



Universidade de Brasília

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

MARCOS KATU BUIATI

(MARCOS VINÍCIUS BUIATI REZENDE)

MONSTRUAR COMO ATO DE CRIAÇÃO:

práticas para se dançar com o infamiliar

BRASÍLIA

2024

MARCOS KATU BUIATI
(MARCOS VINÍCIUS BUIATI REZENDE)

MONSTRUAR COMO ATO DE CRIAÇÃO:
práticas para se dançar com o infamiliar

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor.

Linha de pesquisa: Processos Compositivos para a Cena

Orientadoras: Alice Stefânia Curi
Ana Cristina Nunes Pais (doutorado-sanduíche)

BRASÍLIA
2024

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

BB932mm Buiati, Marcos Katu
Monstruar como ato de criação: práticas para se dançar
com o infamiliar / Marcos Katu Buiati; orientador Alice
Stefânia Curi. -- Brasília, 2024.
325 p.

Tese(Doutorado em Artes Cênicas) -- Universidade de
Brasília, 2024.

1. Monstros. 2. Criação. 3. Dança. 4. Infamiliar. 5.
Corpo Cênico. I. Stefânia Curi, Alice, orient. II. Título.

MARCOS KATU BUIATI
(MARCOS VINÍCIUS BUIATI REZENDE)

MONSTRUAR COMO ATO DE CRIAÇÃO:
práticas para se dançar com o infamiliar

Defesa pública realizada em 22 de agosto de 2024.

BANCA EXAMINADORA

Dra. Alice Stefânia Curi – Orientadora/Presidente

Dra. Elisabeth Silva Lopes (UnB) – Membro Interno

Dra. Marisa Martins Lambert (UNICAMP) – Membro Externo

Dr. Jardel Sander da Silva (UFMG) – Membro Externo

Dra. Giselle Rodrigues de Brito (UnB) – Suplente

BRASÍLIA

2024

Ao Minotauro.

AGRADECIMENTOS

À *Nengua dia Nkisi* Dango e à comunidade tradicional de terreiro *Inzo Musambu Hongolo Menha*, por me manterem em estado de encanto com a vida como *Katumutugangamin*.

À Kanzelu, por me mostrar que o monstro já era, desde sempre, *Katu*.

Ao Gabriel, pelo amor, carinho, paciência e parceria constante nesse tempo de pesquisa.

Ao Gustavo, por ter me apresentando ao *Unheimliche*.

Ao Raoni, por me ajudar a compreender que a metodologia era o que eu já fazia.

Ao Naegan, pela parceria profissional.

À Alice Stefânia Curi, pela minúcia e generosidade em uma orientação sagaz, sensível e afetuosa.

Ao grupo de pesquisa Poéticas do Corpo, pelas discussões, trocas e referências teóricas.

À professora Ana Pais, pela participação na banca de qualificação e por me receber com todo afeto em Lisboa durante o doutorado-sanduíche.

Ao Daniel Calvet, pelo ensaio fotográfico realizado em 2020.

À Camila Torres e ao Samuel Oliveira, pelos registros visuais do espetáculo *Manada*.

À todas as pessoas que integraram o *des~*, pela entrega, confiança e suporte à pesquisa continuada nesses 7 anos de práticas, especialmente aos participantes dos processos composicionais analisados na tese: Aline Araújo Bento, Anna Uchôa, Clara Sales, Christofer Barea, Christiane Castro, Iago Gabriel, Lara Porfírio, Marcia Regina, Naedly Franco, Rafaela Azevedo e Tascio Andrade. Agradeço em particular Ana Julia Paiva, Caroline Magalhães, Gustavo Paiva e Lívia Bennet, pelo apoio, disponibilidade e suporte incondicional na fase final do processo de gravação dos vídeos das práticas dessa tese.

Ao Instituto Federal de Brasília, pelo apoio e suporte à essa pesquisa através do afastamento para qualificação, e ao *Campus Brasília*/colegiado da Licenciatura em Dança pela estrutura física e salas de ensaio que deram estrutura essencial para as investigações práticas.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

À CAPES pela concessão da bolsa de apoio de doutorado-sanduíche realizado em Lisboa.

Saúdo a pesquisa e a educação pública federal democrática e gratuita.

Fica bem que no centro de uma casa monstruosa
exista um habitante monstruoso.

Borges (2008, p. 145)

RESUMO

Esta tese estrutura-se em torno do enlace entre dança e as teorias da monstruosidade e objetiva sistematizar práticas de criação a partir da definição de *monstruar*: ato de deriva em direção ao monstro como *função* na criação, em processos de subjetivação e na prática pedagógica. Partindo primordialmente de uma metodologia da prática, ancorada na experiência e nas salas de ensaio, propõe também uma perspectiva metodológica *monstrulabiríntica*. A amostra de análise ancora-se em um percurso de pesquisa~criação que se realizou entre 2017 e 2024, mais especificamente em quatro processos composicionais desenvolvidos nesse período: dois espetáculos – *O Fio de Minos* (2019) e *O Inquietante* (2021) – e duas imersões práticas – *Desmonte~Manada* (2022) e *Derivas do Inquietante* (2023). Intentou-se aproximar a noção de monstro do “Infamiliar”, conceito da psicanálise freudiana (*das Unheimliche*), como estratégia de criação em dança que agencia processos de subjetivação. Delineia-se daí a noção de *função~monstro* como marco conceitual para se pensar os monstros como “operadores” em processos de criação em dança, o que culmina no desenvolvimento e na sistematização dos *operadores de ativação do infamiliar*: protocolos de ações físicas que visam proporcionar a desfiguração e o borramento do corpo cênico, de modo a criar estados corporais singulares e potentes. Observou-se na proposta a desestabilização de políticas de criação que conformavam práticas, ensaios, encenações e hierarquias de criação, enveredando-se também discussões acerca das relações entre dança e política na direção de se afirmar uma ética do corpo em movimento frente a um presente opressor. Como síntese, a tese propõe duas práticas de criação para se alcançar os objetivos aqui elencados: a prática P.B. (*pós-básicos*), estruturada em diálogo com um método de educação somática – *Fundamentos Bartenieff* –, e a prática O.A.I. (*operadores de ativação do infamiliar*), orientada pelos protocolos de ações físicas acima mencionados. A partir do enlace entre as duas práticas, organiza-se a proposta de tese em torno do trânsito contínuo entre: ~ *Monstruar* ~ P.B. ~ O.A.I. ~ *Subjetivação* ~ *Corpo Cênico* ~ *Composição* ~. Espera-se que as duas práticas de criação sejam base tanto para processos composicionais futuros quanto para novos rearranjos e propostas no âmbito da criação em dança.

Palavras-chave: Monstros; Criação; Dança; Infamiliar; Corpo Cênico.

ABSTRACT

This thesis is structured around the link between dance and monstrosity theories and aims to systematize creation practices from the definition of *monstruate*: the act of drifting towards the monster as a *function* in creation, in subjectivation processes and in pedagogical practice. Starting primarily from a methodology of practice, anchored in experience and in rehearsal rooms, it also proposes a *monstruoslabyrinthine* methodological perspective. The analysis sample is anchored in a research~creation path that took place between 2017 and 2024, more specifically in four compositional processes developed in this period: two dance pieces – *O Fio de Minos* (2019) and *O Inquietante* (2021) – and two practical immersions – *Desmonte~Manada* (2022) and *Derivas do Inquietante* (2023). It was tried to approach the notion of monster closer to the “Uncanny”, a Freudian psychoanalysis concept (*das Unheimliche*), as a strategy in dance creation that mediates subjectivation processes. It is, from this, delineated the notion of *function~monster* as a conceptual framework to think of monsters as “operators” in creative processes in dance, which culminates in the development and systematization of the *uncanny activation operators*: protocols of physical actions that aim to provide the disfigurement and blurring of the scenic body, in order to provoke unique and powerful bodily states. It was observed in the proposal the destabilization of creation policies that shaped practices, rehearsals, stagings and hierarchies of creation, also embarking on discussions about the relations between dance and politics in the direction of affirming an ethics of the body in movement faced with an oppressive present. As a synthesis, the thesis proposes two creation practices to achieve the objectives listed here: the *P.B. practice (post basics)*, structured in dialogue with a somatic education method – *Bartenieff Fundamentals* –, and the *U.A.O. practice (uncanny activation operators)*: guided by the action protocols mentioned above. From the link between the two practices, the thesis proposal is organized around the continuous transit between: ~ *Monstruate* ~ *P.B.* ~ *U.A.O.* ~ *Subjectivation* ~ *Scenic Body* ~ *Composition* ~. It is hoped that the two creative practices will be the basis for future compositional processes, as well as for new rearrangements and proposals in the field of dance creation.

Keywords: Monsters; Creation; Dance; Uncanny; Scenic Body.

SUMÁRIO

Prólogo. O homem do machado	14
Cruzos e amarrações	16
<i>Kafundeji</i>	16
Minotauro	21
Infamiliar	26
Monstruar.....	27
Mapeamento	35
I. Os quatro labirintos.....	41
<i>O Fio de Minos</i>	47
<i>O Inquietante</i>	52
<i>Desmonte~Manada</i>	63
<i>Derivas do Inquietante</i>	67
II. Os monstros que nos dançam.....	71
Monstruário: monstros nos territórios da cultura	71
Do monstro estranho ao monstro familiar	75
<i>Das Unheimliche</i> – o infamiliar e a criação em dança	83
Desfiguração e borramento.....	92
O monstruoso na dança.....	100
III. Regimes do agora: dança e política	106
Micropolíticas: afetos, monstros e subjetivação.....	115
IV. Desmontando políticas de criação	126
Coreografia, improvisação e monstruosidades.....	126
Os duplos e os <i>operadores de ativação do infamiliar</i>	137
Limite intensivo e a <i>função~monstro</i>	151
V. Monstruar o treinamento: a prática P.B.	165
Orientações de execução da prática P.B.....	185
Um parêntese crítico	202
VI. Monstruar o corpo cênico: a prática O.A.I.	208
Orientações de execução da prática O.A.I.....	220
Monstruar – a proposta de tese	234
Os monstros por vir.....	237

Epílogo. A casa que era sua	243
Referências	245
Apêndices.....	257
Fichas Técnicas e Releases dos espetáculos.....	257
<i>O Fio de Minos</i> (2019)	257
<i>O Inquietante</i> (2021)	258
<i>Manada</i> (2023)	259
Roteiro entrevista~debate	260
Transcrição entrevista~debate	262
Termos de consentimento e de uso de imagem	314



**MONSTRUAR COMO ATO DE CRIAÇÃO:
PRÁTICAS PARA SE DANÇAR COM O INFAMILIAR**

Sei que me acusam de soberba, talvez de misantropia e talvez de loucura. Tais acusações (que eu castigarei no devido tempo) são irrisórias. É verdade que não saio de minha casa, mas também é verdade que suas portas (cujo número é infinito) estão abertas dia e noite para os homens e também para os animais. Que entre quem quiser.

a casa de astérion, Borges (2010b, p. 60)





Prólogo. **O HOMEM DO MACHADO**

Estava em uma casa, uma casa muito grande e labiríntica, com vários cômodos, andares e passarelas que ligavam um espaço aos outros. Nessa casa havia um homem que representava uma grande ameaça, uma ameaça para mim que também estava dentro da casa, com ele. Nessa visão não havia, como na outra, a sensação de que eu tinha feito algo errado. Somente o sentimento de perseguição. Dele por mim. Eu não o via. Mas sabia e sentia que ele estava ali, comigo na casa.

É tudo muito confuso, o tempo é estranho, mas a sensação de urgência e perigo vai aumentando paulatinamente, à medida que o tempo vai transcorrendo. Subitamente, me vejo tentando fugir, sair da casa, e me esforço para abrir portas e passar rápido por elas, antes que ele me alcance. Abro portas e vou trocando de cômodos dentro dessa arquitetura geométrica de vários andares, diagonais e cômodos. Num dado momento o vejo numa espécie de outro andar, oblíquo, em um mezanino. Do ponto em que estou o vejo em diagonal, em um tipo de passarela suspensa, olhando fixamente para mim. Há, porém, entre eu e ele um vidro, estou protegido por um vidro que se encontra logo na frente dele, uma placa de vidro transparente. Aqui, finalmente, o vejo em corpo: era metade palhaço, metade homem horroroso, aterrorizante, roupas sujas, um pouco rasgadas, a cara mascarada e um machado na mão.

Sem perder o contato fixo do seu olhar com o meu, quase vejo seu rosto, ele ataca a placa de vidro com o machado com um forte golpe. A placa trinca, racha, mas não quebra. Vejo as linhas dos estilhaços que se formam na superfície transparente após o golpe do machado. É aqui o ponto de maior medo e desespero presente em meu corpo. Apesar da distância e da posição em diagonal, oblíqua, a sensação da força do golpe é similar a como se estivesse tocado, afundado, estilhaçado meu próprio corpo. Isso avoluma minha reação visceral de dentro para fora de me distanciar o mais rápido possível daquele lugar. Apesar da posição em que ele estava no momento do golpe ser aparentemente distante da que eu me encontrava, uma diagonal alta

em passarela oblíqua, a sensação era que dali ele me alcançaria num piscar de olhos. A sensação era que ele estava de fato em frente de mim.

Após a força do golpe sentida como se fosse em meu próprio corpo, em minha direção, e da sensação de pânico de fuga que toma conta de minhas vísceras, possivelmente após ter tentado abrir muitas outras portas, mas na visão isso não foi revelado, finalmente, após um tempo não percebido de que aquele momento durou muito mais do que pareceu, por um triz antes dele me alcançar, consigo abrir uma última porta e sair para o lado de fora da casa: chego em um jardim, grama verde aparada e, logo à frente, avisto a rua. Liberto-me. E nessa hora acordo desse sonho alucinação. Tenho vagos lapsos de memória de que na casa, estavam comigo também minha mãe e minha irmã. Mas não recordo de as ter visto comigo enquanto eu transitava nos cômodos sem saída.¹



¹ Texto produzido a partir do operador de ativação do infamiliar *o escrevente*.



Nunca haverá uma porta. Estás dentro
E o alcácer abarca o universo
E não tem nem anverso nem reverso
Nem muro externo nem secreto centro.
Não esperes que o rigor de teu caminho,
Que se bifurca, contumaz, em outro,
Encontre um fim. De ferro é teu destino,
Como teu juiz. Não esperes a investida
Do touro que é um homem e cuja estranha
Forma plural dá horror à maranha
De interminável pedra entretecida.
Não existe. Nada esperes. Sequer à
Negra sombra crepuscular, a fera.

labirinto, Borges (2009b, p. 35)

CRUZOS E AMARRAÇÕES

KAFUNDEJI

Kafundeji é um *Nkisi*² da tradição de Candomblé Angola, cultuado em comunidades tradicionais de terreiro de origem *Bantu*³. A mitologia e a cultura oral afro-brasileira nos contam que *Kafundeji* é o senhor da terra, regente das profundezas áridas, do segredo dos mortos, dos ancestrais, da transformação e da transmutação. No Candomblé, quando morremos, devemos ser devolvidos à terra, devolvidos à *Kafundeji*. É de *Kafundeji* o poder do fim e do renascimento. A terra que recebe o fim dos ciclos é a mesma que fertiliza os começos, os nascimentos e a criação.

² *Nkisi*, ou, no plural, *Minkisi*, são divindades das religiões de matriz africana de origem *Bantu*.

³ Os povos *Bantu* compreendem diversas etnias e línguas e a partir deles foi configurado, no Brasil, o Candomblé de nação *Angola*. Nação é o termo usado para designar grupos linguísticos e formações culturais que caracterizam os rituais, a língua, o panteão de deuses e as práticas cotidianas dos terreiros de Candomblé.

Kafundeji é também o senhor das pestes, das doenças, das febres, do corpo que arde quente. Possui o corpo marcado: pela deformidade, pela ferida, pelas mazelas da pele. A varíola é um de seus símbolos. Apesar de muito respeitado, reverenciado e admirado por conta de seus domínios, constantemente gera também medo e repulsa. Sempre muito temido, vive nessa intersecção entre a beleza da cura e o horror da morte. E isso transparece em seu corpo.

Coberto de palhas para que sua aparência não seja vista pelos olhos de quem o teme, furta-se do julgamento do olhar externo. Esquiva-se, escondendo-se sob um manto de palhas da costa. Carrega um cajado, cujo poder pode abrir a terra, ou um cetro de fibras de ráfia, amuleto que contém os segredos dos fins e das regenerações. Amado e rejeitado, desejado e abnegado, essa é sua dualidade, sua ambiguidade. Andarilho, o velho ou o médico (outros de seus nomes) habita os espaços abjetos, as lacunas territoriais e emocionais, as solidões, as geografias isoladas. Nunca foi bem-vindo nas festas, celebrações e agrupamentos coletivos dos outros *Minkisi*. Poucos foram aqueles que dele se aproximaram ou que o aceitaram.

Kafundeji é o dono da minha cabeça. É o meu regente, o meu pai, o meu *Nkisi*. Dele sou filho e a ele fui consagrado em minha iniciação no Candomblé, em 2009, 15 anos atrás. Quando *Kafundeji* nasceu, Marcos passou a ser também *Katu*. Este foi o nome, a *dijina*⁴, que recebi e pelo qual passei a ser reconhecido na comunidade de terreiro da qual faço parte⁵. Desde então, passei a ser também outros e outras. O Candomblé tem disso: ele faz da pessoa múltipla.

Por coincidência ou não, muitas das características mitológicas e do temperamento de *Kafundeji-Katu* assemelham-se a aspectos histórico e antropológicamente associados aos monstros, por exemplo: deformidades e alterações no corpo, aparência repulsiva, inconformidade com as regras, padrões e normas sociais vigentes, isolamentos nas fronteiras, exclusões e abjeções. Esse é um dos pontos em que visualizo conexões entre o corpo que investiguei no mestrado⁶, a partir da performance-ritual no Candomblé (Buiati, 2016), e o corpo que investigo hoje, na criação em dança, já que

⁴ Nos Candomblés de nação Angola, após sermos iniciados, recebemos um novo nome, litúrgico, em língua bantu, pelo qual passaremos a ser chamados e identificados a partir de então pelos membros da comunidade. Este nome, chamado de *Dijina*, está, grosso modo, ligado à história mítica e ancestral dos *Minkisi* que regem a pessoa que foi iniciada.

⁵ De modo geral, uso o termo terreiro para designar um complexo cultural e religioso de matriz africana, seus espaços, suas dinâmicas e sua organização social e religiosa. Fui iniciado na comunidade tradicional de terreiro *Inzo Musambu Hongolo Menha*, liderado pela sacerdotisa *Nengua Dango*, localizado em Hortolândia/SP. Mais informações sobre a história e trajetória de formação da casa podem ser encontradas [neste link](#).

⁶ Meu estudo de mestrado, realizado no Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás, debruçou-se na análise da produção do corpo-ritual no terreiro *Inzo Musambu Hongolo Menha*, a partir da desestabilização de fronteiras (psicomotoras, gestuais, de gênero, de identidade) típicas da visão ocidental de corpo/sujeito, pessoa e identidade. Tentei demonstrar como o corpo em performance no terreiro pode produzir novas possibilidades de subjetivação, a partir de uma experiência ancorada na incorporação de um *ethos*

embora se apresentem sob diferentes *máscaras*, as características que envolvem a monstrosidade *permanecem basicamente as mesmas*, sendo centrais para a investigação da monstrosidade elementos como: espaço geográfico, impureza, ameaça, ambivalência afetiva, prazer, poder e liberdade (Bertin, 2016, p. 38, *grifos meus*).

Esses elementos e características que permanecem os mesmos, essas chaves de investigação dos monstros, auxiliam-me, portanto, a construir a ponte entre esses dois corpos de investigação que insistiram ao longo do tempo. Em alguma medida, sob essa máscara mitológica, ritual e espiritual, *Kafundeji* é também um monstro que me habita e me constitui. Talvez o meu primeiro monstro, o mais primordial. Percebo assim, que o que venho perseguindo hoje como *monstrosidade na dança* já estava presente de outras formas em outros momentos de minha trajetória artística e de pesquisa. Acho que sempre falei dele. Acho que sempre o busquei. Esse duplo monstruoso que se manifestou, assim, de maneiras diferentes, sob diferentes máscaras, ao longo dos tempos, espaços e geografias que habito, tais como a vida cotidiana, o Candomblé e, por fim, a arte. É nesse nó, nesse duplo monstruoso, que busco um ponto de ancoragem.

Para pensar esse nó, acredito que ajudará aqui a noção de “amarração” trazida pelos pesquisadores Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino (2018), presente em meu corpo com base em minha vivência e práticas de terreiro:

amarração é o efeito de, através das mais diferentes formas de textualidade, enunciar múltiplos entenderes em um único dizer. Assim, a amarração jamais será normatizada, porque é inapreensível. (...) Neste sentido, a noção de amarração, assim como a macumba, compreende-se como um fenômeno polifônico, ambivalente e inacabado. (Simas; Rufino, 2018, p. 14).

Amarração, prática de religiões de matrizes africanas constantemente entendida no senso comum de forma depreciativa, é entendida aqui como prática metodológica e de enunciação de variados saberes e experiências em um único dizer: monstro. *O monstro é minha amarração*. Levando em conta, inclusive, o seu caráter provisório, ambivalente e inacabado, situado em um presente e um território mutáveis, ou seja, levando em conta que, no futuro, ele poderá se apresentar sob outra máscara. Problematizar hoje essa forma de enunciação é, portanto, a tentativa de elaboração de uma narrativa múltipla, porém integrada, de variados

afro-brasileiro, criando, assim, fissuras de resistência, dissidência e criação dentro das estruturas narrativas de condicionamento e controle ocidentais.

saberes~fazeres⁷ que constituem minha trajetória, como artista, como pesquisador, como docente, como pessoa de terreiro, e forjam um corpo, um corpo~nó, sob a máscara do monstruoso.

Nesse percurso, há paradoxos, contradições, incongruências, ambiguidades e falhas que passam, hoje, a ser entendidos de forma mais complexa e menos ingênua do que nos tempos do mestrado. Conforme tentei demonstrar em minha dissertação (Buiati, 2016), os próprios espaços de terreiro devem ser pensados como contraditórios e complexos, pois “forjam-se em meio às dinâmicas coloniais, sejam as de outrora ou as dos dias de hoje.” (Simas; Rufino, 2018, p. 27). Logo, em uma perspectiva política, pensar outrora o corpo em performance no terreiro e hoje o corpo na dança é também pensar um corpo paradoxal, contraditório e ambíguo em sua constituição, um corpo atravessado por marcadores interseccionais, um corpo entrecruzado, portanto, com experiências de condicionamentos e dissidências.

Nesse sentido, apoiando-me ainda em Simas e Rufino (2018), penso que também as noções de “cruzo” e “encruzilhada”, presentes no que eles chamam de “culturas de síncope”⁸, serão ferramentas importantes para a compreensão de minha trajetória como pesquisador~cambono~artista⁹ rumo à monstruosidade. Assim como as dissensões monstruosas, os cruzos são ações táticas “que operam esculhambando as normatizações. Os cruzos atravessam e demarcam zonas de fronteira” (Simas; Rufino, 2018, p. 22). Acredito que há, assim, nessas zonas de fronteira, uma possibilidade de se pensar a monstruosidade em diálogo com as culturas de síncope, típicas dos terreiros e outros territórios culturais diaspóricos afro-brasileiros, pois essas

⁷ O uso do til no lugar do hífen é uma estratégia utilizada pela pesquisadora Alice Stefânia Curi, orientadora desta pesquisa, que passo também a empregar na junção de diferentes termos e expressões. Segundo ela, a troca remete à imagem do Anel de Moebius (discutida à frente) e visa enfatizar a fluidez entre as perspectivas articuladas, soando menos sectário que o hífen ou a barra, dando mais ênfase à ambivalência e à reciprocidade entre as partes (Curi, 2023).

⁸ “A perspectiva da encruzilhada como potência de mundo está diretamente ligada ao que podemos chamar de culturas de síncope. Elas só são possíveis onde a vida seja percebida a partir da ideia dos cruzamentos de caminhos. (...) [na teoria musical] a síncope é uma alteração inesperada no ritmo, causada pelo prolongamento de uma nota emitida em tempo fraco sobre um tempo forte. Na prática, a síncope rompe com a constância, quebra a sequência previsível e proporciona uma sensação de vazio que logo é preenchida de forma inesperada” (Simas; Rufino, 2018, p. 18).

⁹ Nos terreiros, “o cambono é uma espécie de auxiliar de pai de santo e das próprias entidades que, ao mesmo tempo, atua como ‘faz tudo’ no terreiro. (...) A figura do cambono como símbolo que compreende uma série de fazeres/saberes é potente para pensarmos a atitude do pesquisador que se orienta pelos saberes assentados nas epistemologias das macumbas. O cambono é aquele que se permite afetar pelo outro e atua em função do outro” (Simas; Rufino, 2018, p. 37).

nos fornecem condições para praticarmos estripulias que venham a rasurar a pretensa universalidade do cânone ocidental. Impulsionados pelas sabedorias dessas culturas, temos como desafio principal a transgressão do cânone. Transgredi-lo não é negá-lo, mas sim encantá-lo, cruzando-o a outras perspectivas (Simas; Rufino, 2018, p. 19).

Os cruzos, as síncopes e as amarrações, junto com os monstros, configuram-se, portanto, como *estratégias metodológicas* de enlace de diferentes territórios de vivências que experimento a partir do corpo como motor catalisador dessas amarras. Embora as fronteiras sejam borradas, não se trata necessariamente de trazer aqui a experiência religiosa enquanto tal, ou de se pensar o ritual dentro do contexto acadêmico de forma transplantada, mas sim de pensar o corpo forjado e praticado nessas experiências como paradigma de entendimento de uma episteme de criação que se diferencia, diverge e tensiona o cânone ocidental. Trata-se de pensar o terreiro, suas práticas e seus corpos como sendo também uma episteme validada ou, como defendem Simas e Rufino (2018), uma ciência encantada ou epistemologia das macumbas como referência igualmente importante para o desenvolvimento de um pensamento sobre e com o corpo.

Pensar o corpo como terreiro parte da consideração de que o mesmo é assentamento de saberes e é devidamente encantado. O corpo codificado como terreiro é aquele que é cruzado por práticas de saber que o talham, o banham, o envolvem, o vestem e o deitam em conhecimentos pertencentes a outras gramáticas. Tais ritos vigoram esses corpos os potencializando ao ponto que os saberes assentados nesses suportes corporais, ao serem devidamente acionados, reinventam as possibilidades de ser/estar/praticar/encantar o mundo enquanto terreiro (Simas; Rufino, 2018, p. 50).

Busco, assim, ser, estar, praticar e encantar o mundo a partir desse corpo. Abro esta escrita falando dos cruzos apoiado em *Kafundeji*, pois ele foi também algo que *apareceu*¹⁰ sem que eu quisesse ou intencionalmente desejasse durante os processos de criação que serão descritos e analisados nesta tese. Desde o espetáculo *O Fio de Minos* (2019), sob a máscara do Minotauro, era ele também que já estava lá, nos processos de subjetivação, cura e morte que foram vivenciados coletivamente durante a investigação cênica, mas que foram negligenciados e recalcados por mim por entender, teimosamente naquela época, que os saberes das práticas de terreiro não deveriam se misturar com as práticas de criação.

Posteriormente, no processo do espetáculo *O Inquietante* (2021), conseguirei manejar com maior destreza esse trânsito entre a criação de um corpo cênico em diálogo com um corpo-ritual, mitológico e energético que ele, *Kafundeji*, representava. Dar vazão à presença de

¹⁰ Conforme veremos adiante, o “Infamiliar” é algo que “aparece” sem que se queira (Freud, 2019, p. 45).

Kafundeji em minha dança, algo que remonta aos tempos de entrada no terreiro e no Candomblé, é um processo que vem se organizando também em torno desta pesquisa.

Trago e assumo, portanto, minha experiência de terreiro, os saberes, os valores e as concepções apreendidas nessas práticas, acerca do corpo, da vida e da criação, imbricados com minhas experiências cotidianas, artísticas e acadêmicas. Há um entrelaçamento, uma encruzilhada que me atravessa nesses diversos âmbitos de existência, que pretendo não mais separar em caixas, mas, ao contrário, borrá-los e fazê-los dialogar, beber conjuntamente nessas diferentes fontes, já que estes diferentes textos e vivências são imbricados em meu corpo, conforme aprendi no terreiro. Palavra, corpo e pensamento são, aqui, unificados, pois

na perspectiva dos saberes que fundamentam o que viemos a traçar como uma epistemologia das macumbas não há separação entre palavra e corpo. Para os caminhos, a partir de Exu não há dissociação entre palavra/corpo/pensamento. A palavra e todas as suas possibilidades de produção de linguagem e comunicação estão inscritas sob os mesmos princípios e potências que versam acerca dos poderes do corpo e das suas produções de discursos não verbais (Simas; Rufino, 2018, p. 52).

Metodologicamente intento, portanto, pôr em diálogo e em experiência diferentes saberes e práticas, oriundos tanto de espaços validados canonicamente, que também me formaram, quanto de espaços de conhecimento historicamente renegados e excluídos nas academias e instituições ocidentais, como os terreiros. Esse é o modo que me parece hoje mais coerente com minha própria história e formação, uma vez que “para quem versa em mais de uma gramática, só se constrói saber no cruzo” (Simas; Rufino, 2018, p. 15).

MINOTAURO

O Minotauro é outro monstro que me habita e que tem um protagonismo crucial para esta pesquisa. Foi ele que, digamos assim, iniciou esta tese por meio do espetáculo *O Fio de Minos*, criado em 2019. Essa montagem cênica partiu do conto “A Casa de Astérion”, do escritor argentino Jorge Luis Borges¹¹, e trouxe à cena a corporeidade e a subjetividade desse personagem mítico. Nesta criação, o Minotauro me guiou até sua casa, o labirinto, e a partir de seu corpo~casa monstruoso definiu-se o eixo para a pesquisa e a produção do espetáculo.

¹¹ Jorge Luís Borges (1899 – 1986), escritor argentino, é um dos representantes do Realismo Mágico Sul-Americano, movimento literário que nasce nas décadas de 60 e 70 do século XX. Essas décadas foram um período conturbado da América Latina, em termos políticos e sociais, pois víamos o surgimento de diversos regimes ditatoriais. O Realismo Mágico era em parte uma reação a esses regimes, tendo elementos mágicos, irrealis ou estranhos como reforço da crítica social que subjazia tais escritos.

A partir do homem~touro de Borges, pude dar continuidade às investigações iniciadas em espetáculos anteriores¹² acerca da construção do corpo cênico e da composição em dança, que buscavam inspiração nas possibilidades de hibridez entre corporeidades animais e humanas. Nesses trabalhos, essa zona híbrida, gerada, por exemplo, por meio da aproximação dos dançarinos com figuras de animais presentes nos textos literários¹³, era mote da criação dramática corporal e começou a se delinear aí o esboço de um desejo de desfiguração (Sander, 2006) no que tange à construção do gesto e da dramaturgia do corpo¹⁴ em cena (Curi, 2013a, 2015).

Com *Astérion*¹⁵ de Borges, busquei de maneira mais objetiva e intencional uma dramaturgia corporal híbrida, a partir dessa interface homem~animal. Começou nessa fase do trabalho um flerte com a estética do grotesco, da feiura, da tortuosidade, de um corpo contorcido, por vezes estranho, que se apresentava em cena via imagem ofertada pelo conto literário por meio de seu personagem principal, o Minotauro, mas que se desdobrava e se potencializava a partir dos procedimentos de treinamento e preparação poético~técnico~expressiva utilizados na montagem. No processo de investigação do espetáculo *O Fio de Minos*, esboçaram-se então inicialmente as primeiras possibilidades de pesquisa, que bebiam da zona de fronteira do monstro com a criação.

Quando o monstro, advindo da literatura, aparece de maneira explícita dentro da pesquisa em dança, encontro suporte para refletir sobre esse fenômeno nas teorias da monstrosidade na cultura. À medida que vou aprofundando as reflexões nesse campo, percebo que ele remonta ao meu ciclo de estudos anterior, já que, para refletir sobre o corpo no Candomblé, foi necessário dialogar com os estudos do corpo na cultura, sobre os quais me debrucei sobremaneira no mestrado, especialmente a partir da Antropologia e da Filosofia. A partir, portanto, do Minotauro e de *O Fio de Minos*, retomo a discussão conceitual com os estudos culturais, agora, porém, sob o recorte das teorias da monstrosidade, sob o nome do *monstro*.

¹² Espetáculos *Irene* (2012), *Os Lugares Sem* (2015) [link para [teaser](#) e [espetáculo completo](#)] e *Velejando Desertos Remotos* (2016) [link para [espetáculo completo](#)].

¹³ Nos espetáculos mencionados, investiguei a construção da cena com base no diálogo com uma obra literária: o livro *As Cidades Invisíveis*, de Italo Calvino.

¹⁴ “Composição atorial, dramaturgia de ator, dramaturgia corporal, são alguns termos que tentam dar conta do descentramento do discurso textual/verbal para processos de enunciação que passam por sentidos que emergem dos inúmeros elementos constitutivos da cena e, especialmente, do corpo do ator e suas interações complexas com esses elementos, suas ações, movimentos, gestos, estados, construções. Tais questões refletem também um processo de gradual autonomia criativa e propositiva por parte do atuante” (Curi, 2013b, p. 61).

¹⁵ Em Creta, o Minotauro era conhecido por seu nome próprio, *Astérion*.

Nesse ponto, almejando criar relações entre esses estudos e minhas práticas artísticas, passo a buscar rastros monstruosos em minhas criações progressas, além de estabelecer um corte para continuidade das investigações em novos processos composicionais com a entrada no doutorado. Começo, assim, a amarrar meu percurso artístico~coreográfico pelo crivo da monstruosidade, buscando relacionar estudos, práticas e experiências pessoais a partir também desse campo, a partir desse nó.

Debruço-me então, desde meados de 2019, desde o Minotauro, na investigação acerca de como os monstros podem intervir na pesquisa e na criação em dança, seja na produção de espetáculos, seja na constituição de espaços de investigação e reflexão coletiva que se propõem à experimentação poética do corpo e da criação em contato com as teorias da monstruosidade (Cohen, 2000; Courtine, 2011, 2013; Eco, 2014; Gil, 2006; Nazário, 1998; Silva, 2000b; Tucherman, 1999).

Segundo esses estudos, os monstros habitam sempre zonas limítrofes e seriam uma espécie de catalisador que provoca, entre outras coisas, um *borrar de fronteiras*: culturais, estéticas e políticas (Jeha, 2009). Nesse processo de mistura e embaralhamento, nossa visão de mundo é perturbada, assim como nossas referências epistemológicas. “Quando isso ocorre, sentimos que nossas expectativas de ordem — as fronteiras — estabelecidas pela ciência, filosofia, moral ou estética foram transgredidas. E transgressões geram monstros” (Jeha, 2009, p. 20).

No que tange à experiência subjetiva, os monstros colocam também em tensão os limites constituintes da própria ideia de humanidade e identidade, situando-se não fora do domínio do humano, mas no seu limite (Gil, 2006, p. 14), borrando igualmente as noções estabelecidas em torno da ideia de sujeito e subjetividade (Silva, 2000a, p. 19). Como consequência, ao repensar a própria organização subjetiva, alçamo-nos também, com os monstros e na experiência de alteridade provocada por eles, ao reposicionamento do outro, colocamo-nos em relação (Kiffer, 2021). “É por isso que as diferentes formas do Outro tendem para a monstruosidade: contrariamente ao animal e aos deuses, o monstro assinala o limite ‘interno’ da humanidade do homem” (Gil, 2006, p. 17).

Uma vez que esses trânsitos se apresentam e se cruzam, abre-se então o caminho para o campo da monstruosidade emergir como território de amarração e investigação para processos criativos em dança de maneira mais ampla, pois foi a partir do corpo~casa do Minotauro que se anunciaram as primeiras possibilidades de proposição de um pensamento de criação em contato com o estranhamento, o desconforto, o incômodo e a busca por um corpo cênico em estado dilatado de presença, desestabilizado pela ação do monstro.

As hipóteses de pesquisa identificadas nesse ponto começaram a surgir tanto da experiência das práticas artísticas (cotidiano de aulas e ensaios) quanto da investigação conceitual acerca das teorias da monstruosidade. Minha inquietação principal, naquele momento, dizia respeito à forma intensa e por vezes violenta com que se deu a aparição do Minotauro no processo coletivo de criação do espetáculo *O Fio de Minos*.

Partiram daí algumas perguntas: como a presença do monstro interferia nos procedimentos de preparação técnico-expressiva e de criação em dança já propostos? Poderia essa presença potencializar a experiência do dançarino de modo a provocar uma dramaturgia corporal com novas possibilidades cênicas? A partir disso, começo a me perguntar se essa aparição tempestiva poderia gerar um mote para a continuidade da pesquisa de modo mais substancial e propositivo no diálogo com as monstruosidades, me levando a suspeitar que desse encontro poderia haver algo a ser organizado enquanto uma prática específica de criação. Decorreu daí a indagação que foi o mote da pesquisa a partir do doutorado: *como propor uma prática de criação que se situa, como o monstro, em um lugar híbrido, no trânsito entre a dança e as teorias da monstruosidade?*

A partir dessas perguntas iniciais, começo a perseguir a ideia de que o desvio monstruoso que emergiu nas práticas de criação, como catalisador presente tanto na preparação técnico~expressiva quanto nos laboratórios de improvisação~composição, poderia provocar a alteração de estados do corpo cênico (Curi, 2023). As intensidades corporais de criação se potencializariam então a partir da presença do monstro, gerando, primeiramente, um estranhamento de si mesmo, mas também uma infamiliaridade de si como potencializadora da experiência de alteridade, seja com os colegas de investigação imersos em um meio ambiente de criação, seja com os espectadores, quando da apresentação dos espetáculos. Nessa interferência do monstro, haveria então o potencial de abertura de fissuras das quais emergiriam possibilidades de criação de outras forças dramáticas e cênicas, além de outras possibilidades ético~estéticas de relação consigo próprio e com o outro.

Decorre dessa primeira hipótese uma segunda: ao interferir na construção do corpo cênico, o devir-monstro influenciaria também nos processos de subjetivação contemporâneos via movimento (Sander, 2006). Isso foi inicialmente observado com os participantes do processo de criação do espetáculo *O Fio de Minos*, já que o grupo de artistas imersos na criação do espetáculo começou a vivenciar inúmeros processos de tensionamento a partir das investigações que fizeram transbordar conflitos, dúvidas, questionamentos e instabilidades emocionais e subjetivas, tanto dentro da sala de ensaio quanto sobre suas próprias condições pessoais de existência, fora do processo de criação, em suas vidas cotidianas.

Essas desestabilizações produziram experiências de agressões, violências, angústias, dores, sofrimentos e, em casos extremos, risco de morte¹⁶. “A morte é aqui compreendida como o fechamento de possibilidades, o esquecimento, a ausência de poder criativo, de produção renovável e de mobilidade: o desencantamento” (Simas; Rufino, 2018, p. 34). Na criação do espetáculo, a presença do monstro desencadeou, em maior ou menor grau, processos que alimentaram o desencanto da vida, a pulsão de morte (Freud, 2014) do grupo.

Essa questão, que, no caso específico, fez desaguar afetos destrutivos e de desencanto, me levou, todavia, a indagar de que outros modos poderiam se dar as relações de subjetivação no tensionamento da produção do corpo cênico em contato com a presença do monstro. E também a me perguntar como potencializar interações produtivas e construtivas nesse sentido. Ou seja, como usar a presença monstruosa no ato de criação na perspectiva do encantamento, já que o monstro, como dito, tensiona o limite do humano e a própria noção de humanidade:

A noção de humanidade, tão presente nos discursos do paradigma científico ocidental, seria deslocada para o que aqui sugerimos como as noções de encantamento e desencantamento. (...) Para parte dos saberes negro-africanos e ameríndios (...), as noções de encantamento e desencantamento ou vivo e não vivo estariam ligadas à capacidade de manutenção de energia vital ou na não detenção dessa energia (Simas; Rufino, 2018, p. 30).

A partir dessa vontade intencional de (re)encantar as experiências de criação, de fazê-las também espaços de manutenção da energia vital a partir do contato com os monstros, importaria também indagar como eles se manifestam na contemporaneidade, na cultura hoje, e quais seriam as suas relações com a dança e as artes cênicas.

O que começava a se esboçar enquanto hipótese geral era que as práticas de criação em contato com esse desvio que o monstruoso provocava gerariam possibilidades de desestabilização~potencialização dos sujeitos participantes, permitindo uma compreensão mais aprofundada da relação particular entre corpo-cultura-subjetividade (Sander, 2006) para cada sujeito, quando mediada por processos criativos em dança. Consequentemente, a partir do contexto particular dessas percepções, poder-se-ia elencar pistas de como essa relação se daria em um nível mais macrossocial.

¹⁶ Logo após a temporada de estreia do espetáculo houve uma tentativa de suicídio e, alguns meses depois, um acidente de carro. Outras situações relacionaram-se ao uso excessivo de drogas ilícitas e álcool, relações afetivas abusivas, comportamentos obsessivo-compulsivos com emagrecimento acentuado, tendências melancólicas e depressivas e outros desequilíbrios emocionais. Em algumas das apresentações aconteceram também acidentes em cena com sangramentos, além de perdas de controle da própria intensidade do corpo em movimento. Não há como afirmar categoricamente uma relação direta de causa e efeito entre o processo e esses episódios, mas a sensação era que o corpo parecia responder de maneira descontrolada, em cena e fora dela, ao processo de criação.

INFAMILIAR

Aquilo que apareceu na criação de *O Fio de Minos* sem que se quisesse, que insistiu, produzindo experiências de medo, dor e risco, se torna, paradoxalmente, objeto de atração e desejo em torno de um ato de criação que pudesse vitalizar, encantar, dar contorno, contexto e corpo ao “inquietante” (Freud, 2010b), ao “incômodo” (Freud, 2021) gerado pela presença monstruosa. A busca por esse ato de criação se manifesta tanto na produção de novos processos composicionais quanto na própria organização da proposta de tese e na escrita do presente texto, que é, em última instância, uma estratégia para se dançar com o “estranho” (Freud, 2006), com esse “infamiliar” (Freud, 2019) que habita a criação.

Inquietante, incômodo, estranho e infamiliar são traduções do conceito freudiano *das Unheimliche*, no original alemão. O contato com essa noção se deu nos estudos das teorias da monstrosidade, uma vez que esta é uma definição recorrentemente evocada nelas, especialmente quando o recorte das investigações acontece na tangência com o campo da estética. Assim, é bastante comum a analogia e a associação dos monstros com a noção *das Unheimliche*, na medida em que eles provocam sensações, reações, sentimentos e emoções parecidos com o que Sigmund Freud pretendia cercar: angústia, medo, horror, repulsa, estranhamento, vergonha. Essas análises, que colocam em diálogo os monstros com o estranho, aparecem, portanto, particularmente em estudos do cinema e da teoria literária, notadamente no cinema e na literatura de horror (Acker, 2015; Carrol, 1999; Markendorf; Ripoll, 2017; Rossi; Zanini; Markendorf, 2020) e na literatura fantástica¹⁷.

A partir desse encontro conceitual e em direção a uma discussão sobre processos de subjetivação e suas relações com a criação, remeto ao campo da psicanálise para pensar o monstro como um agente catalisador e/ou desestabilizador de estados corporais que podem ser experimentados nos processos criativos a partir da noção de “infamiliar” (Freud, 2019)¹⁸.

¹⁷ São características primárias da Literatura Fantástica a ambiguidade entre realidade e sonho, entre verdade e ilusão. A partir da fricção entre sonho e realidade, essa corrente literária tem grande potencial para questionar a existência cotidiana, tanto em sua simplicidade prática quanto em sua complexidade subjetiva. Em sua gênese, é um gênero que problematizou a sociedade e a cultura em termos éticos, políticos e, conseqüentemente, estéticos. “O problema da realidade daquilo que se vê — coisas extraordinárias que talvez sejam alucinações projetadas por nossa mente; coisas habituais que talvez ocultem sob a aparência mais banal uma segunda natureza inquietante, misteriosa, aterradora — é a essência da literatura fantástica, cujos melhores efeitos se encontram na oscilação de níveis de realidades inconciliáveis” (Calvino, 2004, p. 4).

¹⁸ Na tese, darei preferência à tradução “infamiliar” embora use de modo intercambiável os outros termos: “estranho”, “inquietante” e “incômodo”. Essa questão será discutida no tópico *Das Unheimliche – o infamiliar e a criação em dança*, do capítulo II.

Assim, como estratégia discursiva e de particularização da investigação, o termo “monstro” designará tanto a experiência particular de criação em sala de ensaio, quanto sua acepção coletiva, enquanto significante da teoria das monstruosidades. Intenta-se com isso, por um lado, singularizar o monstro enquanto ação criativa, mas manter, por outro, mesmo em uma experiência pessoal, o laço indissociável com a pluralidade possível das expressões monstruosas. Procura-se assim equivaler as duas abordagens para o termo, porém, sem ignorar suas diferenças.

Cerco, assim, a partir dos campos das teorias da monstruosidade e da psicanálise, o monstro como sendo um agente prático~teórico que produz uma ação desestabilizadora, geradora de infamiliaridade nos processos criativos em dança, em um território específico de produção. Estimular, provocar, acosar, identificar e conhecer esse monstro infamiliar que nos habita, fazê-lo aparecer e com ele dançar, são desafios da proposta. Ao longo deste texto, intento demonstrar como o monstro na criação em dança foi transitando de uma referência imagética, alegórica, narrativa de um personagem (o Minotauro) para um *operador*, que desempenha uma *função* infamiliar no ato criativo.

MONSTRUAR

O corpo e suas práticas sempre foram o eixo de interesse do meu olhar, seja como criador de danças ou como pesquisador. Todas as hipóteses que foram organizadas em torno da monstruosidade apareceram, na verdade, antes de ela ser um campo de referência: surgiram da prática, do corpo em movimento e em experiência de criação. Esse ponto muito me apazigua e é um fato que penso ser importante enfatizar: tudo apareceu no corpo, partiu do corpo, emergiu no corpo. Depois veio a teoria, a conceitualização, o monstro como conceito. Fortalece-se dessa forma um crivo metodológico que parte do corpo em experiência de criação, de onde emergem todas as impressões, intuições, descobertas e posteriores organizações e sistematizações propostas por este estudo.

Portanto, a amarração que faço hoje na perspectiva desta tese parte da *prática de corpo e criação em dança*, essencialmente em torno da ideia de “monstruação”. *Monstruar* como ato de deriva, de desconfiança, de estranhamento, de reflexão, de questionamento, de tensionamento, de borramento de práticas, corpos, treinamentos, aulas, danças e métodos. Nesse sentido, o neologismo “monstruar” é um verbo criado para tentar descrever os processos simbólicos e subjetivos de *se tornar monstro* aqui narrados. Ou de se perceber ou se identificar

como algo, mesmo que em parte, monstruoso. Ou ainda, de se deixar deslizar em direção a algo lido como monstruoso. Todas essas possibilidades sendo entendidas aqui como uma ação inventiva, um ato de criação.

Esse movimento é importante, pois, de alguma forma, a transição arbitrária do substantivo “monstro” para o verbo “monstruar” corresponde, em analogia, a todo o processo vivenciado nas práticas criativas que levará à emergência de um corpo cênico específico. Novamente, é uma tentativa de pôr em diálogo a palavra com o corpo e suas práticas. Monstruar, enquanto verbo de ação, responde à necessidade de mudanças e transformações de procedimentos antigos, assim como a criação de novos, tanto em relação à minha própria subjetividade e experiência em vida quanto ao treinamento e à metodologia de pesquisa e criação em dança. Monstruar possui, enquanto tese, pelo menos três acepções ou funções: monstruar como metodologia de criação, monstruar como prática de subjetivação e, por fim, monstruar como prática pedagógica¹⁹, visando produzir um trânsito inseparável entre vida~arte, assim como entre criação~pesquisa~docência.

Uma pesquisa que se ancora na prática de corpo e criação, ambientada majoritariamente em espaços laboratoriais e experimentais, possui necessariamente, assim como nos terreiros, uma *metodologia da prática*. Monstruar tenta então dar conta de uma experiência que parte do acontecimento da criação, de uma filosofia da práxis (Dubatti, 2017), além de se fundamentar em pressupostos da prática como pesquisa (Fernandes, 2013, 2014) e da pesquisa performativa (Haseman, 2015).

Esta proposta de tese parte, portanto, do entendimento de que “só é possível pensar o teatro quando se participou e se participa cada vez mais da zona de experiência e subjetivação que é gerada no acontecimento” (Dubatti, 2017, n.p e-book). Ou, para fazer o cruzo, parto da compreensão de que “todos os saberes compreendidos dentro do vasto repertório das macumbas só se tornam reconhecidos e credíveis assim, *uma vez que foram ou serão praticados*. (...) Na base desses conhecimentos, *a experiência* ocupa lugar fundamental na tessitura de nossas reflexões” (Simas; Rufino, 2018, p. 26, *grifos meus*).

Entende-se que, especialmente na pesquisa em arte, o processo de investigação é que vai produzindo o método, e não o contrário (Fernandes, 2013, p. 23). Por outro lado, essa lógica não deve mergulhar a pesquisa em uma personalidade egocêntrica sem contato com o mundo externo, para que “a abordagem não se torne demasiadamente autocentrada e perca a(s)

¹⁹ Uma pedagogia dos monstros, ou monstruosa, em contraste a uma pedagogia crítica (Silva, 2000a). Ou, no cruzo, uma pedagogia das encruzilhadas (Simas; Rufino, 2018, p. 19).

referência(s), a relevância e o reconhecimento no contexto mais abrangente da pesquisa” (Fernandes, 2013, p. 27).

Nessa esteira da prática, durante o processo de investigação e construção do espetáculo *O Fio de Minos*, começou a se esboçar também a tentativa de uma abordagem metodológica *labiríntica* para a criação em dança. Como partíamos do conto de Borges, que remetia ao mito grego do Minotauro, o labirinto, que era a casa do monstro, também se constituiu como forte imagem catalisadora para a pesquisa cênica e passou a funcionar, ainda que de maneira muito incipiente naquele momento, como referência metodológica para o processo de criação. A imagem do labirinto, com suas infinitas possibilidades de leitura, interpretação e investigação corporal, era uma espécie de “modo de fazer e organizar” os ensaios e a composição.

A obra literária de Jorge Luis Borges, de forma mais ampla, é também aqui referência, uma vez que o escritor é conhecido por suas narrativas labirínticas (Cesco, 2012; Costa, 2014; Mascarenhas, 2000; Moreira, 2005; Soares, 2008) e por se debruçar em sua produção sobre imagens que se desdobram, se multiplicam ao infinito, sendo o próprio labirinto tema de muitos de seus contos e poemas²⁰. Junto ao pesquisador Diego Paleólogo, observamos essa característica marcante da produção literária de Borges:

A obra de Borges é labiríntica – cada conto, cada poema – dá voltas, cerca, estanca, rompe; faz com que o leitor se perca e, eventualmente, se ache. E no meio de cada narrativa borgiana há um Minotauro; se o monstro é o limite, é exatamente nesse terreno, nessa fronteira, que Borges constrói o seu. (...) Se o Minotauro é, por excelência e oposição, o monstro que surge do e no inconsciente, ele é desejos obscuros, perversões, desvios (Paleólogo, 2011, p. 5).

Decorre daí que o monstro que habita o centro do labirinto, o centro da casa, ou o centro da criação, enquanto limite do consciente e sinal do inconsciente, ou, em outras palavras, o monstro enquanto *operador* de uma fronteira que agencia percepção, racionalidade, intuição, desejos e afetos presentes no ato de criação, pode gerar desvios, que partem de uma tentativa de contato com um inconsciente que emerge, aparece. Se se dá vazão à essa emergência, podemos estimular e provocar um modo de fazer, um modo de criar que beba dessa fronteira, de onde pulsam as imagens que não são totalmente racionalizadas ou explicadas em nível consciente, já que “percebe-se, facilmente, que o monstruoso, muitas vezes, situar-se-á nas

²⁰ “Borges usou e abusou desse símbolo em inúmeras páginas da sua obra. O labirinto está relacionado com a angústia do infinito, e é ‘símbolo emaranhado, cujo interior os mortais tentam decifrar o sentido, sem encontrar a saída nem compreender o monstruoso orbe que os contém’ (Pascual, 2000, p. 71). Símbolo da desordem e da perplexidade do homem, essa imagem compõe relatos, como ‘La casa de Asterión’, ‘La muerte y la brújula’, ‘La biblioteca de Babel’ e ‘El jardín de senderos que se bifurcan’” (Cesco, 2012, p. 258).

fronteiras, ou que sua natureza híbrida é fronteira, como ocorre com seres incognoscíveis e objetos que contradizem a bela ordem, o bom cálculo e o excelente raciocínio” (Correia, 2016, p. 130).

Assim como nos textos borgianos, visa-se, no modo de criação em dança aqui proposto, dar vazão ao fluxo de imagens, sensações e estados que brotam dessa zona fronteira emaranhada, mesmo que se aparente, num primeiro momento, estar perdido no centro de uma casa escura, com um perigo monstruoso à espreita. Mesmo que, com isso, se bagunce e se desorganize modos e maneiras costumeiros de ativação da forma, do ensaio, das práticas, do corpo.

Parte-se da consideração segundo a qual a monstruosidade é algo que diz respeito ao (aparente) caos da forma, da ordem e da medida. Essa “forma disforme”, sua desordem e desmedida, é sinal de algo oculto e poderoso, que pode ou não se revelar: a maldade, a divindade, a vida do inanimado, a excepcionalidade de certas qualidades dos objetos deflagradores da *hybris*; a vida em ambientes inóspitos ao homem comum; a suspeita de um invisível deformado; o latejar de uma existência fronteira dos seres, objetos, conceitos, argumentos e raciocínios (Correia, 2016, p. 126).

Nesse caminho, a ideia de uma metodologia de criação monstruosa e labiríntica, ou a ideia de *monstruar* a metodologia em direção a uma prática *monstrulabiríntica* de criação, é orientada na tentativa intencional de habitar o labirinto~casa, buscando as linhas de fuga, os adensamentos e desfigurações do corpo, deixando as intensidades do próprio emaranhado serem os catalisadores do processo de construção da metodologia e da dramaturgia cênica. Importa mais aceitar o enigma do labirinto do que tentar sair dele em direção a uma univocidade, e é precisamente nesse ponto que se encontra, a partir dessa práxis de criação, o crivo metodológico deste trabalho. “A busca, neste caso, é pela mobilidade constante. Os caminhos, ao invés de apresentados como lineares, devem ser codificados em encruzilhadas” (Simas; Rufino, 2018, p. 36).

Intentando aprofundar essa proposta, junto do filósofo Charles Feitosa (2002), veremos que, na própria historicidade dos modelos de labirintos, encontramos analogias com a metodologia de forma mais ampla. O impasse diante da necessidade de se achar um caminho ou uma solução para um problema, seja ele ético, estético ou epistemológico, se assemelha recorrentemente, segundo ele, à imagem de um labirinto, para o qual se deve achar um “fio condutor” que nos leve à saída, ou seja, à solução da questão. Na genealogia histórica feita por Feitosa, os modelos de labirintos transitam de estruturas simples, unicamente centradas, para estruturas mais complexas, expansivas e com múltiplos pontos de convergência. Ele nos

apresenta três modelos de labirinto que podem, creio eu, ser pensados como imagens metodológicas: o labirinto unilinear/clássico, o multilinear e o rizomático.



Labirinto unilinear.
Imagem disponível em Feitosa (2002).

O modelo unilinear ou clássico possui um percurso longo, mas não intrincado, uma vez que os caminhos não se entrecruzam. Podendo ser circulares ou retangulares, eram frequentemente representados na Antiguidade em vasos, afrescos e pinturas. Nesse modelo, não há opções nem a tortura da escolha, uma vez que o caminho de ida é igual ao caminho de volta. Esse é o modelo geralmente usado para se representar o labirinto do Minotauro de Creta, do clássico mito grego. Sua mais antiga representação data de 1200 a.C., encontrada na Sardenha e associada ao culto aos mortos.

O segundo modelo de labirinto que Feitosa nos apresenta é o multilinear. Cheio de entradas, vias e alternativas de trajetos, nele pode-se vagar sem rumo infinitamente, já que esse modelo apresenta diversas possibilidades de escolha, a

maioria conduzindo a becos sem saída. Confuso e intrincado, possui diversas armadilhas possíveis, por exemplo, não se conseguir sair e não se chegar ao centro. Apesar disso, sua solução, ainda que mais complexa, é possível. A mais antiga representação desse modelo data somente do século XVI, já na Idade Média.

Costumamos, no senso comum, pensar o labirinto como um jogo que precisa ser desvendado, cujo segredo, após descoberto, deve ser revelado. Interessa achar a saída, desvendar o segredo e achar a solução para o enigma: entrar, caminhar em segurança, chegar ao centro, retornar e sair. Nesse sentido, os dois modelos apresentados até agora, uni e multilinear, pressupõem uma única solução para se chegar ao centro e sair, uma única possibilidade de investigação do percurso.

A partir disso, Feitosa nos apresenta uma discrepância, uma ambiguidade, entre descrições literárias e as representações visuais clássicas do labirinto, pois, se nas descrições (sejam na filosofia ou na ciência) a imagem do labirinto é evocada como representação de uma



Labirinto multilinear.
Imagem disponível em Feitosa (2002).

narrativa da dúvida, do impasse de resolução de um problema/enigma (ético, estético ou epistemológico), as representações visuais, contraditoriamente, nos dão a resposta do segredo de forma nítida e clara. A imagem do labirinto entrega a solução do problema. Segundo ele,

a representação antiga e medieval do labirinto expõe esquematicamente o caminho, o fio de Ariadne, a vitória mítica sobre o *error*, e não a construção do *domus Daedali* e seus corredores da errância. Trata-se do labirinto já decifrado, que dizer, a perspectiva de quem está de fora, a perspectiva panorâmica do arquiteto (Feitosa, 2002, p. 54).

Muitas vezes, é assim que encaramos o processo metodológico de uma pesquisa: da perspectiva do arquiteto que olha de fora o labirinto, cujo caminho já está previamente dado. Perde-se, nesse processo, o ponto de vista da construção, da elevação das paredes e dos corredores da errância. Em contraponto a isso, por fim, Feitosa nos apresenta o modelo rizomático de labirinto. Nem uno (unilinear), nem múltiplo (multilinear), mas sim um labirinto de multiplicidades. E é aqui, nesse modelo, junto da perspectiva da prática, que busco cravar a investigação metodológica da tese.

No labirinto rizomático, conectado de forma multidimensional, cada passagem se liga imediatamente e infinitamente com outra, sem centro, sem periferia, sem entrada, nem saída. Resistente à força da memória organizadora, permite circulação e reversibilidade dos caminhos e trajetórias. Há aqui uma tentativa de abandono do fio de Ariadne, pois não há um linha condutora única, que nos leva primeiro para o centro, depois para fora. Valorizando a exposição ao acaso, busca-se o não estabelecimento de uma sucessão lógica ou de causalidade, que possa ser expressa em fórmulas, que nos coloca sempre fora dos acontecimentos, na perspectiva do arquiteto. Há a valorização do erro, do esquecimento, da confusão e do não saber, ao lado da razão e da racionalidade. Entrar e sair do labirinto, em uma perspectiva do não saber, procedimento típico também da forma de aprendizado dos terreiros, que foge de uma lógica linear de produção de conhecimento, só são possíveis, acredito, quando a experiência é mediada pela prática e pela experimentação.

Ler a relação entre a condição de não saber e a do ato de praticar como dados não opostos confronta a dicotomia entre teoria e prática, tão presente nos discursos de grande parte do arcabouço científico moderno. Na lógica assente na epistemologia das macumbas, a condição de não saber é necessária para o que virá a ser praticado. Essa dinâmica se inscreve na perspectiva de uma forma de educação que é compreendida como experiência, na bricolagem entre conhecimento, vida e arte. O conhecimento é compreendido não como acúmulo de informação, mas como experiência (Simas; Rufino, 2018, p. 37–38).

Retomo aqui também, de uma outra forma, minha pesquisa de mestrado, ao trazer a teoria rizomática de Deleuze e Guattari (2011a) como referência metodológica para se entender, agora, uma criação labiríntica. Para esses filósofos, o rizoma seria um labirinto de



Deserto. Imagem de domínio público disponível [neste link](#).

multiplicidades, “talvez a imagem que mais se aproxime do labirinto rizomático seja o deserto no conto *Los dos Reyes e los dos Laberintos* de Borges” (Feitosa, 2002, p. 63), onde “não há escadas a subir, nem portas a forçar, nem cansativas galerias a percorrer, nem muros para impedir a passagem” (Borges, 2010b, p. 123). O deserto como o do conto é, assim, o labirinto em sua forma radical, pois nele tudo pode ser caminho e todos os sentidos podem ser construídos.

Nessa perspectiva, essa imagem de labirinto funciona também como estratégia coerente com a necessidade de habitar o mesmo lugar do monstro ou, talvez, para perceber a presença dele em si próprio, na medida em que agencia os temas que emergiram relacionados à morte, ao fim e à destruição, mas também como ação de resistência, metamorfose e transformação, em um território de criação fértil, vitalista e encantado. “O labirinto, para além do mito do Minotauro, sempre foi um símbolo ambíguo, pois representa o caminho inexorável para a morte, mas também aponta para a perspectiva de renascimento no útero da terra, enfim um lugar de decomposição, mas também de renovação.” (Feitosa, 2002, p. 53).

Busco assim possíveis experimentações~invenções com essa abordagem em diálogo com a obra de Borges, que é notadamente, como dito, conhecida por seu caráter labiríntico. Com isso, almejo também o fortalecimento da arte e dos processos criativos como lócus de investigação privilegiado, que comporta uma metodologia que se cria conjuntamente ao processo e se reconfigura em função de novas forças que exigem a implicação do artista e sua trajetória no caminho de pesquisa.

MAPEAMENTO

Uma vez delimitados os territórios teórico e metodológico, esta tese é a sedimentação, o aprofundamento, a análise e o desdobramento de diferentes procedimentos de criação que foram produzidos em uma longa trajetória artística e que foram aqui coletados e sistematizados em torno de uma *prática de monstruação*. Nesse sentido, o objetivo da tese é propor uma prática de criação de um corpo cênico para a dança, a partir da noção de monstrar como ato de criação e de uma perspectiva metodológica *monstrulabirintica*. Intenta-se aproximar a noção de monstro~monstruoso com o “Infamiliar” freudiano, como estratégia de criação em dança e que, de maneira imbricada e inseparável, agencia processos de subjetivação. Espera-se, assim, que esse corpo cênico desenvolva habilidades para se dançar com o infamiliar, de si, do outro e do presente, e que os procedimentos de sua construção sejam suporte para processos composicionais futuros.

Busco, tendo em vista o grande potencial disruptivo que os temas aqui elencados oferecem, refletir sobre como o monstro pode desorganizar o pensamento criativo, a subjetividade e o corpo na dança, de modo a estranhar, repensar e eventualmente desmontar políticas de criação vigentes em um certo percurso artístico~coreográfico, que se realiza em um chão, em um território específico. Nesse sentido, pretendo também discutir como essa proposta tem implicações éticas~estéticas~políticas na criação de desestabilizações, dissidências e resistências corporais~subjetivas~afetivas, frente à expropriação da força vital e da sensibilidade, orquestradas especialmente pelas forças neoliberais contemporâneas. Para tanto, proponho estratégias de contato, singularização e subjetivação dos monstros em torno de experiências de criação particulares e situadas, onde eles funcionarão como gatilhos desestabilizadores e encantadores nos processos criativos em dança.

Objetivando essas metas, a amostra de análise da tese ancora-se principalmente em um percurso de pesquisa~criação que se realizou entre 2017 e 2024, mais especificamente em quatro processos composicionais desenvolvidos nesse período: dois espetáculos – *O Fio de Minos* (2019) e *O Inquietante* (2021) – e duas imersões práticas – *Desmonte~Manada* (2022) e *Derivas do Inquietante* (2023). Com exceção do solo *O Inquietante*, e da imersão prática *Derivas do Inquietante*, todas as atividades prático~teóricas e o campo da pesquisa foram realizados coletivamente junto ao *des*²¹ – núcleo de pesquisa e criação em dança que lidero no

²¹ Inicialmente *Núcleo Desaparecer*, depois *DES~criação* e, por fim, apenas *des*. O nome do grupo alude ao prefixo *des-* como partícula que “tem sido descrito na literatura linguística como um prefixo polissêmico – [e que]

Instituto Federal de Brasília desde 2017. Formado por alunas e alunos da Licenciatura em Dança e por artistas independentes da cidade de Brasília, o núcleo é o lócus dos trabalhos de investigação teórico~práticos neste ciclo de pesquisas, desenvolvendo ações nas linhas de consciência corporal, preparação técnica, composição e dramaturgia em dança, aliado às minhas atividades institucionais como docente.

A partir desses quatro processos composicionais, foram sistematizadas duas práticas de criação para um corpo cênico na dança: a prática P.B. (*pós-básicos*) e a prática O.A.I. (*operadores de ativação do infamiliar*). Ambas visam, a partir do ato de monstruar (a si, os métodos, os treinamentos, o corpo), produzir um corpo cênico específico que seja vitalizado, presente e ativo em seu meio de existência e de criação.

A prática P.B., que deriva e bebe de um método de educação somática – *Fundamentos Bartenieff*²² –, visa sistematizar anos de investigação e pesquisa autônoma deste método, em variados contextos pedagógicos e artísticos, e configura-se como uma proposta de treinamento para a dança que dialoga com princípios somáticos do método de Bartenieff. O escopo desse recorte da tese não é, portanto, a educação somática em si, mas as práticas de criação, as metodologias e os treinamentos em dança em diálogo com esse método somático específico.

Já a prática O.A.I. é em parte impregnada dos princípios de movimento dos *Fundamentos Bartenieff*, mas estrutura-se principalmente a partir dos procedimentos de criação que emergiram dos processos composicionais mencionados, ou seja, organiza-se em torno desses operadores, que são estratégias de composição do corpo cênico cuja intenção é criar, manter e desdobrar estados corporais (Curi, 2023) em experiências de criação singulares. Os operadores são cercados em torno de uma ação deliberada de nomeação, de dar nome às ações e aos estados de movimento pré-definidos e com orientações específicas, que intentam provocar o surgimento de um corpo cênico *monstruado*. São dez os operadores desenvolvidos e sistematizados na tese: *o caminhante; os chifres; o tonto; o fauno; o ternário; o oscilante; o desmonte; o quadrúpede; o desfigurante; e, por fim, o escrevente*²³.

Em termos temporais, a prática P.B. reúne e sintetiza procedimentos de investigação, criação e de treinamento em dança mais longínquos dentro da minha trajetória artística,

apresenta tanto um significado de negação quanto de reversão nos itens lexicais a que se adjunge” (Bona; Ribeiro, 2018, p. 612).

²² O nome *pós-básicos*, alude ao método somático que inspira essa prática, já que ele possui exercícios *pré-básicos* e *básicos*. A escolha desse nome, sugerido pelo grupo que vivenciava os exercícios, será discutido no capítulo IV – *Monstruar o treinamento: a prática P.B.*

²³ Os *operadores de ativação do infamiliar* serão apresentados e descritos no capítulo VI – *Monstruar o corpo cênico: a prática O.A.I.*

enquanto a prática O.A.I. circunscreve-se mais ao tempo e espaço recentes da tese (2017 a 2024), melhor dizendo, diz mais respeito aos *monstros*, ao *monstrar* e ao *infamiliar*.

Há ainda uma última imersão prática sendo realizada no presente momento, enquanto escrevo este texto no primeiro semestre de 2024, que não constará formalmente como objeto específico de análise da tese (por razões evidentes), mas que vem contribuindo para as percepções, entendimentos, articulações e conclusões da proposta. Após retornar do período de doutorado-sanduíche em Lisboa com as duas práticas organizadas (P.B. e O.A.I.), propus ao grupo que as realizássemos sistematicamente, por alguns meses, em diferentes configurações: inicialmente em grupo, com minha participação, e posteriormente em grupos menores e individualmente, enquanto eu e outros colegas observávamos de fora. Buscamos também experimentar a realização das práticas com o mínimo de roupas possível, procurando um corpo nu²⁴. Ao final de cada experiência, seguiam-se momentos de debate, avaliação, reflexão e troca coletiva.

Essa vivência de modo aplicado, contínuo, e sistemático, rendeu ricas conclusões e *insights* para o fechamento do texto, articulando-se com esta escrita enquanto práxis contínua que gerou essa tese. Não faria sentido, para mim, não estar em contato com a prática ao longo da escrita, visto que todas as hipóteses de pesquisa e os procedimentos de investigação, como já dito, surgiram e partiram do corpo, da prática cotidiana, da sala de ensaio e dos espetáculos criados ao longo desse ciclo de 7 anos²⁵.

É neste momento também, de última imersão coletiva, que foram produzidos os vídeos mais recentes de execução das práticas, que acompanham a orientação de execução de ambas: vídeos individuais e separados, de cada exercício da prática P.B. (33 no total) e de cada operador da prática O.A.I. (9 no total, já que *o escrevente* é um operador de escrita). Há também, no início das orientações de execução, links para listas de reprodução com vídeos das práticas sendo realizadas na íntegra, em fluxo contínuo, em diferentes contextos e momentos desta pesquisa.

Ainda nesse último ciclo, com o intuito de colher impressões mais sistematizadas de alguns dos participantes dos processos, foi realizada uma entrevista~debate de forma coletiva,

²⁴ Devo essa sugestão à professora Giselle Rodrigues, após ter assistido à realização da prática O.A.I. em um de nossos ensaios.

²⁵ No Candomblé, os períodos de iniciação são ciclos rituais que todo iniciado deve passar de 7 em 7 anos. Esses períodos são também chamados de *obrigações*. Quando se completa 7 anos, alcança-se a maioridade ritual. É quando passamos finalmente a ter mais autonomia e a ter um cargo específico dentro da comunidade através do recebimento do título de *Kotamanganza*, o grau máximo da formação. Em analogia, fechar esse ciclo de criação de 7 anos e adquirir o título de doutor assemelham-se a essa vivência no terreiro.

que está transcrita na íntegra nos apêndices da tese. Esse formato de coleta de informações foi sugerido pelo próprio grupo, que preferiu realizar um bate-papo com trocas onde pudessem se expressar mais livremente, nos moldes do que já realizamos cotidianamente em nossos ensaios. O grupo se sentiu mais seguro e à vontade para contribuir assim do que respondendo a formulários ou sendo entrevistados individualmente. Participaram da conversa as artistas que estiveram comprometidas com essa última fase do processo de investigação no primeiro semestre de 2024, ou seja, que experimentaram as duas práticas já estruturadas: Ana Júlia Paiva (Naju), Caroline Magalhães (Carol), Livia Bennet, Gustavo Paiva e Marcia Regina²⁶. Recortes das falas das artistas estão inseridos em pontos diversos do texto, de modo a construir diálogos com a reflexão desenvolvida.

Por fim, entre os capítulos da tese, aparecem fragmentos de escrita do operador *o escrevente*, que visam, como experimento para quem escreve, e, espero, para quem lê, transitar entre um texto mais “engessado” academicamente e um texto que se *borra* com o poético e o imaginário²⁷.

A partir dessas primeiras questões introdutórias e para fazer jus a todos os grandes eixos dessa discussão, o texto está organizado em seis capítulos.

No capítulo I – *Os quatro labirintos*, apresento de forma breve os quatro processos composicionais que dão suporte às investigações desse trabalho: *O Fio de Minos* (2019), *O Inquietante* (2021), *Desmonte~Manada* (2022-23) e *Derivas do Inquietante* (2023).

No capítulo II – *Os monstros que nos dançam*, trago um recorte das teorias da monstrosidade na cultura, demonstrando como o monstro, inicialmente estranho, torna-se familiar ao longo da transição do século XIX para o XX. Discuto aqui também a formulação e o desenvolvimento do conceito psicanalítico *das Unheimliche*, sua ligação com as teorias da monstrosidade, assim como ensaio possíveis pontes para sua instrumentalização na criação em dança, visando a desdobramentos na discussão sobre processos de subjetivação. Por fim, faço um breve apanhado histórico sobre a presença do monstruoso em um certo percurso ocidental da dança.

No capítulo III – *Regimes do agora – dança e política*, busco pensar possíveis pontes e contribuições da pesquisa em artes da cena em diálogo com as urgências do tempo em que

²⁶ Marcia, excepcionalmente, respondeu por escrito ao roteiro da entrevista, por impossibilidade de participar da conversa coletiva no dia agendado.

²⁷ Os textos completos escritos por mim a partir desse operador podem ser acessados [neste link](#), enquanto os textos escritos pelos participantes do *des~* podem ser acessados [neste link](#).

vivemos, refletindo sobre os regimes políticos da dança realizada no presente e suas implicações em micropolíticas de resistência a partir da *teoria dos afetos* em diálogo com os monstros.

No capítulo IV – *Desmontando políticas de criação*, retomo os processos composicionais analisados na tese para refletir como o quadro político discutido no capítulo anterior influenciou na transformação de uma ética do corpo em movimento. Para tanto, comento alguns acontecimentos de sala de ensaio que contribuíram para a desestabilização de modos de fazer da prática, especialmente a partir de um reposicionamento das noções de coreografia e improvisação, quando em contato com as monstruosidades. A partir desse panorama, apresento o surgimento e a organização dos *operadores de ativação do infamiliar* e a formulação da noção de *função~monstro*.

No capítulo V e VI – *Monstruar o treinamento: a prática P.B.* e *Monstruar o corpo cênico: a prática O.A.I.*, respectivamente, apresento de forma detalhada as duas práticas de criação em dança que dão suporte à tese, genealogizando a estruturação da primeira a partir dos *Fundamentos Bartenieff*, assim como a sistematização dos dez operadores (O.A.I.) a partir dos processos composicionais citados. Apresento também no capítulo VI, de forma sintética, a proposta de tese elaborada nesta pesquisa.





Começo a ler o ensaio auto biográfico de Borges e sou invadido pelo choro. Me lembro novamente de como tenho certeza de que você também chorou ao ler esse texto. Abro também os nove ensaios dantescos e olho mais uma vez a dedicatória escrita por você, para mim.

Passo os dedos na folha de papel, em cima da tinta, imagino o momento em que você escreveu. Sinto, de novo e mais uma vez, vontade de escrever.

Lembro de meu pai, espelhado no pai de Borges. Penso em uma herança e um legado que nunca existiu. Sinto falta de algo inexistente. Vejo-me rompido e rompendo incessantemente com ele sem que nada se materialize pois só há ausência, lacuna, buraco. As lágrimas correm, sinto vontade de entender o que é isso que acontece quando escrevo que me faz chorar. Corro de olhos fechados. Tento dar um passo a mais antes do medo de cair me invadir e eu ter de abrir os olhos novamente.

o choro

(texto produzido a partir do operador *o escrevente*)



Nem Zeus desataria essas redes
de pedra que me cercam. Olvidado
dos homens que antes fui, sigo o odiado
caminho de monótonas paredes
que é meu destino. Retas galerias
encurvando-se em círculos secretos
com o passar dos anos. Parapeitos
que se racharam na usura dos dias.

Já decifrei no pó esbranquiçado
rastros que temo. Tenho percebido
no ar das côncavas tardes um rugido
ou o eco de um rugido desolado.
Sei que na sombra há Outro, cuja sorte
é exaurir as solidões sem fim
que este Hades fiam e desfiam,
sugar meu sangue e devorar minha morte.
Nós dois nos procuramos. Quem me dera
fosse este o dia último de espera.

o labirinto, Borges (2009b, p. 36)

I. OS QUATRO LABIRINTOS

A produção de discurso, de narrativa, sobre os processos de criação analisados nesta tese, que denomino “os quatro labirintos”, é, em última instância, uma invenção. Isso porque, momentos das práticas que posteriormente se tornaram relevantes para as presentes análises, não tinham necessariamente grande importância na altura em que ocorreram. Ao mesmo tempo, essa produção discursiva não dá conta de descrever ou identificar, a posteriori, a materialização em corpo de todas as múltiplas camadas de sentido presentes nos processos de maneira categórica, pois essas camadas migram e se contaminam entre si, antes, penso eu, como imagens, como afetos, como sensações, e não como palavras. A linguagem, aqui, sempre vai falhar, sempre vai ser insuficiente para dar conta da experiência do corpo em criação.

Esforço-me, assim, para identificar marcos dos processos de criação que ajudem a delimitar um entendimento de suas construções, mas não há, propriamente, um momento exato em que esses marcos aparecem, fixam-se ou descartam-se, somem. O que observei assistindo novamente aos registros em vídeo dos ensaios gravados é que o processo não era linear como talvez este texto possa fazer parecer e, portanto, os elementos descritos e analisados aqui – gestos, partituras, seqüências de movimento, cenas, músicas, materialidades – iam e vinham em fluxos, em marés, apareciam e sumiam, eram descartados, depois reapareciam, voltavam e eram testados novamente.

Nesse sentido, as relações de causa e efeito criadas entre eles, como essas relações se organizam em torno de nexos dramaturgicos e como esses nexos se harmonizam em uma certa discursividade narrativa e textual, às vezes muito retilínea e organizada, são também uma invenção, uma invenção posterior, feita na criação desse texto em tensionamento com o corpo.

Assim, essa mesma linguagem, essencialmente insuficiente, pode ser justamente uma forma de invenção, de fabulação, de especulação e de ficcionalização sobre o vivido. Uma maneira outra de também inventar e produzir o corpo, além de ser um espaço de produção de fabulações especulativas (Haraway, 2023) ou fabulações da dor (Greiner, 2021) que nos seja propício para subjetivar, explorar, propor e produzir formas possíveis de permanência no presente, que nos convoca cotidianamente ao desencanto.

Hoje, retrospectivamente, considero que os episódios que serão narrados aqui foram cruciais para o corpo produzido nos processos composicionais. Todavia, essa associação não é explícita. Ela é também, reafirmando, inventada em alguma medida, e por isso é difusa e está acumulada na subjetividade do corpo que transborda em gesto e movimento, negociando com a “natureza ambivalente da noção de sentido, ligado tanto a dimensões conceituais, narrativas, informacionais, formuláveis, por um lado, quanto a aspectos sensíveis, afetivos, instáveis, indizíveis, por outro” (Curi, 2018, p. 397). Ainda que essa produção discursiva possa ser entendida como parcialmente fictícia, inventada, é por meio dela que hoje, anos depois dessas experiências de criação, tento dar contorno a esses corpos que já transbordaram.

De maneira geral, os processos composicionais que são objeto da tese, os quatro labirintos, representam um insistente movimento cíclico marcado por momentos de expansão e diálogo coletivo, com fases compulsórias de retração e isolamento individual. Enquanto *O Fio de Minos* e *Desmonte~Manada* foram processos realizados em grupo, presencialmente junto ao *des~*, *O Inquietante* e *Derivas do Inquietante* foram momentos de imersão individual, marcados

pela solidão, isolamento, medo, angústia e estranhamento de se encontrar sozinho dentro de um espaço de criação cujas condições não eram exatamente as ideais para a investigação artística²⁸.

Mesmo que essa oscilação entre práticas coletivas e individuais não tenha sido planejada, creio que o movimento cíclico e ondulatório da pesquisa, esse estado intermediário entre compressões solitárias e expansões compartilhadas coletivamente, gerou um tom interessante para a proposta como um todo, na medida em que possibilitou descobertas, inferências, contestações e conclusões que somente o melhor dos dois mundos poderia oferecer. A disciplina de uma prática constante, ininterrupta, seja em modo online ou presencial, seja sozinho ou em grupo, ao longo desses anos de trabalho, provocou necessariamente adaptações, desvios, reinvenções de rotas, reorganizações, frustrações, desistências, que fortalecem, ao fim e ao cabo, a proposta de uma metodologia labiríntica que havia somente se esboçado no começo de todo esse caminho. Antes de adentrar, porém, os labirintos que dão suporte para a tese, creio ser necessário fazer algumas delimitações acerca de algumas nomenclaturas, termos e conceitos utilizados no texto, que se relacionam mais especificamente a essas práticas de criação. Vamos a elas.

Primeiramente, quando me refiro a “espetáculo”, acompanho o entendimento da pesquisadora Erika Fischer-Lichte (2019), em seu livro *Estética do Performativo*, no qual ele é entendido como atividade de construção/constituição, e não como representação/expressão. A definição de Fischer-Lichte, que parte da concepção do teatrólogo alemão Max Herrmann, segundo a qual a teatrologia deveria ser uma ciência do espetáculo, distancia o espetáculo da ideia de obra de arte e o aproxima da ideia de *acontecimento*. O professor e pesquisador Daniel Lins (2012) ajuda-nos a situar essa noção, que, na trilha da filosofia deleuziana

nunca é “o que acontece”, um simples estado de coisas empíricas e fatural, mas não é tampouco uma simples efetuação do pensamento; ele se situa no interstício, na fenda entre o sensível e o pensamento, lugar de uma *gênese do sentido* sempre renovada. Uma gênese *ambulante*, *órfã*, *nômade*, (...) Problemática que força o pensamento a individualizar-se, a singularizar-se a cada vez sob a forma de uma *solução* inventiva, nova. Um pensamento, pois, a engendrar no pensamento uma política de desejo e prazer, isto é, uma ética da estética (...) (Lins, 2012, p. 26, *grifos do autor*).

Esse recorte aproxima-se também da concepção de teatro do professor Jorge Dubatti (2017) desenvolvida em seu livro *O teatro dos mortos*, em que “a filosofia do teatro afirma que ele é um acontecimento, no duplo sentido que Deleuze atribui à ideia: algo que acontece e em

²⁸ Esses dois momentos foram a pandemia de Covid-19 e o período de doutorado-sanduíche, realizado em Lisboa, Portugal.

que se dá a construção de sentido. Um acontecimento que produz entes em seu acontecer, vinculado à cultura vivente, à presença aurática dos corpos” (Dubatti, 2017, n.p e-book).

Nesse campo, “espetáculo” abarca o todo da ação e do acontecimento cênico, em diferentes formatos de aparição da encenação, como em estruturas composicionais mais formais, realizando-se em teatros e palcos italianos, ou estruturas composicionais mais abertas, eventualmente em diferentes espaços para além do edifício-teatro, aproximando-se e/ou dialogando com outras linguagens artísticas, como a performance.

Na filosofia do teatro, a palavra “teatro”, em seu sentido ancestral, permite pensar em um genérico mais amplo que o objeto da definição moderna e que inclui diversas manifestações, como a dança, a performance, o teatro de animação, o novo circo, a narração oral, o clown, o stand-up etc. (...) Quando me refiro à filosofia do teatro, incluo, portanto, todas as manifestações das artes conviviais que produzem *poiesis* corporal e expectativa (Dubatti, 2017, n.p e-book).

Distancio-me assim, como chave de pesquisa, de uma acepção do espetáculo pela ótica da semiótica e da comunicação e aproximo-me de uma produção do acontecimento cênico pelo viés de uma filosofia da práxis, que combina convívio, *poiesis* corporal e expectativa (Dubatti, 2017) em uma abordagem performativa (Fischer-Lichte, 2019).

Já “coreografia”, historicamente associada e confundida com a própria noção de dança (Katz, 2013, p. 43) é entendida aqui também de maneira ampla, podendo aludir ao mesmo corpo de ações cênicas que acabei de delimitar como espetáculo, além de outras organizações presentes em uma encenação. “Coreografia” é então o mesmo que espetáculo, em uma certa medida, mas transita e dialoga também com outras formas conceituais típicas da dança, tais como composição coreográfica, composição em tempo real, improvisação, improvisação estruturada, improvisação instantânea, partitura, célula de movimento, ações físicas, entre outras. Em outras palavras, “coreografia” é o próprio espetáculo e, também, a notação ou o registro de movimentos sucedentes dentro da cena, desde estruturas e ações corporais organizadas de maneira mais aberta, mais “improvisadas”, até sequências de movimento pré-fixadas que são repetidas em uma mesma ordem, com uma mesma qualidade e intenção.

Passamos, então, a considerar uma coreografia menos pelo que ela é capaz de narrar ou figurar ou representar e mais por ser uma estrutura dramática que, no final das contas, está resolvendo forças. Pensada segundo a perspectiva de Laban, a dança poderia ser definida como uma dramaturgia de esforços (...). É como se pudesse ser concebida como um jogo, uma articulação de movimento: o que move, como se move, onde se move; acelerações, desacelerações, suspensões, pausas, percursos, deslocamentos – todo um campo que é, na verdade, muito material. E é a composição dessa materialidade que vai estabelecer a dramaturgia própria e autônoma da dança (Caldas, 2010, p. 71).

Portanto, seja em estruturas cênicas mais porosas, seja em estruturas mais cristalizadas, importa, no entendimento de “coreografia” aqui trabalhado, a presença do princípio de *composição* e de *encenação*, ou a presença e a elaboração intencional de um nexos interno, como nos traz o filósofo José Gil:

O que é uma coreografia? É um conjunto de movimentos que possui um nexos próprio, quer dizer, uma lógica de movimento. Se nos referimos especificamente à dança, devemos acrescentar: “um conjunto concebido ou imaginado de certos movimentos deliberados...”. Se se trata de uma coreografia improvisada, a exigência do nexos mantém-se ainda que se abandone parcialmente a ideia da pré-concepção e o caráter voluntário dos movimentos. Como em toda definição no campo da arte, a da coreografia põe imediatamente múltiplos problemas: parece, todavia, que em todos os casos que se apresentam (nomeadamente na dança contemporânea), não há coreografia sem um nexos (Gil, 2020, p. 63).

Quando falo de “composição coreográfica” em dança, a analogia com “coreografia” é praticamente automática. “Composição em dança” virou sinônimo de “composição coreográfica”, ainda que na contemporaneidade o conceito de coreografia tenha deixado de se referir apenas a um encadeamento sequencial de movimentos. Já quando se pensa na ideia de “cena”, penso que essa abordagem é ampliada, já que a *encenação* em dança seria, talvez, mais abrangente e plural do que a ideia de coreografia, envolvendo e abarcando no pensamento composicional outros elementos além dos corpos, como luz, cenário, música, sons, objetos, figurinos etc., além de considerar também, como estratégia cênica, o elemento da expectativa, do público. “Para se adentrar nessa discussão topológica e sígnica, é interessante introduzir-se a conceituação de Jacó Ginsburg a respeito de encenação: para este, a expressão cênica é caracterizada por uma tríade básica (atuante-texto-público) sem a qual ela não tem existência” (Cohen, 2019, p. 28), onde *atuante* não é necessariamente ator/dançarino, *texto* não é necessariamente verbal e *público* não precisa estar necessariamente no edifício teatro.

Segundo Renato Cohen (2019), alguns fatores determinantes dessa transformação da concepção e do entendimento da cena são a emergência da chamada pós-modernidade, as vanguardas artísticas, a dança moderna norte-americana, o expressionismo alemão, a aproximação e a diluição de fronteiras entre vida e arte, além da integração e a hibridez entre as linguagens artísticas com o surgimento do *happening*, da instalação, da *live art*, da *body art*, e da *performance art*. Esse mesmo momento histórico é também descrito e analisado por Erika Fischer-Lichte (2019), no livro já citado, definido por ela como “virada performativa” nas artes da cena.

Dentro desse modo de encarar a arte, Isadora Duncan, Merce Cunningham e outros “libertaram” de certa forma a dança, incorporando ao seu repertório movimentos e situações comuns do dia a dia, como andar, parar e trocar de roupa, por exemplo. Personagens diárias (e não míticas) como guardas, operários, mulheres gordas etc., passam a fazer parte das coreografias (Cohen, 2019, p. 38–39).

Ao pensarmos, então, composição em dança como encenação, já estamos dialogando com a contemporaneidade em arte, com a hibridez de linguagens e com os campos interdisciplinares ou, como tem-se usado mais recentemente, coreografia ou composição em campo expandido. A composição em dança deixa, assim, de ser necessariamente e/ou somente composição coreográfica, no sentido mais fechado da acepção, e, para além da diluição das bordas entre linguagens artísticas, extravasa ainda mais fortemente os limites entre arte e vida, não apenas trazendo o real para a cena, mas também, e cada vez mais, levando a “cena” para o “real”, ou seja, irrompendo o ordinário e cotidiano com uma dimensão estética e poética.

Nesse caminho, a noção de encenação apresenta um caráter mais híbrido e abrangente, já que abarca diferentes regimes de organização, de estruturação e de criação de nexos da cena, como diria José Gil. Já estamos falando de uma cena que não é o palco tradicional, é a vida como um todo possível de expressão. Coreografar, criar dança, portanto, é entendido nesta tese como uma ação de ordenação de diferentes regimes de sentido, em que

criar é, basicamente, formar. É poder dar forma a algo novo. Em qualquer que seja o campo de atividade, trata-se, nesse “novo”, de novas coerências que se estabelecem para a mente humana, fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos. O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de *relacionar, ordenar, configurar, significar* (Ostrower, 2014, p. 9, *grifos meus*).

Delimitadas as noções de espetáculo e coreografia, cabe, por último, especificar que quando utilizo, na descrição e na análise dos processos criativos, as expressões “partitura”, “células coreográficas”, “ações físicas” e “cena”, refiro-me a partes desse todo mais amplo entendido como espetáculo~coreografia, que podem ser sequências de movimento pré-fixadas, gestos e ações corporais que se repetem periodicamente, temas de movimento improvisados, imagens propulsoras de uma determinada investigação corporal e momentos particulares dentro do processo de investigação como um todo. O conjunto dessas partes menores constituem o todo maior do espetáculo~coreografia e são, ao longo do processo, intencionalmente laboradas em torno da construção de umnexo de sentido composicional, que não é somente ou necessariamente comunicacional e significativo, mas, antes, múltiplo em seu agenciamento de diferentes regimes semióticos, afetivos e simbólicos.

O trabalho de encenação a partir dessas zonas ou partes de sentido visa, portanto, entender “o fazer do corpo cênico como uma negociação constante entre zonas de fluxo de livre experimentação, associação e reflexão, e um campo de construção, composição e consolidação, o qual envolve escolhas, aprofundamentos e combinações no campo da materialidade cênica” (Curi, 2018, p. 392). A partir desses cercamentos prévios, sigamos agora para uma sucinta descrição dos processos composicionais que ancoram esta tese.

O FIO DE MINOS

Acesso aos registros em vídeo do processo [neste link](#).

*O Fio de Minos*²⁹ foi criado em 2019, antes do ingresso no doutorado. Conforme mencionado em *Cruzos e Amarrações*, partiu do conto literário “A Casa de Astérion”, de Jorge Luís Borges, e especialmente da corporeidade~subjetividade do monstro Minotauro. Com foco no hibridismo entre o homem e o animal, a encenação levou cinco artistas a um mergulho coletivo para o labirinto imaginário criado pelos fios de ações e memórias do monstro.

O conto³⁰ faz parte do livro *O Aleph*, de 1949, que é considerado pela crítica um dos pontos culminantes da ficção de Borges. Ele reúne, em sua maioria, textos literários que “correspondem ao gênero fantástico” (Borges, 2010b, p. 154), e a escrita do conto, segundo afirma o autor no epílogo do livro, deveu-se ao contato que ele teve com o quadro *O Minotauro*, do artista inglês George Frederic Watts³¹, que data de 1885. Na mitologia grega, o Minotauro, meio homem, meio touro, era apaziguado por sacrifícios humanos anuais, quando eram enviados jovens rapazes e moças em um navio de Atenas para a ilha de Creta para serem devorados pelo monstro no labirinto onde morava.

Esse mito grego é bastante conhecido³², e a maioria de suas versões, análises e interpretações partem sempre do olhar e da voz de seu herói, Teseu, e seus simbolismos refletem

²⁹ Link para o [espetáculo completo](#), [teaser 1](#) e [teaser 2](#). A ficha técnica pode ser consultada nos apêndices desta tese.

³⁰ A transcrição completa do conto encontra-se [neste link](#).

³¹ George Frederic Watts (Londres, 1817 – 1904): pintor e escultor inglês Vitoriano associado ao movimento simbolista. Ficou famoso em sua época por seus trabalhos alegóricos, nos quais as emoções e aspirações da vida seriam representadas em uma linguagem simbólica universal (Tate, 2023).

³² O famoso mito de Teseu, Ariadne e o Minotauro conta a história do herói que foi incumbido da tarefa de matar o monstro do labirinto (para não acabar como um de seus tributos) e da jovem apaixonada por ele, que, temendo que seu amor não voltasse, dá a ele um novelo de lã para que não se perdesse na volta entre os caminhos tortuosos do emaranhado de paredes de pedra – o “fio de Ariadne”.

uma visão de coragem, de um homem destemido e da força que vem do amor de Ariadne para que sua missão fosse completada. O interessante do conto de Borges é justamente o enfoque desse mito, largamente difundido, porém, pelo ponto de vista do monstro, pelo olhar do Minotauro, o que quebra com o protagonismo do herói clássico, que possuiria, supostamente, os atributos mais relevantes e desejados para uma experiência humana mais exitosa. Assim, o que é implícito na história original – o fato de o herói e o monstro estarem em pé de igualdade e a transformação do herói ser somente possível por conta da grandiosidade do monstro – Borges apresenta de forma explícita, quando dá voz a Astérion e constrói com seu olhar a



O Minotauro (1885), George Frederic Watts, Tate Britain.
Imagem disponível [neste link](#).

narrativa do clássico: “o Minotauro é o monstro que devora, é o outro, assim como o labirinto que metaforicamente transforma-se num monstro que também devora. (...) Em *La casa de Asterión*, o Minotauro é quem vai descrever a sua casa – o labirinto –; é ele quem tem a fala” (Cesco, 2012, p. 263).

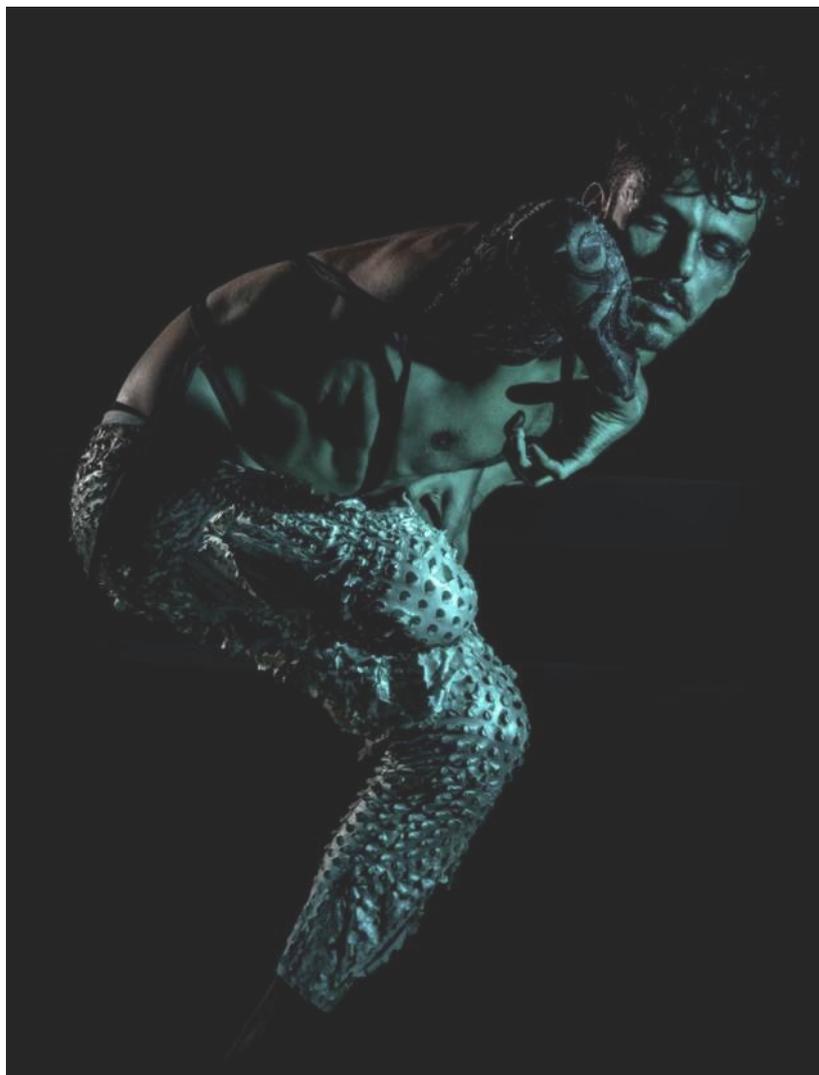
Veremos, conforme nos conta a estória clássica, que o herói que cumpre esse papel não deixa de ser também um duplo do próprio monstro, colocando assim, aqui, a monstruosidade em polaridade com uma humanidade supostamente perdida. O chifre que brota da cabeça do corpo monstruoso amaldiçoa o corpo humano. E o herói que mata o monstro se vê, logo depois do ato e indefinidamente, confrontado com sua parte animal. E se a humanidade é que fosse questionada e precisasse ser banida? Quais os limites que delimitam a norma corrente do humano e do monstruoso?

Ainda que no fim do conto Borges mantenha a versão original do mito, apresentando a morte do monstro por Teseu, são as características bestiais e monstruosas do personagem principal que têm maior enfoque em sua narrativa e funcionam, a meu ver, como metáforas para a inteligência, sagacidade, criatividade, plenitude e onipresença. No conto, a capacidade de adaptação, transformação e metamorfose presentes em Astérion são exaltadas como sendo

indispensáveis para o alcance da sabedoria e da longevidade. O monstro sabe-se preso a algo que precisa ser libertado, porém, essa mesma prisão, sua condição monstruosa, é o que o torna potente, sagaz, longo, perspicaz, irônico, sarcástico. Sua hibridez, sua metamorfose de homem~animal é ao mesmo tempo sua maior força e sua maior fragilidade.

Borges nos leva a criar afeição por esse ser tão complexo e instigante, fazendo com que desejemos, ao fim da leitura, que o ensejo final da clássica estória não se concretize, ou seja, torcemos pelo monstro e por sua vitória, torcemos por sua vida, e não por sua morte. E é exatamente nesse momento, no fim do texto, que de maneira sagaz e perspicaz Borges nos entrega o segredo de sua narrativa, nos confrontando com o já conhecido, com o desfecho clássico, com a morte do Minotauro. “O sol da manhã reverberou na espada de bronze. Já não restava um só vestígio de sangue. — Será que acreditarás, Ariadne? — disse Teseu. — O Minotauro mal chegou a se defender” (Borges, 2010b, p. 63). Com esse final, Borges nos causa comoção e empatia pelo monstro.

A metamorfose é representada obviamente no próprio corpo de Astérion, que é em si um ser híbrido (metade homem e metade touro), mas também na relação que o monstro tem com a morte (tanto de seus tributos anuais quanto de sua própria), que não está associada necessariamente ao fim e ao desaparecimento, mas, principalmente, ao infinito e à transmutação, características inerentes ao mundo e seus ciclos. Morrer é transmutar, não finalizar.



Minotauro em *O Fio de Minos*. Foto: Thiago Sabino.

A ideia de morte como metamorfose e transformação é também bastante característica da mitologia de *Kafundeji*, como mencionei anteriormente, além de ser uma visão típica presente nos terreiros sobre os ciclos vitais como um todo. A morte, para essas tradições, não é o fim, pois “um ancestral (...), mesmo na condição do que conhecemos como desencarnado, ocupa uma condição de vivo, uma vez que interage, é lembrado, é reverenciado e participa das dinâmicas da vida e do cotidiano daquele grupo” (Simas; Rufino, 2018, p. 31). A morte, portanto, é uma metamorfose, uma mudança de estado, uma transformação. A partir desse panorama, foram esses temas e essa interpretação particular do conto de Borges que permearam, por conseguinte, a criação de *O Fio de Minos*.



O Fio de Minos. Foto: Thiago Sabino.

O espetáculo foi também um dos produtos resultantes de um projeto de pesquisa que transcorreu de 2017 a 2019, realizado pelo *des~* no Instituto Federal de Brasília, intitulado “Os *Fundamentos Bartenieff* e seus desdobramentos no ensino, composição coreográfica e dramaturgia em dança”. Os *Fundamentos Bartenieff* são um método de educação somática³³ que está na base da minha formação e pesquisa em dança, seja na vertente da docência, da preparação técnica ou da criação. O projeto, apresentado e executado junto à Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação do IFB, consistiu no estudo e na análise desse método somático com posterior investigação das relações entre ele e as atividades didático-

pedagógicas e de ensino-aprendizagem em dança. Em um segundo momento, o grupo se debruçou sobre a pesquisa composicional em dança, a partir de estudos que inter-relacionavam o método de Bartenieff e a construção do corpo cênico, dramaturgia e a composição coreográfica³⁴.

³³ Para aprofundamento acerca do que é educação somática e dos vários métodos desenvolvidos nessa abordagem, conferir Bolsanello (2010b).

³⁴ O projeto de pesquisa, assim como o campo da educação somática e os *Fundamentos Bartenieff*, serão descritos e discutidos com maior profundidade no capítulo V – *Monstruar o treinamento: a prática P.B.*



O Fio de Minos. Foto: Thiago Sabino.

No transcorrer das práticas de montagem do espetáculo, os princípios de movimento e os exercícios técnicos de Bartenieff, que inicialmente eram estudados e vivenciados segundo orientações mais fiéis ao método, começaram a se metamorfosear, se transformar, se *monstruar* e ser utilizados não só no momento de aquecimento e preparação corporal, mas também como propulsores nas fases de improvisação e laboratórios de criação das cenas. Nesse momento, intensificou-se a busca por uma espécie de corpo borrado, intersticial, híbrido, em termos de composição gestual, a partir do treinamento que se apoiava nos *Fundamentos Bartenieff*.

Havia ainda, nessa fase, uma separação do ensaio em dois momentos específicos: um de *preparação~aquecimento~concentração~sensibilização*, mais tradicionalmente entendido como “aula de técnica”; e outro momento, focado em laboratórios de criação, no qual enfatizávamos mais práticas de improvisação e jogos de investigação cênica. Todavia, o treinamento e as práticas de composição começavam a se associar em torno de um objetivo comum, que era atingir ou construir um corpo cênico específico que incorporasse as derivas monstruosas que o Minotauro nos sugeria. De forma ainda inconsciente e não elaborada, surgiram aqui, nessas práticas de composição, dois dos *operadores de ativação do infamiliar*, que seriam sistematizados alguns anos depois como parte da proposta metodológica da tese, a saber, *o caminhante* e *os chifres*.

A ideia de *corpo-monstro*, que surge nesse momento, seria o resultado de uma convergência de um percurso de criação que aglutinava o treinamento a partir dos *Fundamentos Bartenieff*, a experiência da prática artística a partir da investigação de uma gestualidade~corporeidade monstruosa inspirada no Minotauro e as contribuições da teoria da monstruosidade na cultura em sua acepção histórico-filosófico-estética.

Essa ideia parecia oportuna também à medida que fui constatando que o monstro na cultura sempre esteve associado às zonas limítrofes da experiência do sujeito, evidenciando aquilo que muitas vezes habita a zona do tabu, do preconceito, da violência e da intolerância. De alguma forma análoga, o processo de criação de *O Fio de Minos* parecia habitar também uma zona fronteira desafiadora para mim, uma vez que reunia, em um mesmo território, áreas de saber, teorias e práticas cujas zonas de contato não eram muito evidentes naquele momento. A ideia de corpo-monstro veio então como tentativa de síntese, de cruzo, para amarrar campos diferentes da minha formação e experiência³⁵.

O Fio de Minos e o Minotauro foram, portanto, os agentes que inauguram os movimentos desta tese. É em torno desse contexto que organizo e apresento em 2020 o projeto para ingresso no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, intentando continuar e aprofundar as questões identificadas nessa fase, agora em nível de doutorado.

O INQUIETANTE

Acesso aos registros em vídeo do processo [neste link](#).

*O Inquietante*³⁶ foi um acidente de percurso. Criado em 2021 após o ingresso no doutorado e em meio a pandemia de Covid-19, fez-se precariamente entre estudos teóricos, pesquisa e produção de imagens, ensaios fotográficos, tentativas de ensaios presenciais, *lockdowns*, alterações de locais de trabalho, suspensões, isolamentos, solidão e compartilhamentos virtuais. Foi um processo de criação errante, que negociou constantemente com o risco, o medo, a dúvida, as interrupções frustrantes, a centelha de vida e a insistência na criação.

Não havia no horizonte inicial da proposta de tese trabalhar sozinho, já que, originalmente, a primeira criação dentro do escopo do doutorado havia sido pensada como um trabalho coletivo junto ao núcleo *des~*. Ao longo dos últimos anos, vinha pesquisando e realizando projetos e espetáculos em grupos, especialmente desde o início das ações do núcleo em 2017, sempre trabalhando com múltiplas pessoas engajadas em ações coletivas de pesquisa

³⁵ Essa noção será posteriormente reorganizada em torno da proposição de *função-monstro*, conforme apresentarei no tópico *Limite intensivo e a função-monstro*, do capítulo IV.

³⁶ Link para o [espetáculo completo](#). A ficha técnica pode ser consultada nos apêndices desta tese.



Procedimentos sanitários CCBB.
Fotos: Moema Carvalho.

e criação. Trabalhar sozinho foi o que restou de possibilidade frente a todos os desafios que a pandemia e as quarentenas impuseram.

No momento de criação do solo, já havia, portanto, um percurso de pesquisa iniciado pelos temas do doutorado, mas que se impulsionou com a confirmação de participação desse trabalho no festival *Movimento Internacional de Dança – MID* (Brasília)³⁷, em 2021. Originalmente previsto para abril, o festival foi suspenso pelo aumento de contaminações da pandemia e acabou se realizando somente em setembro, quando o trabalho estreou ainda sob condições parciais de flexibilização do isolamento social.

Em função desse contexto, o processo de criação do solo ocorreu em três fases. A primeira, iniciada em fevereiro de 2021, após a confirmação de seleção pelo festival, aconteceu individualmente, primeiramente nas dependências do IFB e, após um novo *lockdown*, foi transferida para um estúdio alugado – “a sala do quadrado branco”³⁸. Essa fase foi interrompida já no mês de março, quando o festival foi suspenso por tempo indeterminado.

Após quatro meses de lacuna, a segunda fase do processo iniciou-se no fim de julho, quando o *MID* confirmou a realização do festival para setembro. Nessa fase, pude retornar às salas do IFB para ensaios isolados, ainda sozinho, com o cumprimento de um severo protocolo de biossegurança. A terceira e última fase, que ocorreu de meados de agosto até a estreia do solo em setembro, aconteceu com a participação presencial gradativa do restante da equipe de criação, também sob rigorosos protocolos de segurança, primeiro no IFB e, depois, na estreia, nas instalações do *Centro Cultural Banco do Brasil*, onde se realizou o festival.

Todo esse contexto de risco, insegurança e controle está presente de alguma forma na composição, nesse corpo inquieto, que busca se

³⁷ Maior festival do gênero no Centro-Oeste e um dos representativos do Brasil, que faz uma ponte com a dança de diversos países. O *Movimento Internacional de Dança (MID)* é uma realização do Instituto Bem Cultural e foi fundado por Sergio Mattos Bacelar e Sergio Maggio.

³⁸ Essa sala terá grande importância na configuração cênica do espetáculo, devido a seu tamanho restrito e seu formato quadrangular. Isso será discutido à frente, no tópico *Os duplos e os operadores de ativação do infamiliar*, do capítulo IV.

compreender enquanto potência de vida, criação e resistência ao presente mediado pela morte. Embora houvesse um núcleo central temático, vinculado à pesquisa de doutorado, que investigava monstrosidades e dança, houve também contaminações daquele tempo ruidoso que vivemos, em que estar vivo se tornou um privilégio.

Inicialmente, a proposta pretendia explorar dramaturgicamente a zona fronteira entre a subjetividade~corpo e o Minotauro, buscando pensar este não mais como personagem mítico, como fora no espetáculo anterior, mas como mediador de temas que se impunham à época, tais como a própria experiência pandêmica, as reclusões, a morte, a finitude, o risco e a solidão. A ideia inicial naquele momento era pensar o Minotauro fora do mito grego original e também fora da narrativa do conto de Borges, e com isso dar vazão aos tensionamentos que poderiam surgir em diálogo com o tempo presente.

O intuito era trabalhar com elementos, atributos e características do personagem, porém, de maneira deslocada, desviada, buscando uma dramaturgia que surgisse de uma zona fronteira entre a fábula clássica do monstro e possíveis rastros de sua presença hoje. Nessa fronteira, ele, o homem~touro, deveria funcionar como propulsor reflexivo de questões que se impunham urgentes quando se pensava o corpo em sua interação~sujeição cultural naquele momento. Assim, no processo do solo, já estavam presentes também estudos acerca das relações entre arte e psicanálise, a partir dos pontos de contato entre criação em dança, cultura e processos de subjetivação.

Nesse sentido, assumir como título do trabalho o mesmo termo de uma das traduções do texto clássico de Sigmund Freud (2010b), “o inquietante”, foi uma decisão reticente, mas que ao mesmo tempo ajudou a demarcar um território para o contorno do espetáculo. Eu vinha cada vez mais me aproximando do texto e do conceito freudiano – *das Unheimliche*³⁹ –, à medida que ia entendendo onde pretendia aprofundar o recorte da pesquisa mas, uma vez que o espetáculo se converteria em objeto da tese, tinha receio de já fechar demais o recorte teórico de maneira precoce já que, naquele momento, estava ainda no começo do percurso de doutoramento.

Havia ainda uma outra apreensão: que o público associasse diretamente uma coisa à outra, o espetáculo ao texto, e que daí decorresse uma certa preconceção ou má interpretação prévia do tema do trabalho, pois ele não se tratava exclusivamente ou necessariamente do conceito freudiano em questão. Apesar desses receios, acabei assumindo para o solo o mesmo

³⁹ O conceito freudiano e o modo como foi utilizado na pesquisa em contato com as teorias da monstrosidade serão discutidos no tópico *Das Unheimliche – o infamiliar e a criação em dança* do capítulo II.

título do texto, afinal, “o inquietante” era a expressão que melhor traduzia as sensações ambíguas que estavam presentes em meu corpo naquele momento, e que mais fazia sentido quando pensava sobre o que eu precisava tratar na montagem, considerando inclusive as dificuldades do período pandêmico que atravessávamos. Assim, para além de mitos, contos e personagens, “sabia sem saber” que o solo seria sobre essa sensação estranha que naquele momento em mim habitava.

Apesar de tentar romper com a narrativa mítica do personagem do espetáculo anterior, as investigações de *O Inquietante* partiram de cenas, partituras e células coreográficas de *O Fio de Minos*, especialmente alguns materiais que não haviam entrado propriamente na versão final do espetáculo, ou que entraram de maneira esboçada ou modificada. Essa foi então a base de início dos estudos de criação de *O Inquietante*: restos, sobras e escombros do Minotauro e do espetáculo anterior como um todo.



Ensaio de *O Inquietante*. Acervo pessoal.

Aos poucos, naturalmente, um estranhamento foi se dando com essas partituras e células coreográficas antigas. No transcorrer dos ensaios e após inúmeras repetições desses materiais, fui aos poucos repelindo-os, pois eles pareciam não caber no que eu precisava encontrar, neste outro corpo que precisava aparecer. A rejeição impregnou também o treinamento, pois o trabalho que já realizava há anos como prática de aquecimento e preparação técnica, a partir do método somático de Bartenieff, passou igualmente, e estranhamente, a não responder às necessidades de criação daquele momento pandêmico. Houve, de fato, um *estranhamento no corpo* com os exercícios do método.

Eu entrava na sala de ensaio e, à medida que tentava acessar aquele lugar *familiar* de preparação, meu corpo entrava em estado de repulsa. Não sei se por estudar, pesquisar e praticar esses exercícios há muitos anos, se pela dificuldade de retomar as práticas após as

quarentenas da pandemia, ou por estar vivendo uma transição dos meus próprios procedimentos e metodologias de criação, fato é que os *Fundamentos Bartenieff* pareciam não mais servir, não mais encaixar. Era como se eu os tivesse saturado.

Diante disso, passei a me preparar e me aquecer nos ensaios com treinos funcionais, que realizava por meio de um aplicativo de atividades físicas no celular. Esses eram os mesmos treinos que realizava em casa, preso no meu quarto durante os *lockdowns* da pandemia. Nada parecia mais contraditório para mim do que pensar a prática poética a partir de um treinamento do mundo homogeneizado das culturas do *wellness*, do *fitness*, da performance e do “bem-estar” compulsório, constantemente estimulado no mundo capitalista, mas era o que meu corpo conseguia fazer naquele momento. Eu parecia ter dificuldade de me desvencilhar do treinamento físico que me habituei a fazer enclausurado em casa.

Uma outra hipótese para essa dificuldade com a preparação para o solo me parece também ter sido o fato, já mencionado, de me ver após anos em um processo criativo solo. Nos ensaios com o grupo e no projeto de pesquisa desenvolvido no IFB, justamente sobre o método de Bartenieff e a criação em dança, fui sistematizando e organizando minha proposta de trabalho técnico inspirado nesses exercícios, pois, em larga medida, era esse o objetivo dos estudos na época. Como eu precisava sempre conduzir as práticas e as vivências para o grupo em função do projeto, não havia, nesse período, questionamentos sobre utilizar ou não Bartenieff como preparação.

Essa não foi exatamente a situação quando passei a ter que ensaiar sozinho. À medida que ia me aproximando das salas de ensaio, nos deslocamentos solitários nas quarentenas, surgia no meu corpo um *incômodo*, que acabou interferindo na metodologia do ensaio: após me aquecer com o treino funcional, partia para qualquer outra investigação corporal que não fossem



Ensaio de *O Inquietante*. Acervo pessoal.

os exercícios de Bartenieff ou as células coreográficas do espetáculo anterior: aqueles restos, sobras e escombros que, aos poucos, passaram a ser indesejados.

Aquele treinamento simplesmente não era possível para o meu corpo após o isolamento social e ainda em isolamento criativo, pesquisando só. Voltar-me para mim na criação e remontar minha trajetória artística ao longo dos anos em função do doutorado trouxeram dúvidas e um certo desconforto acerca da presença excessiva desses materiais no meu caminho de práticas e no meu próprio corpo. O que eu precisava, naquele momento, era só treinar qualquer coisa mais “automática”, me aquecer e dançar, sem muitos aprofundamentos em mim mesmo. Algo que o método, inevitavelmente, proporcionava.

Nessa oscilação entre manter e rejeitar o treinamento com Bartenieff, o aquecimento pelo treino funcional foi se fixando e se misturando com improvisações que partiam ainda de ações bem cruas, biomecânicas e cinesiológicas, até que meu corpo fosse entrando num estado mais dilatado de presença. Como esse aquecimento corporal era vivenciado também por mim em outros espaços de atividade física que não o da dança, em outras rotinas do dia a dia, sentia

que, de certa forma, esses momentos cotidianos invadiam a sala de ensaio (como o treino funcional que fazia em casa ou na academia).

Com isso, tinha uma sensação de que não havia ali uma separação muito nítida entre preparação~poética~vida, já que esse fluxo entre espaços, geografias e territórios estava mais turvo e borrado. Nesse lugar, eu não tinha como sistematizar ou distinguir as fases de construção do espetáculo de maneira muito enrijecida, separada, circunscrita: o ensaio, o isolamento, a minha casa e os trânsitos pandêmicos entre um espaço e outro eram um todo meio confuso, misturado. Inclusive porque, durante as suspensões do processo pelos *lockdowns*, a relação se invertia: o ensaio e o momento de investigação poética invadiam o cotidiano, já que eu tentava, de maneira muito precária, continuar o processo de criação em casa, no meu quarto, nos espaços restritos que me restavam.



O Inquietante. Foto: Nityama Macrini.

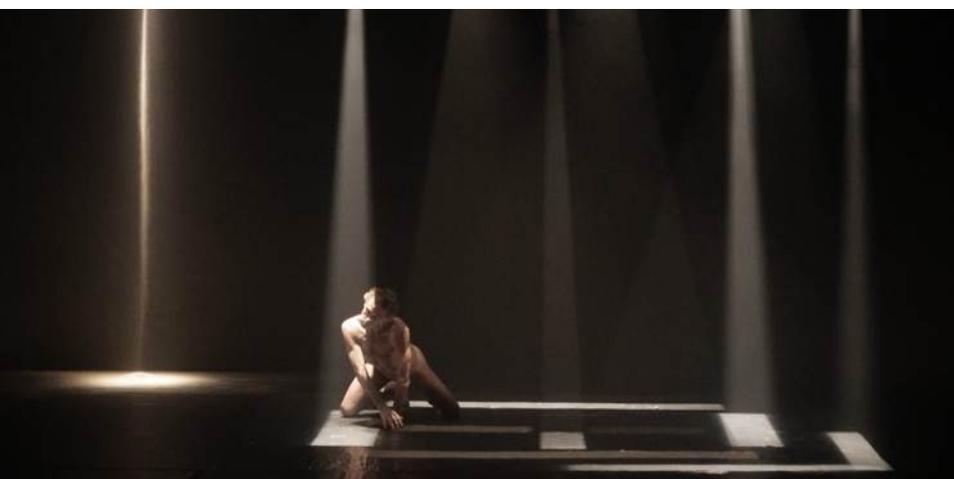
Hoje percebo que, obviamente, é impossível me desvencilhar das informações forjadas com e pelos *Fundamentos Bartenieff*, ainda mais após anos de prática deles, não só em meu corpo, mas também em todos os meus processos de criação anteriores, com outras pessoas. Sem falar na minha prática docente, que é fortemente inspirada nesses princípios. Ou seja, mesmo no treino funcional, na musculação, na corrida ou em qualquer outra atividade física que eu faça, acabo utilizando os princípios do método, pois eles estão já, há muito tempo, na minha organização corporal. Mas entendo que esse estranhamento foi crucial naquele momento, não só para a criação de *O Inquietante*, mas para a própria reflexão sobre esse ponto de maneira mais ampla na pesquisa, inclusive posteriormente, fora do contexto pandêmico, observando as relações do grupo com o método⁴⁰.

Se por um lado esses materiais coreográficos e de preparação técnica passaram a não mais servir aos objetivos da nova investigação, por outro, não teria chegado às novas propostas sem eles, pois foram esses insumos “antigos” e indesejados que deram sustentação para a continuidade da pesquisa e para o desenvolvimento de novos caminhos, em um momento em que nada parecia fazer muito sentido, e as inspirações e ferramentas disponíveis para a criação pareciam escassas. A partir dessa experiência, aprofundou-se em mim a compreensão de que o aperfeiçoamento e a densificação de um processo de criação se dão, antes de mais nada, pela insistência em materiais, práticas, caminhos e procedimentos recorrentes, estendidos no tempo. Decorre daí que o desenvolvimento de uma linguagem na pesquisa em dança se dá, penso eu, antes de mais nada, pela saturação e manutenção no tempo de um percurso de práticas. Nesse sentido, a pesquisa continuada em processos artísticos assume importância primordial.

A pressão pelo novo, pelo inédito ou mesmo os ciclos de produção e financiamento em arte mediados por editais que muitas vezes exigem novas criações, mas, ao mesmo tempo, não dão subsídios para a manutenção e a circulação das obras, enfraquecem a pesquisa continuada. A valorização apenas dos produtos em detrimento dos processos não favorece o fortalecimento de propostas poéticas mais robustas, singulares e ruminadas. Para a criação é preciso tempo. E os modos operantes de produção e expropriação do sistema capitalista, especialmente em sua forma neoliberal, impregnados nos circuitos de criação e na chamada “economia criativa”, esterilizam o tempo em prol da velocidade, da competição e da automação. Exige-se com isso uma constante produtividade, calcada em inovações postíças, em novas criações que nada mais são do que reproduções de modelos e fórmulas.

⁴⁰ Essa questão será explorada no capítulo V – *Monstruar o treinamento: a prática P.B.*

Dessa forma, o apoio institucional que o IFB proporcionou a essa pesquisa, disponibilizando salas de ensaios e horas de investigação, possibilitou que ela se maturasse com o tempo. Nesse tempo ainda mais conturbado pela pandemia, houve espaço para a aparição do *estranhamento* e da repulsa e, depois, da coragem de enfrentar aquilo que o corpo já não mais queria, permitindo que se descobrisse o que jogar fora e a revelação do que restaria depois disso. Isso foi importante para esse momento de rejeição tanto das frases coreográficas de *O Fio de Minos* que iniciaram o processo de investigação, quanto para o treinamento que naquele momento também precisou ser revisto e modificado.



O Inquietante. Foto: Nityama Macrini.

Com o estranhamento ao treinamento e a tentativa de abandono das partituras anteriores, foram se firmando “aquecimentos improvisados”, que, aos poucos, fui nomeando como momentos de exploração do solo. Essas improvisações eram modos de se mover que objetivavam aquecer o corpo, alongar, criar espaço nas articulações, concentrar, mas eram também um espaço de

profusão de pulsões, de descompressão e expulsão física dos afetos nocivos que impregnavam o corpo e a subjetividade naquele momento extremamente opressivo e amedrontador que habitávamos. Foram inúmeras repetições, exaustões, saturações desses materiais, percurso importante para eu gastar e exaurir as referências corporais originais do espetáculo anterior. Revisitando o diário de bordo e os vídeos de registro desses ensaios, é evidente a diferença da corporeidade, quando essas estruturas de aquecimento~improvisações começaram a aparecer, em relação às partituras coreográficas do *Fio de Minos*, que iniciaram o processo de investigação.

Até essas novas ações de movimento surgirem, o corpo estava incomodado, o movimento parecia não fluir dentro das coreografias, havia algo *incômodo*, frio, pouco poético nelas. Uma vez que essas novas estruturas se apresentaram, eu começava me aquecendo e, após certo tempo nesses estados exploratórios, retomava as partituras do roteiro inicial. Desse modo, aos poucos, as frases coreográficas de *O Fio de Minos* foram se diluindo, borrando, assentando

no corpo de outra forma, se encorpendo de outro jeito. Portanto, ali, nesse estado de transição entre estruturas antigas e as novas organizações corporais que começavam a se impor, eu começava a entender a permanência dessas imagens~corpo que iam já produzindo esboços de uma nova dramaturgia corporal (Curi, 2013a).



O Inquietante. Foto: Nityama Macrini.

Nesse ponto, o corpo começou a se organizar a partir de certas ações físicas que eu sempre retomava, mais ou menos consciente delas, e o roteiro seguia, passando ainda pelas partituras borradas de *O Fio de Minos*, já também meio misturadas com as novas ações que surgiam no processo atual. Havia uma sensação em mim de fragilidade e exposição, de muitas dúvidas em relação à força que cada um desses momentos tinha para se sustentar enquanto cena. Havia um desconforto com os materiais antigos, mesmo já borrados e transformados, e com o olhar de fora que apareceria quando fossem assistidos por outras pessoas. É nesse estado confuso de coisas que o dramaturgista do solo, Edson Beserra⁴¹, passa a interferir na estrutura de criação de maneira provocativa, e iniciam-se transformações cruciais para se chegar ao corpo final do solo⁴².

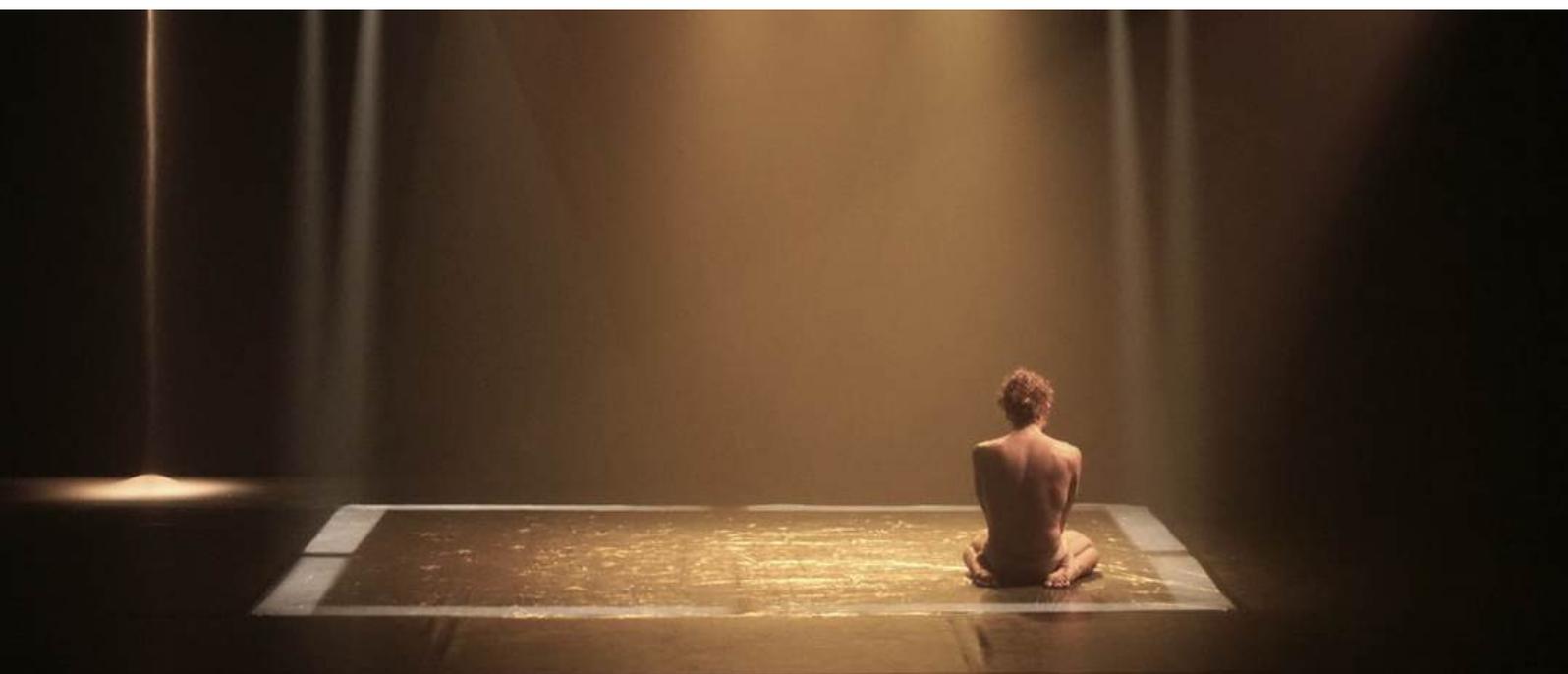
O processo de criação de *O Inquietante*, por um lado, confirma uma trajetória de criação e, por outro, é também um ponto de virada e desestabilização dessa mesma trajetória. Se por

⁴¹ Edson Beserra, professor de Dança na UnDF (Universidade do Distrito Federal), é doutorando em dança pelo PPGDANÇA – UFBA e mestre em dança pelo PRODAN – UFBA. Candomblecista, trabalha como coreógrafo, intérprete, professor, dramaturgista, diretor, curador e produtor. Edson e eu atuamos como parceiros de criação em diferentes projetos desde 2015.

⁴² Essas transformações propostas pela interferência provocativa de Edson serão discutidas no capítulo IV – *Desmontando políticas de criação*.

um viés a genealogia desse processo ratifica uma série de procedimentos de criação que eu vinha realizando de maneira mais ou menos consciente e organizada ou, em outras palavras, organiza e sedimenta uma certa prática de criação, por outro, põe à prova, em questionamento, essa mesma prática e essa trajetória.

Organizar essa trajetória é uma ação que reafirma a necessidade de uma prática alongada no tempo. Debruçar-me sobre como eu crio, ao longo de todos os espetáculos concebidos por mim nos últimos anos, revela muito mais como vim sendo criado do que o contrário. É um labor prático~teórico que se desenrola em duas direções no espaço~tempo: uma retrospectiva, que identifica, escolhe, organiza e sedimenta práticas que insistiram no tempo, e outra prospectiva, que se lança em testes, desconfianças, novos experimentos para novas organizações desse corpo~dança daqui para a frente.



O Inquietante. Foto: Nityama Macrini.

A partir desse campo experimental de práticas, desse platô que veio se configurando, portanto, em torno dessa tese, pergunto-me o que seria uma criação em dança singular, ou antes, que singularidade venho produzindo com minha dança nessa trajetória. Acho oportuno essas indagações surgirem nesse ponto, pois *O Inquietante* tem esse caráter dúbio, de ter me estruturado enquanto criador de danças ao mesmo tempo que desmoronava essa mesma estrutura~trajetória, esfarelado-a, desconfiando dela, impelindo-me a questioná-la, *estranhá-*

la. Se havia uma proposta singular de criação, de dramaturgia, de plano de dança, que vim organizando no meu processo como criador ao longo do tempo, ela mesma já se enfraquece na medida em que passa a não mais servir ao corpo que aparecia no solo.

A partir desse problema que apareceu, entendo que, antes da coreografia, antes do espetáculo, da encenação, da dramaturgia da cena, há, para mim, a necessidade de construção de uma *dramaturgia do corpo*, que precisa ser desvendada, aterrada, produzida, inventada. *O Inquietante* partiu de uma dramaturgia do corpo, e é ela que precisou ser criada, precisou se instalar, para depois se desdobrar em todos os outros campos da criação cênica.

Nessa perspectiva, a corporeidade configura-se não como um novo centro hierárquico da cena, ao qual convergem os demais elementos, mas como um motor relacional, uma usina de onde se irradiam forças, tensões, vetores de enunciação. Estão em jogo fricções do corpo consigo mesmo, com outros corpos e com toda a materialidade cênica. Mais que conflitos à moda psicológica, são turbulências, fissuras, fraturas, atritos. A noção de dramaturgia de ator articula-se a essa potência de produção e desestabilização do signo a partir de ações do corpo em cena. Dramaturgias atorais *tensionam* a enunciação semântica a uma constelação de latências: sentidos que emergem de experiências sensoriais, associativas, mnemônicas, emotivas, vibráteis (Curi, 2013a, p. 934).



O Inquietante. Foto: Nytiama Macrini.

Com essa noção de dramaturgia do corpo mais bem compreendida, é um pouco a partir dessa pista que vim buscando estabelecer os novos protocolos de investigação na continuidade do trabalho. É nesse contexto e com base na nomeação dessas ações físicas aparecidas na criação do solo que surgem os esboços mais contundentes dos *operadores de ativação do infamiliar*, que, posteriormente, foram sistematizados como práticas corporais de contato com

os monstros. Aqui é que se esboçam, portanto, *o quadrúpede, o tonto, o fauno, o ternário e o desfigurante*.

Uma vez cercado esse campo, da necessidade de invenção de uma dramaturgia do corpo anterior a um pensamento da cena propriamente dito, intuo que ela se lança tanto retrospectivamente, servindo como ferramenta de análise de processos composicionais anteriores, quanto prospectivamente como ferramenta de novas criações. É um pouco com essa incerteza, nesse campo arenoso que insistiu em se apresentar, que retomo presencialmente as atividades do núcleo *des~*, organizadas em torno do processo de investigação que chamei de *Desmonte*.

DESMONTE~MANADA

Acesso aos registros em vídeo do processo [neste link](#).

O processo *Desmonte* realizou-se no segundo semestre de 2022, com o retorno das atividades do *des~* após as quarentenas mais severas da pandemia. A retomada de forma totalmente presencial, após tantos ciclos de compressões e descompressões, antes de mais nada, visou reconectar a força e a pulsão do encontro, depois de um grande período sem ações conviviais do grupo, que manteve suas atividades apenas remotamente. Além disso, após a estreia de *O Inquietante*, e já com a pesquisa de doutorado um pouco mais avançada, o retorno buscou também criar um espaço de troca e construção coletiva para discutir e experimentar a pesquisa em dança, friccionando corpo, política e criação com as teorias da monstruosidade, agora de maneira mais intencional.

Assim, propus ao grupo a realização de investigações poéticas em dança para discutir e experimentar o corpo em contato com as teorias da monstruosidade, visando refletir coletivamente sobre como os monstros poderiam desorganizar o pensamento de criação e a subjetividade. Para tanto, estabeleço alguns parâmetros prático~teóricos para mediar o *Desmonte*: além de aulas práticas, leituras, discussões de textos e



Primeiro encontro de *Desmonte*.
Acervo pessoal.

trocas coletivas, propus ao grupo focalizar as experimentações em torno dos *operadores de ativação do infamiliar*, cujos contornos iniciais foram estabelecidos no processo criativo de *O Inquietante*. O objetivo era, justamente, explorar a construção de uma dramaturgia do corpo a partir desse campo de diálogo, sem a necessidade de construção de um espetáculo, de fechar esses estudos em um produto cênico.



Ensaio *Desmonte*. Acervo pessoal.

Assim, trouxe ao grupo os *operadores* que foram esboçados individualmente no solo – o *quadrúpede*, o *tonto*, o *fauno*, o *ternário* e o *desfigurante* – para que fossem, agora, experimentados coletivamente de maneira profunda e sistemática nos encontros. Esse foi um momento bastante “poroso”, aberto e experimental, em que nos permitimos realizar muitos desvios de rotas nas propostas e diretrizes previamente estabelecidas e também debater conceitos da pesquisa e as propostas práticas, de forma a provocar, duvidar e questionar os protocolos propostos pela tese.

Começava a se intensificar aqui o borramento dos dois momentos do ensaio, citados na descrição do processo de *O Fio de Minos*, que aconteciam de maneira mais seccionada até então: o primeiro, “a aula de técnica de dança” que se apoiava nos *Fundamentos Bartenieff*, e o segundo, ancorado em experimentações laboratoriais mais improvisadas e abertas. Esses dois momentos passaram a se contaminar e a se diluir um no outro de forma intensa durante o *Desmonte*, já revelando trânsitos e congruências que seriam explorados mais profundamente na elaboração das duas práticas de criação que sustentariam a proposta de tese⁴³. Eu procurava não dar muitos direcionamentos composicionais nesta fase, de modo a deixar a cena investigada bastante fluída e os corpos, com bastante liberdade de experimentação dos *operadores*.

⁴³ *Prática P.B.* e *prática O.A.I.*, descritas nos capítulos V e VI, respectivamente.

Três novos procedimentos~protocolos começam a se apresentar de maneira mais sistemática a partir das investigações do grupo, que são posteriormente organizados nos últimos *operadores*: *o escrevente*, *o desmonte* e *o oscilante*. Embora eles se organizassem enquanto tal de forma mais evidente durante os encontros *Desmonte*, esses últimos operadores remontam a práticas anteriores, de tempos~espaços de criação mais longínquos. *O escrevente*, por exemplo, surge durante uma disciplina cursada no programa de pós-graduação⁴⁴. Já *o oscilante*, tem origens em uma ação de movimento que era realizada durante práticas docentes na Licenciatura em Dança, em disciplinas de composição⁴⁵.

O operador *o desmonte*, por sua vez, aparece propriamente com o grupo nessa fase, mas bebe de princípios de movimento dos *Fundamentos Bartenieff* (esquemas de base *abandonar* e *empurrar*⁴⁶) que já vinham sendo trabalhados ao longo de anos de estudo e pesquisa do método. É também nessa fase que trago novamente para experimentação, de forma objetiva e enquanto *operadores*, as ações de movimento do processo de criação de *O Fio de Minos* citadas anteriormente: *o caminhante* e *os chifres*.

O ponto focal é que, na fase do *Desmonte*, no retorno ao coletivo após um severo período de isolamento, que começa a se desenhar a noção do monstro com *função*, como *operador* do processo de criação de forma mais nítida, pois, até então, essa ideia ainda não tinha se organizado de forma consciente⁴⁷. Junto ao grupo, começo a entender que a proposta de tese poderia se organizar em torno de uma prática ancorada em certos protocolos para ativação, ou construção, de um certo corpo cênico. Isso remontava



Ensaio *Desmonte*. Acervo pessoal.

⁴⁴ A disciplina “Tópicos Especiais em Processos Compositivos para a Cena 2”, ministrada pela professora Dr^a Elisabeth Lopes, da Universidade de São Paulo.

⁴⁵ Disciplinas ministradas por mim na Licenciatura em Dança do IFB: “Composição Coreográfica 1” (2019), “Composição Coreográfica 2” (2017) e “Laboratório de Composição Coreográfica” (2017.1 e 2017.2).

⁴⁶ Esses princípios serão discutidos de forma aprofundada no capítulo V – *Monstruar o treinamento: a prática P.B.*

⁴⁷ Essa noção será desenvolvida no tópico *Limite intensivo e a função~monstro*, do capítulo IV.

também ao interesse e à constatação, citados no tópico anterior, de que, antes da proposição de uma cena ou um espetáculo, era necessário desenvolver um protocolo de criação de uma dramaturgia do corpo específica, que me interessava enquanto artista~criador da dança.



Concentração para *Manada*. Foto: Samuel Oliveira.

Desse modo, de setembro a dezembro de 2022, retomamos presencialmente as atividades do *des~* com foco nos estudos e testes dos *operadores* da tese. Após esses quatro meses de trabalho e de uma pequena pausa de fim de ano, retomamos os encontros em janeiro de 2023 para a realização de *Manada*⁴⁸: um espetáculo~performance cujo objetivo foi organizar, sintetizar e testar os estudos que vinham sendo desenvolvidos e que aconteceu dentro da programação do *IFestival Dança*⁴⁹, realizado no dia 20 de janeiro de 2023 no campus Brasília do IFB. *Manada*, com um caráter bem mais aberto e experimental, aconteceu no espaço público da rua e da instituição que sedia o grupo, e já trouxe as propostas da pesquisa de forma mais intencionalmente organizada.

Assim, o *Desmonte* foi a fase da pesquisa em que os *operadores de ativação do infamiliar* esboçados no solo anterior se estruturam e passam a ser sistematicamente experimentados coletivamente. Nesse ponto, a investigação se aprofunda de modo compartilhado, por meio de trocas teóricas, debates, práticas de treinamento/preparação corporais e investigações poéticas em laboratórios de criação, o que gera uma profusão de dados, imagens e ideias, graças à fértil expansão do trabalho após o isolamento da criação anterior. Essa ampliação precisaria, todavia, ser novamente compreendida e circunscrita a partir de um último mergulho individual, do qual tratarei no tópico a seguir.

⁴⁸ Link para o [espetáculo completo](#). A ficha técnica pode ser consultada nos apêndices desta tese.

⁴⁹ O *IFestival Dança* é uma mostra de dança semestral, em que estudantes e docentes do curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília, convidados e comunidade externa apresentam trabalhos artísticos e oficinas. Durante uma semana, a programação é composta de diversas apresentações com caráter formativo, educacional e de convívio com a comunidade externa, que é convidada a fruir da arte produzida pelo IFB e a participar de debates (iFestival, 2023).

DERIVAS DO INQUIETANTE

Acesso aos registros em vídeo do processo [neste link](#).

Derivas do Inquietante foi o último processo composicional realizado como objeto de análise da tese. Organizado como uma imersão prática individual, aconteceu em Lisboa/Portugal durante o período de doutorado-sanduíche, realizado no Instituto de Comunicação da Universidade Nova de Lisboa, sob orientação da professora Doutora Ana Pais.

O objetivo principal foi aprofundar os estudos na *teoria dos afetos*, refletir sobre como eles poderiam contribuir para a discussão de corpo e políticas de subjetivação no presente, além de experimentar e investigar, por meio de uma imersão prática, como esses conteúdos afetivos emergiam ou poderiam ser estimulados com ou através



Sala de ensaio em Lisboa. Acervo pessoal.

dos *operadores de ativação do infamiliar* que vinham sendo desenvolvidos na tese. O doutorado-sanduíche foi realizado no segundo semestre de 2023, e as práticas se concentraram em três meses de ensaios individuais em estúdio, de outubro a dezembro.

A partir do aprofundamento nesse amplo campo teórico, optei por trabalhar nesta tese, especialmente pela aproximação com os processos de subjetivação, com a noção de afeto trabalhada por Suely Rolnik (2018), que, na trilha da filosofia deleuziana, o entende como *abalo do corpo*, como algo que afeta e perturba o corpo e que coloco também em diálogo com o conceito de *sensação* (Deleuze, 2011)⁵⁰.

Um outro desdobramento dessa investigação visou identificar como certos *afetos públicos*, existentes em um coletivo ou um grupo em determinado contexto social, cultural e político, podem aparecer enquanto conteúdos semânticos, semióticos e temáticos, ou como atravessamentos de estados, imagens e paisagens corporais em composições cênicas. Segundo

⁵⁰ O campo da *teoria dos afetos*, assim como o conceito de afeto utilizado neste trabalho, será discutido no tópico *Micropolíticas: afetos, monstros e subjetivação*, do capítulo III.

a professora Ana Pais, a noção de afeto público foi cunhada pela teórica Lauren Berlant, e refere-se a “atmosferas afectivas repetidas e activadas por narrativas culturais através de práticas quotidianas – refere-se a afecto como vínculos afectivos que nos ligam ao mundo, mediados por normas, valores e fantasias culturalmente construídos e adquiridos em práticas sociais” (Pais, 2021a, p. 18).

Essa relação entre afetos públicos e cena foi experimentada de forma intuitiva no processo de *O Inquietante*, em relação aos afetos que permearam a pandemia, e também nos encontros do *Desmonte~Manada*, que se realizaram no contexto conturbado das eleições presidenciais brasileiras de 2022 e a tentativa de golpe de estado em janeiro de 2023⁵¹.



Ensaio em Lisboa. Acervo pessoal.

Foi na imersão em *Derivas do Inquietante*, em Lisboa, em um país estrangeiro, exposto, novamente, a diversas experiências de isolamento e deslocamento – geográfico, simbólico, subjetivo – que foram sistematizadas as duas práticas sobre as quais se ancoram a tese *Monstruar como ato de criação: a prática P.B. e a prática O.A.I.* Em torno dessas duas práticas, condensa-se esse grande ciclo de 7 anos de investigação em uma proposta de criação para um corpo cênico na dança.

O retorno ao isolamento individual, agora em Portugal, me forçou a mergulhar novamente em minha própria corporeidade, revisitando e saturando a quantidade enorme de informações e experiências que já haviam sido levantadas pelas fases anteriores da pesquisa. Diferentemente do momento pandêmico, na criação de *O Inquietante*, o isolamento agora não era compulsório,

⁵¹ As eleições presidenciais brasileiras de 2022 foram marcadas por uma intensa polaridade política em um dos pleitos mais acirrados da história do país. Foi um período bastante conturbado socialmente, no qual convivemos constantemente com a violência política, a desinformação, o desemprego, a inflação e a volta da fome, tudo intensificado pela recuperação do país pós-pandemia. Após o resultado do pleito, o país sofreu uma tentativa de golpe de estado em 8 de janeiro de 2023, marcado por vandalismo, invasões e depredações do patrimônio público em Brasília cometidos por uma multidão de extremistas que invadiu os edifícios do governo federal com o objetivo de instigar um golpe militar contra o governo eleito. Esse contexto político e sua relação com as propostas de criação desta tese serão discutidos no capítulo III – *Regimes do agora: dança e política*.

mas as experiências de *incômodo*, *estranhamento* e *inquiétude* continuaram presentes de outra forma, por outras razões, mas insistentemente presentes⁵². A dor, a solidão e a melancolia foram novamente respostas ao contexto vivido. Por outro lado, a resiliência e uma constante disciplina na manutenção dos ensaios individuais propiciaram a energia para me manter em estado de criação e investigação.

Há ainda em curso, no primeiro semestre de 2024, enquanto finalizo a escrita deste texto, um último ciclo de investigação junto ao *des~*, cujo objetivo é sintetizar as proposições da tese⁵³. Neste momento, as duas práticas, agora sistematizadas enquanto práticas de criação, são experimentadas cotidianamente e sistematicamente pelo grupo, de modo a aprofundar e densificar a experiência de construção de um corpo cênico *monstruado*, no intuito de se encontrar uma dramaturgia do corpo que sustente a proposta ora apresentada. Por uma questão de tempo, esse último processo não entrará como objeto específico de análise na tese. Todavia, o trânsito entre essas práticas e as reflexões que estão nelas se estabelecendo concomitantemente com a escrita do texto colaboram para a conclusão e a afirmação do presente estudo.

Uma vez apresentados os quatro labirintos que guiaram os caminhos de descoberta deste trabalho, passo agora para um aprofundamento teórico das teorias da monstruosidade e como elas se vincularam à pesquisa em dança que já se encontrava em curso, pela prática. Isso nos leva, inicialmente, a investigar quais monstros nos habitam e como eles dialogam com os territórios da cultura a partir dos quais criamos e somos criados.



⁵² O período de doutorado-sanduiche foi bastante difícil para mim, pois tive muita dificuldade de adaptação ao novo contexto de moradia e estudos. Houve percalços na recepção e no trato com a universidade, dificuldades com moradia devido à especulação imobiliária em Lisboa, o que me forçou a me mudar três vezes, além do desafio de adaptação ao clima, que foi esfriando na transição para o inverno, e a sala de ensaio onde eu trabalhava não tinha aquecimento. Por fim, vivi também a perda de minha avó paterna enquanto estava fora, tornando o luto um afeto que mediou e definiu toda a experiência.

⁵³ Acesso aos registros em vídeo do processo [neste link](#).



Sonhei que matava um homem.
Sonhei com perseguições e morte.
Sonhei que eu tinha matado outra pessoa.
Sonhei, novamente, que eu matava duas pessoas.

Estávamos em uma casa, ele tentava me matar, a gente brigava e lutava fisicamente. Entrávamos em um carro sem teto, eu dirigia até uma chácara, ele sentado ao meu lado. Depois de muita luta e sangue, no meio de uma festa de casamento, eu enfiava uma faca em seu coração. A faca era de serra e dilacerava o coração na minha mão. Joguei os restos fora nos vasos sanitários.

Acordei mais uma vez assustado, com medo, sentindo aquela presença na casa. Um mal estar horrível, uma sensação profunda de culpa, de dor, por eu ter matado alguém. Por acidente mas tinha matado. É tão forte o sentimento que quando eu acordo eu demoro alguns minutos para me convencer de que eu não matei alguém de verdade. É como se por alguns minutos eu ficasse na dúvida, se de fato cometi algo assim, se de fato matei alguém por engano. Uma dúvida de ter matado alguém e não saber. De isso ser uma espécie de aviso, uma espécie de lembrança que volta, me avisando desse ato que cometi e não percebi.

Será que matei alguém?

a matança
(texto produzido a partir do operador *o escrevente*)



Era um anfiteatro de pedra, cercado de ciprestes e mais alto que a copa dos ciprestes. Não havia nem portas nem janelas, mas uma fileira infinita de frestas verticais e estreitas. Com uma lente de aumento eu procurava ver o Minotauro. Afinal o percebi. Era o monstro de um monstro; tinha menos de touro que bisão e, estendido na terra o corpo humano, parecia dormir e sonhar. Sonhar com o quê, ou com quem?

there are more things, Borges, (2009a, p. 46)

II. OS MONSTROS QUE NOS DANÇAM

MONSTRUÁRIO: MONSTROS NOS TERRITÓRIOS DA CULTURA

Assumindo diferentes formas em diferentes períodos históricos, os monstros representam, metaforizam, incorporam o risco, o perigo, o horror e o medo, mas também, paradoxalmente, o maravilhoso, o fascinante, o exótico e o singular. A partir dessa incontornável ambiguidade, o filósofo José Gil (2006) nos apresenta uma primeira divisão clássica de categorização dos monstros, separando-os entre os *fantásticos* e os *teratológicos*. Grosso modo, os fantásticos são todos os monstros criados pelo imaginário, pela fábula e pela imaginação humana, enquanto os teratológicos são todos aqueles que apresentam uma realidade material palpável, um corpo presente, vivo, ou seja, uma pessoa, um ser, porém, com algum tipo de variabilidade física e anatômica que, segundo diferentes normas vigentes em diferentes épocas, foge do padrão. Nesse caso, esse corpo é lido, assim como monstruoso. Ainda segundo José Gil (2006, p. 15), o termo teratológico designa as “deformações corporais do próprio corpo, diferenciando-se das fantasias imaginárias das raças fabulosas – das quais algumas, todavia, são ‘teratológicas’”. Nesse caso, o Minotauro, por exemplo, é um monstro fabuloso, mas com uma deformação teratológica em seu corpo: metade homem, metade touro.

Na contemporaneidade, todavia, os limites entre o fantástico e o teratológico ficaram muito mais próximos, confundidos, já que, com o avanço das técnicas, das tecnologias e da ciência, aquilo que era imaginário passa a ter muito mais possibilidade real de existência na vida cotidiana:

Ao tornar-se fantástica, a teratologia modificou o seu aspecto. O monstro artificial impôs-se com Frankenstein e, desde então, não deixou de se desenvolver; a manipulação genética prosseguiu a tarefa, prometendo-nos um belo futuro de homens-monstros imaginários. Doravante, testamos “experimentalmente” os limites da nossa humanidade: até que grau de deformação permaneceremos ainda homens? (Gil, 2006, p. 12).

A deformação do humano, seja em relação às intervenções corporais disponíveis pelo avanço das técnicas e das tecnologias (especialmente as médicas), seja pelas múltiplas convenções comportamentais e morais institucionalizadas pela cultura e pela sociedade, ou ainda, a deformação do humano no que tange às medicalizações, anestésias e entorpecimentos da subjetividade (por exemplo, com o aumento da prescrição e uso indiscriminado de remédios e fármacos) é, portanto, o ponto central que os monstros provocam, desestabilizam e tensionam. Em suma, as deformações, patologias e desvio do humano não estão mais somente nos domínios do teratológico, mas passam, hoje principalmente, por uma medicalização do cotidiano e uma produção farmacológica de si (Le Breton, 2013). O monstro, assim, vai sempre representar

um problema para a cultura da sua época. Nesse sentido, o monstro é um topos atemporal e protético. Podendo ser uma aberração física, um código, um desvio de padrão, uma presença ou uma ausência, o monstro é aquilo que invariavelmente perturba o que foi construído para ser recebido como natural, verdadeiro, intrínseco, genuíno, enfim, humano (Markendorf; Sá, 2019, p. 8).

Presentes em todos os períodos da história do ocidente, os monstros são, portanto, os seres extraordinários que habitavam a cosmologia da antiguidade, os seres imaginários que existiam nos confins do mundo medieval, os seres exóticos e estrangeiros que justificaram a formação dos nacionalismos no alvorecer da modernidade, os seres catalogados e enclausurados na teratologia e nos *freak-shows* do século XIX e, finalmente, os seres hibridizados com o metal, a tecnologia e o artificial na contemporaneidade do pós-humano (Santaella, 2003b, 2003a, 2007).

Logo, no imaginário e na produção simbólica cultural da humanidade, é recorrente a aparição de monstros nas mitologias, nas religiões, na psicologia, no cinema, na literatura, na arte e nas mais diversas manifestações imagéticas do cotidiano. Habitando sempre os limites fronteiriços da cultura, borrando as identidades, no limiar, escapando aos regimes da linguagem,

os monstros sempre pressionaram as categorias e as experiências normativas dos regimes sociais, tensionando as fronteiras que demarcam a própria ideia de humanidade (Gil, 2006).

Aquilo que chamamos de monstro ou de monstruoso é uma espécie de caso limítrofe, um fenômeno extremo, uma forma marginalizada, um caso de abjeção, um desafio epistemológico, sendo o conceito de fronteira necessário para a construção da identidade, seja aquela que se define como natural ou que aponta o desvio de formação (Markendorf; Sá, 2019, p. 7).

Buscando pensar essa farta e múltipla presença dos monstros na cultura e suas manifestações específicas no presente, parece-me oportuno utilizar uma abordagem de organização desses seres que seja menos rígida e mais dialógica, que possa aludir a territórios da cultura aos quais os monstros estão associados, de modo a responder às complexidades e contradições de nosso tempo de forma mais contundente. Nesse sentido, os grupos temáticos apresentados pelo professor e pesquisador Márcio Markendorf⁵⁴ parecem ser instigantes para postular diálogos com campos da cultura que são, acredito, urgentes para o debate, a reflexão, a crítica e a política contemporânea.

Assim, mais do que uma catalogação dos monstros em relação à sua morfologia, o professor Markendorf propõe temas e territórios que podem abarcar, portanto, diferentes “tipos” ou morfologias de monstros. Nesse formato de análise, o foco se dá nos modos como eles *funcionam, operam* dentro desses campos territoriais, ou seja, nas formas como os monstros acionam desvios, instabilidades e tensionamentos em certos campos da cultura. Alguns desses temas organizados por ele (Markendorf, 2020) são: transgressão, normalização disciplinar, grotesco no domínio do estético, horror artístico, diferença, gênero, raça, etnia, falta, deficiências, classes sociais, colonialismo, pós-colonialismo, feminino, queer, abjeção, doenças e pós-humano. Esses territórios culturais tensionam constantemente políticas de existências e modos de vida.

Na gramática do monstruoso, as questões estéticas talvez sejam as que mais chamem atenção em um primeiro momento. Teóricos concordam que, no campo da monstruosidade, a aparência assume um aspecto dramático e, em geral, abriga a decodificação semiótica da personalidade – aparência feia/ser mau. Tudo o que se afasta da típica forma humana (os vegetais, os robôs, os insetos), as deformidades e as variações estruturais são elementos em conflito com a cultura vigente, traçando linhas divisoras e taxando de monstruoso o que está do outro lado da fronteira institucional imposta. Seja por excesso, exceção ou falta, seja por diferenciação ou

⁵⁴ No início de 2021, por meio do ensino remoto devido à pandemia de Covid-19, cursei como ouvinte aulas de duas disciplinas do professor Dr. Márcio Markendorf na Universidade Federal de Santa Catarina. A primeira, “Marcas do Corpo – notas sobre o corporal nos espaços de convivência”, no Programa de Pós-graduação em Literatura, e a segunda, “Cinema de horror e teorias da monstruosidade”, na Graduação em Cinema.

hibridismo, o monstro é algo perturbador das categorias de normalidade e beleza, caracterizando uma divergência em relação à regra estabelecida. Todavia, pensando além da estética, a questão basilar na construção do monstruoso diz respeito às *funções e significados políticos assumidos por tais formas em contextos específicos*, pois, o monstro atende a necessidades diversas no devir temporal, geográfico, corporal, sexual, tecnológico, entre outros (Markendorf; Sá, 2019, p. 7–8, *grifos meus*).

Devido à essa ubiquidade dos monstros nos territórios culturais, a produção teórica sobre eles é vasta e está distribuída predominantemente em áreas do conhecimento que se debruçam sobre os estudos da cultura, tais como a antropologia, a história, a sociologia, a filosofia, a literatura e a arte. Apesar da ampla diversidade de campos que tratam das monstruosidades, de maneira geral, os estudos em torno dessas teorias podem nos apresentar características comuns de um “método para se ler as culturas a partir dos monstros que elas engendram” (Cohen, 2000, p. 25).

É o que nos propõe o professor Jeffrey Jerome Cohen (2000), em um texto bastante referenciado, o qual apresenta características comuns em torno de sete teses gerais que nos ajudam a perceber primordialmente o caráter desestabilizador dos monstros, a saber: 1) o corpo do monstro é um corpo cultural; 2) o monstro sempre escapa; 3) o monstro é o prenúncio da crise de categorias; 4) o monstro habita os portões da diferença; 5) o monstro policia as fronteiras do possível; 6) o medo do monstro é realmente uma espécie de desejo; e, por fim, 7) o monstro está situado no limiar... do tornar-se.

Partindo, portanto, desses territórios gerais (Markendorf, 2020) e desse método de leitura da cultura por meio dos monstros (Cohen, 2000), verificaremos que eles transitam, por conseguinte, por esses campos, temas e funções, atuando como *operadores* culturais que embaralham convenções, normas, regimes normativos, geralmente a partir de experiências de controle social dos corpos. Acompanhando essas abordagens, parece-me importante, para uma reflexão mais complexa sobre a monstruosidade no presente, pensar os monstros considerando mais os territórios e as políticas nos quais eles operam, e menos suas morfologias, catalogações e monstruários clássicos. Isso reforça, inclusive, os objetivos desta tese, quando se constata que os monstros se tornaram familiares, na medida em que deixaram de ser apenas seres que opunham-se explicitamente ao humano para também confundir-se conosco, deslizando de um monstruário teratológico ou fantástico para um monstruário moral, comportamental e subjetivo.

DO MONSTRO ESTRANHO AO MONSTRO FAMILIAR

Tendo como território comum essas características gerais da ação dos monstros, mas buscando trilhar um caminho particular dentro desse amplo enquadramento teórico, faço dois recortes que me parecem importantes para pensarmos a presença monstruosa na cultura em relação às artes performativas. O primeiro deles ocorre a partir do século XVI, quando percebemos, especialmente no pós-renascimento (Gil, 2006), um processo de *teatralização* dos monstros; e o segundo momento, em alguma medida uma consequência ou desenvolvimento do primeiro, que se passa já nos séculos XVIII e XIX com a *espetacularização* dos monstros.

A teatralização, no século XVI, ocorre a partir da proliferação dos museus e da necessidade de catalogação e organização de coleções de objetos estranhos, o que gera a demanda de criação de classificações e taxonomias que organizassem os artefatos que passavam a ser coletados. José Gil nos informa que essa é

a época das primeiras coleções de objetos de toda a espécie: reúnem-se coisas estranhas e sem relação, fósseis, restos de seres monstruosos. (...) As coleções e os museus (...), proporcionando o seu espaço simultaneamente descontextualizado e neutro, preparam a elaboração de novas taxinomias. (...) Nesse sentido, o monstro constitui já por si uma pequena coleção de objetos (de traços) descontextualizados, aparecendo como uma espécie de paradigma vivo destes museus no século XVI. (...) Este *torna-se teatro* onde se representa — e continuará a representar-se ao longo dos séculos XVII e XVIII — o *estranho* cenário dos fenômenos (Gil, 2006, p. 66–68, *grifos meus*).

Um *teatro do estranho* passa a se formar em torno desses objetos que simbolizam os restos e rastros monstruosos coletados de diferentes contextos, que se organizam por meio das novas taxonomias que começam a classificar e catalogar a diferença, o outro, com base naquilo que não se reconhece como igual, semelhante e compartilhado. Começa aqui, com a catalogação do estranho, um primeiro movimento de exibição, exposição e teatralização dos monstros. É o que vai observar também, em seu livro *Breve história do corpo e de seus monstros*, a professora Ieda Tucherman:

O fascínio pelos monstros, sempre presente e sempre especial, pode aí ser pensado como uma *teatralização*, um show vivo da reunião do que não se reúne. Pode-se prever que quando as taxonomias se tornam vitoriosas e se afirmam a partir de novas categorias lógicas, os monstros e os freaks perderão o seu estatuto de “mirabilia” para serem olhados por outra relação de saber e de poder (Tucherman, 1999, p. 98, *grifo meu*).

Já na *espetacularização* dos monstros nos séculos XVIII e XIX, observa-se um processo peculiar de exposição das deformidades e estranhezas corporais a partir do surgimento dos circos, feiras e *freak-shows*, que continham a exibição do corpo monstruoso como atração cênica (Courtine, 2011, 2013; Tucherman, 1999). Nos *freaks-shows* os monstros foram utilizados também como categorização e taxonomia do outro, do estranho, daquilo que se opunha ao sujeito, como forma de evidenciar o centro de referência da identidade moderna nascente: branca, masculina, heterossexual, europeia. O homem ocidental moderno constrói, assim, o seu duplo monstruoso situado, sitiado e mediado via cena e espetáculo, fora de si, em seu exterior. O espetáculo dos sujeitos ditos monstruosos funcionava como um processo de intervenção segura na depuração daquilo que representava, em alteridade, a própria consciência moderna:

Neste processo, tudo é concebido e montado para que o visitante-espectador se veja num mundo à parte, em tudo diferente de seu universo cotidiano. Portanto, no mesmo movimento, produzia-se a oposição entre o cotidiano e o espetáculo-*freak* e entre os habitantes dos dois mundos. Um encontro que era também um confronto entre duas imagens, o inglês vitoriano, branco e racional, consciente de si mesmo como ligado ao progresso da raça e da razão; e seu outro, irracional, anormal e materializado. O efeito obtido só podia ser uma espécie particular de catarse que, a partir da exposição desta radical alteridade, expurgava o homem moderno de seus “fantasmas” reafirmando para ele sua própria modernidade (Tucherman, 1999, p. 103).

Retomando uma das sete teses gerais de Cohen (2000), a que *o monstro habita os portões da diferença*, e associando-a à discussão que o professor Tomaz Tadeu da Silva (2014a) faz acerca da identidade e da diferença, podemos concatenar que a formação do espírito da modernidade se estrutura em oposição à criação de categorias que representavam o *outro* como sendo aquilo que o *eu* não poderia ser. Nesse processo, a identidade e a diferença, menos do que algo existente em si, como um *a priori* na cultura, são produções, criações sociais e culturais, além de serem também mutuamente determinadas e codependentes (Silva, 2014b, p. 75–76). O monstro passará a ser, então, um profícuo canal de manifestação da diferença, em oposição à florescente identidade hegemônica que aos poucos se estruturava, sendo “permanentemente assombrada pelo Outro, sem cuja existência ela não faria sentido” (Silva, 2014b, p. 84).

O outro gênero, a outra cor, a outra sexualidade, a outra raça, a outra nacionalidade serão frequentemente entendidos como monstruosos quando sua diferença expressar algo oposto ou variante em relação ao construído como *normal* dentro da matriz de referência moderna. Os monstros desempenharão então um papel de corporificação de fenômenos sociais

associados, por exemplo, à misoginia, ao racismo, à homo/transfobia⁵⁵, à xenofobia, entre outros comportamentos sociais reativos, em última instância, ao corpo diferente, uma vez que “qualquer tipo de alteridade pode ser inscrito através (construído através) do corpo monstruoso, mas, em sua maior parte, a diferença monstruosa tende a ser cultural, política, racial, econômica, sexual” (Cohen, 2000, p. 27).

A categoria raça, no entanto, terá um protagonismo específico no período de consolidação da modernidade, já que a primeira expansão colonial mercantil, iniciada no século XV, se estruturará a partir da violenta escravização de diferentes povos do continente africano. Esse dado é particularmente importante no caso da dominação portuguesa sobre o território brasileiro, uma vez que o Brasil, como se sabe, é o país em que o sistema escravocrata se perpetuou por maior tempo.

A associação de outros seres humanos aos monstros, ou melhor, a exclusão de outros homens e mulheres da categoria do humano, é a chave que marca a consolidação de uma subjetividade moderna que justifica a escravidão e o expansionismo mercantil. Esse fenômeno será muito bem definido pelo jornalista e sociólogo Muniz Sodré (2002), em torno da ideia de uma *semiótica da monstruosidade*, uma articulação conceitual, discursiva e de subjetivação que se fortalece e se consolida nesse período. Segundo ele

o sintoma racista sustenta-se, em última análise, na separação radical que a modernidade europeia opera entre natureza e cultura. O “outro” é introjetado pela consciência hegemônica como um ser-sem-lugar-na-cultura. Emerge daí uma semiótica da monstruosidade para a consciência subjetivada, edipianizada, o “afro” é um homem que a consciência eurocêntrica não consegue sentir como plenamente humano; é como o monstro, não um desconhecido, mas um conhecido que finalmente não se consegue perceber como idêntico à ideia universal de humano (Sodré, 2002, p. 177).

Há, portanto, um processo que se inicia nesse período de co-dependência cultural/subjetiva entre a construção de uma ideia de sujeito — ocidental, moderno — e a separação de extratos dessa mesma subjetividade que precisavam ser materializados fora, em um *outro* construído em corpos que representassem aquilo que o *eu* não deveria ser. Em consequência, esse mesmo processo de duplicação e co-dependência ocorre também dentro do próprio par dialógico modernidade/colonialidade enquanto movimento expansionista europeu em direção às Américas (século XVI) e, posteriormente, europeu e norte-americano em direção à África e Ásia (século XIX). “A modernidade, estando ‘intrinsecamente associada à

⁵⁵ Especificamente sobre a relação dos monstros com a transexualidade, conferir Leite Junior (2012).

experiência colonial’ (Maldonado-Torres, 2008, p.84), não é capaz de apagá-la: não existe modernidade sem colonialidade (Quijano, 2000, p.343)” (Ballestrin, 2013, p. 100–101).

Para que tal projeto de expansão e dominação se consolidasse, foi necessária a criação de uma categoria classificatória que pudesse simbolizar, justificar e estabilizar subjetivamente o massacre, o genocídio e a eliminação de povos e culturas que não se enquadravam na nova humanidade nascente: essa categoria foi, portanto, a raça. Novamente, Luciana Ballestrin nos informa que, para Antonio Quijano

raça, gênero e trabalho foram as três linhas principais de classificação que constituíram a formação do capitalismo mundial colonial/moderno no século XVI (Quijano, 2000, p.342). É nessas três instâncias que as relações de exploração/dominação/conflito estão ordenadas. A identificação dos povos de acordo com suas faltas ou excessos é uma marca fundamental da diferença colonial, produzida e reproduzida pela colonialidade do poder – em particular, o poder colonial (Mignolo, 2003, p.39) –, do saber e do ser (Maldonado-Torres, 2008, p.147). O que o conceito de colonialidade do poder traz de novo é a leitura da raça e do racismo como “o princípio organizador que estrutura todas as múltiplas hierarquias do sistema-mundo” (Grosfoguel, 2008, p.123). Se a raça é uma categoria mental da modernidade, tem-se que seu sentido moderno não tem história conhecida antes da América (Quijano, 2005, p.1). Nessa mesma linha, Dussel argumenta que a modernidade, assentada e iniciada nesses pilares, justifica uma “práxis irracional da violência” (Dussel, 2000, p.49). A modernidade é um “mito” que oculta a colonialidade (...) (Ballestrin, 2013, p. 101).

A categoria discursiva raça é, então, a base de organização intelectual e subjetiva que ampara o movimento expansionista da modernidade cuja premissa foi a delimitação e a eliminação do outro, do estranho, dos desviantes culturais e sociais que não se enquadravam no modelo hegemônico, ou melhor, se enquadravam, mas não como parte integrante dele, e sim como par oposto dele, dando sentido ao processo dialético. Voltando à ligação intrínseca da categoria raça com os monstros, Cohen afirma que

a raça tem sido, da Época Clássica ao século XX, um catalisador quase tão poderoso para a criação de monstros quanto a cultura, o gênero e a sexualidade. A África tornou-se desde cedo o outro significativo do Ocidente, com o signo de sua diferença ontológica sendo constituído simplesmente pela cor da pele (Cohen, 2000, p. 36).

A partir dessa relação inerente, a raça deve ser também uma categoria primordial para se investigar a monstruosidade ou, em outras palavras, a monstruosidade talvez seja um fenômeno cultural que deva ser lido por meio da categoria de raça, especialmente no que tange ao processo de instauração da modernidade/colonialidade entre os séculos XVI e XIX⁵⁶. Essa

⁵⁶ Sobre a relação entre monstros, colonialismo e racismo, conferir Markendorf (2015, 2018) e Klinkerfus (2021).

visão é também corroborada pela professora Ieda Tucherman, ao discorrer sobre a categoria dos *freaks*, quando afirma que

é no momento em que se procura normalizar o anormal, inserindo-o na “ordem natural das coisas”, que uma outra (e perigosa) mitologia se estabelece, onde, de maneira racista e dogmática, o anormal (onde o *freak* se inclui) aparece como o outro do europeu, branco, macho. (...) Surge a mitologia da raça, de uma raça em radical alteridade em relação à raça branca, que, de maneira indireta, vai influenciar o modo de percepção do fenômeno *freak* com seu tipo particular de monstruosidade. O *freak* aparecerá associado, de maneira indireta, quase como caso individual, deste outro racial (Tucherman, 1999, p. 98–99).

Uma vez estabelecida pelo crivo da raça a oposição entre o *eu* e o *outro*, organiza-se a congruência simbólica e subjetiva que formará uma mentalidade específica, a mentalidade moderna ocidental, e junto dela a noção de *indivíduo*. Essa mentalidade terá impactos profundos na formação de um *inconsciente colonial-capitalístico* (Rolnik, 2018)⁵⁷ e servirá de apoio, suporte e justificativa para os processos expansionistas e imperialistas do próprio sistema capitalista, mesmo em suas fases mais recentes. Aliás, é a partir da conformação desse inconsciente que se produzem as metamorfoses do próprio sistema.

Adentrando o século XX, veremos que o monstro humano, teratológico, que se firma no fim do século anterior e que tem nos *freak-shows* um de seus mais evidentes símbolos, começará a se diluir simbolicamente na cultura, uma vez que o corpo monstruoso teatralizado e espetacularizado será agora apropriado pela cultura de massa, especialmente pelo cinema (no começo do século) e posteriormente pela televisão (a partir das décadas de 50 e 60). Segundo a professora Ieda Tucherman (1999), haverá um processo de transição das feiras e circos para o jornal impresso, a televisão e o cinema, sendo este último, no século XX, o que tomará o lugar dos *freak-shows*, condenados ao desaparecimento (Tucherman, 1999, p. 102).

Dois exemplos clássicos do papel do cinema nessa substituição aos *freak-shows* são o filme *Drácula*, de 1931, e o incontornável *Freaks*, de 1932, ambos dirigidos pelo diretor americano Tod Browning. O cinema, no começo do século, desempenhará um papel de mediação entre o espetáculo teratológico, não mais tolerado moralmente, especialmente após os traumas da 1ª Guerra Mundial, e um novo e diferente espetáculo simbólico da monstruosidade, mais fictício, artificial, mediado por um ambiente controlado:

Tudo se passa então como se os traços monstruosos, não sendo mais reconhecidos em seu enraizamento corporal e humano, se desdobrassem na esfera do espetáculo para

⁵⁷ Essa noção, bem como o desenvolvimento e as transformações do sistema capitalista e suas implicações nos processos de subjetivação serão discutidos no próximo capítulo – *Regimes do agora: dança e política*.

aí adquirir uma existência autônoma: impulsionados pelo desenvolvimento das tecnologias cinematográficas, vão desenvolver-se nesse espaço como formas hiperbólicas, ao mesmo tempo que se vai enfraquecendo o reconhecimento da alteridade das monstruosidades humanas (Courtine, 2011, p. 325–326).

Podemos ainda mencionar uma série de outros filmes, em diferentes versões e produções, cujos monstros funcionarão como metáforas do mal (Jeha, 2007), alegorias das transformações que abalariam profundamente a sociedade ao longo do século XX: *Frankenstein*, *King Kong*, *O médico e o Monstro* nas décadas de 20/30, *Godzilla* nos anos 50, além de diversos filmes de vampiros nos anos 80, dinossauros nos 90, e, por fim, de lobisomens, alienígenas e zumbis no fim do século. Esses monstros do cinema funcionavam como respostas simbólicas dentro da cultura de massa às “catástrofes do século XX: guerras, epidemias, depressões econômicas e loucuras da ciência – todas elas geraram seus monstros” (Courtine, 2011, p. 326).

Esse processo é descrito também por José Gil (2006, p. 13) para justificar a banalização do mal, da violência, da anomalia em geral e a exacerbação da presença dos monstros no cotidiano, quando estes se afastam do domínio teratológico. Segundo ele, em síntese, há uma contração do domínio tradicional da anomalia ou, simplesmente, uma contração da monstruosidade, que passa a ser fabulada, processada e mercantilizada como um produto cultural de massa. Essa contração está associada também ao próprio desenvolvimento da ciência e do cientificismo, que passa a tentar higienizar, condicionar e corrigir o corpo enfermo, anômalo ou defeituoso.

O século XX assumiu o projeto de afastar e, se possível, erradicar as anomalias e as doenças. Através de uma crescente medicalização do Ocidente, os defeitos físicos – aqueles mesmos que possibilitaram o filme *Freaks* de Tod Browning – tornam-se escassos, singulares e reversíveis. Os corpos monstruosos reais, que foram matéria de exposições e feiras, perdem materialidade, corpo, substância; doenças congênitas, marcas de nascença, cicatrizes, entre outros “defeitos estéticos” migram de uma esfera irreversível para algo que pode ser corrigido ou até mesmo evitado (Paleólogo, 2011, p. 8).

O afastamento do monstro teratológico na transição do século XIX para o XX foi também uma estratégia de subjetivação necessária, uma vez que as mudanças sociais e culturais da época passaram aos poucos a não mais permitir uma diferenciação e uma separação nítidas e objetivas dos sujeitos/corpos monstruosos. Segundo Courtine (2011), a teratologia, embebida pela medicina das Luzes e pelo positivismo, avança enquanto ciência, que passará a representar cientificamente os monstros, inserindo-os na ordem, humanizando-os. A aberração, o anormal, o estranho começaram a ficar próximos demais, parecidos demais, eventualmente identificados

demais com a posição que outrora apenas se observava de fora. Esse movimento é notado novamente por Courtine, ao nos comunicar que

o espetáculo e o comércio da monstruosidade não podiam de verdade prosperar a não ser enquanto fosse fraco, ou quase inexistente, o vínculo de identificação do espectador com o objeto da exibição. Só a partir do momento em que se percebeu a monstruosidade como algo humano, ou seja, no instante em que o espectador (...) pôde reconhecer um semelhante sob a deformidade do corpo exibido é que seu espetáculo passou a ser sumamente problemático (Courtine, 2011, p. 312).

Em certa medida, portanto, a partir de um movimento eufêmico, o monstro do século XIX ainda persistirá, mas estará agora desdobrado em novos *freaks-shows* contemporâneos: nos filmes, nos programas de televisão, ou, já perto da transição para o século XXI, nos corpos ciborgues, hibridizados com a artificialidade das técnicas médicas, farmacológicas e de produção do corpo (Le Breton, 2013). Os novos monstros, novos *freaks*, demandarão novas estratégias de elaboração simbólica e de subjetivação, já que o corpo ora lido como monstruoso passa a estar à disposição como atributo técnico, a ser produzido pelas novas práticas de intervenção médicas, farmacológicas, eróticas, acessórias e virtuais.

De início, (...) o cinema exterminará o circo-show, assumindo o lugar do espetáculo por excelência, associado, depois dos anos 50-60 à televisão e sua comunicação do grotesco, ainda frequente nos programas de auditório “politicamente incorretos”. Mas as mudanças ocorridas no século XX trarão outra e nova relação para a questão dos *freaks*. Ao lado das figuras dos *freaks* tradicionais, surgem novos corpos desviantes, novas práticas de intervenção nos corpos que se utilizam da estética do bizarro como forma de se opor à norma. Comportamentos “de circo” se expandem para um certo cotidiano particular como as tatuagens, os *body-piercing*, e outras marcações corporais que demandam agora uma outra análise de sua produção e recepção (Tucherman, 1999, p. 104).

Esse mesmo movimento de transição e de diluição dos monstros na cultura, que se inicia no século XIX e se consolida no XX, é especialmente descrito e analisado também por Michel Foucault (2010) no livro *Os anormais*, um compilado de suas conferências ao Collège de France nos anos de 1974 e 1975. Esse trabalho nos ajuda também a pensar o corpo monstruoso notadamente em relação ao saber-poder biomédico e jurídico, que se configura desde o século XVIII e enclausura as manifestações corporais que não se enquadravam nas normas modernas nascentes, ditas civilizadas.

Observaremos, daí até o século XX, um processo de trânsito das deformidades físicas para o âmbito do entretenimento, do lúdico e do imaginário — televisão, cinema e literatura —, o que colabora para a passagem conceitual de um monstro morfológico para um monstro moral (Bertin, 2016). O resultado é que a presença da monstruosidade “passa a se dar no

comportamento, e não mais na aparência física. O autor [Foucault] observa essa mudança analisando a relação do monstro com o direito penal e o deslizamento da monstruosidade jurídico-natural para jurídico-moral” (Bertin, 2016, p. 44). Em uma paradoxal inversão, o monstruoso, agora, pode estar contido em uma aparência lida como *normal*; o monstro fica invisível aos olhos.

Ainda que essa análise se aplique, primordialmente, aos monstros teratológicos humanos, uma vez que os monstros da fantasia, imaginários e fantásticos não correspondiam de maneira tão direta, por assim dizer, literal, a um espelhamento morfológico duplicado da própria humanidade, podemos transladar a reflexão para o mundo da fabulação e da ficção, conforme observa Juliana Bertin:

É importante notar que os autores estão tratando de monstros humanos. No entanto, se essas reflexões não dizem respeito aos monstros da fantasia, como vampiros, alienígenas ou zumbis, por exemplo, elas podem ser apropriadas para pensarmos sobre aqueles monstros da ficção que, embora sejam representações e não pessoas reais, inserem-se em um contexto ordinário, mais próximo do humano que do sobrenatural (Bertin, 2016, p. 45).

É o caso, por exemplo, de personagens humanos da literatura, ficcionais, que existem em um contexto cotidiano reconhecível para nós e que apresentam comportamentos moralmente condenáveis socialmente. Assim, a análise se torna eficaz tanto para monstros *reais* quanto para *ficcionais*, pois os monstros humanos criados na fantasia correspondem a modelos comportamentais e subjetivos reais lidos como monstruosos em um certo contexto: familiar, social ou cultural. A questão é que, embora a construção de narrativas fantásticas e a criação de figuras monstruosas durante a antiguidade clássica e a idade média também funcionassem como estratégias sociais definidoras de alteridade e, assim, conformadoras do humano, é a partir do renascimento que os monstros humanos começam a ganhar um maior protagonismo frente aos monstros fantásticos (Gil, 2006, p. 15).

“É que a própria teratologia se tornou fantástica” (Gil, 2006, p. 12) e, nesse sentido, as representações monstruosas em fabulações e ficções humanas, espelhadas e embebidas no/pelo contexto cotidiano, corresponderiam também a uma lógica subjetiva mediada pela mesma mentalidade moderna racialmente conformada. Desse modo, a aproximação do monstro com a humanidade se intensifica a um ponto que a fronteira nítida delimitadora de ambos passa a se borrar, a se confundir. Onde acaba o humano e começa o monstro, e vice-versa? Onde finda a humanidade e começa a monstruosidade?

Compreendemos daí que, se até o começo do século XX o limite que demarcava o fim da humanidade e o começo da monstrosidade era perfeitamente nítido e delimitado, agora, os monstros estão diluídos no tecido social, muitas vezes apropriados pelos sistemas de controle, produzindo sujeitos, indivíduos, nas mais variadas interações entre corpo, cultura e subjetividade (Sander, 2006). Ao se fazer presente, confundido com o humano, “o monstro perturba a ordem e as normas, trazendo à luz a fragilidade dos alicerces que sustentam as separações binárias: nós/eles, civilização/bestialidade, humanidade/monstrosidade” (Bertin, 2016, p. 53). O monstro, antes *estranho*, se torna, assim, *familiar*.

A resposta contemporânea das estratégias de controle do capital foi se apropriar do estranho, transformá-lo em familiar, na direção de compreender, apreender e estimular a continuidade da produção dessas *novas* aberrações, dessas *novas* subjetividades, que passam a se tornar ideais de desejo, referências de identidade, em última instância, produtos disponíveis para consumo. Isso especialmente após o movimento de contracultura dos anos 60, quando o sistema se reconfigura, fornecendo agora “novos modelos de presença corporal e novos padrões de ‘beleza’ e projeção” (Tucherman, 1999, p. 116).

Observaremos, assim, grandes mudanças paradigmáticas que gerarão novos processos de subjetivação na contemporaneidade, na medida em que novos monstros passarão a conviver lado a lado conosco. As presenças monstruosas, agora familiares e confundidas com nossa própria humanidade, fornecerão substratos da cultura que mediarão nossos modos de vida, nossos desejos e, portanto, nossos modos de criação. Intenta-se assim investigar o que os modos atuais de monstrosidade têm a revelar sobre o agora, especialmente sobre a dança que se produz agora.

Se o monstro se tornou familiar, invisível, palatável, e foi eventualmente apropriado pelas forças neoliberais como produtos da cultura que alimentam as formas de desencanto, de expropriação da subjetividade, do desejo, da criação e da sensibilidade (Patzdorf, 2021), cabe-nos, como artistas, pensá-los a partir do *estranhamento*, da *infamiliaridade* presente em nós como larva potencial de criação de novos modos de relação (Rolnik, 2018).

***DAS UNHEIMLICHE* – O INFAMILIAR E A CRIAÇÃO EM DANÇA**

Acrescento, agora, uma última camada para a discussão do encontro dos monstros com a dança: a teoria psicanalítica freudiana, especialmente o estudo do estranho~inquietante~incômodo~infamiliar como marcador estético de uma teoria de

subjetivação. O escrito de Sigmund Freud *Das Unheimliche*, publicado em 1919, é um divisor importante para os estudos da presença do estranho, às vezes lido como o horror, que habita nosso inconsciente mais profundo. O conceito é formulado a partir da literatura, mais especificamente com base em um conto fantástico de horror, *O Homem da Areia*⁵⁸, escrito por E.T.A. Hoffman (2004) no começo do século XIX⁵⁹. Inspirado por esse conto do romantismo alemão, Freud explora e analisa a construção das sensações de inquietude, pavor e angústia presentes no texto e propõe uma definição de inconsciente que já havia sido apontada, portanto, muito antes pela literatura. “A descoberta do inconsciente ocorre aqui, na literatura romântica fantástica, quase cem anos antes que lhe seja dada uma definição teórica” (Calvino, 2004, p. 49).

Minha identificação e interesse pelo conceito foi premente, uma vez que ele, por um lado, poderia me ajudar na compreensão dos processos de subjetivação que foram desestabilizados a partir da emergência do monstro na criação e, por outro, tinha uma ligação direta com a literatura fantástica, que sempre foi um campo de trânsito e diálogo em minhas práticas de dança. Conforme dito, o próprio espetáculo *O Fio de Minos*, propulsor do transbordamento do monstro e que culmina na proposta de projeto da tese, foi criado a partir de um conto de Jorge Luís Borges (2010b), *A Casa de Astérion*, cujo personagem *estranho e inquietante* era justamente o Minotauro, habitante do centro do labirinto.

O texto de Freud foi publicado no Brasil inicialmente sob duas traduções: *o estranho* (Freud, 2006) e *o inquietante* (Freud, 2010b). Já no advento da comemoração dos 100 anos de publicação do texto original, são lançadas duas novas traduções para o português brasileiro: *o infamiliar* (Freud, 2019) e *o incômodo* (Freud, 2021). Há de imediato, na elaboração do conceito, um imbróglgio constitutivo acerca de sua tradução, e Freud abre o texto discutindo justamente a genealogia e a etimologia no alemão e em outras línguas da noção que está tentando descrever e conceituar.

Definitivamente, a análise empreendida por Freud modifica não apenas a língua alemã, acrescentando um sentido e um emprego inauditos, mas ainda exporta para todas as línguas através das quais a psicanálise se difundiu um significante novo e incômodo, um vocábulo, a rigor, intraduzível. Não por acaso, e por motivos que a própria leitura do texto esclarece, sua tradução implica dificuldades maiores (Iannini; Tavares, 2019, p. 8).

⁵⁸ A transcrição completa do conto encontra-se [neste link](#).

⁵⁹ “O conto fantástico é uma das produções mais características da narrativa do século XIX e também uma das mais significativas para nós, já que nos diz muitas coisas sobre a interioridade do indivíduo e sobre a simbologia coletiva” (Calvino, 2004, p. 3).

Buscando não me ater de forma profunda a essa dificuldade de tradução do termo e entendendo que há também uma disputa no campo da psicanálise pelo protagonismo da “melhor tradução”, que mais seja fiel ao original alemão, jogo ao longo deste texto com a alternância dos diferentes termos traduzidos no português – *estranho, inquietante, infamiliar, incômodo* –, quase como sinônimos, e também com outros termos e palavras semanticamente próximos, na medida em que me interessa mais aludir à sensação, ao sentido, ao afeto provocados pela noção *das Unheimliche*, do que desvendá-la linguisticamente em uma análise que não cabe ao recorte da tese. Importam, aqui, as relações possíveis dessa imagem~sensação~sentido~afeto como parte constituinte dos monstros, em diálogo com a dança, do que sua tradução “correta” enquanto conceito psicanalítico.

Assim, nesta pesquisa, tenho utilizado os termos como equivalentes e intercambiáveis, embora reconheça que “infamiliar”, das traduções, é a que mais se adequa às especificidades do português brasileiro (Iannini; Tavares, 2019) e, portanto, assume algum protagonismo em relação às outras. Logo, um outro ponto importante sobre o conceito descrito por Freud, e que me interessa para pensar a criação, é a coincidência encontrada entre os termos *heimliche* e *unheimliche*, quando a semântica dos dois refere-se, por inferência no contexto de uso efetivo da língua, a uma mesma coisa, mesmo que aparentemente devesse ser uma oposição (prefixo *un-*), ou negar-se mutuamente. Logo, a ambiguidade está no fato de que com ou sem o prefixo a palavra *heimliche* pode remeter ao seu contrário.

Não é incomum experimentarmos situações que nos fazem dizer coisas do tipo: “seu rosto me é familiar”, “isso me soa familiar”, “este lugar me é tão familiar!”; mas nesses casos, não raro, ao pronunciarmos “familiar”, insinuamos, numa corrente silenciosa e inaparente, também seu exato oposto. Como se, na verdade, disséssemos algo do tipo: “seu rosto me é familiar [mas não me lembro de onde, (e/ou) nem sequer me lembro do seu nome]”, ou “isso me soa familiar [embora pareça meio estranho]”, ou ainda “esse lugar me é tão familiar [mas não sei bem por quê, acho que nunca estive aqui]”. (...) trata-se de algo que, por um lado, reconhecemos como íntimo e já conhecido, mas, por outro lado, percebemos como desconhecido, como estranho e inquietante, como esquecido e oculto, de e em nós mesmos (Iannini; Tavares, 2019, p. 10).

Em relação especificamente a isso, ainda que eu use as quatro traduções de maneira análoga na tese, tendo a me alinhar mais com a expressão *infamiliar*, pois, no português é um termo que talvez melhor compreenda o sentido antitético e de negação presentes no original alemão:

O *unheimlich* é uma negação que se sobrepõe ao *heimlich* apreendido tanto positiva quanto negativamente: é, portanto, uma reduplicação dessa negação, que acentua seu caráter angustiante a assustador. A palavra em português que melhor desempenha esse

aspecto parecer ser “infamiliar”: do mesmo modo ela acrescenta uma negação a uma palavra que abriga tanto o sentido positivo de algo que conhecemos e reconhecemos [familiar] quanto o sentido negativo de algo que desconhecemos. (...) Toda a análise de Freud apoia-se no caráter ambivalente da palavra negada pelo prefixo Un-, que reduplica a ambivalência, mas que a conserva e evoca ao mesmo tempo (Iannini; Tavares, 2019, p. 10–11).

Há algo nessa ambiguidade duplicada, nesse “você me é familiar, mas não sei porque nem de onde”, que me atrai enquanto procedimento de criação. Buscando exacerbar esse sentido, acabo optando, portanto, pela tradução “o infamiliar” como aquela que aparece no título da tese. “Em suma, familiar [*heimlich*] é uma palavra cujo significado se desenvolveu segundo uma ambivalência, até se fundir, enfim, com seu oposto, o infamiliar [*Unheimlich*]. Infamiliar é, de certa forma, um tipo de *familiar*” (Freud, 2019, p. 47–49, *grifos do autor*).

Das Unheimliche é assim, “uma palavra e um conceito; o título de um texto e o nome de um sentimento aterrorizante; um domínio desprezado pela pesquisa estética e o efeito da leitura de certos contos fantásticos” (Iannini; Tavares, 2019, p. 7). Esta pareceu-me uma noção útil para se trabalhar no encontro dos monstros com a dança, uma vez que já carrega em si uma múltipla complexidade, transitando ao mesmo tempo entre palavra, conceito, título de um texto e sensação. Assim, pela complexidade que essa palavra~conceito abarca e por sua proeminente importância dentro da tese, procurei singularizá-la dentro da experiência contextual de pesquisa e entendê-la a partir do seu encontro com a dança.

No texto, Freud (2019) localiza as causas/origens do infamiliar em torno de algumas noções, como o complexo de castração, o duplo, a compulsão à repetição, a onipotência de pensamentos, o animismo, a magia, a feitiçaria e a relação com a morte. Nesses casos, o infamiliar é produzido pela vivência, fruto de traumas reprimidos na infância: “o *infamiliar* da vivência existe quando complexos infantis recalcados são revividos por meio de uma impressão ou quando crenças primitivas *superadas* parecem novamente confirmadas” (Freud, 2019, p. 105, *grifos do autor*). Poderíamos, portanto, para abarcá-los de forma mais sintética, agrupar os fenômenos apresentados por Freud como causadores da sensação inquietante em quatro categorias: a existência de processos sobrenaturais, a repetição, o complexo de castração e o estranhamento diante do duplo (Lustoza, 2015).

Complementarmente, entendendo a origem desse material reprimido que constitui a subjetividade para além dos limites da psicanálise, Freud analisa o conto citado, *O Homem da Areia*, e diferencia o infamiliar produzido pela vivência do infamiliar *imaginado*, ou sobre o qual se lê: “é possível acenar para uma diferença entre o *infamiliar* por nós vivenciado e aquele que está simplesmente representado ou o que conhecemos pela leitura” (Freud, 2019, p. 101,

grifo do autor). De todo modo, em ambos os casos, o “*infamiliar* seria tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona” (Freud, 2019, p. 45, *grifo do autor*), que aparece, sem que se tenha um controle. Freud sugere, valendo-se da literatura, que há uma produção estética do *infamiliar*, especialmente no gênero fantástico.

Dentro da teoria psicanalítica, o conceito cunhado em 1919 será objeto de estudo e desdobramento por outros estudiosos, alcançando ponto notório com Jacques Lacan (2005), que, por uma perspectiva que não está diretamente ligada a um debate do campo da estética, articula especialmente na sua discussão da *angústia* e em relação à noção de *objeto a*. “O que temos aqui diz da relação íntima da composição do *unheimlich* em relação ao *objeto a*, a contribuição central de Lacan à psicanálise” (Gonsalves, 2021, p. 107, *grifo do autor*). Todavia, cabe deixar nítido que “diferentemente de Freud, Jacques Lacan não possui um texto específico dedicado ao *infamiliar* em que compila suas ideias sobre a noção. Muito pelo contrário, seu exame do *unheimlich* é pulverizado ao longo de suas investigações e construções psicanalíticas” (Gonsalves, 2021, p. 100).

Talvez o mais importante para a discussão aqui colocada é que, de modo geral, em Lacan, o *unheimliche* é trazido para uma reflexão fundamental sobre a constituição do sujeito, já que o *objeto a* faz referência à falta, a um objeto inapreensível, uma imagem sobrando que faz do sujeito objeto de desejo do outro.

Exilado de sua subjetividade, o Outro pode “literalmente aspirá-lo”. Neste sentido, fica esclarecida a função do *objeto a*, ela está ligada à relação pela qual o sujeito se constitui em relação ao lugar do Outro, o grande A, que é o lugar onde se ordena a realidade significante. É no ponto onde todo significante falha, se abole, no ponto nodal dito do desejo do Outro, no ponto dito fálico (...) que o *objeto a* pequeno, objeto da castração, vem tomar seu lugar. Este *objeto a* que Lacan articula a perda significante, o ponto de falência do Outro, a perda que é a própria perda do objeto, diz respeito à própria queda do sujeito (...) (Borges, 2015, p. 179).

O *objeto a* relaciona-se também ao estágio do espelho (Lacan, 1998), em que Lacan aborda o momento no qual a criança, aproximadamente aos seis meses de vida, vendo pelas primeiras vezes sua imagem refletida em um espelho, reconhece seu próprio corpo como sinal externo de sua própria condição subjetiva, marcando a cisão incontornável na formação da subjetividade, já que a identificação com a imagem refletida elucida também que o sujeito não é ela, fazendo com que o *eu* se forme, desde sempre, cindido, desintegrado, a partir da imagem do outro (Santaella, 2004, p. 144–145). A estranheza que aparece nesse episódio seria como que um traço residual da operação de se ver fora de si, duplicado em uma imagem refletida, mas também de se ver visto por outro, ou seja, de se tornar objeto disponível ao olhar do outro:

Na experiência do estranhamento, o sujeito não se reconhece mais na imagem refletida, que se torna, por conseguinte, a imagem de um outro. O mecanismo de inversão especular, graças ao qual é possível dizer que o outro sou eu, fica provisoriamente comprometido. Tal fenômeno deriva de um abalo no campo do discurso do Outro que homologava o valor das imagens: abalo simbólico cuja consequência imaginária é o não reconhecimento no espelho. Apesar de, no estranho, eu não conseguir me reconhecer na gestalt daquele corpo que vejo, por outro lado me deparo com a presença de uma marca indelével, inscrita em uma parte da imagem, que torna impossível me excluir dela: o olhar. Enquanto no estádio do espelho reconheço a imagem como minha, mas não meu próprio olhar; no estranhamento não “vejo” a imagem (pois não a reconheço mais como minha), mas ganho acesso ao olhar (Lustoza, 2015, p. 483).

Assim, de modo amplo, podemos concluir que, enquanto o *estranho*, em Freud, relaciona-se à angústia de castração, ou seja, à perda do objeto, o *objeto a*, em Lacan, é a própria angústia enquanto objeto, objeto da falta, inapreensível.

É como se eu estivesse abruptamente colocado diante do meu ser como objeto. É como se o duplo revelasse a verdade da interpelação: nós fazemos a experiência do objeto que somos para a interpelação do Outro. A experiência do duplo “nos faz aparecer como objeto, ao nos revelar a não autonomia do sujeito” (Lacan, 1962-63/2005, p. 58) (Lustoza, 2015, p. 484).

Não me aprofundarei, todavia, nessa discussão sobre *angústia* e o *objeto a* em Lacan, por entender que ela extrapola os objetivos desta tese⁶⁰. No entanto, sinalizei essa questão no intuito de demonstrar como o conceito *das Unheimliche* foi vastamente explorado dentro da teoria psicanalítica e continua, até os dias de hoje, sendo bastante resgatado para articular variadas discussões na contemporaneidade. Um exemplo disso é a grande quantidade de publicações (Andrade; Caramalac, 2022; Andrade; Rodrigues, 2023; Bartijotto, 2021; Bossa; Neves, 2017; Martini; Coelho Junior, 2010; Martins, 2011; Moraes, 2008; Rabêlo; Martins, 2022; Rabêlo; Martins; Sträter, 2019; Soares, 2019) com revisões, releituras, novas articulações temáticas e distensões do conceito, especialmente com o advento, em meados de 2019, dos cem anos da publicação do texto original.

Cabe pontuar ainda que o conceito *das Unheimliche* nasce em um contexto histórico bastante rígido e conservador, o mesmo período, inclusive, do surgimento da própria psicanálise. Logo, refere-se também a uma noção de sujeito e de subjetividade bastante

⁶⁰ Algumas boas discussões sobre esse aprofundamento podem ser encontradas em: Camargo e Ferreira (2020); Lustoza (2015); Borges (2015); Bênia (2019); Vieira (1999); no capítulo 4 (“Teoria da angústia: de Freud a Lacan”) de Castro (2009), no capítulo 4 (“Angústia e segredo”) de Linnemann (2006); no capítulo 7 (“Eu estarei com você em sua noite de núpcias: Lacan e o Estranho de Mladen Dolar”), de Gonsalves e Penha (2018); e, especialmente, em Gonsalves (2021) e Marchezane (2021). Já para discussões complementares sobre o “Estádio do espelho” de Lacan, conferir Faustino e Falek (2014).

circunscrita e historicamente marcada: branca, burguesa, hetero-cis-normativa e patriarcal (como vimos também acerca da indissociabilidade de uma subjetividade moderna com o conceito de raça). Ainda que a psicanálise carregue esse pendor, seu surgimento contribuiu de forma relevante para o rompimento do paradigma cartesiano dentro de uma “teoria ocidental do sujeito”, conforme nos descreve o professor Tomaz Tadeu da Silva:

É, primeiramente, a Psicanálise, com Freud e, depois, com Lacan, que vai atacar a soberania desse sujeito ao afirmar que ele não é quem pensa que é, que ele não faz o que pensa que faz. Com a Psicanálise o sujeito cartesiano sofre um primeiro descentramento: ele é deslocado do consciente para o inconsciente, de um núcleo essencial para um processo formativo, do pré-linguístico e do pré-social para o linguístico e o social. É com a chamada “teoria pós-estruturalista” e com as perspectivas chamadas de “pós-modernas”, entretanto, que a “teoria do sujeito” vai se tornar claramente insustentável (Silva, 2000a, p. 15).

Tendo em vista essa contribuição, caberia não pensar a noção de sujeito como uma entidade metafísica, já que o sujeito da psicanálise não seria, a priori, como o cartesiano, um sujeito físico, estável, unitário, e também compreender a subjetividade de forma sempre cindida, em trânsito, constantemente afetada pelos regimes pulsionais e do desejo. Assim, ainda que a psicanálise marque o início de uma crítica mais contundente ao cogito cartesiano, seguirão a ela, e justamente por essa porta ter sido aberta por ela, outras desconstruções e críticas ainda mais profundas⁶¹, em direção inclusive à própria psicanálise. Por exemplo, a partir de teorias feministas (Beauvoir, 2012; Butler, 2003; Guedes; Lago; Souza, 2023; Haraway, 2009; Lago, 2010; Oliveira; Nicolau, 2020; Ponciano, 2022), ou mesmo, talvez a crítica mais conhecida e radical, a feita por Deleuze e Guattari (2011b), que culmina especialmente no livro *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia*, a partir da proposta da esquizoanálise:

Na perspectiva de Deleuze e Guattari, Freud fez uma leitura moralizante do Édipo, confinando o desejo no esquema burguês de família. Assim, Édipo não consiste no conteúdo secreto do inconsciente, mas num instrumento de poder na relação analista-analisando. Por isso, a proposta ético-política de um *anti-Édipo*: agir em sua própria vida, tanto a “privada” quanto a “coletiva”, na direção de uma liberação do desejo, no traçar linhas de fuga em relação à família burguesa e à sociedade capitalista. Potencializar a maquinaria do desejo e não contê-lo na representação familiar (Gallo, 2017, p. 368).

Demarcados esses pontos de contradição e crítica à noção de sujeito psicanalítica, penso que o conceito *das Uheimliche* ainda pode ter operacionalidade na contemporaneidade, tendo

⁶¹ Uma sintética, porém excelente genealogia das transformações das “teorias do sujeito” ao longo do século XX pode ser encontrada no texto do professor Tomaz Tadeu da Silva (2000a): *Monstros, ciborgues e clones: os fantasmas da Pedagogia Crítica*.

em vista que a teoria freudiana, que marcou o século XX de forma inequívoca (é impossível conceber o pensamento crítico ou o pós-estruturalismo sem a psicanálise), quando utilizada salvaguardando as devidas contenções históricas e em tensionamento com as críticas contemporâneas, ainda pode ser útil para responder a muitos dos dilemas do presente do século XXI. Há pressupostos obsoletos, machistas, misóginos e racistas na teoria, sem dúvidas, mas há também outros pontos em que as análises e reflexões, de tão atuais que são, parecem estar se referindo aos dias de hoje.

Um paralelo pode ser feito, por exemplo, com a diluição dos monstros na cultura, discutida no tópico anterior, onde o monstro, primeiramente estranho, passa a ser familiar e a conviver conosco, perto demais. Em diálogo com essa discussão poderíamos apontar que vivemos hoje na contemporaneidade uma difusão ou mesmo, talvez, uma banalização da infamiliaridade, do incômodo, do mal-estar, da dor, da violência, da anestesia da subjetividade, em uma espécie de coabitação contínua com o estranho, em que o *Unheimliche* que era localizado contextualmente (na época em que Freud cunha o conceito) passa, hoje, a ser generalizado. Assim, se o infamiliar aparecia mais na ficção do que na realidade (conforme Freud nos apresenta no texto), essa hipótese não se sustentaria mais no século XXI, já que as fronteiras entre a ficção e a realidade não são mais tão duras, e por conta desse embaralhamento não temos mais um índice comum de realidade, compartilhado socialmente como no tempo do Freud.

Dessa forma, compreendendo que a noção de sujeito atrelada ao *Unheimliche* é marcada historicamente, opto por me apropriar do conceito para desdobrá-lo, nesta tese, enquanto ferramenta específica de reflexão para os processos de criação em dança, entendendo que, aqui, o *infamiliar* é um estado cênico, e não um local essencial ou estável da subjetividade/sujeito que se busca habitar, estranhar, evocar ou, a partir dele, criar. Nesse sentido, enquanto ferramenta do ato de criação, *das Unheimliche* seria ação poética, e não ação psicológica. Mais precisamente, minha proposição se conecta com o conceito freudiano~lacaniano até o limite em que sirva como potencializador e produtor de estados corporais cênicos, de variadas e inesperadas organizações poéticas para a dança, em contato com a infamiliaridade, o desconforto e o estranhamento do próprio corpo, da própria motricidade, da própria subjetividade. A partir do ponto em que se enveredaria para uma abordagem do conceito especificamente dentro da teoria psicanalítica, em seus desdobramentos, críticas ou disputas teóricas, aplicadas à uma clínica específica com sujeitos em estado de sofrimento psíquico, me distancio do conceito.

Assim, sem a pretensão de apropriação em sua aplicação na clínica psicanalítica, a noção de infamiliar proposta por Freud é relevante para as reflexões aqui colocadas no sentido de uma utilização como marco referencial para uma produção poético~estética associada ao estranhamento na composição cênica, além de auxiliar na análise de processos de subjetivação em dança em contato com a noção de *monstruar* e do entendimento do monstro como *função*⁶². As relações entre o familiar e o estranhamento, evocadas na contemporaneidade pela psicanalista Suely Rolnik, como necessárias para as dissidências e resistências criativas, em uma perspectiva ético-estético-clínico-política (2018, p. 93), instigam assim a pensar o corpo, o movimento e a subjetividade como zonas instáveis que podem ser tocadas, ativadas e reestruturadas por meio do contato com os monstros.

Cabe ressaltar que o objetivo de uma investigação poética em dança que se ancora no infamiliar não será necessariamente criar uma obra de horror ou de suspense, que gere repulsa, tampouco uma dança fantástica, no sentido dos contos fantásticos ou maravilhosos, nos quais essa estratégia foi larga e magistralmente usada. O intuito é mais *partir* de uma sensação *infamiliar*, não necessariamente vinculada a situações, vivências, lembranças e memórias vividas, mas também ligado a experiências culturais vivenciadas coletivamente em um determinado território, para daí fabulá-los enquanto dança. A ficção aqui agiria no tratamento do material, e não necessariamente na criação do efeito inquietante em si, que age na intenção de ludibriar, iludir, enganar o público, como Freud explora no texto quando trata da literatura e do conto de Hoffman.

De todo modo, concordo com Freud quando afirma que “a ficção cria novas possibilidades para a sensação do *infamiliar*, que não se dão nas vivências” (Freud, 2019, p. 111, *grifo do autor*). A sensação (ou as novas sensações) de infamiliaridade se daria, porém, como já dito, no tratamento do material mnemônico/vivido e na produção do corpo cênico. O fato de isso gerar um corpo, uma cena, uma poética, que cause sensações semelhantes de estranheza no público, seria apenas uma consequência não obrigatória.

O ponto é que Freud explora a ficção como detentora de artimanhas únicas de criação e ampliação do efeito do infamiliar, desde que se crie um véu que iluda o espectador, tornando o mundo imaginário muito mais próximo do mundo real, o que aproximaria o contexto criado poeticamente de experiências vivenciadas (pelo recalçamento infantil). Nesse caso, quando em certo ponto do contato com a obra — conto, filme, espetáculo — nos damos conta de que ela é

⁶² Aprofundarei essa questão no tópico *Limite intensivo e a função~monstro*, no capítulo IV.

ficção, já é tarde demais, pois já vivenciamos o incômodo produzido na cena como parte da realidade.

O propósito que aqui examino é explorar a ficção no âmbito do processo criativo em dança como tentativa de investigar, abordar e tocar os materiais estranhos presentes em nossa corporeidade, seja pelo fluxo de consciência, pelas improvisações ou outros procedimentos prático~teóricos e, a partir das sensações que daí emergirem, diluir a forma do corpo, dando vazão ao informe (Pelbart, 2010). Não haveria a necessidade ou a prerrogativa de se lembrar, caso ocorra, exatamente de fatos e situações vivenciadas que geraram os afetos experimentados, menos ainda de reviver traumas ou feridas de situações vividas, mas sim de deixar-se *desfigurar* e *borrar* pelas sensações das imagens e da produção de movimento que daí emergem (Sander, 2006, 2009).

DESFIGURAÇÃO E BORRAMENTO

Delimitarei melhor o que quero dizer quando uso o verbo *desfigurar*, já que seu sentido pode ser entendido a partir de um contexto negativo, violento, por exemplo, quando um rosto é desfigurado em um acidente ou mesmo a partir do fato de que muitos corpos foram e ainda são taxados de abjetos por apresentarem alguma “desfiguração” anatômica frente a uma norma. Entendo que *desfiguração*, neste trabalho, é uma estratégia poético~subjativa, no sentido que dá o professor Jardel Sander (2006), na trilha de Suely Rolnik, que intenta tensionar, desestabilizar camadas do comum do corpo, da carne e da subjetividade e explorar como essa desestabilização pode ser expressa poeticamente, como pode aparecer enquanto ato poético por meio da não anestesia aos afetos eventualmente estranhos e desvitalizantes do presente. Uma ação poética que provocaria também a debilidade da forma, onde, como aponta o filósofo Peter Pál Pelbart ao tratar da literatura, a deformação, a fragilidade e a imperfeição seriam imprescindíveis para o contato intenso com a vida:

Compreendamo-nos: a debilidade e exaustão do escritor devem-se ao fato de que ele viu demais, ouviu demais, foi atravessado demais pelo que viu e ouviu, *desfigurou-se* e desfaleceu, por isso, que é grande demais para ele, porém, em relação ao que ele só pode manter-se permeável se permanecer numa condição de *fragilidade*, de *imperfeição*. Essa *deformidade*, esse “inacabamento”, seriam a mesma condição da literatura, pois é ali onde a vida se encontra em estado mais embrionário, *onde a forma ainda não ‘pegou’ inteiramente* (...). Não há como, pois, preservar essa liberdade de “seres ainda por nascer” num corpo excessivamente musculoso, em meio a uma atlética autossuficiência, demasiadamente excitada, “plugada”, obscena (Pelbart, 2010, p. 61–62, *grifos meus*).

Ainda, a desfiguração do corpo remete a um *fora*⁶³ do corpo enquanto obviedade e naturalização da carne ou, melhor dizendo, remete a uma subjetividade fora-do-sujeito enquanto corpo (Rolnik, 2018, p. 54), já que, ainda com Sander (2006, p. 65), o corpo fenomenológico eventualmente reifica o sujeito cartesiano, antes metafísico, mental, agora, corporal, carnal. É preciso, portanto, paradoxal e ironicamente, desconfiar do corpo e da carne.

Assim, as noções de *adensar* e *corporar*, propostas por ele (Sander, 2006, p. 71) parecem então nos servir como estratégias auxiliares para criação do corpo cênico que visam produzir um corpo que escapa, para o fora, para fora de sua própria obviedade carnal estratificada.

E este Fora não é necessariamente um lugar, ou um espaço-tempo; é ele justamente aquilo que nos arranca dos lugares: desterritorialização. Talvez a experimentação do corpo nas franjas deste Fora nos abra para um além-corpo, ou melhor, talvez o além-corpo passe por uma abertura porosa do corpo ao Fora e pela invenção de estratégias de não enlouquecimento e não morte. E a tentativa deste exercício não pode cair na reatividade que se manifesta na negação do corpo; o além-corpo é um desdobramento em relação à sua estratificação atual. O procedimento implica o inabitual, uma busca pelo não familiar no corpo: ampliação. Mas também desfiguração. Uma desfiguração do corpo – seguindo a linha de Deleuze-Bacon – é operada pela sensação, que expõe o corpo ao contato com as forças do mundo, com a presença viva do outro. E se o corpo se desfigura, é para tentar encarnar essas forças que o tomam. A desfiguração não quer dizer que o corpo deixe de ser corpo; ele deixa de ser carne formatada, abrindo-se à encarnação, ao intensivo (Sander, 2006, p. 73).

Nessa linha, os *operadores de ativação do infamiliar*, que começam a se organizar a partir do processo criativo de *O Inquietante* enquanto estratégias de movimento, visam produzir uma certa desterritorialização do corpo estratificado, uma certa intenção para o fora do corpo (Levy, 2011), produzindo o *adensamento da ação*. Chamo esse estado também de *borramento*,

⁶³ A escritora Tatiana Levy, em seu livro *A experiência do fora*, analisa esse conceito a partir da obra de três pensadores franceses: Maurice Blanchot, Michel Foucault e Gilles Deleuze. Segundo ela, “o fora – questão central do pensamento de Blanchot – é uma estratégia de pensamento que marca a falência do logos clássico, colocando em xeque noções centrais para a filosofia e para a teoria literária, tais como autor, linguagem, experiência realidade e pensamento” (2011, p. 11–12). Já Foucault “analisa de que maneira o fora da linguagem está associado à despersonalização do sujeito e ao consequente surgimento do que ele chama de o ser da linguagem. Além disso, o fora também (...) [diz] respeito à política, ao estudo da microfísica do poder, das formas capitalistas de aprisionamento. Nesse caso, a experiência do fora se dá como possibilidade de resistência ao domínio do saber e do poder, ou seja, como a criação de uma nova forma de pensamento que questiona e ultrapassa as “verdades” de cada época histórica.” (2011, p. 12). Por fim, em Deleuze, ainda segundo Levy, “a experiência do fora penetra também em outras estratégias de resistência. (...) É o que leva o pensamento a pensar, realçando o impensável do pensamento, o invisível da visão e o indizível da palavra. Pensar significa aqui criar diferentes estratégias de vida para o mundo em que vivemos. A experiência do fora para Deleuze é, portanto, a própria criação do plano de imanência, conceito fundamental de sua obra que coloca o pensamento em relação direta com o nosso mundo, e não com uma transcendência metafísica. Nesse sentido, ela é uma experiência ética por excelência, justamente porque recupera a crença neste mundo, assim como a necessidade de transformá-lo” (2011, p. 12–13). As três visões acerca do fora, trabalhadas por Levy em seu livro, dialogam e são também inspirações para o presente trabalho.

um estado intermediário, de fronteira, mediado pela sensação e pelo corpo cênico, de onde emergiriam o contato com outras formas de vida ou, ao menos, o borramento de um modo e de uma forma atual de vida~organização do corpo. Em última instância, os *operadores* agem construindo o corpo cênico, múltiplo em sua semiose e, através de suas ações “tanto em interação com um texto dramático e/ou com os demais elementos constitutivos da cena, têm potencialidade para desdobrar e promover fricções entre camadas de sentido” (Curi, 2018, p. 396).

Dialogando ainda com as propostas do professor Jardel, que parte do contato improvisação para explorar esse estado, aqui, os *operadores* é que geram o *adensamento*, que gera o *corporar*, que gera *desfiguração*, que gera o *corpo cênico*, sucessivamente. E o movimento, sempre, é que contém o potencial de mobilização dessas diversas camadas de sentido que atravessam o corpo:

Corporar é o processo que arrasta pensamento e corpo a uma relação em que ambos se abrem às forças, ao intensivo, a partir de seus encontros e através de seus agenciamentos. Essa relação envolve um extraordinário corporal – e talvez o corpo não sustente mais seu nome, não consiga perpetuar nenhuma continuidade simples, torne-se denso. O *adensamento* é o método (a operação) para se corporar. A densidade que resulta desse processo é justamente a do encontro entre pensamento e corpo: um devir corpo só se torna possível quando as formas do agir e do pensar compactuam, e isso se produz através de uma densidade experimentada no movimento. Mas não pensemos que é o corpo que é *adensado*; é o movimento que o é. Ao corpo cabe experimentar os registros das passagens – seja por aceleração ou lentificação – viabilizadas pelo *adensamento* no ato de mover-se. O corpo é o índice de que algo se move. Ele é também a garantia de que não se tratam de puras ideias, nem de algum espírito impalpável. Ele é a materialização do movimento (Sander, 2006, p. 77).

A exemplo da produção poética do pintor Francis Bacon⁶⁴, cujos rostos e autorretratos desfigurados sempre me instigaram e me atraíram⁶⁵, começa a se esboçar aqui o que chamei de *desejo de desfiguração*: uma vontade, uma inclinação em direção ao intensivo do corpo em cena, em direção a um corpo cênico específico que parte desses movimentos de *oscilação entre*

⁶⁴ Francis Bacon (1909 – 1992) foi um pintor figurativo britânico nascido na Irlanda, conhecido por suas imagens cruas e perturbadoras. Centrando-se na forma humana, os seus temas incluíam crucificações, retratos de papas, autorretratos e retratos de amigos próximos, com figuras abstratas por vezes isoladas em estruturas geométricas. Rejeitando várias classificações de seu trabalho, Bacon disse que se esforçou para transmitir “a brutalidade dos fatos”. Ele construiu uma reputação como um dos gigantes da arte contemporânea com seu estilo único (Tate, 2024).

⁶⁵ Essas imagens foram de alguma forma inspirações distantes para se pensar o corpo do terreiro, borrado, quando do meu mestrado. Em uma apresentação de trabalho em uma disciplina na época, que nomeei de *o corpo que escapa*, me utilizei desse jogo com o grito, os trípticos e os borrarmentos de Francis Bacon a partir de sua lógica da sensação, como analisou Deleuze (2011).



Detalhe do quadro “Autoretrato” (1976). Acervo pessoal.

limites opostos e fronteiras, entre vida e morte, criação e destruição, vitalidade e exaustão, de agenciamento de êxtases e desencantos. A pintura de Bacon⁶⁶

é uma forte crítica à representação mimética, pela subversão que sua obra promove das relações forma/conteúdo, dentro/fora, sensível/inteligível tão preciosas, por exemplo, ao mundo acadêmico que vive do objetivo de comprová-las em sua insistência de fazer existir o objeto do conhecimento. Na esteira de Bataille para quem “o universo não se parece com nada, no máximo com uma aranha ou um cuspe” (BATAILLE, 2006, p. 217), Bacon visa pintar, no lugar do objeto, o abjeto. O abjeto pode ser pensado como o “estranho” de que fala Freud, numa antecipação do que a estética de hoje vê na arte contemporânea (Borges, 2015, p. 182).

O abjeto e o estranho, comumente exteriorizados, separados, colocados nos limites das normas culturais, passam a ter protagonismo nas obras de Bacon, fazendo com que o corpo, em suas telas, apareça sempre borrado, esfumado, misturado a outros corpos e outros objetos, em última instância, *desfigurado*. Em analogia, a desfiguração aqui proposta, enquanto dança, busca testar os limites do corpo ou, antes, os limites da forma produzida pelo corpo enquanto gesto dançado, tentando produzir um desmonte dessa mesma forma, especialmente das formas e modos cristalizados cujo vocabulário homogeneizado impregna a cultura da dança e do corpo.

Diante da redução das formas de vida à vida nua, caberia provocar o movimento inverso. Mas como extrair da vida nua formas de vida quando a própria forma se desfez, e como fazê-lo sem reinvocar formas prontas, que são o instrumento da redução à vida nua? É todo o desafio de repensar o corpo do *informe*, nas suas diversas dimensões” (Pelbart, 2010, p. 66, *grifo do autor*).

Esse viver e criar por meio de intensidades imanentes, que bebem de *afetos* do presente, acaba fazendo vibrar, tremer, borrar a carne e os agenciamentos do corpo, como Francis Bacon explora em suas pinturas. Gilles Deleuze, sobre a obra de Bacon, nos dirá que:

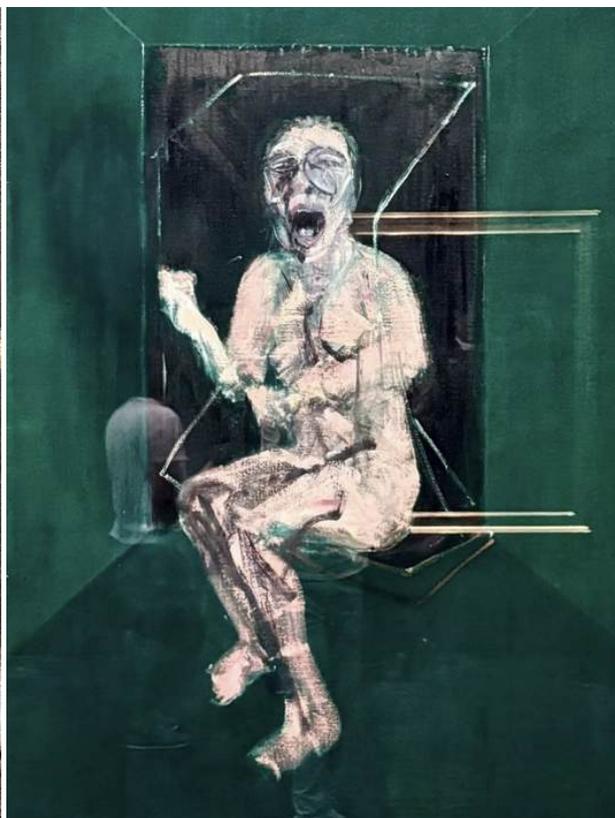
segundo a expressão de Valéry, a sensação é o que se transmite diretamente, evitando o desvio ou o tédio de uma história contada. E, positivamente, Bacon não se cansa de dizer que a sensação é o que passa de uma ‘ordem’ a outra, de um ‘nível’ a outro, de

⁶⁶ Todas as imagens de obras de Francis Bacon nesta tese são registros realizados por mim em junho/2024 na exposição “Francis Bacon – A beleza da carne” do Museu de Arte de São Paulo – MASP.

um 'domínio' a outro. É por isso que a sensação é mestra de deformações, agente de deformações do corpo (Deleuze, 2011, p. 82).



Detalhe do quadro "Estudo de uma cabeça" (1952).
Acervo pessoal.



Detalhe do quadro "Estudo para a enfermeira do filme *O encouraçado Potemkin*" (1957).
Acervo pessoal.



Fotos: Thiago Sabino

A sensação é, portanto, um certo desmoronamento ou deformação da forma, da figura. Tal desmoronamento é que começa a aparecer do contato com o *infamiliar* via *operadores de criação*, de onde vai se apresentando de forma mais nítida a ideia de desfiguração do corpo, no e pelo movimento, e em direção ao intensivo, em direção a uma outra forma~modo de vida.

Durante a imersão prática *Derivas do Inquietante*, em Lisboa, pude também cercar melhor o entendimento das noções de desfiguração e borramento que proponho em enlace à noção de *infamiliar* na psicanálise. O isolamento da imersão e a convivência constante com os afetos da solidão, falta, ausência e instabilidade que o acompanharam geraram, por um lado, uma resiliência, que colaborou enormemente para a sistematização das práticas de criação propostas nesta tese, e, por outro, um entendimento de que também os afetos do polo oposto – companhia, presença, aconchego, conforto, cuidado, carinho, estabilidade – são essenciais para a construção de um território de criação saudável, gerador de potência e encantamento de vida.

Essa compreensão, que só foi possível quando me encontrei *fora* de mim, de meu país, de meu território, foi importante, pois em diversos momentos da pesquisa criei uma tendência de valorização talvez muito forte do polo do estranho, do inquietante, do incômodo, do infamiliar, em suma, do monstruoso associado somente a algo feio, horrendo, repulsivo, que precisaria ser vivido e explorado enquanto dança.

De fato, em um mundo que privilegia a eficiência, a beleza, a produtividade, a felicidade, quase como sendo obrigações, parecia fazer sentido para mim, inclusive enquanto proposta ética e política, propor um pensamento de criação que não anestesiasse a dor e o sofrimento. Vivemos em uma sociedade que faz ode ao bem-estar mandatório, onde os desejos são instrumentalizados majoritariamente na direção de produzir satisfação, contentamento, inovação, sucesso, eficácia. Em suma, uma sociedade que não permite o fracasso, o desapontamento e a frustração.

Todavia, uma crítica a esse quadro ético e político não precisa se dar, hoje, acredito, pelo excessivo e incontornável uso do incômodo e da dor, afinal, o limiar entre o trabalho com a infamiliaridade~incômodo e a repetição obsessiva de práticas de autopunição e violência contra si é bastante tênue. Vide as experiências de agressão e violência que emergiram no processo de *O Fio de Minos*, ou, mais importante, a vivência de certas dores e violências historicamente estruturadas, condicionadas e impostas a grupos subalternizados. Se valer dessas experiências para criar será algo que trará somente mais trauma, revitimização, conflito e reafirmação de relações de poder marcadas pelas diferenças de raça, gênero, classe, orientação sexual, idade e outros marcadores de diferença.

Talvez, uma das características mais instigantes do monstruoso, assim como do conceito *das Unheimliche*, seja justamente sua ambiguidade. O que o monstro tem de horror, tem também de encanto, desejo, atração, vitalidade. O estranhamento e a familiaridade que ele possui de forma concomitante, coexistente, é o que o define. Nesse sentido, uma pesquisa apoiada no monstruoso deve habitar, justamente, o trânsito entre um polo e outro, habitar a fronteira que marca a transformação de um estado no outro, o limite entre os polos, e não a exacerbação de um desses extremos de maneira não refletida.

Essa constatação, que partiu da experiência empírica da imersão em Lisboa, ou seja, que partiu novamente da prática, é também percebida e afirmada em postulações conceituais: tanto nas teorias da monstruosidade, que versam sobre o monstro enquanto agenciador de fronteiras, do dentro e fora, quanto na teoria psicanalítica, acerca dos processos de subjetivação agenciados pelo estranho~familiar. A partir dessa verificação, acompanho nesta tese a proposta metodológica da atriz, professora e pesquisadora Alice Stefânia Curi, quando recorre à imagem ambivalente do Anel de Moebius para pensar, problematizar, refletir e lidar com tensões contraditórias, seja nos processos de criação, seja na abordagem metodológica da presente tese:

Proposta pelos matemáticos alemães August Ferdinand Moebius e Johann Benedict Listing, em 1858, e redimensionada por pensadores como Lacan, José Gil e artistas como Escher e Lygia Clark, o Anel de Moebius é um enigma da geometria e do espaço: o lado externo é, ao mesmo tempo, interno. Suas ressonâncias filosóficas orientam e sustentam a perspectiva de análise e criação nesta investigação. Assim, em lugar de se destacar os impasses e conflitos entre supostas oposições e polarizações, busca-se operar na potência gerada pelos paradoxos, ambivalências e entrelugares de algumas ideias contrastantes (Curi, 2013b, p. 21).

A psicanalista Suely Rolnik, analisando a obra *Caminhando* de Lygia Clark, também proporá o Anel ou Fita de Moebius como uma estratégia para se pensar a subjetivação a partir do contato com o estranho~familiar ou, como ela apresenta, as duas faces da superfície topológico-relacional de um mundo:

As experiências de cada uma das faces da superfície topológico-relacional do mundo funcionam segundo lógicas, escalas e velocidades inteiramente díspares. Sendo elas simultâneas e indissociáveis e, ao mesmo tempo, irreduzíveis uma à outra, a dinâmica da relação que se estabelece entre ambas não é de uma oposição, mas sim de um paradoxo. Tal dinâmica nunca desemboca em síntese alguma (...), tampouco na dominação ou na anulação de uma pela outra (...). Em suma, tal relação não desemboca em qualquer tipo de harmonia ou estabilidade permanentes; ao contrário, por ser paradoxal ela é por princípio incontornável, produzindo uma tensão constante, que varia apenas em grau (Rolnik, 2018, p. 54-55).

Portanto, o paradoxo e a ambiguidade, tão característicos da monstrosidade e do infamiliar freudiano, são marcos metodológicos que se fazem presentes neste trabalho, na direção de um agenciamento, de uma negociação da tensão produzida constantemente nos processos de criação que se pautam na familiaridade~infamiliaridade. O trânsito contínuo entre polos também existirá nos processos de subjetivação que decorrem disso, no agenciamento das tensões entre formas e forças que visam, em última instância, gerar variação, diferença, novas formas~modos de vida.

Mas uma forma de vida sem forma e, precisamente, sem sede de forma, sem sede de verdade. É esse o paradoxo que nos é proposto pelos tempos presentes, nos diversos âmbitos, da arte à política, da clínica ao pensamento, no seu esforço de reencontrar as forças do corpo, para aquém das formas cristalizadas que pretendem moldá-las ou representá-las (Pelbart, 2010, p. 66–67).

Isso é mais uma vez demonstrado por Rolnik com o Anel de Moebius como referência para se pensar os processos de subjetivação ou o agenciamento dessas formas e forças:

imagine que uma de suas faces corresponda às formas do mundo (...); enquanto que a outra corresponda às forças que nele se plasmam em sua condição de vivo e também aquelas que o agitam, desestabilizando sua forma vigente. Imagine ainda que, como na fita de Moebius, tais faces sejam indissociáveis, constituindo uma só e mesma superfície, uniface. De fato, não há forma que não seja uma concretização do fluxo vital e, reciprocamente, não há força que não esteja moldada em alguma forma, produzindo a sustentação vital da mesma, como também suas transfigurações e inclusive sua dissolução, num processo contínuo de diferenciação (Rolnik, 2018, p. 49–50).

Essa compreensão geral sobre um ponto de tensão agenciável entre duas faces foi, portanto, emprestada, ao longo desta pesquisa, para se pensar a negociação entre outros pares paradoxais, por exemplo: coreografia e improvisação; tônus muscular alto e baixo; consciência e transe; forma e não forma; interno e externo. O objetivo foi buscar um corpo cênico com um *tônus médio*, em um estado intermediário de contenção~contorno e transbordamento, um estado cênico transitório de percepção e ação cênica. Em outras palavras, um corpo *desfigurado* quando em contato com o *infamiliar*. Por fim, no agenciamento de processos de subjetivação por meio dessa superfície topológico-relacional estranho~familiar (Rolnik, 2018), buscou-se também tensionar e refletir acerca de uma ética do corpo em dança, em diálogo com os campos da política e dos afetos.

Antes de passarmos para esses desdobramentos, porém, discutirei brevemente a presença e as relações do corpo monstruoso com a dança.

O MONSTRUOSO NA DANÇA

A noção de *corpo-monstro* na dança, que surgiu durante a produção do espetáculo *O Fio de Minos*, menos que uma tentativa de organização conceitual, era antes uma tentativa de organização prático~metodológica do corpo que começava timidamente a se esboçar ao final daquele percurso de criação, que se realizou de 2017 a 2019. Essa noção parecia interessante também àquela época para se pensar a própria questão da diferença (Amoedo; Bellini, 2001; Matos, 2014; Peixoto Junior, 2010; Silva, 2014b; Teixeira, 2014) em diálogo com as artes cênicas, com o intuito de construir micropolíticas de resistência às conjunturas desvitalizantes do presente na medida em que o monstro é o rastro em si do desvio, da singularidade, da metamorfose que provoca reflexão e transformação sociocultural. O estudo dos diferentes corpos monstruosos ao longo da história em relação com as artes da cena poderia contribuir, assim, para se pensar o *status* do corpo na cena hoje e, conseqüentemente, as condições de formatação de uma subjetividade contemporânea.

Nesse sentido, a ideia de *corpo-monstro* deveria funcionar, naquele momento, como uma chave para ampliação da potencialidade expressiva~subjetiva do sujeito, na cena ou fora dela, no sentido de estimular as potências corporais e não reforçar processos de abjeção do corpo, comuns na cultura em torno das teorias da monstruosidade e também na própria história da dança ocidental. Foi identificado inicialmente, por exemplo, que havia pouco material teórico sobre as relações diretas da teoria da monstruosidade com a produção/história da dança, e que essa discussão se dava, quando aparecia, principalmente, na associação dos monstros com as pessoas com deficiência física⁶⁷.

O corpo da pessoa com deficiência foi, conforme vimos, historicamente associado à monstruosidade, especialmente com o surgimento da teratologia no século XIX. Todavia, pareceu oportuno posteriormente, à medida que a pesquisa continuou, fazer uma discussão mais ampla acerca das relações entre dança e diferença, partindo da perspectiva dos estudos culturais (Silva, 2014b), para além da associação exclusiva dos monstros com a deficiência física (Amoedo; Bellini, 2001; Silveira, 2010), uma vez que a monstruosidade perpassa, sobretudo contemporaneamente, aspectos que ultrapassam a constituição físico-biológica do corpo,

⁶⁷ Nesse recorte, temos o trabalho de Lúcia Matos (2014), em que nos dois primeiros capítulos são historicizadas as relações da dança com a diferença e com os monstros, desde a época clássica até a contemporaneidade, e também o trabalho de Carolina Teixeira (2014).

relacionando-se também a questões subjetivas, morais, éticas, estéticas, poéticas e políticas⁶⁸. No geral, contudo, as abordagens do *corpo-monstro* na cena problematizam menos uma abordagem subjetiva, psicossomática, como propulsora de processos criativos e de construção cênica, e mais uma abordagem a partir do critério teratológico.

Ainda que se reconheça o protagonismo desse critério, já que a dança se estrutura basicamente em torno da fisicalidade do corpo, ou comumente em torno de um determinado virtuosismo físico – que também pode e deve ser questionado –, ou, dito em outras palavras, mesmo que o aspecto teratológico seja um marcador constitutivo da própria dança enquanto linguagem, optou-se nesta tese por se fazer uma discussão sobre dança e monstruosidade com um outro recorte.

Ainda sobre a relação histórica dos monstros com a dança, em Lúcia Matos (2014) encontramos dois marcos importantes para a presença do monstruoso na dança cênica ocidental: o balé *A tarde de um fauno* (1912)⁶⁹ de Vaslav Nijinsky, e o solo *Dança da bruxa* (1914)⁷⁰ de Mary Wigman⁷¹. O rompimento do paradigma romântico na dança ocidental vai acontecer justamente com a territorialização estética de um híbrido animal, “mal construído e horrendo” (Matos, 2014, p. 96), no corpo de Nijinsky, enquanto a bruxa de Wigman, principal referência da dança expressionista alemã, levará para o palco, a partir dos horrores da Primeira Guerra Mundial no início do século XX, uma movimentação contorcida, que se dobra, se *monstrua*, como nunca antes a estética clássica havia permitido. Coincidentemente, é exatamente nesse período, após a Primeira Guerra, que Freud publica a primeira versão de seu texto *Das Unheimliche*, que, como visto, se tornou um conceito importante da psicanálise e, nesta tese, é importante para se pensar o encontro dos monstros com a dança em uma perspectiva de subjetivação.

Mais contemporaneamente, algumas artistas trataram do tema da monstruosidade na~pela dança de forma um pouco mais direcionada. Em Brasília, vale mencionar o trabalho da artista Marcia Duarte, *Olhos de Touro* (2003), que investigou, assim como eu, o corpo do Minotauro e o labirinto, além de se inspirar também no tema das touradas espanholas através

⁶⁸ Um trabalho que parece ampliar um pouco esse espectro de análise para além do aspecto físico do corpo é o de José Tonezzi (2011), que leva em consideração, nas suas apreciações das disfunções e distúrbios na cena, aspectos da mente e do comportamento a partir de uma concepção de anomalia que engloba não só a deformação, mas também a loucura e as disfunções cerebrais.

⁶⁹ Pequeno trecho do original [neste link](#).

⁷⁰ Pequeno trecho do original [neste link](#).

⁷¹ Vaslav Nijinsky (1889-1950) foi um bailarino e coreógrafo russo que revolucionou o balé no início do século XX. Já Mary Wigman (1886-1973) foi uma importante coreógrafa alemã, uma das fundadoras da dança expressionista. Ambos são considerados importantes figuras na história da dança moderna ocidental.

da figura do toureiro e do touro. Esse trabalho se tornou também tema de sua dissertação de mestrado (Pinho, 2003).

Já o espetáculo *Natureza monstruosa* (2011)⁷² da coreógrafa carioca Marcela Levi, em parceria com a argentina radicada no Rio de Janeiro Lucía Russo, dialoga com a ideia do monstruoso enquanto fabulação e ficção do próprio corpo, trazendo em cena um extenso manto que remete ao pelo animal e, em diálogo com as ações dos dançarinos, produz imagens de cavalos, centauros e outros híbridos. Ainda nesse trânsito entre corporeidades humanas e animais, posso citar o espetáculo *Entomo* (2009)⁷³, uma colaboração entre os coreógrafos espanhóis Álvaro Esteban e Elías Aguirre.

O tema do monstro aparece também no trabalho do coreógrafo francês Xavier Le Roy, especialmente nos espetáculos *We are not monsters* (2021)⁷⁴, concebido em parceria com o performer e diretor sérvio Dalibor Sandor, e na palestra~performance *A lecture: where are the monsters* (2024). Já em Lisboa, a artista Vera Mantero também abordou o monstro como tema de investigação na dança nos trabalhos *Para enfastiadas e profundas tristezas* (1994) e *Esplendor e dismorfia* (2019)⁷⁵, em parceria com o músico e artista visual Jonathan Uliel Saldanha⁷⁶.

Trago esses marcos dentro de um certo recorte canônico ocidental de modo a elucidar como foram poucos os exemplos, pelo menos até um certo período histórico, de uma expressão no corpo que pudesse ser lida como monstruosa dentro dos circuitos estabelecidos do *mainstream* da dança. Isso não quer dizer, no entanto, que em outros “ocidentes menos ocidentalizados” tal fato não pudesse ser verificado. O ponto é que, se observarmos a divisão historiográfica tradicional da dança, segmentada geralmente em “estilos” que nos acostumamos a chamar de danças primitivas, danças da antiguidade greco-romana, balé de corte, balé barroco, dança clássica, dança romântica, dança neoclássica, dança moderna, dança expressionista (Bourcier, 2001) e, finalmente, dança pós-moderna ou contemporânea, o que não se enquadrava nessas divisões, com padrões estéticos e corporais determinados e pré-definidos não era, geralmente, levado em consideração.

⁷² Mais informações [neste link](#).

⁷³ Mais informações [neste link](#).

⁷⁴ Mais informações [neste link](#).

⁷⁵ Mais informações [neste link](#).

⁷⁶ Devo a maioria dessas referências às sugestões da professora Ana Pais e do professor Jardel Sander, em suas participações na banca de qualificação.

Assim, nessa divisão ocidental da dança, comumente “outras danças” foram ignoradas como parte da história oficial, e as manifestações que destoavam desses modelos ou não eram consideradas dança, ou eram classificadas em categorias “menores”, inferiorizadas, por exemplo, as danças étnicas, tradicionais, folclóricas e populares. Isso é um ponto importante para se pensar,, inclusive nas estruturas curriculares das graduações em dança no Brasil, que mantêm, ainda, em maior ou menor grau, o ensino de história da dança nessas referências.

A historiografia da dança, portanto, de modo geral, carece de discussões que colocam em diálogo as teorias da monstruosidade com a produção de poética em dança ou como essas teorias, percepções e condicionamentos do monstruoso sobre o corpo influenciaram esteticamente a cena coreográfica. Geralmente, essas discussões aparecem a partir de outros marcadores conceituais, como a questão da beleza versus feiura, grotesco versus sublime (Matos, 2014; Teixeira, 2014), ou a discussão sobre harmonia versus desarmonia (Fernandes, 2006b). A monstruosidade não é assim o eixo protagonista nessas reflexões, aparecendo de forma acessória ou como consequência desses primeiros temas de análise. Em verdade, esses temas adjacentes constituem as teorias da monstruosidade, na medida em que são categorias de análise imbricadas na definição de monstro.

A ideia de um corpo monstruoso passa então historicamente por seu aspecto físico aparente, teratológico, e toda a sua sorte de variabilidades anatômicas, aquilo que se vê e se mostra, mas passa, principalmente, na proposta desta pesquisa, por uma *operação de subjetivação*. Tornou-se importante, assim, aprofundar a análise acerca das teorias do sujeito no ocidente e sua relação com os processos de subjetivação em diálogo com as teorias da monstruosidade, especialmente por meio do movimento e da dança, “pois o que há de mais interessante na dança contemporânea são justamente essas tentativas de subverter a obviedade do corpo. (...) Explorar o movimento e, através da dança, compor um corpo que não está dado, que não se evidencia” (Sander, 2006, p. 71).

Em alguma medida, isso seria o oposto do que discute José Gil (2006, p. 123) sobre o *devoir-monstro*, pensado por ele a partir do *corpo-monstro* teratológico. Quando analisa o duplo, em sua metafenomenologia da monstruosidade, Gil aborda o *devoir-monstro* e como este, ao se apresentar visualmente na realidade, implode a alteridade de um duplo virtual, de um duplo em simulacro, pressuposta em um corpo entendido ou lido como “normal”, “sem deformidades”. Nesse sentido, na análise que o autor faz da monstruosidade da Antiguidade até o período de Descartes, ele defende que o *devoir-monstro* teratológico desestabiliza a coerência do humano quando confrontado com um duplo encarnado, real, e não virtual. Dessa maneira,

por extensão da especularidade do corpo próprio na especularidade da intercorporeidade, o corpo do outro reflecte a imagem do meu como num espelho. Mais: no seio da minha imagem de mim habita a imagem de mim vista pelo outro corpo, de outro ponto de vista (exterior: assim toda a visão — de toda a paisagem e de todos os corpos — implica o espelhamento da minha imagem numa coisa outra; e o espelhamento da sua imagem no meu corpo). Aqui reside a raiz da figura do “duplo”. O corpo normal é-o porque não está sozinho: com ele vive o seu duplo — como um corpo duplo subtil, um “simulacro” —, o qual lhe proporciona todas as experiências possíveis da reversibilidade: é porque estou ali estando aqui; porque, neste momento, vou e venho de qualquer ponto que vejo da paisagem, que tenho uma visão estável e ubíqua. O meu duplo assegura-me a constância e a multiperspectivação da percepção; com ela construo a reversibilidade do meu tempo irreversível e vivo um presente com extensão que, enquanto dura, dura para a eternidade. Por isso a morte, que me é tão íntima, está sempre tão longe e como alheia à vida. Duplo latente que sou eu — dentro e fora de mim (Gil, 2006, p. 130–131).

O duplo virtual, como um espectro, é, portanto, abalado diante da experiência de visibilidade de um duplo real a partir do corpo monstruoso. Ainda com José Gil, veremos que

um duplo real, num corpo real, significa um movimento real no espaço perceptivo: é morte do duplo. A corporalização dos duplos na duplicação ou multiplicação dos órgãos nos corpos monstruosos arrasta a impossibilidade de operar a reversibilidade das distâncias no espaço e no tempo: o monstro já não me “reflecte”, roubou-me o duplo encarnando-o. Mas, como apesar de tudo é um corpo humano, continua a reflectir-me — daí a vertigem e o fascínio (Gil, 2006, p. 131–132).

Reposicionar, então, a ideia de *corpo-monstro* para algo que mostra ou faz aparecer uma alteridade de si próprio para além do que se vê fisicamente, como parte daquilo que nos constitui e nos é mais familiar, ou, em outras palavras, a assunção desse outro estranho, inquietante, incômodo e infamiliar como parte do que chamamos de identidade, passa necessariamente por processos de subjetivação, que são, inclusive, agenciados pelos diversos dispositivos neoliberais de controle contemporâneos. Um caminho que me pareceu mais rico, portanto, para se pensar essa questão nessa direção, foi buscar um deslocamento, um entendimento do monstro como *operador*, como *função*, e não como algo que se vê na aparência dos corpos. O *devir-monstro* agiria aqui, portanto, em sua potência virtual, e não física. Decorre daí a formulação da noção de *função~monstro*, que será discutida no capítulo IV.





Tento ser discreto e disfarçar meu incômodo, meu estranhamento comigo mesmo. Pergunto-me de maneira constrangida e inquietante se há alguém me vendo, me observando, reparando em mim. Ele me percebe, me nota e observa a minha alteração corporal, vinda do frio, e que agora se transforma em tremedeira, descontrole dos braços e das pernas. Boca do estômago funda, contração muscular do abdome, tensão nos músculos, esforço inútil de controlar algo que não tenho a menor noção do que possa ser. Me assusto e ao mesmo tempo fico surpreso. Quase como se eu, de algum modo familiar, desejasse aquilo. Dúvidas, vacilos, velocidade de pensamento, turbilhão e medo compõe-se em um milésimo de segundo efêmero do raciocínio que vira corpo.

Resisto ao máximo, resisto até onde posso. Todavia o frio só aumenta, vindo de dentro, sendo gerado por dentro. Sou exatamente este dentro e fora que me toma. A água gelada é salgada e profunda e parece agora estar dentro de mim e me habitar. O transbordamento dela não para de aumentar. Tremo, resisto, me seguro e aperto as mãos na cadeira. A água aumenta ainda mais, ultrapassa-me, de modo que não posso mais contê-la. Meu olhos pesam, minhas pálpebras vibram, lacrimejo, e meus olhos insistem em se fechar.

o transe do corpo

(texto produzido a partir do operador *o escrevente*)



O ano me tributa meu pasto de homens
E na cisterna há água.
Em mim se estreitam os caminhos de pedra.
De que posso queixar-me?
Nos entardeceres
Pesa-me um pouco a cabeça de touro.

astérion, Borges (2009b, p. 92)

III. REGIMES DO AGORA: DANÇA E POLÍTICA

No artigo *Coreopolítica e coreopolícia*, o pesquisador, curador e dramaturgo Andre Lepecki (2011) esboça uma discussão que se tornou referência para os estudos em dança acerca da relação com a política. No texto, ele parte especialmente das considerações dos filósofos Giorgio Agamben e Jacques Rancière, que unem o binômio arte-política em uma mesma definição, tendo o corpo, suas capacidades e suas potências como principal nó desse enlace. Nessa trilha, em vez de representar um ponto de análise segmentado em duas frentes, o objetivo era pensar os dois termos, arte e política, “como um contínuo cuja função é a de perturbar a formatação cega de gestos, hábitos e percepções”, parecendo óbvio para ele à época que as posições de Agamben e Rancière tinham “consequências diretas para se pensar a dança atual e suas políticas, bem como algumas performances que privilegiam o movimento e a coreografia” (Lepecki, 2011, p. 44).

Partindo dessas pistas, trago algumas outras questões que penso serem úteis para nossa reflexão: o que seria pensar a “dança atual e suas políticas”? Ou, distanciando-me de 2011, ano em que o texto foi escrito, e retornando a 2024, o que a produção em dança atual e suas políticas têm a revelar sobre o agora e os monstros do agora? Ou, melhor dizendo, o que a dança tem a revelar *com* o agora? O que ela tem a criar *no~com~sobre* o agora e como os monstros do agora participam desse processo?

Correndo o risco, por um lado, de cair em uma generalização, como se “a dança atual” fosse uma coisa só, linear e homogênea, o que sabemos que não é, e talvez, por outro lado,

tentando entender que “a dança”, com toda a sua multiplicidade expressiva, estética e cultural, responde de alguma maneira similar a um certo regime político do presente, uma vez que ancora-se no corpo, procuro entendê-la aqui, acompanhando Lepecki, como “teoria social *da* ação, e como teoria social *em* ação, [o que] constituiria simultaneamente o seu traço distintivo entre as artes e a sua força política mais específica e relevante” (Lepecki, 2011, p. 45, *grifos do autor*), uma vez que o dançar incorpora, corporifica e, por consequência, teoriza o contexto social.

Nesse sentido, toda uma variedade de regimes coreográficos responderia politicamente de alguma forma ao presente: seja questionando-o, seja reproduzindo passivamente seus mecanismos de condicionamento. Creio ser importante enfatizar que esse processo de “resposta” do dançar, essa resposta coreográfica ao tempo~espaço presente, não se dá, ainda com Lepecki, de modo a traduzir, interpretar, representar, manifestar, expressar, refletir ou mesmo metaforizar a realidade, uma vez que compartilhamos do entendimento de que “coreografia não deve ser entendida como imagem, alegoria ou metáfora da política e do social. Ela é, antes de tudo, a matéria primeira, o conceito, que nomeia a matriz expressiva da função política” (Lepecki, 2011, p. 46).

Coreografia e política partilham assim de uma série de elementos constitutivos comuns, como efemeridade, precariedade, identificação entre produto do trabalho e ação em si, redistribuição de hábitos e gestos e aumento das potências (Lepecki, 2011, p. 45–46), elementos que elidiriam possíveis fronteiras entre ambas, de onde decorre que pensar, produzir e criar coreografia, ou, em outras palavras, fazer dança coincide com fazer política, uma vez que “a coreografia aciona uma pluralidade de domínios virtuais diversos – sociais, políticos, econômicos, linguísticos, somáticos, raciais, estéticos, de gênero – e os entrelaça a todos no seu muito particular plano de composição, sempre à beira do sumiço e sempre criando um por-vir” (Lepecki, 2011, p. 46).

É em torno dessas proposições que Andre Lepecki cerca o seu conceito de *coreopolítica*, estabelecendo uma relação entre corpo e território, entre dança e o contexto onde são forjados as práticas, os modos e as pedagogias da criação, ou, como ele definiu, “uma atividade particular e imanente de ação” intrinsecamente ligada a uma “política coreográfica do chão”, em que se estabelece uma “corresonância coconstitutiva entre dança e seus lugares; e entre lugares e suas danças” (Lepecki, 2011, p. 47).

Uma “dança atual” (pelo menos uma certa dança chamada de ocidental) está, portanto, inserida em um contexto coreopolítico comum que, ainda que possua particularidades territoriais, geográficas e culturais, está embebido em um mesmo e amplo processo de

operacionalização global dos modos de produção de vida vinculada especialmente à última metamorfose do capitalismo pós-industrial contemporâneo, ou seja, sua fase financeirizada neoliberal:

Com sucessivas transmutações, tal regime vem persistindo e se sofisticando desde o final do século XV, quando se dá sua fundação. Sua versão contemporânea — financeirizada, neoliberal e globalitária — começa a se formar já na virada do século XIX para o século XX e intensifica-se após a Primeira Guerra Mundial, quando se internacionalizam os capitais; mas é a partir de meados dos anos 1970 que atinge seu pleno poder, afirmando-se contundentemente — e não por acaso — após os movimentos micropolíticos que sacudiram o planeta nos anos 1960 e 1970 (Rolnik, 2018, p. 29).

Se há, por um lado, particularidades territoriais e contextuais que implicam produções coreográficas específicas, há, por outro, um corpo~subjetividade condicionado em modos de produção compartilhados globalmente que tendem justamente à homogeneização, ao controle, à planificação e à anestesia dos afetos e da sensibilidade, à formatação cega dos gestos, hábitos e percepções, conforme já preconizava Lepecki (2011, p. 43–44) sobre a década anterior. Analisando um artigo de Suely Rolnik⁷⁷ que discorre sobre a dimensão política e de poder, a disciplina e o controle em torno da arte e de processos criativos, a atriz, professora e pesquisadora Alice Stefânia Curi também afirma que

essa dominação sutil, que neutraliza sem violência evidente, através de cooptação permanente de novos impulsos, desloca nosso potencial inventivo para ações que interessam à manutenção de um *status quo*, mascarado de fluídico, de rítmico, de mutante. A mídia, por exemplo, age subliminarmente sobre os corpos em um processo de vetorização de desejos que alavanca uma confusão de valores e prioridades que, muitas vezes, nos distancia radicalmente de outras mobilizações, frequentemente mais genuínas. Assim, o viés de resistência a toda essa cooptação precisa buscar apoio em ações igualmente sutis, mas potentes. Grandes manifestações, discursos inflamados, embates diretos não têm, isoladamente, resolvido esse tipo de questão. Em alguns casos até alimentam a continuação desse estado de coisas (Curi, 2013b, p. 27).

Reconhecemos assim uma relação direta entre a produção de corpo~subjetividade e os modos de produção econômicos associados a conjunturas específicas de cada fase do sistema capitalista⁷⁸, sendo crucial para a reflexão sobre corpo no século XXI “compreender as

⁷⁷ O artigo “Geopolítica da cafetinagem”, disponível [neste link](#) (acesso em junho de 2024).

⁷⁸ Procurando pensar o corpo e a dança em tensionamento com os modos de subjetivação contemporâneos, o artista e pesquisador Danilo Patzdorf (2021, p. 11) identifica três grandes fases do sistema capitalista: o capitalismo agrícola (colonização), o capitalismo industrial (industrialização) e o capitalismo neoliberal (financeirização). Já Lepecki (Lepecki, 2016, p. 4, tradução minha) parte de cinco grandes divisões do mesmo sistema: “mercantilista, industrial, fordista, liberal, neoliberal” (no original: “mercantilist capitalism, industrial capitalism, fordist capitalism, liberal capitalism, neoliberal capitalism”).

injunções técnicas, políticas e subjetivas” (Patzdorf, 2021, p. 11) que o conformam. Nesse sentido, a dança, mais uma vez, tem protagonismo, uma vez que ela “e a coreografia, como formações de conhecimento sobre as condições de mobilidade, automobilidade e mobilização generalizada, tornam-se fundamentais para enfrentar e contrariar o ímpeto cinético do neoliberalismo” (Lepecki, 2016, p. 5, tradução minha)⁷⁹.

É também nesse campo que a psicanalista Suely Rolnik (2018) se debruça para problematizar as implicações de um modo precarizado de vida nas micro e macropolíticas da contemporaneidade, especialmente sobre seus efeitos e impactos na subjetividade e nos processos psíquicos em torno do que ela define, como já dito, como *inconsciente colonial-capitalístico*: um modo específico de condicionamento do corpo~subjetividade no sistema capitalista, uma “política de inconsciente dominante nesse regime” que se metamorfoseou e se adaptou a suas diferentes fases ao longo da história, “variando apenas suas modalidades junto com suas transmutações e suas formas de abuso da força vital de criação e cooperação” (Rolnik, 2018, p. 36–37).

Portanto, para uma aproximação dos modos de produção de uma “dança atual”, dos modos de pensar e escrever teoria sobre dança hoje, e também dos modos de participação dos monstros nessa perspectiva política de subjetivação, interessa-me aprofundar a reflexão nos processos de subjetivação neoliberais, seus modos de produção de afetos, ordenação do desejo e anestesia das resistências e objeções, uma vez que é esse fenômeno que media com maior força nossa corporeidade no presente. Em outras palavras, interessa-me pensar como os processos de subjetivação neoliberais produzem, manejam e conformam monstros, entendidos aqui, como visto no capítulo anterior, especialmente a partir de suas facetas subjetivas~morais, e não teratológicas, como era predominante até o século XIX. De acordo com Lepecki,

ao permear nossas ações, o condicionamento neoliberal mostra como já capturou a subjetividade. Tendo capturado a subjetividade, ele permeia o fazer artístico e o fazer de discursos sobre a arte. O condicionamento torna-se nosso sistema nervoso compartilhado. Incluindo os sistemas nervosos da arte e da teoria (Lepecki, 2016, p. 3, tradução minha)⁸⁰.

Assim, em seus fluxos e refluxos, a “dança atual”, ou uma “dança ocidental”, responderia a um certo corpo também subjetivado no e pelo ocidente, um “corpo ocidental”,

⁷⁹ “In this sense, dance and choreography, as knowledge formations on the conditions of mobility, self-mobility, and generalizes mobilization, become critical to address and counter the kinetic impetus in neoliberalism.”

⁸⁰ “In permeating our actions, neoliberal conditioning shows how it has already captured subjectivity. Having captured subjectivity, it permeates the making of art and the making of discourses about art. The conditioning becomes our shared nervous system. Including art’s and theory’s nervous systems.”

correndo o risco de mais uma vez cair nas armadilhas da generalização que oculta sempre processos complexos, geralmente de violência e extermínio, das diferentes formas e modos de estar em vida no mundo. Assim, “corpo” e “dança” ocidentais, por um lado, não respondem com precisão ao complexo emaranhado da produção coreográfica hoje, ainda que, por outro lado, esses termos cerquem certos elementos comuns de conformação e violência subjetiva, uma vez que estamos inseridos em um mesmo sistema econômico globalizado pautado no neoliberalismo.

Uma analogia possível pode ser feita entre uma coreopolítica ocidental da dança e a própria noção de *corpo ocidental*, conforme define o arte-educador e pesquisador Danilo Patzdorf, em que

corpo ocidental (...) é o termo propositalmente impreciso que utilizamos aqui para tentar designar esse conjunto imensamente diverso de corpos sujeitados à fase globalizada do capitalismo, cujos comportamentos, gestos e desejos, apesar das especificidades (regionais, culturais ou fenotípicas) de cada povo, são mais ou menos parecidos porque enfrentam processos semelhantes de desencantamento, disciplinamento e esgotamento (Patzdorf, 2021, p. 18).

Desencantamento que já estava presente em 2011, à época da escrita de *Coreopolítica e Coreopólicia* por Lepecki, e que se intensificou sobremaneira nos últimos anos, especialmente no contexto brasileiro. Ainda que a maioria dos regimes de controle e condicionamento do corpo e da subjetividade atuais, conforme vimos, já estivessem em ação há algumas décadas naquele ponto, penso haver uma intensificação de alguns embates relevantes para a reflexão entre corpo, dança, política e criação, especialmente no caso do Brasil, que passou por um período de grande turbulência política e social, com intensidade e continuidade bastante prementes nos últimos anos.

Desde as famigeradas manifestações e protestos populares de junho de 2013⁸¹, passando por um golpe parlamentar institucionalizado em 2016, pela eleição de um representante da extrema direita para presidência da república em 2018 e pela execução de uma necropolítica extensiva durante a pandemia de Covid-19 em 2020 e 2021, chegamos, enfim, ao ápice de uma crise ético~estética~política deflagrada em 2022. Nesse ponto, temos um novo processo eleitoral marcado por um altíssimo nível de agitação e tensão social, pela flagrante violência institucionalizada e naturalizada, pela ação nociva de uma ostensiva milícia digital e pelo

⁸¹ Iniciados em São Paulo após um aumento da tarifa de passagens no transporte público, os protestos tomaram todo o país em ebulição ao longo do mês de junho de 2013 e aglutinaram outras queixas, como contra a violência policial, a falta de investimento em serviços públicos, os gastos excessivos com grandes eventos esportivos, os grandes conglomerados da mídia, os partidos políticos, a corrupção e as falhas do próprio sistema democrático.

rompimento, esvaziamento e expropriação dos laços de convivência pública, e também privada⁸².

Todos esses marcos estão ainda acompanhados, no contexto brasileiro dos últimos anos, pelo aumento exponencial da degradação social, da pobreza, da fome, a persistência do racismo entranhado em todo o tecido social, pela manutenção do extermínio dos povos indígenas e seus territórios e a instrumentalização da grande mídia e dos meios tradicionais de imprensa por tendências ideológicas. Temos, ainda, a ascensão de certas vertentes religiosas e militares ao poder, o armamento massivo da população civil além do aumento exponencial do desmatamento e da destruição dos biomas nacionais, para citar apenas alguns pontos.

Ainda que Luis Inácio Lula da Silva, representante de uma frente ampla democrática, supostamente progressista, tenha sido eleito presidente ao final daquele tenso processo eleitoral de 2022, o que vimos, logo no início do ano de 2023, foi a tentativa de um novo golpe de estado, com invasão, depredação e destruição das sedes dos poderes da república. Com todo um plano golpista engendrado pelas altas hierarquias do governo do presidente anterior, Jair Bolsonaro, que se recusava a deixar o poder, aliado à participação das forças armadas e a conivência de diversos setores do mundo jurídico e da sociedade civil, o que testemunhamos com esse infeliz episódio foi a confirmação de que estava em curso uma profunda erosão das instituições e um agudo enfraquecimento da democracia no nosso país.

Diante desse cenário assolador e enquanto criador de dança que vive, pesquisa e trabalha nesse contexto, retomo constantemente a pergunta: o que a dança tem a criar no~com~sobre o agora? Que monstros foram agenciados nesses processos desvitalizantes vivenciados em nosso território nos últimos anos? Ou, buscando novamente Lepecki: “dadas as condições da situação, como dançar e fazer danças e assistir a danças na era da performance e da racionalidade neoliberais? Como escrever, como teorizar as teorias e práticas de resistência da dança na e contra a era da performance neoliberal?” (Lepecki, 2016, p. 5, tradução minha)⁸³.

Se, naquele 2011, frente aos acontecimentos turbulentos que ocorriam no mundo⁸⁴, Lepecki afirmava ser “fundamental entender como a dança e a performance têm endereçado

⁸² Recentemente foram publicadas duas séries jornalísticas documentais em formato de *podcast* que esquadriham a última década no Brasil — de 2012 até 2023 — em termos políticos, sociais e culturais, que são bastante elucidativas no que tange à percepção das grandes mudanças estruturais que estamos vivenciando. São elas: *Passado a quente*, do jornalista Rodrigo Vizeu (acesso [neste link](#)) e *Uma crise chamada Brasil*, do jornalista Conrado Corsalette (acesso [neste link](#)).

⁸³ “Given the conditions of the situation, how to dance and make dances and attend to dances in the age of neoliberal performance and rationality? How to write about, how to theorize dance’s theories and practices of resistance in and against the age of neoliberal performance?”.

⁸⁴ Lepecki refere-se às manifestações populares que ocorreram pelo mundo no ano de 2011, tendo como grande expoentes a Primavera Árabe (Oriente Médio/Norte da África), *Occupy Wall Street* (Estados Unidos) e Os

essa figura fundamental [o policiamento] no entendimento e no direcionamento da nossa vida ativa e, conseqüentemente, da nossa função política” (Lepecki, 2011, p. 51), pergunto-me o mesmo hoje, após anos de intensificação do que lá já se anunciava, e que produziu um completo esgotamento e cansaço do corpo e da subjetividade (Patzdorf, 2021). Como endereçar, via dança, as diversas novas formas políticas de policiamento e violência?

Para além de uma resposta óbvia, ou de uma resposta coreográfica ou cênica direta e literal acerca dos episódios mencionados (de novo, não há metáfora entre dança e política), parto do pressuposto de que, de uma maneira ou de outra, de forma mais ou menos consciente, a dança, ou o corpo em criação em dança, assim como os monstros, respondem sempre a um campo, a um território da cultura.

De fato, a capacidade imanente da dança e dos monstros de teorizar o contexto social no qual emergem, de o interpelar e revelar as linhas de força que distribuem as possibilidades (energéticas, políticas) de mobilização, de participação, de ativação, bem como de passividade, traria para a linguagem artística, em contato com as monstruosidades, uma particular força crítica. “Pode-se dizer assim que, para além daqueles traços que partilharia com a política (a efemeridade, a precariedade, a identificação entre produto do trabalho e ação em si, a redistribuição de hábitos e gestos, o aumento de potências), a dança operaria também como uma *epistemologia ativa da política em contexto*” (Lepecki, 2011, p. 45–46, *grifos do autor*).

Em paralelo, se os monstros, ou a monstruosidade, também funcionam como um método para se ler as culturas (Cohen, 2000), ou seja, se eles atuam também como vetores ativos dos territórios culturais, expondo suas contradições, seus limites e seus devires, eles tensionam também os limites da política. Intensifica-se aí o encontro dos monstros com a dança, como enlace de especial força crítica, capaz de mobilizar conteúdos embebidos no presente, no e pelo corpo, e eventualmente funcionar como uma *epistemologia ativa da política em contexto*, como afirmou Lepecki, todavia fazendo-se necessário estarmos abertos à escuta, à percepção das forças subjetivas que movem ou fazem mover o movimento.

Isso porque acredito que nem toda “dança atual” está necessariamente aberta a essa escuta ou interessada em processos de criação que busquem objetivamente manejar, mediar, manipular, deslocar os afetos que nos causam condicionamento, repulsa, estranhamento, incômodo, infamiliaridade, inquietação, desconforto, dor, anestesia e paralisia. Ou, dito de

Indignados (Espanha), que foram direta ou indiretamente consequência da grande crise financeira do capitalismo global em 2008.

outra forma, nem toda criação em dança almejaria objetivamente questionar o presente, dançar com seus monstros e resistir a ele de maneira crítica e questionadora. Até porque

enquanto os monstros nascidos da conveniência política e do nacionalismo autojustificador funcionam como convites vivos à ação, em geral militar (invasões, usurpações, colonizações), o monstro da proibição policia as fronteiras do possível, interditando, por meio de seu grotesco corpo, alguns comportamentos e ações e valorizando outros (Cohen, 2000, p. 42).

Caberia aqui, portanto, na direção de habitar e investigar os afetos invisíveis que condicionam nossa produção de movimento, a habilidade de discernir o devir monstruoso que provoca invasões, usurpações, colonizações, desencanto e destruição, ou seja, o monstro do policiamento, do monstro enquanto potência ativa de criação e encantamento.

Assim, precisamos utilizar as expressões monstruosas da multidão para desafiar e subverter as metamorfoses da vida artificial transformadas em mercadoria, o poder capitalista que vende as mutações da natureza e a nova eugenia que sustenta esse poder. Pois, se como afirmam Negri e Hardt, “o conceito de multidão obriga-nos a entrar num novo mundo no qual só podemos entender a nós mesmos como monstros” (Negri e Hardt, 2005, p. 253), é justamente nesse mundo dos monstros que a humanidade tem que se apropriar do seu futuro (Peixoto Junior, 2010, p. 187).

Logo, visando um futuro possível que só existirá se agenciarmos os monstros que são os outros, mas que são também, essencialmente, nós mesmos, há que se buscar estratégias de criação em dança que tensionem esse quadro de desencanto, no sentido de produzirmos fendas de ação nas brechas do controle e do condicionamento neoliberal. Assim, por mais alienados que estejamos em nossos espaços de criação aos temas urgentes que se impõem à nossa realidade social, cultural e política, acredito já estar elucidado também que toda arte responde a um território, a uma *coreopolítica*, ainda que em certos circuitos de dança a coreografia assuma o papel de controle, de condicionamento, de repetição e manutenção do *status quo*, ou, para evocar o par de oposição trabalhado por Lepecki, o papel de *coreopolícia*, onde

o que importa é uma fusão particular de coreografia e policiamento – coreopolicimento. O fim do coreopolicimento é o de *desmobilizar ação política por via da implementação de certo movimento* que, ao mover-se, cega e, consensualmente, é incapaz de mobilizar discórdia; um movimento incapaz de romper com a reprodução de uma circulação imposta (Lepecki, 2011, p. 54, *grifo do autor*).

Assim, pelo uso do movimento como forma de desmobilização da ação política, nem toda “dança atual” almejaria questionar o presente, pois estaria mais alinhada a uma produção cinética cujo intuito não é mobilizar dissenso nos modos de circulação impostos, mas agir em

uma produção de movimento estéril ou, novamente pela via de Lepecki (2017), alinhada a um consenso subentendido de corpo~subjetividade que corresponde ao modelo desenvolvido e lapidado pela modernidade acerca do privilégio da ação, da produtividade e eficiência. Uma cinética de movimento imposta em um determinado tempo histórico e contextual, como atributo constitutivo de toda uma visão de mundo, de todo um modo de vida: branco, burguês, heterocis-normativo, patriarcal. Logo, de acordo com a mentalidade moderna, não há espaço para o não movimento, para a pausa. Em analogia, esse cenário era o mesmo observado em relação aos monstros enclausurados nos espetáculos de *freak-shows* mencionados anteriormente, em que essa visão de mundo precisava dos monstros como seu oposto, assim como forjou uma necessidade opressiva de movimento em oposição à pausa, ao não movimento.

Para a subjetividade moderna, o desafio ético, afetivo e político é achar modos sustentáveis de relacionalidade. Como pode um suposto ser independente estabelecer uma relação com as coisas, com o mundo, com o outro, e ainda manter-se como um bom avatar do “emblema” da modernidade: o movimento? A inclusão do cinético na questão ético-política da subjetividade moderna nos leva de volta ao problema de como dançar contra as fantasias hegemônicas da modernidade, uma vez que essas fantasias são ligadas ao imperativo de exhibir constantemente a mobilidade (Lepecki, 2017, p. 38).

Busca-se assim dançar contra as fantasias hegemônicas da modernidade, atentas porém ao fetiche da mobilidade constante, criando com os monstros outras ficções, outras chaves de motricidade que joguem e desmontem percursos cinéticos pré-concebidos e codificados. Portanto, a “dança atual” que me instiga e me interessa investigar é aquela que se faz em contato ativo com as forças paradoxais do agora, que intenta tensionar essas forças, percebê-las, abrir brechas para emergência do estranhamento, numa tentativa de desnaturalização da barbárie ou, como diria o professor Jardel Sander, de desevidenciação do corpo, do presente. Uma dança que procura “afirmar o presente, não como assunção do que nos é oferecido, mas como uma procura por possíveis” (Sander, 2009, p. 388), na tentativa de não o tomar como dado, certo, de não aceitar com passividade a brutalidade e a bestialidade como modo operante de existência. E, assim, nessas zonas temporárias de convívio e criação, em contato com os afetos do presente, fazer micropolítica, criar vitalidade e encantamento.

MICROPOLÍTICAS: AFETOS, MONSTROS E SUBJETIVAÇÃO

Neste tópico, procurarei articular a discussão ética e política do corpo e da dança no presente com o campo dos afetos. Essa seara de estudos ganhou protagonismo nos últimos anos em diferentes campos teóricos (ciências sociais, estudos feministas e *queer*, estudos culturais, estudos artísticos), constituindo-se como um importante paradigma para se refletir, analisar e interpretar as complexas transformações sociais e culturais na contemporaneidade, configurando-se mesmo como uma nova teoria no campo social.

Apesar do vasto alcance, em diferentes áreas, da discussão sobre os afetos, a pesquisadora, dramaturgista e curadora Ana Pais nos apresentará três aspectos basilares comuns que são partilhados pelo campo afetivo:

1) a premissa de que os afectos escapam aos sistemas de representação (...), 2) o entendimento do corpo como eixo de cruzamentos de processos biológicos e neurológicos, normas e valores sociais e culturais, redes de informação, sistemas econômicos e ideologias políticas e 3) a noção de que os afectos têm uma performatividade própria, isto é, que agem sobre os corpos, condicionam a experiência e que os efeitos dessa ação podem ser garantidos ao longo dos tempos pela sua repetida circulação discursiva (Pais, 2021a, p. 18–19).

Logo, os afetos, enquanto forças de ação com performatividade própria, que agem nos~sobre corpos, participam das constituições discursivas que informam a cultura, enlaçando-se, em consequência, nas organizações subjetivas que constroem sujeitos, desejos, éticas, visões de mundo e modos de vida. Assim, o afeto é também uma importante categoria de análise e investigação nos estudos da subjetividade e para o estudo, análise e interpretação dos processos de subjetivação em curso durante os processos artísticos.

Importante notar que o conceito de afeto se diferencia das noções de sentimento e emoção, uma vez que a especificidade dessa concepção, conforme nos elucidada Ana Pais, vem da esteira da filosofia espinosista⁸⁵, que entende afetos como forças e intensidades que nos escapam e consistem numa capacidade do corpo: “a sua potência de ação que diminui ou aumenta no encontro com outros corpos (humanos e não humanos). Por isso, os afectos são um modo de afectar e ser afectado em transformação contínua” (Pais, 2021a, p. 17–18). Já as emoções “designam estados fisiológicos identificáveis em categorias universais – alegria, tristeza, medo, raiva, etc.”, enquanto os sentimentos seriam gerados somente quando

⁸⁵ Baruch Espinosa, filósofo holandês.

“ganhamos consciência do que sentimos” (Pais, 2018, p. 49). Logo, “emoções e sentimentos diriam respeito a um tipo de tradução ou redução dessas experiências a cognições e percepções já conhecidas” (Quilici, 2021, p. 31).

Em uma linha complementar, a psicanalista Suely Rolnik, já em uma trilha deleuziana, também cerca a noção de afeto de modo a diferenciá-lo de outras concepções usuais:

quanto ao afeto, este não deve ser confundido com afeição, carinho, ternura, que correspondem ao sentido usual dessa palavra nas línguas latinas. É que não se trata aqui de uma emoção psicológica, mas sim de uma “emoção vital”, a qual pode ser contemplada nessas línguas pelo sentido do verbo afetar – tocar, perturbar, abalar, atingir (...) (Rolnik, 2018, p. 53).

Partido desse pressuposto de diferenciação de afeto de outras noções teóricas, demarcarei um ponto referencial nesse campo imbricado e complexo de definições, com ampla variedade de abordagens, buscando compreendê-lo, nesta tese, primordialmente como *perturbação e abalo do corpo*, que gera nele um *estado de sensações* ou, como diriam Deleuze e Guattari (2007), um *bloco de sensações*.

O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um *bloco de sensações*, isto é, um *composto de perceptos e afectos*. Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles (Deleuze; Guattari, 2007, p. 193–194, *grifos dos autores*).

Esse recorte para o conceito de afeto dialoga, portanto, com a noção de *sensação* (Deleuze, 2011) já discutida nas obras do pintor Francis Bacon e que é importante no presente recorte para se compreender as noções de *desfiguração* e *borramento* do corpo.

Ainda nessa linha, a definição de afeto proposta pela pesquisadora Ana Pais, em seu livro *Ritmos afectivos nas artes performativas*, parece também dialogar com essa perspectiva, já que “são intensidades sentidas no corpo (...) Estas ‘coisas sentidas’ visitam-nos, assomam aos nossos sentidos mesmo que delas não possamos extrair um sentido inteligível no imediato” (Pais, 2018, p. 50). Assim, do ponto de vista da *sensação* que o afeto provoca, e não de uma inteligibilidade da experiência, as artes performativas, o movimento e a dança terão importância proeminente na identificação, problematização, agenciamento e explicitação dos afetos predominantes do agora, uma vez que

o corpo como mediador da experiência é atravessado por estas forças sendo, por isso, território fértil para pesquisar circuitos e ambivalências que o constituem como um interface entre diferentes planos (...) É justamente porque os afectos são performativos que as artes cénicas, enquanto práticas de sentir, surgem como um lugar privilegiado

para activar experiências estéticas que evidenciam aspectos e processos latentes na experiência social (Pais, 2021a, p. 18–19).

A busca neste trabalho, por meio da dança⁸⁶, pela abertura ativa aos afetos latentes no presente e pelo contato com as forças do agora que movem o corpo, apresenta em seu cerne uma ambiguidade, típica também dos monstros: oscila-se entre estados de desvitalização e desânimo e estimulação e excitação, o que impele a um movimento constante de trânsito entre o êxtase e o desencanto. Desencanto entendido aqui como o resultado de processos de esvaziamento e desnutrição da força vital, da linguagem, do desejo, do imaginário, da nossa pulsão de vida (Freud, 2014) frente aos modos de automatização das subjetividades no presente.

Suely Rolnik, mais uma vez, vai chamar esse fenômeno de “cafetinagem” da vida, que é mediado pelo *inconsciente colonial-capitalístico*, citado no tópico anterior, e visa extrair suas forças de expropriação não só das bases econômicas da sociedade, mas hoje, principalmente, de suas bases culturais e subjetivas, gerando um quadro ainda mais perverso de espoliação das subjetividades (Rolnik, 2018, p. 33). Em um mundo cada vez mais (des)articulado em redes digitais e mediado de maneira extensiva, ostensiva e opressiva por mecanismos de condicionamento neoliberais, pelo excesso de informação e comunicação esterilizadas e pelo esvaziamento do debate público, vivenciamos uma intensa e profunda crise da sensibilidade (Patzdorf, 2021), o que solicita de maneira proeminente e urgente o debate amplo e profundo sobre os afetos públicos⁸⁷ e suas relações com a performance.

Busco, assim, na reflexão sobre os afetos e o encontro da dança com os monstros, habitar a ambiguidade constituinte desse processo, de modo a produzir também, para além de desencanto, êxtase: resistências, potências e subjetividades dissidentes no presente a partir da criação.

Para continuar a ser afetado, mais e melhor, o sujeito precisa ficar atento às excitações que o afetam, e filtrá-las, rejeitando aquelas que o ameaçam. A aptidão de um ser vivo de permanecer aberto à alteridade, ao novo, ao estrangeiro, também depende de sua capacidade de evitar a violência que o destruiria (Pelbart, 2010, p. 63).

⁸⁶ Para aprofundamento das conceituações de afeto e da “virada afetiva”, além de diferentes perspectivas de reflexão desse campo em contato com as artes performativas, conferir o *Dossiê Dramaturgia dos Afetos – sentimentos públicos e performance* (Pais, 2021b) e, especialmente, o livro de Ana Pais *Ritmos afetivos nas artes performativas* (2018).

⁸⁷ Segundo Ana Pais, “afecto público também pode ser referido como sentimento público (nomeadamente, Ann Cvetkovich, 2012)” (Pais, 2021a, p. 18).

Nesse sentido, mapear, diferenciar e vivenciar essas polaridades de afetos por meio de uma perspectiva da dança tornam-se tarefas almeçadas, ainda que extremamente difíceis, pois o desencanto muitas vezes parece ser predominante em nossos modos de relação contemporâneos, com implicações coletivas, sociais, mas também individuais. Conforme nos aponta a pesquisadora Ana Pais, essas polaridades de afetos dizem respeito a

sentimentos públicos prementes no momento atual (incluindo cicatrizes de sentimentos de outros tempos, mas que perduram), forças invisíveis que circulam em narrativas culturais e normas sociais condicionando a experiência individual. Não raro, estas forças atravessam as artes performativas contemporâneas, que as tornam visíveis, palpáveis (Pais, 2021a, p. 11).

Os discursos e narrativas da cultura carregam essas forças invisíveis, que podem se materializar ou se explicitar através das artes performativas, já que elas privilegiam o saber intuitivo do corpo e se debruçam muitas vezes em seu labor cotidiano em torno de algo que “se sabe sem saber”, um “saber inconsciente, que sabe do sujeito, sem que o sujeito saiba dele” (Santaella, 2004, p. 136). Nessa trilha, busco mais uma vez a articulação com a psicanálise, que entende que a palavra, o discurso, a linguagem não são apenas um meio de representação e comunicação, mas são também um modo de *ação* sobre si e sobre o outro. As palavras doem e fazem gozar, marcam o nosso corpo, geram emoções e reações fisiológicas.

A linguagem é entendida na psicanálise, assim como na teoria dos afetos, como *ação* no corpo. Assim, a palavra age sobre o corpo, *afeta* o corpo, não só em sua dimensão física-fisiológica, mas principalmente em sua dimensão pulsional, imaginária e simbólica (Santaella, 2004, p. 141). O corpo afetado pela palavra, pela linguagem, é, assim, o corpo perturbado e abalado em sua dimensão pulsional, em sua dimensão afetiva em contato com outros corpos. Desbloquear os canais de contato com esse movimento é um modo de não estar anestesiado às relações com o mundo e entre sujeitos em vida no mundo. “Importa aqui tudo aquilo que aumenta a potência de agir do corpo, contra aquilo que o faz apenas padecer” (Kiffer, 2021, p. 135).

Depreende-se, portanto, que, de maneira mais ou menos evidente, mais ou menos consciente, as forças afetivas do presente emergem nas artes do corpo. Almejo assim, no trabalho criativo com os monstros, de forma intencional e propositada, mapear a presença e a emergência dessas forças, especialmente a partir da gravidade dos acontecimentos histórico-sociais vivenciados nos últimos anos, em nível global, o que provavelmente contribuiu para a subjetivação coletiva de uma série de afetos com base em um “lastro comum, determinado por

uma conjuntura ultraconservadora e neoliberal e um acontecimento que estremeceu o mundo – a pandemia [de] Covid 19” (Pais, 2021a, p. 11).

Diante desse quadro, novamente, assim como com os monstros, a própria noção de humanidade é posta em questão, quando se vislumbra que hoje, constantemente, a vida negocia com a morte, a catástrofe e a destruição. Nas últimas décadas, observamos a intensificação de crises vivenciadas globalmente, como o alarmante colapso climático, os conflitos migratórios e xenófobos, a emergência de guerras, o aumento chocante da desigualdade social durante a pandemia, enfim, uma verdadeira crise humanitária que configura todo o arcabouço problemático para a subsistência da humanidade e do planeta e que aparece contemplada nas discussões atuais sobre o Antropoceno (Quilici, 2021, p. 25).

Buscando fugir de uma anestesia ou de uma apatia a esse contexto e tentando ativamente problematizá-lo dentro dos espaços de criação, procuro manter ativa a atenção ao entorno, ao presente e aos movimentos e sinais de desânimo e exaustão, presentes tanto em meu próprio corpo quanto nos sujeitos com quem compartilho territórios comuns de práticas. Nesse sentido, algumas perguntas orientadoras mantêm-se correntes, tanto em sala de ensaio quanto nesta escrita: como questionar a política de movimento que parte do desencanto e de corpos exaustos, expropriados subjetivamente? Como agenciar os afetos destrutivos do cotidiano em práticas de criação em dança? Como negociar o movimento com a dor, a violência e a normalização da barbárie? Ou, em diálogo novamente com Peter Pál Pelbart:

Como diferenciar a decomposição e a desfiguração do corpo necessárias, como vimos, para que as forças que o atravessam inventem novas conexões e liberem novas potências (...)? Como não confundir isto com a decomposição e desfiguração que a manipulação biotecnológica suscita e estimula? (Pelbart, 2010, p. 65).

Em contrapartida ao desencanto, o êxtase, também proporcionado pelos monstros, remete à criação, ao “direito de existir ou, mais precisamente, [a]o direito à vida em sua essência de potência criadora” (Rolnik, 2018, p. 24). Habitar esse estado estranho-familiar (Rolnik, 2018) entre afetos e sentimentos paradoxais e ambíguos, como os monstros nos instigam, é o objetivo, e talvez uma das poucas formas possíveis de se manter em estado de criação. Afinal, se

este momento global pandêmico que vivemos nos últimos dois anos, dominado por sentimentos públicos do medo, do pânico e da dor que contaminaram atmosferas coletivas pelo mundo afora, multiplicou equívocos, ignorância e desespero, também gerou inesperadas forças positivas, esperançosas e resilientes que nos ajudaram a adentrar pelo desconhecido (Pais, 2021a, p. 11).

Na busca pela ativação dessas forças positivas e resilientes, através dos monstros busco examinar de que formas o corpo, hoje majoritariamente condicionado pela anestesia, asfixia e esgotamento dos afetos, do imaginário e da sensibilidade (Patzdorf, 2021), pode responder à criação, de modo a pensar como o movimento pode emergir frente à paralisia, eventualmente manifestada no presente mediada pelo medo, pelo risco e pela dor. A dor, aqui, menos do que um afeto que se torna fetiche, acessado, revisitado e estimulado de maneira a gerar mais sofrimento, assumiria uma função

ligada à delimitação e contorno de um corpo-território: físico, psíquico e sempre comum. A história dessa dor, impossível de se desembaraçar da história do apagamento de seus rastros, só se enuncia quando insurge como voz diversa, não localizável apenas neste ou naquele corpo, mas como que definindo um outro corpo-comum, anônimo mesmo quando localizável (Kiffer, 2021, p. 144–145).

A dor não seria localizável, então, somente em um certo corpo, mas atravessa o corpo social, um corpo~comum, um coletivo que habita um mesmo tempo presente cujos laços de sociabilidade precisam ser urgentemente recriados, mesmo que para isso precisemos nos encontrar com certos monstros que, longe de fantásticos, apresentam-se como “seres aparentemente ordinários em um mundo ordinário” (Bertin, 2016, p. 38). Ou, como diria Donna Haraway, a sociabilidade no presente só poderia ser reativada se entendermos que habitamos, já há muito tempo, a barriga do monstro, vivemos em seu ventre, num mundo cada vez mais pautado pela violência, pelo descaso e pela guerra. Diante da inevitabilidade de habitar esse cenário,

buscamos aliados em lugares inusitados. Trabalhamos por alinhamentos na barriga do monstro. E, se estivermos absorvidos demais (...), paramos de procurar aliados na barriga do monstro, paramos de viver no monstro, no Chthuluceno⁸⁸, nas zonas serpentinosas, perigosas, terríveis. Porque acho que precisamos fazer aliados entre os inimigos e não sabemos como. (...) Esse gênero de remundificações e reformulações precisam ser engajados em outras dramaturgias que não a da guerra. Justamente porque estamos na barriga do monstro (Haraway, 2022, p. 427).

⁸⁸ Grosso modo, Chthuluceno é o nome usado por Donna Haraway para designar ou definir o nosso tempo, o presente, e figura ao lado de outros termos que estão na ordem do dia em discussões nas mais diversas áreas acerca das catástrofes ambientais, o aquecimento global e a iminente catástrofe anunciada com o possível fim da humanidade tais como: Antropoceno, Plantationceno (ou Plantationoceno) e Capitaloceno. Em seu recente livro *Ficar com o problema: fazer parentes no chthuluceno* (2023), Haraway traz uma compilação de ensaios em que o conceito de Chthuluceno é apresentado. “A ideia não é descobrir qual a verdadeira nomenclatura da nossa época, mas proliferar as diversas histórias, somando novos agentes e atores, à barbárie em que vivemos, de modos a nos afetar. Chthuluceno é o espaço-tempo inventado por Haraway para trazer outras presenças e continuidades. O termo é formado por duas raízes gregas (khthôn e kainos) que, quando combinadas, assim que nos damos conta da nossa responsabilidade, adquirimos a habilidade de lidar com o desafio de existir e enfrentar a finitude em um ambiente arrasado” (Silva; Parente, 2023).

Busco assim mapear eventuais forças produtivas que se apresentaram em um quadro de desencanto, procurando entendê-las em aproximação com as monstruosidades, no intuito de pensar o *estranhamento*, o *incômodo* ou a *infamiliaridade* dos tempos atuais como território de subversão criativa. Entendendo o corpo~subjetividade como um mesmo sistema entrelaçado, investigar criação em dança com base na monstruosidade no presente significa averiguar quais são e como são produzidos os monstros em nosso tempo, na medida em que eles participam da conformação e do condicionamento da nossa sensibilidade, nossos afetos e nossa maneira de habitar o mundo.

Esforço-me assim para aproximar a monstruosidade da criação em dança, desevidenciando os afetos e o corpo, por meio daquilo que se desestabiliza em contato com o *infamiliar* do presente. Torna-se assim crucial notarmos a implicação desse processo no campo afetivo, pois se os afetos e a sensibilidade estão capturados (Patzdorf, 2021), é exatamente nesse campo, como artistas do corpo, que temos eficácia para agir: proporcionando práticas e experiências de criação que nos façam estranhar espaços subjetivos que normalmente mantemos naturalizados, não visitados, que evitamos vivenciar, especialmente quando levamos em conta que “sob a nova versão do regime colonial-cafetinístico, a arte tornou-se um campo especialmente cobiçado como fonte privilegiada de apropriação da força criadora pelo capitalismo com o fim de instrumentalizá-la” (Rolnik, 2018, p. 93). Nessa trilha, seria preciso entender o incômodo, a angústia e a dor como afetos de um mesmo presente comum, e procurar

uma potência da dor como traço de elo e de desenho de limites corpóreo-territoriais, que só pode acontecer no compartilhamento das vulnerabilidades comuns, da própria vulnerabilidade como fundação de um espaço comum e, logo, de inflexão do triunfo desse individualismo empreendedor de si, sempre em flecha de conquista e de dominação (Kiffer, 2021, p. 150).

Frente ao intensivo açoite e expropriação da linguagem, ao esvaziamento e manipulação dos discursos de massa, faz-se necessário reconstruir a noção de coletivo, criar zonas de compartilhamento ou “comunidades temporárias que pretendem agir nessa direção construindo o comum” (Rolnik, 2018, p. 36). Seria preciso, assim, criar condições para dar vazão ao que o artista e pesquisador Cassiano Quilici chamou de “afeto da urgência”, desvencilhando-se da apatia, anestesia ou ignorância diante do esfacelamento do presente:

A desestabilização dessa imagem ilusória [o “eu”, o “indivíduo”], ao revelar algo da vulnerabilidade de nossa condição, gera a demanda por um trabalho de reorientação dos territórios existenciais e das formas de vida. (...) Pode aflorar então o que chamaremos aqui de “afeto da urgência”, uma consciência vital da desestabilização, do perigo e da necessidade de lidar com ele. Algo que só pode surgir da *sustentação*

do contato com a fragilidade, a incerteza, o mal-estar e a inquietude gerada pelas situações. É daí que nasce a energia e disposição para se fazer uma passagem, para se reinventar as formas de viver e habitar o mundo (Quilici, 2021, p. 32, grifos meus).

Sustentando o contato com a incerteza e o mal-estar e escavando o corpo comum compartilhado, busca-se canalizar sua potência para movimentos produtivos de reinvenção e subversão nos e pelos processos de criação, encontrando ou produzindo singularidades diferenciais, mutações do monstruoso, ações conjuntas com o *infamiliar*. Singularidades aqui entendidas como próximas da ideia de desindividuação, distanciadas de um centramento da ação, de uma individualidade hierárquica e de um sujeito jurídico ocidental, esse que pretendemos nos esquivar.

A desterritorialização presente nessa dimensão do devir implica a instauração de um agenciamento, uma circulação de afetos impessoais, uma corrente alternativa, a qual, atuando como uma máquina de guerra que anula diferentes tentativas de reterritorialização, tumultua os projetos significantes e os sentimentos subjetivos. Trata-se, portanto, da instauração de uma individuação impessoal, a partir da qual o monstro, no seu devir, coloca em questão o conceito de sujeito e a primazia do simbólico no campo da produção de subjetividades (Peixoto Junior, 2010, p. 182).

Espera-se assim com essa prática, com essa ética, que se consiga agir no campo dos afetos e da subjetivação, entendendo a criação como um mecanismo de ação política frente a imagens de dor, violência, destruição, esgotamento e abjeção, pois, uma vez

desestabilizada pela experiência paradoxal do estranho-familiar, a subjetividade se vê então tensionada entre dois movimentos. De um lado, o movimento (...) que a pressiona em direção à conservação da vida em sua potência de germinação, para corporificar-se em novos modos de existência. De outro, um movimento que a pressiona em direção a conservação dos modos vigentes, nos quais a vida se encontra temporariamente materializada e a subjetividade está habituada a reconhecer-se em sua experiência como sujeito (Rolnik, 2018, p. 112).

A pista que aparece, portanto, remetendo também ao deslizamento de uma monstruosidade morfológica para uma monstruosidade moral relatada anteriormente, seria propor uma terceira etapa para a experiência monstruosa em contato com a dança: uma etapa de fabulação. Fabular o monstro, torná-lo ficção, inventá-lo na construção de um corpo que parte de uma virtualização para o caminho reverso, materializando o devir monstruoso em gesto, em movimento, mesmo que de maneira precária, inacabada e sempre prestes a se desmontar.

Aproximo-me aqui também da visão da pesquisadora Christine Greiner quando afirma que “a questão que desafia a produção das artes do corpo neste contexto é como fabular essas

condições de brutalismo que pedem por uma opacidade e, ao mesmo tempo, pela explicitação dos extrativismos de vida” (Greiner, 2021, p. 178). Não se trataria necessariamente de dançar, explicitar ou expurgar a dor, mas de fabular a dor (Greiner, 2021), reconhecendo que ela é inerente à nossa constituição subjetiva. No processo, não ser só reativo, mas também produtivo: resistir ao presente, reconhecendo seu caráter inacabado, instável, provisório e mutável.

Esses corpos em estados de dor, nem sempre nomeados e passíveis de identificação, contam com a própria potência do inacabamento e uma certa inoperância que abre novos campos de percepção. Na medida em que nos afetam em sua aptidão para insurreição, nos fazem repensar modos de vida e modos de morte, indagando as possíveis zonas de indistinção que aliam, inevitavelmente, a catástrofe e a criação (Greiner, 2021, p. 178).

Aproximando a catástrofe da criação, objetiva-se, assim, habitar a sensação do estranho~familiar em vez de evitá-la e anestesiá-la, com vias a orientá-la para novas germinações de vida. “‘Sustentar o mal-estar’ que gera nos processos de subjetivação a introdução de uma diferença, uma ruptura, uma mudança” (Rolnik, 2018, p. 17). A hipótese principal que se levanta para enfrentamento desse cenário é que os monstros, em uma perspectiva oposta à do senso comum, ou seja, vitalista e de encantamento, podem contribuir para a criação de espaços de fissura, rachaduras no chão onde o corpo~subjetividade e os afetos habitam. Apropriando-me da fala de Rolnik e colocando-a em diálogo com o que esta pesquisa propõe, dançar com os monstros consistiria também em

“escutar os afetos”, efeitos que as forças da atmosfera ambiente produzem no corpo, as turbulências que nele provocam e a pulsação de mundos larvares que, gerados nessa fecundação, anunciam-se ao saber-do-vivo; “implicar-se” no movimento de desterritorialização que tais gérmenes de mundo disparam; e, guiados por essa escuta e essa implicação, “criar” uma expressão para aquilo que pede passagem, de modo que ganhe um *corpo concreto*. Os efeitos do pensamento exercido dessa perspectiva tendem a ser: o “contágio potencializador” das subjetividades que o encontram, ou mais precisamente, sua “polinização”; a “transfiguração” da superfície topológico-relacional de um mundo em sua forma vigente pela *irrupção desse corpo estranho em seu contorno familiar*; a “transvaloração” dos valores que nele predominam (Rolnik, 2018, p. 91, *grifos meus*).

Desse modo, pressupõe-se que uma pedagogia de criação monstruosa⁸⁹ pode agir para criar pontos de fuga, singularidades, estremeamentos e desestabilizações na criação em dança e, por consequência, na produção de corpo~subjetividades. Nessa esteira, para fissurar o corpo

⁸⁹ “A “pedagogia dos monstros” recorre aos monstros para mostrar que o processo de formação da subjetividade é muito mais complicado do que nos fazem crer os pressupostos sobre o “sujeito” que constituem o núcleo das teorias pedagógicas — críticas ou não.” (Silva, 2000a, p. 20).

e transformar a produção de corporeidade, seria inevitável, imprescindível, eu diria, modificar, deslocar ou desmontar certos modos de produção desse corpo, certos modos de ensaio e produção de coreografia, em suma, seria importante questionar e transformar a *política de criação* vigente, desestabilizar os formatos de encontro, aglomerações e formação de coletivos nas experiências de dança.

É precisamente aqui que entram os monstros como potenciais desestabilizadores da familiaridade do corpo, da subjetividade, do movimento, da dança e do território onde se habita e se cria, assumindo a função de agência catalisadora dos estranhamentos, dos incômodos, das experiências insólitas que podem revelar, fazer aparecer novos estados de resistência ao presente. O monstro como função. O *monstruar* como uma operação que busca unir práticas de preparação técnico-expressiva do artista cênico, processos de composição~dramaturgia em dança e possibilidades de subjetivação por meio do movimento.

Retomarei agora, com essa perspectiva crítica e reflexiva acerca das imbricações entre corpo, dança, monstros, afetos, subjetivação e política, algumas experiências relevantes vivenciadas nos processos composicionais analisados na tese, que demonstram, acredito, primeiro uma tomada de consciência de um modo de criação vigente e, mais tarde, um deslocamento ou uma desestabilização desse modo de fazer, uma desestabilização dessa *política de criação*. Esse movimento foi imprescindível, pois foi dele que surgiram os *operadores de ativação do infamiliar*, ou seja, a revisão, a modificação e a crítica aos *modos* de criação que levaram à produção de um outro corpo, de uma outra organização subjetiva de criação desse corpo.



Neste momento vem o transe que de certa forma já conheço bem, meio acordado meio dormindo, aquele coabitar de sonho e realidade, o corpo arrepiado, sensação de que algo vai me atacar a qualquer momento, invadir meu corpo. Percebo que estou excitado, com uma ereção no meio da noite. Penso nas histórias dos seres vampirescos que vêm sugar nossa energia e se aproveitam de nossa energia sexual enquanto dormimos. Também tenho inúmeras lembranças de acordar no meio da noite sendo sugado, e de estar excitado sexualmente. De repente um jorro de imagens e sensações na minha cabeça, vejo o ser intruso como um duplo da criança, era a criança duplicada, meio zombeteira, meio maliciosa. Levanto-me da cama atordoado, com os ombros e a nuca arrepiados, sinto a presença da energia ao meu redor, se deslocando pelo apartamento enquanto eu também me desloco.

Há um receio no ar que afeta meu caminhar. Vou até a cozinha tomar água, volto ao quarto escritório para pegar meus amuletos. Os coloco no pescoço. Na ida à cozinha olho pela fresta da janela basculante e vejo e sinto a presença da energia do lado de fora, flutuando na altura do meu olhar. Flutuando no ar no terceiro andar do lado de fora do prédio. Volto ao quarto e me deito ainda atordoado, com um sono muito pesado e fico ainda alguns instantes canalizando minha energia em direção ao ser, à sua presença. Minha sensação é a de que enquanto isso está acontecendo, enquanto há essa presença, há um canal entre eu e ele, um fluxo em que se eu me concentro e me esforço um pouco mais, posso acessá-lo, senti-lo, quase vê-lo. Quase vejo o seu rosto. Me policio para não aumentar a força desse canal, dessa conexão, e durmo novamente mentalizando para que eu não mais seja importunado.

a criança gato

(texto produzido a partir do operador *o escrevente*)





Todas as partes da casa se repetem muitas vezes; todo lugar é outro lugar. Não há uma cisterna, um pátio, um bebedouro, uma manjedoura; são catorze [são infinitos] as manjedouras, bebedouros, pátios, cisternas. A casa é do tamanho do mundo; ou melhor, é o mundo.

a casa de astérion, Borges (2010b, p. 62)

IV. DESMONTANDO POLÍTICAS DE CRIAÇÃO

COREOGRAFIA, IMPROVISAÇÃO E MONSTRUOSIDADES

As instabilidades, mudanças, deslocamentos e questionamentos vivenciados por mim individualmente durante os isolamentos da pandemia no processo de *O Inquietante* e, posteriormente, as intervenções de Edson Beserra, dramaturgista do trabalho, foram essenciais para a criação de um tensionamento nos meus próprios modos de criação, especialmente no que se referia às noções de *coreografia* e *improvisação*. A partir de um determinado ponto de investigação do solo, especialmente com o início da diluição das partituras de *O Fio de Minos* em estruturas composicionais mais “abertas”, menos “coreográficas”, começo a sentir que todo o material corporal estava muito “exploratório”, solto, que a cena era uma grande improvisação livre, sem muito direcionamento ou intencionalidade definida. Com a estrutura e o roteiro de ações que eu tinha àquela altura, sentia-me entrando numa grande exploração de movimento sem um foco, o que me gerava insegurança no sentido de o material não ser atrativo, interessante enquanto “cena de dança”. Minha sensação era que a cena ficaria sem força, fraca, sem sustentação.

Esse desconforto revelava um conflito que vinha vivenciando ao longo dos últimos anos em minha trajetória artística, quando comecei a notar, já na produção de *O Fio de Minos*, mudanças e contradições no meu processo individual de criação. Esse conflito se apresentava na forma como trabalhava com partituras e sequências coreográficas fixas, pré-definidas, dentro

já da pesquisa com as monstruosidades. Muitas das características dos monstros na cultura ou mesmo características corporais dos monstros ficcionais aludiam, em grande medida, a uma *diluição da forma*, a um borramento de contornos fixos, uma fusão entre campos formais que, antes da desestabilização do monstro, não habitariam uma mesma fronteira. Logo, essa instabilidade deveria existir também no movimento dançado, no gesto, e as partituras deveriam apresentar, minimamente, uma fricção, uma desestabilização.

Questionava-me, assim, se para explorar essa temática em cena ou, em outras palavras, se para trabalhar com os monstros eu precisaria renunciar a frases coreográficas e utilizar, por exemplo, estruturas mais abertas, com improvisações livres ou estruturadas, que levassem a uma cena mais *borrada* e menos rígida. Em síntese, era um conflito sobre a construção da coreografia a partir do uso de partituras e sequências de movimento fixas, pré-definidas e com menor liberdade de transformação por quem as realiza, ou uma coreografia construída por meio de *estados corporais*, eventualmente mais improvisados, porosos, diluídos, soltos e abertos em relação ao roteiro de ações de movimento.

De maneira direta, havia um conflito entre *forma* e *diluição da forma*, no que se referia à própria ideia de coreografia dentro do meu processo como criador, agora abalado pela presença do monstro. Isso se estendia também ao próprio espaço físico de realização e apresentação de meus trabalhos cênicos, que sempre foram pensados e estruturados para teatros, com palco italiano, num formato fechado de relação e fruição entre espetáculo e público. Para se dançar com monstros seria necessário também abandonar certas estruturas canônicas de produção de cena?

Ainda que essas separações conceituais sejam comuns em uma certa experiência de dança (Caldas, 2010) e haja uma tendência a compartimentações do que seria *improvisação*, *partitura*, *frase coreográfica*, *cena aberta*, *cena estruturada*, etc., esses limites são, em verdade, muito menos rígidos do que suas contenções conseguem cercar. Em uma perspectiva que venho tentando fortalecer em minhas práticas, as fronteiras entre improvisação e composição são muito mais borradas e menos nítidas do que costumeiramente se pensa.

Num certo sentido, toda arte é improvisação. Algumas improvisações são apresentadas no momento em que nascem, inteiras e de repente; outras são “improvisações estudadas”, revisadas e reestruturadas durante certo tempo antes que o público possa desfrutá-las. Mesmo quando escreve música [ou coreografia] o compositor está improvisando. Só depois ele vai refinar o produto de sua improvisação, aplicando a ele técnica e teoria. “Compor”, escreveu Arnold Schoenberg, “é retardar a improvisação; muitas vezes não se consegue escrever numa velocidade capaz de acompanhar a corrente de ideias” (Nachmanovitch, 1993, p. 19).

Acompanhando esse ponto de vista, apoio-me no coreógrafo, professor e pesquisador Paulo Caldas (2010, p. 66), na diferenciação que faz entre *experiência de dança*, ligada a um certo regime corporal de movimento (um estilo particular de movimentação pautado na fisicalidade), e *cena de dança*, na qual um regime específico de movimento pode fazer parte, mas abarca também outros recursos corporais e expressivos, inclusive não necessariamente cinéticos (textos falados, pausas, projeções em vídeo por exemplo). Logo, na primeira, observa-se uma cena que é visível e facilmente entendida, identificada e decodificada como “dança” e “coreografia”; e na segunda, mais porosa, caberia uma maior gama de organizações cênicas, entendidas ainda, também, como “dança”. Em resumo: “De um lado, uma experiência de dança que supõe alguma especificidade; de outro, uma cena de dança que é plural. Diríamos simplesmente, então, que há uma cena que não é toda feita de experiência de dança nem de coreografia [em seu sentido fixo/fechado]” (Caldas, 2010, p. 66).

Em última instância, o que está em jogo aqui, conforme também já esbocei⁹⁰, é a noção historicamente fechada de coreografia como análoga, sinônima à de *dança* (Katz, 2013) e, ainda, a associação direta e também sinônima de coreografia com *sequência de movimentos encadeados de maneira fixa*, composta, entendimento tal em que a improvisação não se encaixaria, já que nela a sequência de movimentos seria “livre”, espontânea, imprevisível, não composta. Mais uma vez, Paulo Caldas nos ajuda a pensar sobre essas questões:

Quando improvisamos, parece que estamos completamente livres; estamos com o circuito todo aberto à nossa frente porque experimentamos o presente e estamos construindo, nessa instantaneidade, um contorno que tem a sua lógica própria. Mas se paramos de improvisar e passamos a compor, a necessidade de estabelecer, de fixar esse circuito chega. Distanciamos-nos dessa fruição e só vamos reencontrá-la depois de muito repetir, quando já dominamos o movimento, porque o executamos insistentemente e conseguimos achar novamente essa liberdade que a improvisação nos dava. E quando aproximo uma partitura improvisada de uma outra, composta e *repetida*, não é impunemente: digo ser cada vez mais necessário considerar a improvisação como uma composição instantânea e, ao mesmo tempo, pensar a composição como aberta a improvisação, mesmo que seja àquilo que chamamos de *microimprovisação*. Esta seria como um modo imediato de desconstruir e reconstruir uma partitura composta (Caldas, 2010, p. 73, *grifos do autor*).

Era de certa forma esse jogo entre *desconstrução e reconstrução, improvisação e composição* que vinha experimentando corporalmente nas práticas de criação de *O Inquietante*. Essa articulação conceitual, porém, é feita posteriormente. Ali, no momento em que Edson começa a interferir no processo de criação, era mais ou menos consciente, mais ou menos presente, não totalmente explícita. O fato é que as conduções e propostas de Edson,

⁹⁰ Em discussão feita na abertura do capítulo I – *Os quatro labirintos*.

especialmente pela ênfase para que eu focasse em ações simples, cruas e objetivas, vão fazendo uma “limpeza” na “dança” que muitas vezes eu apresentava durante as improvisações em um certo lugar comum do “coreográfico”, que era confortável para mim devido, inclusive, às minhas próprias formações e experiências profissionais na área⁹¹.

Edson, ao contrário, incentivava o trabalho com pequenas ações de movimento, que se repetiam aleatoriamente e se transformavam, em vez de uma profusão de movimentos “coreografados” ou “partiturados”, relacionados a uma *experiência de dança* específica para a qual eu tendia nas explorações. Todavia, nos estudos que vinha fazendo agora para *O Inquietante*, já tendia, também e ao mesmo tempo, para um *corpo em cena em um estado mais aberto de presença*, mas mantinha, concomitantemente a essa deriva, um apego a uma estrutura anterior de pensamento (de criação, de cena, de coreografia), que reconhecia como segura.

A chegada do dramaturgista passa então a me dar parâmetros para a execução das ações que, na verdade, eu já realizava, porém, de maneira confusa, insegura, inconsciente, não programática. Elas apareciam como rastros; Edson as fixava enquanto *programa*. Com a repetição dos ensaios corridos⁹² do solo, aos poucos, esses parâmetros vão se tornando uma referência de ações que eu precisava realizar, gestos e movimentos que precisava citar, mostrar, e outros que precisava evitar. Em determinado momento, o número de comandos direcionados por Edson que eu precisava atender era enorme, e isso gerava uma presença mais racionalizada, técnica durante a execução das cenas que, antes, geravam os transbordamentos e profusões. Em resumo, eu precisava “pensar racionalmente” em todo um *programa de ações* enquanto dançava, precisava repeti-lo, distanciando-me de uma fruição, como mencionou Paulo Caldas, para, depois de internalizado, voltar a “dançá-lo”.

Esse programa seguia um roteiro pré-definido de ações, ao mesmo tempo que exigia que eu estivesse aberto ao intensivo, ao acaso, à presença enquanto o executava, de modo a não o deixar rígido, cristalizado. Em alguma medida, isso que passa a acontecer no processo do solo relaciona-se com a proposta da artista Eleonora Fabião de *programa performativo*: “um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a

⁹¹ Dancei muitos anos em companhias de dança cujos regimes de trabalho, concepção de corpo, dança e de cena se estruturavam dentro de uma ideia mais “tradicional” de coreografia. Logo, meu corpo sempre foi muito impregnado de uma certa política de movimento que valorizava prioritariamente a profusão de “movimento dançado”, “coreografado”, “partiturado”, lido como “dança”.

⁹² “Ensaio corrido” é a execução de todo o material do processo, do começo ao fim, sem interrupções, a passagem de todas as cenas como se fosse já a apresentação. No caso de “processo”, os materiais são executados no ponto em que estão, mesmo que inacabados, geralmente seguindo um roteiro provisório ou ainda não definido. É um tipo de ensaio interessante justamente para se testar os materiais em uma determinada ordem e verificar enlances cênicos, conexões, interpretações possíveis para ajuste do roteiro e da dramaturgia.

ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. Ou seja, a temporalidade do programa é muito diferente daquela do espetáculo, do ensaio, da improvisação, da coreografia” (Fabião, 2013, p. 4).

A diferença da proposta de Fabião em relação ao que experimentávamos durante a criação de *O Inquietante*, talvez, esteja somente na orientação de que as ações do programa devam acontecer “sem ensaio prévio”, já que, com o passar do tempo e das repetições, pode-se depreender que o programa proposto pelo dramaturgista estava sendo “ensaiado”. Todavia, mesmo nas performances de Fabião que são repetidas mais de uma vez, penso que algo de “conhecido”, *familiar*, já se apresenta pela própria repetição do programa. Logo, entendo que a ideia de não o ensaiar se liga mais à abertura ao acaso, à surpresa, à parte incontrolável da performance em contato com o espaço e o público, que são sempre partes integrantes e desejadas dela. Nesse sentido, entendo sua proposta como um roteiro de ações “não ensaiáveis” previamente.

Justamente por conta disso, o programa proposto por Edson exigia também um estado de presença experimental do corpo, ou um corpo em experiência, um corpo performativo (Fabião, 2013), mais do que um corpo coreografado. Logo, a transição de uma noção de coreografia mais “fixa” para outra mais “porosa” passa pelo estabelecimento de algumas estratégias que, hoje, se aproximam da ideia de programa. Essa noção, como estratégia de composição, será explorada de maneira mais objetiva por mim na criação de *Manada*, quando passo a trabalhar intencionalmente no diálogo entre a coreografia e a performance⁹³. Entretanto, penso que os germens dessa ideia começam já a aparecer aqui, em *O Inquietante*.

Naturalmente, esse foi um processo de transição difícil e conflituoso, uma vez que eu tinha dificuldade de me desapegar de certas referências de movimento/cena, conforme dito. Havia um desejo pela forma, pelo movimento virtuoso, pela ação lida como complexa em uma *experiência de dança* específica, mesmo já bastante provocado pelo jogo com as ações físicas que cada vez mais ganhavam protagonismo em detrimento das partituras. Eu transbordava durante as improvisações, mas não confiava totalmente que aquilo em si já era forte o suficiente enquanto ação cênica. Edson aos poucos foi me fazendo ter confiança no simples, no menor, no menos. Com ele, tive segurança para insistir naquilo que me parecia solto demais, pequeno demais ou frágil demais, e pude investir na redução da quantidade de movimentos, na ênfase em poucas ações específicas, na repetição e na pausa como jogo que criava uma dramaturgia própria, complexa e densa, em si, por si.

⁹³ Esse processo em *Manada* será discutido ainda neste capítulo, no tópico *Limite intensivo e a função-monstro*.

Destaco a importância da abertura a esse olhar externo, do outro, e também da confiança na escuta, ainda que esta fosse estranha, desconfortável. Aos poucos, crescia o valor e a relevância do abrir mão, do jogar fora, do deixar-se perder: opiniões, memórias, confortos, materiais, movimentos, cenas, estados que não insistiam enquanto necessidade dramática. Assim, nesse território movido do encontro, por meio de provocações, resistências e cessões, foram construindo-se as interferências sobre o repertório corporal que tinha produzido até ali. Estabelecia-se, aos poucos, uma relação de confiança que sustentou a aposta em um material mais sucinto, “menos dançado” para as minhas referências até então.

Edson me fazia investir em *ações corporais* simples que eu passo, aos poucos, a entender como *coreográficas*. E à medida que esse processo vai amadurecendo, vou interiorizando os novos comandos, passando a repeti-los de maneira menos rígida e protocolar, fazendo com que a fruição, a profusão e o estado corporal *borrado* e *desfigurado* do corpo e da cena se restabeleçam novamente.

Mais uma vez, o professor e coreógrafo Paulo Caldas descreve esse processo de repetição de ações e comandos coreográficos, que se realizam em um primeiro momento de maneira mais mecânica, até que eles se tornem, após certo tempo, novamente percebidos e sentidos como dançados⁹⁴:

⁹⁴ Uma conexão pode ser feita entre essa ideia e o que ocorre também no treinamento a partir dos *Fundamentos Bartenieff*, em torno da ideia de *repadronização*, quando os circuitos internos do movimento vão sendo, com as práticas, reelaborados, reconstruídos e o tônus, reconicionado, até que as novas organizações corporais, mais orgânicas e funcionais, se estabeleçam e substituam padrões lesionantes ou compressores do corpo. Conferir o capítulo IV – *Monstrar o treinamento: a prática P.B.*



Edson e Katu em processo de criação. Foto: Moema Carvalho.

Não se trata da diferença evidente entre as *performances* de ontem e de hoje, mas de fazer desta última, agora, o lugar de atualização da lógica das forças (esforços) que promove o movimento. Definir uma composição *minimal* no presente do movimento, recuperando, para a partitura estabelecida, o estado de improvisação. Em outras palavras, sob um regime de improvisação ou sob um regime de composição, é preciso que se devolva ao tempo presente o ato de dançar. Então, dançar implica mais do que apenas repetir mecanicamente um universo gestual qualquer. Implica recuperar para esse universo gestual previamente estabelecido um jogo, uma articulação, uma composição de forças que seja atual, que seja do ato de dançar (Caldas, 2010, p. 73).

Nessa linha, as provocações e sugestões de Edson passam a ser cruciais para que eu aceite definitivamente abandonar as partituras coreográficas do espetáculo anterior, *O Fio de Minos*, e ficar só com as ações de movimento decorrentes dos estados corporais que surgiam. Parece-me que esses comandos de movimento, esses *operadores* que começam a aparecer e a *monstrar* o processo de criação, podem se apresentar de maneira mais ou menos formalizada em uma sequência de movimento, sem que isso gere uma rigidez, um fechamento da porosidade do corpo ao estado que foi criado. Quero dizer com isso que talvez o impasse não seja exatamente sobre o uso da partitura coreográfica ou não, mas como se negocia, se agencia, a partir de e com esses *operadores*, com um certo estado de forma, que pode ser mais ou menos difuso, desenhado, estruturado, mas sempre *impregnado pelo estado do corpo cênico*.

Nesse sentido, mesmo uma “improvisação livre”, que supostamente teria grande potência expressiva por responder a uma “forma mais diluída”, menos rígida, pois não importaria a repetição de movimentos “coreografados” previamente, poderia apresentar um corpo esvaziado de presença em um lugar comum. Dito de outra forma, não é a improvisação ou a ausência de partituras coreográficas que garantem a presença de um corpo *densificado, desfigurado, monstruado*. Um exemplo disso foi a última cena do solo *O Inquietante*, que deu origem ao operador *o desfigurante*: ironicamente, esse é o único momento do solo que se configurou em uma partitura fixa, propriamente roteirizada como comumente se entende por coreografia, que nasceu e foi criada por meio de explorações de borramentos do rosto em frente a um espelho durante as quarentenas⁹⁵ e que era, previamente, totalmente improvisada e aberta. Mas, no solo, o estado de densidade e borramento do corpo, mesmo seguindo o roteiro coreografado (a cena acontece em uma diagonal em direção a um fio de areia), é totalmente visível e presente⁹⁶.

⁹⁵ Falarei desta questão no próximo tópico.

⁹⁶ Cena disponível [neste link](#), a partir do minuto 25.

Logo, o problema não seria o uso das partituras em si, enquanto tais, mas, talvez, como elas são forjadas. E uma vez forjada, como se reconstrói cotidianamente esse caminho, esse estado, para que a execução formal, a cada dia, repetidas vezes, não esvazie o corpo e esterilize as motrizes de movimento~imagem~subjetividade que geraram a forma. Mais uma vez com Paulo Caldas (2010) o problema são os *modelos*; é preciso se debruçar sobre os *modos*⁹⁷.

Assim, reforçando a conclusão mencionada há pouco, a formalização em um certo desenho e roteiro de movimentos partiturados não invalidou a *densificação* e a *desfiguração* do corpo, que pode, em uma determinada cena coreografada, apresentar uma dilatação extremamente presente, mesmo ao percorrer o roteiro coreográfico pré-definido. Insisto nessas percepções, pois elas tratam de um imbróglio que esteve posto de maneira contundente durante o processo de criação de *O Inquietante*, especialmente por meio das dúvidas e transformações no meu percurso de criação acerca da falsa dicotomia entre composição e improvisação, em tensionamento com as monstruosidades.

Houve, algumas vezes, a permanência ou mesmo a insistência de um certo apego da minha parte em relação a partituras coreográficas, materiais ou objetos. Fazendo a genealogia do processo de criação, percebo que esses episódios talvez possam significar um apego a questões mais subjetivas, anteriores e de fundo, talvez menos evidentes, que essas materialidades em alguma medida se esforçavam para concretizar. Penso que o que estava de fato em transformação era um apego a uma certa estrutura de pensamento de dança, uma certa cena, uma ideia de coreografia, em suma, e talvez o mais importante, *um apego a um certo corpo*.

Nesse sentido, entendo *O Inquietante* como um marco importante dentro dos meus processos de criação e da minha trajetória artística, já que simboliza uma transição de uma concepção de corpo/cena coreográfico/a para outro/a. Essa transição representa também, acredito, um amadurecimento do meu pensamento como criador, uma vez que outras complexidades passam a se impor enquanto necessidade de criação, e passo a intencionalmente agenciar, negociar, explorar e elaborar melhor essas questões. Quando olho para a cena que se construiu nesse solo, vejo também um corpo que não imaginaria desejar em outros momentos, o que é estranho em alguma medida, mas, ao mesmo tempo, vejo também como algo incontornável, uma organização corporal~coreográfica que não poderia ser outra coisa senão o que ela é.

⁹⁷ Falarei melhor sobre *modelos* e *modos* no tópico *Limite intensivo e a função~monstro*, neste mesmo capítulo.

Quando percebo misturados em sala de ensaio temas da pesquisa com sensações físicas que ativavam também memórias, lembranças e afetos de outros territórios que não deveriam, a priori, se misturar naquele contexto (como por exemplo estados corporais que eu experimento no Candomblé), entro em um estado de deriva que não foi possível estancar na continuidade das investigações. Não que em outros processos composicionais eu não tivesse experimentado contato com afetos de outros territórios de existência e de criação. A questão é que, aqui, essa emergência parecia tomar um protagonismo determinante para a construção do corpo e da cena que se impunham, muito mais por pressão e insistência do que por escolha da minha parte.

Para ilustrar, posso citar, por exemplo, alguns episódios do desenvolvimento das ações físicas do operador *o tonto*⁹⁸. A partir de deslocamentos pelo espaço com as oscilações de cabeça, eu acrescentava também uma ação dos olhos, que consistia em girar o globo ocular para cima, com as pálpebras levemente cerradas. Após repetir essas ações por longos minutos, misturadas a esses deslocamentos espaciais, apareciam também tonturas e enjoos. Eram sensações bastante desconfortáveis, mas que passavam a insistir enquanto ações corporais, gerando outras organizações de movimento para as mesmas estruturas coreográficas anteriores.

Eu chegava a outras qualidades de ação somente após insistir nessas explorações por longos períodos, o que gerava uma perda de controle, uma exaustão corporal que me levava a ser movido em vez de eu propor o movimento. Eventualmente, após esses mergulhos intensos, só caminhava desequilibrado pelo espaço, cambaleando, às vezes nas pontas dos pés, com as pernas frouxas, tonto. Passei a nomear essa ação da cabeça de *o tonto de olhos virados* e depois só *o tonto*.

Após a inclusão desses balanços de cabeça, dos olhos virados e da experiência desse *estado físico bastante mais dilatado*, instigante, diferente dos que estava acostumado nos ensaios anteriores, começo a flertar com uma espécie de jogo de consciência, ou perda de uma percepção consciente do tempo, do espaço, dos objetos, das luzes. Esse estado era *estranho* e desconfortável ali, em um ensaio de dança, mas ao mesmo tempo bastante *familiar* quando me remetia aos estados alterados de consciência do transe no Candomblé⁹⁹. Os olhos cerrados, a confusão mental, a visão turva e o (des)controle do corpo pelas ações de movimento eram sensações que eu conhecia de perto nas experiências ritualísticas do terreiro.

⁹⁸ As orientações completas de execução das ações físicas de *o tonto* encontram-se descritas no capítulo V – *Monstruar o corpo cênico: a prática O.A.I.*

⁹⁹ O texto *o transe do corpo*, produzido pelo operador *o escrevente* e disponível nos apêndices desta tese, parte da experiência do transe no terreiro.

Esse é um ponto curioso, pois não se trata de um transe religioso, como vivenciado no Candomblé, nem de uma perda de consciência com profusão de resposta corporal qualquer, aleatória ou inconsciente. Pelo contrário, é um *estado intenso de atenção*, uma percepção fortemente aberta entre o que ocorre dentro na experiência do corpo e o fora do espaço, uma dilatação responsiva e ágil em relação aos elementos externos. Essa ideia de transe e perda de consciência, atrelada à experiência com os *operadores*, persistiu e foi levada, posteriormente, para os encontros do *des~*, especialmente após a sistematização da *prática O.A.I.* Alguns relatos das participantes¹⁰⁰ dos processos aludem a essa discussão:

Gustavo:

Quando você percebe (...) que a proposta leva para uma espécie de um transe, que permite que você vá, mas que você também está consciente é aí que surgem os novos movimentos, aí que surgem coisas que também não valeriam a pena se você tivesse lá sem estar atento à situação. Então acho que é essa ideia da fronteira, do limiar (...). Eu já vivenciei experiências de dança e experiências artísticas em grupos que levam para um lugar mais “espiritual”, mas irresponsável. (...) Uma romantização mesmo em cima desse “estado” artístico que você atinge, que poderia ser chamado sublime, na verdade é só um descontrole total.

Naju:

Já tive essas experiências também, do transe. De você sentir que está ali dançando uma coisa que você está imbricado, envolvido. Mas a minha motivação para vivenciar essas experiências sempre era na base da emoção. Então, muitas vezes, tive a experiência de perder o controle no sentido de se lesionar, esbarrar em alguém. (...) Teve uma vez que quase caí do palco porque, antes da gente entrar em cena, o pessoal resolveu compartilhar vivências com abuso. Eu entrei no palco transtornada. Foi uma experiência (...) perigosa em vários níveis.

Carol:

E é uma coisa que você falava muito no início: o que adianta eu simplesmente dançar louca, às vezes chegar em tais lugares e não lembrar? Se eu te pedir para dançar agora de novo, você vai lembrar? Que caminho você percorreu? Este momento da segunda prática é de pensar nisso, quais os caminhos que percorro? O que é esse momento? (...) Consciente, olhando.

No solo, portanto, a partir desse estado limiar entre consciência e transe, enquanto transbordava e densificava os estados, eu ouvia e reagia atentamente aos comandos e intervenções que vinham da fala de Edson, ao mesmo tempo que percebia que outros elementos externos presentes no espaço do ensaio me afetavam. Isso foi gerando uma sensação de aterramento e presença para os novos materiais corporais em suas ações simples, o oposto do que esperava sentir, por achar que essas ações não eram fortes o suficiente coreograficamente. Essa era uma organização de corpo e da cena totalmente nova para mim, bastante particular e

¹⁰⁰ Conforme mencionado nos *Cruzos e amarrações*, foi realizada uma entrevista~debate com os participantes da fase final dos processos desta tese. O roteiro da conversa e a transcrição completa dos diálogos estão disponíveis nos apêndices.

em grande medida diferente dos meus espetáculos anteriores. De certa forma, em relação a eles, eu estava já borrando minha concepção de presença, de corpo, de construção de ações e partituras na organização da composição cênica.

Começa a se organizar com esse quadro uma leitura do processo de criação por meio de uma outra concepção de corpo~cena, que abarca justamente diferentes camadas de sentido em sua materialização, de modo a abrir espaço para o agenciamento de forças advindas dos mais diversos territórios que habito enquanto sujeito no mundo. O corpo~cena entrecruza-se agora de maneira muito mais pungente com outros transbordamentos afetivos, agencia diferentes gramáticas e territórios, faz uma amarração (Simas; Rufino, 2018) muito mais coerente e coesa daquilo que insiste enquanto proposta poética. Caminho assim em direção ao que a atriz, professora e pesquisadora Alice Stefânia Curi vai descrever como um *corpo cênico entre estados e afetos*:

atuar demandaria, então, uma disponibilidade de entrega, uma disposição para amar profunda e provisoriamente a ponto de viver contaminações diversas, devir alteridades, abraçar estados diversos, experimentar existências e novas trocas a partir desses estados. Seria encarnar, “encorporar”, agenciar, reacionar e modular afetos e sentidos, formas e forças, por meio do corpo em suas múltiplas dimensões, sejam carnis, psíquicas, imaginativas, afetivas, vibráteis – em (inter)ações com mundos e diferentes naturezas de seres, vidas, coisas (Curi, 2023, p. 30).

A identificação desse quadro de mudança no meu entendimento de corpo~cena proporcionou muitas pistas de caminhos que procurei explorar e aprofundar na continuação da pesquisa. Pelo fato de o solo *O Inquietante* representar um episódio de criação tão marcante para mim, hoje consigo também mapeá-lo melhor, porque outras camadas que integram um processo criativo foram transformadas ou desestabilizadas, como o treinamento e a preparação física. Com essa experiência, concluí que não há como transformar um corpo cênico sem rever e modificar também os procedimentos que o constroem. Nesse sentido, há um nó na criação que necessariamente enlaça também uma prática de treinamento, conseqüentemente, uma poética e, por fim, uma ética. Esse campo múltiplo é interconectado e cada subcampo dele é indissociável um do outro: corpo~treinamento~estética~poética~ética, o que gera, em última instância, uma *política de corpo* ou mesmo uma *política de criação*.

Por tamanha complexidade que se revelou, compreendo melhor também os apegos, resistências e dificuldades de ceder que mencionei, pois, no processo, renunciar a certos lugares cênicos, movimentos, gestos, cacoetes, enfim, certas organizações corporais, era renunciar a um campo seguro, conhecido, confortável, em prol do risco, da incerteza, do desconforto, do *estranhamento*. Assumindo assim o entrelaçamento intrínseco que há entre corpo e

subjetividade, como prerrogativa das experiências do vivido e por consequência óbvia também dos processos de criação, *modificar todas essas camadas era também modificar a mim mesmo como sujeito~artista~criador*. E também, além de modificar, era também acolher, afirmar, acomodar e ecoar o inquietante em si mesmo, que já habitava em mim. *Desfigurar a cena e o corpo foi desfigurar a mim mesmo*.

A partir dessa organização conceitual, começa também a ficar mais nítido que a proposta de tese precisaria permear esse tipo de desestabilização política do corpo, dos procedimentos e dos espaços de criação. A ideia que começou a se desenvolver era que o procedimento de criação a ser proposto deveria oportunizar também a outros participantes, seja em salas de ensaio ou nos espaços pedagógicos onde atuo, uma prática que produzisse esse tipo de experiência de desfiguração e borramento, que produzisse uma reflexão acerca dos procedimentos de formação em dança que conformam um corpo~subjetividade e, por conseguinte, conformam também uma motricidade específica que precisaria ser tensionada, desestabilizada, eventualmente desmontada. Assim, em uma perspectiva pedagógica, a proposta está embebida também da noção de uma pedagogia monstruosa, que tensiona a noção de sujeito pressuposta nas tradicionais (e importantes) vertentes da pedagogia crítica (Silva, 2000a). É a partir daí que começa a ficar mais nítida a necessidade de organização e proposição dos *operadores de ativação do infamiliar*.

OS DUPLOS E OS *OPERADORES DE ATIVAÇÃO DO INFAMILIAR*

A presença e a atuação do duplo nesta pesquisa remontam a procedimentos de criação que foram impostos pela pandemia – desde estudos corporais feitos em minha casa no primeiro *lockdown*, na realização de um ensaio fotográfico no fim de 2020, na própria criação de *O Inquietante* em 2021 – e também hoje, na fase atual de investigação prática do *des*¹⁰¹ junto ao fechamento desta tese.

O primeiro encontro mais evidente com o duplo aconteceu durante os primeiros estudos de *O Inquietante*, em 2020, no decurso do isolamento social, através de pequenas improvisações feitas em casa para minimamente descomprimir e descongestionar os afetos opressivos aos quais estávamos expostos naquele contexto, quando me movia de frente para um espelho em um guarda-roupa. Havia no jogo com meu próprio reflexo um misto de sensações que

¹⁰¹ Última imersão prática em conjunto, realizada no primeiro semestre de 2024, após o retorno do período de doutorado-sanduíche.

permeavam o autodesejo, a vaidade, o ego, o medo, além de um confronto com a própria imagem duplicada. Por muitas semanas durante a primeira quarentena, à exceção dos contatos virtuais por meio de telas de computador ou celular, essa era a única pessoa com quem eu interagía: eu mesmo no espelho.

Foi em muitos desses momentos que começou a aparecer uma ação de fazer expressões faciais para o espelho, borrando e deformando meu rosto, abrindo a boca, colocando a língua para fora, enquanto explorava com as mãos a imagem dos *chifres* do Minotauro¹⁰². Esses estudos das expressões no rosto se tornariam posteriormente a cena final de *O Inquietante* e, hoje, o operador *o desfigurante*. Foi, portanto, durante a primeira metade de 2020, quando a pandemia eclodiu, que muitos dos afetos do enclausuramento invadiram a proposta da pesquisa e mantiveram-se presentes desde então.



O duplo na sombra. Foto: Daniel Calvet.

Outro momento em que o jogo com o duplo apareceu de forma intensa foi durante um ensaio fotográfico realizado em dezembro de 2020 com o artista Daniel Calvet¹⁰³. Primeiro, através da minha própria sombra projetada na parede, sugerindo uma espécie de diálogo entre mim e a sombra. As imagens, visualizadas posteriormente, funcionaram como um gatilho que fortaleceu uma percepção mais difusa, mais inconsciente de que o tempo todo eu estava trabalhando com uma duplicação. Ao olhar as fotos e me observar, notei o encadeamento da duplicação: de mim para a foto, do corpo (eu) na foto para a sombra, da sombra de volta ao meu olhar (que vê a foto). Penso que esse jogo entre imagem e olhar se tornou crucial no processo de criação do solo, impondo-se como um dos eixos estruturantes do trabalho em sua criação no ano seguinte: a produção do duplo, que mencionarei adiante.

¹⁰² Este era um procedimento que usávamos na movimentação e nas coreografias de *O Fio de Minos*. No espetáculo, havia um forte gestual de mãos e braços, que foram nomeados por nós de *cinco chifres*, partindo da imagem dos chifres do Minotauro. Essas ações foram organizadas posteriormente sob o nome de *os chifres*, como um dos *operadores de ativação do infamiliar* que integram a *prática O.A.I.*

¹⁰³ Diretor criativo, coreógrafo, dançarino, fotógrafo e videomaker, cofundador do Ateliê do Gesto: plataforma de criação artística dedicada ao corpo sediada em Goiânia/GO. Um ensaio fotográfico realizado somente entre mim e ele em um espaço aberto parecia um movimento de criação possível e de menos risco em meio às quarentenas. Para o ensaio, novamente, parti de gestuais do corpo do Minotauro, especialmente de seus chifres, além de rastros de partituras de movimento da pesquisa iniciada desde o espetáculo anterior. São as fotos feitas nesse ensaio que ilustram a tese.



Olhando o duplo no espelho. Foto: Daniel Calvet

Em um segundo momento do meu encontro com Daniel, quando finalmente tirei a última peça de roupa, ficando totalmente nu, e passamos para a última locação das fotos, havia diante de mim, fixado na parede à minha frente, um grande espelho. Esse foi o ápice da experiência do ensaio fotográfico, já que a sensação que tinha nesse ponto do ensaio era que eu estava, de fato, em cena, em performance, e me transbordava para o fluxo do que emergia no momento: a relação com o espaço, com a iluminação, com o suor que ia surgindo em meu corpo, com a sujeira do espaço. Era quase um transe que me fazia mover, jogar, brincar, explorar ao mesmo tempo meu corpo, o espaço, os *spots* de luz, o Daniel, a câmera. Havia finalmente um fluxo livre entre nós dois, e foi aqui que, penso, produzimos as imagens que melhor sintetizam o corpo que me interessaria posteriormente na continuidade da pesquisa do solo.

Para essa constatação, a presença do espelho foi crucial: me vi mais uma vez, como em meu quarto na quarentena, confrontado com minha própria imagem e, por alguns longos minutos, eu me movia somente em função desse reflexo. Meu momento de maior fragilidade e exposição por conta da nudez era, ao mesmo tempo, de gozo. Um prazer intenso, uma sensação de liberdade, de polarização ambígua, existente num fluxo no qual as duas coisas eram a mesma coisa ao mesmo tempo: eu e a imagem, eu e meu duplo. Meu olhar assumiu um protagonismo, deixando antever o que se via ou se escondia. Era um jogo muito próximo inicialmente do que eu fazia com o espelho do guarda-roupa, sozinho em quarentena, porém, agora muito mais intenso, considerando todo o contexto do momento.

Jogar com o espelho foi o instante que me proporcionou o maior transbordamento da experiência. Apareceram o erótico, o desejo, a sedução, de mim para minha imagem, de mim para o Daniel, e dele de volta para o meu movimento. Esse fluxo não foi bloqueado, tampouco foi um problema, pelo contrário, foi explorado. Ficamos ali alguns minutos, deixando-nos ser

observados, ao mesmo tempo que nos embebíamos das sensações que iam surgindo¹⁰⁴, até que, após algum tempo, abandonei o espelho junto com meu próprio reflexo¹⁰⁵.

A terceira aparição do duplo na pesquisa foi no contato com as imagens e vídeos geradas durante o processo de *O Inquietante*. Devido à pandemia e à força do isolamento social, foi necessário produzir um *processo metodológico específico* para a criação do solo. Desenvolvi o hábito de fazer registros em vídeo de todos os meus ensaios, que posteriormente eram enviados para a equipe de criação e assim íamos conduzindo o trabalho. Esse processo me forçou, na disciplina do labor sozinho, a reorganizar todo meu pensamento de criação. Ao mesmo tempo, tentava buscar aspectos positivos desse estado de criação que pudessem desestabilizar minhas práticas conhecidas, familiares.

Um “trabalho de mesa” era realizado então durante o processo de criação, quando assistia aos vídeos de ensaios e, a partir dali, refazia roteiros, organizava cenas e comunicava impressões e dúvidas à equipe de criação. O mesmo aconteceu também durante a escrita desse texto, quando todos os vídeos de registro foram reassistidos, um a um, e a partir daí fui reconstruindo as memórias, sensações e imagens, agora com um certo distanciamento e, ao mesmo tempo, construindo a narrativa e os enlaces discursivos e teóricos a partir da experiência de rever e visitar todo o material.

Da mesma forma que ocorreu com as fotos do ensaio feito com Daniel Calvet, visitar esses registros, especialmente os vídeos, e me deparar com meu próprio duplo através dessas imagens, textos, mensagens, rastros, constituem a base desta escrita. Hoje, no processo atual de investigação do *des~*, após a formulação das duas práticas e do fechamento da proposta de tese, também tenho feito vídeos com registros dos ensaios, que são compartilhados, posteriormente, no nosso grupo privado de *WhatsApp* e, eventualmente, postados no *Instagram* do grupo. Os

¹⁰⁴ Quando falo de desejo e sedução, não são movimentos propriamente de flerte ou mesmo contato sexual entre os sujeitos e objetos presentes, no caso, eu, o espelho, o fotógrafo etc. Mas penso nessa presença mais próxima da ideia de Eros, pulsão de vida, libido, conforme a psicanálise freudiana entende (Freud, 2010a, 2014). É uma pulsão. Que normalmente seria tolhida, recalcada, mas ali, pelo contrário, foi explorada como ferramenta de produção de subjetividade, imagens, poética e corpo.

¹⁰⁵ Em minha dissertação de mestrado, explorei um momento específico do ritual de iniciação no Candomblé (a *Quitanda de Vunje*), que remonta de forma muito parecida a essa experiência de ser confrontado com a própria imagem de frente para um espelho. Trata-se do ato que “consiste em colocar um espelho coberto por um pano na frente do recém-iniciado e, posteriormente, levantar o pano para que ele se veja, pela primeira vez, como pessoa ritualizada, como “feito no santo”, como duplo ritual concretizado. Segue-se a esse momento o transe” (Buiati, 2016, p. 82). Na análise que realizei desse episódio, tracei um paralelo com a “fase do espelho”, já citada, descrita pelo psicanalista Jacques Lacan (1998). Para a análise completa que realizo entre esse momento do ritual e a fase do espelho de Lacan, conferir Buiati (2016, p. 81–85). Trago essa questão aqui para ilustrar como que, desde meus estudos de mestrado, já me interessava pelo papel do duplo, da duplicação, nos processos de subjetivação e de produção do corpo, cênico aqui, ritual lá, e cênico~ritual nas muitas experiências em que acabamos imiscuindo essas circunstâncias compartimentadas de ser~viver.

relatos dos participantes dos estudos, ao se verem nos vídeos, são bastante parecidos com algumas sensações que eu mesmo tive ao ver meus próprios vídeos durante a fase de criação de *O Inquietante*, na medida em que confirmam essa ideia de que a imagem de si, borrada nas práticas, causa um estranhamento, uma repulsa quando vista por si próprio.

Há algo na imagem que aparece sob a forma do estranhamento, causando um mal-estar. No entanto, isto que surge gerando um não reconhecimento de si mesmo é o que é mais familiar por remeter à singularidade mais particular de cada sujeito, o que Freud conceitualizou de inconsciente. O *heimlich* evidencia-se na cena, trazendo à tona o paradoxo de estranhar-se na própria imagem (Linnemann, 2006, p. 85).

Ao se descolar da própria imagem e ver-se de fora, através de um vídeo, em uma experiência de movimento totalmente estranha, inicialmente esquisita para sua imagem corporal, os relatos das participantes caminham na direção de um reconhecer-se familiar, mas, concomitantemente, com uma repulsa. Seguem alguns desses comentários:

Carol:

Existe esse confronto do visual, porque às vezes você fala que a sensação foi perfeita, e quando você se vê, quebra um pouco do sentido. Apesar de que quando vejo os meus colegas dançando, que coisa linda. É uma visceralidade, que eu fico “será que eu chego nesse lugar também? Será que as pessoas olham para mim desse jeito?” (...) Você olha e causa vários conflitos, tem questionamentos.

Lívia:

Acho difícil ver a deformidade do rosto no vídeo publicado. Eu percebi que eu tenho o mesmo desenho de rosto, de monstruosidade no rosto, de expressão. E aí quando eu vejo os meninos, eu falo “ah, tá”. (...) Estou levando isso para a terapia também, porque a minha terapeuta perguntou se eu não gosto de me ver. É às vezes o formato do rosto, que você fala “cara, não tá legal, esse feio não tá legal”.

Gustavo:

O feio do outro é lindo e o seu feio é feio.

Lívia:

Exatamente. É isso. (...) A gente tem questões com a gente, mas com outro, não.

Gustavo:

Eu gosto da estranheza, mas eu só gosto se eu me coloco como espectador. Eu assisto meio de lado os vídeos, porque eu quero ver o que eu estava fazendo ali dentro. (...) E você vê suas dobras, você vê sua cara, mas como está dentro da proposta, como está rolando uma cena, eu, enquanto espectador, gostaria de ver isso. Mas como sou eu quem está ali, tenho que ver sempre num certo ângulo, e eu não consigo manter esse olhar para cada fragmento de movimento que está ali, porque eu me vejo ali. É isso que é o problema. Não tem como dissociar. (...) Eu sou isso também.

Naju:

Dessa última vez, que a gente fez nu, tenho uma dificuldade muito grande. Por exemplo, eu amo ver pessoas nuas, o nu no palco, gosto de ver isso. E eu acho lindo o corpo gordo, mas o meu, não. E eu estou num problema muito... É muito do ego. Tem esse lado muito difícil de olhar esse corpo que está fora de forma, não está do jeito que eu gosto.

Marcia:

Era assustador (ironia)! Não era algo belo de se ver, parecia que eu vi o lado avesso de mim. Não o que eu escondia, mas aquilo que um raio x era capaz de revelar, ou um microscópio. (...) Sinto, que de alguma forma me ancorava num fantasma corporal que não era apenas o meu corpo.

Essa dificuldade de lidar com um duplo monstruoso, para além de um contexto íntimo, apareceu também nas falas das participantes na mediação dessa imagem de si em âmbito público, especialmente em espaços virtuais como as redes sociais. Há ainda, de algum modo, nos relatos, uma necessidade de acabamento, refinamento, construção, ficcionalização e finalização da imagem corporal ou mesmo do “produto-dança”, para que se estabeleça um espaço de segurança para a apresentação ou publicização dessas imagens de si.

Pelo observado nas falas, a ficção entraria, aqui, como espaço de segurança para a exibição dessas imagens, mesmo que algo do que “se é de verdade” apareça, como um rastro, nessa imagem produzida. Evidencia-se com isso que o que se percebe em si como “monstruoso”, para que seja exibido, deve ser mediado e camuflado por filtros e recortes sobre o que se mostra, e em que espaços, seja na “vida real” ou, hoje, na onipresença de nossos desdobramentos no mundo virtual em redes sociais.

Notei assim, a partir dos relatos, uma dificuldade de mediação do trânsito entre ficção e realidade, entre diferentes filtros e construções de si, dessas *personas*, em relação ao que se revela e ao que se esconde. Nesse sentido, talvez ainda haja algum bloqueio ou restrição, por parte das participantes, para se mostrar publicamente no lugar que a pesquisa propõe, aludindo a uma dificuldade com o provisório, com o inacabado, com o mal construído em relação a uma referência, a um padrão pronto, finalizado, seja esse padrão corporal ou da dança. Segue aqui um outro excerto que demonstra essas percepções:

Marcos:

Mas por que que você não divulga nenhum vídeo?

Gustavo:

Quando o espetáculo estiver montado, eu vou divulgar porque já tem uma cena, já tem uma historinha por trás. (...) Porque sou eu ali num lugar muito íntimo.

Lívia:

Você não quer se mostrar daquele jeito.

Gustavo:

Isso, (...) é outra coisa, é um outro espaço pra mim. Completamente outra coisa.

Marcos:

Tem que parecer acabado pra você?

Gustavo:

Isso. Tem que parecer cena, dramaturgia, tem que parecer ficção. (...) Mas é aquilo, sou eu também. É uma grande parte da realidade de quem eu sou, e isso é muito incômodo para mim, muito íntimo.

Naju:

O último vídeo que eu estou bem de frente, com os peitos de fora, a barriga, (...) não queria continuar olhando aquele negócio. Então tem esse lado muito crítico que aparece (...). Aí “estou gorda, estou feia”. (...) Vou ter que mostrar esse corpo que não queria mostrar, que queria esconder (...) Sozinha em casa dançando, é muito de boa, (...) mas trazer essa coisa para o outro é um desafio, (...) e minha cabeça funciona tipo “para o espetáculo, eu tenho que emagrecer”.

Carol:

Por ser uma pessoa realmente magra, e ver pessoas “gostosas” a vida inteira, (...) eu sempre usei calças muito mais largas para dançar, para esconder realmente ou camuflar esse corpo magro. (...) As pessoas não olham para um corpo magro e acham que elas têm problema com o próprio corpo. (...) E dentro da prática, quando você pede para vir de short, eu nunca, em nenhum projeto, que não fosse num espetáculo, ensaiaria com o corpo mais desnudo. (...) Foi um confronto, ainda mais sabendo que seria filmado e postado.

Assim, algumas falas dos integrantes do grupo nessa última fase vão na direção de um estranhamento com a própria imagem, existente no espaço íntimo do grupo e aumentado quando essa imagem era publicizada, mas também, paradoxalmente, apontam no sentido de se reconhecerem em um lugar de beleza, de encanto e, principalmente, de afirmarem esse encanto ao assistir ao outro, seus colegas, dançando. As falas revelam também uma separação ou incongruência entre a sensação (no momento da execução) e a imagem (no momento de se assistir), com um duplo que é estranho, mas reconhecível, revelando uma percepção separada de si, como se fossem duas partes que estranhamente se revelam unidas.

Portanto, retomando os três momentos de encontro com a duplicação (o espelho do quarto, o espelho do ensaio fotográfico e o confronto com a própria imagem nas fotos e vídeos produzidos), o trabalho com o duplo se tornou um objeto intencional de exploração durante a criação do solo *O Inquietante*. Com isso em mente, aos poucos, à medida que as novas *ações físicas, estados e partituras* iam se estruturando, começo a nomear esses novos desdobramentos do meu próprio corpo que começavam a emergir nos estudos cênicos. Com o tempo, alguns deles tornaram-se propriamente *operadores* cênicos que nasceram dessa nomeação dos duplos.

Acho oportuno discutir algumas nuances sobre a nomeação das cenas e dos roteiros de criação de *O Inquietante*, pois penso que as palavras, suas transitoriedades, semânticas e imagens ajudam a entender as tentativas de simbolização do que ocorria em um processo bastante subjetivo, imagético, intuitivo e muitas vezes em profusão de quase semiconsciência. As palavras aqui funcionam como alegorias que tentam cercar a ação. *O quadrúpede, o caminhante, o ternário, o desfigurante, o tonto* e outros termos e variações que surgem nesse momento passam a funcionar como imagens que remetiam a algo mais ou menos delimitado,

mais ou menos circunscrito. Essas palavras eram um esforço de contenção~contorno de certos *estados*, ações e explorações do corpo que existiam em um determinado tempo~espaço, mas não eram ainda totalmente partituras coreográficas roteirizadas ou cenas fixadas.

Aqui também começa uma transição de um certo grau de improvisação~aquecimento mais “técnico” para um estado de investigação mais poético~subjetivo desses momentos. Começava a ocorrer um aterramento das corporeidades enquanto cena, e não mais enquanto prática preparatória corporal. Esvaneia-se aquela separação fictícia, mencionada anteriormente¹⁰⁶, entre aula técnica de dança e laboratório de criação, entre treinamento e cena, aquecimento e ensaio, trabalho técnico e trabalho expressivo. Essas imagens começavam a insistir enquanto corpo poético, passavam a ser *zonas de ação*, para as quais eu podia retornar, mas que a cada retorno se borravam, escapavam ao mesmo tempo em que se materializavam.

Chama atenção, nesse processo de nomeação das explorações e das fases do roteiro coreográfico, a utilização do artigo “o” antes dos nomes das cenas: penso que chamar um momento de “o caminhante” seja diferente de se referir a ele somente como “caminhante”. Era como se eu olhasse para as explorações que produzia, para cada momento que precisava nomear, de fato, como “outros”, pedaços de mim, e me refiro a esses pedaços como entes que tinham uma certa autonomia de proposições, uma certa independência no jogo que faziam com meu próprio corpo.

Talvez na utilização do artigo haja também uma influência dos estudos do próprio conceito freudiano, que ao ser cercado, nomeado, vem acompanhado do artigo *das* (artigo neutro no alemão), *das Unheimliche*, mas que nas traduções para o português, que não tem artigo neutro, foi traduzido pelo artigo “o”: *o estranho* (Freud, 2006), *o inquietante* (Freud, 2010b), *o infamiliar* (Freud, 2019) e *o incômodo* (Freud, 2021). Nessa proposta, portanto, jogo, agora mais intencionalmente, com essas nomeações, seja descrevendo e analisando os processos de criação pregressos, seja organizando os duplos que começam a surgir em torno de uma prática de criação específica.

Assim, a partir de *O Inquietante*, começa a haver de fato uma sucessão de desdobramentos, transbordamentos da minha própria experiência corporal de imersão e investigação poética. Parece-me ser daí a necessidade da utilização de um artigo antes do nome, pois esses momentos eram “seres” desdobrados de mim mesmo que eu tentava cercar de alguma forma, nomeando-os. À medida que esse movimento se intensificava ao longo dos ensaios, essa

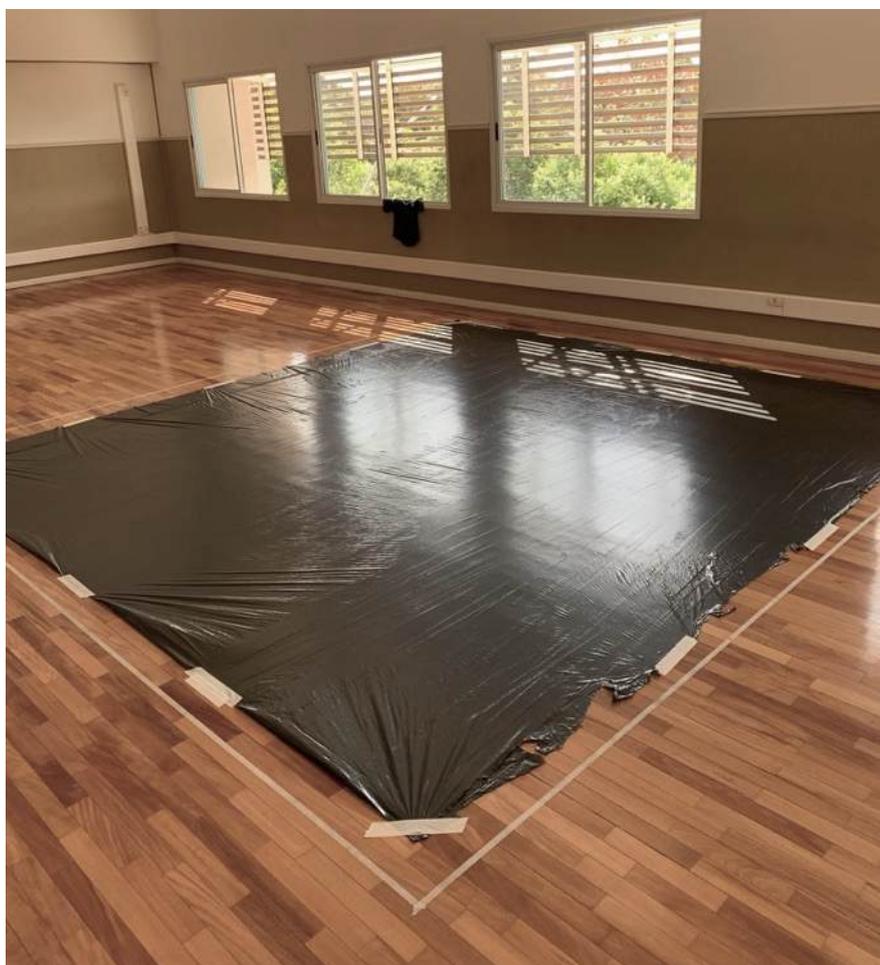
¹⁰⁶ Comento sobre essa separação no capítulo I – *Os quatro labirintos*.

necessidade de cercar, de contenção e contorno, começaria também a se materializar em outros elementos da cena.

Quando Edson Beserra (dramaturgia) e Moema Carvalho (figurino) chegam aos ensaios presenciais (meados de agosto/setembro de 2021, durante a fase 3 do processo de criação de *O Inquietante*), estou justamente nesse momento da investigação em que começo a nomear, identificar e separar com mais nitidez os materiais que vinha desenvolvendo sozinho. É assim, nesse contexto, que surge o quadrado demarcado no chão da sala de ensaio como necessidade de contorno de minhas explorações.

Assim que volto a ensaiar no IFB, e não mais na “sala do quadrado branco”¹⁰⁷, em um dado momento surge em mim a necessidade de delimitar o espaço, circunscrevê-lo em uma superfície restrita. Assim que essa demanda surge, eu a comunico a Edson e Moema, e já no primeiro ensaio com a presença dos dois¹⁰⁸ eu demarco um quadrado no chão com uma fita para que pudesse fazer as investigações e passar o ensaio corrido ali dentro, contido nessa delimitação.

Uma primeira interpretação desse gesto se deve à influência da própria característica arquitetônica da sala de ensaio anterior, a “sala do quadrado branco”, que tinha o formato quadrangular e era bastante pequena. Essas imagens se



Quadrado delimitado no chão. Acervo pessoal.

¹⁰⁷ Conforme descrito no capítulo I, esse retorno ao IFB e a chegada presencial da equipe de criação foram as fases 2 e 3 da criação de *O Inquietante*, enquanto a “sala do quadrado branco” foi o final da fase 1.

¹⁰⁸ Você pode assistir ao ensaio corrido desse dia [neste link](#).

fixaram em meu corpo, pois a investigação de movimento foi feita dentro desse espaço contido, esbarrando nas paredes, andando de um lado ao outro com esses limites. Houve ensaios, quando me via totalmente sem repertório, em que só caminhava pelo quadrado, rente às paredes, repetidamente.

Nesses deslocamentos pelo espaço quadrangular, deparava-me rapidamente com as paredes, os limites da sala, que me faziam retornar ao centro ou cruzar novamente o espaço, até que encontrasse outra parede. Ali, por conta da sala ou também por conta das limitações pandêmicas daquele momento, o quadrado, o limite, a fronteira foram fixando-se enquanto imagem



Sala do quadrado branco. Acervo pessoal.

para a pesquisa. Aqui, começava a surgir a ideia de todo o solo ser desenvolvido nas bordas de um espaço quadrado, entre luz (no interior dele) e sombra (em seu exterior). Essa configuração espacial de fato se fixou posteriormente na versão final do solo.

A segunda interpretação do gesto de demarcar um quadrado no chão, que se liga à primeira, decorre da ideia de que a necessidade de dançar contido poderia ser um simbolismo que se ligava à própria pandemia e às quarentenas, que me forçaram a habitar constantemente espaços quadrados de contenção: quartos e salas em casas durante o isolamento social ou mesmo a casa em ruínas e o estúdio fotográfico onde fiz as fotos que geraram imagens para essa criação.

A terceira interpretação que faço dessa necessidade de contorno, talvez uma das mais importantes para o que quero discutir aqui, refere-se mesmo a uma estratégia poética~subjéctiva para lidar com os duplos que mencionei. *O caminhante, o quadrúpede, o desfigurante, o tonto* e todas as suas variações eram agentes que iam de fato tomando minha consciência quando eu os experimentava corporalmente. À medida que ia me atraindo pela perda de controle que me proporcionavam, emergia também um receio de que eu pudesse ativar uma certa subjéctividade nociva, perigosa, que me desequilibrasse psiquicamente ou emocionalmente, como aconteceu na montagem de *O Fio de Minos* em 2019, comigo e também com todo o elenco.

Mergulhar nas experimentações dos duplos dentro de um quadrado delimitado me dava, simbolicamente, uma segurança maior para entrar e sair dos *estados corporais* que eu precisava visitar no solo. Uma analogia para esse uso pode ser encontrada no uso do tapete, feito pelo diretor teatral Peter Brook:

o tapete, que tem um determinado formato – em geral retangular – é uma forma física e visível – como uma construção, um edifício – que ali cumpria a função de delimitar a área de representação, e, assim, oferecer espaço para o jogo do imaginário, no qual se podiam inventar convenções, imagens, ideias, histórias. O tapete era um lugar que se abria como um amplo espaço simbólico (Elias, 2013, p. 3).

De modo similar, ali dentro, sentia-me mais resguardado para transbordar, descomprimir, perder o controle (não só físico, mas também emocional e subjetivo) sem o risco de voltar desestruturado, desestabilizado, ou mesmo não voltar. Nesse espaço delimitado, pude vivenciar com mais atenção o discernimento dos afetos enquanto estava em performance, uma vez que tinha mais estabilidade para estabelecer um estado no qual

a atenção ligada aos sentidos gera não só o reconhecimento, mas a percepção das tensões e intensidades, abrindo-se a possibilidade de escolha e investimento da energia em outras direções. A “atenção vital” é a capacidade de apreender a emergência dos afetos, anterior a um processo de julgamento apressado dos mesmos que os transformariam em sentimentos já padronizados (Quilici, 2021, p. 34).

Em consonância, Ana Pais (2018, p. 42), também menciona a importância de manter um estado de atenção no trato com os afetos, de modo a evitar declives em direção a afetos nocivos, despotencializadores e de desencanto. Assim, passar pelos *estados corporais* ali dentro me dava uma segurança e uma liberdade maior de entrega e, ao mesmo tempo, quando saía daquele território, conseguia me desligar mais rapidamente da imersão e retornar a uma organização psicofísica mais cotidiana de forma mais rápida.

Mais uma vez aqui faço um paralelo com minhas experiências de terreiro, pois o transbordamento do transe acontece majoritariamente mediado por uma série de procedimentos, ações, sinais, objetos, gatilhos ou espaços específicos, ou seja, o transe não acontece de forma desordenada, fora de contenções rituais que o propiciam, que o estimulam. Claro que há exceções, já que o transbordamento do transe muitas vezes pode acontecer de forma súbita, incontrolável, especialmente quando se é um iniciante na religião. Daí inclusive se justifica o processo de iniciação e integração na comunidade, que irá forjar pedagogicamente, aos poucos e no tempo, esse novo corpo, demarcando limites e contenções rituais que propiciarão a

experiência do transe de forma mais segura, organizada e, por conseguinte, com maior força cênico~ritual.

A quarta leitura que faço da necessidade da presença do quadrado decorre um pouco da anterior, na medida em que ele era também o que restava do labirinto, imagem largamente utilizada em *O Fio de Minos*, na busca de uma metodologia labiríntica para a estruturação do espaço cênico e da coreografia. O labirinto mantinha-se ainda forte como imagem de referência para a pesquisa, mas crescia a vontade de não o abordar de maneira direta. Os emaranhados, corredores e galerias de um espaço labiríntico, que eram metáforas espaciais e gestuais para a criação do *Fio*, estavam de certa forma sendo interiorizados corporalmente, incorporados, e nesse processo eram borrados, desfigurados, e eu vinha perdendo a necessidade de representar essas estruturas cenicamente de maneira explícita. Começava a acontecer ali uma espécie de síntese dessa imagem labiríntica, que estava se transfigurando, virando corpo. Os emaranhados do labirinto começavam a estar no próprio corpo.

O quadrado parecia então remeter a essa estrutura intrincada, porém, era uma representação mais esquemática, menos literal. Era um rastro, um vestígio daquele espaço labiríntico que continha as mesmas estruturas, mas agora através do meu corpo em movimento. Assim, essa demarcação do quadrado no chão simbolizava também a transição de um espetáculo para o outro, de *O Fio de Minos* para *O Inquietante*, da mesma forma que as partituras daquele foram se diluindo e se transformando neste. Transição essa que acontecia de modo a tornar cada vez mais rarefeita a imagem anterior.

Por fim, uma última interpretação da presença do quadrado parte da imagem da casa, não só como espaço geográfico/arquitetônico ou mesmo como a casa da pandemia, como já citei, mas a imagem da casa como um espaço *estranho*, uma casa que contém o *incômodo*, o *infamiliar*, o *inquietante*, em síntese, o *monstro*.

A ideia de uma casa construída para que as pessoas se percam talvez seja mais estranha que a de um homem com cabeça de touro, mas as duas se reforçam, e a imagem do labirinto combina com a imagem do Minotauro. Fica bem que no centro de uma casa monstruosa exista um habitante monstruoso (Borges, 2008, p. 145).

Ou seja, para toda casa estranha há um monstro que a habita e, em alguma medida, as casas e os quadrados que vinha habitando para essa criação¹⁰⁹ estavam sempre banhadas por

¹⁰⁹ Durante o início desta pesquisa, por conta da pandemia, estive sempre em deslocamento entre minha casa natal em Goiânia/GO, meu apartamento, as salas de ensaio do IFB e a sala do “quadrado branco”. Posteriormente, ainda durante a pesquisa, mudei-me de casa em Brasília e, depois, em Lisboa, durante o doutorado-sanduíche, precisei morar em três casas diferentes.

essa sutil presença estranha, que gerava medo, aflição, ansiedade, contenção e, ao mesmo tempo e paradoxalmente, segurança, conforto, proteção e acolhimento.

Assim, a delimitação do quadrado era essa zona segura que permitia o monstro emergir ou, em outras palavras, permitia-me *desfigurar*. Essa leitura se complementa com a imagem que surgiu também na “sala do quadrado branco”, de se dançar nas bordas, rente às paredes, nos limites do quadrado, pois o monstro habita também sempre uma fronteira, um limite, uma zona de transição entre dentro e fora, lá e cá. É ali que ele se *borra* e se *desfigura*, se materializa.

Dentro desse espaço mediado, sentia-me mais seguro para explorar as duplicações que começam a surgir em meu corpo, assim que elas passaram a representar um acontecimento, um *estado de sensações e afetos*, e emergiam, de maneira às vezes muito parecida com os estados de semiconsciência que vivenciava no terreiro, forjando e construindo um corpo cênico que começava a se delinear. A minha presença, o meu estado cênico, a minha maneira de atuar quando em performance estavam modificados.

Podemos, então, admitir que se deliberadamente provocamos essas conexões com outridades diversas, humanas e inumanas, vivas e inanimadas, concretas ou metafísicas, visando à construção e instauração de estados, de algum modo forjamos novas “interioridades”, movidas, talvez, por outras lógicas operativas, de ordem orgânica e afetiva? Se é assim, entendemos que há aí uma importante ressonância científica relacionada a um recurso de composição e “preenchimentos” do corpo cênico. (...) A articulação e reverberação mútuas e não hierárquicas entre tais estados – enquanto “preenchimentos”, “gatilhos”, “latências” ou “sustentações” de ordem afetiva – e as composições ou partituras de gestos e ações na esfera “visível” do corpo cênico, definem, em grande parte, aquilo em que consiste o processo de atuação (Curi, 2023, p. 28–29),

Fui percebendo com o tempo que as ações físicas que estava nomeando na criação do solo – *o quadrúpede, o fauno, o tonto, o ternário e o desfigurante* – talvez respondessem mais como uma espécie de *operador*, que contém um conjunto definido de ações que eu tinha à minha disposição para a criação de um *estado corporal* de atuação, de um corpo cênico específico. Eventualmente, eles poderiam se converter em uma cena de espetáculo, como de fato ocorreu em *O Fio de Minos*. Mas a maneira como eles se apresentaram em *O Inquietante* já era muito menos rígida, menos protocolar e menos “coreográfica”. Eram uma ferramenta de suporte, comandos, gatilhos que se *densificavam* num certo corpo, e que poderiam se materializar em qualquer outra organização corporal, espacial ou mesmo temática. Os *operadores* se firmam assim como ferramentas de exploração, que podem estar presentes em mais de um momento da cena, de formas diferentes, impregnando e densificando o corpo com objetivos cênicos diversos.

Portanto, os *operadores de ativação do infamiliar (O.A.I.)* propostos são *duplos monstruosos*, pois dialogam com a noção de *duplicação* como estratégia de criação para se entrar em contato com os monstros por intermédio da sensação do *infamiliar*. Conforme Freud,

na origem, o duplo era uma garantia contra o declínio do Eu, um “enérgico desmentido do poder da morte” (O. Rank), e, provavelmente, a alma “imortal” foi o primeiro duplo do corpo. A criação de uma duplicidade dessa ordem como defesa contra a destruição tem seu contraponto em uma representação da linguagem onírica, na qual a castração ama expressar-se por meio da duplicação (...); com a superação dessa fase, os presságios do duplo se modificam, e de uma segurança quanto à continuidade da vida ele se torna o *infamiliar* mensageiro da morte (Freud, 2019, p. 69–71, *grifo do autor*).

Logo, o duplo¹¹⁰, além de ser uma das causas descritas por Freud que cria a sensação do *infamiliar*, remete também à minha experiência de terreiro, iniciado no Candomblé, onde o processo de desenvolvimento ritual é mediado pela desdobramentos da pessoa em *múltiplos eus*, que podem ser, por um lado, metafísicos, como os *Minkisi* e as entidades encantadas que se incorporam nos médiuns nas cerimônias rituais, e, por outro, representações materiais de espelhamento do próprio corpo do sujeito que se ritualiza: pedras, louças, ferros, madeiras, barros, sementes; uma variedade de matérias e objetos que são, simbolicamente a experiência ritual, as duplicações da pessoa iniciada¹¹¹.

A busca pelo duplo, portanto, agora mediada por parâmetros que ampliavam minha zona de aprofundamento com maior estabilidade subjetiva, tornou-se assim quase que tema da própria investigação poética de *O Inquietante* e se desdobrou, além dos *operadores de ativação do infamiliar*, também para outras materialidades cênicas que foram experimentadas ao longo do processo de criação¹¹². Não há, em verdade, um só duplo, mas derivas múltiplas de muitos

¹¹⁰ Uma referência incontornável para a discussão sobre o tema é o livro *O Duplo: um ensaio psicanalítico*, do psicanalista, discípulo de Freud, Otto Rank (1939). Segundo ele, o tema do duplo está ligado às imagens nos espelhos, às sombras, aos espíritos protetores, à doutrina sobre a alma, ao medo da morte, ao outro e ao eterno retorno do mesmo.

¹¹¹ Esse trânsito entre cena e ritual foi experimentado de forma mais explícita em um dos ensaios, quando faço uma passagem corrida do espetáculo, manipulando um bloco de argila molhada, literalmente moldando um pequeno totem, um espelho do meu próprio corpo (você pode assistir a esse momento logo no início do vídeo disponível [neste link](#)). Essa imagem um tanto sacra de um totem, um totem de mim mesmo, àquele ponto da pesquisa, transportava-me novamente para certas experiências que tive como pessoa iniciada no Candomblé, assim como para vivências com os estados de semiconsciência que foram produzidos nos ensaios e na própria cena. A ideia de duplicação é extremamente presente na construção do corpo ritual no terreiro, em que, na verdade, há duplicações, mais de uma, várias. Para mais informações sobre as relações de duplicação do corpo no terreiro, conferir Buiati (2016).

¹¹² A partir do surgimento do quadrado e do jogo com os duplos, testamos inúmeros elementos e objetos junto de mim na cena, outras presenças e materialidades para além do meu próprio corpo. Fizemos vários experimentos com maquiagem corporal, pós, sombras de olho, argilas, plantas sintéticas, terras, areias, enfim, as mais variadas substâncias e elementos que pudessem estimular a *desfiguração do corpo* em diálogo com os duplos. Todavia, após inúmeros testes e experimentações, o excesso dos materiais externos foi se interiorizando no corpo, e aos poucos percebemos que todas aquelas texturas estavam já impregnadas no movimento e no gesto que,

duplos no processo de criação, de forma muito similar ao que ocorre no processo ritual de iniciação no terreiro.

LIMITE INTENSIVO E A *FUNÇÃO~MONSTRO*

O termo manada, em etologia, zoologia e pecuária, designa um conjunto de animais da mesma espécie que estão juntos ou que vivem, alimentam-se e deslocam-se juntos. Normalmente o termo refere-se a mamíferos em estado selvagem e a gado domesticado bovino, como vacas ou búfalos, mas, com a apropriada licença poética, pode se referir também à espécie humana. O jogo conceitual em torno do título do espetáculo *Manada*, expandindo a definição original do termo também para um agrupamento “humano”, foi intencional, pois almejava aludir à expressão *gado*, comumente usada no acalorado, violento e polarizado debate da política brasileira dos últimos quatro anos para se referir aos agrupamentos de pessoas de extrema direita, apoiadoras do ex-presidente Jair Bolsonaro.

Os estudos realizados com o *des~* durante o segundo semestre de 2022 circundaram e aprofundaram sobremaneira o tangenciamento ético~estético~político~poético das questões investigadas na tese, o que confirmou um recorte conceitual que se impôs definitivamente, que entende os monstros também como desestabilizadores de uma política e de um território de criação. A performance~espetáculo *Manada* foi apresentada em janeiro de 2023, e os seis meses anteriores, de debate político exacerbado em torno da realização das eleições presidenciais, permearam e influenciaram a produção dos encontros *Desmonte*, de modo que não fazia sentido não pensar e refletir sobre todo esse contexto em sala de ensaio.

Essa necessidade parecia também ir ao encontro das transformações e a desestabilização que meu percurso de criação já vinha passando, conforme narrado até aqui. Se a coreografia, o treinamento, a metodologia, a cena, a encenação e a dramaturgia já haviam entrado em processo de borramento, e as implicações políticas do tensionamento das monstruosidades na criação na produção do corpo cênico pareciam cada vez mais urgentes, as desestabilizações cênicas alcançariam, agora, um outro grau. Não radicais ou extraordinárias em si, mas em relação, mais uma vez, ao meu percurso de criação.

Manada foi, na verdade, um grande experimento, no qual me permiti também, de maneira muito mais livre, errar e ensaiar organizações cênicas que nunca havia experimentado.

indubitavelmente, se transformaram em contato com elas. Por fim, nenhum elemento material, para além do meu corpo, se firmou enquanto necessidade real de se fazer presente dentro do quadrado.

Após vários anos fazendo espetáculos para palcos italianos, utilizo-me de *Manada* para investigar e tensionar ainda mais os limites da noção de coreografia, espetáculo e cena que vinham me referenciando desde então. Três referências teóricas, compartilhadas e discutidas coletivamente no grupo, foram fundamentais e substanciaram a produção de *Manada* nessa direção: o texto, já citado, de André Lepecki (2011), “Coreopolítica e Coreopolícia”; um texto do professor Alexandre Nodari(2022), “Limitar o limite: modos de subsistência” e, por último, um artigo, também já citado, da artista Eleonora Fabião (2013), “Programa performativo: o corpo em experiência”.

Em seu texto, Lepecki discute e analisa a performance *Tompkins Square Crawl* do artista americano William Pope.L, cuja produção artística é examinada, justamente, no texto de Fabião, para sustentar suas proposições acerca de seu *programa performativo*. Essa mesma performance foi também tratada e estudada em uma disciplina cursada no Programa de Pós-graduação durante o doutorado¹¹³. Já as proposições de Nodari acerca da composição e da criação como bricolagem e modo de subsistência, para ele a única estratégia possível frente aos limites impostos pela violência e a barbárie, ligavam-se à necessidade de um intencionalidade política inerente à coreografia, proposta por Lepecki, ao mesmo tempo que pareciam se afinar com o questionamento, também ético~estético~político, que o *programa performativo* de Fabião faz do corpo e do espaço público.

Essas referências teórico-conceituais se juntaram ao nosso pensamento coreográfico, que já estava em curso, de modo a embasar tanto as transformações da proposta de encenação, aqui muito mais híbrida, flertando com a performance e a intervenção, quanto as necessidades de vazão e extravasamento dos afetos e das pulsões de raiva, medo, rancor e ódio, advindas do violento e agressivo momento político que atravessávamos, logo após o resultado das eleições e a posse de Luís Inácio Lula da Silva.

Três dias antes do retorno do grupo para a realização de *Manada*, em 8 de janeiro de 2023, ocorreu a invasão da praça dos três poderes em Brasília pelos grupos terroristas de extrema direita que questionavam o resultado das eleições. A destruição do patrimônio material, histórico, artístico, memorial e moral nos abalou profundamente e, de novo, simplesmente não teria coerência pensar uma proposta de encenação sem tensionar esses afetos que acabávamos de ter implodidos em nossos próprios corpos. O pêndulo entre o êxtase e o desencanto, que permeou toda esta pesquisa, continuava muito presente.

¹¹³ A disciplina, já citada, “Tópicos Especiais em Processos Compositivos para a Cena 2”, ministrada pela professora Dr^a Elisabeth Lopes.

É a partir disso que decido fazer citações e críticas político~poéticas dentro de *Manada* de maneira mais explícita que de costume. Ou, em outras palavras, é nessa montagem que intento de maneira mais deliberada dar vazão aos afetos (Pais, 2021a) que vivenciávamos coletivamente naquele momento. Desse modo, eu unia, ao mesmo tempo em uma única encenação, os estudos da tese, a partir dos *operadores de ativação do infamiliar* que vinham sendo testados nos encontros do *Desmonte*, e a necessidade de fabulação da dor (Greiner, 2021) e dos afetos de violência vivenciados no calor do momento ao longo dos meses de trabalho, desde que os encontros do *des~* retornaram ao modo presencial.

Assim nasce *Manada*: uma tentativa experimental de agenciamento do corpo em estado intensivo, por meio de um programa de ações que visa questionar o próprio estatuto do corpo em performance, os limites institucionais do espaço público e privado, criticar as manipulações de massa em torno dos agrupamentos humanos subjetivados como “gado” e, junto disso tudo, tensionar ainda mais o limite do entendimento da ideia de coreografia, cena e espetáculo.

Inspirada abertamente na performance “Rastejamento na Tompkins Square” (“Tompkins Square Crawl” – 1991) do artista William Pope.L, *Manada* apoia-se também de maneira mais específica em dois dos *operadores de ativação do infamiliar* que vinham sendo experimentados – *o quadrúpede* e *o tonto* –, com intenção de explorar uma inversão da metafísica da utilidade do corpo e uma ocupação desmetrificadora do espaço (Nodari, 2022, p. 357), de modo a gerar uma experiência corporal de risco e vulnerabilidade em abertura ao intensivo. Com a incorporação e o tensionamento dos limites do espaço público, busca-se com



Ensaio de *Manada*. Acervo pessoal.

o espetáculo tensionar as fronteiras entre o individual e o social, o privado e o público, a política e a bestialidade e, por fim, as fronteiras da humanidade e da monstruosidade.



Manada. Foto: Camila Torres.

No que concerne ao exercício de encenação, *Manada* representa ainda uma mudança de entendimento e uma resignificação em relação ao conceito de *limite*, que gostaria de explorar um pouco mais. Esse ponto é de suma importância, uma vez que a criação de limites e contenções, simbolizadas principalmente pelo uso do quadrado, foi uma estratégia cênica e subjetiva necessária no processo de *O Inquietante* (para o transbordamento dos duplos), porém, esse limite, fundamental naquele contexto, aos poucos parecia não sustentar o corpo cênico que emergia na continuidade da pesquisa.

O texto de Nodari (2022, p. 359), seguindo o filósofo Gilles Deleuze, ajudou-me a compreender conceitualmente a diferença entre *limite extensivo* e *limite intensivo*. Enquanto o primeiro limita e informa os corpos, por meio de uma métrica e de uma ação externa, da lei,

marcando uma extensão, o segundo, interno, dinâmico, imanente e não métrico “se expressa não por um contorno, mas por uma maneira de ser, por um modo (de vida), um hábito: não um lugar determinado, mas uma maneira de habitar o mundo, uma posição relacional” (Nodari, 2022, p. 360).



Início de *Manada*. Foto: Camila Torres.

O limite representado, por exemplo, pela pandemia, pelas quarentenas, pelas salas e quartos quadrados na época de produção de *O Inquietante*; pela solidão e pelo isolamento em um país estrangeiro durante as *Derivas do Inquietante*; ou pelo próprio corpo de forma mais ampla, que insiste em criar diante de um presente avassalador, que insiste em se manter em estado de encantamento; é vivenciado no agenciamento de duas modalidades de interdição: uma extensiva e outra intensiva. O limite extensivo interdita, censura, impõe o estancamento das pulsões. Já no limite intensivo, busca-se “lidar com os limites de outro modo; fazer deles uma *inclinação* – subvertê-los, vertê-los para baixo, *in-tendê-los*, tendê-los para dentro: incorporar e transformá-los em um modo intenso de vida” (Nodari, 2022, p. 368, *grifos do autor*).

Essa definição *intensiva* de limite parecia aludir ao corpo cênico experimentado em *O Inquietante*, mais que o *extensivo*, como talvez possa parecer pela própria presença do quadrado, já que no solo o corpo ativava uma posição relacional que precisava constantemente agenciar o dentro e o fora, ou seja, relacionar-se ao mesmo tempo com a dilatação do *estado corporal*, no semi-transe, no *borramento* e na *desfiguração*, e com o *programa* pré-definido de ações a serem executadas na cena, conforme proposto e produzido conjuntamente com o dramaturgista.

Nesse sentido, o quadrado enquanto representação de um *limite extenso*, de uma barreira de contenção, na verdade apenas aludia a esse bloqueio do transbordamento, uma vez que, enquanto estratégia simbólica e de subjetivação, servia à contenção de conteúdos que emergiam e transbordavam no corpo. Entretanto, de fato, o que estabilizou o corpo cênico foi o domínio desse limite em um *estado intensivo*, no corpo em ação cênica, no jogo, e não no corte do fluxo que o quadrado representaria enquanto extensividade. Ou seja, em última instância, esse corpo poderia ser produzido “fora de um quadrado” literalmente desenhado no chão, desde que se



Manada. Foto: Camila Torres.

buscasse “uma operação de *limitar* [e não delimitar] *o limite*, incorporá-lo, fazendo da forma, corpo, convertendo o limite-contorno em limite intenso” (Nodari, 2022, p. 360, *grifos do autor*).

Essa transição de uma noção de limite para outra, que visava à ativação de um corpo fora do limite e dentro do limite *ao mesmo tempo*, foi de alguma forma buscada, de modo um



Manada. Foto: Camila Torres.

pouco mais intencional, em *Manada*. Esse movimento provoca também uma implosão da dicotomia categórica e rígida entre os dois estados de limite, interno e externo, pois “trata-se de uma relação *entre* a perspectiva e as coisas, ou seja, do sentido. O que há são linhas de força, processos de metrificação e desmetrificação que se sobrepõem, se revertem, se antecipam e se conjuram uns aos outros” (Nodari, 2022, p. 360, *grifo do autor*). Cabe então, ao corpo cênico, agenciar essa fronteira, negociar com essas linhas de força.

Recupero aqui, novamente, algumas das características primordiais dos monstros, conforme já nos informaram Jeffrey Jerome Cohen (2000) e Julio Jeha (2009): o corpo do monstro habita e desestabiliza fronteiras, além de apresentar sempre uma ambiguidade, um entrelugar, um limiar de se tornar outra coisa. Logo, o monstro habita o limite, seja ele extensivo ou intensivo. Se o monstro é ou habita/aponta o limite, de que tipo de fronteira estamos falando? Seguindo a ideia desenvolvida aqui, o limite não seria o foco em si, enquanto objetividade/subjetividade, dentro/fora, forma/não forma, mas *a experiência da fronteira* é que deve ser o eixo de investigação.

Começa a se apresentar aqui a ideia de experimentar a *função* exercida pelo monstro, como agenciador de limites, em vez da produção de um corpo-monstro como objetivo final da construção do corpo cênico. Uma função do monstruoso, mais do que um corpo monstruoso, até para evitar cair em estereótipos formais, imagéticos e gestuais cristalizados em torno de violentos processos históricos de abjeção do corpo vinculados a seu aspecto teratológico

(deformações, deficiências etc.). A *função~monstro* seria assim um *operador da experiência de fronteira~sentido*, da relação transitória entre objetividade~subjatividade, do estado *entre* o extensivo e o intensivo, já que o monstro habita, desestabiliza e borra o limite.

Provocando esse estado no corpo, a *função~monstro*, por fim, como agenciadora também de subjetividades presentes em um território onde se dança, ajudaria na negociação dos afetos e das pulsões, conforme *Manada* também elucidou ao trazer para a cena aspectos explícitos de crítica política, no sentido de introjetar e subverter eventuais restrições, violências e cortes impostos por um meio ambiente – político, social, cultural – desvitalizante. Intenta-se com isso introjetar a regra, a restrição e a dor, jogar com ela, ruminá-la, experimentar e fazer subsistência dentro do mundo metrificado,

buscando “uma experimentação de medidas que atinge o não métrico por meio da introversão de uma *métrica* e sua conversão em um *modo*, em uma inclinação: é limitando a extensividade que se dá a intensificação poética” (Nodari, 2022, p. 363, *grifos do autor*). Ou, ainda, é limitando os estratos violentos da política que se dá a própria política da dança em contexto, é limitando (intensamente) o limite (extenso) que se faz micropolítica.



Manada. Fotos: Camila Torres.

Entende-se que ações em nível micropolítico (Guattari e Rolnik, 1996), até por serem menos evidentes ou explícitas, podem apresentar grande vocação de disseminação e fortalecimento gradual e efetivo das singularidades. Operar na arquitetura molecular (ordem dos fluxos e intensidades); reaproximar a ideia de política das noções de ética, estética, energia e desejo; deslocar, ou somar à retórica nervosa e muitas vezes estéril de palanques e plenários, uma ação efetiva do corpo, no corpo e entre os corpos. Essas podem ser vias políticas mais efetivas e consistentes. (...) É tempo de emprestar à macropolítica (ordem das sedimentações, instituições e estado) instrumentos da estética, e não fazer a arte reproduzir os desgastados e nem sempre eficazes mecanismos da política convencional – verborrágica, impositiva, generalizante. A

ação poética pela via da *aisthesis* e da experiência tem vocação para afetar os corpos de artistas e fruidores de modo intenso, estimulando-os, despertando-os e acionando-os em uma percepção mais sensível de si mesmo e do outro (Curi, 2013b, p. 27–28).

Assim, ao converter a métrica em um modo de fazer poética, retomo Paulo Caldas, quando afirma que *modos* são diferentes de *modelos*:

Frequentemente, onde esperaríamos a multiplicação e a coexistência de diferentes *modos* poéticos, deparamo-nos com um sistema que insiste em fazer suceder *modelos* poéticos inscritos numa lógica de mercado. É quando o novo que emerge em arte é capturado como bem de consumo, ocupando os cada vez mais frágeis cadernos de cultura quase como um *fait divers* (Caldas, 2010, p. 66, *grifos do autor*).

Escapar dos modelos condicionantes pressupõe, portanto, uma *mudança dos modos de produção*, uma mudança da política de criação. Não necessariamente inventando o inédito, mas, ao contrário, mudando o modo de operar com o lugar comum, com o conhecido, com o *familiar*.

Achar, acossar, provocar ou adivinhar o *infamiliar* dentro do já existente, *estranhar* o corpo, o presente, a cena, o treinamento, a subjetividade e jogar com esses materiais, manipulá-los de outra forma ou, como também propõe Nodari (2022), fazer bricolagem com a própria matéria, com a própria subjetividade, consumir o consumo, fazer subsistência, decompor, trabalhar com os restos, ruminar, fazer humus e criar, com isso, intensificação poética ou, dentro de uma perspectiva de subjetivação que venho buscando nas práticas com os monstros, singularidade:

O limite da bricolagem é imanente à sua matéria prima, às próprias coisas. Pois, ao operar com “resíduos de construções e destruições anteriores”, ou seja, coisas aparentemente gastas (...), o *bricoleur* não lida com formas vazias, pelo contrário, as possibilidades de composição dos elementos estão “limitadas pela história particular de cada peça e por aquilo que nela subsiste”, a saber, o “conjunto de relações ao mesmo tempo concretas e virtuais”, e tal limitação é justamente a condição da *imprevisibilidade* da composição. Ao intensificar aquilo que subsiste nas coisas, o *bricoleur* é um reciclador radical, que não se limita a simplesmente devolver a utilidade às coisas, mas que compõe o seu sentido (Nodari, 2022, p. 366, *grifos do autor*).

O corpo, que é um limite em si, recebe outras limitações via *operadores de ativação do infamiliar* para se criar poética, já que eles possuem comandos e ações de movimento específicos que precisam ser atendidos e executados pelo sujeito em criação, ao mesmo tempo que se dá vazão às pulsões e aos afetos que estão sendo agenciados no presente do ato criativo. Ao ter que atender a esses comandos e ações, complexos e objetivamente direcionados, o corpo falha, e, ao falhar, emerge o *borramento* e a *desfiguração* do movimento, do gesto e, espera-se,

da subjetividade. Esse procedimento foi intencionalmente perseguido, discutido e investigado ativamente na fase dos encontros *Desmonte* de maneira coletiva junto ao *des~*:

Ana Júlia:

Tem um lugar muito físico, (...) é muito específico. (...) A junção de tudo isso é uma combinação muito estranha. (...) A partir dessa sensação muito estranha que as coisas surgem.

Carol:

O oscilante (...) era difícil pelo estado físico, chega num cansaço, numa exaustão. (...) Mas quando você passa pro mental, do que é esse tremor, e o que move em você... Isso é muito subjetivo.

Gustavo:

Aí a gente sai um pouco dessa coisa individualista do sujeito. Não se trata de achar uma dança minha, da minha essência, do meu improviso, do meu jeito.

José Gil nos ajuda também a caminhar na direção do entendimento do monstro como *função* e como *operador* da subjetividade, quando afirma que

o monstro é senão a ‘desfiguração’ última do Mesmo no Outro. É o Mesmo transformado em quase-Outro, estrangeiro a si próprio. É uma demência do corpo, uma loucura da carne. (...) O ‘monstro’ constitui assim uma espécie de *operador* ‘quase-conceptual’ que, embora inquietando a razão, permite convencer que a existência do homem é produto de uma necessidade: em resumo que o real humano é racional (Gil, 2006, p. 18, *grifo meu*).

A tese começa, portanto, a se estruturar através do cercamento da noção de *função*, uma função do infamiliar (Freud, 2019) atuante no ato criativo. Assim como para Lepecki (2011) a relação entre coreografia e política não se dá pela chave da metáfora, o mesmo aconteceria aqui: a criação não almeja traduzir, interpretar, representar, manifestar, expressar, refletir ou mesmo metaforizar o monstro, mas compreendê-lo como elemento constituinte intrínseco de sua gênese, ou seja, há uma procura pela diluição das fronteiras entre o elemento estranho representado pelo monstro e a criação.

Busco, assim, uma experiência com o monstro que produza alteridade, instabilidade, devir e desvio, no tensionamento com o ato criativo. Uma experiência que o pesquisador Diego Paleólogo (2010), ao analisar processos de subjetivação a partir do mesmo monstro que também me escolheu, o Minotauro, nomeia de função-espelho, função-touro ou função-minotauromáquica. Segundo ele, a função-espelho está presente tanto no mito clássico do Minotauro, na relação de duplicidade entre o herói Teseu e o monstro, quanto na literatura Borgiana, que reedita a narrativa do mito no conto *A Casa de Astérion*, por meio do qual o espetáculo *O Fio de Minos* foi criado. “No poema ‘El Laberinto’, publicado no livro *Elogio de*

la Sombra, de 1969, Borges estabelece o vínculo sobre a questão de alteridade e duplicidade no mito do Minotauro – a função de espelho – Minotauro e Teseu funcionando como Vida e Morte, Visível e Invisível” (Paleólogo, 2010, p. 116).

Analisando a presença do Minotauro também em outras produções literárias e movimentos artísticos como o Surrealismo, Paleólogo o entende como um mediador entre dois pares de coisas, um mediador do duplo, um produtor de alteridade, o que nos faz entender o Minotauro não como ser, personagem ou narrativa, mas como estratégia ou gesto de criação. Expandindo essa ideia para uma ação mais ampla da monstruosidade, espera-se que a noção de *função~monstro* possa auxiliar na produção~modificação~desestabilização de processos de subjetivação na criação em dança. *Monstruar* o ato criativo, simbolizado pelo Minotauro e pelo monstro, é um ato de duplicação e alteridade: do criador que se duplica no monstro que se duplica na criação.

Nesse sentido, como gesto de criação, a *função~monstro* funcionaria também como provocadora de deriva do criador~autor, desestabilizando traços de sua subjetividade, uma vez que, ao mesmo tempo e paradoxalmente, a criação media a presença (inscrição) e a ausência (apagamento) da singularidade de quem cria, na medida em que agencia processos de subjetivação que se implicam nos processos criativos. Espera-se com isso desevidenciar processos de condicionamento simbólico ou mesmo desanestesiarem canais de contato com as forças de criação, liberando seus fluxos. Ou seja, intenta-se mapear, perceber e entrar em contato com os afetos do agora, além de explorá-los como zonas de produção de vitalidade, através da dança.

A relevância de colocar no mesmo lugar a ideia de presença e ausência do escritor [criador] ao lado da figura do Minotauro surge a partir da percepção de que o Minotauro é mais do que uma entidade mitológica; ele é um conceito, uma ideia, um ponto de convergência de forças que administra a presença e a ausência no mesmo lugar (Paleólogo, 2010, p. 169).

Assim, nesse jogo de inscrição~apagamento, retomo o ponto de partida desta tese, o corpo do Minotauro, todavia transfigurado em diversas máscaras, como nó que densifica e complexifica o platô de criação e investigação ao longo da trajetória desta pesquisa. Nesse corpo~nó, o personagem e o mito desvanecem-se e pulverizam-se para pensarmos a *função~monstro* como gesto de criação.

O Minotauro, a *função-Minotauro*, é um gesto – é uma inscrição no vazio, a ausência no Labirinto; o jogo é estabelecido quando o monstro é tido como um reflexo, alteridade – ele só se faz presente mediante a presença do autor porque é o mesmo

corpo; o Minotauro é a presença dos restos, das singularidades que sobram quando o autor é apagado, removido; (...); é o corpo incorpóreo através do qual o autor se *presentifica* – através da sua própria ausência, se colocando em jogo, em risco – exposto ao monstro e sendo o próprio monstro mata a si mesmo (Paleólogo, 2010, p. 171, *grifos do autor*).

Conforme vimos, durante o processo de construção do espetáculo *O Fio de Minos*, tínhamos o labirinto como imagem de referência metodológica para a criação, que passou também a explicitar a relação de duplicidade entre o Minotauro e sua casa, de onde surge a percepção do monstro como um elemento estranho dentro de um espaço familiar. O labirinto, a casa do monstro, são também

a arena ou palco do *Unheimlich*, do *Uncanny*, do Inquietante. É, como aponta magistralmente Borges, uma casa construída para que se perca. O Minotauro cabe na definição de um “material reprimido” que emerge quando se adentra: ele é desejo, bestialidade, carne; é uma compulsão que se repete ciclicamente (Paleólogo, 2011, p. 4).

Percebemos assim que o Minotauro, ou o monstro, entendido como aquilo que se oculta, se esconde e que deve ser reprimido, pode ser analogamente concebido como metáfora do material reprimido que emerge de nosso inconsciente sem que queiramos ou que tenhamos controle, algo muito próximo do conceito freudiano *das Unheimliche*.

Assim, pretende-se questionar inclusive se o processo de criação em si não seria, em alguma medida, labiríntico, no sentido dessa relação entre a casa e o elemento estranho que ela contém. Isso impõe um estranhamento da presença do criador~autor como elemento central do processo criativo, uma vez que a criação se daria sempre em alteridade, consigo mesmo ou com o outro. Sugere-se, dessa forma, que para cada criador é necessário buscar o monstro, o estranho que habita o centro da casa, primeiramente de cada labirinto individual que é o próprio sujeito, e posteriormente o outro em experiência de alteridade com o coletivo. O monstro seria, nessa proposta, imprescindível para a criação, e não se criaria, assim, sem o *infamiliar*. Esboça-se com isso, uma relação intrínseca entre a casa (labirinto) e o monstro (infamiliar) ou, em outras palavras, uma relação de presença inevitável do estranho no labirinto, como germen imprescindível ao ato criativo.

Tendo o corpo como ponto focal do ato criativo, busco articular a discussão sobre a carne, a materialidade, como intensivo da sensação, da desfiguração, em diálogo com a *função~monstro*. A duplicação, a desfiguração e o intensivo provocados por ela desestabilizariam o sujeito, processo no qual “a subjetividade se vê lançada na experiência de um estado concomitantemente estranho e familiar, o que desestabiliza seu contorno e as

imagens que ela tem de si mesma e do mundo, provocando-lhe um mal-estar” (Rolnik, 2018, p. 56). Nessa perda de contorno, nesse borramento, espera-se aproximar também de uma noção de sujeito e subjetividade mais própria ao corpo intensivo¹¹⁴ criado pelos monstros, ou por uma pedagogia monstruosa, como nos alude Tomaz Tadeu da Silva (2000a).

Tendo a *função~monstro* como parâmetro de entendimento da ação monstruosa no ato criativo, passemos agora para as propostas de práticas de criação que ancoram a tese.



¹¹⁴ A professora Patrícia Caetano, em sua tese de doutorado (2012), traz uma interessante proposta, que dialoga com a presente tese, para se pensar o corpo intensivo em diálogo com a educação somática e os *Fundamentos Bartenieff*.

Frequentemente quando me deito para dormir me lembro que vou morrer. Neste momento meu corpo espevita, claudica, pula por dentro, geralmente abro os olhos e vejo o escuro do quarto.

As vezes a respiração aumenta o ritmo e fico ofegante. Antigamente chegava ao ponto de ter falta de ar e não conseguir respirar. Faço cálculos, contas e matemáticas, de toda uma contabilidade de tempo que passa. Não é confortável. As vezes demoro a conseguir voltar a dormir. Antigamente isso virava insônia, ou ansiedade, e minha mente entrava num looping de pensamentos: ora para se manter presa naquela sensação ruim, ora para se dispersar e se ocupar para não pensar nela.

Me acostumei com esse episódio recorrente. Ele me surpreende frequentemente e, quando acontece, na cama enquanto estou deitado de olhos fechados, a surpresa logo se torna o reconhecimento de um familiar acontecimento que se repete com uma frequência que talvez eu preferisse não ter me habituado. Hoje em dia até passa rápido e me esqueço. Das duas coisas: do episódio do corpo que pula que acabou de acontecer e de que vou morrer. Esqueço porque me acostumei com sua recorrência ou me esqueço para conseguir voltar a dormir e viver no dia seguinte.

Tento conviver com ele assim. Dia após dia.

a memória da morte

(texto produzido a partir do operador *o escrevente*)





Esse é o labirinto de Creta. Este é o labirinto de Creta cujo centro foi o Minotauro. Este é o labirinto de Creta cujo centro foi o Minotauro que Dante imaginou como um touro com cabeça de homem e em cuja trama de pedra se perderam tantas gerações. Este é o labirinto de Creta cujo centro foi o Minotauro que Dante imaginou como um touro com cabeça de homem e em cuja trama de pedra se perderam tantas gerações, como María Kodama e eu nos perdemos. Este é o labirinto de Creta cujo centro foi o Minotauro que Dante imaginou como um touro com cabeça de homem e em cuja trama de pedra se perderam tantas gerações, como María Kodama e eu nos perdemos naquela manhã e continuamos perdidos no tempo, esse outro labirinto.

o labirinto, Borges (2010a, p. 91)

V. MONSTRUAR O TREINAMENTO: A PRÁTICA P.B.

O campo teórico-prático da educação somática estruturou-se a partir de meados do século XX na Europa e na América do Norte e inaugura uma nova concepção de corpo no ocidente por meio de diferentes métodos criados por profissionais das mais distintas áreas (Bolsanello, 2010a, p. 18). Os *Fundamentos Corporais do Movimento*, ou, como me refiro nesta tese, *Fundamentos Bartenieff*, são um desses métodos, desenvolvido pela terapeuta corporal alemã Irmgard Bartenieff (1900 – 1981). Meu primeiro contato com ele se deu na graduação em dança na Universidade de Campinas (2004-2007), quando pude vivenciar suas concepções e exercícios¹¹⁵ através de disciplinas e grupo de estudos coordenados pela professora Dr^a Marisa

¹¹⁵ Após o fim da graduação, continuei e aprofundei de forma autônoma os estudos e pesquisas sobre esses fundamentos, vindo a me referenciar em seus pressupostos e exercícios em *workshops*, oficinas, cursos e residências em diversos espaços. Cabe aqui a ressalva de que muitos dos métodos de Educação Somática são patenteados e regidos por *trademarks* ou marcas registradas. Assim, somente pessoas certificadas, formadas em instituições autorizadas, podem ministrar cursos ou formar novos profissionais que venham a ser replicadores desses métodos. Nesse sentido, nunca ministrei nenhum curso, oficina, workshop ou qualquer atividade com essa

Lambert, especialista nele. Segundo ela, “Os Fundamentos Corporais do Movimento, método desenvolvido por Bartenieff, propõem o estudo de um conhecimento intrínseco ao corpo, a descoberta de um funcionamento de base perceptivo-motor, como forma de criar um alicerce para a intenção/ação do corpo no espaço” (Lambert, 2010, p. 66).

O método integra o *Sistema Laban/Bartenieff* de análise do movimento que, segundo Lambert, é “uma organização tridimensional das ferramentas de estudo do movimento desenvolvidas pelo filósofo/coreógrafo Rudolf Laban (1879-1958), em fusão com o material somático estruturado pela fisioterapeuta/bailarina Irmgard Bartenieff (1900-1982)” (Lambert, 2010, p. 5). Ainda seguindo a professora,

como método de incorporação e estudo da linguagem do movimento, esse Sistema vai muito além do mero acúmulo de informações sobre elementos independentes que compõem a sua sintaxe; ultrapassa a simples descrição de eventos expressivos ou o domínio de habilidades corporais. O diferencial desse Sistema está, exatamente, no seu potencial relacional, na possibilidade aberta e rizomática de entendimento do próprio processo de movimento, visto em diálogo com o sujeito, sua interioridade, seus objetivos e contexto. Ele integra, em parceria, as pesquisas dos pensadores visionários do fenômeno do movimento, Rudolf von Laban e Irmgard Bartenieff, que, apesar de partirem de perspectivas diferentes, interessaram-se em compreender o movimento do corpo como o próprio elo do ser humano no mundo. Ambos olharam para o movimento como a própria manifestação do ato de viver, percebido como um processo dinâmico de contínuas mudanças, expressão de uma ordem universal de evolução, crescimento e transformação (Lambert, 2010, p. 66).

Também sobre o método, e acerca do encontro entre Laban e Bartenieff, a pesquisadora Ciane Fernandes nos informa que:

A partir deste amplo e complexo sistema delineado por Laban, Bartenieff desenvolveu todo um arcabouço corporal – de fato somático – advindo de sua extensa experiência em arte, dança, biologia, terapia, massagem e estudos cross-culturais. Ou seja, enquanto Laban estipulou regras relativas às qualidades expressivas e espaciais do movimento corporal, Bartenieff aplicou-as nas constituições e funções próprias do corpo humano, e em relação ao meio ambiente. (...) Uma das principais heranças de Bartenieff são os Fundamentos Bartenieff (*Bartenieff Fundamentals*TM), inicialmente denominados de *Correctives* (Bartenieff, s/d), os quais ela desenvolveu a partir de seu trabalho com pacientes de poliomielite, unindo seu conhecimento de anatomia com esforço ou qualidades expressivas (incluindo fraseado ou ritmo) e espaço (Laban) (Fernandes, 2010, p. 34–36).

intenção a partir dos *Fundamentos Bartenieff*. Meu trabalho com o método sempre se deu em uma perspectiva acadêmica, como pesquisador, e artística, do mesmo modo que faço com outras áreas de conhecimento.

Como parte desse amplo e complexo sistema de movimento, os *Fundamentos Bartenieff*¹¹⁶ propõem o uso eficiente dos sistemas ósseo e muscular, sensibilizando os alicerces musculares profundos que efetivam a locomoção e o potencial expressivo por meio do movimento. Apoiam-se em princípios anatômicos e no desenvolvimento sensório-motor, que prevê alguns *esquemas de base*¹¹⁷ motora da espécie humana, que são, espera-se, percorridos pelos bebês ao longo do crescimento.

Busca-se, assim, um paralelo entre o desenvolvimento *ontogenético* da espécie humana, – que a partir dos esquemas de base passa pelo arrastar-se, engatinhar até o caminhar – com o desenvolvimento *filogenético* observado no reino animal, e aumenta em complexidade desde os seres unicelulares até os primatas. Desse modo, tem como pilares princípios básicos determinantes do comportamento motor da espécie humana em diálogo com comportamentos motores observados em diferentes espécies na natureza, partindo do menor para o maior grau de complexidade sensório-motora. Nesse sentido, o método propõe o (re)aprendizado e a (re)experimentação consciente de funções básicas da organização corporal (padrões neurológicos básicos) e o uso eficiente do sistema de musculatura profunda.

Alinhando-se à perspectiva somática, “cujo eixo de atuação é o movimento do corpo como via de prevenção ou de transformação de desequilíbrios de uma pessoa” (Bolsanello, 2010a, p. 18), os *Fundamentos Bartenieff* são, portanto, uma proposta de (re)organização integral do corpo~mente dos sujeitos em contato com as suas práticas, em um âmbito funcional anatômico e expressivo.

A abordagem pedagógica do método dialoga com a perspectiva holística de treinamento (Woodruff, 1999), uma vez que os exercícios são feitos individualmente no tempo e no ritmo respiratório de cada participante e integram, em sua prática, aspectos biomecânicos, afetivos, emocionais e subjetivos. Logo, “a utilização destes exercícios varia de pessoa para pessoa, conforme a especificidade de cada corpo e contexto, bem como da finalidade com os quais eles são realizados (preparo corporal, criação coreográfica, aprendizado de técnicas corporais, terapia, interação etc.)” (Fernandes, 2010, p. 47).

Os exercícios são feitos na posição deitada, uma vez que são versões para adultos dos movimentos dos bebês em seu primeiro ano de vida. As sequências subsequentes progridem

¹¹⁶ Um aprofundamento acerca do percurso pessoal de Bartenieff e da historicidade das fases de desenvolvimento do método desenvolvido por ela pode ser encontrado no tópico *Irmgard Bartenieff: Uma Herança de Conectividade*, da tese da professora Marisa Lambert (2010) ou no artigo de mesmo nome (Lambert, 2016).

¹¹⁷ Em ordem crescente de complexidade, os esquemas de base são a respiração unicelular, a irradiação central, o abandonar, o empurrar, o se lançar e o puxar.

para movimentos de sentar, engatinhar até levantar. Iniciam-se então movimentos através do espaço pessoal do aluno até chegar ao espaço social do estúdio como um ambiente de colaboração ativo e vital. Quando utilizado como ferramenta para a construção da expressividade cênica (Lambert, 2010), propõe ao artista uma experiência do corpo desde uma integridade psicomotora. O corpo, assim, é entendido no método, e também no amplo campo da educação somática, mais precisamente como *soma*¹¹⁸: o corpo vivo, percebido pelo sujeito que o experiencia em vida, como processo vivo que amalgama aspectos biológicos, psíquicos, subjetivos e emocionais em relação ao meio ambiente (Bolsanello, 2010a, p. 19).

O estudo e a vivência do método intentam despertar um estado de prontidão para o movimento, além de uma habilidade de estar alerta e presente, em contato consciente com seu próprio corpo, utilizando a tensão e o tônus ideal na execução dos movimentos. A partir dos *Fundamentos Bartenieff* pode-se então trabalhar com a consciência corporal, a construção técnico-expressiva do corpo cênico e o estudo/análise do movimento, buscando o (re)aprendizado e a (re)experimentação consciente de funções básicas de organização corporal.

A proposta se estrutura com base no reconhecimento dos padrões neuromotores de base, passando por princípios de movimento e exercícios específicos para ativação dos suportes internos, organizados nos pré-fundamentos, ou exercícios preparatórios, e fundamentos propriamente ditos. Com a noção integral de corpo busca-se restituir ao sujeito o maior potencial de mobilidade em seu meio ambiente, numa relação fluida, dinâmica e consciente entre corpo e espaço. Parte-se, assim de uma conexão primordial entre dentro e fora, entre arquitetura interna e externa, priorizando o fluxo entre o espaço do corpo e o espaço do meio ambiente.

O método propõe que reexperimentar os processos do desenvolvimento neuromotor é reaprender a se mover através desses padrões, uma vez que com o crescimento vamos nos “esquecendo” fisicamente das organizações de base da nossa motricidade. A vida contemporânea, baseada na produtividade e no rendimento, com suas múltiplas solicitações, imposições, condicionamentos e formatações corporais, acaba nos distanciando muitas vezes de um contato mais íntimo e profundo com nossa própria corporeidade. O método oportuniza um retorno ao próprio corpo e à própria experiência motora, e, ao percebê-la de forma consciente, abre-se espaço para que ela seja reorganizada. “É exatamente aí que reside a

¹¹⁸ Essa concepção é creditada ao educador somático Thomas Hanna, que reinventou o termo *soma* e cunhou o termo “somática” em 1976. Segundo Bolsanello, “ele distingue os conceitos de corpo e soma: “[...] soma é o corpo subjetivo, ou seja, o corpo percebido do ponto de vista do indivíduo. Quando um ser humano é observado de fora, por exemplo, do ponto de vista de uma 3ª pessoa, nesse caso, é o corpo que é percebido”” (Bolsanello, 2010a, p. 19).

repadronização: reaprender a realizar movimentos de outra maneira, por outros percursos neurológicos” (Fernandes, 2010, p. 43, *grifo da autora*).

Os *Fundamentos Bartenieff* são estruturados por dez *princípios de movimento*, nove *exercícios preparatórios* e seis *exercícios básicos* (Fernandes, 2006a, 2010), e a partir daí se desenvolve em sequências de movimentos mais complexas, cujo foco é a integração com ações mais globais que privilegiam a particularidade expressiva individual. Todavia, há visões que não consideram “que exista uma sistematização específica, única, para se apresentar seus Fundamentos” (Lambert, 2010, p. 82), já que o processo de aprendizado, desenvolvimento e ensino dos exercícios, justamente por abarcar diferentes realidades contextuais, territoriais e subjetivas, pode produzir diferentes organizações de apresentação desses materiais.

A professora Marisa Lambert nos traz uma outra organização de apresentação dos princípios e conceitos do método, mantendo ainda um nítido marco pedagógico: o de “caminhar do mais simples e fundamental para o mais complexo e multifacetado, conectando o processo de dançar com a progressão básica de evolução da vida” (Lambert, 2010, p. 83). Sua proposta possui cinco agrupamentos orientadores para o estudo e a prática do método: (1) Temas Globais de Continuidade; (2) Princípios de Apoio; (3) Princípios de Funcionamento; (4) Os Fundamentos e os Padrões Neurocinesiológicos de Conectividade e (5) Relações de Integração. (Lambert, 2010, p. 85).

Visando deixar nítida a conexão e a inspiração entre exercícios específicos dos *Fundamentos* com a prática P.B. proposta por esta tese, partirei do pressuposto de que, de modo geral, os *Fundamentos* podem ser divididos em:

Preparatórios, Os Seis Básicos, e as Variações. Em geral, os Preparatórios são menos complexos que os Básicos, em termos neurológicos e do uso da expressividade e do espaço. Mas as Variações podem ser mais simples ou mais complexas, ou incluir diferentes graus de complexidade, uma vez que consistem em combinações de exercícios, como Preparatórios e Básicos, e em novos movimentos que surgem a partir destas combinações (Fernandes, 2010, p. 47).

Assim, de início, a proposta do método é regida pelos dez *princípios de movimento*, que permeiam todos os exercícios *preparatórios* e *básicos*. A pesquisadora Ciane Fernandes (2006a, p. 52) discute pormenorizadamente cada um desses princípios em grau crescente de complexidade neuromuscular¹¹⁹. São eles: 1) A Respiração e as Correntes de Movimento; 2) O

¹¹⁹ Os princípios e exercícios do método são descritos e analisados de diferentes formas, em diferentes trabalhos, com diferentes propósitos. Por exemplo, no já citado livro de Ciane Fernandes (2006a), que os apresenta de maneira sistematizada, inclusive com orientações e imagens ilustrativas para sua execução; na tese, também já citada, de Marisa Lambert (2010), e ainda em Caetano (2012), Fernandes (2010, 2012) e Silveira (2009, 2010). Por isso, restrinjo-me apenas a mencioná-los, sem descrevê-los em profundidade, inclusive porque, quando esses

Suporte Muscular Interno; 3) A Dinâmica Postural; 4) As Organizações Corporais e os Padrões Neurológicos Básicos (PNB); 5) As Conexões Ósseas; 6) A Transferência de Peso para a Locomoção; 7) A Iniciação e o Sequenciamento de Movimentos; 8) A Rotação Gradual; 9) A Expressividade para a Conexão Corporal e 10) A Intenção Espacial.

Já os nove *exercícios preparatórios* e os seis *exercícios básicos* são ações de movimento que nos convidam a retomar e reexperimentar os esquemas corporais de base, compondo juntos o que propriamente chamamos de *Fundamentos Corporais Bartenieff*. Mais uma vez, a partir de Fernandes (2006a, p. 71), os *exercícios preparatórios* são: 1) Respiração com Sonorização; 2) Vibração Homóloga com Som; 3) Irradiação Central; 4) Alongamento nas Três Dimensões com Som; 5) Pré-elevação da Coxa; 6) Elevação da Pélvis; 7) Balanço Homólogo dos Calcânhares em “I” ou em “X”; 8) Balanço Contralateral dos Calcânhares em “X” e 9) Caminhada lateral. Já os *exercícios básicos* são: 1) Elevação da Coxa; 2) Transferência (ou Propulsão) Frontal da Pélvis; 3) Transferência Lateral da Pélvis; 4) Metade do Corpo; 5) Queda do Joelho e 6) Círculo do Braço.

Os Seis Básicos (The Basic Six) são exercícios de reeducação postural, desenhados a partir do isolamento de funções anatômicas e cinesiológicas específicas, que são trabalhadas aplicando princípios complexos em integração com o todo. Este isolamento ou decupagem de pequenos movimentos reorganizam ações cotidianas, como sentar, levantar, caminhar, alcançar um objeto etc., a partir da musculatura profunda, liberando a musculatura superficial para a expressão (Função-Expressão) (Fernandes, 2010, p. 42–43).

Os *Seis Básicos de Bartenieff*, como são conhecidos, têm sempre uma iniciação específica para a sequência de uma ação que envolve o corpo todo e confirmam (reafirmam) funções motoras básicas, justamente por surgirem de relações estruturais da organicidade corporal. Algumas dessas relações estruturais são: relação cabeça-cóccix-calcânhar; relação metades superior-inferior (ou homóloga); metades direita-esquerda (ou homolateral) e contralateralidade (ou contralateral). Segundo a professora Marisa Lambert, essas organizações são padrões básicos de movimento do corpo que

surgidos de uma experiência perceptiva global, organizam um relacionamento funcional entre suas partes – relações cinéticas entre o centro e as extremidades (Padrão de Radiação do Umbigo), entre a cabeça e o cóccix (Padrão da Coluna), a unidade inferior e a unidade superior do corpo (Padrão Homólogo), as metades direita e esquerda (Padrão Homolateral), e as relações diagonais ou cruzadas (Padrão Contralateral) (Lambert, 2010, p. 115).

exercícios aparecem na *prática P.B.*, estarão descritos detalhadamente mais à frente, da forma como os interpreto e os utilizo na prática.

Por meio do projeto de pesquisa “Os *Fundamentos Bartenieff* e seus desdobramentos no ensino, composição coreográfica e dramaturgia em dança”, realizado junto ao *des*~, propus inicialmente o estudo teórico~prático do método, com práticas coletivas, leituras, discussões e debates. Nessa fase, os encontros eram divididos em três partes: a primeira com o estudo e a vivência prática dos exercícios do método, focada na consciência corporal, concentração, sensibilização individual e coletiva; a segunda, mais dinâmica, realizada a partir de fluxos organizados em sequências e exercícios coreográficos, podendo ser denominada como uma “aula de dança contemporânea”; e a terceira, com laboratórios de criação ancorados em improvisação e composição, com o corpo aquecido e preparado nas duas fases anteriores.

O começo dos encontros se dava sempre a partir dos exercícios em sua proposta original, aliando leituras, vivências individuais e coletivas, toques corporais, escutas compartilhadas, mergulhos somáticos, anatômicos e imagéticos. Nesse momento foram experimentados sistematicamente todos os *exercícios preparatórios* (ou *pré-básicos*) e também os seis *exercícios básicos* dos *Fundamentos Bartenieff* em uma escala cumulativa: começamos com o primeiro *exercício preparatório* (respiração com sonorização), e a cada encontro um novo exercício era incluído na sequência de realização, seguindo assim até o último *exercício básico* (círculo dos braços).

Ao final, quando todo o ciclo de exercícios foi completado na ordem preconizada, do mais simples para o mais complexo, tínhamos um fluxo de aquecimento~preparação inicial que durava em torno de 30 a 45 minutos, composta pelos exercícios do método, mas também por variações, alterações e/ou outros exercícios técnicos, que, aos poucos, fui mesclando e misturando aos exercícios originais, especialmente na segunda parte do encontro, quando transitávamos para um momento de fluxo mais dinâmico. As sequências de variação, aqui, eram pensadas por mim também de modo a atender outras necessidades físicas e criativas das quais eu começava a sentir necessidade no momento final do encontro coletivo, ou seja, nas práticas de composição. Assim, era nesse ponto que os exercícios do método se diluíam de forma mais intensa, e outros exercícios eram propostos, misturados ou intercalados a eles, para se atingir o corpo cênico que investigávamos.

Os participantes do estudo passaram ao longo do tempo, de maneira provocativa, a chamar essa sequência de preparação de *pós-básicos*. *Pós*, pois o método original apresentava os *pré-básicos* (preparatórios) e os *básicos*. Segundo eles, esses eram os exercícios originais do método modificados, misturados e reelaborados por mim em torno do contexto de aprendizado do grupo, adicionados também de outros exercícios, provenientes de outros métodos, práticas

e técnicas de dança que experimentei ao longo de minha formação. Entendo *pós-básicos* aqui não no sentido de uma metodologia fechada ou inovadora que estava sendo inventada, mas sim no propósito de uma continuidade contextualizada, territorializada em um ambiente, aplicada a um território e uma trajetória singular de criação, uma continuidade inspirada no método proposto por Bartenieff, mas aberta a desvios e monstrosidades.

Esse ponto é de extrema relevância e talvez um dos maiores insumos do projeto de pesquisa realizado: o *Fundamentos Bartenieff* passaram a responder a um território, a uma geografia, a um contexto singular de pesquisa e exploração em dança. Para tanto, se reorganizaram na experiência do grupo e do projeto, além de responderem também ao contato com as necessidades de criação que eu vinha, também agora, elaborando de maneira mais consciente. Começava a ficar claro para mim como o método poderia ser útil a um certo projeto de corpo~cena ou, melhor dizendo, começavam a aparecer pistas que conectavam de maneira indissociável o treinamento à poética.

É quando começo também a fazer experimentações composicionais e coreográficas na terceira parte dos encontros, a partir do corpo cênico que ia se formando em contato com os *Fundamentos*. O projeto de pesquisa se propôs, assim, em seu segundo ano (2018), a investigar as relações de construção de um corpo cênico, fazendo pontes com a improvisação, a composição coreográfica e a dramaturgia em dança. Desse modo, dois eixos de pesquisa se revelaram mais presentes nesse momento: a preparação técnico-expressiva do dançarino aliada à construção do corpo cênico com os *Fundamentos Bartenieff* e da dança contemporânea; e as relações de construção cênica em diálogo com a literatura. Essa fase já se fazia presente de forma implícita desde 2017, mas começa a ganhar força em 2018, uma vez que nesse momento já havíamos percorrido todos os exercícios propostos originalmente pelo método.

Nesse diálogo entre dança~literatura como fonte da pesquisa de movimento, almejávamos que a investigação gestual e coreográfica surgisse de ampla e profunda vivência prática que englobasse preparação técnica, laboratórios de improvisação e criação. A intersecção se dava então entre os *Fundamentos Bartenieff* e a construção de um corpo cênico, com vistas ao desenvolvimento de uma prática corporal que resultaria em forte construção gestual~expressiva na cena, a partir do contato com os textos literários utilizados nas investigações. É nesse momento, paralelo aos estudos práticos do método, que passo a trabalhar com o escritor argentino Jorge Luís Borges, especificamente com o conto *A casa de Astérix*. Assim, ao longo do ano de 2018 e início de 2019, a pesquisa produziu alguns produtos cênicos

que foram levados a público como resultados parciais do projeto¹²⁰, além, como já dito, da montagem do espetáculo *O Fio de Minos*.

Um último foco dos estudos propostos pelo projeto mencionado era observar como as práticas realizadas junto ao *des*~ retroalimentavam os processos didático-pedagógicos em dança, na minha atuação docente no IFB, e em que medida estas contribuía para a melhora das ferramentas metodológicas e de ensino-aprendizagem de dança. O aprofundamento da pesquisa com o grupo refletiu-se diretamente nos resultados obtidos com alunos dos cursos e disciplinas em que atuo como docente, uma vez que esse método, conforme dito, influenciou de forma contundente os processos de ensino-aprendizagem utilizados por mim em minhas aulas de dança na educação básica (ensino médio) e no nível superior (licenciatura em dança).

Ao longo dos anos e dos diferentes modos de trabalho e estudos inspirados nos *Fundamentos*, verifiquei que contribuía para o desenvolvimento do potencial expressivo dos participantes, colaborando para a construção de sujeitos~corpos inteligentes, que conhecem a si mesmos mais profundamente quando em movimento, otimizam seus esforços, gastam menos energia para a execução de uma ação corpórea com mais funcionalidade e organização, além de se expressarem de maneira mais autônoma.

Portanto, além da consciência corporal em nível anatômico/estrutural, o estudo abarcou a participação de realidades internas, contextuais e aspectos subjetivos que condicionam e organizam o corpo. Especialmente considerando os objetivos desta tese, no que se refere à aproximação entre processos de subjetivação e expressividade, o método oportunizou a vivência da própria subjetividade~corpo de maneira aprofundada, situação cada vez mais rara no nosso cotidiano, mesmo quando falamos de outros treinamentos e/ou aulas de dança que deveriam, a princípio, produzir esse tipo de experiência. Nessa esfera, o potencial de reconhecimento, reorganização ou mesmo desestabilização da subjetividade, a partir do método, é premente.

Vistos sob o prisma de Bartenieff, o estudo do corpo e do movimento funde, de maneira indissociável, o contato com saberes sensíveis, incluindo a investigação cinestésica e cinética do corpo, com o reconhecimento e a exploração dos conjuntos de elementos que abordam a vida expressiva de quem se move. Pensando na formação artística ou em processos de criação, a união desses materiais é valiosa, pois aponta para a conquista de uma presença expressiva dilatada, envolvendo o enlace de todas as camadas do aprendizado artístico: o contato com a subjetividade, o autoconhecimento corporal, o alargamento da consciência individual e coletiva, o

¹²⁰ Dois estudos coreográficos – *Estudos 1 e 2 para a casa de Astérion*, realizados respectivamente em junho e novembro de 2018; e uma coreografia solo – *O Monstro Colorido*, apresentada em junho de 2019 (link para [teaser](#)). Todas essas apresentações foram realizadas no campus Brasília do IFB, dentro da programação do *IFestival Dança*.

aprimoramento da fluência cinética, o conhecimento dos componentes do espaço, das qualidades e formas do movimento e a ampliação da criatividade expressiva. É uma proposição que facilita o desenvolvimento de uma integridade cênica, uma vez que conecta o resultado externo do movimento com um espaço de interioridade e intenções poéticas nascidas na experiência corporal (Lambert, 2010, p. 64).

Assim, um sujeito~corpo atento a sua própria corporeidade, além de se conhecer em níveis funcionais, anatômicos e fisiológicos, se conhece e se entende, a partir do contato com o método, também em níveis expressivos e subjetivos, com clareza de seus potenciais e seus limites. Isso gera um aumento qualitativo da disponibilidade do corpo, aprofundando suas possibilidades motoras e expressivas, aliado a um envolvimento psicofísico único e pessoal.

Fica evidente que o olhar de Bartenieff rompe convenções, ao propor o desfazer de uma percepção separatista do sujeito e investir na permeabilidade entre ambientes e funções, alargando a extensão do que o corpo pode ser e alcançar. Suas descobertas vão apoiar-se no entendimento de que a subjetividade de cada um só se desdobra em gesto expressivo – isto é, se desloca de si para promover um discurso no mundo – quando em diálogo com o que provém do ambiente de fora, espaço de todos. Em reverso, aponta que, como revelado no movimento do anel de moebius, é na transposição do que está fora para si, pelo reconhecimento do outro, que se constrói o universo do interno, geram-se autorreferências e desejos criativos (Lambert, 2016, p. 54).

Uma vez finalizado esse primeiro ciclo de pesquisa com o método, e após o período pandêmico em 2020, quando foi montado o solo *O Inquietante*, retomo os encontros presenciais do *des~* já na fase do *Desmonte~Manada*. Nesse ponto, como dito, chegava finalmente o momento de testar coletivamente os *operadores de ativação do infamiliar*. Todos eles foram influenciados pela prática dos *Fundamentos Bartenieff*, que são lançados aqui em uma nova desestabilização em função do novo momento da pesquisa e de provocações de novos integrantes do grupo que questionam, deliberadamente, o treinamento.

Os debates e embates nesse ponto levam a um borramento ainda maior do método original, elidindo ainda mais as fronteiras entre a “aula técnica de dança” e o “laboratório de criação/improvisação”. Alguns princípios de movimento mantêm-se, no entanto, fundamentais e protagonistas dos exercícios de criação com os *operadores*, como a *respiração e as correntes de movimento* e a *respiração sonorizada*, que passam a habitar, ditar, interferir em toda ação de movimento que se faça dentro das investigações criativas.

Além da respiração, o trabalho passa a priorizar alguns aspectos cinesiológicos que me interessavam para a criação de uma certa corporeidade cênica específica, por exemplo: a dissociação entre pelve e fêmur na exploração motora da articulação coxofemoral, aprofundando as possibilidades de movimento da cava da bacia e a mobilização das vísceras; o

reequilíbrio de tônus e a construção do tônus médio e, por fim, a produção de uma qualidade de movimento específica por meio da metáfora de “mover-se pela ossatura”, ancorada nos esquemas de base do desenvolvimento sensório-motor de *abandonar* e *empurrar*. Em síntese, as práticas dos *pós-básicos*, nome que começa a ganhar força a partir das provocações feitas pelo grupo, organizam-se assim agora em três pilares essenciais e mais específicos para o treinamento cotidiano: a reorganização profunda da respiração, o aprofundamento intenso da mobilidade da articulação do quadril e o fortalecimento de musculatura profunda e do assoalho pélvico.

Após esse longo percurso de pesquisa, assumi, por fim, a provocação proposta pelo grupo para a nomeação da prática, e caminhei em direção à sistematização desses exercícios *pós-básicos* em uma sequência que se realizava sempre no começo dos encontros práticos, para aterrar o corpo, conectar o grupo, organizar o tempo, o espaço e as participantes em um mesmo meio ambiente de investigação criativa. Essa sequência foi aprofundada, reelaborada e organizada, enfim, durante a imersão prática *Derivas do Inquietante*, realizada em Lisboa durante o doutorado-sanduíche, em torno da *prática pós-básicos* ou, *prática P.B.*, que hoje, após todos os ajustes, transformações e desenvolvimentos, tem em média 60 minutos.

Trago aqui, para sustentar os apontamentos e ilustrar a experiência com esses exercícios ao longo de anos de pesquisa, algumas impressões positivas e, eventualmente, negativas e/ou contraditórias, das participantes dos processos, em diferentes momentos e também com variados tempos, de contato com a *prática P.B.*:

Lívia:

Você se organiza, nessa prática o seu corpo se organiza. É como se você trouxesse toda a sua bagagem bem consciente para o seu corpo e dali você conseguisse fazer o que você quiser. (...) Ela te constrói e aí você está pronto para poder absorver o que vem. (...) E eu, particularmente, gosto mais dessa prática quando ela é feita mais lenta (...) porque é uma necessidade do meu corpo, (...). Eu sinto mais prazer e mais conexão.

Gustavo:

Para mim era o contrário. Eu percebia mais a desorganização que o meu corpo estava enquanto fazia prática. (...) Como se fosse uma sensação de quando eu fazia RPG (Reeducação Postural Global). Você fica parado numa posição e a pessoa vai te colocando onde você deveria estar, e aí você se sente “torto”, mas na verdade você estava assim, e ela te colocou no lugar. Eu percebia muito o lugar do erro que estava meu corpo.

Carol:

É ótimo pensar, já que eu estava desde o início, como foi um processo bem dilatado, passando por cada exercício. Era realmente um preparatório para um corpo cênico. (...) Então, pra mim foi muito importante conseguir compreender que não é todo dia que você consegue chegar, é muito difícil. Deu um estalo quando comecei a fazer as aulas com você que eu falei: “nossa, eu nunca dancei dança contemporânea”. A primeira vez que eu estou dançando realmente (...). Então você fica consciente do seu

corpo. Da sua estrutura corporal, dos seus incômodos, do que realmente você tem, qual a sua amplitude. Para mim foi um lugar de descoberta do meu próprio corpo, das possibilidades que eu tinha (...). É um corpo realmente que te coloca, que te prepara, dá base até você ficar de pé. A sua presença de palco, cênica, criativa.

Naju:

Realmente um lugar de olhar o seu corpo por uma outra perspectiva, de trazer mesmo essa ideia bem somática mesmo, de que seu corpo é mais que isso. Tem coisas internas aqui que você tem que pensar. Então não é só sobre alinhar sua perna, colocar no lugar, mas “o que mais que tem aqui dentro, o que mais pode ser explorado?” E começar a pensar na respiração foi um grande “boom”, tipo, “olha aqui, quando eu faço isso junto com a respiração, acontece de uma maneira diferente”. (...) E foi essa coisa absolutamente inovadora. Tipo, “caramba, olha só essa outra perspectiva aqui de movimento, de modo de fazer”. Acho que é assim até hoje, porque é um caminho muito, muito complexo, de coisas a serem entendidas e pensadas.

Marcia:

Nessa parte me sentia um pouco distante, pois não havia participado do início da pesquisa e do entendimento mais aprofundado da prática. (...) Sentia que eu precisava correr muito, pois 95% das participantes do grupo já conheciam o método. (...) Confesso que essa era a parte que eu menos me identificava (...). Me senti um pouco presa em uma estrutura “em que eu precisava fazer”, e não em uma prática que eu via atuando com clareza no meu corpo. (...) Lembro que no ano 2023 meu corpo começou a aceitar mais a proposta, não de uma forma racional, mas no assentamento da abordagem no corpo. Daí, a prática foi ficando mais orgânica e funcional, menos dura e distante.

Em diálogo com os retornos que fui colhendo do grupo, o que fui observando e incorporando também ao longo das inúmeras experimentações com essa prática ano após ano é que há uma flexibilidade e uma possibilidade de intercâmbios, trocas e inversões na ordem dos exercícios, prevalecendo sempre a percepção do momento presente em relação às necessidades de preparação~aquecimento individuais e coletivas. A ideia era propor um bloco de exercícios estruturado previamente, porém flexível, como peças dentro da sequência que podem ser intercambiadas ou utilizadas separadamente, dependendo do objetivo do dia, da aula ou do ensaio.

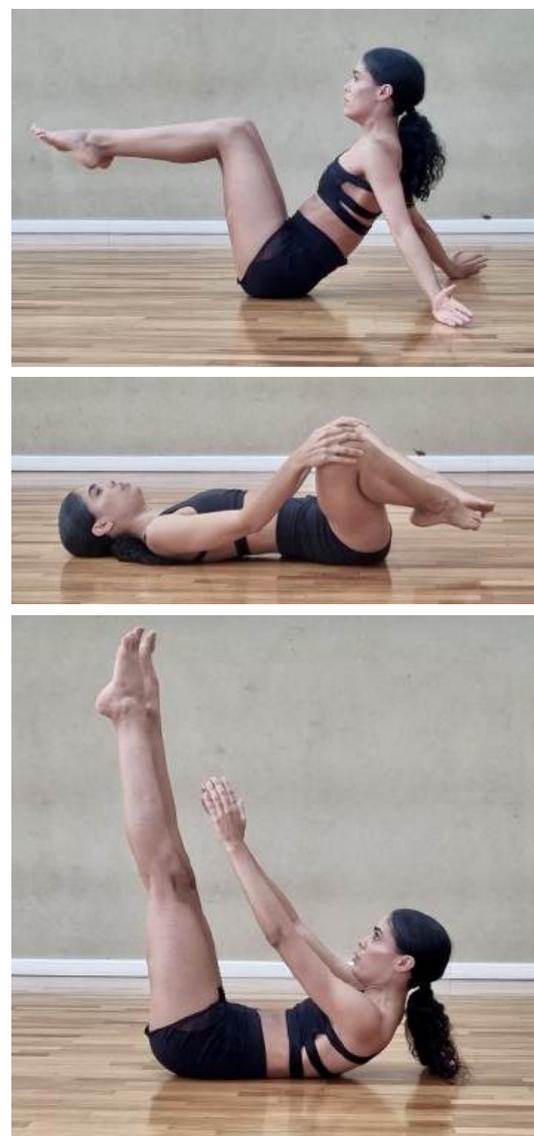
A *prática P.B.*, portanto, tem uma estrutura que desorganiza a sequência original de execução dos *exercícios preparatórios e básicos* – presentes de forma original, adaptada ou reinterpretada predominantemente na primeira metade da prática –, além de incluir, como dito, outros exercícios – presentes na segunda metade da prática. Essas outras sugestões motoras aliadas às mudanças na ordem e/ou na execução dos exercícios do método funcionam como pontes e conexões entre os exercícios originais, de modo a criar um fluxo de execução *contínuo* e *ininterrupto*, além de visar atender a uma lógica de realização que fosse mais apropriada para a criação de um corpo cênico específico que eu intentava construir, que foi ficando mais evidente ao longo do tempo com os objetivos contextuais e territoriais da pesquisa. Logo, a

ordem e a quantidade de exercícios, conforme aparecem na *prática P.B.*, são uma sugestão para a execução que pode e deve ser modificada de acordo com as necessidades contextuais.

A respiração assume um protagonismo nessa prática, assim como em todas as minhas propostas de criação. Ao longo dos anos, ministrando aulas, cursos e workshops com as propostas do método e também a partir da minha experiência como dançarino em diferentes companhias de dança, fui observando que, muitas vezes, mesmo dançarinos profissionais não utilizam de modo eficiente a respiração, seja em aulas de treinamento, seja em cena. De modo geral, percebo que ela se tornou uma referência largamente utilizada, porém, muitas vezes de forma naturalizada. É comum mencionarmos em diversos momentos conduzindo uma aula de dança expressões como “respirem”, “não esqueçam de respirar”, mas poucas vezes nos ocupamos desses comandos de forma intencionalmente construída, elaborada e, de fato, em conexão com a ação de movimento proposta.

Assim, na prática *P.B.* e, de modo geral, em todas as minhas propostas de aula e investigações criativas, conduzo a respiração objetivamente durante a execução dos exercícios técnicos~poéticos, demarcando os momentos de inspiração e os de expiração em diálogo com a ação motora que está sendo realizada. Assim, inspirando-me nas orientações sobre a respiração apresentadas no método de Bartenieff, preocupo-me sempre em direcionar detalhada e constantemente quais são as ações de respiração (inspiração, apneia, expiração, sonorizações, aumento/diminuição de fluxo, aumento/diminuição de ritmo etc.) envolvidas em cada ação de movimento, estruturando a prática inteiramente em conexão e por meio desses fluxos respiratórios.

Em alguns momentos, esse direcionamento coincide com proposições do método original, mas em outros diverge, pois fui adaptando os comandos respiratórios de acordo com o fluxo da sequência de preparação que foi se formando junto ao grupo. Logo, em muitos momentos, os participantes não realizarão os exercícios, por exemplo, no seu tempo respiratório



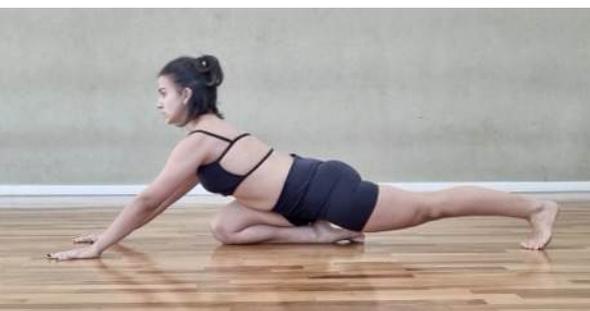
Caroline Magalhães durante a prática *P.B.*
Fotos: Lívia Bennet.

peçoal, como preconiza o método e a educação somática como um todo, mas tentarão *repadronizar* seu ritmo próprio em função da proposta da prática, do grupo em que se realiza a prática e em função dos objetivos cênicos e composicionais de construção daquele corpo.

Propõe-se, assim, um deslocamento da respiração da caixa torácica (respiração alta) para a caixa abdominal (respiração baixa), *repadronizando-a* para o local de origem nas primeiras fases do desenvolvimento do bebê.

Ao longo do crescimento humano e a partir do contato com a cultura urbana contemporânea, especialmente na fase neoliberal do sistema capitalista, que condiciona os sujeitos na velocidade, produtividade e na eficiência, a respiração vai se encurtando e subindo, deixando de se apoiar no movimento pleno do músculo diafragma e transitando para a musculatura superficial do tórax, especialmente para os músculos intercostais. A prática tem como intuito, portanto, reabilitar a respiração diafragmática profunda, como propulsora dos movimentos e do reequilíbrio de tónus. Assim, afirma-se fortemente a ancoragem no primeiro princípio de movimento do método: *a respiração e as correntes de movimento*.

Como nos Fundamentos de Bartenieff todos os movimentos relacionam-se e sustentam-se no contato íntimo com o centro do corpo, independentemente de onde parta o impulso cinético, respirar profundamente na pélvis e no abdome é um procedimento organizador sugerido (HACKNEY, 1998). Promove sensações de ondulação, massageadoras e ativadoras das estruturas próximas dos mecanismos centrais do torço, que engatam o nosso cerne na função de suporte para conexões (Lambert, 2010, p. 95).



Ana Julia Paiva durante a prática P.B.
Fotos: Livia Bennet.

Ao insistir fortemente nesse ponto durante as práticas, fui observando, em mim mesmo e nos participantes, que o corpo vai se aquecendo, expandindo, dilatando, borrando, de dentro para fora e constantemente chega em estados alterados de tónus, percepção, conexão interna~externa, em uma palavra, em *estados de presença*. Com o grupo, percebi que não estamos acostumados a respirar profundamente, insistentemente, por longos períodos. Notei também que respirar, algo tão natural e simples no cotidiano, é um parâmetro que precisa de atenção e foco na construção técnico~poética tanto

quanto qualquer outro parâmetro anatômico, algo que é dado como óbvio nas formações em dança de forma geral, mas que muitas vezes é pobremente observado e não trabalhado minuciosamente.

Marcia:

O gesto da respiração era algo muito abstrato para mim, não conseguia colocar analiticamente nos órgãos a respiração juntamente com a movimentação da prática. Mas com o tempo fui entendendo que, conforme eu ia “fazendo” os exercícios, a musculatura interna do corpo adquiriu espaço para coisas se encaixarem, por exemplo: articulações iam se alargando, órgãos internos se realojando, os pensamentos se acalmaram e ficaram mais abertos à proposta.

Essas intervenções, modificações e adaptações no método, em função de um território, de uma geografia, de um contexto e de um grupo específico de artistas, singularizam a proposta como ferramenta, ao mesmo tempo que criam condições para reinvenções e descobertas. Esse movimento mostrou-se bastante rico e profícuo, dando base, segurança e confiança para elaborar propostas de criação em diálogo com o método. A ideia de um uso particular e específico dos *Fundamentos* não é, todavia, algo novo ou mesmo inovador. Ao contrário, está intrincado na proposta de Bartenieff o estímulo à capacidade de recriação e reinvenção dos exercícios justamente pelo fato de não partirem de um engessamento técnico característico de uma proposta de treinamento mecanicista (Woodruff, 1999).



Marcos Katu Buiati durante a prática P.B.
Fotos: Lívia Bennet.

Os Fundamentos apresentam uma possibilidade irrestrita de variações, inclusive porque baseiam-se naqueles três conceitos: mudança, integração e conexão. Mesmo os Preparatórios e os Seis Básicos podem ser realizados de inúmeras maneiras, variando, por exemplo, as qualidades expressivas, dando maior ou menor ênfase ao espaço ou a uma ou outra Conexão Óssea, ou trabalhando-se em dupla ou em grupo. (...) A obra de Bartenieff é abrangente, inclusiva e multiplicadora. Suas aplicações irrestritas e desenvolvimentos imprevisíveis e igualmente inovadores têm sido demonstrados por vários de seus alunos e colaboradores, a exemplo de Peggy Hackney, Bonnie Bainbridge Cohen e Regina Miranda. Os Princípios de Movimento, intrinsecamente criativos, somados aos Fundamentos Bartenieff, estruturalmente delineados, associam interações flexíveis a uma base sólida. Sua obra torna-se cada dia mais atual e relevante, inspirando-nos a transgredir dicotomias e fragmentação,

desenvolver a autonomia e o centramento, e preparando-nos para interagir e desfrutar (com) um mundo em constante mudança (Fernandes, 2010, p. 47–48).

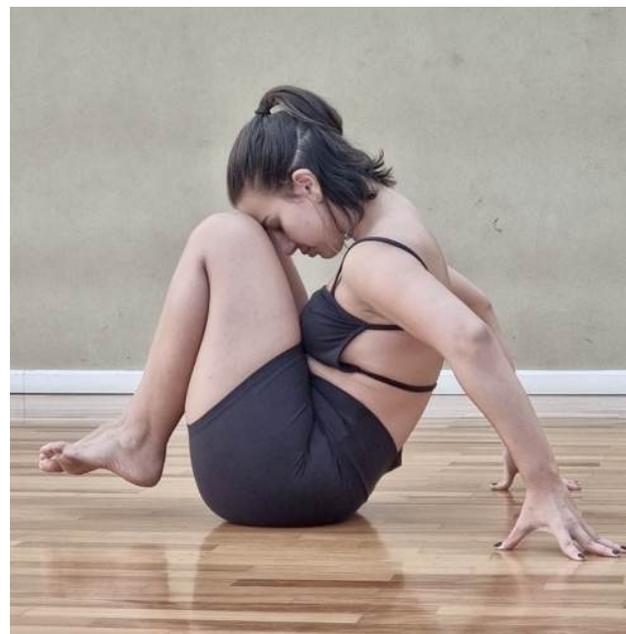
Nesse sentido, a *prática P.B.* não visa reproduzir fielmente ou replicar o método estudado já que se trata de uma proposta de treinamento em dança que bebe e se inspira nos princípios somáticos mas não se configura enquanto uma prática somática em si. Essa diferenciação é importante, conforme nos alerta a professora e pesquisadora Márcia Strazzacappa (2010, p. 400), pois os *Fundamentos Bartenieff* são entendidos, nesta tese, como um dos elementos estruturadores do treinamento em dança, e não como o treinamento em si.

Assim, a *prática P.B.* bebe dos *Fundamentos Bartenieff*, mas também de diversas outras técnicas e práticas de dança que fazem parte de minha formação¹²¹, ou seja, já é uma invenção que responde às necessidades do território e dos coletivos sobre e com os quais esta pesquisa se realiza¹²². Assim, a *prática P.B.* não é uma prática somática em si. É um treinamento em/para dança orientado por princípios somáticos. Creio que essa é uma das razões que explicam também algumas menções nas falas das participantes sobre a experiência com a *prática*¹²³, que aludem a dificuldades e limites impostos por ela, já que, em muitos momentos, inclusive em minha condução, busco tensionar os limites individuais durante a preparação técnico~criativa do corpo:

¹²¹ Especialmente o Ioga, a dança Moderna e Contemporânea.

¹²² Para mais aprofundamento sobre a crítica acerca dos equívocos e confusões entre treinamento e métodos somáticos, conferir o texto de Strazzacappa (2010).

¹²³ Como a *prática P.B.* está bastante embebida dos *Fundamentos Bartenieff*, em muitos momentos as participantes se referem a ela como “prática, técnica, método Bartenieff”, mas estão falando da experiência com a *prática P.B.* Nesse sentido, é curioso também observar como as duas referências estão borradas e misturadas, gerando essa confusão de nomenclaturas.



Ana Júlia Paiva durante a prática P.B.
Fotos: Lívia Bennet.

Naju:

Eu sempre senti muito que não ficava num lugar só de “que delícia, experimente”, mas tipo, “o que você vai fazer com isso?” (...) E eu vejo que isso me puxa de uma maneira muito boa, apesar de às vezes ser incômodo. (...) Então sinto que você tem essa exigência dentro da prática 1, mas é uma exigência que dá o caminho, que respeita os seus limites também. (...) Se a gente não acha algum lugar para se desafiar, você também não evolui, não tensiona os limites.

Carol:

O que você pode fazer além disso? Porque às vezes a gente para de olhar para si, fica só no lugar familiar, onde é confortável. E aí quando vem esse desconforto (...), eu não quero bater de confronto, eu quero fugir, eu quero me esquivar. E aí não é um lugar de se esquivar, é um lugar de confronto o tempo todo. (...) Esse desconforto para mim não é negativo, apesar de às vezes você ficar um pouco assustado (...).

Gustavo:

Eu gosto desse lugar de você ser confrontado o tempo todo com um negócio. Porque eu entendi o que é a bacia neutra. Eu tenho a imagem, você trouxe imagens, vídeos, vísceras, um monte de coisas para gente visualizar. E aí você descobre que você não tem essa bacia. E aí tem que repadronizar isso. (...) Só que agora com uma filosofia por trás, que é outra, que não é a estética do palco, do ideal de beleza do balé, é a vida.

Lívia:

É porque essa prática trabalha movimento e respiração juntos o tempo inteiro. No balé você não fica pensando na respiração, ninguém, nenhum professor fala assim: “solta o ar e inspira”. Não, é só o braço que ficam te ajeitando, te construindo, que nem um boneco. (...) E na Bartenieff, não. Você está automaticamente aliando respiração e movimento, o tempo inteiro. Você não consegue fazer um sem fazer o outro.

Ainda nesse contexto, alguns relatos das participantes dos processos demonstram também, a partir dessa resistência e dificuldade com os exercícios, a existência de um borramento de fronteiras entre cotidiano e espaço de criação, apontando para possíveis novas percepções de si e, possivelmente, desestabilizações de uma subjetividade:

Carol:

É um confronto comigo o tempo todo. Eu vou para o ensaio, a gente dança, eu vou para a minha casa. Eu me questiono sobre tudo aquilo que a gente fez na aula, positivamente, negativamente também, quais são as coisas que me cabe, que não me cabe, se eu estou preparado ou não para certas coisas. Você começa por se questionar.

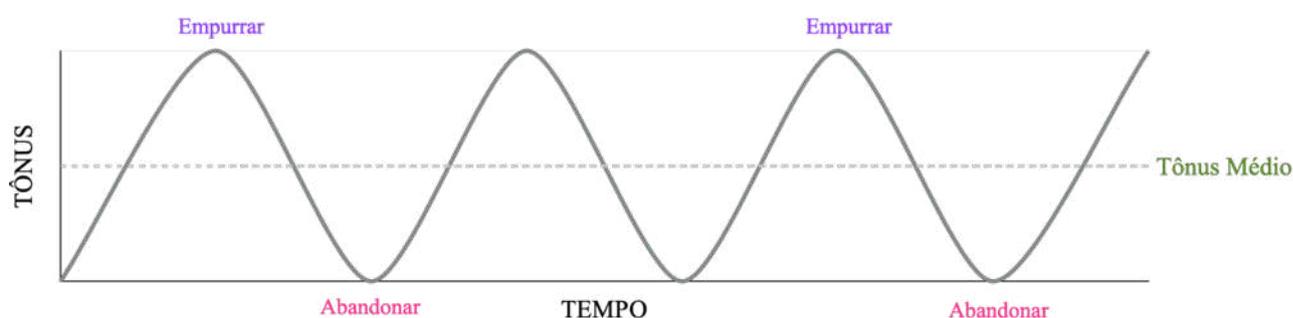
Gustavo:

Eu sempre soube que sou isso, e agora que eu vejo, é como se fosse a minha forma de me portar no mundo. Na minha cabeça eu faço mercado daquela forma. Então é muito estranho, mas é muito familiar. Eu não me surpreendo com o que estou fazendo, não é uma grande descoberta. Eu só realizei uma capacidade ali. É estranho, mas não chega a ser “os outros estão bonitos e eu estou feio”.

Por conta dessa alta exigência e complexidade de execução, a ordem de exercícios aqui proposta procurou produzir uma alternância de tónus, entre tónus mais alto e mais baixo, de modo a privilegiar um *tónus médio de execução cênica*: uma qualidade expressiva que me

interessa em minhas proposições coreográficas, mas que também produz a possibilidade de se percorrer toda a prática, que é longa, sem se chegar em uma saturação ou fadiga física. Privilegio, portanto, na *prática P.B.*, blocos de execução que produzem a alternância entre os esquemas de base *abandonar* e *empurrar* para se chegar a esse tônus.

No gráfico produzido que relaciona essa oscilação de tônus~esquemas de base ao longo do seu tempo de execução, visualizamos uma onda oscilante que alterna, então, picos de ação física com maior tônus e vigor muscular (predomínio do empurrar) com vales de ação física com menor tônus e vigor muscular (predomínio do abandonar). Essa oscilação gera um *tônus médio* de execução que equilibra a prática em termos de estafa e condicionamento físico.



Procurei também, visando estabelecer esse *tônus médio*, criar uma alternância entre os *padrões neurológicos básicos* (que são, como visto, um dos princípios de movimento dos *Fundamentos Bartenieff*), intercalando os exercícios entre as organizações de irradiação central, organização homóloga, organização homolateral e organização contralateral.

Importante pontuar, porém, que nenhum dos padrões ou esquemas acontece de maneira isolada ou independente. Retomando mais uma vez a imagem do Anel de Moebius, há um trânsito contínuo entre abandonar~empurrar, entre tônus alto~tônus baixo. Existe, assim, um limite, uma fronteira que precisa ser constantemente agenciada durante a execução da prática. Logo, esse *tônus médio* poderia ser entendido enquanto limite~fronteira, como o ponto de transição de um lado ao outro do anel, o contínuo ponto de virada de uma face da fita para a outra.

Já na tabela a seguir, estabeleci algumas siglas com cores variadas, que serão sinalizadas na orientação de execução da prática para que, junto à visualização dos vídeos, possa-se identificar os exercícios (*preparatório* ou *básico*), *esquemas de base* e *padrões neurológicos básicos* do método original. Lembrando mais uma vez que a indicação de um *esquema de base* ou de um *padrão neurológico básico* remete àquele que é predominante no momento da

execução, mas que continuamente oscila para o seu polo oposto ou para outro padrão de organização. Assim, enfatizando, cada esquema, exercício ou padrão *não funciona de maneira isolada*, mas em conjunto com o todo complexo da prática, oscilando entre diferentes limites, fronteiras e agenciamentos de qualidades expressivas.

Fundamentos Bartenieff	Esquemas de Base	Padrões Neurológicos Básicos	
Exercício Preparatório (EP)	Abandonar (AB)	Irradiação Central (ICT)	Homolateral (HLT)
Exercício Básico (BA)	Empurrar (EM)	Homólogo (HML)	Contralateral (CLT)

Por fim, para uma melhor visualização e entendimento de execução da *prática P.B.*, foram produzidos, para cada um dos exercícios, vídeos individuais com sua execução observada em três ângulos: um superior, um lateral e um baixo (os três planos de visualização sucedem-se em cada vídeo). Todavia, e isso é de extrema importância, o *fluxo contínuo* de execução da prática é primordial, principalmente pelo estado inebriado que se alcança ao final da execução, ocasionado pela respiração sonorizada profunda e ininterrupta do começo ao fim. Os vídeos demonstram a execução básica e simplificada dos exercícios, e não os ciclos de repetição descritos a seguir. Assim, eles são para um melhor entendimento da execução de cada um dos exercícios, mas não se recomenda, com isso, que sejam realizados de forma engessada, mecânica ou separada. Cada exercício só se fortalece enquanto parte do todo da prática, e não se espera que os vídeos se tornem referências cristalizadas a serem reproduzidas¹²⁴. Nesse sentido, não se propõe um manual ou uma receita de treinamento a ser seguida, mas referências claras que podem, e devem, ser revistas, reorganizadas, reestruturadas e singularizadas em diferentes contextos.

Assim, está disponível no começo da orientação de execução, um *link* de uma lista de reprodução com variados vídeos de execução da prática em *fluxo contínuo* e *ininterrupto*, realizados em diferentes momentos e contextos desta pesquisa, por mim ou coletivamente no

¹²⁴ Aprofundarei um pouco mais essa questão no próximo tópico.

des~. Por isso, nesses vídeos da prática completa, poderão ser observadas pequenas variações da ordem de execução ou mesmo ausências ou inclusões de exercícios que não estão descritos a seguir¹²⁵.

A reunião e a observação desses registros videográficos foram importantes para se perceber também os caminhos de idas e vindas da própria sistematização da prática, como um fluxo de ondas, de marés, a partir do qual o corpo foi descobrindo, esquecendo e reestruturando o material proposto. A apresentação desses vídeos intenta, portanto, evidenciar o bem-vindo caráter aberto, vivo, mutável e compartilhável do treinamento proposto.

Parto agora para a orientação de execução detalhada da *prática P.B.*



Marcos Katu Buiati durante a prática P.B. Foto: Livia Bennet.

¹²⁵ Especialmente após o retorno do doutorado-sanduíche e a volta às atividades do *des~* já em 2024, alguns pequenos ajustes foram feitos na sequência aqui proposta.

ORIENTAÇÕES DE EXECUÇÃO DA PRÁTICA P.B.

Vídeos da prática realizada em fluxo contínuo [neste link](#).

Vídeos de todos os exercícios individuais [neste link](#).

1. **Respiração diafragma~iliopsoas (AB ICT)**. Vídeo [neste link](#).

- Realizada no chão, posição deitada, no mínimo 8 ciclos¹²⁶.
- A partir do abandonar, mapear as zonas do corpo que pressionam o chão.
- A partir do empurrar, deixar o corpo produzir movimentos provenientes da necessidade que surge da respiração; não “sair se mexendo” de forma automática. Espreguiçar, alongar, rolar, torcer enquanto se solta o corpo no chão.
- Ampliar a respiração: colocar a maior quantidade possível de ar para dentro do corpo e soltá-lo para fora do corpo até a última gota.
- Na expiração, sonorizar o som de S, como um sibilo ou uma válvula de pressão que controla a saída do ar.
- Diafragma desce na inspiração, empurrando as vísceras, e sobe na expiração, afunilando a caixa torácica enquanto se derrete~empurra o abdome em direção ao chão.
- Na terça parte final da expiração, diafragma aciona o músculo iliopsoas na altura da 12^a vértebra torácica.
- Conexão entre centro de leveza (caixa torácica) e centro de gravidade (caixa abdominal); aproximação entre o osso esterno e o umbigo; afunilamento espiralado da musculatura da região do osso púbis.
- Imagem: na inspiração, um balão que se expande dentro do abdome nas quatro direções, dilatando as vísceras; na expiração, as vísceras derretem em direção ao chão e se acomodam.

2. **Respiração com sonorização das vogais (EP1 AB ICT)**. Vídeo [neste link](#).

- Realizada no chão com joelhos flexionados.
 - Exagerar a rotação interna dos fêmures, tocando um joelho no outro; se necessário, ampliar a distância entre os pés na base.

¹²⁶ Os ciclos de execução de alguns exercícios têm como base o número de 8 repetições. Essas repetições podem ser adaptadas em múltiplos de 6, 4 ou 2, a depender do contexto do grupo, do condicionamento físico e dos objetivos da prática.

- Inspirar profundamente no abdome~vísceras e, na expiração, sonorizar as seguintes vogais:
 - I na cabeça; E no pescoço; A na caixa torácica; O no abdome; e U na bacia.
 - Imaginar uma esfera de ar, de luz ou de som na região em que vibra a vogal.
 - Massagear e tocar os marcos ósseos na medida em que desce as esferas.
- Encadeamento sequencial “I E A O U” de cima para baixo e “U O A E I” de baixo para cima.
 - Movimentos de gangorra do corpo em contato com o chão.
 - Imagem: imaginar o tronco no formato de uma canoa de madeira ou de uma casca de banana, trazendo a imagem de uma concavidade para o corpo (Princípio dos *Fundamentos: hollowing*).
 - Imaginar as vísceras derretendo e afundando em direção ao chão.

3. Vibração homóloga com som (EP2 AB HML). Vídeo [neste link](#).

- Elevar as pernas para o teto e sacudi-las sonorizando a vogal A; desmontar pelo osso e deixar cair.
- Elevar os braços para o teto e sacudi-los sonorizando a vogal A; desmontar pelo osso e deixar cair.
- Elevar as pernas e os braços para o teto e sacudi-los sonorizando a vogal A; desmontar pelo osso e deixar cair.
- Elevar e desmontar verticalmente braços e pernas 4x.
- Elevar e desmontar lateralmente braços e pernas 4x.

4. Balanço homólogo dos calcânhares em X (EP7 AB HML). Vídeo (4 e 5) [neste link](#).

- Espreguiçar, alongar e torcer o corpo, passando a língua dentro da boca, produzindo e engolindo saliva.
- Posicionar o corpo na estrela de seis pontas, na posição de um X.
- Rotacionar os fêmures para dentro, deixando os joelhos alinhados com o teto.
- A partir do contato dos calcânhares com o chão e dos tornozelos, iniciar o balanço de calcânhares, mantendo a respiração profunda e a projeção/dilatação do abdome~vísceras.
- Tocar com as mãos os marcos ósseos da órbita dos olhos, das clavículas, do esterno, das costelas, o abdome e as cristas ilíacas, para ajudar na soltura de tônus e pulsação da ossatura.

- Imagem: soltar a língua dentro da boca e relaxar a mandíbula durante o balanço.

5. Balanço contralateral dos calcânhares em X (EP8 AB CLT)

- Ainda com o corpo na posição de estrela~X, transitar do balanço homólogo (ativado pelos dois tornozelos) para o balanço iniciando somente no pé esquerdo.
- Deixar a oscilação percorrer o corpo em uma diagonal do pé esquerdo em direção à mão direita.
- Depois, transitar para o balanço iniciando somente no pé direito, deixando a oscilação percorrer o corpo todo na diagonal oposta, do pé direito em direção à mão esquerda.
- Mantêm-se as mesmas imagens do balanço homólogo: soltar a língua dentro da boca e relaxar a mandíbula.

6. Irradiação central (EP3 AB ICT). Vídeo [neste link](#).

- Na posição da estrela~X, inspirar profundamente pelo abdome~vísceras e, ao expirar, a partir do derretimento do centro do corpo e da aproximação da cintura pélvica da cintura escapular, fazer uma “bolinha” para o lado direito, aproximando a testa dos joelhos; inspirar dilatando o abdome~vísceras retornando o corpo para a posição da estrela~X, expirar fechando para o lado esquerdo.
- Realizar ciclos decrescentes, diminuindo o tempo respiratório:
 - 1 ciclo de 8x com respiração em 8 tempos.
 - 1 ciclo de 8x com respiração em 4 tempos.
 - 1 ciclo de 8x com respiração em 2 tempos.
 - 2 ciclos de 8x com respiração em 1 tempo.
 - 1 ciclo de 8x com respiração em 1 tempo, rolando até formar uma “bolinha” sobre os joelhos.

7. “Bolinha” sobre os joelhos (EP3 [variação] AB ICT). Vídeo [neste link](#).

- Realizar 8 ciclos de respiração, empurrando o abdome~vísceras em direção às coxas na inspiração; soltar até a última gota de ar fazendo um funil/túnel no púbis na expiração.
- Deslocamento paraquedas com extensão de coluna 8x: inspira na ida, expira no retorno dos ísquios ao calcanhar, sugando as vísceras pelo umbigo.

- Mergulho~extensão do tronco: inspira mergulhando até a extensão da coluna; expira puxando o retorno pelos ísquios; inspira desenrolando a coluna em direção ao chão e elevando os braços pelo chão em direção à cabeça; expira enrolando coluna pelo queixo~esterno~umbigo; repete o ciclo 8x.
- Alongamento gato~cavalo: inspira no cavalo; expira no gato; repete o ciclo 8x.
 - Iniciar tanto o gato quanto o cavalo sempre pelos ísquios e osso da bacia, e não pela coluna torácica.
- Alongamento iliopsoas com extensão posterior da perna: 4x perna direita; 4x perna esquerda; inspira alongando a perna; expira sugando o abdome~vísceras e aproximando o joelho da testa.

8. Rolamento lateral com abertura de fêmur~bacia (AB HLT CLT). Vídeo [neste link](#).

- Na bolinha sobre os joelhos, derramar o corpo para a lateral, abrindo uma metade do corpo após a outra ao mesmo tempo que traciona o fêmur em direção ao tronco e aponta os ísquios na direção oposta.
- Ao chegar na lateral, deixar o tronco e o eixo espiralarem.
- Inspirar dilatando o abdome~vísceras enquanto se rola com as costas em contato com o chão e expirar enquanto se vai para as laterais.
- Repetir 8x.

9. Metade do corpo (BA4 AB~EM HLT). Vídeo [neste link](#).

- Ao final do exercício anterior, devolver o corpo para a posição da estrela~X.
- A partir dessa posição, inspirar profundamente pelo abdome~vísceras e, ao expirar, aproximar, pelo chão, o joelho direito do cotovelo direito e toda a lateral direita do corpo.
- Ao chegar no máximo da aproximação, deixar a metade esquerda do corpo ser tracionada e fechada em direção à posição de uma bolinha do lado direito.
- Inspirar abrindo~devolvendo a metade esquerda ao chão e expandindo a metade direita, retornando o corpo para a posição da estrela~X.
- Expirar e aproximar, pelo chão, o joelho esquerdo do cotovelo esquerdo e toda a lateral direita do corpo.
- Ao chegar no máximo da aproximação, deixar a metade direita do corpo ser tracionada e fechada em direção à posição de uma bolinha do lado esquerdo.

- Inspirar abrindo~devolvendo a metade direita ao chão e expandindo a metade esquerda, retornando o corpo para a posição da estrela~X..

10. Alongamento de posterior de pernas (AB HLT). Vídeo [neste link](#).

- Deitar-se na posição “borboleta” com os joelhos abertos e suspensos pelas mãos.
- Inspirar profundamente dilatando o abdome~vísceras; expirar distanciando o calcanhar direito do ísquio direito, alongando a perna direita para a lateral.
- Inspirar retornando a perna para a posição da “borboleta”; expirar distanciando o calcanhar esquerdo do ísquio esquerdo, alongando a perna esquerda para a lateral.
- Inspirar retornando a perna para a posição da “borboleta”; expirar distanciando as duas pernas ao mesmo tempo para as laterais.
- Inspirar retornando as duas pernas para a posição da “borboleta” e repetir toda a sequência, agora com a metade superior do tronco elevada.

11. Balanço homólogo dos joelhos com pés suspensos (AB HML). Vídeo [neste link](#).

- Deitar-se na posição “borboleta” (joelhos abertos), tracionar os joelhos com as mãos e deixar os pés pesarem em direção ao chão, produzindo uma oscilação na coluna, reverberando entre bacia e crânio.
 - Aproximar os joelhos um do outro, levando as pernas para o paralelo; abrir novamente para a posição borboleta e repetir o ciclo.
- Alongamento da lombar com abraço das pernas em união de joelhos; permanecer na posição por 4 ciclos de respiração, empurrando o abdome~vísceras em direção às coxas.
- Queda e soltura das pernas ao chão.
- Elevação e queda ritmada do sacro no chão.

12. Alongamento nas 3 dimensões com som (EP4 AB~EM ICT). Vídeo [neste link](#).

- Sonorizar a vogal A no eixo homólogo, desenvolvendo as pernas e braços de cima para baixo.
- Sonorizar a vogal I no eixo homolateral, desenvolvendo as pernas e braços para a direita e a esquerda.
- Sonorizar a vogal U no eixo homólogo, desenvolvendo as pernas e braços em direção ao teto.
- 2 ciclos respiratórios em cada posição.

- Ao final do último desenvolvimento para o teto, rolar a coluna levando as pernas para trás, para alongamento de lombar.
 - 4 ciclos respiratórios alongando a lombar e acomodando as vísceras em direção ao chão.
 - 4 ciclos respiratórios segurando os pés e devolvendo a coluna ao chão, vértebra por vértebra.

13. Elevação da pélvis (EP6 EM HML). Vídeo [neste link](#).

- Inspirar profundamente, dilatando abdome~vísceras, mantendo a bacia estável na posição neutra.
- Na terça parte final da expiração, a partir da pressão dos pés contra o chão, elevar a bacia na altura de dois dedos, sem deixar que aconteça sua retroversão ou anteversão durante a execução.
- Inspirar devolvendo a bacia ao chão.
- Repetir o ciclo 2x.
- Imagem: manter os ísquios apontados para os calcanhares durante a execução; imaginar um farol, uma luz saindo dos ísquios em direção aos calcanhares.

14. Caminhada lateral (EP9 EM HML). Vídeo [neste link](#).

- Inspirar profundamente, dilatando abdome~vísceras, mantendo a bacia estável na posição neutra.
- Na terça parte final da expiração, caminhar com os pés para a lateral direita, procurando manter a bacia estável.
- Inspirar parado na lateral, expirar caminhando até a lateral esquerda.
- Inspirar parado na lateral, expirar caminhando de volta até a posição neutra.
- Repetir o ciclo 2x.

15. Transferência lateral da pélvis (BA3 EM HML). Vídeo [neste link](#).

- Inspirar profundamente, dilatando abdome~vísceras, mantendo a bacia estável na posição neutra.
- Na terça parte final da expiração, a partir da pressão dos pés contra o chão, elevar a bacia na altura de dois dedos e deslizá-la para o lado direito.
- Inspirar mantendo-se imóvel na lateral, expirar deslizando a bacia até a lateral esquerda.

- Inspirar mantendo-se imóvel na lateral, expirar deslizando a bacia de volta até a posição neutra.
- Repetir o ciclo 2x.

16. Pré-elevação da coxa (EP5 AB~EM HML HLT [parcial]). Vídeo [neste link](#).

- Deslizar as pernas alternadamente e recolhê-las juntas na posição paralela 4x.
- Deslizar as pernas juntas e recolhê-las alternando entre a posição paralela e a posição borboleta em amplitude pequena; repetir 8x.
 - Pulsar o abdome: inspirar sempre que esticar as pernas e expirar sempre que recolhê-las.

17. Balanço homólogo dos calcanhares em I (EP7 AB HML). Vídeo [neste link](#).

- Posicionar o corpo deitado no chão na posição da letra I.
- Rotacionar os fêmures para dentro, deixando os joelhos alinhados com o teto.
- A partir do contato dos calcanhares com o chão e dos tornozelos, iniciar o balanço de calcanhares, mantendo a respiração profunda e a projeção/dilatação do abdome~vísceras.
- Tocar com as mãos os marcos ósseos da órbita dos olhos, das clavículas, do esterno, das costelas, o abdome e as cristas ilíacas, para ajudar na soltura de tônus e pulsação da ossatura.
- Imagem: soltar a língua dentro da boca e relaxar a mandíbula durante o balanço.

18. Rotação lateral de fêmur com torção de coluna (EP5 [modificado] AB~EM HML CLT). Vídeo [neste link](#).

- Inspirar soltando o fêmur direito em rotação externa, recolhendo por fora e fechando o joelho para o paralelo; empurrar o chão com o pé, produzindo uma torção do eixo da coluna até que o corpo role com a barriga em direção ao chão, por cima do braço esquerdo, deixando a tíbia balançar com o pé direito apontado para o teto.
- Iniciando pela tíbia, expirar fazendo o caminho reverso, retornando à posição inicial.
- Inspirar soltando o fêmur esquerdo em rotação externa, recolhendo por fora e fechando o joelho para o paralelo; empurrar o chão com o pé produzindo uma torção do eixo da coluna até que o corpo role com a barriga em direção ao chão, por cima do braço direito, deixando a tíbia balançar com o pé esquerdo apontado para o teto.
- Iniciando pela tíbia, expirar fazendo o caminho reverso, retornando à posição inicial.

19. Borboletas externas e internas (AB~EM HML). Vídeo [neste link](#).

- Inspirar recolhendo braços e pernas por fora, pelo chão.
- Expirar “vestindo a camisa”, fechando as pernas e joelhos no centro do corpo e elevando o tronco; repetir 8x.
- Inspirar recolhendo braços e pernas por dentro do corpo, “tirando a camisa”.
- Expirar deslizando braços e pernas por fora, pelo chão, elevando o tronco; repetir 8x.
- Manter as duas cinturas, pélvica e escapular, estáveis durante a realização das borboletas.
- Não deixar a bacia realizar retroversão nem anteversão durante a execução.

20. Elevação da coxa em borboleta (BA1 [modificado] EM HML CLT). Vídeo [neste link](#).

- Mantendo o tronco elevado e os braços em V apoiados no chão, inspirar recolhendo as pernas em flutuação paralela, pulsando o abdome~vísceras para fora.
 - Se necessário, apoiar um braço com a mão sobre o abdome e o outro atrás da nuca, dando suporte para a cabeça; inverter o apoio dos braços após 4 ciclos de respiração.
- Expirar abrindo as pernas em flutuação até a posição borboleta, afundando o abdome~vísceras para dentro.
 - Repetir 8x.
- Inspirar abrindo as pernas em flutuação paralela e pulsando o abdome~vísceras para fora.
- Expirar e pressionar uma coxa na outra, ativando a conexão profunda contralateral.
 - Repetir 8x.

21. Alongamento cruzado em espiral (EM CLT). Vídeo [neste link](#).

- Alinhar os braços no chão na linha dos ombros enquanto mantém suspensos o tronco e as pernas com os joelhos unidos; nessa posição, manter a bacia na posição neutra, com os ísquios apontados na direção dos calcanhares.
- Inspirar pulsando o abdome~vísceras tridimensionalmente; expirar torcendo e espiralando o eixo para o lado direito, desenvolvendo a perna de cima em esquadro com a perna de baixo, que se desenvolve alinhada ao eixo.

- Inspirar retornando à posição de origem; expirar torcendo e espiralando o eixo para o lado esquerdo, desenvolvendo a perna de cima em esquadro com a perna de baixo, que se desenvolve alinhada ao eixo.
- Repetir 8x.
 - Pressionar sempre um joelho contra o outro quando passar pela posição de origem.
- Repetir mais 8x fazendo um círculo com o braço por cima da cabeça, pelo chão, na fase da expiração.
- Repetir mais 8x aumentando gradativamente a altura do tronco durante a inspiração, aumentando o tônus e alterando a posição de origem.
- Repetir mais 8x com suspensão de tronco, fazendo um círculo com o braço por cima da cabeça, pelo chão, na fase da expiração.

22. Abraço das pernas com união de joelhos (EM HML ICT). Vídeo [neste link](#).

- Abraçar os joelhos unidos, em equilíbrio no sacro, com os pés suspensos.
 - Pressionar um joelho contra o outro e projetá-los em direção à testa, tentando uni-los.
 - Realizar 8 ciclos de respiração diafragma~iliopsoas, pulsando o abdome~vísceras em direção às coxas na inspiração e afunilando a região do púbis, sugando as vísceras para dentro das costas na expiração.
 - Tocar as mãos no chão, fazendo dois “copinhos” com os dedos, mantendo os joelhos unidos em suspensão, tentando tocar a testa com eles; realizar mais 8 ciclos de respiração.
 - A cada expiração, sem desconectar um joelho do outro, procurar suspender os fêmures em direção à testa.
- Abraçando novamente os joelhos, rolar a coluna vértebra por vértebra em direção ao chão, fazendo um “ovinho” com o corpo, mantendo a conexão de testa com os joelhos unidos, apoiando-se na lombar arredondada em contato com o chão.
 - Realizar 8 ciclos de respiração nessa posição.
- Inspirar devolvendo o corpo ao chão em irradiação central na posição do X; expirar retornando ao “ovinho”; repetir 8x.
- Inspirar devolvendo o corpo ao chão em irradiação central na posição do X; expirar retornando ao “ovinho”, desenvolvendo e elevando as pernas unidas, mantendo o alinhamento paralelo e os joelhos unidos, em direção à diagonal alta; repetir 8x.

- Ao final da última suspensão, rolar a coluna levando as pernas para trás, para alongamento da lombar.
 - 4 ciclos respiratórios alongando a lombar e acomodando as vísceras em direção ao chão.
 - 4 ciclos respiratórios segurando a base do crânio, encaixando as mãos na base do osso occipital mantendo os cotovelos em contato com o chão, devolvendo a coluna vértebra por vértebra ao chão.

23. Transferência frontal da pélvis (BA2 [com variação] EM HML HLT [parcial]). Vídeo [neste link](#).

- Inspirar profundamente, pulsando abdome~vísceras tridimensionalmente; expirar elevando a pélvis em direção à diagonal alta, mantendo os pés e os joelhos alinhados no paralelo.
- Inspirar soltando os ísquios, devolvendo a bacia ao chão; corrigir o posicionamento dos pés.
- Repetir 8x.
- No final da última repetição, manter a bacia suspensa e elevar alternadamente uma perna após a outra, suspendendo a coxa e desenvolvendo o calcanhar para o teto. Repetir 8x, 4x com cada perna.
- Inspirar devolvendo a bacia ao chão e apoiando as mãos ao lado da cabeça; expirar e realizar uma ponte invertida; realizar 4 ciclos de respiração nessa posição.

24. Quedas de joelhos com círculo de braços (BA5 BA6 AB~EM CLT). Vídeo [neste link](#).

- Inspirar pulsando abdome~vísceras tridimensionalmente; expirar realizando a queda de joelhos para o lado direito, ativando a conexão contralateral olhando para a mão oposta da queda; inspirar retornando à posição original; repetir para o lado esquerdo.
- Repetir a queda de joelho para o lado direito, fazendo um círculo com o braço esquerdo pelo chão, acima da cabeça; inspirar terminando o círculo enquanto retorna à posição original; repetir para o lado esquerdo.
- Repetir a queda de joelho com o círculo de braço para o lado direito, abrindo a caixa torácica no chão em espiral completa de eixo.
 - Inspirar nessa posição pulsando o abdome em direção ao chão; expirar; repetir no mínimo 2x.

- Inspirar elevando o braço esquerdo no sentido da cabeça para alongamento da axila; expirar nessa posição; repetir no mínimo 2x.
- Inspirar retornando à posição original com os joelhos flexionados e repetir para o lado esquerdo.
- Repetir a queda de joelho para o lado direito, pendulando a perna esquerda até a mão direita.
 - Inspirar nessa posição, pulsando o abdome em direção à coxa esquerda; expirar distanciando ísquio de calcanhar, procurando não ativar o quadríceps; repetir no mínimo 2x.
 - Inspirar nessa posição; expirar realizando um círculo com o braço esquerdo; repetir 4x.
 - Na última vez, rolar com a barriga para o chão, deslizando a perna esquerda e a crista ilíaca em direção ao chão.
 - Inspirar finalizando o círculo de braço, retornando à posição original pinçando a perna direita com a perna esquerda até a queda em diagonal oposta.
 - Deixar a perna esquerda cair no chão com peso; inspirar retornando à posição original.
 - Repetir tudo para o lado esquerdo.

25. Pêndulos (AB~EM CLT). Vídeo [neste link](#).

- Inspirar pulsando abdome~vísceras tridimensionalmente; expirar realizando a queda de joelhos para o lado direito, fazendo um pêndulo com a perna esquerda.
- Inspirar retornando à posição original e repetir para o lado esquerdo.
 - Repetir 8x.
- Inspirar pulsando abdome~vísceras tridimensionalmente; expirar realizando a queda de joelhos para o lado direito, fazendo um pêndulo com a perna esquerda ao mesmo tempo que se fecha o tronco com círculo do braço esquerdo.
- Inspirar retornando à posição original e repetir para o lado esquerdo.
 - Repetir 8x.
- Inspirar pulsando abdome~vísceras tridimensionalmente; expirar realizando a queda de joelhos para o lado direito, fazendo um pêndulo com a perna esquerda.
- Inspirar fazendo uma “tesoura” com a perna esquerda e o braço esquerdo, invertendo simultaneamente os arcos das unidades superior e inferior.

- Expirar retornando os arcos para a posição de saída.
- Inspirar retornando à posição original e repetir para o lado esquerdo.
 - Repetir 8x.

26. Progressões espirais do chão à diagonal alta (BA5 BA6 [variação] AB~EM CLT).

Vídeo [neste link](#).

- Realizar a queda de joelho com círculo de braço; na expiração, deixar que o braço mobilize a caixa torácica para que se chegue até a posição sentada, com os pés paralelos e calcanhares alinhados com os ísquios.
- Inspirar continuando a trajetória do círculo pelo lado oposto, retornando ao chão até a posição original.
 - Repetir para o lado esquerdo.
- Repetir a posição sentada em diagonal em progressões ativando as espirais de eixo.
 - 1x fazendo outra queda de joelhos na posição sentada e espiralando o eixo; realizar para a direita e a esquerda.
 - 1x com elevação de bacia pelo vetor do púbis após a espiral de eixo; realizar para a direita e a esquerda.
 - 1x com avanço de perna e flutuação de centro em paraquedas até o nível médio; realizar para a direita e a esquerda.
 - 1x até alcançar a diagonal alta oposta à da queda realizada no chão; realizar para a direita e a esquerda.
- Inspira-se sempre retornando ao chão/à posição original e expira-se nas quedas de joelho até as progressões espirais.
 - Importante: com o tempo de execução, procurar ampliar o fluxo respiratório de modo a condicionar a capacidade de soltar o ar até a última gota e de inspirar colocando a maior quantidade possível de ar para dentro dos pulmões, enquanto pulsa o abdome~vísceras tridimensionalmente.

27. Rolamento com abaulamento de coluna (EM HML). Vídeo [neste link](#).

- Transitar para a posição sentada a partir das quedas de joelhos com círculo de braços; realizar quedas de joelho nessa posição para ambos os lados, direito e esquerdo, deixando a coluna espiralar e relaxando o tônus da articulação coxofemoral.
 - Repetir ao menos 8x.

- Ainda na posição sentada, com os pés paralelos, apoiar as mãos nos joelhos enquanto se arredonda o centro de gravidade e o centro de leveza.
 - Rodar o osso da bacia ao máximo da retroversão.
 - Imaginar uma energia circular que percorre a caixa torácica e os braços.
 - Distanciar ombros de orelhas, vetorizando as escápulas para dentro das costas.
- Nessa posição, realizar 8 ciclos de respiração pulsando o abdome~vísceras tridimensionalmente
- Flutuar as mãos ao lado dos joelhos e realizar mais 8 ciclos de respiração.
- Inspirar deslizando as pernas no chão; devolver a coluna vértebra por vértebra ao chão a partir da rotação do sacro/bacia.
- Inspirar “tirando a camisa”; expirar enrolando o tronco conectando queixo ao esterno, depois o esterno ao umbigo, enquanto pressiona os braços contra o chão na posição de um V, mergulhando o tronco em direção às pernas.
- Inspirar alongando a coluna em direção aos pés até que se eleve o tronco pelos braços até a posição sentada com as pernas esticadas.
- Expirar devolvendo o tronco em direção às pernas, desenrolando vértebra por vértebra ao chão, a partir da rotação do osso da bacia.
 - Repetir o ciclo 8x.
 - Para mais tônus e utilização do centro de gravidade, pode-se variar o retorno dos braços após “tirar a camisa”, trazendo-os por fora, pelo ar, enquanto se enrola o tronco, em vez de pressionando o chão na posição V.
 - Outra variação é realizar com o tronco na posição do “ovinho”, com os joelhos unidos conectados com a testa, em um balanço com a coluna abaulada, jogando as pernas para trás em direção ao chão.

28. Alongamentos e mobilidade de coluna (EM~AB HML). Vídeo (28 e 29) [neste link](#).

- Com o tronco alongado na direção das pernas, corrigir a rotação dos fêmures para o paralelo, abrindo os ísquios em contato com o chão.
- Nessa posição, inspirar profundamente, empurrando o abdome~vísceras em direção às coxas.
- Expirar até a última gota de ar, fazendo surgir um espaço vazio entre o baixo abdome e as coxas, em torno da articulação coxofemoral.

- Imagem: imaginar que se produz um funil na região do púbis, ou um redemoinho de água que vai se espiralando para o fundo do chão; imaginar que se forma um túnel de ar no espaço vazio entre o abdome e as coxas.
 - Repetir 8x.
- Flexionar as pernas na posição “borboleta” e realizar mais 8 ciclos de respiração.
- Inspirar mergulhando o tronco para frente, desenvolvendo-o em extensão de coluna enquanto projeta o osso esterno em direção ao teto.
- Expirar rotando o osso da bacia, iniciando uma contração da coluna pelos ísquios enquanto retrocede o caminho realizado pelo tronco.
 - Repetir 8x.
- Alongar as pernas em V enquanto pulsa os ísquios em balanço homólogo.
 - Realizar 8 ciclos de respiração liberando o tônus em torno da articulação coxofemoral, relaxando o tronco em direção ao chão.
- Inspirar mergulhando o tronco, projetando gradualmente o esterno em direção ao teto.
- Expirar e enrolar o tronco em contração a partir da rotação do osso da bacia e dos ísquios.
- Repetir algumas vezes, fechando gradualmente as pernas para o paralelo, até alcançar novamente a posição sentada com os joelhos flexionados.
- Inspirar elevando a bacia em direção ao teto.
- Expirar soltando os ísquios e mergulhando a bacia para trás.
 - Repetir 8x
- Inspirar transferindo para cócoras.

29. Cócoras (EM HML)

- Realizar 8 ciclos de respiração profunda em cócoras, pulsando o abdome~vísceras em direção às coxas.
- Inspirar soltando o fêmur esquerdo em direção ao chão e abrindo a lateral esquerda do tronco.
- Expirar retornando à posição de cócoras, afunilando as vísceras em direção às costas.
- Inspirar soltando o fêmur direito em direção ao chão e abrindo a lateral direita do tronco.

- Expirar retornando à posição de cócoras, afinando as vísceras em direção às costas.
 - Se necessário, descolar os calcanhares do chão.
 - Repetir o ciclo 8x; 4x alternando os lados.
- Empurrar os joelhos em direção ao chão e o púbis para a diagonal alta, estendendo a coluna.
- Expirar soltando os ísquios retornando a bacia para a posição de cócoras.
 - Repetir 8x.

30. Pranchas (EM HML). Vídeo [neste link](#).

- Inspirar profundamente na posição de prancha alta, pulsando o abdome~vísceras tridimensionalmente; expirar na posição sugando as vísceras em direção às costas, afinando o púbis.
- Inspirar na posição da “prancha”; expirar soltando os ísquios, rodando o osso da bacia e transitando para trás até levar o corpo para a posição de V (“cachorro olhando para baixo” no ioga).
- Inspirar na posição do V; expirar e deixar os ísquios puxarem o corpo para cima, descolando os calcanhares do chão, enrolando a partir da bacia e gerando uma ondulação na coluna (imagem de um “gato arrepiado”) até ultrapassar o ponto de apoio das mãos.
- Inspirar soltando a bacia em direção ao chão, provocando a extensão da coluna, olhando o teto.
- Expirar voltando para a prancha a partir da ação do abdome.
- Repetir o ciclo no mínimo 2x.

31. Suspensões de assoalho pélvico em plano médio (EM HML HLT [parcial])

Vídeo [neste link](#).

- A partir da posição da “prancha”, levar a perna direita à frente, posicionando o pé entre as mãos (posição do “corredor” no ioga).
- Inspirar profundamente nesta posição, pulsando abdome~vísceras tridimensionalmente, apoiando o joelho esquerdo no chão.
- Expirar fazendo extensão da coluna, projetando o externo em direção ao teto.
- Inspirar retornando o tronco à frente.
- Expirar retornando à posição do corredor. Inspirar nesta posição.

- Expirar e, a partir do afunilamento das vísceras e da suspensão do assoalho pélvico, levar as duas mãos ao joelho direito.
- Inspirar nessa posição e expirar relaxando os braços em direção ao chão.
- Inspirar elevando o assoalho pélvico enquanto se eleva os braços em direção ao teto.
- Expirar afundando a bacia em direção ao chão, arredondando o tronco enquanto se forma um círculo com os braços em torno da coxa.
 - Repetir 4x.
 - Ao final da quarta expiração, derreter a bacia e o tronco em direção ao chão.
- Elevar bacia para o teto, mantendo a perna esquerda um passo atrás da direita.
- Inspirar pulsando o abdome~vísceras em direção à coxa direita.
- Expirar afunilando as vísceras e a região do púbis.
 - Repetir 2x.
 - Recolher a perna esquerda na posição paralela à direita e levar a perna direita para trás.
- Repetir todo o ciclo, desde a posição do “corredor”, agora com a perna esquerda à frente.

32. Alongamento posterior das pernas no paralelo amplo (EM~AB HML CLT)

Vídeo [neste link](#).

- Com a cabeça em direção ao chão, segurar os tornozelos com as mãos.
- Inspirar pulsando o abdome~vísceras tridimensionalmente, projetando a coluna em direção ao chão; expirar afunilando as vísceras na região do púbis.
 - Repetir 4x.
- Inspirar relaxando o ísquio direito, flexionando levemente o joelho direito; expirar alongando posterior da perna enquanto se distancia o ísquio direito do calcanhar direito.
- Inspirar relaxando o ísquio esquerdo, flexionando levemente o joelho esquerdo; expirar alongando posterior da perna enquanto se distancia o ísquio esquerdo do calcanhar esquerdo.
- Inspirar relaxando o ísquio direito, flexionando o joelho direito enquanto leva a bacia em direção ao chão; expirar retornando a bacia ao teto, alongando posterior da perna enquanto se distancia o ísquio direito do calcanhar direito.

- Inspirar relaxando o ísquio esquerdo, flexionando o joelho esquerdo enquanto leva a bacia em direção ao chão; expirar retornando a bacia ao teto, alongando posterior da perna enquanto se distancia ísquio esquerdo do calcanhar esquerdo.
- Repetir a queda de bacia para o lado direito inspirando; expirar projetando o púbis para o teto, abrindo o tronco em extensão para trás; expirar retornando a bacia para o teto.
- Repetir a queda de bacia para o lado esquerdo inspirando; expirar projetando o púbis para o teto, abrindo o tronco em extensão para trás; expirar retornando bacia para o teto.
 - Aproveitar o peso de queda da bacia, a alavanca que se forma nesse momento, para gerar impulso para a inversão da cabeça em direção ao chão.
- Inspirar na posição paralela aberta com a cabeça em direção ao chão; expirar e segurar o tornozelo esquerdo com a mão direita, espiralando o tronco enquanto abre a mão e o braço esquerdos em direção ao teto.
- Repetir para o lado oposto.
- Retornar a posição paralela na largura do quadril.

33. Alongamento posterior das pernas no paralelo do quadril (EM HML CLT). Vídeo [neste link](#).

- Inspirar relaxando o ísquio direito, flexionando levemente o joelho direito; expirar alongando posterior da perna enquanto se distancia o ísquio direito do calcanhar direito.
- Inspirar relaxando o ísquio esquerdo, flexionando levemente o joelho esquerdo; expirar alongando posterior da perna enquanto se distancia o ísquio esquerdo do calcanhar esquerdo.
 - Repetir 8x alternando os lados.
- Inspirar relaxando o ísquio direito, torcendo o tronco enquanto se eleva o braço esquerdo para o teto; expirar retornado à posição original.
 - Repetir para o lado esquerdo.
- Inspirar relaxando o ísquio direito, elevando o braço esquerdo para o teto; subir o tronco como se estivesse sendo puxado pela mão até a posição em pé; expirar desmontando o tronco e retornando à posição original.
 - Repetir para o lado esquerdo.

- Inspirar relaxando os dois ísquios, flexionando levemente os joelhos; expirar alongando posterior das pernas enquanto se distancia os ísquios dos calcanhares.
 - Repetir 8x.
- Inspirar pulsando abdome~vísceras em direção às coxas; expirar afunilando o púbis, formando um túnel na região da coxofemoral.
 - Repetir 8x.
- Inspirar projetando a coluna em direção ao chão; expirar rotacionado os ísquios e o osso da bacia, enrolando a coluna.
 - Alternar entre extensão e contração, a partir da bacia, formando um paraquedas no tronco sempre que soltar o ar.
 - Progressivamente, ir elevando o tronco, até se chegar à posição em pé.

UM PARÊNTESE CRÍTICO

Ao longo dos anos, pesquisando os *Fundamentos Bartenieff* e vivenciando como dançarino e professor diversas aulas e cursos de dança, pude observar que muitos desses exercícios, ou suas variações, estão na base metodológica do que comumente viemos a entender como uma “aula de dança contemporânea” modelo. Por exemplo, há um senso comum compartilhado, às vezes de forma estereotipada, de que as aulas de “dança contemporânea” são realizadas sempre no chão e possuem exercícios “obrigatórios”, como a “bolinha”, o “cloche/pêndulo”, os “balanços/sacudidas” e as “espirais” iniciadas pelas mãos/pés no chão ou para mudanças de nível.

Embora não seja o objetivo, aqui, discutir essa questão profundamente, pontuo esse fato de modo a evidenciar a influência e a abrangência que os *Fundamentos Bartenieff* apresentam em diferentes contextos de treinamento em dança, especialmente em uma vertente específica de aula de dança contemporânea, que acabou se cristalizando em uma forma pré-definida. Isso pode ser observado em academias de dança, festivais competitivos ou em cursos no *YouTube*, ainda que, com base novamente em minhas experiências, trocas e observações ao longo dos anos, muitos professores desse tipo de aula desconheçam as origens e as bases dos exercícios utilizados como fundadas em Bartenieff, que foram, nesses casos, em alguma medida, apagadas das origens dessas práticas.

Nesse sentido, Ciane Fernandes (2010) nos alerta também para a diferença de executar os exercícios do método apenas como cópia formal de um passo ou ação, prática comum nos

espaços citados, comumente apoiados em abordagens mecanicistas de treinamento em dança (Woodruff, 1999), ou, de executá-los a partir dos princípios de movimento que o método preconiza. Dessa forma,

muitas vezes, por exemplo, um dançarino acredita estar realizando os Seis Básicos, por copiar as ações puramente ditas (elevando a coxa, deslizando a pélvis lateralmente, realizando um círculo com o braço etc.). No entanto, estes movimentos só se tornam Fundamentos quando aplicam os Princípios de Movimento de Bartenieff, que variam entre dez e doze (Fernandes, 2010, p. 43).

Depreende-se assim que o método propõe toda uma outra abordagem de corpo e movimento, o que leva à necessidade de os praticantes experimentarem o trabalho de fato por uma outra perspectiva metodológica de treinamento em dança. Assumindo que a todo treinamento corresponde uma ética e uma poética, podemos concluir que uma possível desvirtuação, padronização ou engessamento dos *Fundamentos Bartenieff* pode se ligar também a uma experiência da dança massificada e homogeneizada, o que pode ser observado especialmente a partir da segunda metade do século XX com a emergência da dança pós-moderna ou contemporânea.

Preocupados em forçar o corpo a se aproximar de um modelo técnico-estético ideal, esses atletas da dança seguem desconsiderando os riscos à saúde e à criatividade provocados pelo desenvolvimento de atitudes de autojulgamento, que não relevam suas referências pessoais ou sensações. Esses mecanismos de controle subjetivo, embutidos internamente, minam a confiança expressiva do sujeito e “[...] criam uma cultura do silêncio ao invés de (uma atitude) de criatividade e ação. Também criam a ilusão de um ‘jogo verdadeiro’ de alegria e sucesso no cumprimento de um objetivo” (GREEN, 2002, p. 10). Sob essa perspectiva, amplia-se a constatação de que o processo tradicional de treinamento em dança foi diretamente afetado pelo reducionismo mecanicista (Lambert, 2010, p. 26).

Assim, ao privilegiarmos *modelos* em vez de *modos* de criação de poéticas em dança (Caldas, 2010), contribuímos então para a cristalização de formas de produção de corpo e, de maneira enlaçada, para a cristalização ou solidificação de formas de produção de subjetividade. Essas diferenças e nuances foram também apontadas pelos participantes desta pesquisa:

Gustavo:

Tenho a impressão de que o improviso em outros lugares já deixou de ser improviso, é tudo ensaiado já em cada companhia.

Naju:

Os vídeos na internet, ver as pessoas fazendo a mesma coisa. Muito parecido, tudo muito parecido.

Lívia:

Eu acho justamente que eles chegam nesse lugar de encontrar uma movimentação boa para o seu corpo e você vai nela, e fica nela.

Naju:

Mas todo mundo encontra a mesma movimentação boa pro seu corpo. Eu estou falando de várias pessoas diferentes que você vai comparando e estão muito parecidas, o jeito de dançar.

Gustavo:

Existe uma improvisação codificada já; o que é improvisar? É se mexer “dessa” forma.

Ainda que subjetividades sejam produzidas tanto a partir de modelos quando de modos, penso que a construção da percepção crítica em relação ao engessamento dos modelos é extremamente relevante quando se trabalha os *Fundamentos Bartenieff* (ou qualquer outro método de educação somática) como ferramenta de suporte à pesquisa e criação em dança, especialmente em contextos contemporâneos neoliberais, em que nos são fornecidos pela cultura modelos de corpo, de eficácia e de performance extremamente opressores e inalcançáveis.

Muito do que chamamos “cultura” está impregnado hoje das necessidades desenhadas pela indústria para vender produtos e serviços que prometem ao indivíduo melhor aparência e em consequência, a esperança de melhor performance sexual, maior autoestima e maior competitividade no mercado de trabalho. (...) Dentre as práticas de construção da aparência em nossa sociedade atual, o *fitness* é, sem dúvida, uma das mais populares, talvez por estar socialmente associada ao bem-estar e à saúde (Bolsanello, 2010a, p. 25).

Confunde-se bem-estar e saúde com um certo padrão corporal que é referência dada pela cultura, e frequentemente, na dança, esse padrão é branco, magro, forte, eficiente, alongado, virtuoso¹²⁷. Assim, a suposta pluralização e democratização dos corpos, dos modos de movimento/poética e dos padrões estéticos – anunciados, por exemplo, pela dança contemporânea em oposição à dança moderna e clássica – seria questionável, uma vez que as permissões/exclusões corporais e estéticas na cena passam também por outros marcadores da diferença e de subjetivação, fornecidos e estimulados pela cultura, que precisam ser considerados. Essa questão torna-se crucial não só para quem vivencia e pratica esses métodos, mas, principalmente, para quem os ensina ou os propõe como ferramentas em suas práticas docentes e de criação.

Enquanto profissionais da área de educação, saúde, cultura e artes, é fundamental que possamos reconhecer na nossa cultura e na de nossos alunos/pacientes tanto os

¹²⁷ Importante pontuar que eu mesmo sou um homem cis branco, magro, e ao longo de minha formação e experiência com a dança estive predominantemente imerso em contextos que valorizavam e enalteciam exatamente esse padrão. Logo, minha própria configuração fenotípica, assim como os lugares que ocupo, espelham esse modelo privilegiado.

modelos de corpo rejeitados quanto os estimados, modelos vigentes ou marginais. (...) Reconhecer esses padrões motores significa considerar os conceitos de corpo que o sustentam (Bolsanello, 2010a, p. 21).

Propõe-se assim, nesta pesquisa, uma reflexão crítica aos *Fundamentos Bartenieff* e aos métodos de educação somática, pois estes são largamente utilizados no treinamento em artes cênicas (Strazzacappa, 2012). Essa é uma questão importante e atual, afinal, esses métodos, quando utilizados de maneira acrítica e eventualmente associados aos dispositivos de controle contemporâneos — cada vez mais sofisticados — e aos discursos de saúde, bem-estar, medicalização e farmacologia do corpo (Le Breton, 2013), acabam por enquadrar os corpos~sujeitos dentro de padrões que muitas vezes se propõem a desconstruir.

Por exemplo, as noções de autonomia e emancipação do corpo~sujeito presente em muitos desses métodos de treinamento, que, se não são bem situadas, podem deslizar para uma abordagem estável e fixa do *self*, eventualmente entram em conflito com algumas perspectivas de subjetivação que defendem uma noção de sujeito cindido, múltiplo e não individualista, singularizado pela multiplicidade, diferença e devir (Silva, 2000a). Talvez isso se explique em parte porque a maioria desses métodos foi criada a partir de uma necessidade individual de solucionar limitações físicas ou de saúde de seus criadores (Bolsanello, 2010a, p. 19). Isso pode gerar, na aplicação contemporânea dessas práticas, uma abordagem autocentrada no sujeito, em prol de uma emancipação expressiva de si que, dependendo do contexto, pode afirmar uma excessiva individualidade.

Por fim, a noção organizada em torno da ideia de *soma*, onde o corpo é percebido do ponto de vista do sujeito, de forma múltipla e integrada à própria subjetividade, responde, me parece, a uma necessidade de reintegração de fraturas subjetivas criadas pelo próprio paradigma ocidental. Bolsanello (2010a, p. 28) menciona, por exemplo, que os métodos de educação somática nascem na década de 70 do século XX de movimentos sociais advindos dos traumas da Europa pós-guerras, que questionam todo um modelo mecanicista que era vigente até então. Tais movimentos, como os de contracultura, hippies ou os feministas das décadas de 50 e 60, colaboraram, junto das quebras epistemológicas propostas pela antropologia, a fenomenologia e a física quântica, para a necessidade de reformular a ideia de corpo~pessoa agora de forma integrada. Essa ideia de *soma*, é aproximada, com frequência, de noções de pessoa/sujeito/corpo de comunidades tradicionais e ancestrais (no caso do Brasil, as afro-diaspóricas e indígenas) que sempre conceberam, desde muito antes da somática existir, essa relação entre corpo~sujeito de maneira integrada.

No mundo africano há concepções singulares do universo, de tempo, força vital, socialização, poder, pessoa, morte, oralidade/palavra, produção, família e ancestralidade, bem como princípios que regem a vida destas sociedades como o da integração com a natureza, a dimensão comunitária da vida, estrutura cognitiva, o respeito e a relação estreita com a tradição, o princípio de inclusão e o princípio de diversidade. Esses elementos indicam caminhos estruturalmente diferentes dos vivenciados na cultura ocidental (Oliveira, 2006, p. 62).

A noção de pessoa~corpo do Candomblé, por exemplo, é múltipla, coletiva, integra aspectos biológicos, espirituais e subjetivos, além de estar totalmente em simbiose com a natureza, os meio ambientes e os territórios onde essa pessoa~corpo habita e é forjada, seja geograficamente, seja religiosamente ou mitologicamente (Buiati, 2016). Ou seja, essas noções bebem de outra cosmogonia, que não a ocidental.

Alguns trabalhos de pesquisa no campo da educação somática no Brasil hoje interessam-se e versam exatamente sobre esses trânsitos com as perspectivas ameríndias e das religiões de matrizes-africanas ¹²⁸. Essas pontes entre esses campos, podem produzir tanto bons intercâmbios de pesquisa quanto, por outro lado, reincidentes e naturalizados casos de apropriação cultural. Esse trânsito merece, assim, cuidado e também uma reflexão mais aprofundada. Essa é uma das brechas que se abre para a continuação, no futuro, das investigações aqui apontadas.



¹²⁸ Informação observada em 2021, a partir da participação no evento II Encontro Internacional de Práticas Somáticas e Dança: “Epistemologias Somáticas em Movimento”, realizado pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília – *Campus Brasília*.



O labirinto se mostrou, a projeção de mim se refletiu na voz do cantor e sua confusão relatada na letra parecia num sobressalto a confusão latente, escondida, encoberta, velada, que habitava em mim para além das camadas aparentes e estáveis da casa. “Oh Ariadne, eu matei a besta, aquela parte de mim está morta.” Naquele ano, naquele março, o relato da morte da besta, acordou a besta em mim. De sua casa, no centro de seu labirinto, encontrei seus chifres que subitamente passaram a ser também os meus. Algum tempo depois, dessa armação de galhos que protuberou em minha cabeça, chego a esse desfazimento em corpo-texto-memória-confissão-reconstituição que hoje nada mais é que meu mergulho de volta a esse tempo irrecuperável.

Se é dele que parto, de sua casa a seu chifre, com ele hoje escrevo, e corporifico.

Espero que esteja à altura de sua aparição.

os chifres do touro

(texto produzido a partir do operador *o escrevente*)



O que importa é a correspondência da casa monstruosa com o habitante monstruoso. O minotauro justifica sobejamente a existência do labirinto. Ninguém dirá o mesmo de uma ameaça percebida num sonho. Evocada a imagem do minotauro (evocação fatal num caso em que há um labirinto), o problema, virtualmente, estava resolvido.

aben hakam, o bokari, morto em seu labirinto,
Borges (2010b, p. 119)

VI. MONSTRUAR O CORPO CÊNICO: A PRÁTICA O.A.I.

Os primeiros esboços dos *operadores de ativação do infamiliar* surgem durante a criação do solo *O Inquietante*, inicialmente por meio das nomeações dos duplos, que buscavam cercar roteiros de ações físicas que vinham se configurando em função da organização cênica. Essas ações físicas, que geravam certos *estados corporais*, decorriam também da diluição das partituras coreográficas de *O Fio de Minos*, que foram aos poucos se desfazendo em programas de movimento cumpridos de modo a compor as cenas do solo.

Naquele momento, porém, o objetivo era fechar a estrutura cênica do trabalho para estreia no festival para o qual a obra havia sido encomendada. Logo, com exceção de *o tonto*, os cinco operadores que surgiram na época tornaram-se também cenas do espetáculo: *o quadrúpede, o fauno, o ternário e o desfigurante* são exatamente as “partes” ou seções da coreografia. *O tonto*, desde o solo, já dava pistas de que essas ações de movimento poderiam vir a ser mais do que cenas em um espetáculo, já que ele permeava, ou aparecia, ao longo de todo o trabalho, impregnando todas os outros momentos cênicos que haviam sido definidos. *O tonto* já apontava, assim, para a ideia de ações físicas que funcionariam como operadores, como programas específicos de ações que atuariam para ativar certos estados corporais de ação cênica ou corpos cênicos.

Ainda que essa ideia fosse se fortalecer somente mais tarde, eu levo as experimentações do solo para o *Desmonte*, passando então a, intencionalmente, testar esses programas de ações.

É nesse momento, com o grupo e com uma proposição mais definida de organização de procedimentos que pudessem ser catalisadores de criação para contato com a infamiliaridade e a monstruosidade, que três novos protocolos começam a surgir – *o desmonte*, *o oscilante* e *o escrevente* – e também, retroativamente, são resgatados dois outros procedimentos de investigação de *O Fio de Minos*, que passam a ser organizados também enquanto *operadores*: *o caminhante* e *os chifres*.

A criação de *O Fio de Minos*, conforme exposto, foi, digamos assim, o estopim que nos colocou em contato com os monstros, primordialmente a partir do corpo do Minotauro. Mas os procedimentos de criação coreográfica, naquela época, estavam ainda ancorados em outras políticas de criação, talvez mais engessadas ou condicionadas, que se relacionavam a um modo operante que reproduzia alguns *modelos* de estrutura cênica e também *modelos* mais hierárquicos de relação interpessoal com o elenco. Todavia, com o desenvolvimento da pesquisa, notei que já estavam ali, desde o *Fio*, ainda de forma inconsciente, *modos* de investigação do corpo cênico que poderiam dialogar com a noção de *operador* que estava, no presente, sendo configurada.

O “resgate”, portanto, de *o caminhante* e *os chifres* durante os encontros *Desmonte*, agora enquanto operadores que se juntam aos procedimentos atuais, estabelece um arco de pesquisa que dá coerência à presença do monstro neste grande ciclo de investigação, conectando a proposta desde o seu surgimento, ainda bastante difusa e inconsciente, até o momento atual de organização mais sistemática, intencional e consciente de procedimentos de criação para o corpo cênico ancorados no monstruoso.

Logo, é no *Desmonte* que as investigações se sedimentam e passam a ser organizadas com os *operadores de ativação do infamiliar* propriamente ditos: ações de movimento que intentam gerar um corpo cênico por meio de estados de *incômodo*, de *infamiliaridade* e, a partir daí, reorganizações desse corpo em fabulações e corporeidades que materializem uma práxis poética, dentro de um território específico onde o processo se realiza. Ancorados na prática artística, eles surgem na sala de ensaio, nos processos de criação analisados nesta tese e foram nomeados como duplos monstruosos, no intuito de serem compartilhados no coletivo antes de serem novamente singularizados por cada participante em seu processo pessoal de pesquisa e criação: *o caminhante*, *os chifres*, *o tonto*, *o fauno*, *o ternário*, *o oscilante*, *o desmonte*, *o quadrúpede*, *o desfigurante* e, por fim, *o escrevente* configuram-se assim a partir de comandos e ações específicas e direcionadas, mas que estão suscetíveis a metamorfoses e transformações durante os processos de exploração corporal singular de cada sujeito.



Des~ durante a prática O.A.I.
Fotos: Alice Stefânia.

Nesse sentido, um dos objetivos da organização da proposta é levar os operadores para outros corpos, outras pessoas, como um convite para que o outro se mexa de um certo “jeito”, tendo-os como referência de movimento e, ao mesmo tempo, para que se aproprie deles de uma forma singular, modificando-os. O programa parte, portanto, de uma referência de movimento que é pessoal, individual, mas que se desdobra com potencial para se *borrar*, quando apropriada por outros corpos e pessoas.

Marcos:

Quando ouço hoje vocês falando do Fauno, por exemplo, eu vejo que não é uma coisa minha mais só. É algo que já produz imagens, sensações e coisas que já são de vocês.

Gustavo:

Mas até o seu Fauno é um outro de você, é isso que é o interessante da proposta. Porque eu vejo essas improvisações aí que buscam a “essência” do ser, e aí todo mundo acaba dançando a mesma dança. (...) Quando eu descubro o meu fauno, por exemplo, que é diferente da improvisação que eu fazia em outros lugares, ainda assim, no meu Fauno, eu vejo o Gustavo de outras companhias, dos lugares clássicos, né? (...) a questão é que tem uma marca. Mas que está com outra função, está deslocado, deslizou para um outro lugar.

Ainda nesse momento, no *Desmonte*, os operadores eram explorados de maneira aleatória e livre: a cada dia, a cada ensaio, após o início dos trabalhos com a *prática P.B.*, eu programava o estudo de um ou dois deles, conforme a demanda do grupo ou mesmo a partir do meu interesse de aprofundamento daqueles que tinham sido menos

explorados. Em muitos momentos, transitávamos sem pausa da *prática P.B.*, ou de partes dela, para alguns dos operadores, correlacionando um momento com o outro, como ações corporais da prática 1 com ações da prática 2. Por fim, no momento de organizar a apresentação de *Manada*, focamos majoritariamente em *o quadrúpede* e *o tonto*, pois eram os dois operadores que mais se relacionavam com os objetivos daquela composição.

Na última fase dessa imersão prática com o grupo, cada participante começou a organizar uma sequência própria de investigação e execução dos operadores, um roteiro, uma ordem particular que parecia mais orgânica para cada uma. De posse dessa ordem individual, passávamos um ensaio corrido em conjunto, porém, cada integrante realizava a ordem de seu roteiro particular. O objetivo dessas experimentações era investigar pontes e diálogos possíveis entre um ou outro *operador*, a partir das ordens variadas em que eram executados juntos, de modo a elucidar pistas de composição para cenas, ou seja, maneiras possíveis de coreografá-los.

Até esse ponto, o intuito era realizar uma composição coletiva ou pequenos solos que finalizassem e sintetizassem os encontros do *Desmonte* em direção a uma fase mais coreográfica das experimentações com os operadores. Todavia, passei a me questionar sobre esse caminho composicional, especialmente após o exame de qualificação da tese e das sugestões e dúvidas que surgiram desse momento a partir do contato com a banca de avaliação. Perguntava-me se os operadores deveriam estar sempre, ou necessariamente, vinculados à produção de um espetáculo ou outro produto cênico, ou se funcionavam também como protocolos de investigação mais amplos, sem a obrigação de se compor algo com seu estudo e sua vivência.

Diferentemente da produção de *O Inquietante*, em que as ações físicas visavam à composição de um solo, nos encontros do *Desmonte*, ainda que tivéssemos passado por *Manada*, o objetivo prioritário era vivenciar coletivamente práticas de corpo que colocassem em diálogo dança e monstrosidades, de modo a experimentarmos um espaço de trocas e produção de saberes. Ainda que esse espaço de criação



Des~ durante a prática O.A.I.
Fotos: Alice Stefânia.



Des~ durante a prática O.A.I.
Fotos: Alice Stefânia.

coletivo fosse extremamente rico, vitalizante e, sob certo ponto de vista, terapêutico, muitas vezes me perguntava “o motivo” de ficarmos ali, em grupo, nos movendo em diálogo com nossos monstros e pulsões do presente indefinidamente. Já que se aproximava também o período de realização do doutorado-sanduíche em Portugal, e os encontros seriam interrompidos devido à minha ausência do país, decido em meados de maio de 2023 já suspendê-los para decantar melhor essas inquietações.

Assim, é somente em Lisboa, durante a imersão prática *Derivas do Inquietante*, que se realizou de outubro a dezembro de 2023, que organizo os operadores, agora, como a *prática O.A.I.* (operadores de ativação do infamiliar), que visava não à produção de um espetáculo, mas a construção de um corpo cênico específico a partir do encontro com os monstros.

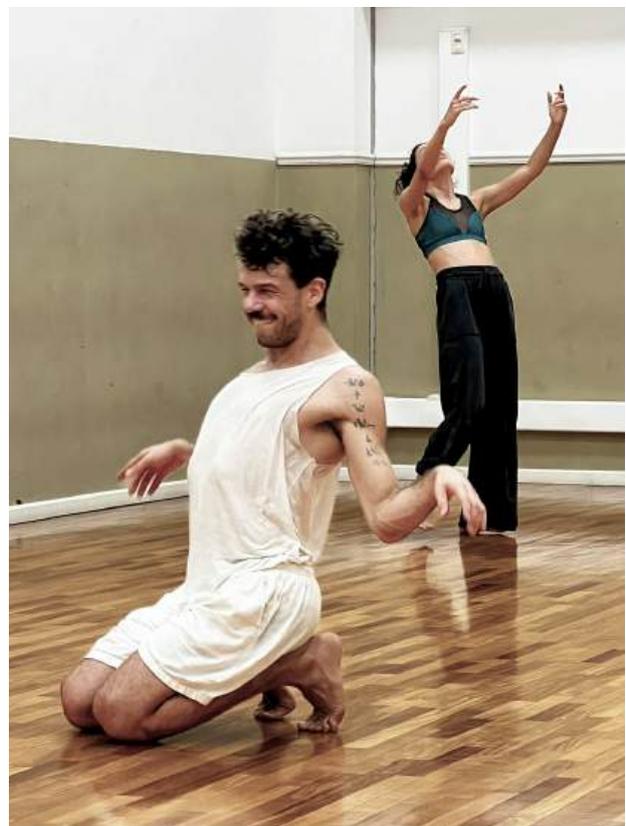
Inicialmente ocorreu-me, para a prática sistematizada, jogar com todos os operadores aleatoriamente, transitando de um para o outro, dando corpo a esses impulsos sem uma pré-definição ou um roteiro prévio, como fizemos em muitos momentos do *Desmonte*. Essa ideia pareceu oportuna também na medida em que poderia ser um caminho interessante para uma mostra de processo¹²⁹, organizada em torno de uma improvisação estruturada com os operadores, tentando demonstrar como se dá corpo ao corpo que eu vinha investigando. Todavia, à medida que fui repetindo disciplinadamente a prática e esse jogo aleatório entre os operadores, uma ordem de execução foi naturalmente se fixando.

¹²⁹ Eu participaria de um seminário, em novembro, do grupo de pesquisa *Performance e Cognição* – ao qual estava vinculado no Instituto de Comunicação da Universidade Nova de Lisboa, e pensava em fazer uma espécie de demonstração prática do que vinha estruturando corporalmente.

Do mesmo modo como se sugere para a *prática P.B.*, essa ordem é desmontável, flexível, reorganizável e passível de recombinações em função dos contextos, territórios e objetivos específicos de criação. Inclusive porque diferentes combinações da ordem de execução dos operadores podem gerar transições com diferentes possibilidades de investigação poética. Logo, a proposta de uma ordem para a *prática O.A.I.* não intenta excluir outras possibilidades de experimentação desses materiais.

Assim, a noção totalmente clara e consciente de operador de criação enquanto algo que pudesse ser sistematizado para outros processos composicionais esboça-se fragilmente durante *O Inquietante*, estrutura-se de forma mais intencional durante os encontros do *Desmonte*, mas organiza-se enquanto prática específica somente no *Derivas do Inquietante*. Nesse longo processo, cada vez que essas ações físicas foram sendo decupadas e experimentadas, elas foram ficando, aos poucos, mais distantes do que as fez surgir, elas começam a existir sozinhas, de forma autônoma.

Pela ausência de um projeto financiador, que me exigisse a montagem de um espetáculo, comecei a olhar para os operadores, portanto, como protocolos de criação genéricos que se ligam a uma noção mais ampla, que é a de *monstruar*, e não ao Minotauro, ou a um tema específico. Entendi que o objetivo da proposta, a partir dali, seria sintetizar um pensamento específico de criação, uma proposição para um corpo cênico característico. Vivenciar os operadores, agora organizados enquanto *prática O.A.I.*, se justificaria então, justamente, porque eles



Des~ durante a prática O.A.I.
Fotos: Alice Stefânia.

passam a ser um protocolo de experiência, de experimentação de si, do corpo, da subjetividade, da técnica de dança, mais do que uma ferramenta para se criar um espetáculo.

Assim como feito com a *prática P.B.*, trago também algumas impressões de participantes da pesquisa, positivas ou negativas, sobre a experiência de contato com a *prática O.A.I.*:

Lívia:

Era isso que eu queria. (...) porque eu preciso disformar alguma coisa em mim, porque está tudo muito bonito (...). O meu corpo agradece por estar nesse lugar diferente, para mim é um desafio que gosto, porque não é necessariamente o desafio da técnica, do salto, do giro, (...) [É a] pesquisa do corpo, de encontrar outras formas, outras possibilidades, outras texturas.

Gustavo:

Era muito difícil entrar, muito difícil chegar lá. (...). É uma proposta muito diferente. Tem um momento que você precisa gastar os clichês do seu corpo, o que você considera esquisito, o que você considera capaz de fazer (...). Eu acho muito bonito também. Então, o tempo todo, quando eu estou fazendo, de alguma forma, me coloco de fora também, como se eu conseguisse emular o olhar do outro para cima de mim. (...) A gente precisa o tempo todo do referencial do outro. Eu acho que eu encontraria o monstro, na verdade, a partir do momento que eu perdesse essa referência do outro. Eu acho que eu desapareceria totalmente se não tivesse esse olhar outro.

Carol:

É muito difícil para mim; eu me sinto muito confortável quando eu entro e estou presente em mim, (...) mas quando você fala para ir pra fora e olhar, é um pouco difícil, principalmente quando estamos fazendo sozinhos (...). Não gosto de me ver, ver os vídeos. (...) É realmente um labirinto. Você se perde, se encontra, e ver o outro é a mesma sensação, você está ali, você acha que você entendeu, mas na verdade você não entendeu nada. Mas é estranho se ver. (...) Porque o que é perdido em outros lugares, em outros espaços, é outro tipo de dança. (...) O ato de despir e se aceitar e se ver nua, e se mostrar nua, (...) em todas as suas camadas, você está vendo tudo, minha estria, celulite, meu peito, tudo.

Naju:

Sinto que às vezes eu acho que trago para um lugar caricato, porque fico procurando esse lugar da emoção que foi muito incentivado na minha trajetória toda de dança. Acho que fico pecando por um lado de muita emoção ou por outro lado de estar muito racional, absolutamente fechada. (...) Eu fico indo entre dois extremos.

Marcia:

A prática O.A.I. era a que mais me identificava (...). A prática de dança surgiu do desejo do corpo e partir dessa escuta entender o que o trabalho estava propondo. Entender no corpo e ir refletindo conforme “vai fazendo”. (...) Havia uma busca de entender como, no meu corpo, cada operador atuava, ou pelo menos como eu me sentia viva neles.

Foi a partir das práticas novamente sozinho, em estado de isolamento, que se afirmaram também reflexões prévias sobre a metodologia do trabalho da tese. A experiência de imersão em Lisboa, esse novo mergulho sozinho em meu próprio corpo, em meus próprios procedimentos de treinamento~criação, retomou a necessidade de descrever as minhas práticas

em uma perspectiva metodológica de trabalho que se estruturou ao longo dos anos de investigação e que passavam também, necessariamente, pela *prática P.B.*



Des~ durante a prática O.A.I.
Fotos: Alice Stefânia.

Começou a ficar nítido para mim, nesse ponto, que a proposta da tese seria uma sistematização de meu percurso prático de criação de um corpo cênico *monstruado*. Nesse sentido, os *operadores* entram também como propositores técnico-poéticos de construção desse corpo e, assim, integrariam também o treinamento, que passa, definitivamente, a ser entendido de forma integrada à prática poética. Essa intuição foi também crucial para se entender a dúvida que surgiu ao final dos encontros do *Desmonte*, acerca dos motivos de vir para a sala de ensaio e ficar “experimentando” os operadores aparentemente sem um propósito composicional específico, sem um projeto de criação definido ou mesmo um tema de trabalho.

É em Lisboa, mergulhando em meus próprios modos de criar, retomando os *Fundamentos Bartenieff* como referência para o treinamento, colocando-me de forma disciplinada e resiliente em uma prática corporal constante, que aos poucos fui desbloqueando os canais de construção de um corpo que, na verdade, já conhecia. Pelo corpo, mais uma vez, se desvelava o entendimento de que a proposta de tese está justamente na organização e na sistematização das duas práticas de criação que visam à construção de um corpo cênico *monstruado* na medida em que há uma expressividade de natureza específica sendo investigada e buscada.

As duas *práticas para se dançar com o infamiliar* ecoam, em certa medida, também, a essência do fluxo do Anel de Moebius, entrelaçando-se entre o dentro e o fora, entre dois polos que se transformam gradualmente um no outro. A *prática P.B.* é um mergulho profundo no próprio corpo, escavando seus cantos enquanto se busca se

familiarizar intimamente com sua própria condição psicomotora. Ao proporcionar uma consciência corporal profunda e minuciosa, ela mapeia os emaranhados dos caminhos musculares, ósseos, imagéticos e sensíveis, revelando tanto fragilidades quanto potências. Em suma, ela proporciona uma *familiaridade* profunda com sua própria corporeidade~subjetividade.

Por outro lado, a *prática O.A.I.* busca fissuras, rastros, buracos, fendas, falhas nesse terreno familiar, explorando o mapa corporal consciente para fazer emergir a instabilidade, a deriva, o desvio, a falha e a queda do corpo enquanto organismo sistêmico. Nela, busca-se fazer aparecer diferentes presenças psicomotoras, diferentes estados de fluxo de movimento e ações corporais, fazer aparecer estranhamentos de modo a proporcionar uma experiência de investigação corporal singular, a partir do desmonte de padrões de resposta física. Seguem, novamente, algumas impressões, positivas e também negativas, sobre esse trânsito:

Lívia:

Para mim é muito forte o organizar o corpo para desorganizar (...). Você centrar, trazer consciência, respirar, mergulhar dentro do seu corpo para depois aquilo de se desconstruir. (...) Eu não conseguia conectar a primeira prática com a segunda (...) até o momento que eu entendi: é se reconectar para você se desmontar, esse para mim é o principal ponto.

Naju:

Eu faço algumas associações. (...) Do balanço de calcanhar, desse exercício e como que a cabeça fica. (...) Nesse a sensação pra mim é muito direta. Quando estou na prática 1 eu penso nesse que vai vir depois. (...) A sensação da respiração maior e mais expandida.

Marcia:

Por vezes, eu sentia que eram abordagens muito diferentes. Mas, fazendo uma análise agora, as duas tinham uma ordem e uma estrutura muito fixas que implicavam que você estivesse no presente da ação o tempo inteiro, o que era algo muito benéfico para ambas as práticas. Apesar da respiração ser algo mais difícil para mim, eu recorria a ela para voltar ao momento presente, ao momento da ação. (...) A prática P.B. me preparava, mas não me aproximava tão pontualmente da prática O.A.I. no âmbito sensorial, imagético e simbólico. As práticas desenvolvidas mais pontualmente pela O.A.I. me deixavam mais preparada.

Gustavo:

Esse ano, só em 2024, que pela primeira vez consegui ligar a prática 1 com a prática 2. (...) Daí eu trouxe a metáfora do pneu, da Clarice Lispector¹³⁰. Tem momentos que você chega e já sai, mas pela primeira vez eu senti esse toque do pneu. (...). Só que

¹³⁰ Menção a uma referência, trazida por Gustavo e compartilhada pelo grupo em variados ensaios, sobre o texto “Água Viva” de Clarice Lispector em que aparece a imagem do momento fugaz do toque de um ponto de um pneu girando no chão: um ponto qualquer do pneu girando toca no chão em um milésimo de segundo, enquanto gasta um tempo muito maior para girar toda a circunferência e tocar novamente no chão. A metáfora aqui é que, na investigação criativa, passamos a maior parte do tempo sem chegar naquele lugar onde a improvisação se densifica e ganha potência. Todavia, esse momento não existiria se não fosse, justamente, todo o tempo de vazio e de “falta de sentido” enquanto se percorre a circunferência.

acho que eu ficava muito na minha cabeça no começo, não soltava, não permitia, não entrava. Ficava muito na minha cabeça, e agora consigo entrar mais.

Assim, quando realizada sistematicamente e por longos períodos, a *prática O.A.I.* satura o terreno familiar do corpo, borrando e *monstruando* o estado psicomotor organizado pela *prática P.B.* Nessa lógica, buscando conectar as duas práticas com o conceito freudiano (*das Unheimliche*), o fluxo contínuo entre o estranho e o familiar, o *borramento* e o estado intermediário entre as duas práticas, parece descrever melhor as sensações das participantes com esses materiais, ou seja, o *trânsito* entre polos que compõem uma mesma coisa (imagem da fita de Moebius), o agenciamento de um *limite* e de uma fronteira parece ser mais premente do que uma associação categórica de uma prática com um polo ou outro:

Marcia:

“É preciso estranhar o familiar e familiarizar-se com o estranho; na tentativa de entender e compreender a nós mesmos”. Para mim, o processo foi essa frase do antropólogo Clifford Geertz. Eu estranhava, olhava de frente, olhava mais a fundo, lá onde beirava o romper do limite, e me familiarizava com o que me era estranho.

Se o infamiliar é aquilo que já se sabe mas não se sabe que sabe, ou, com Freud (2019), é aquilo que desde muito é familiar mas, por ter sido recalcado, se oculta, logo, almeja-se com a prática alcançar o infamiliar pela saturação do familiar, pela saturação do lugar comum do corpo, da organização do corpo enquanto sistema que está condicionado a responder ao seu meio ambiente majoritariamente a partir dos mesmos gestos, das mesmas motricidades.

Gustavo:

Como você vai direto pro corpo, Bartenieff, tem a junção dessa prática que a priori é super técnica, e vai para a prática 2 que também tem comandos, uma certa mecânica da coisa para acontecer, é surpreendente como que dali saem coisas e percepções como essas sobre a repetição. Pra mim é o que é mais óbvio, que o estranho é o fato de que você repete o mesmo movimento, infinitamente, e da repetição, é a repetição mesmo que produz o estranhamento. (...) A gente vai achando lugares do nosso corpo, que vão modificando aquilo, ficando cada vez mais estranho, e a gente começa a perceber que a gente tinha um repertório.

Carol:

Você conseguir se ver como se fosse não só uma, mas várias, não só duplicada. Pesquisando, principalmente na parte 2, esse monstro não é só um, e o outro olha para mim, tem uma expectativa. (...). Quando estou na prática e posso desbravar e entrar nesses lugares em que às vezes não me reconheço de imediato, mas que o outro, com o olhar de fora, já reconhece... é enriquecedor, porque consigo me ver mais por inteira. (...). Aprender também a se ver desses diferentes ângulos e aceitar esses diferentes dentro de si. Ficar atento ao que é familiar e que não é familiar, brincar com esses dois lugares.

Gustavo:

A culminância do processo pra mim é no desfigurante. Nos outros me sinto mais na ação mecânica. E no desfigurante, começa dali, é o que mais me deixa com impressões

que levo pra casa. (...) É ele que me causa estranhamento, por exemplo, quando vejo os vídeos, todos os momentos da prática me dão essa sensação de ver meio de lado. Mas o desfigurante consegue tocar num lugar que eu consigo ver ou sou forçado a ver que sou desse jeito.

Essa fricção, esse borramento das formas moldadas no corpo pelo estranho~familiar tem implicações nos processos subjetivos, já que, mais uma vez como nos propõe Suely Rolnik,

gera-se com isso uma tensão entre, de um lado, o movimento que pressiona a subjetividade na direção da “conservação das formas em que a vida se encontra materializada” e, de outro, o movimento que a pressiona na direção da “conservação da vida em sua potência de germinação”, a qual só se completa quando tais embriões tomam consistência em outras formas da subjetividade e do mundo, colocando em risco suas formas vigentes. Tensionada entre esses dois movimentos, a subjetividade converte-se num grande ponto de interrogação, para o qual terá que encontrar uma resposta (Rolnik, 2018, p. 56).

Ainda que, assim como a prática P.B., a prática O.A.I. seja porosa, mutável e rearranjável, de modo a atender as necessidades contextuais do território onde se realiza, ela é proposta inicialmente, conforme dito, em um roteiro com uma orientação específica na ordem de execução de cada *operador*. Todavia, é importante lembrar que essa sucessão de um operador para o outro não acontece de forma rígida, engessada ou visivelmente seccionada. O intuito é que um operador vá se transformando no outro, numa perspectiva de acúmulo de camadas. Nesse sentido, não se abandona o operador anterior para se passar para o próximo.

Ao longo da prática, busca-se então imaginar cada um dos operadores como camadas que vão se sobrepondo, alternando-se entre elas, compondo juntas, aparecendo e desaparecendo, construindo juntas um corpo. À medida que esse processo se desenrola, sugere-se deixar a voz aparecer sempre que sentir necessidade, buscando não inibir os sons da respiração, das vogais, das contagens, suspiros, rosnados, gritos, entre outros sons que vão surgindo pela própria exaustão da execução. A voz vai se compondo junto com o corpo, na medida que se busca o corpo *borrado*. O intuito é tentar levar o corpo a um certo *limite*, insistir na repetição das ações para aprofundar, saturar as repetições, até aparecer um certo aterramento, um adensamento, uma presença.

Outro ponto relevante de se mencionar é que os operadores não constituem, em si, algo de inédito ou único, no sentido de serem ações que nunca foram vistas em outras práticas de criação em dança. Pelo contrário, muitas são ações de movimento que podem ser relacionadas ou existentes em outras práticas de treinamento cênico, em outras danças. Creio que o que torna os operadores singulares, aqui, seja sua territorialização em um contexto monstruoso, no sentido de ligar esses exercícios com a noção de *monstruar* e de *infamiliar*.

Assim como para na prática P.B., foram produzidos para cada um dos operadores vídeos individuais com sua execução, mas reforço que o fluxo contínuo de execução da prática é primordial para se alcançar os estados corporais almejados pela proposta. Cada operador só se fortalece enquanto parte do todo da prática, e não se intenta que os vídeos sejam referências cristalizadas a serem reproduzidas. Nesse sentido, não se propõe um modelo a ser seguido, mas sim referências claras que podem, e devem, ser revistas, reorganizadas, reestruturadas e singularizadas em diferentes contextos.

Visando a isso, assim como para a prática P.B., será anexado também, no começo das orientações de execução da prática O.A.I., um *link* de uma lista de reprodução com variados vídeos de execução da prática em fluxo contínuo, realizados em diferentes momentos e contextos desta pesquisa, por mim ou coletivamente junto ao *des~*. Neles poderão ser observados com mais fidedignidade as dilatações e os *estados corporais* provocados pela prática.

Passo agora para as orientações de execução de cada operador, na ordem que aparecem e são realizados na prática O.A.I.



Des~ durante a prática O.A.I.
Fotos: Alice Stefânia.

ORIENTAÇÕES DE EXECUÇÃO DA PRÁTICA O.A.I.

Vídeos da prática realizada em fluxo contínuo [neste link](#).

Vídeos de todos os exercícios individuais [neste link](#).

1. O caminhante

Processo composicional de origem: *O Fio de Minos*. Vídeo [neste link](#).

Caminhar pelo espaço buscando orientar os fêmures na posição paralela, com bastante rotação interna a partir do iliopsoas e outros músculos profundos do quadril. Abrir bem os pés no chão a cada passada, sentindo o triângulo de apoio de contato com o solo bastante ativo: osso da base do dedão, osso da base do dedinho e osso calcâneo. Suspender o osso maléolo medial ao mesmo tempo que se suga o arco do pé formando uma ventosa pegajosa no contato dos pés com o chão. Os dedos se espalham pelo chão como franjas de um tapete.

Testar caminhadas na meia ponta, com os calcanhares suspensos, e também com os joelhos flexionados, buscando ativar a passada de forma bem alinhada em relação ao tamanho da própria bacia. Caminhar com flutuação de fêmures alternados, a partir da imagem de execução da *elevação da coxa* (prática P.B.), como se fosse um cavalo de equitação, buscando descolar o fêmur da bacia, ativando o assoalho pélvico.

Ativar a respiração diafragma~iliopsoas, pulsando o abdome~vísceras tridimensionalmente na inspiração e soltando o ar até a última gota da expiração. Sonorizar o som de S na expiração ou as vogais (prática P.B.), expandindo e dilatando os centros de leveza e de gravidade. Durante toda a prática, sempre trabalhar com sons, da própria respiração, sonorizando a letra S, ou as vogais, ou mesmo outros sons que vão surgindo à medida que a prática se desenvolve, seja pelo cansaço ou fadiga, seja por imagens que possam surgir durante a execução.

Observar atentamente o espaço: distâncias, métricas, texturas, cores, iluminação, corpos, objetos, ativando e aguçando a percepção. Compreender as proporções do próprio corpo dentro do espaço, as relações de distância com os limites, as paredes e também com outros corpos (no caso da execução em grupo). Quando todos os vetores de alinhamento estiverem acionados, presentes e conscientes, iniciar uma leve flutuação dos braços, partindo dos cotovelos.

Deixar os braços alçados pela cintura escapular à medida que vão, assimetricamente, fazendo círculos, extensões e contrações, alongamentos e espreguiçadas. Perceber o ar que

percorre a pele, tocar o ar, medir as distâncias com os braços. Deixar o olhar acompanhar o movimento dos braços à medida que vai aumentando a intensidade da respiração e da caminhada. Aos poucos, envolver o tronco no movimento dos braços, deixando o centro de leveza afundar e expandir criando sinuosidade na coluna, espirais que percorrem o eixo, a partir dos braços, e são devolvidas de volta para o espaço.

Iniciar a construção de emaranhados durante o deslocamento: caminhos em círculos, curvas, espirais ou desenhando o número 8 no chão, ou o símbolo do infinito. Imaginar as linhas e os rastros que vão sendo deixados pelo seu próprio deslocamento e os cortes e sobreposições que criados à medida que se entrecruzam as linhas. Permanecer nesse estado de deslocamento e respiração pelo tempo que for necessário para dilatar o corpo e saturar a percepção, deixando cada vez mais a coluna se afetar e ficar sinuosa.

Quando sentir um aumento da energia, um aquecimento do corpo, e que se chegou em um estado já bastante inebriado e confuso com os deslocamentos e percursos, iniciar o fechamento das mãos para transitar para *os chifres*.

2. Os chifres

Processo composicional de origem: *O Fio de Minos*. Vídeo [neste link](#).

Ainda durante *o caminhante*, fechar as mãos e começar, gradativamente, a aumentar o tônus de abertura. Imaginar que as mãos vão se transformando em duas pedras, rochas duras e pesadas. Insistir na força de fechamento das mãos o máximo que for possível, deixando o tônus alto contaminar os braços, o tronco e o restante do corpo. Saturar no tempo esse tônus alto, insistindo na força máxima que vem do aperto das mãos até o limite, quando não for mais possível sustentar. Se necessário, deixar emergir sons, rosnados, vibrações sonoras que possam ajudar a intensificar e tensionar o limite de força. Quando se chegar ao tempo máximo possível de sustentação da força alta, abandonar o tônus e imaginar que as duas pedras em que as mãos se transformaram começam a rachar em pedaços menores e, por fim, esfarelar em grãos de areia fina, que começa a se derramar das mãos em direção ao chão.

Na areia, imaginar que as duas mãos são feitas de grãos de areia fina, que começam a se dissipar e a escorrer, como a areia de uma ampulheta que vai gradativamente escorrendo de um compartimento ao outro. Aos poucos, deixar essa sensação contaminar o corpo todo, como se ele fosse feito de areia e começasse a desmoronar, escorrer, esfarelar. Explorar por um tempo essa imagem e essa sensação física, procurando fazer deixar aparecer movimentos que deem corpo às sensações que emergirem.

Após saturar a areia, imaginar que as mãos vão se transformando em algas, plantas aquáticas que oscilam, ondulam e balançam dentro de um grande tanque de água ou dentro de uma piscina, de um rio ou dentro do mar. Deixar, aos poucos, as oscilações e as ondulações das mãos contaminarem os braços, o tronco, a coluna e a unidade inferior até tomarem o corpo todo. Explorar e saturar essa imagem por algum tempo até que se sinta que o corpo ficou molhado, ondulado, como se fosse levado pelo balanço da água.

Gradativamente, imaginar que a água escoar, que a umidade vai secando, que a água do corpo molhado vai sendo drenada e as mãos vão se transformando em galhos secos, duros, resistentes, espinhosos, tortuosos, angulados. Como uma galhada de um cervo ou veado, ou uma árvore seca após uma queimada, a vegetação de uma área seca, desértica ou mesmo uma árvore sem folhas no inverno. Deixar que essa secura contamine todo o corpo, que gradativamente se torna galhos angulados, retorcidos, com um aumento do tônus e da energia de gestos e movimentos. Saturar até que, de dentro desses galhos secos, e também dos orifícios do corpo, boca, ouvidos, olhos, umbigo, genitália e ânus, comecem a brotar fios.

Começar a puxar com as mãos esses fios imaginários, que nascem dos orifícios do corpo, deixando um emaranhado ir se formando à medida que se puxam fios também de todas as partes do corpo. Pode-se imaginar fios de algodão, fios de uma teia de aranha, fios de cabelo, fios de linhas ou qualquer outra imagem que seja forte para quem executa.

O operador *os chifres* é composto, portanto, por cinco chifres, cinco imagens que transitam de uma para outra: pedra, areia, alga, galho, fio. Ele surge no espetáculo *O Fio de Minos*, no qual havia um forte gestual de mãos e braços que foi nomeado por nós de “cinco chifres”, partindo da imagem dos chifres do Minotauro.

3. O tonto

Processo composicional de origem: *O Inquietante*. Vídeo [neste link](#).

Ainda durante *os chifres*, em deslocamento pelo espaço ou em uma região mais fixa, imaginar o osso do crânio flutuando em cima dos ossos do atlas e áxis. Iniciar a oscilação do crânio nessa região, ainda bem pequena e interna, no sentido horizontal, direita e esquerda, como se estivesse sinalizando um “não” com a cabeça. Jogar aos poucos com a amplitude da oscilação e com a velocidade. Depois de saturar por um tempo, transitar para a oscilação no sentido vertical, cima e baixo, como se estivesse sinalizando um “sim” com a cabeça. Jogar também com a amplitude e a velocidade.

Depois de saturar, imaginar um ponto no topo do crânio, com o qual desenha-se no teto a figura de um número 8, ou o símbolo do infinito. Perceber esse movimento de oscilação sinuosa surgindo no centro do cérebro, num local bastante interno, antes de deixar o movimento aumentar, ganhar amplitude e contaminar o restante da cervical. Depois de experimentar as três ações de oscilação, horizontal, vertical e infinito, pode-se jogar alternando entre elas, buscando deixar o maxilar relaxado e soltando a língua dentro da boca. Perceber como as sensações de tontura e, eventualmente, enjoo que surgem geram uma qualidade específica de movimento, ou de estado no corpo.

À medida que a intensidade aumenta com o tempo, durante as oscilações, tentar perceber e mapear o espaço, como foi feito em *o caminhante*, observando distâncias, cores, texturas, detalhes, objetos, iluminação etc., de modo a deixar a imagem balançar, tremer, gerando instabilidade na percepção, no olhar, na visão e nos sentidos. Por fim, sem interromper as oscilações, gira-se o globo ocular para cima o máximo possível, como se se quisesse olhar para dentro de si, deixando aumentar a sensação de tontura, instabilidade e confusão da imagem e da percepção. Explorar por um tempo o corpo que surge dessas sensações até que se comece a descolar os calcanhares do chão na transição para *o fauno*.

4. O fauno

Processo composicional de origem: *O Inquietante*. Vídeo [neste link](#).

Ainda durante *o tonto*, elevar os dois calcanhares, diminuindo a base de contato com o chão e, por consequência, a estabilidade e o equilíbrio. Manter os fêmures em rotação paralela ou exagerar a rotação para além do eixo de alinhamento, mesmo que os joelhos fiquem rotados para dentro. Aos poucos, ir colando os cotovelos na cintura, fazendo os braços ficarem alinhados ao longo do tronco. Manter, inicialmente, as mãos espalmadas para frente. Imaginar que o corpo vai sendo espremido pelas laterais, provocando o seu alongamento no eixo vertical, a partir da suspensão dos calcanhares e da projeção do topo da cabeça para o teto.

Manter a respiração diafragmática profunda, com a dilatação do abdome~vísceras. Imaginar que começa a se estabelecer uma conexão entre teto e chão, entre cima e baixo, entre o céu e o centro da terra. Na inspiração, projetar o osso esterno para o céu, abrindo a caixa torácica ao mesmo tempo que se deixa os ombros rolares para trás, enquanto as clavículas e a cintura escapular se abrem. As escápulas se aproximam nas costas. A imagem é que o corpo é sugado para o céu por meio de um fio ou uma corda que o puxa para cima pelo osso esterno. Exagerar ao máximo essa suspensão, sustentando o equilíbrio, como se fosse possível de fato

descolar os pés do chão. Ao chegar ao máximo da inspiração, colocando a maior quantidade possível de ar para dentro do abdome, sustentar alguns segundos em apneia, à medida que o corpo todo se aperta e se comprime.

Na expiração, a partir da retroversão do osso da bacia, enrolar a coluna em uma grande contração, deixando o tronco formar uma grande curva no formato de um C, aproximando o osso esterno do umbigo. As duas cinturas, escapular e pélvica, aproximam-se, enrolando uma em direção a outra. Expulsar a maior quantidade possível de ar de dentro dos pulmões, forçando ao máximo a expiração até o final. A cabeça pode tanto acompanhar a grande contração, como se fosse possível olhar para o centro da terra ou para dentro das próprias vísceras, quanto pode manter-se projetada para o céu, com os globos oculares virados para cima.

Saturar essas duas ações por algum tempo, oscilando entre a ascensão ao céu e a descida à terra repetidas vezes. Perceber o corpo se densificando, ficando com a energia mais concentrada, procurando encontrar um tipo de deslocamento específico pelo espaço com esse estado. À medida que a exploração se aprofunda, deixar que emergjam sons, vibrações respiratórias, vocalizações diversas que possam ajudar a aprofundar o contato com as vísceras e os órgãos internos. Gradativamente, deixar os braços se descolarem do tronco, buscando deixar *os chifres* emergirem novamente em um gestual que componha conjuntamente o corpo de *o fauno*.

Eventualmente pode-se também acionar novamente *o tonto*, trazendo as oscilações de cabeça e os olhos virados para cima, para intensificar o estado de corpo dilatado e a percepção instável que toma conta dele como um todo.

5. O ternário

Processo composicional de origem: *O Inquietante*. Vídeo [neste link](#).

Ainda durante *o fauno*, buscar internamente uma pulsação ternária, um pêndulo de 3 tempos. Esse é um operador que busca criar um ritmo, uma cadência de movimento. O intuito é colocar em balanço o corpo estranho que começa a surgir. Pode-se também pensar em uma valsa, com cadência em arcos que se deslocam pelo espaço, ou mesmo em uma caixinha de música, que gira um corpo a partir de um ritmo que se repete. Se necessário, pode-se contar internamente os tempos, de 1 até 3 ou de 1 até 6, e deixar a respiração acompanhar a pulsação das contagens, deixando sons emergirem.

A pulsação se inicia no centro do corpo, mas pode também transitar para a cabeça, para os pés ou para os braços. Eventualmente joga-se com a pulsação entre essas diferentes partes

do corpo. À medida que ela se estabelece, todo o corpo passa a se movimentar dentro desse ritmo, buscando assimetrias: se uma parte do corpo se move num tempo para uma determinada direção, a próxima parte procurará se mover para outra, como se o corpo estivesse sendo puxado por diferentes estímulos, por fios ou cordas em diferentes direções.

A cabeça, especialmente, junto do olhar, deve procurar mapear o espaço em diferentes posições o tempo todo. Mantendo os globos oculares virados para cima, intenta-se intensificar a sensação de confusão mental, tontura e instabilidade. Saturar essa exploração por algum tempo, até que o corpo internalize o operador, criando uma pulsação própria, um ritmo particular de se organizar dentro da movimentação.

Quando o ritmo ternário se estabelecer, aumentar gradativamente a velocidade da pulsação. É importante que isso se dê aos poucos, para que a intensidade seja construída ao mesmo tempo que se cansa o corpo pela repetição. Aumentar a velocidade até o máximo possível, até que os movimentos precisem ser diminuídos, para que a amplitude “caiba” dentro do ritmo cada vez mais acelerado.

Imaginar que o pulso ternário a movimentação vão sendo comprimidos para dentro do corpo. De fora para dentro, a pulsação vai entrando no centro de leveza (caixa torácica) e no centro de gravidade (baixo abdome). Comprimido dentro do tronco, imagina-se que o pulso se transforma em uma vibração, sendo cada vez mais concentrada no centro do umbigo. Quando a concentração for máxima e a bacia começar a virar e oscilar de cima para baixo, prepara-se a ativação de *o oscilante*.

6. O oscilante

Processo composicional de origem: *Desmonte*. Vídeo [neste link](#).

No fim de *o ternário*, iniciar uma oscilação do corpo que parte do centro de gravidade e da pulsação da bacia. Enquanto se pulsa e oscila, intensificar a respiração profunda, dilatando abdome~vísceras na inspiração e expulsando todo o ar possível na expiração, enquanto suga os órgãos em direção às costas e contrai-se a região do púbis. *O oscilante* é basicamente sacudir o corpo com bastante vigor e intensidade a partir do centro de gravidade.

Saturar e gastar essa oscilação por algum tempo. À medida que ganha intensidade, explorar diferentes sons que sejam necessários emitir, especialmente na expiração, vocalizando eventualmente gritos, rugidos, urros, rosnadas, deixando o corpo borrar e derreter durante o som e a vibração.

De todos os operadores, talvez esse seja o mais exaustivo, o mais cansativo de se executar. Justamente por isso, é nele que surge mais rapidamente a vontade de abandonar a exploração e transitar para o próximo operador. Assim, é importante buscar mantê-lo por algum tempo, insistir na vibração e no sacudimento, para que o corpo aprofunde a densificação. Se for necessário, pode-se diminuir a intensidade da oscilação ou interiorizá-la ainda mais ao centro do corpo, de modo que, mesmo que fique menos visível externamente, ela se mantenha ainda presente pelo maior tempo possível.

Uma vez que a oscilação se estrutura e o corpo dilata dentro dela, pode jogar com a vibração ou tremores em diferentes partes do corpo, como se o sacudimento fosse percorrendo o corpo de cima a baixo, transitando entre os membros e as diferentes esferas do tronco. Deixar a cabeça participar da oscilação, para intensificar ainda mais a confusão da imagem da visão, aumentando a instabilidade da percepção. Como o aumento do tônus é muito grande nesse momento, procurar deixar a mandíbula relaxada e a língua solta dentro da boca para que o crânio ceda à oscilação sem que se faça uma força exagerada para isso.

Retomar com mais intenção a respiração diafragma~iliopsoas profunda para transitar para *o desmonte*.

O oscilante conecta-se com os *Fundamentos Bartenieff*, aparecendo em vários momentos da prática P.B. através dos “balanços” do corpo e já estava presente também desde as disciplinas de composição que ministrei na Licenciatura em Dança do IFB.

7. O desmonte

Processo composicional em que surgiu: *Desmonte*. Vídeo [neste link](#).

No fim de *o oscilante*, quando a vibração tiver saturado ao máximo, inspirar profundamente a partir do centro do corpo, da irradiação central, acionando tridimensionalmente a qualidade do *empurrar*: em direção ao chão com o contato dos pés, em direção ao teto empurrando o topo da cabeça, para frente dilatando o abdome~vísceras e para trás abrindo as escápulas e com a lombar. Também os braços e as mãos, na posição em que estiverem, pressionam e empurram o ar. Imaginar que o corpo é um balão que começa a inflar.

Na expiração, deixar o corpo desmontar pelos ísquios, pelo eixo da coluna e pelas articulações como um todo, implodindo em si mesmo, dentro da própria estrutura vertical, sem ainda ceder totalmente à gravidade, ao *abandonar*. Repetir sucessivamente o processo de inspirar~empurrar e expirar~abandonar, até que o corpo se entregue à gravidade, colapsando, provocando uma mudança do nível alto para o nível baixo. Deixar esse processo acontecer

gradativamente, explorando bastante o plano médio antes de se desmontar totalmente até o chão.

Uma vez no plano baixo, explorar por algum tempo a transição completa, de baixo, com o corpo todo abandonado entregue à gravidade, até o alto, com o corpo todo se opondo à gravidade, empurrando de dentro para fora toda a sua estrutura. Deixar essa exploração saturar até que comece a se apresentar, no chão, *o quadrúpede*.

O desmonte remonta aos esquemas de base empurrar~abandonar e aos estudos realizados no plano baixo durante os encontros do *Desmonte*.

8. O quadrúpede

Processo composicional em que surgiu: *O Inquietante*. Vídeo [neste link](#).

Ao final de *o desmonte*, no plano baixo, colocar o corpo na posição quadrúpede, apoiado sobre as mãos e os joelhos. As mãos pressionam o chão, mobilizando a cintura escapular assim como os joelhos, que também em contato com o chão mobilizam a cintura pélvica. Explorar nessa posição a pressão, o contato com chão, e como essas pressões empurram as cinturas, escapular e pélvica, causando mudanças de organização do tronco. Manter sempre ativa a respiração profunda, mobilizando as vísceras com a dilatação do abdome na inspiração e a sucção dos conteúdos internos na expiração.

Essa primeira fase é um estágio de reconhecimento do chão, que vai sendo tateado até começar a surgir um deslocamento em quatro apoios. A cabeça eventualmente pode continuar realizando *o tonto* enquanto se desloca no nível baixo, bem como *o oscilante*. Também *o desmonte* pode agir nesse ponto, especialmente em pequenas implosões das cinturas escapular e pélvica.

Uma vez que se gaste essa exploração por um tempo, intensifica-se o estado corporal, deixando aparecer um deslocamento no nível baixo que oscile entre quadrupedia, desmontes, torções, espirais e transições pelo chão. Há aqui bastante ênfase ainda dos esquemas de base do *abandonar* e do *empurrar*, de modo a criar um corpo fluído no chão em deslocamentos e propulsões de peso, assim como com um variado uso de alavancas e apoios.

Buscar também com o aprofundamento da cava da bacia, na articulação coxofemoral, liberar o fêmur para alavancar transferências para a posição de cócoras, assim como grandes avanços de base. Eventualmente, nessas transições, os braços podem se descolar do chão, momento em que *os chifres* podem ser acionados e compor juntamente as ações de movimento.

Deixar essa exploração saturar, se intensificar, densificar, até que o rosto comece a ser acionado para a construção de *o desfigurante*.

9. O desfigurante

Processo composicional em que surgiu: quarto de casa na pandemia e *O Inquietante*. Vídeo [neste link](#).

A partir do fim de *o quadrúpede*, ainda no nível baixo e sem perder o corpo dilatado e a presença física que se construíram até aqui, começar a movimentar levemente as musculaturas superficiais da face. Soltar a mandíbula e relaxar a língua dentro da boca, enquanto explora pequenos movimentos, repuxadas, ascensões, expansões, espalhamentos, contrações, todas essas ações realizadas com o uso do menor tônus muscular possível. Deixar os olhos se envolverem na exploração facial, percorrendo o espaço com o olhar enquanto o globo ocular se movimenta dentro da órbita.

Gradativamente, ampliar o tamanho dos movimentos faciais, envolvendo a boca nas ações de forma mais ativa, abrindo e fechando ao máximo possível a boca e os olhos. Passar a língua dentro da boca para produzir saliva, engolir a saliva produzida, simular a mastigação de algum alimento. Buscar criar assimetrias entre os movimentos da face, expandindo, repuxando ou contraindo diferentes músculos em diferentes direções.

Após saturar bem e explorar essas ações do rosto por algum tempo, começar a envolver o corpo todo nas intenções de movimento que surgem no rosto. A ideia é que o corpo possa ser contaminado e movimentado pelas ações que partem do rosto, construindo integralmente, junto dos outros operadores que ainda permanecem ativos, uma ação de movimento global. Saturar essas ações de modo a criar um estado densificado para o corpo.

Uma vez construído e instalado esse estado, começar a produzir algumas máscaras, apresentadas de forma caricata, exagerada, simulada, mimetizada, que remetam a afetos comumente vivenciados em situações cotidianas: felicidade, amor, prazer, surpresa, ânimo, tesão, desejo, entusiasmo, simpatia, coragem, deleite, vaidade, risadas, tristeza, ódio, dor, indiferença, apatia, desistência, aversão, desinteresse, asco, medo, horror, recato, choro etc. Deixar o corpo se impregnar pelas sensações das máscaras de afetos, ao mesmo tempo que se joga com sons que possam surgir na exploração.

Aprofundar ao máximo esse estudo, sem medo de parecer ridículo ou caricato. Estar atento e ativo em relação às sensações físicas que possam emergir, dando vazão a elas. Gastar e saturar esse movimento até que o corpo vá se borrando e misturando as diferentes máscaras,

ora aumentando o t3nus, ora diminuindo, de modo que qualquer a33o de movimento, em qualquer parte do corpo, seja carregada por essa densifica33o.

O desfigurante remonta 3s improvisa333es de frente para o espelho durante as quarentenas da pandemia de Covid-19.

* * *

Uma vez que se chegue ao final da explora33o dos operadores, iniciar a fase de tr3nsito entre eles, que consiste em deixar o corpo revisitar todos, na ordem que melhor convir ou aparecer, gerando uma s3ntese da pr3tica. Esse retorno aos operadores dever3 tamb3m produzir derivas, desvios na rota de improvisa33o que gerem uma composi33o em tempo presente, um corpo c3nico que explora o estudo de transi333es outras em virtude de varia33o da ordem: graduais e s3bitas, idas e voltas entre operadores, minimiza33o e maximiza33o deles etc. Explorar e saturar essa investiga33o por algum tempo.

Nesta fase, poder3o tamb3m ser utilizadas m3sicas ou ambienta333es sonoras que possam ajudar a intensificar e aprofundar a explora33o. Manter o estudo por certo tempo at3 que se sinta que se chegou ao fim da investiga33o, quando a pr3tica ser3 finalizada. Com base nos estudos realizados individualmente, assim como nas explora333es em grupo com o *des~*, observando e dialogando coletivamente sobre os resultados e as sensa333es experimentados, conclu3mos que, para alcan3ar os estados profundos, *borrados* e *desfigurados* do corpo e da percep33o, a pr3tica preferencialmente dever3 ter, *no m3nimo*, 40 minutos de explora33o, em que os operadores ser3o percorridos, seguida de *ao menos* 20 minutos da fase de tr3nsito~revisita33o e improvisa33o a partir do corpo que se instala.

Devido 3 intensidade da pr3tica e, eventualmente, aos profundos n3veis subjetivos e sens3veis que possam ser atingidos durante as explora333es, 3 importante tamb3m estabelecer um corte claro, que sinalize nitidamente o fim delas. Esse corte poder3 ser feito com uma transi33o gradual que devolva o corpo a um “estado neutro” ou com um corte brusco, abandonando o corpo denso subitamente. Seja gradual, seja subitamente seguida de uma fase de descompress3o, a finaliza33o da pr3tica poder3 se apoiar em: caminhadas soltas enquanto se respira levemente, de acordo com a necessidade f3sica do momento; leves sacudidas, como se estivesse jogando fora pe3as de roupas ou objetos que estivesse sobre o corpo; passagens leves das m3os sobre o rosto ou outras partes do corpo, como se estivesse se limpando; entrega do peso ao ch3o na posi33o deitada, simplesmente relaxando enquanto se respira levemente; abrir

os olhos e observar a si, o espaço e, eventualmente, outras pessoas com quem dividiu a prática; entre outras estratégias de desligamento.

* * *

10. O escrevente

Processo composicional em que surgiu: disciplina do programa de doutorado e sistematizado nos encontros do *Desmonte*.

Visando a aproximação de aspectos das monstruosidades com o processo pessoal de subjetivação, sugere-se investigar características infamiliars e familiares de si. Nesse sentido, *o escrevente* segue as seguintes etapas:

1. Fazer uma lista com 5 características que te definam.
 - De preferência com alguma implicação em um contexto coletivo: familiar, comunitário, cultural, político.
 - Escolher uma delas e buscar se lembrar de uma história pessoal que você tenha vivido, referente a essa característica.
 - Em mais ou menos 10/15 min, escrever um depoimento sobre essa história em fluxo livre de consciência.
 - Nesse momento, evitar editar, reescrever, corrigir, refazer. Focar numa escrita evitando ao máximo julgamentos.
 - Após essa primeira escrita, se quiser, (re)elaborar o texto.
2. Reescrever o texto anterior a partir de elementos identificados, recortados, que remetam ao corpo, à corporalidade, a movimentos, gestos ou ações físicas.
3. Escolher outra palavra, das 5 iniciais, e escrever uma carta para alguém, para o outro.
4. Fazer uma lista com 5 características suas que você entenda como estranhas~incômodas~inquietantes~infamiliars~monstruosas.
 - De preferência com alguma implicação em um contexto coletivo: familiar, comunitário, cultural, político.
 - Escolher uma delas e buscar se lembrar de uma história pessoal que você tenha vivido, referente a essa característica.
 - Em mais ou menos 10/15 min, escrever um depoimento sobre essa história em fluxo livre de consciência.

- Nesse momento, evitar editar, reescrever, corrigir, refazer. Focar numa escrita evitando ao máximo julgamentos.
 - Após essa primeira escrita, se quiser, (re)elaborar o texto.
5. Reescrever o texto anterior a partir de elementos identificados, recortados, que remetam ao corpo, à corporalidade, a movimentos, gestos ou ações físicas.
 6. Escolher outra palavra, das 5 iniciais, e escrever uma carta para alguém, para o outro.
 7. Fazer uma lista com 5 características suas que você entenda como familiares~agradáveis~cômodas~aprazíveis~humanas.
 - De preferência com alguma implicação em um contexto coletivo: familiar, comunitário, cultural, político.
 - Escolher uma delas e buscar se lembrar de uma história pessoal que você tenha vivido, referente a essa característica.
 - Em mais ou menos 10/15 min, escrever um depoimento sobre essa história em fluxo livre de consciência.
 - Nesse momento, evitar editar, reescrever, corrigir, refazer. Focar numa escrita evitando ao máximo julgamentos.
 - Após essa primeira escrita, se quiser, (re)elaborar o texto.
 8. Reescrever o texto anterior a partir de elementos identificados, recortados, que remetam ao corpo, à corporalidade, a movimentos, gestos ou ações físicas.
 9. Escolher outra palavra, das 5 iniciais, e escrever uma carta para alguém, para o outro.

O escrevente constitui-se de exercícios de escrita poética para o duplo, e é um procedimento que surgiu a partir de uma atividade proposta pela professora Dr^a Elisabeth Lopes em uma das disciplinas cursadas no programa de doutorado¹³¹. A partir de exercícios propostos por Beth, iniciei a produção dos *Ensaio de escrita para o monstro*, que posteriormente se tornaram o operador *o escrevente*, que foi testado, adaptado e reinventado junto ao *des~*, durante o *Desmonte*¹³².

¹³¹ A disciplina, já citada, “Tópicos Especiais em Processos Compositivos para a Cena 2”. Essa disciplina teórico-prática foi ministrada virtualmente, durante o segundo semestre de 2020. O recorte que Beth deu para o tópico foi “Corporeidades, memórias e performance”, buscando pensar a memória como dispositivo cênico e também como dispositivo metodológico. Foi aqui que surgiu, a partir de exercícios propostos por Beth, os *Ensaio de escrita para o monstro*, que, posteriormente, se tornariam o operador *o escrevente*, que foi experimentado com o grupo virtualmente e, depois, durante os encontros *Desmonte*.

¹³² Os textos completos escritos por mim a partir desse operador podem ser acessados [neste link](#), enquanto os textos escritos pelos participantes do *des~* podem ser acessados [neste link](#).

Assim, trago o exercício proposto por Beth para meus processos de criação, modificando e aprofundando a proposta inicial em torno de uma estratégia de criação de um corpo~texto que é produzido junto aos outros operadores que já estava desenvolvendo e são, por assim dizer, mais ativadores de movimento poético, mais próximos de ações de movimento ou, simplesmente, mais físicos¹³³.

Essa prática de escrita paralela à criação do corpo cênico mostrou-se essencial para os objetivos desta tese, na medida em que colaborou para a tomada de (in)consciência de conteúdos subjetivos, íntimos, pessoais e particulares, que passam a ser movimentados em contato com os outros operadores, já que esses textos podem partir, e geralmente partem, de um caráter confessional, de diário, de registro de sonhos e outras experiências muito íntimas do sujeito participante das práticas. *O escrevente* se mostrou também essencial para a escrita desta tese, pois só foi possível escrever este texto a partir do momento que me vejo, fora de mim, falando com ele, o monstro. É daí que o texto surge, escrito por mim e por ele conjuntamente.

As orientações desse operador são ferramentas gerais, que tentam provocar o contato com a própria subjetividade, a própria memória, e com aspectos sociais, culturais e políticos dentro dos quais estamos imersos cotidianamente. Essas ferramentas podem, assim, ser um ponto de partida (especialmente para pessoas que não têm o hábito de escrever), mas não precisam ser seguidas à risca. Logo, podem surgir outras perguntas geradoras, outras palavras definidoras, outras orientações e estímulos que dialoguem com os objetivos e o contexto em que se executa *o escrevente*.

Há inspiração em processos de escrita automática, explorados por exemplo nas vanguardas artísticas (especialmente no dadaísmo e surrealismo), e também na livre associação: procedimento fundamental do método psicanalítico, que intenta provocar a suspensão das significações ordinárias compartilhadas socialmente e escutar o que há de mágico nas palavras, escutar o que afeta o corpo. Nesse sentido, *o escrevente* intenta despertar subjetivações que surjam do campo imagético e sensível da palavra, buscando uma potência outra para a investigação poética, de modo paralelo e concomitante aos outros operadores. A relação de *o escrevente* com processos de subjetivação pode ser percebida em falas das participantes:

Naju:

Isso ficou mais forte pra mim quando eu tive mais reflexões subjetivas quando a gente estava fazendo o Escrevente. (...) São coisas que ficam voltando. (...) De pensar qual que é esse lugar do monstro, o que é infamiliar, o que é desconfortável. (...)

¹³³ Ainda que se tente não dicotomizar com a escrita, uma vez que essa é, também, um ação física, que envolve o corpo todo integralmente.

Escrevendo sobre isso, ficou mais latente essa influência na subjetividade (...). Faço associações de uma coisa que aconteceu com a sensação do ensaio ou vice-versa, Aconteceu alguma coisa, e aí eu levo isso pro ensaio.

Gustavo:

Acho que o Escrevente trazia mais isso, de mais imediato. Você tem que parar e pensar sobre você, as palavras, o que escrever. Esse exercício é o que toca mais direto nisso. (...) Você começa a perceber como você se locomove, como é o seu corpo ocupando um espaço. (...) O que pega são as percepções de como o outro interfere na prática, na vida, como você começa a se ver de formas que te tiram da zona de conforto, do bonito e cômodo. Eu penso nisso com relação à própria psicanálise, o estádio do espelho, né? Quando você está no campo bom, você vê a sua imagem integrada, e quando às vezes uma situação muda, você já sai desse campo bom já se vê fragmentado. Eu acho que o grupo torna isso que é tão estranho, familiar, no sentido de que em alguns momentos a gente está fragmentado mesmo.

Não se trata, portanto, somente de pegar um texto qualquer escrito e dizer que ele é, agora, “um escrito para o monstro”. É preciso trabalho, trabalho do presente, no presente, sobre o presente, no texto. É preciso um trabalho da memória, sobre a memória, que a conecte com um território do agora. Para que se torne uma escrita para esse outro, eventualmente para esse monstro, de agora. É um trabalho contínuo, de retorno, revisitação, reescrita, adições, edições para que o texto seja maturado. Assim como os outros operadores, *o escrevente* tem que ser algo também contínuo e repetido no tempo. Para se descobrir o que vai decantando, o que é descartado e o que fica. É importante, portanto, não ter medo de reelaborar, reeditar, reescrever os textos, deixar que se transformem, para fechar um *corpo de texto* do agora, para o presente, para a composição de agora.

Após uma primeira escrita mais “automática” e sem filtros, busca-se estimular também uma transição nesses textos, do íntimo para o particular, quando são compartilhados no coletivo do grupo e do particular para o público, quando são publicados, em uma versão final modificada e elaborada, em um blog ou rede social e, eventualmente, servirão de material sonoro~textual para a composição cênica.

Esse trânsito do íntimo, do privado, para o público, é importante no sentido de uma reelaboração dos conteúdos textuais de forma a compreendê-los como materiais semânticos que dialoguem com um território, que é necessariamente construído a partir de um coletivo, de uma alteridade, em um determinado contexto familiar, social e cultural. Objetiva-se, assim, desprender-se de uma pessoalidade inicial para que se alcance uma produção textual com força imagética, uma poética que diga respeito a um contexto mais amplo, para além de querelas individuais.

MONSTRUAR – A PROPOSTA DE TESE

O projeto de tese se fecha, desde a imersão *Derivas do Inquietante*, em torno da seguinte proposição:

~ Monstruar ~ P.B. ~ O.A.I. ~ Subjetivação ~ Corpo Cênico ~ Composição ~

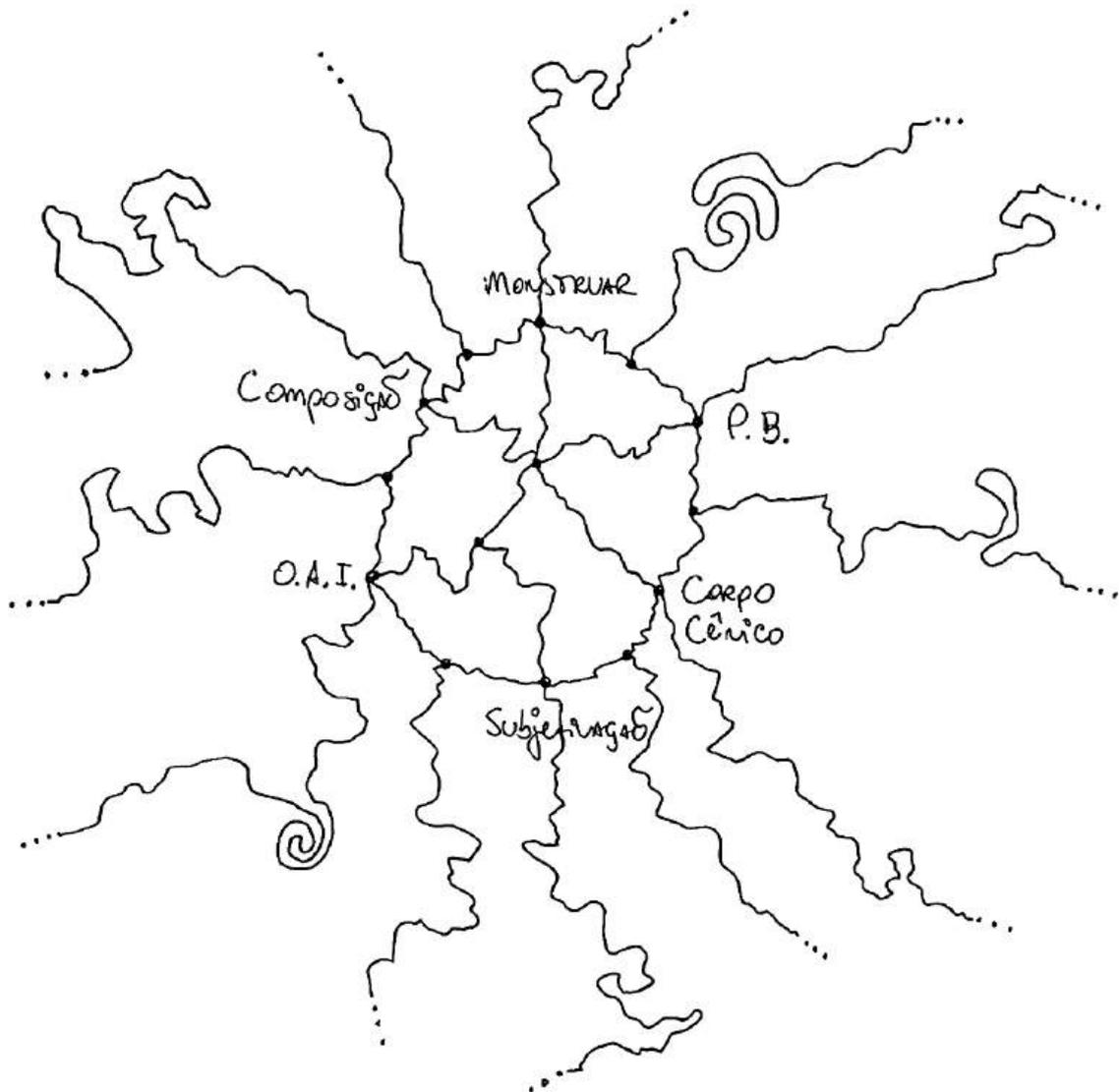


Imagem de autoria do autor.

Nessa lógica, mesmo que se chegue na fase composicional, conforme já discutido, em uma partitura “fechada”, em uma “coreografia”, a ideia é alcançar essa perspectiva formal do movimento partindo de um corpo cênico~poético prévio, de uma *dramaturgia do corpo* estruturada, que possui texturas, imagens, densidades e qualidades muito específicas e

singulares, que remetem, exatamente, às práticas propostas. A organização da proposta foi um caminho cíclico, de aproximações e distanciamentos, de conforto~familiaridade com esses corpos e de estranhamentos~resistências a essas mesmas práticas, códigos e histórias corporais.

Os encontros do *Desmonte* foram, por exemplo, um momento bem mais poroso, experimental, aberto, em que os operadores eram vivenciados de forma muito mais aberta, flexível em diferentes estados de devaneios. Esse momento foi importante e precisou existir para que se abrisse espaço, se criassem fissuras e inquietudes na investigação. Já *Derivas do Inquietante* foi um momento de territorialização, de organização e proposição de algo mais composto, mais intencionalmente dirigido enquanto proposta de criação que possa ser revisitada, revista, questionada e, com certeza, reelaborada futuramente, por mim ou por outros pares.

A metodologia desta pesquisa, a prática, teve a ver também com um hábito, uma rotina, uma repetição. É a mesma coisa com o movimento: é preciso tempo, insistência, resiliência, para que a prática vá, aos poucos, se desvendando, se mostrando, aparecendo. Como num labirinto que precisou ser percorrido com tempo de fruição de suas reentrâncias, becos, curvas, entradas e saídas.

A ideia de incorporar os operadores como parte da prática~produção do corpo técnico~poético amalgama-se na perspectiva de trânsito entre as duas práticas, ligando uma a outra como um todo contínuo que mistura aquecimento, alongamento, preparação técnica com os *operadores de ativação do infamiliar* “numa aula só”, “numa proposta só”. Uma vez que isso seja construído, parte-se para os estudos de composição, seja de forma mais “aberta” seja de forma mais “coreográfica”.

Em suma, o intuito final da proposta é organizar um corte provisório em torno de uma certa *dramaturgia do corpo* que esteja ancorada nas duas práticas e que se liga a um recorte e a uma concepção específica de monstro, que, por sua vez, conforme visto, aponta para a ideia de *função*.



A casa estava toda suja e bagunçada. Com vários entulhos e amontoados. Não tinha lugar para dormir. Os banheiros estavam todos sujos e quebrados. Pensei em dormir na rua. Fui subindo nas coisas e cômodos. Um edifício com vários andares e pessoas fugindo na escada de incêndio. Estranhamente, dessa vez, estava tudo bem iluminado, claro. Havia este homem que tinha uma arma e atirava em todas as pessoas. Matava todos, perseguia todos, e matava, atirando.

Eu fugia dele, e estava o tempo todo na iminência de ser encontrado. Cada porta que eu abria parecia que ele ficava mais perto.

Subitamente tudo se silenciou, a correria, os gritos, os barulhos das portas. Sentia que seria encontrado a qualquer momento. A perseguição agora era individual, entre ele e eu. O medo e a apreensão cresceram e ficaram insuportáveis. Parei. Não abri mais as portas. Acordei com uma sensação muito forte de estar sendo observado. Sentindo arrepios na nuca. Eram energias masculina, uns três homens. Vi vários seres estranhos deformados rastejantes.

Voltei a dormir e sonhei que tinha ido para casa. Chegávamos em casa e acionávamos um botão que liberava bombas que voavam até um galpão e matavam várias pessoas. Eram pessoas queridas e próximas. Estávamos na casinha do quintal antigo da minha vó. Da janela de fora acendiam faróis de uma camionete com quatro homens dentro. Eles nos xingavam de veado, sacavam suas armas e começavam a atirar em nós. Nos abaixávamos e eu ficava desesperado.

a perseguição

(texto produzido a partir do operador *o escrevente*)





Sob as árvores inglesas fiquei meditando nesse labirinto perdido: imaginei-o inviolável e perfeito no cume secreto de uma montanha, imaginei-o apagado por arrozais ou debaixo d'água, imaginei-o infinito, não já de quiosques oitavados e de veredas que volta, mas de rios e províncias e reinos... Pensei num labirinto de labirintos, num sinuoso labirinto crescente que abrangesse o passado e o futuro e implicasse de algum modo os astros.

o jardim de veredas que se bifurcam,
Borges (2007, p. 85)

OS MONSTROS POR VIR...

Esta tese é a síntese de um ciclo de investigações em dança que se iniciou em meados de 2017, mas que remonta a outras histórias e percursos, pessoais e artísticos, anteriores a esse momento. Procurei com este trabalho demonstrar como a presença do monstro em processos de criação provocou uma série de desestabilizações no percurso de criação que culminaram na proposta de tese em torno da noção de *monstruar*: ato de deriva, de estranhamento, de reflexão, de questionamento, de tensionamento, de borramento de práticas, corpos, treinamentos, aulas, danças e métodos de criação. A proposta investiga, portanto, o ato de ceder ao devir monstruoso como estratégia de criação para dançar com o infamiliar.

A pergunta que orientou todo o trabalho buscou estruturar a proposta em torno do enlace entre criação, dança e as teorias da monstruosidade, de modo a atingir o objetivo de propor uma prática de criação de um corpo cênico para a dança a partir da definição de *monstruar como ato de criação*. Partindo primordialmente de uma metodologia da prática, ancorada na experiência, no cotidiano e no embate corpo a corpo das salas de dança como espaços de experimentação, buscou-se também propor uma perspectiva metodológica monstrulabiríntica, motivada por hipóteses de criação que emergiram do espetáculo *O Fio de Minos* (2019), o primeiro dos quatro processos composicionais que deram suporte ao trabalho.

Flutuando entre imersões coletivas junto ao núcleo *des~* e mergulhos individuais, entre compressões e distensões compulsórias advindas das quarentenas da pandemia de Covid-19, após o primeiro processo composicional seguiram-se o solo *O Inquietante* (2021), os encontros chamados *Desmonte* (2022) junto ao espetáculo *Manada* (2023) e, por fim, a prática imersiva *Derivas do Inquietante* (2023), realizada em Lisboa durante período de doutorado-sanduíche. Houve ainda um último retorno à prática coletiva durante o primeiro semestre de 2024, que colaborou substancialmente para o fechamento das conclusões e resultados da pesquisa. Os agora cinco labirintos composicionais foram, assim, a fonte estrutural das questões que emergiam enquanto corpo e que, posteriormente, foram discutidas, analisadas e refletidas no âmbito teórico, argumentativo e conceitual.

Nesse sentido, intentou-se aproximar a noção de monstro~monstruoso com o *infamiliar*, conceito da psicanálise freudiana (*das Unheimliche* no original alemão), como estratégia de criação em dança que, de maneira imbricada e inseparável, agencia processos de subjetivação, conforme pudemos observar nos relatos de participantes dos processos. Nesse entrecruzamento, a partir de um corpo cênico que possua habilidades para se dançar com o infamiliar, de si, do outro e do presente, foram organizadas e sistematizadas práticas de criação que intentam ser bases tanto para processos composicionais futuros quanto para novos rearranjos e propostas feitos por outras pessoas investigadoras no âmbito da criação artística.

Ainda no campo dos processos de subjetivação e em decorrência do contato com o infamiliar, buscou-se delinear as noções de *desfiguração* e *borramento*, como estados corporais de referência para o corpo cênico, além do desenvolvimento da ideia de *função~monstro* como marco metodológico para se pensar os monstros não como entidades em si, sejam teratológicas ou fantásticas, mas como catalisadores do ato criativo, ou seja, para se pensar o monstro como operador em processos de criação em dança. Almejou-se, portanto, produzir mais um corpo *monstruado* do que um corpo *monstruoso* na dança.

Passa-se, a partir daí, para o desenvolvimento e a sistematização dos *operadores de ativação do infamiliar*, que são dez protocolos de ações que visam proporcionar a *desfiguração* e o *borramento* do corpo cênico, de modo a provocar *estados corporais* potentes, dissidentes e resistentes ao presente, agenciando em sua produção os afetos de um determinado território onde se dança. Os operadores surgem nas práticas de criação dos quatro processos composicionais que são objeto da tese e são nomeados em referência ao conceito, também psicanalítico, de duplo~duplicação: *o caminhante*; *os chifres*; *o tonto*; *o fauno*; *o ternário*; *o oscilante*; *o desmonte*; *o quadrúpede*; *o desfigurante*; e, por fim, *o escrevente* são os dez operadores sistematizados.

No decorrer do processo de sistematização, ou ao longo do trânsito de um processo composicional para o outro, observou-se também a necessidade de desestabilização, tensionamento e, eventualmente, desmonte de *políticas de criação* que conformavam práticas, ensaios, encenações, hierarquias de criação, em suma, conformavam corpos e subjetividades. Nessa alçada, enveredaram-se também discussões acerca das relações entre dança e política, na direção de se questionar uma ética do corpo em movimento, tanto em salas de ensaio quanto na vida cotidiana. Uma reflexão mais robusta sobre uma certa política da dança desaguou também, acredito, em uma reorganização de procedimentos didático-pedagógicos, elidindo as fronteiras que porventura ainda pudessem separar uma prática de criação de uma prática docente nos variados âmbitos de minha atuação como artista~pesquisador~professor.

Como síntese, a tese propõe duas práticas de criação para se alcançar os objetivos aqui elencados: a prática P.B. e a prática O.A.I., a primeira fundamentada em diálogo com um método de educação somática – *Fundamentos Bartenieff* – e a segunda sustentada pelos *operadores de ativação do infamiliar*. Foram realizados registros em vídeo das práticas e dos processos de criação dos cinco labirintos (incluindo a última imersão em 2024), ao longo de diferentes momentos da pesquisa. A partir do enlace entre as duas práticas, organiza-se a proposta de tese em torno do trânsito contínuo entre:

~ *Monstruar* ~ P.B. ~ O.A.I. ~ *Subjetivação* ~ *Corpo Cênico* ~ *Composição* ~

Esta tese, como dito, é um retrato-síntese de um momento, de um presente. Procurei organizar uma trajetória, inventando uma certa estrutura de pensamento a partir dela, mas espero não ter estabelecido uma imagem cristalizada, rígida e imutável do que aqui se propõe enquanto prática de criação. Os processos são vivos, rearranjáveis, reversíveis. Podem e devem ser questionados, revistos e transformados. Como já mencionei, é preciso tempo, labor no tempo, para a criação. Nesse sentido, entendo que o *monstruar* vai ficar cada vez mais nítido e também se transformar, à medida que novos processos de práticas se estabeleçam no futuro. Essa visão fortalece, acredito, uma maneira densa, mas também flexível de fazer dança, de pensar pesquisa em dança, de pensar a criação.

O processo foi extenso e, em muitos momentos, demorou a apresentar resultados. Houve momentos de insegurança e de dúvida sobre a força que a proposta teria na ressonância com outros sujeitos, com outros corpos. Ouvindo as falas e os retornos das participantes, fortaleceu-se e confirma-se a percepção (em muitos momentos a intuição) de que esse é um trabalho que precisa ser consistente no tempo. Que precisa de repetição.

E como vivemos num mundo que não privilegia o tempo dilatado, o tempo da escuta, o tempo da experimentação, mas sim o tempo produtivo, da entrega, do produto, continuo indagando-me, constantemente, sobre como equilibrar uma política de criação *lenta* com um tempo mercadológico *rápido*. Como conciliar? Como pensar uma dança como prática do tempo, uma dança como pesquisa, uma dança ancorada em outras políticas de criação? Como não jogar fora aquilo que a dança faz de melhor, que é o labor do movimento e do corpo, no tempo?

Nessa seara, creio ser importante reconhecer prontamente a importância do núcleo *des~* como espaço seguro, afetuoso e poroso para pesquisa em dança, ancorada na prática e na troca coletiva, além da existência de ecos, reverberações e desdobramentos dos processos, já presentes, e que ultrapassam, desde sempre, minha própria experiência individual:

Naju:

Eu acho que a minha entrada e a vontade de prevalecer no grupo (...) sempre tiveram muito a ver com a identificação com a guiança, com a maneira de conduzir, com a política do grupo. (...) Tem essa parte de a gente fazer em coletivo, que é muito enriquecedora. (...) você conseguir olhar o outro, de conseguir perceber (...). Ecoou na minha atuação (...) como profissional da dança, como vejo meu corpo. (...) No meu posicionamento profissional ético. Também (...) vejo que ecoou muito no modo como enxergo pesquisa. (...) A maneira de enxergar como pesquisar e como fazer dança, que acho que foi um dos mais influentes na minha trajetória profissional.

Lívia:

Eu acho o grupo muito generoso, e é muito bom trabalhar assim. E a condução do Buiati é leve, é cuidadosa, é atenciosa. Ele olha para você, a coisa de conseguir trocar com a pessoa e olhar para a pessoa, perguntar e saber te enxergar. (...) Então, me reconectar neste lugar de novo, de ter o tempo de criar, de pesquisar, de ouvir, de trocar, foi o que me acendeu de novo. E a criação, a pesquisa, (...) porque tem tempo que a gente não para, não olha, não conversa, não troca, não lê. Sempre copiando e dançando como uma máquina.

Marcia:

A prática do DES~Criação trouxe coisas boas, como, por exemplo, eu amar pesquisar na dança, criar, refletir sobre dança. (...) Mais participativos do que auto-centrado numa figura de direção, por exemplo. (...) O que mais me instiga é a pesquisa. (...) Então, estar em processos que nos estimulem a pensar, a investigar eventos, a experimentar até chegar a um ponto de partilha, me instiga muito.

Carol:

O Fio de Minos, foi o primeiro trabalho que eu me senti como uma profissional. (...) Porque tinha esse trabalho de pesquisa interna, que era uma coisa que sinto muita falta em outros lugares. (...) Ecoou nas minhas aulas, (...) você trouxe esse mundo novo (...). A sua guiança, a forma como você conduz as aulas, aplica o conteúdo, não só no projeto, mas também nas aulas no Instituto. (...) Quando você está fazendo uma coisa que realmente é relevante e de qualidade, você não espera menos de outro espaço.

Gustavo:

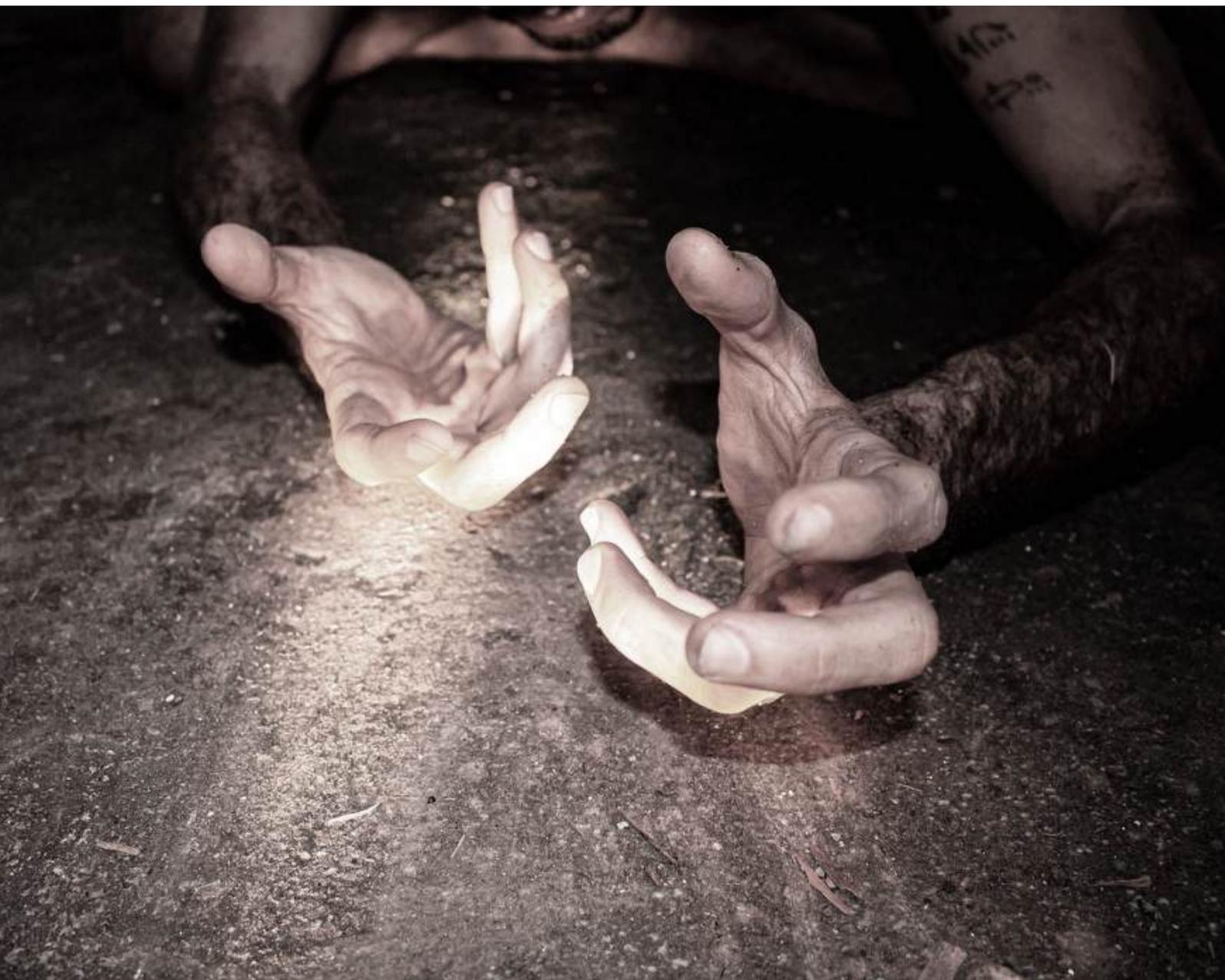
É um desejo pessoal de unir a prática da dança à prática da pesquisa, que não acontecia em nenhum lugar. É a primeira vez que encontro esse tipo de experiência em dança que eu buscava desde o começo. (...) Geralmente essas práticas estão isoladas no mundo que a gente vive. E uma vez que eu encontrei isso, é o que quero fazer. (...) Então é nisso que ecoou, a forma como eu quero dançar daqui pra frente. Fazer um trabalho de dança.

O percurso aqui narrado foi longo e movimentou camadas profundas da minha experiência em vida como criador de danças. Desde o Minotauro, esforcei-me para compreender o monstro como parte integrante de meu corpo. O monstro que apareceu nesse percurso, ora estranho e amedrontador, ora fascinante e instigante, tem se tornado um aliado. Com ele tenho dialogado, dele tenho me aproximado. Não almejo, como primeiramente tentei, controlá-lo ou dominá-lo. Ao contrário, pretendo hoje com ele criar. Somos espelhados, um constitui o outro. Sou porque ele existe e vice-versa. Assim nos conformamos. Escrevi para ele, dancei com ele. Esse texto é também uma escrita para o monstro, na tentativa de me fazer ser compreendido por ele ou, ao menos, escutado. E também na tentativa de escutá-lo, ouvi-lo, ainda que suas respostas e seus retornos sejam de outra ordem, que não a do texto e da palavra. Seus retornos são da ordem do não contornável, do informe.

Esse foi um outro desafio, até mesmo uma limitação, que desde sempre esteve colocada para esta pesquisa: estive, em muitos momentos no embate com meu objeto de investigação, tentando cercar, nomear, dar contorno a algo que é, por natureza, incontornável, inominável, que não se cerca. Vi-me constantemente caindo na armadilha de tentar dominar, definir aquilo que só se movimenta a partir da indefinição, da inquietação de estar sempre em devir. Uma vez que o monstro, que o *infamiliar*, escapa à linguagem, não se diz, não se revela ou se revela apenas já sendo sempre outra coisa, como seria possível dançá-lo? Ou, talvez, justamente por sua natureza, só seja mesmo possível dançá-lo. E nada mais. Assim, espero também que esta proposta de trabalho, esta sistematização metodológica de meu percurso de criação, não seja algo que se diga, mas que se pratique.

Nesse campo arenoso, entendi que um processo de criação funciona como uma espécie de ferramenta de invenção~adivinhação de uma imagem, de um corpo, ou da imagem de um corpo que densifica a convivência constante com o objeto *infamiliar*. Dança-se com ele, em vez de dizê-lo. Se sua natureza é inapreensível ou impossível de ser significada, acredito ser passível de ser dançado, já que também a arte se manifesta em outra ordem, que não a do consciente.

A tese é, portanto, uma invenção provisória: de um percurso progresso de criação, mas também dos possíveis caminhos de continuação da experiência de ser um criador e um criado de danças. E assim, feito de danças, de só conseguir ler, estar, experienciar o mundo a partir desse fenômeno de criação. Invento-me e adivincho-me ao criar esta tese que reflete, portanto, um Marcos~Katu naturalmente duplo e em constante metamorfose, e que responde a um tempo, a um presente e a um território. Certamente, outros duplos aparecerão, e para eles outras danças serão necessárias. Aguardo, resiliente, pelos monstros por vir...





Epílogo. **A CASA QUE ERA SUA**

Essa noite visitei a casa que era sua. Foi estranho retornar a ela pois lá já havia outros moradores. Um deles era uma figura conhecida. Que acabei de conhecer e que não tenho intimidade. Mas na visita ele era alguém. Havia um desconforto, pois, eu deveria dele ser íntimo mas era um estranho que agora morava na casa onde vivemos.

Desde o térreo até adentrar pela porta, ia olhando para os espaços, os cômodos e lembrando de todas as vezes que lá estive com você. Me sentia mal pois estava agora na presença dele e mal conseguia disfarçar minha nostalgia e meu olhar saudoso, do tempo que habitávamos aquela casa juntos. Só o que via era você, em outro sobreposto espaço. Em um momento parei em uma das janelas e fiquei olhando fixamente para o lado de fora. Parado. A vista não era necessariamente bonita. Mas me detive ali por um bom tempo. Simplesmente não queria abandonar a lembrança que me invadia e que me lembrava de você em outro.

Ao mesmo tempo me sentia desconfortável pois sabia que atrás de mim, no mundo fora das lembranças suas, na casa que agora era ocupada por outro, estava você, ou melhor, estava este novo visitante que agora morava exatamente na casa onde você morou.

Em certo ponto fomos até seu quarto. Novamente me detive. Não consegui entrar de pronto e parei na porta sob o batente. Olhei para dentro. O chão era de madeira. A cama era grande. E todos os objetos e decoração eram novos. Tudo era mais colorido do que antes. Excessivamente colorido. Olhei atentamente para o quarto. Era enorme. Como se se fechasse os olhos, eu visualizasse os móveis e objetos anteriores. De quando eu frequentava a casa ocupada por você. Do lado direito da cama havia em minha memória~visão uma mesa comprida com uma cadeira. Da porta eu consegui me ver sentado nela. Também vi você em várias pequenas faíscas de memória, fragmentos de imagens de nós dois. Acho que não consegui entrar no quarto.

Você, o outro, ele veio e me chamou para retornar à sala. O chão também era de madeira. Subitamente eu já estava sentado no chão enquanto ele ensaiava uma dança na sala que também era enorme. Havia também outros moradores que dividiam a casa com ele. Ele dançava. Dançava nessa sala enquanto eu assistia. Nessa dança ele carregava duas facas, duas machadinhas nas mãos, enquanto olhava fixamente para frente, em direção a uma grande janela.

Não conseguia me sentir à vontade. Não relaxei. Não conseguia sentir nada por ele a não ser esse familiar estranhamento que habita minhas vísceras. Estava lá, nessa casa conhecida e afetuosa, com outra pessoa, mas só consegui me lembrar de você.¹³⁴



¹³⁴ Texto produzido a partir do operador de ativação do infamiliar *o escrevente*.



REFERÊNCIAS

ACKER, Ana Maria. O dispositivo no cinema de horror found footage. **Lumina**, [s. l.], v. 9, n. 1, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21160>. Acesso em: 8 maio 2024.

AMOEDO, Henrique; BELLINI, Magda. Dança e diferença: duas visões. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (org.). **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001.

ANDRADE, Thais Barros de; CARAMALAC, Rosilene. O Unheimlich nas formações do inconsciente e no surrealismo. **Saber Acadêmico**, [s. l.], n. 34, 2022. Disponível em: <https://publicacoes.uniesp.edu.br/index.php/3/article/view/34>. Acesso em: 5 jun. 2024.

ANDRADE, Thais; RODRIGUES, Avelino. Reflexões Sobre o Corpo Estranho e a Política de Morte na Terra Indígena Yanomami. **Estudos e Pesquisas em Psicologia**, [s. l.], v. 23, n. 4, p. 1365–1383, 2023. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/revispsi/article/view/80194>. Acesso em: 5 jun. 2024.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, [s. l.], 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/j/rbcpol/a/DxkN3kQ3XdYYPbwwXH55jhv/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 7 fev. 2023.

BARTIJOTTO, Juliana. Sobre o Unheimlich: ente a literatura e a realidade da mídia. **Analytica: Revista de Psicanálise**, [s. l.], v. 10, n. 18, p. 1–20, 2021. Disponível em: <http://www.seer.ufsj.edu.br/analytica/article/view/4083>. Acesso em: 5 jun. 2024.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BÊNIA, Raquel Ghetti Macedo. **A angústia na clínica psicanalítica: da constituição subjetiva às soluções singulares**. 2019. Tese (doutorado) - Universidade de Brasília, Brasília, 2019. Disponível em: <http://repositorio2.unb.br/jspui/handle/10482/34798>. Acesso em: 23 abr. 2024.

BERTIN, Juliana. O monstro invisível: o abalo das fronteiras entre monstruosidade e humanidade. **outra travessia**, [s. l.], n. 22, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2016n22p37>. Acesso em: 29 out. 2022.

BOLSANELLO, Débora Pereira. Afinal, o que é Educação Somática?. In: BOLSANELLO, Débora Pereira (org.). **Em Pleno Corpo - Educação Somática, Movimento e Saúde**. 2. ed. Curitiba: Juruá Editora, 2010a.

BOLSANELLO, Débora Pereira (org.). **Em Pleno Corpo - Educação Somática, Movimento e Saúde**. 2. ed. Curitiba: Juruá Editora, 2010b.

BONA, Camila de; RIBEIRO, Pablo Nunes. Sobre a produtividade e a semântica do prefixo des- no português brasileiro atual. **DELTA: Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada**, [s. l.], v. 34, p. 611–634, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/delta/a/Tj9FgNNhkTLdZHhStPXRCst/?lang=pt>. Acesso em: 6 jun. 2024.

BORGES, Sônia. A função profanatória da psicanálise e da arte. **REVISTA PERCURSO**, [s. l.], v. 7, n. 1, p. 171–185, 2015. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Percurso/article/view/49598>. Acesso em: 23 abr. 2024.

BORGES, Jorge Luis. **Atlas**. tradução: Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. tradução: Arriguetti Jr Davi. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luis. **O Aleph**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

BORGES, Jorge Luis. **O livro de areia**. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 2009a.

BORGES, Jorge Luis. **O livro dos seres imaginários**. tradução: Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BORGES, Jorge Luis. **Poesia**. tradução: Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b.

BOSSA, Débora Ferreira; NEVES, Anamaria Silva. Estranho, familiar e pathos: apreensões psicanalíticas sobre a adoção da criança com deficiência. **Estilos da Clínica**, [s. l.], v. 22, n. 3, p. 455–467, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/estic/article/view/133924>. Acesso em: 5 jun. 2024.

BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes - selo Martins, 2001.

BUIATI, Marcos Katu. **Afro Rizomas: corpo, noção de pessoa e identidade no Candomblé**. 2016. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. tradução: Renato Aguiar. 22. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAETANO, Patrícia de Lima. **O corpo intenso nas artes cênicas: procedimentos para o corpo sem órgãos a partir dos Bartenieff Fundamentals e do Body Mind Centering**. 2012. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012. Disponível em: Acesso em: 8 mar. 2023.

CALDAS, Paulo. Derivas críticas. *In*: NORA, Sigrid (org.). **Temas para a dança brasileira**. São Paulo: Edições SESCSP, 2010.

CALVINO, Italo (org.). **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAMARGO, Selma de Abreu; FERREIRA, Nadiá Paulo. O estranho na obra de Sigmund Freud e no ensino de Jacques Lacan. **Trivium - Estudos Interdisciplinares**, [s. l.], v. 12, n. 1, p. 81–94, 2020. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S2176-48912020000100008&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 23 abr. 2024.

CARROL, Noel. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. tradução: Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.

CASTRO, Silvia Lira Staccioli. **Focalizando o trauma sob as lentes da clínica com policiais militares**. 2009. Tese (doutorado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0103-56652009000200021&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 23 abr. 2024.

CESCO, Andréa. Análise e tradução do poema “Labirinto”, de Borges. **Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação**, [s. l.], v. 5, n. 3, p. 257–268, 2012. Disponível em: <https://ojsrevista.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/view/2115>. Acesso em: 5 mar. 2024.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Pedagogia dos monstros - Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 3. ed. São Paulo, SP, Brasil: Perspectiva, 2019.

CORREIA, Heloísa Helena Siqueira. Ensaio com monstros do mundo e do pensamento criados por Borges. **outra travessia**, [s. l.], n. 22, p. 125–138, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2016n22p125>. Acesso em: 5 mar. 2024.

COSTA, Lannusse Bergem Balbino. **Tempo e devir na narrativa fantástica de Jorge Luis Borges**. 2014. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2014. Disponível em: <http://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/tede/2528>. Acesso em: 9 maio 2024.

COURTINE, Jean-Jacques. **Decifrar o corpo: pensar com Foucault**. tradução: Francisco Morás. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

COURTINE, Jean-Jacques. O corpo anormal – história e antropologia culturais da deformidade. *In*: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). **História do corpo - vol. 3 - As mutações do olhar: o século XX**. Petrópolis: Vozes, 2011.

CURI, Alice Stefânia. Corpos cênicos entre afetos e estados. *In*: COLEÇÃO ESCRITOS SOBRE ATUAÇÃO. Vitória: Editora Cousa, 2023.

CURI, Alice Stefânia. *Corpos e Sentidos*. In: ALMEIDA, Marcia (org.). **A cena em foco: artes coreográficas em tempos líquidos**. Brasília: Editora IFB, 2015.

CURI, Alice Stefânia. Dramaturgias de Ator: puxando fios de uma trama espessa. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 907–919, 2013a. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/38126>. Acesso em: 28 fev. 2023.

CURI, Alice Stefânia. Estudos de atuação: concepção e composição na cena ‘Professora’. **Repertório**, [s. l.], n. 30, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/25853>. Acesso em: 16 mar. 2023.

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

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon - Lógica da Sensação**. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs - vol. 1: Capitalismo e esquizofrenia**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** tradução: Bento Prado Jr; Alberto Alonso Muñoz. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Editora 34, 2007.

DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos: Introdução a uma filosofia do teatro**. São Paulo: Edições Sesc SP, 2017.

ECO, Umberto. *Monstros e portentos*. In: HISTÓRIA DA FEIURA. tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2014.

ELIAS, Larissa. O tapete e o Bouffes: “forma essencial” na poética de Brook. [s. l.], 2013. Disponível em: <https://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/2917>. Acesso em: 7 jun. 2024.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. **ILINX - Revista do LUME**, [s. l.], n. 4, 2013. Disponível em: <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/276>. Acesso em: 28 mar. 2023.

FAUSTINO, Diógenes Domingos; FALEK, Jussara. A originalidade e a origem do estádio do espelho em Lacan. **Estilos da Clínica**, [s. l.], v. 19, n. 3, p. 465–481, 2014. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1415-71282014000300006&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 5 jun. 2024.

FEITOSA, Charles. Labirintos: corpo e memória nos textos autobiográficos de Nietzsche. In: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (org.). **Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FERNANDES, Ciane. A prática como pesquisa e a abordagem somático-performativa. **Anais ABRACE**, [s. l.], v. 15, n. 1, 2014. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4626>. Acesso em: 29 fev. 2024.

FERNANDES, Ciane. Criatividade, conexão e integração: uma introdução à obra de Irmgard Bartenieff. *In*: BOLSANELLO, Débora Pereira (org.). **Em Pleno Corpo - Educação Somática, Movimento e Saúde**. 2. ed. Curitiba: Juruá Editora, 2010.

FERNANDES, Ciane. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. **DANÇA: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**, [s. l.], v. 2, n. 2, p. 18–36, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/9752>. Acesso em: 14 fev. 2023.

FERNANDES, Ciane. Entre rochas, répteis e correntes de ar: os princípios de movimento de Bartenieff. **ILINX - Revista do LUME**, [s. l.], v. 1, n. 1, 2012. Disponível em: <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/199>. Acesso em: 28 jun. 2024.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. 2. ed. São Paulo: AnnaBlume, 2006a.

FERNANDES, Ciane. Transgressões em harmonia: algumas contribuições brasileiras à dança-teatro de Rudolf Laban. *In*: FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. 2. ed. São Paulo: AnnaBlume, 2006b.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética do Performativo**. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)**. tradução: Eduardo Brandão. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. *In*: FREUD, Sigmund. **Freud (1917-1920) - Obras completas volume 14: “O homem dos lobos” e outros textos**. tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

FREUD, Sigmund. **Compêndio da psicanálise**. Porto Alegre: L&PM, 2014.

FREUD, Sigmund. O Estranho. *In*: FREUD, Sigmund. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud Volume XVII; Uma Neurose Infantil e outros Trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006.

FREUD, Sigmund. **O Incômodo**. São Paulo: Blucher, 2021.

FREUD, Sigmund. **O infamiliar e outros escritos / Sigmund Freud ; seguido de O homem da areia / E. T. A. Hoffmann**. tradução: Ernani Chaves; Romero Freitas. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

FREUD, Sigmund. O Inquietante. *In*: FREUD, Sigmund. **Freud (1917-1920) - Obras completas volume 14: “O homem dos lobos” e outros textos**. tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

GALLO, Sílvio. Entre Édipos e O Anti-Édipo: estratégias para uma vida não-fascista. *In*: VEIGA-NETO, Alfredo; RAGO, Margareth (org.). **Para uma vida não-fascista**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

GIL, José. **Monstros**. Lisboa: Relógio D’água, 2006.

GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2020.

GONSALVES, Rodrigo Luiz Cunha. **Os desdobramentos do Infamiliar em Freud e Lacan**. 2021. Dissertação (mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47133/tde-24072021-140215/>. Acesso em: 23 abr. 2024.

GONSALVES, Rodrigo; PENHA, Diego (org.). Tradução do Capítulo 7: Eu estarei com você em sua noite de núpcias: Lacan e o Estranho de Mladen Dolar. *In: Ensaios sobre mortos-vivos: The Walking Dead e outras metáforas*. tradução: Rodrigo Gonsalves. São Paulo: Aller, 2018.

GREINER, Christine. Fabulações da dor. **Dramaturgias**, Brasília, v. 18, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/41302>. Acesso em: 27 out. 2022.

GUEDES, Marina Fernandes; LAGO, Mara Coelho de Souza; SOUZA, Mériti De. Movimentos feministas e teoria psicanalítica: ressonâncias na prática de psicanalistas mulheres. **Revista Feminismos**, [s. l.], v. 11, n. 1, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/feminismos/article/view/47004>. Acesso em: 5 jun. 2024.

HARAWAY, Donna J. **Ficar com o problema: fazer parentes no chthluceno**. tradução: Ana Luiza Braga. São Paulo: N-1 Edições, 2023.

HARAWAY, Donna J. Habitar a barriga do monstro. *In: CASTRO, Eduardo Viveiros de; SALDANHA, Rafael; DANOWSKI, Déborah (org.). Os Mil Nomes de Gaia: do Antropoceno à Idade da Terra*. Rio de Janeiro: Editora Machado, 2022.

HARAWAY, Donna J. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. *In: TADEU, Tomaz (org.). Antropologia do ciborgue - As vertigens do pós-humano*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela pesquisa performativa. *In: SILVA, Charles et al. (org.). Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP*. São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015.

HOFFMAN, Ernst Theodor Amadeus. O Homem da Areia. *In: CALVINO, Italo (org.). Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

IANNINI, Gilson; TAVARES, Pedro Heliodoro. Freud e o Infamiliar. *In: FREUD, Sigmund. O infamiliar e outros escritos / Sigmund Freud; seguido de O homem da areia / E. T. A. Hoffmann*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

IFESTIVAL. **O IFestival Dança**. [S. l.], 2023. Disponível em: <https://ifestivaldanca.wixsite.com/ifestival/sobre>. Acesso em: 8 mar. 2023.

JEHA, Julio. Das origens do mal: a curiosidade em Frankenstein. *In: JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei de Souza (org.). Da fabricação de monstros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

JEHA, Julio. Monstros como metáforas do mal. *In*: JEHA, Julio (org.). **Monstros e monstrosidades na literatura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

KATZ, Helena. Dança, coreografia e imunização. *In*: NOLF, Angela; MACEDO, Vanessa (org.). **Pontes Móveis - Modos de pensar a arte em suas relações com a contemporaneidade**. Sao Paulo: Cooperativa Paulista de Dança, 2013.

KIFFER, Ana. Diante dos afetos: visceralidade, emancipação, dor e relação. **Dramaturgias**, Brasília, n. 18, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/41302>. Acesso em: 27 out. 2022.

KLINKERFUS, João Pedro. A monstrosidade de tudo que é negro: a antinegitude do cinema de horror às páginas dos jornais. **Revista Ensaios**, [s. l.], v. 18, jan-jul, 2021. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ensaios/article/view/50197>. Acesso em: 7 fev. 2023.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelado na experiência psicanalítica. *In*: ESCRITOS. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 10: A angústia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

LAGO, Mara Coelho de Souza. Feminismo, psicanálise, gênero: viagens e traduções. **Revista Estudos Feministas**, [s. l.], v. 18, p. 189–204, 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/SVz6FgncwfZmZPLbhXdNDVt/>. Acesso em: 5 jun. 2024.

LAMBERT, Marisa Martins. **Expressividade cênica pelo fluxo percepção/ação: o sistema Laban/Bartenieff no desenvolvimento somático e na criação em dança**. 2010. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. Disponível em: Acesso em: 6 mar. 2023.

LAMBERT, Marisa Martins. Irmgard Bartenieff: uma herança de conectividade. **Conceição/Conception**, [s. l.], v. 5, n. 2, p. 49–63, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8648043>. Acesso em: 8 maio 2024.

LE BRETON, David. **Adeus Ao Corpo**. 6. ed. Campinas: Papirus, 2013.

LEITE JUNIOR, Jorge. Transitar para onde? Monstrosidade, (des)patologização, (in)segurança social e identidades transgêneras. **Revista Estudos Feministas**, [s. l.], v. 20, 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/j/ref/a/GZ4KZpZGPTjvPkMyKq4bffbv/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 7 fev. 2023.

LEPECKI, Andre. Coreopolítica e coreopolícia. **Ilha Revista de Antropologia**, [s. l.], v. 13, n. 1,2, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41>. Acesso em: 24 out. 2022.

LEPECKI, Andre. **Exaurir a Dança. Performance e a Política do Movimento**. tradução: Pablo Assunção Barros Costa. São Paulo: Annablume, 2017.

LEPECKI, Andre. **Singularities: Dance in the Age of Performance**. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2016.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LINNEMANN, Katja. **Angústia e objeto: elaborações a partir do caso de fobia do pequeno Hans**. 2006. Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brazil, 2006. Disponível em: http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=8408@1. Acesso em: 23 abr. 2024.

LINS, Daniel. **Estética Como Acontecimento - O Corpo Sem Órgãos**. São Paulo: Lumme Editor, 2012.

LUSTOZA, Rosane Zétola. A Natureza Secreta do Estranho: uma Interpretação Lacaniana da Angústia em Freud. **Psicologia: Ciência e Profissão**, [s. l.], v. 35, p. 473–487, 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pcp/a/HMDLG99Qpp8vw5N8gscRFBL/>. Acesso em: 23 abr. 2024.

MARCHEZANE, Danty Dias. **Do Infamiliar [Unheimliche] ao objeto a**. 2021. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/53203>. Acesso em: 23 abr. 2024.

MARKENDORF, Marcio. Os reflexos do colonialismo em ficções alienígenas. **Gavagai - Revista Interdisciplinar de Humanidades**, [s. l.], v. 2, n. 2, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufes.edu.br/index.php/GAVAGAI/article/view/8939>. Acesso em: 7 fev. 2023.

MARKENDORF, Marcio. Os zumbis negros, monstros políticos da escravidão haitiana. *In*: JEHA, Julio; SANTOS, JOSALBA FABIANA DOS (org.). **Crimes, Pecados e Monstruosidades**. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2018. Disponível em: <https://abralic.org.br/downloads/e-books/e-book06.pdf>. Acesso em: 7 fev. 2023.

MARKENDORF, Marcio. **Plano de Curso - Cinema de horror e teorias da monstruosidade**. Porto Alegre: Universidade de Santa Catarina, 2020.

MARKENDORF, Marcio; RIPOLL, Leonardo. **Expressões do horror: escritos sobre cinema de horror contemporâneo**. Florianópolis: Biblioteca Universitária Publicações, 2017. Disponível em: <http://cinemamundo.cce.ufsc.br/publicacoes/>.

MARKENDORF, Marcio; SÁ, Daniel Serravalle de. Prefácio: Monstrosomania, monstrologia. *In*: MONSTRUOSIDADES: ESTÉTICA E POLÍTICA. Florianópolis: LLE/CCE/UFSC, 2019.

MARTINI, André de; COELHO JUNIOR, Nelson Ernesto. Novas notas sobre “O estranho”. **Tempo psicanalítico**, [s. l.], v. 42, n. 2, p. 371–402, 2010. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0101-48382010000200006&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 5 jun. 2024.

MARTINS, Julia Teitelroit. Estudos do estranho: o fator da repetição. **Anuário de Literatura**, [s. l.], v. 16, n. 1, p. 207–218, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2011v16n1p207>. Acesso em: 5 jun. 2024.

MASCARENHAS, Karla. **Narrativa labiríntica e recuos do narrador em Borges**. 2000. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2000. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/78260>.

MATOS, Lúcia. **Dança e diferença: cartografia de múltiplos corpos**. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2014.

MORAES, Marcelo Rodrigues de. Estética e horror: o monstro, o estranho e o abjeto. **Literatura e Autoritarismo**, [s. l.], n. 1, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/74471>. Acesso em: 5 jun. 2024.

MOREIRA, Douglas Carlos de Paula. A metáfora do labirinto no conto de Jorge Luis Borges. *In*: FIÚZA, Regina Pamplona (org.). **Literatura universal**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2005.

NACHMANOVITCH, Stephen. **Ser criativo: o poder da improvisação na vida e na arte**. 3. ed. São Paulo, SP: Summus, 1993.

NAZÁRIO, Luiz. **Da Natureza Dos Monstros**. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

NODARI, Alexandre. Limitar o limite: modos de subsistência. *In*: CASTRO, Eduardo Viveiros de; SALDANHA, Rafael; DANOWSKI, Déborah (org.). **Os Mil Nomes de Gaia: do Antropoceno à Idade da Terra**. Rio de Janeiro: Editora Machado, 2022.

OLIVEIRA, Eduardo. **Cosmovisão africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente**. Curitiba: Gráfica Popular, 2006.

OLIVEIRA, Paula Affonso de; NICOLAU, Roseane Freitas. Feminino em Questão: Diálogos Contemporâneos entre Psicanálise e Feminismo. **Revista Subjetividades**, Fortaleza, v. 20, n. SPE2, p. 1–12, 2020. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S2359-07692020000500005&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 5 jun. 2024.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 30. ed. Petropolis: Editora Vozes, 2014.

PAIS, Ana. Apresentação Dossiê. **Dramaturgias**, Brasília, n. 18, 2021a. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/41290>. Acesso em: 27 out. 2022.

PAIS, Ana (org.). Dossiê Dramaturgias dos Afectos: Sentimentos Públicos e Performance. **Dramaturgias**, Brasília, n. 18, p. 23–236, 2021b. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/41302>. Acesso em: 27 out. 2022.

PAIS, Ana. **Ritmos afectivos nas artes performativas**. Lisboa: Colibri, 2018.

PALEÓLOGO, Diego. O labirinto contemporâneo - a experiência do Minotauro em Borges e Cortázar. Imaginário, efeito de real e contração da monstruosidade. **XII Congresso Internacional da ABRALIC**, [s. l.], 2011. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0866-1.pdf>. Acesso em: 7 fev. 2023.

PALEÓLOGO, Diego. **Produção de Alteridade: a experiência do Minotauro**. 2010. Dissertação (mestrado) - Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Silvia (org.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção**. Porto Alegre: Sulina, 2020.

PATZDORF, Danilo. Artista-educa-dor: A somatopolítica neoliberal e a crise da sensibilidade do corpo ocidental. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, [s. l.], v. 1, n. 40, 2021. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/19373>. Acesso em: 24 out. 2022.

PEIXOTO JUNIOR, Carlos Augusto. Sobre corpos e monstros: algumas reflexões contemporâneas a partir da filosofia da diferença. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 15, p. 179–187, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/j/pe/a/Dz483yZGBTsB7Lc3rFvXFrJ/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 8 mar. 2023.

PELBART, Peter Pál. O corpo do informe. *In*: GREINER, Christine; AMORIM, Claudia (org.). **Leituras do corpo**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2010.

PINHO, Márcia Duarte. **Olhos de Touro: um caminho de criação**. 2003. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.

PONCIANO, João Victor. Freud e a misoginia: possíveis leituras a partir de uma epistemologia feminista. **Eleutheria - Revista do Mestrado Profissional em Filosofia da UFMS**, [s. l.], v. 7, n. 13, p. 165–177, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/reveleu/article/view/15683>. Acesso em: 5 jun. 2024.

QUILICI, Cassiano. O afeto da urgência: artes performativas e a recriação das formas de vida. **Dramaturgias**, Brasília, n. 18, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/41302>. Acesso em: 27 out. 2022.

RABÊLO, Fabiano Chagas; MARTINS, Karla Patrícia Holanda. O infamiliar, a literatura fantástica e a teoria psicanalítica da angústia. **Analytica: Revista de Psicanálise**, [s. l.], v. 11, n. 20, p. 1–24, 2022. Disponível em: <http://www.seer.ufsj.edu.br/analytica/article/view/4104>. Acesso em: 5 jun. 2024.

RABÊLO, Fabiano Chagas; MARTINS, Karla Patrícia Holanda; STRÄTER, Thomas. As referências literárias em “Das Unheimliche”. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, [s. l.], v. 22, p. 606–629, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rlpf/a/BYLvr4BVqjk4yrMsj7NLYbc/>. Acesso em: 5 jun. 2024.

RANK, Otto. **O duplo: um ensaio psicanalítico**. tradução: Maria B. Lee. Rio de Janeiro: Coeditora Brasília, 1939.

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

ROSSI, Cido; ZANINI, Claudio Vescia; MARKENDORF, Marcio (org.). **Monstars: monstrosidades e horror audiovisual**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2020.

SANDER, Jardel. **Camelos também Dançam. Movimento corporal e processos de subjetivação contemporâneos: um olhar através da dança.** 2006. Tese (doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

SANDER, Jardel. Corporeidades contemporâneas: do corpo-imagem ao corpo-devir. **Fractal: Revista de Psicologia**, Rio de Janeiro, v. 21, p. 387–407, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/j/fractal/a/CFSqdVg4YDzGQ7DpxWWVdVv/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 28 out. 2022.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e Comunicação: Sintoma da Cultura.** 3. ed. São Paulo: Paulus Editora, 2004.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e Artes do Pós-humano: da Cultura das Mídias à Cibercultura.** São Paulo: Paulus Editora, 2003a.

SANTAELLA, Lucia. Da cultura das mídias à cibercultura: o advento do pós-humano. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 10, n. 22, p. 23–32, 2003b. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3229>. Acesso em: 14 maio 2024.

SANTAELLA, Lucia. Pós-humano: por quê?. **Revista USP**, São Paulo, n. 74, p. 126–137, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13607>. Acesso em: 14 maio 2024.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. *In*: IDENTIDADE E DIFERENÇA: A PERSPECTIVA DOS ESTUDOS CULTURAIS. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014a.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais.** 15. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2014b.

SILVA, Tomaz Tadeu da. Monstros, ciborgues e clones: os fantasmas da Pedagogia Crítica. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Pedagogia dos Monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras.** Belo Horizonte: Autêntica, 2000a.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Pedagogia dos monstros - Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras.** Belo Horizonte: Autêntica, 2000b.

SILVA, Gabriel Martins da; PARENTE, Maria Clara. O novo de estórias de Donna Haraway. **Garrafa**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 60, p. 6–9, 2023. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/59854>. Acesso em: 17 jun. 2024.

SILVEIRA, Saulo. Os princípios e fundamentos corporais Bartenieff como precursores de uma poética inclusiva. *In*: BOLSANELLO, Débora Pereira (org.). **Em Pleno Corpo - Educação Somática, Movimento e Saúde.** 2. ed. Curitiba: Juruá Editora, 2010.

SILVEIRA, Saulo Silva da. **Técnica e(m) criação somática: uma proposta corporal para artistas cênicos com (d)eficiência física através dos princípios e fundamentos corporais Bartenieff.** 2009. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/9645>. Acesso em: 28 jun. 2024.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2018.

SOARES, Lenice Alves. Das Unheimliche ou “O Estranho” de Freud. **Abusões**, [s. l.], n. 10, 2019. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/42193>. Acesso em: 5 jun. 2024.

SOARES, Elo da Cunha. Jorge Luis Borges: enigmas e labirintos literários. **Revele: Revista Virtual dos Estudantes de Letras**, [s. l.], v. 1, p. 200–207, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revele/article/view/11237>. Acesso em: 9 maio 2024.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira**. Rio de Janeiro, Salvador: Imago Editora, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

STRAZZACAPPA, Márcia. As técnicas de educação somática: de equívocos a reflexões. *In*: BOLSANELLO, Débora Pereira (org.). **Em Pleno Corpo - Educação Somática, Movimento e Saúde**. 2. ed. Curitiba: Juruá Editora, 2010.

STRAZZACAPPA, Márcia. **Educação Somática e Artes Cênicas: - princípios e aplicações**. Campinas: Papyrus Editora, 2012.

TATE. **Francis Bacon 1909–1992**. [S. l.], 2024. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/francis-bacon-682>. Acesso em: 20 mar. 2024.

TATE. **George Frederic Watts 1817–1904**. [S. l.], 2023. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/george-frederic-watts-586>. Acesso em: 28 fev. 2023.

TEIXEIRA, Carolina. **Deficiência em Cena**. Salvador: Ideia, 2014.

TONEZZI, José. **A cena contaminada**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

TUCHERMAN, Ieda. **Breve história do corpo e de seus monstros**. Lisboa: Vega, 1999.

VIEIRA, Marcus André. A inquietante estranheza: do fenômeno à estrutura. **Latusa**, [s. l.], v. 1, 1999.

WOODRUFF, Dianne. Treinamento na dança: Visões mecanicistas e holísticas. **Cadernos do GIPE-CIT**, [s. l.], v. 2, 1999. Disponível em: Acesso em: 6 mar. 2023.





APÊNDICES

FICHAS TÉCNICAS E RELEASES DOS ESPETÁCULOS

O FIO DE MINOS (2019)

Ficha Técnica:

Marcos Buiati: Diretor, Coreógrafo, Dançarino e Professor

Edson Beserra: Diretor Assistente, Professor e Produtor

Clara Sales: Dançarina e Professora

Caroline Magalhães: Dançarina

Iago Gabriel: Dançarino

Tascio Andrade: Dançarino

Moema Carvalho: Figurinista

Emmanuel Queiroz: Iluminador

Eduardo Canavezes: Compositor de trilha sonora original

Thiago Sabino: Fotógrafo e Videomaker

Maíra Zannon: Designer gráfica

Renato Acha: Assessor de imprensa

Mariana Baeta: Elaboradora do projeto

Conceição de Maria da Silva: costureira

Minervina Braga de Lima: costureira

Release:

O Fio de Minos é um espetáculo de dança que parte do conto “A Casa de Astérion” do escritor argentino Jorge Luis Borges, e traz à cena a subjetividade do personagem mítico

Minotauro. Com foco no hibridismo entre o homem e o animal, a encenação leva os dançarinos a um mergulho coletivo no labirinto imaginário criado pelos fios e pelas memórias do personagem. Em cena, buscam percorrer seus próprios labirintos internos e deixá-los tomar corpo, tornar espaço e encontrar em si seus próprios monstros.

O INQUIETANTE (2021)

Ficha técnica:

Concepção e dança: Marcos Katu Buiati

Dramaturgia: Edson Beserra

Figurino: Moema Carvalho

Iluminação: Marcelo Augusto Santana

Composição de trilha original: Eduardo Canavezes

Fotografia: Thiago Sabino e Nityama Macrini

Produção: Composto de Ideias

Duração: 33 minutos

Classificação indicativa: 12 anos

Release:

Criado em 2021 durante a pandemia de Covid-19, *O Inquietante* dá continuidade e aprofunda o estudo da corporeidade do monstro Minotauro (iniciada em um trabalho anterior) como mediador de temas que se mostraram urgentes durante o processo de criação do solo: a experiência pandêmica, as reclusões, a morte, a finitude, o risco, e a solidão. O processo de trabalho foi marcado pela errância, e negociou constantemente com o medo, a dúvida, as interrupções e cortes frustrantes, a centelha de vida e a insistência na criação. O intuito da investigação foi trabalhar com os elementos, atributos e características físicas e subjetivas do Minotauro, porém o pensando agora não como personagem mítico, mas de maneira deslocada, propondo uma dramaturgia que se constrói em uma zona fronteira entre a fábula clássica do monstro e possíveis rastros de sua presença no presente. Nessa divisa, ele, o homem-touro, funciona como propulsor reflexivo de questões que vem me provocando experiências de criação nos últimos anos que oscilam entre o êxtase e o desencanto.

MANADA (2023)

Ficha Técnica:

Concepção e direção: Marcos Katu Buiati

Criação e dança: Anna Uchôa, Marcia Regina, Chris Barea, Lara Porfírio, Aline Araujo Bento, Lívia Bennet, Rafaela Azevedo, Christiane Castro e Marcos Katu Buiati

Fotos: Camila Torres

Músicas: *Symphony N° 7 in A Major, Op. 92: II. Allegretto* — Berliner Philharmoniker, Kirill Petrenko (escrita por Ludwig van Beethoven); *Cap 1 A Cidade do Desejo* — Johnny Hooker (escrita por Johnny Hooker); *Saci* — BaianaSystem (escrita por Marcelo Seko, Roberto Barreto, Russo Passapusso); *Cabeça de Papel* — BaianaSystem (escrita por Marcelo Seko, Roberto Barreto, Russo Passapusso); *Falta de Silêncio* — Lia de Itamaracá (escrita por Alessandra Leão); *Adagietto* — Arash Safaian, Sebastian Knauer (escrita por Arash Safaian e Ludwig van Beethoven); *Uanga* — Lande Onawale, Luedji Luna (escrita por Lande Onawale)

Classificação indicativa: livre

Release:

Uma manada, em etologia, zoologia e pecuária, é um conjunto de animais da mesma espécie que estão juntos ou que vivem, alimentam-se ou deslocam-se juntos. Normalmente o termo refere-se a mamíferos em estado selvagem e a gado domesticado bovino, como vacas ou búfalos, mas pode se referir também à espécie humana.

Inspirada abertamente na performance “Rastejamento na Tompkins Square” (“Tompkins Square Crawl” - 1991) do artista William Pope.L, *Manada* explora a inversão da “metafísica da utilidade” do corpo e uma ocupação desmetrificadora do espaço, de modo a gerar uma experiência corporal de risco e vulnerabilidade em abertura ao intensivo. A partir da incorporação dos limites, físicos ou simbólicos, do espaço, busca-se tensionar as fronteiras entre o individual e o social, o privado e o público, a política e a bestialidade, e por fim, as fronteiras da humanidade e da monstrosidade.

ROTEIRO ENTREVISTA~DEBATE

Impressões sobre a experiência de participação nos processos da tese “Monstruar como ato de criação: práticas para se dançar com o infamiliar”

Brasília, 21 de maio de 2024.

Esta conversa é um convite para colher impressões sobre sua experiência de participação em diferentes momentos de desenvolvimento da tese **Monstruar como ato de criação: práticas para se dançar com o infamiliar**, junto ao *des~*. A tese propõe duas práticas de criação para processos composicionais em dança: a *prática P.B.* (pós básicos) e a *prática O.A.I.* (operadores de ativação do infamiliar).

A *prática P.B.* é fundamentada no diálogo com um método de educação somática – *Fundamentos Bartenieff* – enquanto a *prática O.A.I.*, é sustentada pelos *operadores de ativação do infamiliar: o caminhante, os chifres, o tonto, o fauno, o ternário, o oscilante, o desmonte, o quadrúpede, o desfigurante e o escrevente*. A partir do enlace entre as duas práticas, organiza-se a proposta de tese em torno da noção de **monstruar**: ato de deriva em direção ao monstro como *função* na criação, em processos de subjetivação e na prática pedagógica.

QUESTÕES:

1. Apresente-se rapidamente e me diga em quais momentos você participou das atividades do *des~* no período de 2017 a 2024.

Sobre as práticas:

2. Como você descreveria sua experiência com a *prática P.B.* (ancorada nos *Fundamentos Bartenieff*)?
 - 2.1. Que imagens, sensações, afetos, impressões, percepções, memórias, lembranças, conclusões você pode nos trazer sobre sua experiência com essa prática?
3. O quanto essa prática te deixa pronto, te prepara, para o trabalho que vem a seguir? Você sente falta de algo?

4. Como você descreveria sua experiência com a *prática O.A.I.* (ancorada nos *operadores de ativação do infamiliar*)?
 - 4.1. Que imagens, sensações, afetos, impressões, percepções, conclusões você pode nos trazer sobre a experiência com essa prática?
5. Fale um pouco da experiência de se ver, posteriormente, em registros de fotos e vídeos, executando a *prática O.A.I.*.
6. Você identifica desdobramentos desses materiais gerados na *prática O.A.I.* em outros contextos de criação em que você atua? Em outros espaços de sua atuação na dança? Outros trabalhos, investigações, espetáculos ou aulas?
7. Você consegue apontar ou identificar trânsitos e conexões entre as duas práticas?

Sobre subjetivação:

8. A experiência com ambas as práticas proporcionou percepções, reflexões ou alterações na sua relação com sua própria subjetividade?
 - 8.1. A partir das práticas, você se viu questionando a si, suas maneiras de se relacionar (consigo e coletivamente), suas visões de mundo e modo como você se vê em produção poética?
9. Acerca da discussão sobre familiaridade e estranhamento, você consegue fazer alguma relação entre esse tema~debate e as práticas?

Geral:

10. Onde você acha que a experiência nos processos da tese mais ecoou?
 - 10.1. Falar sobre um aspecto das práticas, mencionado hoje ou não, que tenha sido o mais relevante, o que ficou mais marcado dessa experiência.
 - 10.2. Na perspectiva da subjetivação, artística ou metodológica?
11. Por fim, suas impressões gerais, sobre os procedimentos de criação propostos pela tese e suas possíveis potencialidades para o artista da dança. Há alguma questão, crítica ou sugestão que ache relevante mencionar, mas que não foi possível destacar anteriormente?

TRANSCRIÇÃO ENTREVISTA~DEBATE

Realizada em 21 de maio de 2024 com integrantes do des~

Gravação em áudio disponível [neste link](#).

Áudio 1

Marcos Buiati:

O objetivo da conversa de hoje é coletar desta entrevista algumas impressões de vocês sobre a experiência de participação nos processos da tese *Monstruar como ato de criação: práticas para se dançar com o infamiliar*.

Esta conversa é um convite para colher impressões sobre sua experiência de participação em diferentes momentos do desenvolvimento da tese, junto ao des~criação. A tese propõe, como vocês sabem, duas práticas de criação para processos composicionais em dança, a prática P.B. - Pós-Básicos e a prática O.A.I. - Operadores de Ativação do Infamiliar.

A prática P.B. é fundamentada no diálogo com o método de educação somática Fundamentos Bartenieff, enquanto a prática O.A.I. é sustentada pelos Operadores de Ativação do Infamiliar, que vocês também conhecem bem: o caminhante, os chifres, o tonto, o fauno, o ternário, o oscilante, o desmonte, o quadrúpede, o desfigurante e o escrevente.

A partir do enlace entre as duas práticas, organiza-se a proposta de tese em torno da noção de “monstruar”, ato de deriva em direção ao monstro como função na criação em processos de subjetivação e na prática pedagógica.

A ideia é falar livremente, trocar ideias o máximo possível sem filtros e não ter receio das suas impressões de fato do trabalho, tanto positivas quanto negativas, tanto de potencialidades quanto de déficits ou deficiências que eventualmente o trabalho possa ter ou apresentar, ou que possa melhorar. A gente faz muito esse tipo de debate no fim dos ensaios. Então vamos lembrar sempre da experiência do corpo e da experiência na prática para pautar suas reflexões.

Eu pensei numa primeira rodada cada um se apresentar rapidamente e dizer em quais momentos você participou das atividades do grupo, de 2017 a 2024. Isso é importante porque na tese falo de todo esse percurso, e foram diferentes pessoas que estiveram em diferentes momentos do trabalho.

Na tese, analiso 4 processos composicionais propriamente ditos, que são: *O Fio de Minos* primeiro, feito em 2019, mas o grupo já trabalhava desde 2017; depois veio o solo, *O*

inquietante, que fiz para o MID; aí vieram os encontros Desmonte, que chegou a Livia e outras pessoas que ainda não tinham participado dessa primeira etapa; e, por fim, a imersão que fiz em Lisboa, derivas de *O inquietante*, que é onde organizo as práticas. Então, na verdade, a gente está num 5º processo, que seria esse primeiro semestre de 2024, de fechamento.

Ana Júlia Paiva (Naju):

Eu sou a Naju Paiva, estou presente no des~ desde o início, desde o primeiro dia que o grupo se reuniu no ano de 2017, o ano todo, em todas as atividades que teve no grupo. Em 2018 tive bons períodos fora, três meses no primeiro semestre, o segundo semestre inteiro fora. Então em 2018 participei bem picado nas coisas. Em 2019 também, sempre nessa ida e vinda do mestrado. Quando estava aqui participava, nos períodos que não estava, não. Em 2020 participei também das reuniões online, das discussões. E não participei do primeiro momento de 2021... teve alguma coisa em 2021?

Marcos:

Em 2021 foi online e eu tive *O inquietante*.

Caroline Magalhães (Carol):

Que até o Ed participava, que tinha mais o Escrevente.

Marcos:

2020 e 2021, que já tinha entrado no doutorado e comecei a testar o Escrevente de 2020 para 2021.

Naju:

E tinha esses encontros que a gente fez online, que a gente começou as coisas do Escrevente. Aí em 2021 foi a montagem de *O inquietante*, também estava por perto, mas não estava tendo nada de coletivo. E em 2022 estava fora também, quando vocês começaram os encontros Desmonte. Não participei em 2022, e aí voltei em 2023 com os nossos encontros, depois Lisboa e agora.

Livia Bennet:

Eu sou a Livia Bennet, entrei em 2022. Participei do início da criação do Desmonte, e aí a gente chegou a apresentar no IFestival o *Manada*.

Marcos:

Em janeiro de 2023, porque os encontros Desmonte foram no segundo semestre de 2022, a gente estava com o calendário bagunçado por causa da pandemia. Em janeiro a gente continuou, até março.

Carol:

Eu sou a Carol, entrei em 2017, no início do grupo, que era “Desaparecer”. E aí eu fiquei presente, participei do *O Fio de Minos*. Continuei 2017, 2018 e 2019. Em 2020, participei de alguns encontros online. Veio 2021, eu não pude estar presente, nem 2022, e em 2023 eu retorno. Já tinham apresentado o *Manada*. E aí estou agora de novo, desde 2023.

Gustavo Paiva:

Eu sou o Gustavo Paiva. Eu não lembro, acho que comecei em 2017, quando era o grupo de estudos, mas em 2017 também foi a disciplina, me lembro mais da disciplina do que do grupo.

Marcos:

A disciplina já era 2018, porque eu já tinha sido transferido para o campus Ceilândia e eu dei uma optativa no campus Brasília.

Gustavo:

Então não estava em 2017, eu comecei em 2018, na disciplina.

Marcos:

Só para constar, dei uma disciplina optativa na licenciatura em dança. A gente já tinha os nossos ensaios, aí chamei o grupo para participar da disciplina, que era justamente trabalhar com os fundamentos Bartenieff e consciência corporal. Então, muitas das práticas da disciplina eram as práticas que a gente fazia no grupo. Eram as práticas que a gente fez em 2017, porque em 2017 o grupo começou com esse objetivo, estudar os fundamentos Bartenieff e fazer as práticas, trabalho de consciência corporal e aulas de dança contemporânea. E na disciplina eu chamei o grupo, né? Mas então você estava no grupo já, porque eu falei “vem pra disciplina”, né?

Gustavo:

Eu acho que foi simultâneo. O grupo já existia, eu começo de manhã na disciplina e emendo no grupo, entendeu? E aí em 2018 sigo um tempinho, quando é “Desaparecer”, depois vem mestrado, a pandemia, e vou para a casa da minha mãe. Eu não participei das coisas online. E eu dancei, inclusive, o que veio antes do *Manada*.

Marcos:

É porque no processo de montagem do *O Fio de Minos*, antes de entrar o FAC, você estava bem firme nessa época, e a gente fez duas apresentações no IFestival como se fosse a mostra de um processo. Eu acho que foi 2018, porque 19 já foi o FAC. Foi primeiro semestre e segundo semestre de 2018, que a gente dançou *Estudos para a casa de Astérion 1* e *Estudos para a casa de Astérion 2*, que foi nos dois IFestival, é verdade, bem lembrado. Aí na montagem do *O Fio de Minos* você não estava e você volta na estreia do *O Fio de Minos*, volta para Brasília e acompanha só como público.

Lívia:

E no *Manada* você operou o som.

Marcos:

Mas nos encontros Desmonte você foi em algum ensaio.

Gustavo:

Acho que sim, mas foi bem pingado, então. Mas eu fui, sim. Eu lembro do “Desmonte” enquanto “Desmonte”, depois do “Desaparecer”. Primeiro é “Grupo de estudos”, depois é “Desaparecer”, depois é “des~criação”...

Marcos:

Não, depois é só “des~”, depois “des~criação”.

Agora vamos começar a entrar nas práticas a partir da seguinte pergunta: **como você descreveria sua experiência com a prática P.B. ancorada nos fundamentos Bartenieff?**

Lívia:

Para mim foi muito pontual o dia que “virou a chave” dessa prática. Porque eu fazia como uma aula comum de todas que já fiz, não ficava tão conectada na respiração. Fui

desenvolvendo, desenvolvendo, de repente, sei lá que aula que foi, que de repente eu falei, caramba, você se organiza, nessa prática o seu corpo se organiza. É como se você trouxesse toda a sua bagagem bem consciente para o seu corpo e dali você conseguisse fazer o que você quiser. É que nem ator, por exemplo, que a gente ensina a andar primeiro para depois ir desconstruindo o corpo. Então eu senti isso. Ela te constrói e aí você está pronto para poder absorver o que vem.

Marcos:

Se não me engano, me lembro desse dia, que a gente fez ela inteira, direto, e a gente terminou e você falou isso, “ela deixa a gente pronto”.

Lívia:

Foi. Eu senti uma diferença absurda e eu lembro que era cansativo fazer e eu “para onde que quer chegar isso?”, eu não conseguia conectar a primeira prática com a segunda. Pra mim mudava completamente, não tinha conexão até o momento que eu entendi: é se reconectar para você se desmontar, esse para mim é o principal ponto. Que trouxe essa “liga”, de não ser uma coisa separada da outra, entendeu? Então, a partir daí, comecei a trazer uma consciência diferente para a emenda de uma para a outra. Por mais que eu tenha feito pouco, acho que participei pouco dentro do que vejo de vocês, dentro do que eu já vi das filmagens, a consciência de vocês, as respirações, enfim, que vocês estavam bem, apesar de algumas alguns erros, mas bem imbuídas no exercício... eu não conseguia imaginar eu fazendo a prática, porque eu acho que eu não estaria ainda tão imersa e tão consciente. Mas desse momento que a gente fez ela inteira que eu conectei e achei sensacional, e aí eu realmente percebi como ela faz diferença. E aquece seu corpo.

Marcos:

É porque no “Desmonte” ela estava bem diluída. A gente começava os encontros com a prática P.B., mas ela logo já se transformava em algum estudo dos operadores das práticas de improvisação. E aí voltei de Portugal com essa proposta de fazer agora nesse primeiro semestre sistematicamente, cotidianamente, disciplinadamente ela inteira, todos os ensaios. Acho que foi quando você pôde entender melhor o que ela era, porque o restante do grupo já a tinha feito muito antes de ser prática P.B., enfim, os fundamentos Bartenieff e outros exercícios nas primeiras fases do grupo...

Lívia:

E eu, particularmente, gosto mais dessa prática quando ela é feita mais lenta, mas isso é o meu corpo, porque, como eu começo todas as minhas práticas alongando, porque é uma necessidade do meu corpo, como a gente começa o DES já nessa prática Bartenieff, sinto necessidade de fazer mais lento — a gente já experimentou mais lento e mais rápido. Então o meu corpo sente mais conectado quando a gente faz mais lento do que numa mecânica mais rápida. Eu sinto mais prazer e mais conexão.

Gustavo:

A Lívia falou que se sentia organizada, ela usou essa palavra, organizada. Para mim era o contrário. Eu percebia mais a desorganização que o meu corpo estava enquanto fazia prática. Mas é o foco também que se coloca: ela observava o depois e eu observava o durante a prática. E aí eu sentia como se fosse uma sensação de quando eu fazia RPG (Reeducação Postural Global). Você fica parado numa posição e a pessoa vai te colocando onde você deveria estar, e aí você se sente “torto”, na verdade você estava assim, e ela te colocou no lugar. Eu percebia muito o lugar do erro que estava meu corpo. Isso em 2018, né? Eu levava isso pra idas ao mercado, pra tentar entender a bacia, meu paralelo, porque a gente tem essas noções de dança contemporânea, do corpo paralelo, na altura do não sei o quê... mas, no Bartenieff o buraco é mais embaixo. Você vê que o paralelo, na verdade, é mais...

Marcos:

Mais do que a sua imagem corporal está te mostrando, né?

Gustavo:

É. Eu fiquei muito tempo com essa sensação, mas eu sou teimoso, eu insistia, eu não me senti ainda organizado, até hoje, mas eu percebo mudanças. Mas a bacia mesmo, sempre na posição neutra, ela tem que estar muito consciente, eu me coloco lá, eu não estou colocado. Mas não é também horrível, é meu lugar de autocrítica. “O que é que estou fazendo errado?” Eu tenho que perceber o que eu estou errando para poder acertar. Eu fico um pouco focado no erro, às vezes.

Carol:

É ótimo pensar, fazendo essa retrospectiva, já que eu estava desde o início também, como foi também um processo bem dilatado, passando por cada... não eram operadores já.

Marcos:

Eram os fundamentos, exercícios pré-básicos, básicos e os princípios de movimento.

Carol:

Corporalmente, até quando a gente conversou, depois do *O Fio de Minos*, que você tinha feito a pergunta se a prática P.B. era importante para *O Fio de Minos*. Eu não conseguia desassociar isso, porque era realmente um preparatório para um corpo cênico. Porque até então, em todo momento, você falava que a gente não estava tomando um banho de sol na praia, não era relaxado. O corpo, que é um corpo cênico, não relaxado, desde o início, na própria respiração, nos pequenos movimentos, já era uma full concentração. Nessa desorganização, nessa organização, tentar encontrar a organização desse corpo, né?

Organização na verdade, né? Deixa o corpo. Então, pra mim foi muito importante conseguir compreender que tem dias e dias que seu corpo chega também, né? Não é todo dia que você consegue chegar, é muito difícil.

Deu um estalo quando comecei a fazer as aulas com você e o projeto de pesquisa na época, que eu falei: “nossa, eu nunca dancei dança contemporânea”. A primeira vez que eu estou dançando realmente, porque eu sentia que meu corpo, que eu estava consciente de algumas coisas. Não é só simplesmente eu levar a minha perna. Existe uma queda da bacia, então você fica consciente do seu corpo, né? Da sua estrutura corporal, dos seus incômodos, do que realmente você tem, qual a sua amplitude.

Para mim foi um lugar de descoberta do meu próprio corpo, das possibilidades que eu tinha apesar de saber que meu corpo não é tão estruturado.

Mas daí vendo 2024, eu percebo esse desafio a mais, porque como foi um processo de uma respiração... desse “lento”, desse “dilatar” para ir acelerando, aí passei pelo processo do *O Fio de Minos*, foi quando eu senti que o meu corpo estava preparado, me sentia com gás. E aí veio a pandemia e eu fiquei doente em seguida. Aí eu não participei em 2020, nem 2022. Quando volta em 2022, eu não podia estar presente, então quando volta em 2023 eu falei: “nossa, que corpo vai ser esse?”. Esse corpo que não é o mesmo de antes, então eu tenho outras limitações que não tinha antes, encontrar esses lugares de novo, tipo, que corpo é esse que me pertence agora nesse retorno de 2024. São coisas, lugares que ali na sala... às vezes depois eu fico com uma dor, eu fico pensando no que fazer para minimizar isso ou o porquê disso. Encontrar realmente esse outro lugar do corpo, e eu voltei inclusive também para entender esse corpo que eu sei que é um lugar que eu preparo consciente, com uma consciência de não

lesionar. É um lugar seguro, que eu me sinto segura com o meu corpo, que eu posso desenvolver esse lado artístico, mas ao mesmo tempo sem sofrer tantos danos, porque eu sei que é um trabalho consciente do corpo. Eu gosto muito desse grupo por conta disso também, porque eu consigo olhar pra mim nesse momento. Então, sim, é muito importante a primeira parte para um preparatório, para um artista. Não consigo desassociar dessa parte criativa também.

Marcos:

Só para contextualizar, nesses primeiros anos antes do *O Fio de Minos*, 2017 e 2018, a gente começou bem livre, mas logo que vi que o grupo ia se firmar, eu apresentei um projeto de pesquisa para a pró-reitoria de pesquisa e inovação do IFB, entrou na minha carga horária, e o projeto de pesquisa foi desenvolvido dentro do grupo. O projeto de pesquisa se chamava “Os fundamentos Bartenieff e seus desdobramentos na improvisação, criação...” era uma coisa assim. Esse projeto foi realizado, teve relatório, foi feito no IFB por dois anos. Ele inclusive me ajudou a ter insumos, materiais para escrever o projeto de doutorado. No projeto de pesquisa eu tive uma ideia de que realmente tinha alguma coisa para ser aprofundada, desenvolvida.

Naju, descreva sua experiência com a prática.

Naju:

Ah, eu amo. É a minha prática preferida entre as duas. Eu acho que o grupo de pesquisa na época veio num momento em que eu estava dançando muito, estava fazendo muita coisa, com a Foco (Cia de Dança) e o balé, e foi realmente um lugar de olhar o seu corpo por uma outra perspectiva, de trazer mesmo essa ideia bem somática mesmo, de que seu corpo é mais que isso, sabe? Tem coisas internas aqui que você tem que pensar. Então não é só sobre alinhar sua perna, colocar no lugar, mas “o que mais que tem aqui dentro, o que mais pode ser explorado?” E começar a pensar na respiração foi um grande “boom” na vida, tipo, “olha aqui, quando eu faço isso junto com a respiração, acontece de uma maneira diferente e tal”.

Então eu acho que chegou numa época em que eu estava com muita sede de aprendizado, de dançar e de fazer as coisas, e foi essa coisa absolutamente inovadora. Tipo, “caramba, olha só essa outra perspectiva aqui de movimento, de modo de fazer”. Acho que é assim até hoje, porque é um caminho muito, muito complexo, de coisas a serem entendidas e pensadas. É complexo de se entender na teoria, colocando a teoria como um lugar mais distante, do que é na prática, de você estar realizando e ter a sensação do que aquilo significa. Então, depois de todos esses anos, hoje sinto que a teoria é muito clara para mim.

Às vezes, a gente está fazendo um exercício, e a voz do Buiati está na minha cabeça dizendo o que é que tem que fazer, e aí ele fala fora da minha cabeça exatamente o que estava falando na minha cabeça! De já saber os lugares. E vem outra coisa, de repetir isso nas minhas aulas, de ver também a influência que a prática Bartenieff e o estudo dos fundamentos foram entrando na minha prática como professora.

Eu acho que a minha entrada e a vontade de prevalecer no grupo e estar por dentro do que estava sendo pesquisado sempre tiveram muito a ver com isso, essa curiosidade com os fundamentos mesmo e, claro, também por identificação com guiança, com a maneira de conduzir com a política do grupo, tudo isso também influencia muito na minha estada, na minha vontade de continuar.

Para este ano, para voltar para essa prática 1, foi primeiro muito empolgante, nas primeiras eu estava muito empolgada mesmo, “caramba, estou fazendo isso de novo, estou voltando a sentir o meu corpo naquele lugar”, mas também é um corpo muito diferente do que era lá em 2017, 2018, quando a gente fazia essa prática sempre, sabe? Muitas coisas aconteceram, não é? Todos os traços de pandemia, de depressão, de muitas coisas que foram acontecendo no decorrer desses anos. Então eu sinto que às vezes fico meio frustrada de o corpo não chegar na mesma sensação que era lá, em 2018, mas ao mesmo tempo, beleza, não foi, infelizmente, que pena.

Acho que nisso eu fico com vontade muito grande de a gente ter mais frequência, porque eu tenho muita dificuldade com a disciplina de fazer sozinha. Mas tem essa parte de a gente fazer em coletivo, que é muito enriquecedora. Até no processo de gravar, de você conseguir olhar o outro, de conseguir perceber, então tem coisas que às vezes só percebendo nas atividades que a gente fez lá do início, em dupla, de colocar a mão, tem coisas que só quando você está junto que parece que aquilo vai fazendo mais sentido. Eu acho que isso é muito sobre o meu jeito de aprender as coisas também.

Lívia:

E só dando um gancho pra Naju, eu acho o grupo muito generoso, e é muito bom trabalhar assim. E a condução do Buiati é leve, é generosa, é cuidadosa, é atenciosa. Ele olha para você, a coisa de conseguir trocar com a pessoa e olhar para a pessoa, perguntar e saber te enxergar.

Naju:

Mesmo em outros momentos do grupo, também com outras pessoas, eu percebia que a gente conseguia chegar no meio termo ali, o que eu acho muito interessante. Você é muito generoso, você está ali, mas ao mesmo tempo você não é passivo com o que está acontecendo. Eu sempre senti muito isso do Buiati, que não ficava num lugar só de “que delícia, experimente”, mas tipo, “o que você vai fazer com isso?”. Eu vejo que isso teve uma influência muito grande, essa postura que vira e mexe vem e às vezes dá até uma “excedida”...

Marcos:

Mas pode falar sobre isso também, dos excessos da guiança, da condução, da abordagem...

Naju:

Eu acho que você é uma pessoa muito exigente com você mesmo. Eu com meus alunos também; às vezes chego nesse lugar de exigência, mas que não é nem 1/3 do que eu exijo de mim mesma. E eu vejo que isso me puxa de uma maneira muito boa, apesar de, na hora, às vezes ser incômodo, né? Bater num lugar de ego. Mas aí, depois, quando respiro, eu falo: “poxa, é necessário, sabe?” Eu acho que a gente tem encontrado todos esses anos uma medida muito massa disso, de não desrespeitar.

Carol:

Tipo, o que você pode fazer além disso? Porque às vezes a gente para de olhar para si, fica só no lugar familiar, onde é confortável. E aí quando vem esse desconforto, você fala: “opa”, normalmente no nosso dia a dia a gente foge, isso é uma coisa que é criada dentro de nós. Eu não quero bater de confronto, eu quero fugir, eu quero me esquivar. E aí não é um lugar de se esquivar, é um lugar de confronto o tempo todo, seja na prática 1, seja na prática 2. Se você não está preparado para isso, você não vai conseguir executar o seu trabalho, no caso, o que você exige. É realmente um lugar de muito confronto mesmo. Não é à toa que a gente trabalha com o Infamiliar. Não é um lugar confortável, não é? Esse desconforto para mim não é negativo, apesar de às vezes você ficar um pouco assustado... Porque você vai começar a refletir. É o confronto. Você está disposta a isso, você quer isso? Eu acho que é por isso também que estou no trabalho desde o início, porque não é passivo, é para tudo, é para política, é para quem é você no mundo, entendeu? Quais são suas posições no mundo também, de si, do outro.

Naju:

Fica no lugar do “entre” também, porque eu vivi muito isso no balé, uma exigência altíssima, que é muito tóxica, muito injusta, porque é uma exigência que eu recebia muitas vezes e que não me dava o caminho. Então sinto que você tem essa exigência dentro da prática 1, mas é uma exigência que dá o caminho, que respeita os seus limites também. Eu acho que se eu não tivesse conhecido a somática desse jeito, porque eu a conheci, entrei mais na área no grupo de pesquisa mesmo. Eu não tinha noção do que era, para o que era.

Se eu tivesse conhecido de uma outra forma, que é muito o que estou tendo acesso agora, por exemplo, se eu tivesse entrado no curso de dança do IFB ou se tivesse entrado na pós-graduação naquele ano, acho que eu teria uma outra visão da potencialidade da somática. Porque a gente chega na pós de somática e é sempre um lugar de muito conforto, sabe? Sempre um lugar de muito comodismo. Assim, no geral, isso com várias coisas. Acho que é uma tendência da nossa sociedade contemporânea também. Se a gente não acha algum lugar para se desafiar, para puxar para frente, você também não evolui, não tensiona os limites. Então acho que a prática 1 para mim é tudo isso. Influencia muito nas minhas escolhas profissionais, no que eu gosto de fazer, o que eu não gosto de fazer e de como entendo meu corpo assim também.

Gustavo:

Porque o balé tem uma exigência para te colocar em uma forma que definitivamente não é sua, né? Mas que acaba se tornando. Isso é curioso, porque, no fim das contas, quando eu chego para fazer Bartenieff com o corpo do balé, eu tenho um corpo que foi construído em cima dessa técnica de dança do balé. E a técnica da Bartenieff também é sobre colocar você numa forma, mas é muito difícil. Vocês estão falando aí de várias experiências positivas, e eu estou pensando como posso trazer um lado mais positivo meu também, porque eu fico muito focado no erro. Mas é porque você percebe que o seu corpo de hoje, que aparentemente é o seu corpo... Esse meu corpo, inclusive, que na minha trajetória inteira de dança foi elogiado, pelo corpo que eu tenho, joelho esticado, ponta, não sei o quê, longilíneo, braço; tem os atributos físicos, genéticos etc., mas também tem o que foi feito com isso no balé, né? Então eu chego com o meu corpo, e esse corpo não era pra ser o meu “corpo original”.

Naju:

É o corpo forjado.

Gustavo:

Isso, o corpo forjado, exatamente. Então vamos repadronizar, vocês chamam de repadronizar, né? Não sei se a técnica também fala isso.

Marcos:

Ela fala, repadronizar.

Gustavo:

Entra na zona de conflito, de erro, que eu acho legal. Eu gosto desse lugar de você ser confrontado o tempo todo com um negócio. Porque eu entendi o que é a bacia neutra. Eu tenho a imagem, você trouxe imagens, vídeos, vísceras, um monte de coisas para gente visualizar. E aí você descobre que você não tem essa bacia. E aí tem que repadronizar isso.

Eu me sinto quase como na zona do balé, porque também é o mesmo esforço que eu tenho que fazer para repadronizar meu corpo e trazer, por exemplo, a bacia neutra. É quase uma aula de balé, em termos de exigência que eu tenho comigo mesmo e como eu tinha lá para esticar o meu joelho, entendeu? Só que agora com uma filosofia por trás, que é outra, que não é a estética do palco, do ideal de beleza do balé, é a vida. Eu saio da Bartenieff e falo, bom, hoje eu vou tentar fazer uma compra no mercado com a bacia neutra. Vai durar dois minutos, vou sentir dor de tentar botar a bacia neutra, mas é isso. Não sei se me fiz claro.

Lívia:

Sim, você fez. A minha fisioterapeuta falou para mim, por conta de umas inflamações que eu tenho no quadril, uma tendinite, que eu tinha que andar com o pé pra frente. Dois dias, gente, era uma dor no joelho, porque a gente está acostumado a andar assim, então repadroniza, mexe em toda a sua estrutura óssea e aí aquilo te causa uma dor até ele acostumar.

Gustavo:

E a imagem do bebê também é muito boa. O bebê de pé. Você vê que a bacia dela é realmente neutra.

Marcos:

Tem curva na lombar.

Gustavo:

E um jeito de se mover também, que é tão leve, que a vida podia ser assim. E as crianças que estão hoje na escola já não são assim. Acho que com 7 anos já foi. Antes a gente brincava na rua, né?

Lívia:

Eu tenho uma aluna iniciante de 20 anos que chegou para mim e falou: “Lívia, tenho muito medo de fazer parada de mão, cambalhota, rolamento, porque a minha mãe não me deixava brincar na rua. Eu nunca fui uma criança de fazer estrelinha, de brincar na rua, mas eu quero o desafio”. Essa geração já, de 20 anos atrás, já assim, muito encurtada, não brincava na rua. E como era lindo, né? Essa dinâmica de brincar na rua, de jogar esconde-esconde na quadra.

Marcos:

Vocês já falaram um pouco, mas um encaminhamento dessa primeira questão seria perguntar **o quanto essa prática te deixa pronto, pronta, te prepara para o trabalho que vem a seguir, se você sente falta de algo.** Vocês já falaram um pouco, mas se alguém quiser complementar, mais especificamente. Se a prática te deixa pronto, preparado para um trabalho cênico que vem a seguir dentro do ensaio.

Carol:

Uma coisa que falei na época do *O Fio de Minos*, que foi o primeiro trabalho que eu me senti como uma profissional. Não que nos outros não fosse também, mas porque tinha esse trabalho de pesquisa interna, que era uma coisa que sinto muita falta em outros lugares. É sempre “chega, decora a coreografia ou pesquisa rapidamente”; que pesquisa é essa que é tão superficial? Não chega lá no âmago do que é. Então a prática P.B. me preparava, não tem uma coisa que a gente pega dela que não está te preparando. Por exemplo, no segundo momento, que são os preparatórios, os operadores do monstro, né? Mas antes disso também, no *O Fio de Minos*, é um corpo realmente que te coloca, que te prepara, dá base até você ficar de pé. A sua presença de palco, cênica, criativa, né? Parece que não, que a primeira parte não é criativa, mas ela é muito. Então, até dos momentos que a gente faz os exercícios mais ligados, que você deixa a expressão, mas tem que estar tudo organizado internamente.

Marcos:

Uma coisa que às vezes eu penso é se falta um aquecimento maior, por exemplo, uma coisa mais que circule mais o sangue, ou se não, com relação à dança que a gente faz depois, ou em relação à prática.

Gustavo:

Tem um tempinho do intervalo depois, para a gente ir para a prática 2. Só que, como ela já tem aquela longa caminhada, acho que já consigo me reconectar.

Carol:

Até porque a gente começa pela respiração e aí tem os movimentos de soltura, para depois a gente encaixar tudo.

Gustavo:

Agora, deve ser muito interessante fazer uma versão “pocket” de Bartenieff e já ir direto pra cena.

Naju:

A gente chegou a experimentar parecido com isso, fazendo mais rápido a prática 1 e experimentando já depois outras coisas. Eu gostei desse formato. Eu sinto que a gente sai bem, é uma prática que eu sinto — daí vem uma coisa que talvez seja meio polêmica —, mas eu sinto que mesmo se eu fosse dançar uma outra coisa, um musical, eu dancei o musical no fim do ano. Se eu tivesse tido o tempo, eu ia ter adorado fazer a prática Bartenieff antes e ia sentir o corpo num lugar pronto também. Ainda tem essa coisa, que é as respirações serem parecidas, de pensar em manter essa dilatação maior, isso ajudaria também no canto. Então, realmente casaria, mas pensando em outras que eu dancei.

Se eu fosse tentar retomar o jeito que eu saio depois do treino, eu associo muito com a sensação de fazer uma barra de balé, passar pela prática toda e fazer uma barra de balé. Que eu sinto que o corpo está ali, ativo. Só que o diferente da barra de balé, o da Bartenieff vai para um lugar de muito mais consciência. Então acho que quando a Carol traz isso de ser uma prática criativa, também é porque ela te expande nesse nível. Se eu estou pensando no meu diafragma, dentro de mim, crescendo e expandindo, tudo isso exige uma habilidade criativa também. E essa habilidade criativa vai fazer diferença na cena também.

Gustavo:

Para visualizar até isso no corpo, né?

Naju:

E da maneira que eu construo, que eu me coloco num espaço. Fisicamente, pensando num aspecto mais grosso, do físico, é parecido com a barra de balé, mas sinto que vai para um outro lugar ainda de expansão.

Lívia:

É porque essa prática trabalha movimento e respiração juntos o tempo inteiro. No balé você não fica pensando na respiração, ninguém, nenhum professor fala assim: “solta o ar e inspira”. Não, é só o braço que ficam te ajeitando, te construindo, que nem um boneco. Última aula de balé que eu fiz que era isso, eu falava: “gente, me deixa respirar, porque você está tocando em mim o tempo inteiro, não consigo ter espaço. E na Bartenieff, não. Você está automaticamente aliando respiração e movimento, o tempo inteiro. Você não consegue fazer um sem fazer o outro.

Naju:

Eu fiz uma umas aulas com o Lines, de ballet. Em 2021 ganhei um bolsa e fiz umas aulas com ele, e foram aulas de balé que viraram a chavinha mesmo, que é com gente que está pesquisando somática, pesquisando balé, e levava o seu corpo mesmo para um outro lugar de sensação. Mas eu sinto agora, se fosse para fazer essa pergunta agora, sinto que já estou um pouco acostumada com esse sequência que a gente está fazendo. Apesar de a gente não repetir tanto, sinto que o meu corpo começou a entrar num lugar meio acomodado com a própria sequência.

Então, quando você traz coisas diferentes, vira e mexe você traz uma coisa ou outra, dá uma acordada de novo. Não sei, mas eu acho que é muito sobre o meu jeito de ligar as coisas. Inclusive um dia que você filmou, eu, você e Naedly, que você fez uma prática de soltura de quadril que eu senti minha perna voando depois da prática. Quando você traz para um objetivo mais específico, como já aconteceu em outros momentos, é muito legal de ver a sensação também.

Marcos:

Usar a prática para um contexto específico, né?

Naju:

É, você pega ela e direciona. Porque às vezes, quando a gente fazia alguma coisa na prática e levava para uma sequência, às vezes uma sequência mais dentro do que a gente está acostumada a fazer mesmo de dança contemporânea, mas a gente tinha uma outra perspectiva. Então isso o que eu sinto falta, mas pensando num contexto mais aberto, porque não acho que esteja faltando nada na prática 1 para dar um preparo para a prática 2.

Lívia:

Trazer esses exercícios, fazer a prática um e soltar um pouco o corpo, trazer essas pinceladas, é muito bom também. Assim como naquele dia você pegou um operador só e trabalhou em cima dele, foi desmembrando e foi deixando a gente livre e foi conduzindo. É ótimo também, porque aí te conecta de novo para a prática 2.

Áudio 2

Marcos:

Puxando o gancho da Lívia, você começou a falar de alguns operadores, alguns exercícios. **Como você descreveria sua experiência com a prática O.A.I., ancorada nos operadores de ativação do infamiliar?**

Lívia:

Eu lembro que quando eu saía, falava: “gente, que lindo!” e todo mundo ficava assim: “Lindo???”. É um feio lindo, que quando você está imerso na parada é bom demais de ver. Você fica encantado, sabe? Porque você entra tanto na proposta. Os nossos professores, quando a gente era criança, falavam: “gente, entra, dança, se entrega”. Nós falamos, “cara, entra, porque a pessoa que está assistindo vai saber quando você não está gostando, então entra”. É a mesma coisa no des~, essa, essa desconstrução do corpo, quando a pessoa está — pode ser a cara que for, que genial.

Marcos:

Isso a sua experiência de assistir. E fazer?

Lívia:

Não, fazer. Eu sempre fiz coisas muito bonitinhas. Tanto é que quando eu fiz isso, os meus amigos falaram, nossa, você nesse lugar? Que bom ver você, não sabia que você fazia isso.

Marcos:

Quando você dançou o *Manada*, né?

Lívia:

Sim. Cara, era isso que eu queria. Por isso quando eu vi um espetáculo da Luciana Lara sobre o Dali, que tinha uma cena de disformidade, eu falava: “quero fazer isso”, porque eu preciso disformar alguma coisa em mim, porque está tudo muito bonito, apesar de que eu amo dançar as coisas lindas. E aí quando chega nesse, eu falei “ok, vamos desconstruir, vamos lá, vamos lá, nem se olha, vamos lá”, e é bom sentir isso, é bom você fechar, eu sinto maravilhoso, eu gosto mesmo.

O meu corpo agradece por estar nesse lugar diferente, para mim é um desafio que gosto, porque não é necessariamente o desafio da técnica, do salto, do giro, para mim não é esse lugar, hoje, para mim, sabe? Pesquisa do corpo, de encontrar outras formas, outras possibilidades, outras texturas. Te traz outra textura.

Gustavo:

É que eu sempre me achei esquisito, né? Até descobrir que não, parece que tem um ponto que dá para você ir um pouco mais. Aí chega no grupo e parece que não. A questão é que quando comecei a prática O.A.I., porque agora que eu estou tendo uma frequência, né, dessa segunda prática. Antes era bem esporádico mesmo. E era difícil, muito difícil. Era muito difícil entrar, muito difícil chegar lá. Eu acho que também por conta das dificuldades iniciais com a prática 1, que estava muito mental, eu estava focado no erro, essa coisa.

Mas não só isso. Tipo, era difícil mesmo. É uma proposta muito diferente. Tem um momento que você precisa gastar os clichês do seu corpo, o que você considera esquisito, o que você considera capaz de fazer e eu acho que não estava tão claro no começo, esse lugar de gastar. Eu sempre falava disso, mas acho que não tinha entendido isso logo de cara. Parecia que tinha uma urgência maior de se atingir esse lugar, tinha que desligar alguma coisa para acessar. Parecia que era uma coisa muito imediata que eu não estava conseguindo acessar. Isso no começo e não vivenciando o grupo como a galera que era realmente assídua.

E aí agora, esse ano, só em 2024, que pela primeira vez consegui ligar a prática 1 com a prática 2 e perceber, também de forma muito lenta, também de forma muito crítica, mas perceber pontos em que eu chego lá. Daí eu trouxe a metáfora do pneu, da Clarice Lispector, né? Tem momentos que você chega e já sai, mas pela primeira vez eu senti esse toque do pneu, né? E também porque eu sou bastante mental assim, mas, ao mesmo tempo, eu sou ousado. Só que acho que eu ficava muito na minha cabeça no começo, não soltava, não permitia, não entrava. Ficava muito na minha cabeça, e agora consigo entrar mais.

Mas a última vez, eu saí falando que eu consegui pela primeira vez. Eu saí de cima do muro, que eu fico nem lá, nem cá, e eu vou para o lado de lá, seja lá o que “lá” significa. Eu vou para lá, dou uma “sambadinha” e voltei.

Marcos:

Lá na zona cinza.

Gustavo:

Isso. Então parece que agora que está começando pra mim.

Naju:

A minha sensação é bem parecida também.

Lívia:

La falar que a minha dificuldade era, no começo, entrar e sair, entrar e sair, dentro, fora, dentro e fora. Porque eu gosto de entrar e ir. E depois eu vi que é possível. Achei interessante depois que eu consegui fazer isso, que foi no dia dos solos, que eu fiz e consegui o dentro e fora. Depois fiquei querendo ter liberado, não é? Falei na terapia, a Gisele falou “cara, você sempre segura, solta”. Só que às vezes acho que se eu soltar eu perco o controle. Seria bom eu ver que perda de controle é essa, porque eu não deixo ir. Mas, enfim, gostei de saber que é possível, para fora e para dentro. É uma loucura, né?

Gustavo:

E tem a ver com os comandos também, que são dados, né? Porque, por exemplo, na minha experiência toda como artista, apesar dessa minha característica mais mental, eu já atingi vários lugares de experiência, corporalmente, muito interessantes, mas sempre não acreditando, talvez, muito na experiência por causa dessa parte racional. E aí quando você traz a imagem

sobre a questão do transe, que ele não é um negócio em que você vai, você inclusive sabe que está em transe, né? Não é quando estou em transe, eu não sei quem eu sou, me perco de mim, né? Quando eu captei essa chave de entendimento, que bom.

Porque a gente aprende a dançar, no balé mesmo, gritam com a gente da coxia, estou lá no Quebra-Nozes, o sublime, o sonho, e o diretor ameaçando a sua demissão ali, entendeu? Então, assim, não tinha como ir, entende? Mas ele queria que a gente fosse, então a gente ia, mas como se tivesse um ponto no ouvido falando “ó, mas você ainda está aqui, será que você atingiu mesmo?” E quando você percebe que o transe — estou chamando de transe aqui, mas que a proposta leva para uma espécie de um transe, né, que te permite que você vá, mas que você também está consciente —, é legal, porque aí que surgem os novos movimentos, aí que surgem coisas que também não valeriam a pena se você tivesse lá sem estar atento à situação, e não tem ninguém gravando, e você perde, aí deixa o propósito da pesquisa.

Então acho que é essa ideia da fronteira, do limiar, do transe, seja lá o que a gente chama, né? Dentro e fora, umbral, zona cinza, são imagens que acho que agregam. E digo mais: eu, desse ponto de vista racional também, já vivenciei experiências de dança e experiências artísticas em grupos que levam para um lugar mais “espiritual”, mas irresponsável. Isso sempre me incomodou, que o artista tem que se submeter a um risco de enlouquecer ou de sei lá o quê, para atingir uma coisa meio Cisne Negro, né, o filme.

Marcos:

A maestria artística, né? A intensidade do personagem.

Gustavo:

Isso. Uma romantização mesmo em cima desse “estado” artístico que você atinge, que poderia ser chamado sublime, na verdade, não, é só um descontrole total. Irresponsável, né?

Naju:

Eu me identifico muito com uma coisa de ser muito racional também. E eu sinto que estou só no começo, acho que é uma trajetória muito longa para realmente sentir e entrar, e até mesmo para realmente descobrir outras coisas, sabe? Eu acho que eu ainda estou num lugar que é visível, está dentro do meu campo de exploração, como se eu olhasse para um campo aberto e pensasse “ali eu já fui, já fui, já fui”.

Então, mesmo sendo um lugar que já é distante, mesmo sendo um lugar que já é de desconforto, sinto que ainda está num lugar visível, num lugar conhecido, sabe? E acho que é

porque já tive essas experiências também, usando esse mesmo termo que o Gustavo trouxe, do transe. De você sentir que está ali dançando uma coisa que você está imbricado, né? Envolvido ali, mas a minha motivação para vivenciar essas experiências sempre era na base da emoção. Então, muitas vezes, tive a experiência de perder o controle no sentido de se lesionar, esbarrar em alguém, sabe essas coisas?

Gustavo:

E não é nem só o risco psicológico, é a desatenção mesmo.

Naju:

De teor prático mesmo. Teve uma vez que quase caí do palco, e eu ia me machucar muito, porque, antes da gente entrar em cena — era uma dança só de mulheres —, a galera resolveu compartilhar vivências com abuso. Eu entrei no palco transtornada. Foi uma experiência surreal de estar dançando nesse nível de emoção e de presença ali, mas perigosa em vários níveis. Então eu sinto que é muito difícil ainda para mim não buscar esse mesmo lugar de transe pela emoção.

Até refletindo sobre os feedbacks que a gente tem conversado nos últimos ensaios assim, sinto que às vezes eu acho que trago para um lugar caricato, porque fico procurando esse lugar da emoção que foi muito incentivado na minha trajetória toda de dança. Acho que fico pecando por um lado ou por outro, por um lado de muita emoção ou por outro lado de estar muito racional, absolutamente fechada. Então eu sinto que essa zona do meio ainda é complicada para mim, ainda vou pulando de um lado para o outro, não paro ali no meio. Estou usando o meio como oposto do que o Gustavo estava usando, né? Eu fico indo entre dois extremos; às vezes não entro nessa vivência da maneira que você está propondo. Porque é isso, ou vai para um lugar da emoção que o meu corpo está de qualquer jeito, ou vai para um lugar de “ah, então o operador é o pezinho, olha para cima, faz isso e tal.

Então sinto que estou bem no começo e que tem muita prática pela frente para ir desconstruindo isso. Não que não tenha vivido em alguns momentos, não que já não tenha sentido, que já não tenha explorado também em lugares novos, mas sinto que estou ainda no começo e talvez seja um começo que seja igual foi a prática 1 para a Lívia, vai estalar um negócio bom eu vou sentir, conseguir acessar aquilo mais rápido ou leve tempo, não sei.

Carol:

Eu gosto muito. Eu acho que sempre me dei muito bem com esses lugares, para mim é um lugar de muito conforto. Acho que sempre gostei de me confrontar, apesar de vários medos de várias coisas. E acho que também tem o perfeccionismo exacerbado dentro de mim, né? Eu nunca tive um pernã, nunca tive não sei o quê. Então, o que eu posso fazer, já que não tenho esse corpo X, que às vezes era para vários lugares o ideal, não é? Então pra mim era sempre um lugar de muito desafio encontrar que corpo é esse que me pertence, que eu posso ir mais. A faculdade me ajudou muito, porque tive professores muito bons nesse sentido de trazer propostas em que me sentia bem, de pesquisar esse outro lugar, que para o outro era o esquisito.

Eu falava “mas não quero esquisito, eu quero o que todo mundo quer lá”. Então quando a gente veio para o grupo do Buiati, acho que é por isso também que gostei e gosto da proposta, que trabalha com esse lugar do confronto, do infamiliar, do brusco, do feio, do monstruoso esquisito.

Eu já sentia que era um lugar de familiaridade neste encontro, então para mim era “OK, eu não tenho uma perna alta, então não preciso levantar uma perna tão alta”. O meu corpo, nessa estrutura que eu tenho, eu posso chegar em lugares maravilhosos com esse corpo. Só que aí vem o racional, que me confronta e eu paro, paraliso. Mas acaba me ajudando também, a desbravar. A sua condução, a proposta que você traz e outros professores trouxeram para mim me ajudou a ir um pouco além. E aí fazendo essa perspectiva do que hoje são os operadores e alguns lugares que a gente passou lá no *O Fio de Minos*... a gente tocava neles superficialmente, já era alguma coisa que eu já tinha um pouco de contacto. E agora é outra coisa, né? Super diferente, mas que a gente traçou, tem uns resquícios.

E o meu desafio é pra onde eu posso ir mais? Então quando você fala ou traz algumas outras conduções, acho que consigo ir um pouco mais, senão às vezes eu fico parada ainda no clichê, ainda na superficialidade. Também sinto que estou ainda na bordinha, tentando aprofundar, mas acho que o primeiro passo já foi dado. Eu percebo que eu chego, na segunda prática, em alguns lugares que para mim é interessante. E é uma coisa que você falava muito no início, que eu tento trazer para agora, que foi: o que adianta eu simplesmente dançar louca, às vezes chegar em tais lugares e não lembrar? E era uma coisa que você falava no *O Fio de Minos*: dança, mas se eu te pedir para dançar agora de novo, você vai lembrar? Que caminho você percorreu, né? Este momento da segunda prática é de pensar nisso, quais os caminhos que percorro? O que é esse momento? Como que eu posso trazer esse momento do toque do pneu pra fora agora. Consciente, olhando, né?

É muito difícil para mim assim; eu me sinto muito confortável quando eu entro e estou presente em mim, passando esse percurso todo, mas quando você fala para ir pra fora e olhar,

é um pouco difícil, principalmente quando estamos sozinhos. Quando tem outras pessoas dançando junto comigo, sinto que eu posso olhar para o outro, que eu sei que o olhar não vai estar só fixo em mim. Mas a prática 2, eu gosto muito do estranho, me sinto muito bem. Não gosto de me ver, ver os vídeos.

Marcos:

Que é a próxima pergunta que queria que vocês falassem um pouco, **dessa experiência de se ver posteriormente nos registros de vídeos e fotos executando a prática O.A.I.**

Carol:

É diferente. Eu sempre tive problema em me ver dançando de modo geral, porque eu sou muito crítica. Existe esse confronto do visual, porque às vezes você fala que a sensação foi perfeita, e quando você se vê, quebra um pouco do sentido, né? É desafiador. Apesar de que quando vejo os meus colegas dançando, que coisa linda, realmente muito linda. É uma visceralidade, que eu fico “será que eu chego nesse lugar também? Será que as pessoas olham para mim desse jeito?” Porque muito bonito de ver. Porque, caramba, que corpo é esse que não é o da perna alta? Você olha e causa vários conflitos, tem questionamentos. E do nada você está preso naquilo, mas vai te gerando muita sensação assistir, porque você não sabe para onde vai.

Enquanto fazendo e enquanto assistindo, eu não sei pra onde pode ir, é realmente um labirinto. Você se perde, se encontra, se perde, se encontra, e ver o outro é a mesma sensação, você está ali, você acha que você entendeu, mas na verdade você não entendeu nada. Depois você entende de novo. Não sei nem explicar assim. É só muito bom. Mas é estranho se ver. A gente não pode negar isso, porque o que é pedido em outros lugares, em outros espaços, é outro tipo de dança. Quando você vem para esse outro lugar que ultrapassa alguns limites seus também, até mesmo o despir-se aos poucos. O ato de despir e se aceitar e se ver nua, e se mostrar nua, que você dançando você já se mostra, mas se despir mais ainda, em todas as suas camadas, você está vendo tudo, minha estria, celulite, meu peito, tudo.

O que você acha ou não bonito, o que você normalmente esconde, então isso vai ficar aparente mais ainda. É uma entrega e um confronto, apesar dessa familiaridade, é um confronto comigo o tempo todo. Eu vou para o ensaio, a gente dança, eu vou para a minha casa. Eu me questiono sobre tudo aquilo que a gente fez na aula, positivamente, negativamente também, quais são as coisas que me cabe, que não me cabe, se eu estou preparado ou não para certas coisas. Você começa por se questionar.

Essa prática, desde *O Fio de Minos*, que era um desafio tanto na prática das sequências; que corpo é esse, cênico, pegando as sequências? Traz esse monstro pra cá, agora.

Lívia:

Acho difícil também ver em alguns momentos a deformidade do rosto no vídeo publicado. A minha cara; eu percebi que eu tenho o mesmo desenho de rosto, de monstruosidade no rosto, de expressão. E aí quando eu vejo os meninos, eu falo “ah, tá”. Lógico, quando você vai fazer, você vai para o seu. É difícil você acessar o do outro, né?

Marcos:

Você acha que tem diferença quando vai para a rede e quando a gente vê, por exemplo, nos vídeos internos do grupo?

Lívia:

Quando eu me vejo, falo “ui”.

Marcos:

Mesmo nos vídeos internos do grupo?

Lívia:

É, o que você postou que eu olhei, você falou assim “pode postar”, e eu “pode né?”.

Marcos:

Tenta esmiuçar isso pra mim.

Lívia:

Estou levando isso para a terapia também, porque a minha terapeuta perguntou se eu não gosto de me ver, me questionando sobre isso. É às vezes o formato do rosto, que você fala “cara, não tá legal, esse feio não tá legal”.

Gustavo:

O feio do outro é lindo e o seu feio é feio.

Lívia:

Exatamente. É isso. O feio do outro é lindo. Quando você se vê, e aí você começa a entender, “ah, o Gustavo falou aquilo porque é a mesma sensação que você tem”, você se olha e o outro vê você e fala “que massa”. Mas isso não me impede, porque eu sei que é o trabalho, que é um propósito, tem um propósito, tem um porquê, tem uma construção, uma pesquisa, um aprofundamento, tem um caminho. Então respira e vai, está tudo certo. Acho que foi o vídeo que você fez a sobreposição, que eu estou bem na frente. É isso, essas questões. A gente tem questões com a gente, mas com outro, não.

Gustavo:

Eu sinto parecido, mas um pouquinho diferente. Ia falar isso antes de você passar por essa pergunta, inclusive da experiência da prática 2. Uma coisa que acho que foi muito decisiva para eu dar um salto, foi o fato de você fazer com a gente. E aí depois de muito tempo de você fazendo com a gente, aí você sai, você começa a ver. Mas aí eu já gastei muita coisa que podia ser aproveitada ou não, eu crio um material um pouco maior e com menos pressão do que se tivesse alguém olhando.

Marcos:

Ah, tá, eu ia perguntar se é porque fazendo com vocês, por conta da minha presença, ajudava, ou é porque você não tem o meu olhar de fora e você se sente mais livre?

Gustavo:

Acho que os dois. Eu fico bisbilhotando também o que vocês estão fazendo, dentro e fora, né? Mas também por conta do olhar de fora mesmo, de ter uma liberdade maior. Eu lembro até de uma vez que você perguntou qual era o monstro na gente.

Marcos:

O que é monstruar pra você, o que é monstruar seu corpo.

Gustavo:

Aí eu entrei nessa mesma linha da Lívia, eu acho muito bonito também. Então, o tempo todo, quando eu estou fazendo a prática 2, de alguma forma, me coloco de fora também, como se eu conseguisse emular o olhar do outro para cima de mim, se isso seria agradável, não no sentido de ser bonito, mas bonito-esquisito. Projetar esse olhar de fora. A gente precisa o tempo todo do referencial do outro. Eu acho que eu encontraria o monstro, na verdade, a partir do

momento que eu perdesse essa referência do outro, mas, eu até usei esse exemplo, isso me arruinaria. Eu acho que eu desapareceria totalmente se não tivesse esse olhar outro, né? Então, de qualquer forma, a gente já projeta o olhar do outro. Mas quando tem ali realmente o outro, aí é diferente.

E essa era a minha maior dificuldade nas primeiras experimentações, inclusive, porque antes, em todo o lugar que eu chegava com as minhas pernas de balé — e de repente, “joga fora, não quero elas”.

Marcos:

Eu faço isso?

Gustavo:

Isso, o grupo, a experiência, né? A gente quer ver transformar essa perna. Era um lugar de confronto, e continua sendo, só que a partir do momento que você, Marcos, vem para dentro... e agora que a gente já passou dessa etapa, posso dizer que não me incomoda de forma nenhuma o seu olhar ou na verdade, eu já estou com uma predisposição a criar a partir desse olhar, que eu consegui porque não teve esse olhar por um período, entendeu? Era realmente um ambiente seguro.

E com relação a me ver no vídeo, aí sim é a questão que a Livia colocou, porque ela se vê, ela não gosta, não é? Mas então deixa rolar. Eu vejo e eu gosto da estranheza, mas eu só gosto se eu me coloco como espectador mesmo, entendeu? Eu falo que eu assisto meio de lado os vídeos, porque eu quero ver, de alguma forma chama a minha atenção, descobrir, visualizar o que eu estava fazendo ali dentro. Porque é muito diferente, é outro ponto do ângulo. E você vê suas dobras, você vê sua cara, as coisas, mas como está dentro da proposta, como está rolando uma cena, eu, enquanto espectador, gostaria de ver isso. Mas como sou eu quem está ali, tenho que ver sempre num certo ângulo, e eu não consigo manter esse olhar para cada fragmento de movimento que está rolando ali, é muito curioso, porque eu me vejo ali. É isso que é o problema, entendeu? Não tem como dissociar, não é uma coisa tipo “nossa, eu descobri um movimento completamente novo que eu nunca vi, nunca achei que eu fosse capaz”. Ele só está sendo realizado, mas eu já via isso, eu sou isso também.

Eu lembro que teve uma discussão no grupo que eu trouxe essa questão: eu sempre soube que sou isso, e agora que eu vejo, é como se fosse a minha forma de me portar no mundo. Na minha cabeça eu faço mercado daquela forma. Então é muito estranho, mas é muito familiar. Eu não me surpreendo com o que estou fazendo, não é uma grande descoberta. Eu só realizei

uma capacidade ali. É estranho, mas não chega a ser “os outros estão bonitos e eu estou feio”, entendeu?

Pra mim é, bom eu... quando o espetáculo estiver montado, eu vou ter que divulgar aquilo, aí eu vou divulgar porque já tá, já tem uma cena, já tem um negócio, já tem uma historinha por trás, agora eu ali do nada... (sons imitando rosnados de monstros) não.

Marcos:

Mas porque que você não publicou nenhum vídeo?

Gustavo:

Porque sou eu. Eu não faço isso.

Lívia:

Ele já tinha falado. Ele falou que não gostava. Ele já tinha falado que não gostava de se ver nos vídeos.

Marcos:

Não, mas porque que você não divulga nenhum vídeo?

Gustavo:

Porque sou eu ali num lugar muito íntimo.

Naju:

E o instagram é um lugar de outra coisa.

Gustavo:

É outra coisa. E a gente já falou sobre isso. Pra mim, o Gustavo, o @xxxxx nossa não tem nada a ver com um outro que não tem nada a ver com o instagram. Entendeu? Tipo assim, pra mim isso é muito claro, isso sempre esteve muito claro.

Marcos:

É como se fosse um perfil pessoal e um perfil profissional? Tipo isso estaria no seu perfil profissional por exemplo, esses vídeos?

Gustavo:

Não porque eu também divulgo espetáculos, coisas ali no pessoal, mas é outra pessoa tipo, eu sou uma “gostosinha” falsificada no meu instagram.

Lívia:

Você não quer se mostrar daquele jeito.

Gustavo:

Isso. Leitura, to postando James Joyce, tipo gente, pelo amor de deus, eu vou botar isso, ninguém é obrigado a ver... mas, eu to lendo James Joyce, daí tem lá um pezinho... é outra coisa, é um outro espaço pra mim. Completamente outra coisa.

Marcos:

Aí você sente que os vídeos que eu produzo pro perfil do grupo, da pesquisa, destoam desse, dessa persona que é o seu perfil na rede social?

Gustavo:

Isso, mas também não é tão assim... entendeu... as vezes eu só, esses eu não compartilho porque nossa me achei meio feio, não vou compartilhar, é um making of... Mas teve um, aquele da risada eu compartilhei, porque eu gostei, porque me pareceu uma cena, entendeu?

Marcos:

Tem que parecer acabado pra você?

Gustavo:

Isso. Tem que parecer cena, dramaturgia, tem que parecer ficção. E quando eu to no monstro ali, é igual eu to te falando, eu consigo...

Naju:

Interessante isso. Tem que parecer ficção pra publicar.

Gustavo:

Só que quando eu olho de fora, quando vejo uns vídeos nossos, aquilo é puramente ficção, mas para mim, o meu olhar para mim, eu vejo que eu sou um dançarino, que estou

inserido num grupo, que aquilo é arte, mas é aquilo, sou eu também. É uma grande parte da realidade de quem eu sou, e isso é muito incômodo para mim, muito íntimo.

Naju:

Sempre tive o hábito de me gravar, sempre tive essa coisa de aprender com vídeo. E eu sou a pessoa que sai do espetáculo, eu quero ver o vídeo na hora, porque quero associar aquilo que eu vivi, o que senti como experiência e o que apareceu pro público, as coisas que perdi, que não vi.

Com os vídeos do des~, eu me olho nos vídeos dos ensaios e vejo que estou chegando em lugares novos, diferentes, então, um lugar que ainda é familiar, que eu já vejo que é o meu corpo fazendo aquilo, mas ainda acho interessante, eu olho os vídeos e falo “caraca, que doido”. Inclusive, depois do dia que a gente fez sozinho, eu filmei, e depois assisti o vídeo inteiro meu fazendo a prática inteira, a prática 2 sozinha. E eu achei que ia ver muito mais coisas ruins no vídeo e, pelo contrário, tive uma percepção de muitas coisas interessantes. Até coisas que foram comentadas no feedback, de que não era tão interessante para o projeto, mesmo não sendo interessante para esse trabalho, ainda consegui olhar e ver que estava legal para tal coisa e tal. Então assim, tenho essa certa facilidade com os vídeos.

Com os vídeos dessa última vez, que a gente fez nu, tenho uma dificuldade muito grande. Por exemplo, eu amo ver pessoas nuas, o nu no palco, gosto de ver isso. E eu acho lindo o corpo gordo, acho bonito mesmo, mas o meu, não. E eu estou num problema muito. É. É muito do ego mesmo, né? É muito do ego mesmo, tem esse lado muito difícil de olhar esse corpo que está fora de forma, não está do jeito que eu gosto.

Até foi engraçado porque, quando peguei os vídeos com o Buiati, aí ficou no meu celular. O último vídeo é um que eu estou bem de frente assim, com os peitos de fora, a barriga. E esse vídeo ficava, quando abria as fotos, ficava ali. Tirei uma foto de qualquer outra coisa porque não queria continuar olhando aquele negócio lá, pra tampar. Então tem esse lado muito crítico que aparece também, por exemplo, quando a gente falou na aula sobre fazer sem camisa. Aí “estou gorda, estou feia”. Mas aí na minha cabeça eu vou deixar de viver essa experiência?

O que a Livia falou de ter um propósito, de ter um sentido ali, não é só tirar. Tem um sentido, e esse sentido faz sentido pra mim. Então assim, vou ter que mostrar esse corpo que não queria mostrar, que queria esconder, mas não vou deixar de viver a experiência de fazer com esse corpo de fora, por conta de não mostrar. Entra muito com a experiência da Livia. Está estranho, está feio. Mas essa experiência para mim é mais valiosa do que prezar por esse lugar de não estar estranho, sabe? Quando eu estou sozinha em casa dançando, é muito de boa. Eu

sempre fiz coisa sem roupa, não uso muito em casa, mas trazer essa coisa para o outro é um desafio sim, não adianta falar que não é, e minha cabeça funciona tipo “para o espetáculo, eu tenho que emagrecer”. Se sair da greve e chegar no IFestival, e eu estou com o corpo desse jeito aqui, não queria mostrar ainda, para mais pessoas de fora. Se for o caso, né, da gente dançar com menos roupa, mas sei que não é algo que vai me impedir. Fico nesse limiar.

Gustavo:

Mas é a área segura. Nesse sentido, eu boto muita fé em ambientes artísticos em que você realmente se sente seguro. Desde a minha primeira experiência com a arte, no teatro, foi assim, a caixa preta do teatro é um lugar seguro. Daí sim eu consigo bancar. Então a gente vai fazer um espetáculo que vai ser, sim, com a nudez. Vamos fazer. Mas porque teve primeiro esse espaço seguro, em que foi possível ajustar as coisas. Saber também que tem um olhar que não é só sair fazendo e achar que está legal. Tem que ter um olhar também generoso, do tipo, o que vai ser a exposição, que está além de uma dramaturgia? Eu não gosto dessa expressão “nudez gratuita”, porque às vezes a proposta é a gratuidade da coisa, né? Mas a proposta é: gratuito. Tem um “antes” do gratuito. E a partir do momento que rola esse “anterior”, da dramaturgia, em que se discute coisas, que se pensa junto, que se fala sobre isso e todo mundo chega num consenso, aí sim, eu estou fazendo um negócio sério. É mais do que qualquer outra experiência que eu tive em outras companhias de dança. A verdade é essa. O diretor quer assim, então você tem que bancar, porque a gente é ensinado assim, se você é um bom artista, você topa, se despe dos pudores, mas não mostra como você se despe disso.

Lívia:

Eu acho que tem uma coisa que é do processo, né? Acredito que não é porque você é ator, que você vai tirar a roupa. Tem todo o processo, uma construção e um processo pessoal mesmo. Porque às vezes não é confortável para a pessoa e às vezes ela precisa de um tempo. Então eu vou trabalhar para você chegar nesse lugar e respeitar. Às vezes a gente não tem tempo, às vezes tem o tempo limitado, mas é preparar também esse ator, esse bailarino, para chegar nesse lugar.

No primeiro semestre de faculdade no Dulcina, tinha uma professora que no primeiro dia, primeiro semestre, queria que um sentasse na cadeira e o outro ficasse lá dançando. Foi mandado o nome dela para a secretaria. No primeiro dia de aula já tem que ficar seduzindo o cara ali? Eu acredito no processo. Até você chegar no toque, as pessoas que não se conhecem, de como é se aproximar, porque tem muitas pessoas que não têm esse costume, sendo ator ou

não. Não é porque é ator que está disponível a qualquer hora, a qualquer momento, de qualquer forma.

Naju:

Eu tenho um pouco de preconceito, confesso, com quem não quer tirar a roupa. Eu fico “não é profissional, hein?”, no fundo da minha cabeça é o que vem.

Gustavo:

Mas essa é a mensagem mesmo que a gente recebe na formação.

Naju:

Desde sempre, se você não topa você vai ser o “chatão”.

Marcos:

Ou substituído.

Lívia:

Mas é direito da pessoa falar “cara, não tiro, desculpa”. Ou então não vou participar desse trabalho, então não vou nem entrar, porque tira a roupa, é direito da pessoa, entendeu?

Naju:

Então, uma coisa também é como você vê o corpo, né? De como você vê esse como instrumento ali.

Lívia:

Esse “vamos tirar a roupa agora”, não funciona, para mim, não é esse lugar. É uma construção, vamos fazer uma atividade, aos poucos.

Marcos:

Queria voltar pra Carol, no dia que teve que tirar roupa as primeiras vezes, você também teve uma dificuldade. Queria ver se você pode falar sobre isso, porque foi um pouco oposto a alguns relatos aqui.

Carol:

Por ser uma pessoa realmente magra, sempre muito magra, e ver pessoas “gostasas” a vida inteira, primas e amigas, é desse lugar da rejeição mesmo, de ser super magra, apesar de você olhar nas revistas, é o que é demanda, né? Então você olha, você se sente representada numa espécie muito distante de você, na realidade é outra coisa. Eu sempre usei calças muito mais largas para dançar porque me davam certo conforto. Top sim, mas a parte de baixo solta para esconder realmente ou camuflar esse corpo magro. Para muitas pessoas ou amigas que tinham corpo, sei lá, mais normal ou mais gordinho, falavam que não sabiam por que eu estava reclamando, com “um corpo lindo desse”. As pessoas não olham para um corpo magro e acham que elas têm problema com o próprio corpo.

A faculdade quebrou muitos paradigmas dentro de mim em relação ao meu corpo, o próprio corpo mesmo. E dentro da prática, quando você pede para vir de short, eu nunca, em nenhum projeto, que não fosse num espetáculo, mas de ensaiar com o corpo mais desnudo... É sempre calça. Foi difícil, não nego, ensaiar com o corpo de short assim. Então foi um confronto, ainda mais sabendo que seria filmado e postado. Foi um confronto desse o início, nunca me vi nesse lugar. E foi um desafio, mas, engraçado, porque depois que eu me vi, está tudo bem, não tão ruim. Então não tenho muitos problemas com tirar a roupa depois que vai para a prática 2.

Marcos:

Na prática 2 é mais fácil ficar com menos roupa do que na prática 1?

Carol:

É, eu acho que é uma questão de se sentir mais exposta, porque ainda estou chegando da rua, ainda nem preparei meu psicológico para aquilo. Já despir, nem que seja pouco, foi de grande conflito, eu pensei muito durante a semana.

Áudio 3

Marcos:

Sobre a prática O.A.I. ainda, você identifica desdobramentos desses materiais gerados na prática O.A.I. em outros contextos de criação em que você atua, reverberações, influências dos operadores em outros espaços que vocês atuam na dança?

Naju:

O desfigurante foi o operador que mais teve influência, eu vejo que eu criei uma facilidade muito grande de fazer caretas, de brincar com as caretas. E isso pensando também

quando faço improviso em qualquer lugar, seja aula, seja nos meus treinos sozinha também, o improviso foi afetado não só pelo desfigurante, mas pelos outros operadores também.

Marcos:

Você consegue apontar trânsitos e conexões entre as duas práticas?

Lívia:

Eu consigo mais por essa organização. Para mim é muito forte o organizar o corpo para desorganizar. Isso é muito forte para mim. Não sei se é por conta das práticas de teatro, mas você centrar, trazer consciência, respirar, mergulhar dentro do seu corpo para depois aquilo de se desconstruir, pra mim é muito forte.

Carol:

Eu vejo relação nos próprios exercícios que a gente faz, em relação à parte 2, a queda de bacia, a soltura e o operador desmonte, que também é uma queda do corpo todo, mas também de pequenas regiões separadas, do corpo. É a organização para depois você ir lá e pegar esse corpo, secar ele e deixar ele vir.

Naju:

Eu faço algumas associações. Teve até uma que foi o Gustavo que trouxe, que foi do balanço de calcanhar, desse exercício e como que a cabeça fica. Isso pra mim foi muito interessante quando o Gustavo fez a associação com a cabeça do Tonto e do brinquedo do cachorrinho que fica balançando a cabeça. Nesse a sensação pra mim é muito direta. Quando estou na prática 1 eu penso nesse que vai vir depois. E tem outras associações também, por exemplo, a sensação da respiração maior e mais expandida quando a gente faz a “saudação ao sol”, não é? O cachorro de cabeça para cima que a gente faz na prática. Então como está a respiração enquanto eu faço esse e depois eu associo com o fauno. Então tem alguns exercícios mais pontuais que eu vou associando uma coisa à outra, numa coisa de sensação, sabe?

Marcos:

A experiência com as práticas proporcionou percepções, reflexões ou alterações na sua relação com sua própria subjetividade? Vocês já falaram um pouco também aqui e ali, mas agora de maneira mais intencional, sobre essa questão.

Naju:

Isso ficou mais forte pra mim quando eu tive mais reflexões subjetivas, e para além do espaço de construção cênica, quando a gente estava fazendo o Escrevente. Naquele período, e desde o início, desde 2021, quando a gente começou a explorar isso, lembro que a gente fez a coisa de escolher 10 palavras que te representem. Eu fiz disso uma experiência; além de escrever as 10 palavras que achava que me representava, perguntei para pessoas mais próximas as 10 palavras que você acham que te definem? São coisas que ficam voltando.

E em outros aspectos também, de pensar qual que é esse lugar do monstro, o que é infamiliar, o que é desconfortável. Então, a gente naquela época escrevendo sobre isso, ficou mais latente essa influência na subjetividade, mas para além daquela época vira e mexe, depois do ensaio, vem uns pensamentos diferentes. Faço associações de uma coisa que aconteceu com a sensação do ensaio ou vice-versa, Aconteceu alguma coisa, e aí eu levo isso pro ensaio. Sinto que está muito entrelaçado, é difícil de nomear onde foi, mas com certeza acontece. Muito presente na época do escrevente, muito claro nessa época.

Gustavo:

Acho que o Escrevente trazia mais isso, de mais imediato. Você tem que parar e pensar sobre você, as palavras, o que escrever. Esse exercício é o que toca mais direto nisso. E desde o mais óbvio, que é sair da Bartenieff e ir ao mercado, você começa a perceber como você se locomove, como é o seu corpo ocupando um espaço. Fica muito forte relacionado à primeira prática. E a segunda, o que pega são as percepções de como o outro interfere na prática, na vida, como você começa a se ver de formas que te tiram da zona de conforto, do bonito e cômodo. Eu penso nisso com relação à própria psicanálise, o estádio do espelho, né? Quando você está no campo bom, você vê a sua imagem integrada, e quando às vezes uma situação muda, você já sai desse campo bom já se vê fragmentado. Eu acho que o grupo torna isso que é tão estranho, familiar, no sentido de que em alguns momentos a gente está fragmentado mesmo.

Carol:

Você conseguir se ver, e se ver para além, como se fosse não só uma, mas várias, não só duplicada. Pesquisando, principalmente na parte 2, esse monstro não é só um, e o outro olha para mim, tem uma expectativa. Então para cada um essa perspectiva do que eu sou, esse lugar multiplicado mesmo, do que é essa existência minha, própria. Quando estou na prática e posso desbravar e entrar nesses lugares em que às vezes não me reconheço de imediato, mas que o outro, com o olhar de fora, já reconhece... é enriquecedor, porque consigo me ver mais por

inteira. Você olha para si e vê que também sou isso. A prática 2 principalmente traz esse pensamento múltiplo de que não sou só isso aqui, me vejo às vezes apenas numa caixa, e não sou só isso. Eu sou várias coisas e várias pessoas vão me ver de diferentes ângulos. Aprender também a se ver desses diferentes ângulos e aceitar esses diferentes dentro de si. Cada operador, quando a gente vai em busca desse monstro, a gente descobre que não é só um, que pode ser outros, vários e que eles vão aparecendo durante a nossa experimentação. Ficar atento ao que é familiar e que não é familiar, brincar com esses dois lugares, que é o dentro e fora.

Gustavo:

Tem um destino muito claro na prática que pega nesse ponto. A culminância do processo pra mim é no desfigurante. Nos outros me sinto mais na ação mecânica. E no desfigurante, começa dali, é o que mais me deixa com impressões que levo pra casa.

Lívia:

Para chegar no desfigurante, você passa por tantas outras etapas que você chega lá construído mais, né?

Gustavo:

É, mas parece que nos outros você tem que deixar um pouco de lado a subjetividade, parece que me esqueço ali um pouquinho. Reúno tudo depois do desfigurante e é com ele que vou para casa, é ele que me causa estranhamento, por exemplo, quando vejo os vídeos, todos os momentos da prática me dão essa sensação de ver meio de lado. Mas o desfigurante consegue tocar num lugar que eu consigo ver ou sou forçado a ver que sou desse jeito.

Lívia:

Pra mim é mais o que eu ouço de você e levo, do que o que eu faço. O seu nome está circulando nas minhas aulas desde 2015. Eu falo o seu nome praticamente toda semana. Então as informações que você traz me acrescentam de muitas formas. É mais o que eu aprendo com você e está sempre circulando do que o que estou sentindo. E percebo a coisa de andar, que diariamente tem a coisa de andar no paralelo, isso tá bem forte.

Marcos:

Interessante você trazer isso, que a gente já trabalhou em 2015, né? Algumas coisas já estavam lá, inclusive, em 2015.

Lívia:

E eu lembro de um exercício que foi muito forte, de subir, de criar o balão, que eu sempre subi puxando pelo topo da cabeça. E aí eu voltei uma etapa antes, quando eu peguei com você, de criar esse balão, esse ar que circula, que suspende, aí eu nunca mais utilizei o outro.

Eu achei essa transição. Desde essa época estou sempre trazendo as suas orientações. E eu falo “não é errado, mas a gente vai trabalhar agora de outro jeito, vocês vão fazer aula de outra pessoa, vão encontrar outros 3 tipos, mas aqui a gente vai focar nisso”. Eu faço questão de trazer que não é a única forma.

Marcos:

É o próximo tópico, é um pouco. Vocês já começaram a falar, mas é justamente sobre a discussão da familiaridade e o estranhamento, se você consegue fazer alguma relação entre esse tema, entre esse debate e as duas práticas. s

Naju:

Acho que na primeira prática, vem muita coisa do infamiliar nessa outra consciência de corpo, de percepção, outras consciências ali. E na prática 2, vai mais ainda para o subjetivo, então vira um lugar infamiliar, cortando a ideia de prática como se fosse só o que se faz fisicamente. Tem um lugar muito físico, ficar na ponta com os braços colados no corpo, sabe, é muito específico, muito infamiliar.

Então numa improvisação, numa outra experiência estética, de composição, com certeza já fiquei na meia-ponta, já fiz abre e fecha o peito, os braços colados no corpo, mas a junção de tudo isso é uma combinação muito estranha, não tem outra palavra. Então a partir dessa sensação muito estranha que as coisas surgem. A gente começa com um lugar que, hoje em dia, na prática 1, já não é tão estranho pra mim. Já está mais próximo do que é confortável e conhecido, do que 6 anos atrás. Mas ainda assim, é um desconforto, comparado com o que a gente tá fazendo na vida real. Você para pra prestar atenção na respiração, para expandir, então gera atenção, confronto, como a Carol trouxe muito. Depois vem para a prática 2 e esse conceito do que não é familiar fica muito óbvio. Como a gente dentro dessas restrições e dessas possibilidades poéticas se estranha, faz coisas além do que você tá habituado.

Marcos:

Para situar, são os dois polos, né? Sobre a discussão do familiar e estranho, não só um ou outro. É o trânsito.

Naju:

Pensando na familiaridade dentro da prática, todo mundo tem seus operadores que são mais confortáveis. Por exemplo, gosto muito do caminhante, gosto muito, sinto que entro, faz muito sentido pra mim, que talvez seja um lugar em que eu encontre uma familiaridade, dentro da prática.

Gustavo:

É bem parecido o que sinto na movimentação, porque, quando você falou pela primeira vez da tese, do infamiliar, fiquei pensando como isso seria aproveitado, se não ia pra um lugar muito psicologizante, em como traria esse conceito pra dança e talvez desconfiado com relação ao que falamos sobre virar uma grande sessão de terapia. Mas não.

Como você vai direto pro corpo, Bartenieff, tem a junção dessa prática que a priori é super técnica, e vai para a prática 2 que também tem comandos, uma certa mecânica da coisa para acontecer, é surpreendente como que dali saem coisas e percepções como essas sobre a repetição. Pra mim é o que é mais óbvio, que o estranho é o fato de que você repete o mesmo movimento, infinitamente, e da repetição, é a repetição mesmo que produz o estranhamento. O braço do fauno, meia-ponta, é uma “pose”, mas a repetição, a insistência, o tempo em cima da insistência, a gente vai achando lugares do corpo nosso, que vão modificando aquilo, ficando cada vez mais estranho, e a gente começa a perceber que a gente tinha um repertório. Porque não acredito que a gente crie movimentos novos, a gente só descobre possibilidades do nosso corpo.

Carol:

Acho que na primeira prática, existem vários desafios no percurso e realização da prática. Não que ela não seja infamiliar, mas me sinto familiarizada com ela. Sei das estruturas corporais, para onde que tem que ir. Sinto que de certa forma conheço ela. Já na prática 2, falo que sou muito próxima desse infamiliar, esquisito, sinto que meu corpo tende a ir pra esses lugares, mas ao mesmo tempo, a repetição, do que pode vir a ser esse monstro, esse corpo ou esse pensamento sobre mim mesma... querendo ou não, apesar de você estar guiando e com um objetivo claro, não deixa de ser eu por inteira. Fazendo uma proposta que você guia e trilhando

juntos esse caminho. Não é descobrindo, é desbravando, porque é meu esse lugar. Um lugar que eu vou chegar, porque de alguma forma existe familiaridade.

Só que ainda está distante porque ainda não tive coragem, um lapso, algo que me instigasse a chegar nesse lugar. Quando me disponho a estar presente neste projeto, estou indo com este corpo, não com o corpo do Buiati que chegou nesse lugar depois de uma experiência sozinho. Então encontrar alguns lugares que achava que eram familiares e na verdade não eram, vem do confronto. O oscilante na parte 2 pode gerar várias coisas, que era difícil pelo estado físico, chega num cansaço, numa exaustão. O que faço com isso agora? Mas quando você passa pro mental, do que é esse tremor, essa sacudida, move em você... Isso é muito subjetivo. Só porque é estranho é infamiliar? Então para uma pessoa do balé, pra ela não vai ser familiar, mas pra outras pessoas sim. Que é só uma forma, mas pra gente, nesse processo, a gente não busca essa forma, é o que vem e o que emerge disso. O que é você ali na infamiliaridade?

Então a primeira prática, para mim, é familiar, mas chegar em alguns lugares corporalmente para mim, hoje em dia, são lugares infamiliars, é estranho, completamente estranho. Mas na prática 2 também tem momento que são infamiliars, por conta do próprio processo em si, de chegar nos estados, mas ao mesmo tempo sinto em alguns momentos mais familiar. Sinto que meu corpo, como se fosse gosto, como se estivesse em casa, mesmo estando em um lugar estranho. Me sinto pertencente, que em outros lugares não me sentia, em relação à movimentação corporal. Principalmente quando é sozinho, quando você vai buscando e pesquisando.

Marcos:

Onde você acha que a experiência nos processos da tese mais ecoou? Falar sobre um aspecto das práticas que pode já ter sido mencionado, hoje ou não, que tenha sido mais relevante, o que ficou mais marcado dessa experiência.

Naju:

No período todo, mais ecoou na minha atuação profissional, como atuo como profissional. Trazendo para uma percepção física mesmo como profissional da dança, como vejo meu corpo, minha atuação. Isso física, fisiológica, de entendimento anatômico, interno. Mas muito também no meu posicionamento profissional ético. Também acho que o tempo todo no grupo de pesquisa, principalmente essa última etapa de acompanhamento do seu doutorado, vejo que ecoou muito no modo como enxergo pesquisa.

A gente tem falado muito na pós sobre prática como pesquisa, e tenho um exemplo que vivi muito de perto, uma maneira que isso pode ser feito. Já pensando na situação da pós, tanto que isso é difícil para algumas pessoas de compreender. E eu acho que se eu não tivesse tido a experiência do grupo, acompanhado você nesse processo de pesquisa do doutorado, seria muito difícil de enxergar as coisas dessa maneira. A maneira de enxergar como pesquisar e como fazer dança, que acho que foi um dos mais influentes na minha trajetória profissional. Pensar que então posso fazer dança assim, posso pensar a dança contemporânea a partir de uma técnica que seja mais estruturada, mas que ainda seja somática.

Onde mais ecoou foi nisso, nesse tempo todo. Mas sinto que esses últimos tempos em que a gente está procurando a partir dos operadores, também tenho refletido muito sobre essa construção de corpo cênico, que corpo cênico me interessa, aí já mais como criadora. Claro que a gente intérprete está criando também. Mas ando pensando muito nisso, que tipo de prática eu tenho que trazer para criar o corpo cênico que vai ser utilizado no musical? Essa reflexão vem pro pedagógico, também pra minha prática como artista.

Marcos:

Acho que se somou também com sua entrada na pós, que você foi lendo muito e embrenhando mais no campo teórico da somática, da prática como pesquisa, e ali tinha uma experiência palpável.

Naju:

Com certeza. Mas muito também com o mestrado. Eu ficava com vontade de ligar e falar com você disso, queria fazer isso na minha tese. Mas vejo o tanto que acompanhar essa trajetória, nossas leituras na pandemia, e entrei também na matéria de dança contemporânea. Acho a forma com que você enxerga a dança e criar em dança é muito inspirador para mim e muito revolucionário com as coisas que vivi, inclusive no mestrado.

Dentro do mestrado eu ficava pensando várias coisas assim. Minha professora, que era minha orientadora, era a única pessoa da somática na faculdade. E ela não conseguia expressar, chegar no lugar entendível, sabe? Ela entende muito, PhD, mas não conseguia expressar aquilo para os alunos. Então, às vezes me via muito frustrada por não estar entendendo o que ela estava falando e também pelos meus colegas, que eram em grande parte bailarinos clássicos, não entenderem o potencial da somática. Então, acho que a experiência do grupo ecoou muito e nessa vivência acadêmica com a dança, óbvio.

Lívia:

Eu estava sem trabalhar num processo de criação desde 2011, quando o Basirah acabou. A Gisele trabalha muito nessa linha, sempre pedindo cena, pesquisando, lendo, pedindo leituras, discutindo em roda. Então, desde a época do Basirah estava sem esse mergulho. Então, me reconectar neste lugar de novo, de ter o tempo de criar, de pesquisar, de ouvir, de trocar, foi o que me acendeu de novo assim, sabe? E a criação, a pesquisa, e estar parada há muito tempo, por isso me encantou falar “Buiati, posso estar na pesquisa, porque estou com vontade de pesquisar”, porque tem tempo que a gente não para, não olha, não conversa, não troca, não lê. Sempre copiando e dançando, uma máquina, né? Às vezes satura. Então deu uma reacendida de pesquisar o seu corpo de outras formas, de respirar de outras formas de olhar outras pessoas movimentando diferente de você.

Carol:

Ecoou nas minhas aulas, principalmente na época que eu estava dando mais aulas, no início, assim que entrei na época do projeto, né? Você trouxe esse mundo novo, que pra mim era super novo. A sua guiança, a forma como você conduz as aulas, aplica o conteúdo, não só no projeto, mas também nas aulas no Instituto. Acho que foi um caminho, enquanto professora, a junção da faculdade e você aplicando Bartenieff, tipo, “tem essas possibilidades”.

Gustavo:

Está relacionado a um desejo pessoal de unir a prática da dança à prática da pesquisa, que não acontecia em nenhum lugar. É a primeira vez que encontro esse tipo de experiência em dança que eu buscava desde o começo. Sempre foi uma questão minha, eu estou feliz quando eu estou estudando e eu estou dançando. Só que geralmente essas práticas estão isoladas no mundo que a gente vive. E uma vez que eu encontrei isso, é o que quero fazer. É o que a Naju falou também, a forma de dançar dela agora está associada a isso. E eu sempre associei isso mesmo antes do grupo, na expectativa disso, de não só sair se mexendo.

E sim, você encontra improviso, várias experiências que são interessantes, mas acaba ficando nisso. Depois você corta, vamos lá, você vai fazer 5,6,7,8 e acabou. Então é nisso que ecoou, a forma como eu quero dançar daqui pra frente. Fazer um trabalho de dança.

Carol:

Aqui em Brasília não tem dessa forma de pesquisa, né?

Gustavo:

E os outros lugares também não. Tá escondido, né? Tá na academia; tem a ver com a receptividade também, porque a gente tem que lembrar que a gente é um mundinho aqui, essa é a nossa bolha. E pode ter gente que está procurando isso e ainda não achou, né?

Carol:

Essa era uma das minhas queixas também, a gente não pesquisa, não vai a fundo, eu me sentia na obrigação de correr atrás para eu poder entender o que eu estava dançando, pra aquilo fazer valer para mim de alguma forma. Perguntava e não tinha essa resposta. Não tinha aprofundamento. E aí começava a dançar e se mover, e aí já era o espetáculo.

Mas aí com o grupo, vira um parâmetro, né? Quando você está fazendo uma coisa que realmente é relevante e de qualidade, você não espera menos de outro espaço. Porque a gente não encontra aqui, não tem esse lugar de você ler um texto, refletir sobre o que você está dançando, de estar realmente imbuída na proposta, sabe?

Marcos:

Eu fiquei emocionado em vários momentos, mas segurei, porque é um momento super importante, né? De finalização. A gente tem dividido esse momento junto. Tem sido muito intensas essas últimas semanas. E vendo os vídeos, as gravações, a nossa labuta e principalmente vendo essa conversa e esse debate hoje, o texto fica aqui na minha cabeça, pipocando o tempo inteiro, para incluir essa discussão. Porque realmente é uma discussão imprescindível. Muitas das coisas que vocês falaram, a gente já tinha conversado, mas é um pouco essa coisa da surpresa e do estranhamento, de estranhar com a própria fala e essa escuta flutuante.

Ouvindo vocês, vou percebendo que a própria narrativa de vocês às vezes dá umas rasteiras em vocês mesmas, e aí aparecem coisas que são super inusitadas e interessantes, que não tinha pensado antes. Foi aparecendo. Então por isso que falo que fico emocionado, porque de alguma forma é o trabalho, né? E aí esse final, principalmente, é essa maneira de olhar o corpo, de olhar a dança, de olhar a prática e essa maneira de olhar a pesquisa. É o que estou defendendo na tese inteira, que a prática é a dona do processo. Eu começo a introdução falando que essa tese parte do corpo, parte da prática, ela parte da experiência. As articulações conceituais são feitas depois que o corpo já tinha aparecido, dito, mostrado, e pra tentar desvendar e entender esse corpo que tudo isso começou.

Então, quando vocês falam sem ter lido meu texto, sem ter lido as articulações teóricas que faço, e vocês denunciam algumas coisas, fortalece esse discurso da tese, que é o mais importante não é a teoria, não é o conceito do Freud, mas é a prática, o que a gente vivencia em movimento, com o gesto, com a busca do próprio corpo.

E eu estou muito feliz também com essa oportunidade, que é um pouco o que a gente fez no *O Fio de Minos*, porque a gente já estava há 2 anos pesquisando, de novo, na sala de ensaio, em corpo, prática. A gente lia coisas, porque é do meu jeito de fazer, eu gosto desse processo. A gente trabalha com leitura, a gente trabalha com texto e discussão, com imagens, outras referências. Mas é a prática, né? E eu sei que o monstruar vai ficar mais nítido cada vez mais que a gente continuar mexendo com ele. Quando a gente for fechar esse suposto espetáculo, esse possível espetáculo. Porque eu falo que a pesquisa já está em processo, que a gente está em 2024 fazendo, a gente tem foto, tem vídeo, então já existe a coisa, já é a coisa. Eu não consigo trabalhar de outra forma, pra fechar um projeto, seja para um produto cultural, para o FAC, mesmo para o doutorado, eu não consigo abduzir uma ideia, ela se apresenta, se mostra depois que a gente já está em movimento. Ouvir vocês falarem sobre isso fortalece esse jeito de fazer dança, de pensar pesquisa em dança, de pensar a criação.

Naju:

Teve uma hora que a Carol falou sobre a sua loucura sozinho, eu fiquei “realmente, a pessoa estava sozinha na sala de ensaio pensando isso, isso e isso”. E deve ser uma coisa interessante você ver isso, que você fez sozinho, no corpo do outro.

Marcos:

Eu até falo disso no texto. Por muito tempo eu ficava me perguntando do porquê ir para a sala e ficar repetindo esses operadores, essas ações físicas. Porque até então, acho que isso foi um outro salto que a pesquisa mostrou: até então, os procedimentos que eu desenvolvia em sala, eles tinham muito a ver com um tema. Então, no *O Fio de Minos*, a gente tinha o conto do Borges, o mito do Minotauro, tinha essas corporeidades, tinha o corpo do Minotauro, as referências desses 3 personagens, Teseu, Ariadne e o fio, a marionete e tal. Então fazia sentido para mim pensar em procedimentos de criação para resolver aquele tema, aquela questão. Quando eu vou para *O inquietante* e esses materiais do *O Fio de Minos* viram operadores...

Na verdade, mesmo no *O inquietante*, ainda não eram operadores, mas eles viram ações cênicas que viraram o espetáculo, viraram o solo, um roteiro de improviso. Quando eu descolo isso, cada vez que eu vou decupando essas ações físicas, elas vão ficando mais distantes do que

as fez surgir, e elas começam a existir sozinhas. Que é um pouco a descrição que vocês fizeram do fauno. Então o que é esse negócio que é bem específico, que é essa meia-ponta abrindo e fechando para cima e para baixo com os braços presos? O que é esse conjunto de ações? Como que ele se sustenta em pé e por quê? Já que ele não é mais o Minotauro do *O Fio de Minos*, ele não é mais aquele corpo de *O inquietante*, ele é uma ação física para criar o quê? Era muito o que eu me perguntava nessa reta final.

Porque nos meus diários de bordo de Lisboa, mais de uma vez tem essas indagações. Por que estou repetindo isso aqui, se não tenho um espetáculo para montar? Eu tenho que montar uma cena, uma coreografia, ou mesmo que seja um roteiro de improvisação, como foi com *O inquietante*... ou seja, como que eu saio desse operador para uma organização cênica. Aí que veio o grande pulo do gato e por isso foi muito importante ter passado pela experiência em Lisboa. Porque pela ausência de um projeto, pela ausência de um tema, de um espetáculo, comecei a olhar para os operadores como protocolos de criação mais genéricos, que se ligam a uma noção mais genérica, que é a de monstruar, e não ao Minotauro, ou ao tema tal. Então como eu penso uma criação, uma proposta para o corpo cênico, né?

Por que ficar fazendo repetidamente, se não tem um objetivo de criação já posto? Justamente porque eles passam a ser um protocolo de experiência, de experimentação de si, do corpo, da subjetividade, da técnica de dança, mais do que uma ferramenta para criar um espetáculo, entende?

Aí vem a coisa mais difícil, será que isso que estou inventando aqui sozinho vai fazer sentido quando outras pessoas estiverem executando isso? Será que as sensações, as imagens, os transbordamentos, as experiências, essa questão do afeto, da afetividade, do estado corporal... A ideia do operador como algo que presentifica o corpo do presente.

E ouvir vocês narrarem, tinha um pouco desse receio, né? Porque quando a gente fez no Desmonte, estava mais próximo de práticas laboratoriais e de improvisação que a gente vê em diferentes processos composicionais. Era muito o que me perguntava, o que isso tem de específico em termos de laboratório, de criação para dança, de improvisação para dança, que eu não encontro em outro lugar?

Gustavo:

Tenho a impressão de que o improviso em outros lugares já deixou de ser improviso, é tudo ensaiado já em cada companhia.

Naju:

Os vídeos na internet, ver as pessoas fazendo a mesma coisa. Muito parecido, tudo muito parecido.

Marcos:

E pessoas incríveis que se mexem super bem, mas fica familiar.

Lívia:

Eu acho justamente que eles chegam nesse lugar de encontrar uma movimentação boa para o seu corpo e você vai nela, e fica nela, aí se não tem um diretor...

Naju:

Mas todo mundo encontra a mesma movimentação boa pro seu corpo. Eu estou falando de várias pessoas diferentes que você vai comparando e estão muito parecidas, o jeito de dançar.

Marcos:

Tem uma cultura do corpo, do movimento, que é do presente.

Gustavo:

Existe uma improvisação codificada já; o que é improvisar? É se mexer dessa forma.

Marcos:

Isso é muito interessante, porque quando eu organizo a prática pra levar isso para outros corpos, outras pessoas, é um pouco um convite pra você se mexer desse jeito que eu me mexo e ao mesmo tempo não se mexer desse jeito que eu mexo. Como penso numa proposta que parte de mim, mas que tenha o potencial pra “borrar”, quando for apropriada por outros corpos e pessoas. É muito rico, desafiador, instigante olhar para meus vídeos em Lisboa sozinho, porque acho que quando voltei, faço essa proposta mais dura e metodológica em alguma medida, até pelos objetivos da tese. Vamos fazer as duas práticas inteiras, completas, repetidamente. É diferente do “Desmonte”, que era o operador, mas era um laboratório de improvisação, de exploração. Então quando te convido a fazer uma prática de 40 minutos, a partir de uma estrutura criada no meu corpo, e você fica se confrontando com isso, mas não se esquiva de enfrentar isso, pra mim é incrível.

É porque quando ouço hoje vocês falando do Fauno, por exemplo, é isso. Eu vejo que não é uma coisa minha mais só. É algo que já produz imagens, sensações e coisas que já são de

vocês. Eu estou muito feliz, porque acho que consegui pensar numa proposição que tem uma força em si, de provocar imagens, afeto, sensações, corporeidades, borramentos, desfigurações etc. E que isso pode ser usado para temas, espetáculos, sei lá o que a gente vai fazer, montar, produzir.

Gustavo:

Mas até o seu Fauno é um outro de você, é isso que é o interessante da proposta. Porque eu vejo essas improvisações aí que buscam a “essência” do ser, e aí todo mundo acaba dançando a mesma dança. Todo mundo na mesma “essência”.

Lívia:

É por isso que acho que o olhar de fora, do diretor, é essencial. A gente fica num lugar, até por conta das lesões eu me movo no mesmo lugar, fico com medo de arriscar, então gosto do olhar de fora para me provocar.

Gustavo:

Mas até nisso que está a questão. Quando eu descubro o meu fauno, por exemplo, que é diferente da improvisação que eu fazia em outros lugares, ainda assim, no meu Fauno, eu vejo o Gustavo de outras companhias, dos lugares clássicos, né? As fotos que tiram no grupo, quando eu estou dançando, de repente eu estou numa quarta posição. Eu não estava fazendo a quarta posição, a questão é que tem uma marca.

Marcos:

Uns códigos.

Gustavo:

Mas que está com outra função, está deslocado, deslizou para um outro lugar.

Naju:

Teve uma hora que a Carol falou sobre ser sempre muito curto e superficial em outros lugares. E eu acho que não é sobre o tempo em que aquilo se aplica, mas sobre o quão implicada foi a pesquisa dentro de si. Porque fazer uma aula de Gaga, por exemplo, já fiz com 5 professores diferentes. É surreal. O tipo de pesquisa que o Ohad fez em si e o tipo de lugares que ele te leva a chegar.

Marcos:

E muito rápido, em uma aula.

Naju:

Muito rápido. É surreal. Esse tipo de pesquisa é o que está faltando na dança. É um nível de problema, não de ser o problema de todo mundo estar dançando igual, mas pensando na área de dança, de pesquisa em dança, é sempre tudo muito parecido.

Carol:

Precisa se implicar, né? Estar disposta a se implicar o tempo todo. Por isso que te aplaudo. Que coragem de ir pra uma sala e se implicar o tempo todo.

Gustavo:

O texto que estou lendo e mandei hoje, tem uma parte que fala da questão de como essa autora, a Héléne Cixous, tensiona os limites da criação autobiográfica, e tem um ponto do texto que me marcou, que fala que a Héléne faz, não uma literatura do eu, mas um eu de literatura. Aí a gente sai um pouco dessa coisa individualista do sujeito. Não se trata de achar uma dança minha, da minha essência, do meu improviso, do meu jeito. E você faz isso com o Fauno, mas o seu Fauno está na Naju, em mim, como que isso se dissemina. A partir do momento que o texto de outro chega para mim, o sopro que eu levo para aquele texto, é outra coisa.

Marcos:

Sim, mas isso é muito curioso, porque em muitos momentos, de fato, eu me questioneei, vendo vocês fazerem e outras pessoas, na época do Desmonte também, será que isso tem força? Mesmo agora, quando eu cheguei com a prática estruturada, depois de Lisboa. Vocês repetiam uma vez, duas, três. E muitas vezes eu via de fato um vazio, mas não aquele vazio bom que a gente fala, de um esvaziamento, pra um potencial de criação. Mas uma falta de sentido mesmo. Demorou, demorou.

Ouvindo vocês, acho que também fortalece uma percepção, uma intuição, que é esse trabalho consistente no tempo. Apareceu nas falas de vocês essa coisa da repetição. E como a gente vive num mundo que não privilegia o tempo, o tempo dilatado, o tempo da escuta, o tempo da experimentação. Privilegia o tempo produtivo, da produção, entrega, do produto. Falo muito disso no texto. Então como equilibrar isso? Como conciliar? Porque, de fato, as primeiras

vezes que vocês passaram principalmente pela prática 2, era estranho no sentido ruim. Era uma coisa que estava estranha porque não tinha força poética, não tinha uma força de corpo cênico.

E aí, com o tempo, dentro desses materiais, desses comandos crus e aparentemente estranhos, começa a aparecer uma força poética, porque vocês começam a trazer para o corpo de vocês aquela informação e apropriar. Eu disse também que eu estava sentindo muito falta, até na dança em Brasília, era essa coisa do labor do movimento. Esse é o nosso fazer, isso é o que a gente faz melhor, que a dança faz, ela se debruça sobre o movimento.

Então essa coisa da tentativa e erro da repetição, que eu já falei isso pra vocês algumas vezes, também num outro molde, com outros objetivos, mas na época da Quasar, que tinha, enfim, objetivos até opostos, né? Coisas que hoje eu até critico, mas tinha uma coisa muito rica que era uma prática quotidiana do labor do movimento, quase irracional, a gente não parava pra se perguntar, para pensar sobre aquilo. Mas a gente entrava e começava a se experimentar, claro, dentro de um código, dentro de uma linguagem específica, de um coreógrafo específico. Mas eram horas de repetição, de tentativa e erro e de vai e volta, principalmente nos processos de composição. Não tinha pesquisa, não tinha investigação. Era uma coisa muito pura da estrutura do movimento, da estrutura da dança. Não tinha essa ligação, não tinha nem laboratório e improvisação, era levantar o espetáculo. Mas a gente não tinha medo desse lugar da repetição.

Então como também não jogar isso fora, como pensar uma dança como prática, como pesquisa, uma dança somática, que seja, uma dança com outras políticas de criação, mas que também não jogue fora e não despreze aquilo que a dança faz de melhor, que é o labor do movimento, do labor do corpo. Que é o corpo em ação, em movimento, em experiência, se vendo de formas estranhas, repetindo coisas até algo acontecer.

Hoje ouvindo vocês, vejo que algo começou a acontecer com a prática 2. Eu fico feliz nesse sentido. Existe um potencial ali que é da prática, que já descolou do *O Fio de Minos*, de *O inquietante*. Que não se refere única e exclusivamente àqueles processos composicionais, mas que podem colaborar para uma proposta de pesquisa e criação em dança.

Vamos finalizar, então. Muito obrigado, muito grato pela presença de vocês, a colaboração, as considerações incríveis.

Respostas de Marcia Regina

**Impressões sobre a experiência de participação nos processos da tese
“Monstruar como ato de criação: práticas para se dançar com o infamiliar”**

Brasília, 18 de junho de 2024.

QUESTÕES:

1. Apresente-se rapidamente e me diga em quais momentos você participou das atividades do DES~criação no período de 2017 a 2024.

Breve apresentação:

MARCIA REGINA, multiartista nascida em Todos os Santos no Piauí. Desenvolve trabalhos com dança, teatro, cinema e artes visuais, em processos criativos que incluem música, literatura, coleta de materialidades diversas, registros em texto, fotografia e vídeo. Co-fundadora das coletivas transdisciplinares cia. víÇeras, coisAzul e da produtora audiovisual Baleia Filmes. Formada em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília, mestranda no programa Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB) e integra o grupo de pesquisa Vagamundo: poéticas nômades (UnB/CNPq) coordenado por Karina Dias.

Participo das atividades do "DES~criação" desde 13 de setembro de 2022. Atuei na pesquisa de criação do projeto "**MANADA (2023)**" e na pesquisa de movimento referente à tese "**Monstruar como ato de criação**", até o presente momento.

Sobre as práticas:

2. Como você descreveria sua experiência com a *prática P.B.* (ancorada nos *Fundamentos Bartenieff*)?
 - 2.1. Que imagens, sensações, afetos, impressões, percepções, memórias, lembranças, conclusões você pode nos trazer sobre sua experiência com essa prática?

Essa parte do processo me sentia um pouco distante, pois não havia participado do início da pesquisa e do entendimento mais aprofundado da prática. Para mim, o raciocínio já estava estabelecido, e tive que entender no meu corpo de uma forma menos analítica, pois a parte detalhada já havia passado. Mas também havia espaço para perguntas e dúvidas. Mas sentia que eu precisava correr muito, pois 95% das participantes do grupo já conheciam o método. E às vezes sentia que com minhas dúvidas eu poderia atrasar o processo. Então, recolhia para um momento mais individual.

Confesso que essa era a parte que eu menos me identificava no processo, pois tenho tendência de gostar de práticas que escutam processos individuais em prol do coletivo. Me senti um pouco presa em uma estrutura "em que eu precisava fazer", e não em uma prática que eu via atuando com clareza no meu corpo. Mas eu era apaziguada com essa questão, e ia pegando aquilo que meu corpo conseguia assimilar.

Lembro que no ano 2023 meu corpo começou a aceitar mais a proposta, não de uma forma racional, mas no assentamento da abordagem no corpo. Daí, a prática foi ficando mais orgânica e funcional, menos dura e distante. Creio que o tempo do fazer foi abrindo caminhos mais verdadeiros em mim.

O gesto da respiração era algo muito abstrato para mim, não consegui colocar analiticamente nos órgãos a respiração juntamente com a movimentação da prática. Mas com o tempo fui entendendo que, conforme eu ia "fazendo" os exercícios, a musculatura interna do corpo adquiriu espaço para coisas se encaixarem, como, por exemplo: articulações iam se alargando, órgãos internos se realojando, os pensamentos se acalmaram e ficaram mais abertos à proposta.

Eu ainda tenho dúvida se as abordagens dos Fundamentos *Bartenieff ajudavam* na prática dos *operadores de ativação do infamiliar*. Por vezes, eu sentia que eram abordagens muito diferentes, e de fato eram. Mas, fazendo uma análise agora, as duas tinham uma ordem e uma estrutura muito fixas que implicavam que você estivesse no presente da ação o tempo inteiro, o que era algo muito benéfico para ambas as práticas. Apesar da respiração ser algo mais difícil para mim, eu recorria a ela para voltar ao momento presente, ao momento da ação, tanto no *P.B.* quanto no *O.A.I.*

3. O quanto essa prática te deixa pronto, te prepara, para o trabalho que vem a seguir? Você sente falta de algo?

Sinto que toda prática me deixa pronto para algo, pois me coloca em movimento, em ativação e desenvolvimento das células do corpo. Sim, a prática me preparava, mas não me aproximava tão pontualmente da prática *O.A.I.* no âmbito sensorial, imagético e simbólico. As práticas desenvolvidas mais pontualmente pela *O.A.I.* me deixavam mais preparada. Lembro

que, quando pesquisávamos os operadores a partir de características motoras, eu me sentia mais ativa. Por exemplo, quando pesquisávamos como cair no "desmonte", o ato de fazer várias vezes me ajudava a entender no meu corpo as necessidades de uma queda, ou de uma reorganização mais precisa e menos dura.

4. Como você descreveria sua experiência com a *prática O.A.I.* (ancorada nos *operadores de ativação do infamiliar*)?

4.1. Que imagens, sensações, afetos, impressões, percepções, conclusões você pode nos trazer sobre a experiência com essa prática?

A prática O.A.I. era a que mais me identificava enquanto pesquisadora da dança e a que estava mais próxima das práticas que realizo em meus trabalhos. Por mais que nossas linhas de pesquisa fossem por caminhos completamente diferentes, eu via alguns pontos de conexão, como, por exemplo, a prática de dança surgir do desejo do corpo e partir dessa escuta entender o que o trabalho estava propondo. Entender no corpo e ir refletindo conforme "vai fazendo". Embora eu não tivesse pesquisado inicialmente os operadores no meu corpo, havia uma busca de entender como, no meu corpo, cada operador atuava, ou pelo menos como eu me sentia viva neles.

Era muito instigante quando Katu propunha ativações mais aprofundadas em cada operador e tínhamos tempo para assentar no corpo a qualidade, a textura, a sensação, o tempo e o espaço de cada operador. Às vezes, ele propunha imagens figurativas em alguns operadores, como, por exemplo, "seja uma alga". Nesse momento, a pesquisa de movimento era apenas isso e tudo que vinha a partir dessa provocação. Eu gostava dessa simplicidade. Outras vezes, era a partir de uma pesquisa mais analítica, como no operador "desmonte", trabalhamos principalmente o entendimento das articulações e a soltura delas para entender o que provocava caídas e recuperações. Um ponto importante nessa prática foi as discussões reflexivas que também nos ajudavam a cercar um entendimento comum sobre os operadores, como era para cada participante e onde nos encontrávamos num ponto em comum. Havia momentos em que conversávamos e logo em seguida experimentávamos no corpo a reflexão, e víamos o que fazia sentido entre a prática e o pensamento reflexivo.

5. Fale um pouco da experiência de se ver, posteriormente, em registros de fotos e vídeos, executando a *prática O.A.I.*

Era assustador (ironia)! Não era algo belo de se ver, parecia que eu vi o lado avesso de mim. Não o que eu escondia, mas aquilo que um raio x era capaz de revelar, ou um microscópio. Era interessante permanecer em um determinado operador por muito tempo e ver o que ele ativava em mim, não somente pela estrutura estabelecida, mas pelo encontro do corpo com um pensamento "forma monstro" que já estava estabelecido no corpo do Katu. Não podíamos nos desvencilhar do criador dos operadores, e isso implica uma forma corporal específica por mais que cada corpo trouxesse suas experiências sociais, econômicas e culturais. Sinto, que de alguma forma me ancorava num fantasma corporal que não era apenas o meu corpo. Fico me perguntando se esse fantasma era o que eu via do Katu ser/fazer "os operadores". Não sei se isso era ruim, ou bom, mas não me paralisava, eu seguia na busca de entender no meu corpo o que era aqueles operadores que eu não havia criado.

6. Você identifica desdobramentos desses materiais gerados na *prática O.A.I.* em outros contextos de criação em que você atua? Em outros espaços de sua atuação na dança? Outros trabalhos, investigações, espetáculos ou aulas?

Me identifico muito com abordagens contemporâneas que estão mais ligadas à pesquisa autorais em arte. Já é algo muito comum no meu fazer artístico há anos.

Algumas vezes, lembrei do meu solo "SOPRO, uma instalação coreográfica" (2022), quando descobri como começou a pesquisa do Katu. "Uma sala, não sabia a princípio o que iria fazer e começou a se movimentar e a coisa foi se apresentando". Eu gosto de não saber tanto das coisas e elas se apresentarem espontaneamente. Acho que o Katu passou um pouco por isso sem perceber, mas posso estar errada nessa visão. Para mim, isso é um ponto de partida interessante. No SOPRO, por exemplo, eu tinha um tema, mas fui por um caminho oposto do que era imaginado por mim mesma inicialmente. Eu estava pesquisando sobre a gestação e fui me deparar com uma pesquisa sobre gestação das vidas de forma expandida a partir das perspectivas das plantas. O caminho quase nunca era sobre "vou fazer assim", mas como que vários contextos invisíveis foram se tornando visíveis até eu entender como o processo estava se apresentando como uma figura viva e pensante.

No meu solo, a ativação da dança vinha por meio de "figuras gestuais", diria que seria uma aproximação com "os operadores" enquanto dispositivo de criação. Mas, enfim, estou

apenas pensando em pontos em comum, pois são trabalhos com temáticas muito distintas, embora talvez tenham pontos em comum no ponto de partida.

7. Você consegue apontar ou identificar trânsitos e conexões entre as duas práticas?

O que me vem recorrente na memória é a respiração nas duas práticas. Era o que me ancorava para estar no momento presente e entender o que eu estava fazendo no momento da ação de algo específico. Mas, de fato, para mim, eu sempre achei que as duas práticas eram muito distintas.

Sobre subjetivação:

8. A experiência com ambas as práticas proporcionou percepções, reflexões ou alterações na sua relação com sua própria subjetividade?

8.1. A partir das práticas, você se viu questionando a si, suas maneiras de se relacionar (consigo e coletivamente), suas visões de mundo e modo como você se vê em produção poética?

Eu sempre me questiono sobre como estou dialogando com o mundo, seja ele humano ou não-humano. Tudo que eu entro em contato está me transformando. Mesmo sendo bom ou ruim, as coisas nos metamorfoseiam para algum outro lugar de visão de mundo. Eu sempre tento ir para lugares que me ajudem nos meus processos de expansão, mesmo que nem todos os espaços nos alarguem para lugares bons. Estou sempre nessa busca. Espaços que eu possa ser quem eu sou, e é também bem-vindo.

Sim, a prática do DES~Criação trouxe coisas boas, como, por exemplo, eu amar pesquisar na dança, criar, refletir sobre dança. E outras reflexões, como: como é bom não ter vindo de uma formação em dança tão engessada, pois acho que isso me ajuda a embarcar em processos de criação e cair no abismo, estando com medo ou não.

Hoje, eu danço, eu apenas danço onde meu corpo é escutado. E isso é um processo de construção que eu me proponho, e vou em busca de espaços assim. Mais participativos do que auto-centrado numa figura de direção, por exemplo. Acho que o DES~Criação é um pouco aberto para escuta das subjetividades em prol do coletivo, por isso gosto de participar.

9. Acerca da discussão sobre familiaridade e estranhamento, você consegue fazer alguma relação entre esse tema~debate e as práticas?

"É preciso estranhar o familiar e familiarizar-se com o estranho; na tentativa de entender e compreender a nós mesmos". Para mim, o processo foi essa frase do antropólogo Clifford Geertz. Eu estranhava, olhava de frente, olhava mais a fundo, lá onde beirava o romper do limite, e me familiarizava com o que me era estranho. Era bom chegar a um "horizonte de evento" e sentir que nada podia escapar de lá, mesmo que a duração do tempo de uma prática. E, diferente de um horizonte de evento, eu pude retornar para entender o que aconteceu nesse lugar, infamiliar.

Geral:

10. Onde você acha que a experiência nos processos da tese mais ecoou?

10.1. Falar sobre um aspecto das práticas, mencionado hoje ou não, que tenha sido o mais relevante, o que ficou mais marcado dessa experiência.

O que mais me instiga é a pesquisa. Amo pesquisar, seja fora ou dentro da academia. Para mim, é a mesma coisa, apesar das entregas serem diferentes. Então, estar em processos que nos estimulem a pensar, a investigar eventos, a experimentar até chegar a um ponto de partilha, me instiga muito.

10.2. Na perspectiva da subjetivação, artística ou metodológica?

As duas, para mim, não se separam. Fazer artísticos envolve metodologias. Sendo uma tese ou não.

11. Por fim, suas impressões gerais, sobre os procedimentos de criação propostos pela tese e suas possíveis potencialidades para o artista da dança. Há alguma questão, crítica ou sugestão que ache relevante mencionar, mas que não foi possível destacar anteriormente?

As conduções pela prática O.A.I me provocaram de forma expansiva, estou com uma sensação de reconhecer o vivido, de perceber aproximações com aquilo que já pratico no meu fazer artístico enquanto coreógrafa e pesquisadora. Até aqui, sinto que está acrescentando.

TERMOS DE CONSENTIMENTO E DE USO DE IMAGEM

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO E DE USO DE IMAGEM

Te convido a autorizar sua participação na pesquisa intitulada **Monstruar como ato de criação: práticas para se dançar com o infamiliar**, sob responsabilidade do pesquisador doutorando do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília **Marcos Vinícius Buiati Rezende**, RG 4383361-PC/GO, CPF 008293751-63. Sua função será a de pessoa dançarina-intérprete-criadora-pesquisadora nos processos da tese, envolvendo: treinamento técnico-criativo através de exercícios corporais e/ou aulas de técnica de dança, laboratórios de criação em dança em sala de ensaio e em campo, pesquisas teóricas, leitura de textos, debates coletivos, registros em diário de bordo, exercícios de escrita poética, ensaios coreográficos, partilhas públicas prévias da pesquisa em processo, registro audiovisual e fotográfico de sua imagem, concessão de entrevistas e/ou respostas à questionários e, por fim, eventual publicação de vídeos, fotos, imagens, falas ou textos seus no próprio texto da tese, em relatórios técnicos ou artísticos, artigos científicos, blogs, sites ou redes sociais relacionadas à pesquisa.

Os riscos e desconfortos são os de usar o seu tempo para participar de forma ativa e presente da pesquisa e participar de entrevista, debate ou questionário sobre o processo. Os dados serão utilizados apenas para os objetivos de elaboração desta tese. Os benefícios esperados com o resultado deste trabalho, além do seu desenvolvimento pessoal, profissional e artístico, é colaborar com a pesquisa e difusão da dança e sua contribuição será de extrema relevância para o aprofundamento do tema.

Você terá a garantia de esclarecimento e resposta a qualquer pergunta e a liberdade de abandonar a pesquisa a qualquer momento sem prejuízo para si. Nos casos de dúvidas e esclarecimentos você deve procurar o pesquisador Marcos Vinícius Buiati Rezende / mbuiati@gmail.com / (61) 99840 1301.

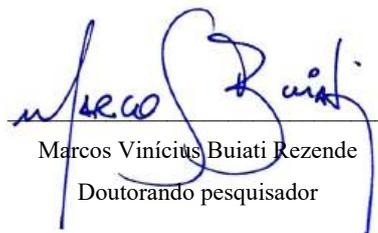
Após ter recebido todos os esclarecimentos e ciente dos meus direitos, concordo em participar desta pesquisa, bem como autorizo a divulgação e a publicação de toda informação por mim produzida e transmitida e o uso de minha imagem, inclusive com a divulgação do meu nome, função, onde estudo e trabalho na tese, em publicações e eventos de caráter científico e artístico e em blogs, sites ou redes sociais relacionadas à pesquisa.

Brasília, junho de 2024.



Aline Ferreira de Araujo

Dançarina-intérprete-criadora-pesquisadora



Marcos Vinícius Buiati Rezende

Doutorando pesquisador

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO
E DE USO DE IMAGEM**

Te convido a autorizar sua participação na pesquisa intitulada **Monstruar como ato de criação: práticas para se dançar com o infamiliar**, sob responsabilidade do pesquisador doutorando do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília **Marcos Vinicius Buiati Rezende**, RG 4383361-PC/GO, CPF 008293751-63. Sua função será a de pessoa dançarina-intérprete-criadora-pesquisadora nos processos da tese, envolvendo: treinamento técnico-criativo através de exercícios corporais e/ou aulas de técnica de dança, laboratórios de criação em dança em sala de ensaio e em campo, pesquisas teóricas, leitura de textos, debates coletivos, registros em diário de bordo, exercícios de escrita poética, ensaios coreográficos, partilhas públicas prévias da pesquisa em processo, registro audiovisual e fotográfico de sua imagem, concessão de entrevistas e/ou respostas a questionários e, por fim, eventual publicação de vídeos, fotos, imagens, falas ou textos seus no próprio texto da tese, em relatórios técnicos ou artísticos, artigos científicos, blogs, sites ou redes sociais relacionadas à pesquisa.

Os riscos e desconfortos são os de usar o seu tempo para participar de forma ativa e presente da pesquisa e participar de entrevista, debate ou questionário sobre o processo. Os dados serão utilizados apenas para os objetivos de elaboração desta tese. Os benefícios esperados com o resultado deste trabalho, além do seu desenvolvimento pessoal, profissional e artístico, é colaborar com a pesquisa e difusão da dança e sua contribuição será de extrema relevância para o aprofundamento do tema.

Você terá a garantia de esclarecimento e resposta a qualquer pergunta e a liberdade de abandonar a pesquisa a qualquer momento sem prejuízo para si. Nos casos de dúvidas e esclarecimentos você deve procurar o pesquisador Marcos Vinicius Buiati Rezende / mbuiati@gmail.com / (61) 99840 1301.

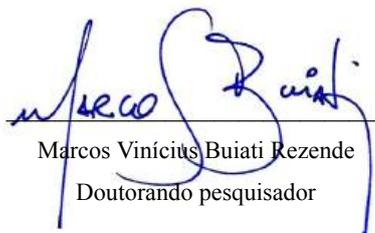
Após ter recebido todos os esclarecimentos e ciente dos meus direitos, concordo em participar desta pesquisa, bem como autorizo a divulgação e a publicação de toda informação por mim produzida e transmitida e o uso de minha imagem, inclusive com a divulgação do meu nome, função, onde estudo e trabalho na tese, em publicações e eventos de caráter científico e artístico e em blogs, sites ou redes sociais relacionadas à pesquisa.

Brasília, junho de 2024.



Ana Julia Ferreira Paiva

Dançarina-intérprete-criadora-pesquisadora



Marcos Vinicius Buiati Rezende

Doutorando pesquisador

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO
E DE USO DE IMAGEM**

Te convido a autorizar sua participação na pesquisa intitulada **Monstruar como ato de criação: práticas para se dançar com o infamiliar**, sob responsabilidade do pesquisador doutorando do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília **Marcos Vinicius Buiati Rezende**, RG 4383361-PC/GO, CPF 008293751-63. Sua função será a de pessoa dançarina-intérprete-criadora-pesquisadora nos processos da tese, envolvendo: treinamento técnico-criativo através de exercícios corporais e/ou aulas de técnica de dança, laboratórios de criação em dança em sala de ensaio e em campo, pesquisas teóricas, leitura de textos, debates coletivos, registros em diário de bordo, exercícios de escrita poética, ensaios coreográficos, partilhas públicas prévias da pesquisa em processo, registro audiovisual e fotográfico de sua imagem, concessão de entrevistas e/ou respostas a questionários e, por fim, eventual publicação de vídeos, fotos, imagens, falas ou textos seus no próprio texto da tese, em relatórios técnicos ou artísticos, artigos científicos, blogs, sites ou redes sociais relacionadas à pesquisa.

Os riscos e desconfortos são os de usar o seu tempo para participar de forma ativa e presente da pesquisa e participar de entrevista, debate ou questionário sobre o processo. Os dados serão utilizados apenas para os objetivos de elaboração desta tese. Os benefícios esperados com o resultado deste trabalho, além do seu desenvolvimento pessoal, profissional e artístico, é colaborar com a pesquisa e difusão da dança e sua contribuição será de extrema relevância para o aprofundamento do tema.

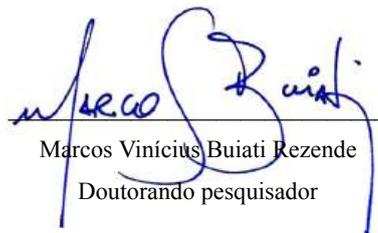
Você terá a garantia de esclarecimento e resposta a qualquer pergunta e a liberdade de abandonar a pesquisa a qualquer momento sem prejuízo para si. Nos casos de dúvidas e esclarecimentos você deve procurar o pesquisador Marcos Vinicius Buiati Rezende / mbuiati@gmail.com / (61) 99840 1301.

Após ter recebido todos os esclarecimentos e ciente dos meus direitos, concordo em participar desta pesquisa, bem como autorizo a divulgação e a publicação de toda informação por mim produzida e transmitida e o uso de minha imagem, inclusive com a divulgação do meu nome, função, onde estudo e trabalho na tese, em publicações e eventos de caráter científico e artístico e em blogs, sites ou redes sociais relacionadas à pesquisa.

Brasília, junho de 2024.



Caroline Stephanie Dantas Magalhães
Dançarina-intérprete-criadora-pesquisadora



Marcos Vinicius Buiati Rezende
Doutorando pesquisador

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO
E DE USO DE IMAGEM**

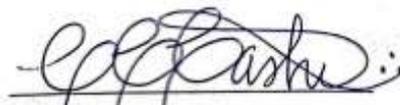
Te convido a autorizar sua participação na pesquisa intitulada **Monstruar como ato de criação: práticas para se dançar com o infamiliar**, sob responsabilidade do pesquisador doutorando do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília **Marcos Vinicius Buiati Rezende**, RG 4383361-PC/GO, CPF 008293751-63. Sua função será a de pessoa dançarina-intérprete-criadora-pesquisadora nos processos da tese, envolvendo: treinamento técnico-criativo através de exercícios corporais e/ou aulas de técnica de dança, laboratórios de criação em dança em sala de ensaio e em campo, pesquisas teóricas, leitura de textos, debates coletivos, registros em diário de bordo, exercícios de escrita poética, ensaios coreográficos, partilhas públicas prévias da pesquisa em processo, registro audiovisual e fotográfico de sua imagem, concessão de entrevistas e/ou respostas à questionários e, por fim, eventual publicação de vídeos, fotos, imagens, falas ou textos seus no próprio texto da tese, em relatórios técnicos ou artísticos, artigos científicos, blogs, sites ou redes sociais relacionadas à pesquisa.

Os riscos e desconfortos são os de usar o seu tempo para participar de forma ativa e presente da pesquisa e participar de entrevista, debate ou questionário sobre o processo. Os dados serão utilizados apenas para os objetivos de elaboração desta tese. Os benefícios esperados com o resultado deste trabalho, além do seu desenvolvimento pessoal, profissional e artístico, é colaborar com a pesquisa e difusão da dança e sua contribuição será de extrema relevância para o aprofundamento do tema.

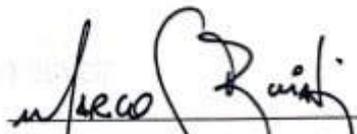
Você terá a garantia de esclarecimento e resposta a qualquer pergunta e a liberdade de abandonar a pesquisa a qualquer momento sem prejuízo para si. Nos casos de dúvidas e esclarecimentos você deve procurar o pesquisador **Marcos Vinicius Buiati Rezende** / mbuiati@gmail.com / (61) 99840 1301.

Após ter recebido todos os esclarecimentos e ciente dos meus direitos, concordo em participar desta pesquisa, bem como autorizo a divulgação e a publicação de toda informação por mim produzida e transmitida e o uso de minha imagem, inclusive com a divulgação do meu nome, função, onde estudo e trabalho na tese, em publicações e eventos de caráter científico e artístico e em blogs, sites ou redes sociais relacionadas à pesquisa.

Brasília, julho de 2024.


Cristiane da Costa Castro

Dançarina-intérprete-criadora-pesquisadora


Marcos Vinicius Buiati Rezende

Doutorando pesquisador

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO E DE USO DE IMAGEM

Te convido a autorizar sua participação na pesquisa intitulada **Monstruar como ato de criação: práticas para se dançar com o infamiliar**, sob responsabilidade do pesquisador doutorando do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília **Marcos Vinícius Buiati Rezende**, RG 4383361-PC/GO, CPF 008293751-63. Sua função será a de pessoa dançarina-intérprete-criadora-pesquisadora nos processos da tese, envolvendo: treinamento técnico-criativo através de exercícios corporais e/ou aulas de técnica de dança, laboratórios de criação em dança em sala de ensaio e em campo, pesquisas teóricas, leitura de textos, debates coletivos, registros em diário de bordo, exercícios de escrita poética, ensaios coreográficos, partilhas públicas prévias da pesquisa em processo, registro audiovisual e fotográfico de sua imagem, concessão de entrevistas e/ou respostas à questionários e, por fim, eventual publicação de vídeos, fotos, imagens, falas ou textos seus no próprio texto da tese, em relatórios técnicos ou artísticos, artigos científicos, blogs, sites ou redes sociais relacionadas à pesquisa.

Os riscos e desconfortos são os de usar o seu tempo para participar de forma ativa e presente da pesquisa e participar de entrevista, debate ou questionário sobre o processo. Os dados serão utilizados apenas para os objetivos de elaboração desta tese. Os benefícios esperados com o resultado deste trabalho, além do seu desenvolvimento pessoal, profissional e artístico, é colaborar com a pesquisa e difusão da dança e sua contribuição será de extrema relevância para o aprofundamento do tema.

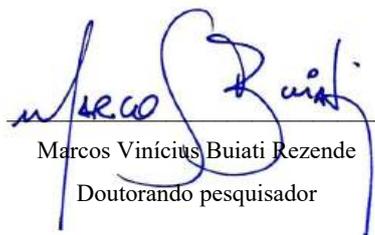
Você terá a garantia de esclarecimento e resposta a qualquer pergunta e a liberdade de abandonar a pesquisa a qualquer momento sem prejuízo para si. Nos casos de dúvidas e esclarecimentos você deve procurar o pesquisador Marcos Vinícius Buiati Rezende / mbuiati@gmail.com / (61) 99840 1301.

Após ter recebido todos os esclarecimentos e ciente dos meus direitos, concordo em participar desta pesquisa, bem como autorizo a divulgação e a publicação de toda informação por mim produzida e transmitida e o uso de minha imagem, inclusive com a divulgação do meu nome, função, onde estudo e trabalho na tese, em publicações e eventos de caráter científico e artístico e em blogs, sites ou redes sociais relacionadas à pesquisa.

Brasília, julho de 2024.

Documento assinado digitalmente
gov.br CHRISTOFER EMANUEL BAREA
Data: 09/07/2024 17:05:50-9300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Christofer Emanuel Barea
Dançarina-intérprete-criadora-pesquisadora



Marcos Vinícius Buiati Rezende
Doutorando pesquisador

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO
E DE USO DE IMAGEM**

Te convido a autorizar sua participação na pesquisa intitulada **Monstruar como ato de criação: práticas para se dançar com o infamiliar**, sob responsabilidade do pesquisador doutorando do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília **Marcos Vinicius Buiati Rezende**, RG 4383361-PC/GO, CPF 008293751-63. Sua função será a de pessoa dançarina-intérprete-criadora-pesquisadora nos processos da tese, envolvendo: treinamento técnico-criativo através de exercícios corporais e/ou aulas de técnica de dança, laboratórios de criação em dança em sala de ensaio e em campo, pesquisas teóricas, leitura de textos, debates coletivos, registros em diário de bordo, exercícios de escrita poética, ensaios coreográficos, partilhas públicas prévias da pesquisa em processo, registro audiovisual e fotográfico de sua imagem, concessão de entrevistas e/ou respostas à questionários e, por fim, eventual publicação de vídeos, fotos, imagens, falas ou textos seus no próprio texto da tese, em relatórios técnicos ou artísticos, artigos científicos, blogs, sites ou redes sociais relacionadas à pesquisa.

Os riscos e desconfortos são os de usar o seu tempo para participar de forma ativa e presente da pesquisa e participar de entrevista, debate ou questionário sobre o processo. Os dados serão utilizados apenas para os objetivos de elaboração desta tese. Os benefícios esperados com o resultado deste trabalho, além do seu desenvolvimento pessoal, profissional e artístico, é colaborar com a pesquisa e difusão da dança e sua contribuição será de extrema relevância para o aprofundamento do tema.

Você terá a garantia de esclarecimento e resposta a qualquer pergunta e a liberdade de abandonar a pesquisa a qualquer momento sem prejuízo para si. Nos casos de dúvidas e esclarecimentos você deve procurar o pesquisador Marcos Vinicius Buiati Rezende / mbuiati@gmail.com / (61) 99840 1301.

Após ter recebido todos os esclarecimentos e ciente dos meus direitos, concordo em participar desta pesquisa, bem como autorizo a divulgação e a publicação de toda informação por mim produzida e transmitida e o uso de minha imagem, inclusive com a divulgação do meu nome, função, onde estudo e trabalho na tese, em publicações e eventos de caráter científico e artístico e em blogs, sites ou redes sociais relacionadas à pesquisa.

Brasília, julho de 2024.

Clara Sales Viarum Brito
Dançarina-intérprete-criadora-pesquisadora

Marcos Vinicius Buiati Rezende
Doutorando pesquisador

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO
E DE USO DE IMAGEM**

Te convido a autorizar sua participação na pesquisa intitulada **Monstruar como ato de criação: práticas para se dançar com o infamiliar**, sob responsabilidade do pesquisador doutorando do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília **Marcos Vinícius Buiati Rezende**, RG 4383361-PC/GO, CPF 008293751-63. Sua função será a de pessoa dançarina-intérprete-criadora-pesquisadora nos processos da tese, envolvendo: treinamento técnico-criativo através de exercícios corporais e/ou aulas de técnica de dança, laboratórios de criação em dança em sala de ensaio e em campo, pesquisas teóricas, leitura de textos, debates coletivos, registros em diário de bordo, exercícios de escrita poética, ensaios coreográficos, partilhas públicas prévias da pesquisa em processo, registro audiovisual e fotográfico de sua imagem, concessão de entrevistas e/ou respostas à questionários e, por fim, eventual publicação de vídeos, fotos, imagens, falas ou textos seus no próprio texto da tese, em relatórios técnicos ou artísticos, artigos científicos, blogs, sites ou redes sociais relacionadas à pesquisa.

Os riscos e desconfortos são os de usar o seu tempo para participar de forma ativa e presente da pesquisa e participar de entrevista, debate ou questionário sobre o processo. Os dados serão utilizados apenas para os objetivos de elaboração desta tese. Os benefícios esperados com o resultado deste trabalho, além do seu desenvolvimento pessoal, profissional e artístico, é colaborar com a pesquisa e difusão da dança e sua contribuição será de extrema relevância para o aprofundamento do tema.

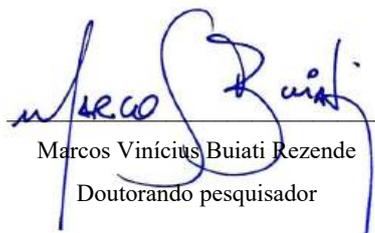
Você terá a garantia de esclarecimento e resposta a qualquer pergunta e a liberdade de abandonar a pesquisa a qualquer momento sem prejuízo para si. Nos casos de dúvidas e esclarecimentos você deve procurar o pesquisador Marcos Vinícius Buiati Rezende / mbuiati@gmail.com / (61) 99840 1301.

Após ter recebido todos os esclarecimentos e ciente dos meus direitos, concordo em participar desta pesquisa, bem como autorizo a divulgação e a publicação de toda informação por mim produzida e transmitida e o uso de minha imagem, inclusive com a divulgação do meu nome, função, onde estudo e trabalho na tese, em publicações e eventos de caráter científico e artístico e em blogs, sites ou redes sociais relacionadas à pesquisa.

Brasília, julho de 2024.

 Documento assinado digitalmente
EDSON ALVES DE LIMA
Data: 08/07/2024 13:51:26-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Edson Alves de Lima
Dançarino-intérprete-criador-pesquisador


Marcos Vinícius Buiati Rezende
Doutorando pesquisador

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO
E DE USO DE IMAGEM**

Te convido a autorizar sua participação na pesquisa intitulada **Monstruar como ato de criação: práticas para se dançar com o infamiliar**, sob responsabilidade do pesquisador doutorando do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília **Marcos Vinícius Buiati Rezende**, RG 4383361-PC/GO, CPF 008293751-63. Sua função será a de pessoa dançarina-intérprete-criadora-pesquisadora nos processos da tese, envolvendo: treinamento técnico-criativo através de exercícios corporais e/ou aulas de técnica de dança, laboratórios de criação em dança em sala de ensaio e em campo, pesquisas teóricas, leitura de textos, debates coletivos, registros em diário de bordo, exercícios de escrita poética, ensaios coreográficos, partilhas públicas prévias da pesquisa em processo, registro audiovisual e fotográfico de sua imagem, concessão de entrevistas e/ou respostas à questionários e, por fim, eventual publicação de vídeos, fotos, imagens, falas ou textos seus no próprio texto da tese, em relatórios técnicos ou artísticos, artigos científicos, blogs, sites ou redes sociais relacionadas à pesquisa.

Os riscos e desconfortos são os de usar o seu tempo para participar de forma ativa e presente da pesquisa e participar de entrevista, debate ou questionário sobre o processo. Os dados serão utilizados apenas para os objetivos de elaboração desta tese. Os benefícios esperados com o resultado deste trabalho, além do seu desenvolvimento pessoal, profissional e artístico, é colaborar com a pesquisa e difusão da dança e sua contribuição será de extrema relevância para o aprofundamento do tema.

Você terá a garantia de esclarecimento e resposta a qualquer pergunta e a liberdade de abandonar a pesquisa a qualquer momento sem prejuízo para si. Nos casos de dúvidas e esclarecimentos você deve procurar o pesquisador Marcos Vinícius Buiati Rezende / mbuiati@gmail.com / (61) 99840 1301.

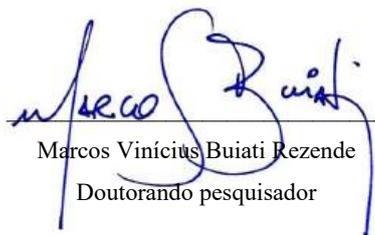
Após ter recebido todos os esclarecimentos e ciente dos meus direitos, concordo em participar desta pesquisa, bem como autorizo a divulgação e a publicação de toda informação por mim produzida e transmitida e o uso de minha imagem, inclusive com a divulgação do meu nome, função, onde estudo e trabalho na tese, em publicações e eventos de caráter científico e artístico e em blogs, sites ou redes sociais relacionadas à pesquisa.

Brasília, junho de 2024.



Gustavo Alexandre de Paiva

Dançarina-intérprete-criadora-pesquisadora



Marcos Vinícius Buiati Rezende

Doutorando pesquisador

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO
E DE USO DE IMAGEM**

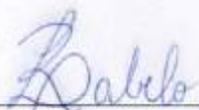
Te convido a autorizar sua participação na pesquisa intitulada **Monstrar como ato de criação: práticas para se dançar com o infamiliar**, sob responsabilidade do pesquisador doutorando do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília **Marcos Vinicius Buiati Rezende**, RG 4383361-PC/GO, CPF 008293751-63. Sua função será a de pessoa dançarina-intérprete-criadora-pesquisadora nos processos da tese, envolvendo: treinamento técnico-criativo através de exercícios corporais e/ou aulas de técnica de dança, laboratórios de criação em dança em sala de ensaio e em campo, pesquisas teóricas, leitura de textos, debates coletivos, registros em diário de bordo, exercícios de escrita poética, ensaios coreográficos, partilhas públicas prévias da pesquisa em processo, registro audiovisual e fotográfico de sua imagem, concessão de entrevistas e/ou respostas a questionários e, por fim, eventual publicação de vídeos, fotos, imagens, falas ou textos seus no próprio texto da tese, em relatórios técnicos ou artísticos, artigos científicos, blogs, sites ou redes sociais relacionadas à pesquisa.

Os riscos e desconfortos são os de usar o seu tempo para participar de forma ativa e presente da pesquisa e participar de entrevista, debate ou questionário sobre o processo. Os dados serão utilizados apenas para os objetivos de elaboração desta tese. Os benefícios esperados com o resultado deste trabalho, além do seu desenvolvimento pessoal, profissional e artístico, é colaborar com a pesquisa e difusão da dança e sua contribuição será de extrema relevância para o aprofundamento do tema.

Você terá a garantia de esclarecimento e resposta a qualquer pergunta e a liberdade de abandonar a pesquisa a qualquer momento sem prejuízo para si. Nos casos de dúvidas e esclarecimentos você deve procurar o pesquisador Marcos Vinicius Buiati Rezende / mbuiati@gmail.com / (61) 99840 1301.

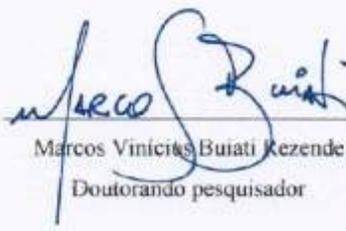
Após ter recebido todos os esclarecimentos e ciente dos meus direitos, concordo em participar desta pesquisa, bem como autorizo a divulgação e a publicação de toda informação por mim produzida e transmitida e o uso de minha imagem, inclusive com a divulgação do meu nome, função, onde estudo e trabalho na tese, em publicações e eventos de caráter científico e artístico e em blogs, sites ou redes sociais relacionadas à pesquisa.

Brasília, julho de 2024.



Lara Porfírio Rabelo

Dançarina-intérprete-criadora-pesquisadora



Marcos Vinicius Buiati Rezende

Doutorando pesquisador

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO
E DE USO DE IMAGEM**

Te convido a autorizar sua participação na pesquisa intitulada **Monstruar como ato de criação: práticas para se dançar com o infamiliar**, sob responsabilidade do pesquisador doutorando do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília **Marcos Vinícius Buiati Rezende**, RG 4383361-PC/GO, CPF 008293751-63. Sua função será a de pessoa dançarina-intérprete-criadora-pesquisadora nos processos da tese, envolvendo: treinamento técnico-criativo através de exercícios corporais e/ou aulas de técnica de dança, laboratórios de criação em dança em sala de ensaio e em campo, pesquisas teóricas, leitura de textos, debates coletivos, registros em diário de bordo, exercícios de escrita poética, ensaios coreográficos, partilhas públicas prévias da pesquisa em processo, registro audiovisual e fotográfico de sua imagem, concessão de entrevistas e/ou respostas à questionários e, por fim, eventual publicação de vídeos, fotos, imagens, falas ou textos seus no próprio texto da tese, em relatórios técnicos ou artísticos, artigos científicos, blogs, sites ou redes sociais relacionadas à pesquisa.

Os riscos e desconfortos são os de usar o seu tempo para participar de forma ativa e presente da pesquisa e participar de entrevista, debate ou questionário sobre o processo. Os dados serão utilizados apenas para os objetivos de elaboração desta tese. Os benefícios esperados com o resultado deste trabalho, além do seu desenvolvimento pessoal, profissional e artístico, é colaborar com a pesquisa e difusão da dança e sua contribuição será de extrema relevância para o aprofundamento do tema.

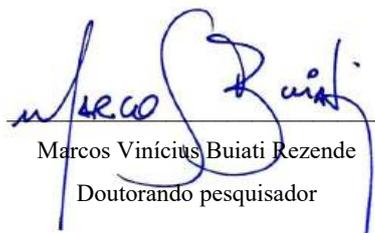
Você terá a garantia de esclarecimento e resposta a qualquer pergunta e a liberdade de abandonar a pesquisa a qualquer momento sem prejuízo para si. Nos casos de dúvidas e esclarecimentos você deve procurar o pesquisador Marcos Vinícius Buiati Rezende / mbuiati@gmail.com / (61) 99840 1301.

Após ter recebido todos os esclarecimentos e ciente dos meus direitos, concordo em participar desta pesquisa, bem como autorizo a divulgação e a publicação de toda informação por mim produzida e transmitida e o uso de minha imagem, inclusive com a divulgação do meu nome, função, onde estudo e trabalho na tese, em publicações e eventos de caráter científico e artístico e em blogs, sites ou redes sociais relacionadas à pesquisa.

Brasília, junho de 2024.

 Documento assinado digitalmente
LIMA GONCALVES BENNET
Data: 21/06/2024 10:47:12-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Dançarina-intérprete-criadora-pesquisadora


Marcos Vinícius Buiati Rezende
Doutorando pesquisador

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO
E DE USO DE IMAGEM**

Te convido a autorizar sua participação na pesquisa intitulada **Monstruar como ato de criação: práticas para se dançar com o infamiliar**, sob responsabilidade do pesquisador doutorando do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília **Marcos Vinicius Buiati Rezende**, RG 4383361-PC/GO, CPF 008293751-63. Sua função será a de pessoa dançarina-intérprete-criadora-pesquisadora nos processos da tese, envolvendo: treinamento técnico-criativo através de exercícios corporais e/ou aulas de técnica de dança, laboratórios de criação em dança em sala de ensaio e em campo, pesquisas teóricas, leitura de textos, debates coletivos, registros em diário de bordo, exercícios de escrita poética, ensaios coreográficos, partilhas públicas prévias da pesquisa em processo, registro audiovisual e fotográfico de sua imagem, concessão de entrevistas e/ou respostas à questionários e, por fim, eventual publicação de vídeos, fotos, imagens, falas ou textos seus no próprio texto da tese, em relatórios técnicos ou artísticos, artigos científicos, blogs, sites ou redes sociais relacionadas à pesquisa.

Os riscos e desconfortos são os de usar o seu tempo para participar de forma ativa e presente da pesquisa e participar de entrevista, debate ou questionário sobre o processo. Os dados serão utilizados apenas para os objetivos de elaboração desta tese. Os benefícios esperados com o resultado deste trabalho, além do seu desenvolvimento pessoal, profissional e artístico, é colaborar com a pesquisa e difusão da dança e sua contribuição será de extrema relevância para o aprofundamento do tema.

Você terá a garantia de esclarecimento e resposta a qualquer pergunta e a liberdade de abandonar a pesquisa a qualquer momento sem prejuízo para si. Nos casos de dúvidas e esclarecimentos você deve procurar o pesquisador Marcos Vinicius Buiati Rezende / mbuiati@gmail.com / (61) 99840 1301.

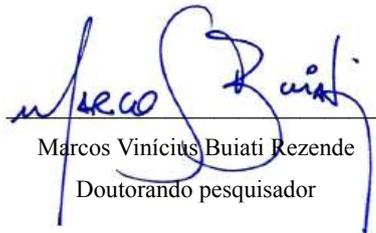
Após ter recebido todos os esclarecimentos e ciente dos meus direitos, concordo em participar desta pesquisa, bem como autorizo a divulgação e a publicação de toda informação por mim produzida e transmitida e o uso de minha imagem, inclusive com a divulgação do meu nome, função, onde estudo e trabalho na tese, em publicações e eventos de caráter científico e artístico e em blogs, sites ou redes sociais relacionadas à pesquisa.

Brasília, junho de 2024.



Marcia Regina dos Santos

Dançarina-intérprete-criadora-pesquisadora



Marcos Vinicius Buiati Rezende

Doutorando pesquisador

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO
E DE USO DE IMAGEM**

Te convido a autorizar sua participação na pesquisa intitulada **Monstruar como ato de criação: práticas para se dançar com o infamiliar**, sob responsabilidade do pesquisador doutorando do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília **Marcos Vinícius Buiati Rezende**, RG 4383361-PC/GO, CPF 008293751-63. Sua função será a de pessoa dançarina-intérprete-criadora-pesquisadora nos processos da tese, envolvendo: treinamento técnico-criativo através de exercícios corporais e/ou aulas de técnica de dança, laboratórios de criação em dança em sala de ensaio e em campo, pesquisas teóricas, leitura de textos, debates coletivos, registros em diário de bordo, exercícios de escrita poética, ensaios coreográficos, partilhas públicas prévias da pesquisa em processo, registro audiovisual e fotográfico de sua imagem, concessão de entrevistas e/ou respostas à questionários e, por fim, eventual publicação de vídeos, fotos, imagens, falas ou textos seus no próprio texto da tese, em relatórios técnicos ou artísticos, artigos científicos, blogs, sites ou redes sociais relacionadas à pesquisa.

Os riscos e desconfortos são os de usar o seu tempo para participar de forma ativa e presente da pesquisa e participar de entrevista, debate ou questionário sobre o processo. Os dados serão utilizados apenas para os objetivos de elaboração desta tese. Os benefícios esperados com o resultado deste trabalho, além do seu desenvolvimento pessoal, profissional e artístico, é colaborar com a pesquisa e difusão da dança e sua contribuição será de extrema relevância para o aprofundamento do tema.

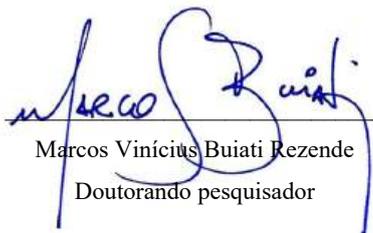
Você terá a garantia de esclarecimento e resposta a qualquer pergunta e a liberdade de abandonar a pesquisa a qualquer momento sem prejuízo para si. Nos casos de dúvidas e esclarecimentos você deve procurar o pesquisador Marcos Vinícius Buiati Rezende / mbuiati@gmail.com / (61) 99840 1301.

Após ter recebido todos os esclarecimentos e ciente dos meus direitos, concordo em participar desta pesquisa, bem como autorizo a divulgação e a publicação de toda informação por mim produzida e transmitida e o uso de minha imagem, inclusive com a divulgação do meu nome, função, onde estudo e trabalho na tese, em publicações e eventos de caráter científico e artístico e em blogs, sites ou redes sociais relacionadas à pesquisa.

Brasília, julho de 2024.

 Documento assinado digitalmente
RAFAELA AZEVEDO SILVA
Data: 08/07/2024 19:55:43-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Rafaela Azevedo Silva
Dançarina-intérprete-criadora-pesquisadora


Marcos Vinícius Buiati Rezende
Doutorando pesquisador