

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO

Maurício Sinski

CORPO IMPRÓPRIO:
CORPO ABERTO

Santa Maria, RS
2022

Maurício Sinski

CORPO IMPRÓPRIO:

CORPO ABERTO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Licenciatura em Teatro**.

Orientadora: Prof.^a Ma. Inajá Neckel

Santa Maria, RS

2022

Maurício Sinski

**CORPO IMPRÓPRIO:
CORPO ABERTO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Licenciatura em Teatro**.

Aprovado em 18 de fevereiro de 2022:

**Inajá Neckel, Ma. (DAC-UFSM)
(Presidente/Orientadora)**

Adriana Dal Forno, Dra. (DAC-UFSM)

Guilherme Carlos Corrêa, Dr. (DEM-UFSM)

Élcio Gimenez Rossini, Dr. (DAC-UFSM)

**Miriam Benigna Lessa Dias, Dra. (DAC-UFSM)
(Suplente)**

Santa Maria, RS
2022

O sonho acabou
E só assim saímos do fundo da terra em direção ao sol
O mundo agora é esse
Precisamos falar com a filha do vento
A que chamam
Liberdade
(Cordel Do Fogo Encantado)

RESUMO

CORPO IMPRÓPRIO: CORPO ABERTO

AUTOR: Maurício Sinski
ORIENTADORA: Inajá Neckel

Este trabalho nasce da pesquisa de Trabalho de Conclusão de Curso intitulado Corpo Impróprio: Corpo aberto. Sua proposição foi pensar a noção de corpo na abertura à singularidade a partir do pensamento do filósofo Jean-Luc Nancy. Teve como objetivo colocar em prática laboratorial um processo voltado à abertura e a singularidade, produzindo um pensamento sobre o corpo, o teatro e as relações entre o sensível e a subjetividade. Sua metodologia se baseou na Prática como Pesquisa como um caminho para a abordagem metodológica, colocando assim a prática artística como centro motor do processo e da produção do pensamento. A partir disso, foram realizadas intervenções performáticas: Corpo-Máquina e Coluna D'água. Nas impropriedades no corpo como abertura, deixo vestígios de presenças e efeitos de presenças que se relacionam, criam e tecem essa pesquisa.

Palavras-chave: Teatro. Prática como Pesquisa. Corpo.

ABSTRACT

IMPROPER BODY: OPEN BODY

AUTHOR: Maurício Sinski

ADVISOR: Inajá Neckel

This work arises from the research of the Final Paper entitled *Improper Body: Open Body*. Its proposition was to think about the notion of the body in the opening to the uniqueness according to the thought of the philosopher Jean-Luc Nancy. The objective was to put into laboratory practice a process aimed at opening and uniqueness, producing a thought about the body, the theater and the relationship between the sensitive and the subjectivity. Its methodology was based on Practice as Research as a path to a methodological approach, thus placing artistic practice as the driving force of the process and the production of thought. From this, performance interventions were carried out: *Body-Machine* and *Water Column*. In the improprieties in the body as an opening, I leave traces of presences and the effects of presences that are related, which create and weave this research.

Key words: Theater. Practice as Research. Body.

SUMÁRIO

1	ABERTURA.....	8
2	VESTÍGIOS. CORPOS.....	13
2.1	CORPO.....	14
2.2	CORPO-TEATRO.....	16
2.3	CORPO NA ABERTURA.....	17
3	MERGULHOS SOBRE SI E FORA DE SI: Prática como Pesquisa ou sobre como abrir o corpo.....	21
3.1	RIPSALIS PILOCARPA.....	24
3.2	SOLIDÃO: CHEIO DE PRESENÇAS.....	32
4	PRESENTES.....	36
4.1	CORPO-MÁQUINA.....	42
4.2	COLUNA D'ÁGUA.....	45
5	CORPO IMPRÓPRIO.....	48
	REFERÊNCIAS.....	54

A B E R T U R A

Compartilho neste trabalho as aberturas e impropriedades no corpo que me trouxe para este momento de minha formação no curso de Licenciatura em Teatro. Proponho acompanhar essa experiência, como nos diz Jean-Luc Nancy¹, tendo em vista o corpo na abertura, como uma via para chegar em um pensamento ancorado no corpo, um pensamento sensível. Cheguei a este momento de minha formação buscando entender na impropriedade uma possibilidade que me conduzisse à singularidade na prática artística. A partir dele, desejei não imitar, não reproduzir algo. Desejei ir além do que eu conhecia e era terreno de conhecimento. Desejei não acatar o primeiro discurso. Desejei não me sujeitar, para não sujeitar mais tarde. Decidi por experimentar isso no corpo. Decidi seguir os desvios que a impropriedade poderia me trazer. Este processo se deu na experimentação prática e, diante de seus percalços, senti os efeitos da presença no corpo. A ideia de presença, tão arraigada na prática teatral, ganhou outros contornos - vestígios que levavam a sentir o corpo na abertura. Um rasgar-se que a medida em que ia se repetindo me mostrava nas singularidades advindas da prática que o pensamento pode ser produzido - emaranhado no sensível. Neste texto que articula meu processo, repetirei muitas vezes a palavra “relação”. É que as relações não se dão de modo útil, às vezes elas acontecem. O corpo, que neste momento escreve, existe em meio ao rascunho de uma tempestade de relações. Farei descrições inúteis aos olhos do conhecimento acatado. Darei dicas inúteis sobre como se perder, e não se achar. Não deixo receitas, e sim vestígios.

Dentre as relações que aconteceram ao longo do processo, ressalto a abordagem metodológica. Foi a partir da Prática como Pesquisa (Practice as Research - PaR), que coloca a prática artística como fundamento central para o desenvolvimento da pesquisa, a qual passou a ser a linha condutora do processo. Essas imbricações do percurso investigativo fomentaram um conhecimento que passa pelo corpo. Em prática laboratorial realizei experimentações a partir de livres movimentações em espaços diversos, buscando uma percepção do que se movia e o que me movia nesse estado pendular que decidi experimentar. Ao longo do processo me deparei com diversas outras abordagens, creio que algumas noções e conceitos que advém da prática teatral foram mobilizados para além dos limites de um território reconhecido.

¹ Nascido em 1940, em Bordeaux (França), Jean-Luc Nancy é professor emérito da Universidade de Estrasburgo, instituição em que lecionou ao longo de quase quatro décadas. Com uma obra ampla, Nancy coloca o corpo na centralidade de seu pensamento tendo em vista questões político-ideológicas, e ao mesmo tempo, éticas e estéticas.

Uma vez que esse movimento de visita renovada se efetivava, encontrei na palavra presença um embate e uma aliada. Um embate, pois, sentimos os efeitos da presença, percebemos e intuímos o que talvez ela seja. Contudo, ao mesmo tempo, como escapar das vestes corriqueiras que a ela são atribuídas? E mais, como documentar essa prática e encontrar um vocabulário que fosse capaz de abarcar os instantes de presença que senti durante o processo?

Ao estudar a noção de corpo em Nancy a partir de suas colocações da relação entre o sensível e a subjetividade, encontrei uma referência que aborda essas variações do corpo, da escrita, do documento, uma vez que o autor enfatiza o caráter do não acabado em suas proposições sobre a arte. Compreendo-as, assim, como aberturas a partir das quais coloquei em movimento meu pensamento, minha prática, minhas definições, meus anseios, minhas projeções em resultados. O que intitulo corpo-minha-impropriedade² foi tecido em meio a acontecimentos relacionais entre corporeidades (humanas e não humanas) e composto pelo registro de fragmentos elaborados e rascunhados durante a prática. Entendo-os como um pensamento sensível expresso por meio da linguagem escrita e como expressão desse corpo impróprio. A partir da revisão da noção de corpo no pensamento do filósofo Jean-Luc Nancy, em diálogo com a prática que realizei, obtive vestígios registrados em diário de bordo e que, neste trabalho se concretizaram cenicamente nas intervenções Corpo-Máquina e Coluna D'Água. Nelas efetivei o que estava na ordem de exercícios – as relações experimentadas em laboratório saíram da espera do íntimo, uma vez que seu fazer se deu na relação com corpos humanos e não humanos.

Por meio de suas proposições, Jean-Luc Nancy solicita *um constante acessar vestígios do corpo*: constante porque o corpo escapa. O corpo como impropriedade não visa a determinação ou identificação, pois do corpo “só dispomos de indicações, traços, pegadas, vestígios” (NANCY, 2012, p. 53). Intuo que o autor propõe uma crítica ao conceito de representação na tradição do pensamento filosófico ocidental, em seu pensamento o corpo é um aspecto estruturante para que haja uma abertura às relações e às presenças. Deriva daí que corpo e pensamento “são apenas o seu mútuo tocar-se, o toque da efracção de um pelo outro e de um no outro. Este toque é o limite, o espaçamento da existência.” (NANCY, 2000, p. 36).

A ideia de impropriedade é normalmente pensada como algo inadequado, descartável, que não serve para determinados fins. Porém, ousou em dizer que todos os corpos são impróprios, alguns mais, outros menos. Coloco-me aqui a pensar essa impropriedade do corpo

² Expressão que vou utilizar desse modo ao longo deste trabalho, na impossibilidade de defini-lo de outro modo.

por outro viés, o dos sentidos no decurso de um processo. Corpo aberto às experiências sensíveis que se instauram na relação e se dispõem a se fazer corpos, emissor-receptor de ressonâncias de outros com os quais compõe a cada vez o corpo-minha-impropriedade, pois, “o corpo é nosso e nos é próprio na exata medida que não nos pertence e se retrai na intimidade do nosso ser próprio, se é que esse existe.” (NANCY, 2015, p. 96).

O ato de pensar sob determinado ponto de vista, neste caso, a partir das escritas de Nancy, em si, é composição imprópria, somos compostos por nossas vivências, pelas relações, pelas comunidades em que vivemos, por aquilo que conhecemos ou estamos a caminho de descobrir. Todas essas potências são externas, reverberam em nosso corpo e então ressoa sobre outros corpos, essas reverberações são impropriedades que apropriamos a nós mesmos.

Portanto, este trabalho foi feito pelas relações entre corpos e singularidades, não prevendo descrever fórmulas ou regras, apenas dispor de vestígios nos quais o corpo na abertura se faz pela fricção da carne.

Se pensarmos na história do teatro, e nos artistas em suas práticas atualmente, o corpo é um núcleo fundante para o acontecimento teatral. São raras as exceções em que podemos visualizar espetáculos que abolem a presença física do ator em cena, deixando a cabo de toda uma maquinaria à produção de um acontecimento teatral. Já na história do teatro, o trabalho a partir do corpo do ator parece ser uma das refundações e o centro motor de um outro modo de empreender a criação e o acontecimento teatral. Ao longo de todo o século XX, o corpo foi uma das referências a que se deu maior visibilidade. A arte do teatro deixa de ser somente a produção de um modelo de espetáculo e de presença do corpo em cena para abrir possibilidades de estabelecer processos que colocam em movimento o próprio pensamento sobre o teatro.

A formação do professor de teatro é atravessada por uma série de proposições sobre o trabalho com o corpo. Nela, o corpo do futuro professor (aprendiz, por assim dizer), duplica-se e conflitua dimensões que o colocam entre um saber para atuar com seus alunos, mas ao mesmo tempo, em meu caso, conhecer o meu corpo, sentir meu corpo, como meu corpo está em cena, como coloco meu corpo a crer nos estímulos que me são propostos. Inegável: esse saber nem sempre é tão seguro, aliás, nada seguro. Já pensei que meus professores sabiam tudo. Projetei essa segurança da minha deriva neles. Fardo para eles, fardo para mim diante das turmas em que já atuei. O corpo do professor existe nas relações de forças, diante de um dinamismo que escapa a segurança e transborda o conflito. Como

saber se o plano vai funcionar? Como saber se o plano de ensaio vai funcionar? Como funcionar diante de um plano de ensaio? Será permitido criar nessas instâncias?

Assim, o corpo existe dinâmico, estabelece outros dinamismos, é como um movimento que transborda, que afeta e é afetado, é uma multidão de pensamentos, como zumbidos que procuram suas vibrações harmoniosas ou não em conjunto, o corpo existe paisagens/paragens de múltiplos sentidos, existe no pertencimento das experiências daquilo que fazemos no aqui e agora, ou seja, naquilo que escapa.

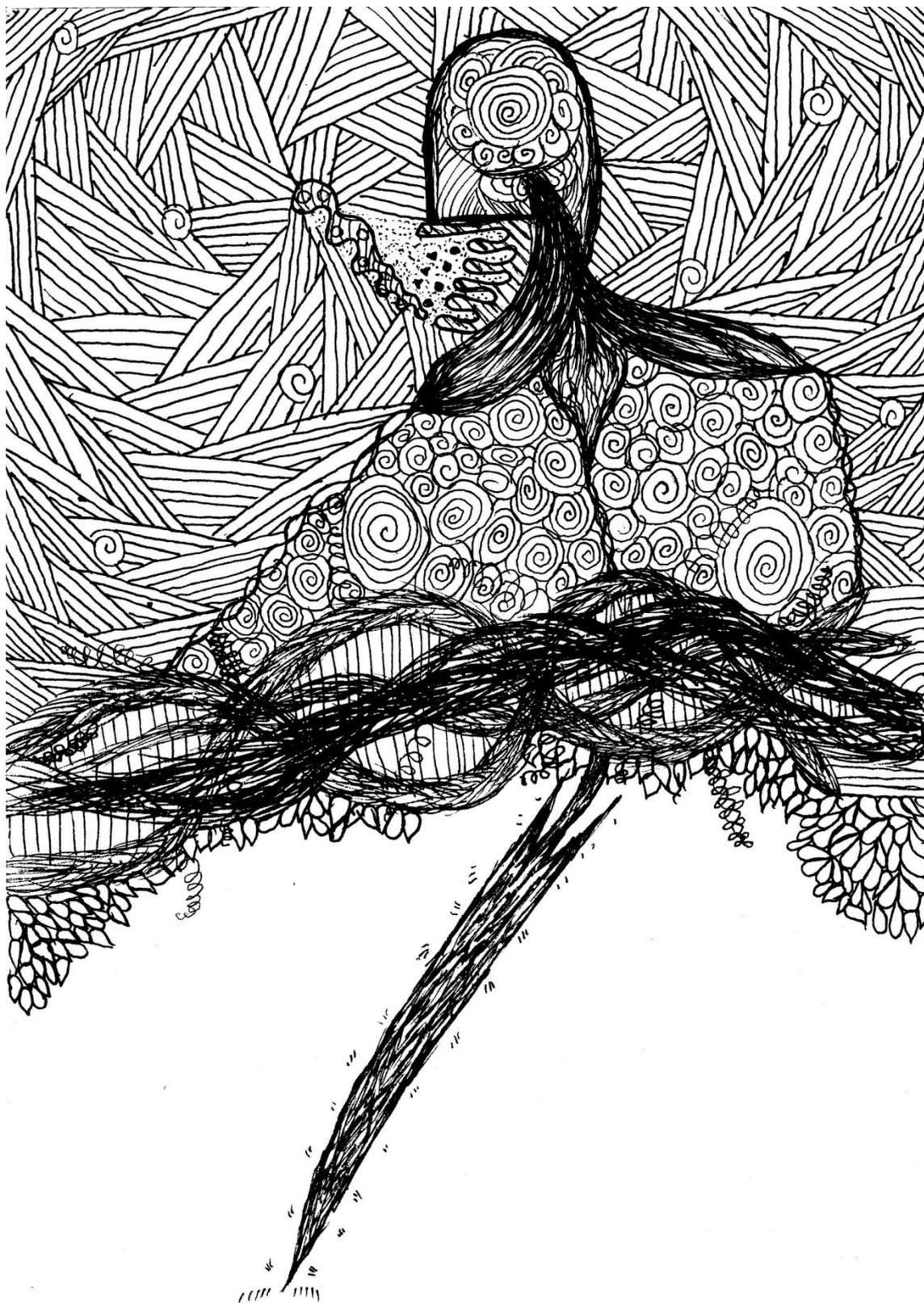
Em estado de presença, o corpo endereça e cria relações de espaçamento com outros corpos. Coexiste no espaçamento da existência um mútuo tocar-se de presenças, a partir de afetos e reverberações que o corpo vivencia e, por meio das quais realiza suas travessias, processos de abertura ao que comparece, seja isso um corpo, uma planta, um som, um gosto, uma imagem, uma sensação... Comparecer do corpo, ou seja, “sua exposição, seu modo de se pôr a descoberto, expor-se ao perigo, aventurar-se, lançar-se ao acaso, arriscar-se, é constitutivo do seu ser.” (NANCY, 2015, p. 13).

Pensar o corpo neste sentido é apenas um ponto de vista, neste caso, que partiu das relações com outras corporeidades. Foi pensar conforme afirma Nancy, por intermédio do jogo relacional de forças que o corpo é tomado contra outros corpos.

Retorno às pegadas já existentes em meus processos. Com os pés enviesados busco novos caminhos de existir, para traçar linhas imaginárias flutuantes e me colocar em percurso neste momento de minha formação.

A experiência e a noção de corpo têm sido uma constante em minhas buscas. Diante de meus anseios e dúvidas companheiras, vejo nesta pesquisa a possibilidade de tecer relações e fazer aberturas em meu pensamento, muitas vezes, deduzido sobre o corpo. Também, creio que trazer as proposições sobre corpo e teatro de Nancy afirma o próprio teatro como categoria que possamos pensar e dinamizar nossas relações com o mundo.

Como artista, não poderia deixar de viabilizar uma proposição que estivesse ancorada na prática com o corpo, a partir da qual creio ser possível elaborar um pensamento singular sobre o corpo e o artista de teatro. Na impropriedade do que foi exposto até aqui busco o movimento/travessia: voltar e ir, refazer, trazer para fora aquilo que me foi imposto como uma suposta obrigação. Disposto a pensar, faça-me aqui em escrita, exposto, faça-me presente. Existo, como diria Nancy.



VESTÍGIOS. CORPOS

2.1 Corpo

Precisão do corpo: é aqui e em nenhuma outra parte. É na ponta do dedão do pé direito, é na base do externo, no mamilo do seio, é à direita, à esquerda, no alto, embaixo, na profundidade ou na superfície. (Jean-Luc Nancy).

Dentre os muitos aspectos que fomentam a formação do artista e do professor de teatro, o corpo é um tema constantemente proposto no âmbito da pesquisa em artes cênicas. Esse corpo, na esfera das artes da cena, pode ser visto de diversos viés e pontos de vista, como por exemplo, do ator, do encenador, do espectador ou do professor. Não me limitarei aqui a escrever e pensar sobre uma dessas categorias, pois penso que seja importante que o corpo não se limite ao instrumental ou a uma categoria, mas seja proposto como abertura ao sensível do mundo em uma existência compartilhada. Coloco-me a pensar como artista, perpassando e refletindo os vieses acima explicitados, pelas experiências em que o corpo-minha-impropriedade vive e ressoa nos processos de formação e criação.

Nas escritas de Jean-Luc Nancy, o qual propõe ao longo de suas obras aproximações entre o teatro, o corpo e o pensamento, procuro vestígios que reverberam em meu pensamento, um outro olhar para o Corpo, de maneira a abrir possibilidades de entendimento aprofundado sobre esse conceito. O corpo é um tema que desencadeia proposições críticas em face de um modo de pensar vigente que instrui e objetiva o corpo em suas funções, em seus saberes, em suas aberturas, propondo um tipo de existência. Esse modo de pensamento ocidental, criticado pelo filósofo, centra-se na representação como imagem do pensamento. O conceito de representação que é discutido na filosofia, diz respeito ao que podemos definir como representação mental. Para José A. Sanchez:

A representação é um gesto do sujeito em relação ao objeto, sendo, portanto, **unilateral**. E a representação é também um modo de relacionar o sujeito com o objeto na **ausência** deste. É justamente a unilateralidade e a ausência implícitas na representação que provocaram a crítica de uma filosofia baseada na representação e não na **presença**, cujos fundamentos remontam ao platonismo e que dominou o pensamento ocidental de forma hegemônica desde o Renascimento.³ (SÁNCHEZ, 2017, p. 57-58).

³ La representación es un gesto del sujeto en relación con el objeto, es, por tanto, unilateral. Y la representación es también un modo de relación del sujeto con el objeto en ausencia de éste. Son precisamente la unilateralidad y la ausencia implícitas en la representación las que provocaron la crítica de una filosofía basada en la representación y no en la presencia, cuyos fundamentos se remontarían al platonismo y que ha dominado el pensamiento occidental de modo hegemónico desde el Renacimiento. Grifo nosso. (As traduções presentes neste trabalho são de nossa autoria)

A representação, como conceito, age nos corpos, delimitando-os a um sentido, a um uso, ou então, a propriedades, habilidades e competências cognitivas e sensíveis que me soam arbitrárias, estreitando as potências do corpo. Em comentário sobre a crítica à representação na obra de Nancy, Concetta Ricupito, traz o seguinte panorama:

conceito, ideia, filosofia como figuras estáveis dentro das quais um pensamento se representa e, portanto, se define e se delimita, devem ser desconstruídas. É o próprio pensamento que deve ser desconstruído para que não se permita ser retido em certas categorias.”⁴ (RICUPITO, 2014, p. 23-24).

Trata-se, portanto, de uma desconstrução de um modo de pensar, para isso, Nancy busca no corpo a noção capaz de desencadeá-la. Tal como um muro que se esfacela diante de nós, o pensamento da representação somente poderia assim ser afetado por meio de uma outra noção de corpo. Para a autora, importa compreendermos que Nancy nos propõe o corpo como existência e, ainda, que não temos um corpo, mas somos corpo. Então, afinal, o que seria esse corpo para Nancy? “Um corpo é esse pelo quê, como quê e em quê tudo acontece: tudo sobrevém, tudo se produz num gesto, numa inflexão, numa emoção ou erupção da pele, o sentido de um outro corpo roçado ou melindrado” (NANCY, 2015, p. 8).

Penso que o corpo é zona de processos, fricções e aberturas. Ele se expõe e se distancia, toca e sente o tocar de outros corpos, sem propor a relevância de uma experiência em detrimento de outra, nem mesmo separação entre pensamento e corpo. Para evitar uma generalização da expressão experiência, Nancy faz uso da palavra *experitur*⁵. Com ela o fazer-se e desfazer-se criam uma zona de articulação à abertura do pensamento, que poderia desestabilizar a representação. De acordo com ele, a *experitur* significa que “isto vai, isto vem ao longo destes bordos, confins e fins sem fim delimitando outros fins, **recomeços de si** assim como **acesso aos outros**”⁶ (NANCY, 2000, p. 98). Desses processos, evidencia-se uma sensibilidade corporificada, desprovida de fronteiras ou limites, se eles existirem é do corpo como existência.

Pela exposição desse corpo que transita **entre** que a presença é lançada a si e ao outro, nessa fricção busca-se o heterogêneo e não a homogeneização das subjetividades em uma massa que se mistura e não distingue, o diferente. Segundo Lazzareti, a presença em Nancy é

⁴ Concetto, idea, filosofia in quanto figure stabili entro le quali un pensiero si rappresenta e dunque si definisce e si delimita devono essere decostruiti. È il pensiero stesso che deve essere decostruito perché non si lasci trattenere in determinate categorie.

⁵ Experitur do latim: experimenta, experiência.

⁶ Grifo nosso.

relacionada “a ideia da presença com a de nascimento, destacando a impossibilidade de agarrar a presença como coisa, em termos de apropriação ou definição. Para o filósofo, a presença, assim como o entre, foge a qualquer possibilidade de significação ou representação” (LAZZARETI, 2019, p. 182).

Por isso, na impossibilidade de haver um pertencimento ou propriedade, o corpo, no pensamento do filósofo, é impróprio.

2.2 Corpo-teatro

Corpo indicial: alguém que se esconde, que mostra a ponta da orelha, um ou uma alguém, alguma coisa, algum signo, alguma causa ou algum efeito, lá tem a maneira de “lá”, de “lá embaixo”, bem perto, bem longe... (Jean-Luc Nancy).

No pensamento de Nancy, o corpo e o teatro se tocam. Textos como *Corpo-Teatro*⁷ e *Vox Clamans in Deserto*⁸, traçam um pensamento sobre teatro. Interesse-me neste trabalho por suas proposições sobre a presença. Para o autor, o corpo como presença é por si só corpo-teatro, pois se expõe pela necessidade de aparecer.

Quando penso no teatro (naquilo que o senso comum institui como resultado no fazer teatral, ou seja, o espetáculo) o corpo do ator é corpo que se apresenta aos outros. As variações sobre os modos de perceber esse ato irão variar de acordo com cada artista e suas percepções e anseios. Pode-se pensar na presença a partir das proposições da Antropologia Teatral⁹, a presença ganha rasgos de idealização, ela teria princípios que a operam e fundamentam um estado particular que o ator, por meio de muito treinamento pode alcançar. Os princípios apresentados por Eugenio Barba têm sua funcionalidade testada - busca-se um efeito sobre o espectador. Na abordagem de Nancy a presença é compartilhada.

O corpo já é ele mesmo apresentação: um corpo, com efeito, não consiste simplesmente num “ser” – qualquer que seja o sentido que se atribua a essa palavra – mas articula esse ser ao aparecer ou bem o indexa sobre um estar e ser-aí que implica a sua co-presença – distância, proximidade, interação – com os outros corpos. (NANCY, 2015, p. 84).

⁷ Corpo-Teatro foi a base da palestra proferida por Jean-Luc Nancy no Kiasma, museu de arte moderna de Helsinki, em abril de 2010.

⁸ Vox Clamans in deserto foi publicado no volume: NANCY, Jean-Luc. O Peso de um Pensamento, a Aproximação. Tradução de Fernanda Bernardo e Hugo Monteiro. Coimbra: Palimage, 2011. p. 29-42.

⁹ Ciência pragmática criada por Eugenio Barba e especialmente divulgada no Brasil a partir da década de 90.

Daí advém o que Nancy chama de teatralidade, ou seja,

A teatralidade procede da declaração de existência – e a existência é ela mesma o ser declarado, apresentado, não retido em si. É o ser dando sinal de si mesmo, dando-se a sentir não só numa mera percepção, mas numa compacidade e tensão. (NANCY, 2015, p. 84).

Compacidade e tensão, pois, a relação implica uma diferença, ou seria mera continuidade evidenciando um processo homogêneo. A teatralidade não se encontra só no teatro, mas na vida, ou naquilo que ele chama de cena do mundo. São os vestígios que o corpo lança no mundo, a sua apresentação enquanto presença e existência, é o ser que se encontra dentro e se retira para ficar fora, o seu jeito de se portar, de se relacionar, de se vestir, de ser.

Assim, o corpo no teatro é uma maneira cultural de existir, de vir a descobrir algo, “é o corpo que torna sagrada a sua própria presença – quer dizer, como gostaríamos de dizer, a sua alma, também a sua criação, sua inscrição cósmica, sua glória, sua fruição, seu sofrimento, seu abandono: numa palavra, a sua comparação como um signo entre signos.” (NANCY, 2015, p. 85). Portanto, no fazer teatro, a teatralidade se porta em sua dupla presença, em sua jornada de endereçamento de sentidos, pela potência do corpo sensível e, não unicamente, pela palavra enquanto linguagem.

2.3 Corpo na abertura

Por que 58 indícios? Porque $5 + 8 =$ os membros do corpo, braços, pernas e cabeça e as 8 regiões do corpo: as costas, o ventre, o crânio, o rosto, as nádegas, o sexo, o ânus a garganta. Ou então porque $5 + 8 = 13$ e $13 = 1 \& 3$, 1 valendo pela unidade (um corpo) e 3 valendo pela agitação e transformação incessante que circula e se divide, excitando-se entre a matéria do corpo, a sua alma e seu espírito... Ou ainda: o Arcano XIII do tarô que designa a morte, e a morte que incorpora o corpo no corpo universal sem uso dos lodos e ciclos químicos, dos calores e brilhos estelares... (Jean-Luc Nancy).

Percorrer os caminhos com o corpo buscando investigar singularidades e vias de acesso produz uma abertura como possibilidade de existência. É a partir dela que busco uma prática de pesquisa neste trabalho. Creio que o corpo na abertura existe ávido, desejante de relações que se interseccionam pela afirmação das diferenças - em tudo, contrário a reconhecer-se em superfícies seguras e habitáveis.

Diante do abrigo íntimo que, de algum modo, sacode fora do espaço, numa mancha cega, abre-se o espaço de onde cabe sair, de onde o corpo se coloca diante de si mesmo – pois toda a sua presença está aí, nesse fora de si, que não se desprende de um “dentro”, mas que o evoca somente como o impossível, o vazio fora de um lugar, de um tempo e de um sentido. “Si” torna-se assim: personagem, papel, máscara, maneira de portar-se, exibição, apresentação – ou seja, variação singular da abertura e distinção pela qual há um corpo, uma presença. (NANCY, 2015, p. 81).

É do/no corpo na abertura que são acessados os sentidos e a experiência sensorial, para Nancy é nesse acontecimento/abertura que o corpo acessa vias “a que se dá o nome ‘os sentidos.’” (NANCY, 2015, p. 79).

Sendo o sentido (enquanto percepção sensória e inteligível) marcado por esta força excedente - que impulsiona todo “si” para fora de “si” – toda percepção de mundo, dos regimes de sentido e seus compartilhamentos é exercida nesta pré-condição da articulação, a partir, por exemplo, do movimento, do ritmo, da cadência implicada em cada articulação do sentido. (GHETTI, 2013, p. 149).

Assim, o corpo pode ser compreendido como superfície que vibra na presença de outras singularidades: corpo “é o nome mais apropriado para um acontecimento sem profundidade, sem velas, sem revelação, sem ocultação.”¹⁰ (RICUPITO, 2014, p. 14).

Diante da crítica efetivada por Nancy sobre o conceito de representação como um modelo que opera e habilita os corpos (suas identidades, seus valores, seus usos, seus contornos, etc.), parece-me imprescindível abordar o corpo a partir do afastamento de suas funcionalidades atribuídas pelo regime vigente na história da filosofia (representação), enquanto categoria do pensamento que o delimita a um nome, a uma função, a uma finalidade ou, ainda, a um sagrado que transcende a carne e suas dimensões. Posto isso, o encontro com Nancy foi um convite a desmensurar o corpo, permitindo que sua existência se dê pelo campo das relações, nas quais a sensibilidade deixa de ser o sentido (tal qual entendido na linguagem) para ser *sentido*, com seu peso, seus movimentos, suas dinâmicas: na carne.

Nas marcas evanescentes que ressoam nos corpos se encontra um sensível que pode ser acessado na abertura ao mundo, o que implica, desde já, suas dissonâncias e suas ressonâncias. Ecos para uma presença que “constrói-se sobre um “pré” de proximidade e não de anterioridade. O presente não é adiante e nem antes. O presente é perto [auprès]. Por isso ele é tanto temporal como espacial: nem antes, nem depois, mas perto, chegando

¹⁰ Il corpo, nella riflessione di Nancy, è il nome più appropriato per un evento senza profondità, senza veli, senza rivelazione, senza nascondimento.

perto.” (NANCY, 2015, p. 77). A presença em Nancy não é explicada como um estado de graça, ou de uma habilidade técnica adquirida pelo corpo, pois ela se coloca no campo do relacional, ou seja, é necessário que outros corpos se exponham - não há isolamento em Nancy.

Utilizando uma expressão do autor, a presença se constitui naquilo que toca e pelo qual se é tocad[a] (NANCY, 2000). O filósofo propõe um mergulho em si e para fora de si. Algumas vezes, escuto a expressão trabalhando sobre si e compreendo como a atenção às ressonâncias do corpo-minha-impropriedade, mas não posso deixar aquém os corpos com os quais me relaciono. Nem sempre ligados à natureza humana, minhas relações são também com corpos-suculentas; corpos-chão; corpos-som; corpos-árvores; corpos-cachoeiras... Todos são pontos de vista de minhas relações. Por isso:

Como todo ponto, o ponto de vista não tem dimensão alguma. É, como sabemos, ponto cego, mancha que permite ao seu redor a disposição de perspectivas e relações, o próximo e o distante. Ponto de fuga obscuro que se sustenta no fundo de mim, fundo entendido como fundo de palco, como um pano de fundo que eu bem poderia representar como um ponto. Um ponto, no entanto, como um não-espaço alojado bem atrás do espaço que se desenvolve como a minha cabeça, meu crânio, minhas costas e todo esse aquém de si mesmo de onde um corpo perceptível e agente se enleva e projeta. (NANCY, 2015, p. 73).

Existo com as relações, as diferenças se manifestam, nesta proximidade terrificante e ao mesmo tempo encantadora, no corpo que se excita diante delas. Assim, penso em um corpo tal qual propõe Nancy “Corpo oximoro polimorfo: dentro/fora, matéria/forma, homo/heterologia, auto/alonomia, crescimento/excrescência, meu/breu...” (NANCY, 2012, p. 56). Existo na relação com o teatro que “é o que dá lugar à aproximação de um corpo” (NANCY, 2015, p. 77). Pode-se afirmar que o teatro permite um estado de abertura e de constante processo de pensamento no corpo; possibilita me rever e reestruturar ações com o mundo, de modo que isso não signifique seguir as coordenadas ditadas, mas encontrar “outra realidade perigosa e típica” (ARTAUD, 2006, p. 49), ou seja, a da Criação.

Pensar o corpo no teatro é pensar a partir de diferentes linhas, é pensar o corpo nos seus diferentes estados de existência, nas suas bricolagens teóricas e no seu vir-a-presença. Tende-se a pensar o corpo apenas como objeto de representação, mas vai além disso, não se trata de contemplar suas funções, mas sua exposição de existência.

Experiência não é saber, nem não-saber. Experiência é travessia, transbordo, transporte incessante de um bordo ao outro acompanhando o

traçado que desdobra e limita uma arcalidade. Tão-pouco o pensar pertence à ordem do saber. O pensamento é o ser enquanto pesa sobre seus bordos, o ser apoiado, dobrado sobre as suas extremidades, dobra e folga da extensão. Cada pensamento é um corpo. (NANCY, 2000, p. 110-111).

Nesse sentido, o pensamento acontece junto com a experiência, um contempla o outro possibilitando o endereçamento de sentidos mediante o tocar sensível em fazer-se, expor-se, apresentar-se. O corpo na abertura é desta forma o entre pensamento e experiência, na qual o corpo-minha-impropriedade por intermédio da prática laboratorial e de intervenções faz-se aqui **CORPO IMPRÓPRIO: Corpo Aberto.**

MERGULHOS SOBRE SI E FORA DE SI



**Prática como Pesquisa ou
sobre como abrir o corpo**

Fiz-me em fricção, atento ao que era exigido e ao meu desejo. Encontrei nas proposições de Erin Manning uma viabilização desta pesquisa. A autora trabalha a partir da Prática como Pesquisa, na qual os registros dos processos não estão vinculados a um objetivo tão bem definido em termos de produto. Neste tipo de metodologia mais importa o que pode advir ao longo da prática estabelecida e rigorosa, sejam esses conhecimentos artísticos, científicos e até aqueles que não se adaptam a uma linguagem. Para a autora:

A pesquisa-criação [ou PaR¹¹] gera novas formas de experiência; situa o que muitas vezes parecem práticas díspares, dando-lhes um canal de expressão coletiva; hesitantemente reconhece que os modos normativos da investigação e de discernimento muitas vezes são incapazes de avaliar seu valor; gera formas de conhecimento extralinguísticos; cria estratégias operativas para um posicionamento móvel que leve em consideração essas novas formas de conhecimento; propõe assemblages concretas ao repensar a própria questão do que está em jogo na pedagogia, na prática e na experimentação coletiva.¹² (MANNING, 2022, np).

Somente em laboratório prático pude ter uma primeira mobilização: havia momentos em que meu corpo em estado aberto ficava evidente para mim, ou seja, neles uma espécie de termômetro aguçava meu querer continuar ali. Mais do que prazeroso, percebi meu corpo tão normatizado enfiando dedos e pele em paredes cheias de sulcos e buscando fendas para se mover desde outra lógica - a dele próprio na relação com o que ia me atravessando. A efetivação de uma atmosfera dinâmica, a qual Nancy chama de presença, estaria manifesta? Seria isso estar presente? Debruço-me sobre essas questões e busco explicitá-las nesta escrita.

Tendo como objetivo pensar esse corpo na abertura, decidi trabalhar com aquilo que compõe essa experiência sensível, abro-me para estados/qualidades/efeitos de presenças. No que tange essa prática, nas repetidas vezes, ansiava viver no mesmo exercício, tantas vezes já realizado, encontrar a maleabilidade de um corpo que se ramifica e sente o que se dispõe ao seu redor. Era a ânsia de sentir. Precisei me mover para sentir, ser visto para sentir. Mas ser visto por quem? E mais, seria a partir dessa prática que o chamado conhecimento adviria para um Trabalho de Conclusão de Curso, conhecimento esse que tanto me cobrava?

Agir, escutar, mover, repetir o mesmo exercício, perceber as variações sempre diferentes. Por meio dos registros das práticas laboratoriais e daquilo que ia me atravessando: realizei anotações em forma de diário, procurei encontrar vestígios sobre os pontos de vista que me afetaram durante o processo deste trabalho, expunha-me a um pensamento aberto nas

¹¹ De acordo com Ciane Fernandes Practice as Research (PaR) é uma forma de pesquisa acadêmica que tem a prática artística/criativa como método e/ou como produto de pesquisa. (2018)

¹² Texto traduzido pela professora Cristina F. Rosa para fins didáticos, acesso em janeiro de 2022.

reverberações daquele que chamei corpo-minha-impropriedade. Na prática correlacionava e estabelecia minhas relações e percepções corpóreas sensíveis e do trabalho.

Os espaços em que aconteceram a prática laboratorial, em sua maioria das vezes, foram em minha casa, no vão que liga a sala de estar e jantar - a maior área para me movimentar, mesmo tendo um lustre no qual eu sempre bato - nos corredores com vigas baixas - onde aproveito para alongar as costas, brincar com o equilíbrio, pensar em direções. No meu quarto no qual da cama tiro proveito para fazer exercícios deitado esticando minha coluna e abrindo seus espaços. Também entre a tv e o sofá onde faço as práticas de yoga num pequeno espaço que adaptei aos movimentos ou vice-versa. No corredor entre a sala e a cozinha onde ressonadores parecem funcionar muito bem de onde expando minha voz quando canto. E ainda na cozinha local para onde caminho quando fico a pensar, onde preparo meus alimentos e me divirto misturando sabores e inventando pratos com o que tenho em mãos.

Outros espaços também foram habitados, nas casas das minhas amigas, na sala, no pátio e no estacionamento, e na Nossa Maloca¹³. Na Maloca, em meio a natureza tive a oportunidade de vivenciar uma prática guiada pela Inajá, começando com o trabalho em sala (no pequeno Teatro Chica Pelega) que foi se expandindo e ganhando outros espaços ao ar livre. Da concentração à percepção do corpo naquele local fechado, da relação entre mim e quem conduzia para as pedras que senti nos pés, o sol quente na pele, os insetos pequenos que iam saltando da grama até a chegada ao pequeno riacho. Nesta experimentação tive outros contornos e pontos de contato comigo e com a prática laboratorial nesta pesquisa.

Daquela prática, em poucas horas, pude perceber diversos atritos que se auto sabotam. Tratou-se de perceber a minha relação comigo mesmo. Exemplos não faltam e, ainda que, talvez eles não sejam objeto de conhecimento, ou ao menos do conhecimento acatado, destaco alguns: *desacreditar* de mim causando *desistência do jogo* ou perder *ritmo*. Mas e quem disse que o jogo se deixa desistir? E quem determinou o ritmo, o andamento da prática? Esqueci meu corpo. Foi preciso andar em velocidade lenta nas britas e na grama, perceber meu pé e o desequilíbrio que o caminhar proporciona, como se nunca soubesse onde iria pisar, tal qual andar na escuridão. Perdi meu equilíbrio, junto com ele o foco se ía, a atenção seguia junto, a concentração desorientada. Senti as tensões nos ombros e nas costas, a dualidade entre o aterramento e a leveza, a percepção das pequenas coisas, como a cor das flores, o cantar dos pássaros, o vento batendo contra o corpo ao andar de balanço...

¹³ Nossa Maloca é um instituto cultural localizado na cidade de Chapecó- SC em área rural. Coordenado por Josiane Geroldi, desde o ano de 2015, a qual acontecem apresentações, oficinas e atividades com escolas, no local existe uma biblioteca comunitária, teatro-rural Chica Pelega, bosque Manoel de Barros, Casa da bruxa, riacho, balanço, etc.

...o silêncio.



Presente Diogenes

Frutos arredondados na cor branca (*R. teres* e *R. baccifera*) ou na cor avermelhada (*R. pilocarpa*), usados popularmente como alimento. São abundantes, e apesar de pequenos, uma única planta pode produzir uma quantidade significativa de frutos, de sabor adocicado e suave. Os frutos que eventualmente possuem pêlos podem passar por fervura para sua remoção. Os frutos da *R. pilocarpa* são maiores, mais vistosos e saborosos, promissores para a elaboração e decoração de doces.

3.1 RIPSALIS PILOCARPA

Vivenciei possibilidades de aberturas do corpo por caminhos outros que não só o de jogos teatrais e dramáticos, mas também pela dança, pelo canto, e por outras possibilidades de expressão do corpo, da fruição do movimento e da exposição do pensamento. Pelo ato de colocar-se em exercício constante de percepção na vida. Relacionei-me com o que era humano e com aquilo ao qual atribuímos outra definição, como objetos, música, entre outros. As professoras Alba Vieira e Karen Bond (2021), em seu artigo **A dramaturgia do Coccix**, apresentam uma possibilidade para que esses elementos emergissem na prática laboratorial e nesta escrita. De acordo com a possibilidade apresentada existem dois campos da dramaturgia: a **aberta e a processual**, de acordo com as autoras.

a “aberta”, discutida por Marianne van Kerkhoven (1997), em que a mesma é abordada como construção que se dá ao longo do trabalho e está imbricada nas várias relações que se estabelecem dentre envolvidos, incluindo seres humanos e não humanos, textos/palavras, natureza, objetos, música, espaço. (2021, p. 41).

Já a processual, é aquela defendida por André Lepecki (apud VIEIRA, A. P.; E. BOND, K. 2021), que compreende como método rigoroso o de errar, perambular. Percebo que em meu trabalho ambas estavam presentes como estratégias para atingir o estado de corpo aberto em sua presença e o pensamento sensível, ou seja, um pensamento do corpo e não do exercício puramente mental.

Concluo, neste momento, que o exercício nesta prática laboratorial se deu pela repetição, possibilitando assim o sentir. De acordo com a abordagem de Manning (2015), devemos pensar a técnica “como o ato-em-repetição”, daí advém o rigor de um processo. Ainda para a autora, “a técnica constrói repetição e diferença no ato”, abrindo um processo para seu potencial de diferenciar-se com isso ou aquilo. Ainda que partindo do lugar mais comum a um artista da cena, ou seja, o alongamento e aquecimento, busquei realizá-lo movido pela necessidade que o corpo estava sentindo naquele momento. Necessidade e desejo. Necessidade pelas dores e tensões que sinto no dia-a-dia - contingência de um corpo com problemas de postura. Desejo de se mover em livre fluxo sem paradas, ou empecilhos, talvez, pensamentos desnecessários - um corpo livre. Os exercícios de preparação davam conta em partes disso tudo, mas se perdiam e vinha a intensidade que o corpo sentia. Junto com isso, as dores na lombar, o tensionamento nos ombros e a pouca abertura das pernas, um esqueleto que estava travado. Restava o anseio por mover determinada região, de fazer determinado movimento, às vezes tão pequeno, quase imperceptível, às vezes grande e rápido, difícil de acompanhar. Tenho um corpo alto, cresci muito rápido e com isso carrego alguns problemas de coluna e postura, demorei para ter consciência dos membros do corpo e ainda hoje tenho dificuldades, acredito que por isso gosto de trabalhar com expansão dos braços e pernas, aproveitando o comprimento dos membros no que permite o movimento do corpo.

O exercício que mais repito em minhas práticas é o do corpo em ondulações. Por meio dele o corpo se move por estímulos musicais. Coloco-me disponível à imaginação, adentro em seu labirinto. Começo imaginando que ondas passam pelo meu corpo, o ritmo é guiado pela música. Ao mesmo tempo, é no corpo que estou atento e por meio da imaginação perpasso seus espaços íntimos. A ação segue essa lógica própria do corpo e atenta ao que se move nele. Como se camadas fossem abrindo e fechando - visualizo segmentos do meu corpo, quem me leva? Tento descobrir. Não tenho como aferir uma resposta, penso que às vezes uma coisa leva à outra, como uma outra pode também a levar à outra. Primeiro, penso que a ideia

de segmentação ajuda neste pensamento. De acordo com Franco Ruffini analisando a obra de K. Stanislávski:

Sem fim: a segmentação é um princípio, antes de ser um procedimento. Se tivesse um fim, haveria ações que em princípio não podem ser analisadas em seções e tarefas, e para as quais, portanto, seria inevitável "visar a conclusão". Mas se não terminasse, não poderia ser um procedimento prático¹⁴. (2005, p. 54).

Percebo ainda que atenção e imaginação realizam trânsitos distintos e conjuntos. Sem parar o corpo, a onda vai passando de parte em parte e, nisso, torna-se uma dança. Meu interesse é brincar com a ondulação, movimento-música, sentir as ressonâncias, as dores, a liberdade muscular, a oxigenação, um exercício contínuo de laboratório para percepção e consciência do corpo. Como impulso externo, a música serve para dar ritmo ao movimento, transitando pelos segmentos do corpo a ondulação que é reverberada. Após um período de tempo estendido desse exercício, sinto estar concentrado nas partes do corpo como um todo, experienciando as transições, fluindo e escapando em harmonia, sem esforço, apenas sentindo a intenção daquilo que quer se mover. Cabe perceber em meu corpo onde as tensões se acumulam, onde tive maior ou menor dificuldade de mover, o eixo, as reações que respondem e escapam por determinado movimento ou estímulo.

Uma variação que tive a oportunidade de experienciar é fazer esse mesmo exercício com a presença ao vivo de um violoncelo, enquanto minha amiga Aline Santana tocava. Foi possível sentir as vibrações das cordas, o espaço em que habitávamos era a sala de sua casa, um pouco apertado, não podia me mover livremente, mas a sensação era que o corpo precisava de mais espaço, precisava voar com aquele som. Fiquei imóvel muitas vezes, apenas sentindo as vibrações ressoarem. Estávamos em um local com chão de madeira, deitei com o ouvido virado para o chão onde conseguia sentir mais forte a vibração que o instrumento provocava. Diferente do som vindo de um aparelho onde as vibrações me parecem estar sempre misturadas, gerando em mim anulação dos efeitos ou diferenças de tons, naquele local, eu e Aline nos colocamos em estado de escuta. Foi um exercício a dois - juntos - cada um com suas ligações e relações. Assim como para ela, musicista, a repetição da música faz com que possa se aperfeiçoar na sua performance, tanto no movimento de tocar as cordas quanto a escuta do som que é projetado, já para mim, a repetição do ouvir a música

¹⁴ Se avesse fine, esisterebbero azioni che per principio non possono essere analizzate in sezioni e compiti, e per le quali dunque sarebbe inevitabile «<mirare diritto alla conclusione>». Ma se non avesse fine, non potrebbe essere un procedimento pratico.

permitiu adentrar mais nas pequenas percepções que colocaram o corpo-minha-impropriedade a sentir aquelas vibrações, cada vez mais intensas, mais potentes, mais vibráteis em mim, tornando-as conhecidas.

Outro exercício que realizei é o de cantar. Um exercitar do próprio ouvir-se. Sentir a voz ressoar nas partes do corpo, experiência única e individual, cada vez que canto tento sentir os ressonadores em diferentes partes do corpo, transitando pelos graves e agudos, pelo abdômen, peito, nariz, ouvidos, cabeça, dedos dos pés, variando volumes e ritmos, ou então tentando encontrar o tom ou a nota junto com a música que serve de estímulo para acompanhar o exercício. Muitas vezes, o movimento estabelece relação com a vocalidade, nesse sentido, deixo-me exercitar o *grammelot*¹⁵, em geral, cantando. Esse tipo de exercício exige energia, presença, controle da respiração, concentração e escuta para que do corpo inteiro saia o som, movimentos ocorrem dentro do corpo, os órgãos e músculos junto com a respiração. Isso produz uma espécie de dança interna, os membros reverberam movimentos para que auxiliem na produção do som criado. Não sigo uma técnica vocal específica, vou sentindo o som que o corpo quer produzir. Cantar me proporciona prazer da mesma forma que dançar, permite atingir outros estados de presença, também permite que preenchamos o espaço de uma maneira invisível, apenas pelo sentido da audição, podendo variar as sensações e emoções.

Também, coloco-me a praticar a vibração do corpo. Imóvel começava a tremer o corpo como se fosse só por dentro, aos poucos vou deixando essa vibração tomar conta e aumentar sua pulsação, brincava com as variações das partes do corpo, tremendo só os membros inferiores, ou tentando tremer só os membros superiores, vario as direções e vou sentindo estas vibrações ressoarem por todo o corpo. Para conseguir manter um fluxo é preciso que meus pés estejam aterrados, os músculos soltos, sentir o balanço e a vibração que o peso do corpo proporciona. Brincar com velocidades e intenções até que a partir das vibrações escapem movimentos na qual o corpo reage por si só. Sentir o corpo tremer deitado no chão também foi uma experiência muito forte, coloquei-me deitado de barriga para cima com as pernas dobradas e os pés apoiados, a parte inferior das coxas tremiam incontrolavelmente, direciono minha atenção para a tremedeira, sem tentar controlar, mas percebendo de onde vem essa reação, a tremedeira aumenta e passa a tomar conta do meu quadril, como se me forçasse a soltar as pernas no chão, relaxar. Um acontecimento de

¹⁵ O *grammelot* exerce uma relação de acontecimento único graças às inúmeras variações possíveis. Aquilo que fica dele é o ritmo, a entonação, a cadência, o som... Nele não importa tanto, a articulação de fonemas em palavras, mas sim a própria vocalidade, e suas possibilidades criativas.

movimentos do corpo impróprio. Muitas vezes a tremedeira me consome, quando estou nervoso ou ansioso meu corpo treme, não sei se é algo patológico por eu ter epilepsia ou se é apenas os músculos querendo estar confortáveis e estabilizados.



Presente Regiane

O exercício não pode ser entendido nesta prática como uma ferramenta que aprimora um corpo para a realização de determinado resultado pretendido. Exercitar-se, na perspectiva da pesquisa, está ligado à noção de processo e de PaR.

Prática Artística como Pesquisa implica em usar os modos, percursos, princípios e procedimentos do processo artístico em questão para explorar como desenvolver a pesquisa acadêmica em si mesma, percebendo, delineando, traçando, materializando e relacionando as principais questões elencadas no processo investigativo e suas possíveis resoluções inovadoras e relevantes para o campo e para além dele. [...] Assim, a PaR se constitui como um terceiro paradigma metodológico, além do quantitativo e qualitativo, podendo também dialogar com e integrá-los. (FERNANDES et al., 2018, p. 9).

O teatro, em minha opinião, enquanto linguagem artística possibilita o encontro e a prática com outras linguagens. Ao mesmo tempo, ele reverbera e exige a necessidade de pensar e abordar processos de um modo distinto. Simultaneamente, o teatro cria um território, ele está pronto para desestabilizá-lo, causar estranhamento, mobilizar outros modos de conhecimento e também outros modos de relação com a vida. Em minha percepção, sua prática nessa dimensão é capaz de dialogar com diversas outras linguagens ou conhecimentos, sejam eles artísticos ou não. Creio ainda que essa condição de estranho, esse fora tal qual nos diz Nancy, deve ser reinvocada e celebrada em cada processo criativo. É preciso reconhecer que a pesquisa em práticas artísticas possui sua potência qualitativa em relação às outras áreas de conhecimento e que a universidade deve reconhecê-la como prática acadêmica tanto quanto considera um artigo, um livro, um fichamento. O reconhecimento do processo como algo não estanque, não objetificado, ou ainda, com tantas demandas do que vai ocorrer e como vai ocorrer, na prática, ao menos na minha, não foi uma viabilidade. Reconheço que diante da ciência, do conhecimento consolidado e da epistemologia deixei a desejar, mas me reconheço nesse movimento realizado, encontrei-me, durante uma pandemia, com a vida. Reconheço, ainda neste momento, o que Krenak nos diz que somos piores que a COVID-19. É ainda do mesmo autor o seguinte pensamento:

Desde muito tempo, a minha comunhão com tudo o que chamam de natureza é uma experiência que não vejo ser valorizada por muita gente que vive na cidade. Já vi pessoas ridicularizando: “ele conversa com árvore, abraça árvore, conversa com o rio, contempla a montanha”, como se isso fosse uma espécie de alienação. Essa é a minha experiência de vida. Se é alienação, sou alienado. Há muito tempo não programo atividades para “depois”. Temos de parar de ser convencidos. Não sabemos se estaremos vivos amanhã. Temos de parar de vender o amanhã. (KRENAK, 2020, np).

O líder indígena tem razão ao afirmar que o nosso isolamento é em relação a vida. Mas qual seria o motivo? Identificamos como vivo o que é humano? Identificamos a humanidade como aquela que é capaz de esgotar recursos naturais da terra, de fazer evadir o que lhe soa estranho, ou pior domesticá-lo? Este processo de abertura me mostrou outra perspectiva de olhar para a minha presença em sua relação com a vida.

O que de certo modo era do teatro, sai dele. O conhecimento que tive veio de meu olhar para as coisas mais insignificantes aos olhos dos outros. Minhas suculentas, a água que corre num riacho, o chão de terra quente, o suor que escorre sobre meus lábios e eu sinto seu sabor salgado. Os momentos em que o descanso é contemplativo e a contemplação é uma

multidão de seres (humanos e não humanos, se assim preferirem chamar) se abrindo e me acolhendo. Invoquei, como um sacerdote, estados de presença, conversei com meus ancestrais pisando na terra, encontrei sapos, girinos, folhas secas que produziam música, pedras pontiagudas que me lembravam o chão da pesquisa, feriram meu pé e eu preferi deixá-lo ferido. Estive presente. Creio que os estados de presenças surgiram no aqui-agora, quando conseguia apaziguar a guerra que vivo internamente com meus fantasmas. Esses estados permitiram mergulhar na prática e, agora, reverberam em meu corpo imagens como se fossem um rito de encontros que teve seus impulsos na natureza e no sentir, da liberdade corporal, das possibilidades outras de viver.

Mergulho então nas possibilidades de sentir o corpo em uma presença que flui pelo movimento. Mergulhar é adentrar com o corpo em uma matéria líquida ou gasosa, translúcida, às vezes invisível, mas pura matéria. É se aprofundar no desconhecido, naquilo que aparece e se coloca em relação, é a experiência de colocar o corpo neste outro lugar, e sentir no fora e no dentro as sensações que este ato possibilita, é investigar o inimaginável para torná-lo estranhamente conhecido. Presente, nem antes nem depois, mas no exato momento do mergulho, o que fica antes é o desejo, e o que fica depois é a marca no corpo. Se eu mergulho diversas vezes no mesmo lugar, no mesmo lago por exemplo, aos poucos vou adquirindo confiança e conhecendo mais o lugar do mergulho, mas é impossível que os mergulhos sejam sempre iguais, pois depende da força, do tempo, do ritmo que o corpo coloca no mergulho e das condições do lugar em que será adentrado. O encontro do meu corpo com as águas do mar é diferente do encontro de meu corpo com as águas de um rio. Independente da natureza e das condições das águas, o que fica é o encontro: efêmero, em constante mudança e fluxo. Para Nancy, "não há presença neutra que possa ser intensificada aqui ou ali; A presença precisa de intensidade: o corpo de que estamos falando é essa intensidade[...]”¹⁶ (NANCY, 2011, p. 10). Às experiências que essa intensidade encontra não são as mesmas - tudo pode parecer repetitivo, mas como o próprio Nancy evidencia é necessário o ato, um acontecimento que inclui o tempo no espaço, não pelo movimento, mas pelo sentir. Assim, creio que as experiências se transformam junto com o fluxo da matéria em que se mergulha. Não há linearidade ou discurso ordenado que determine como se deve, o que fica. O que resta é uma espécie de fracasso para lógica produtivista, porém uma afirmação da vida que evidencia o diferente como capaz de mobilizar o que se é naquele exato momento.

¹⁶ Non c'è una presenza neutra che può essere intensificata qui o là; la presenza necessita di una intensità: il corpo di cui parliamo è questa intensità e la rappresentazione è allora il gioco intensivo della presenza. Entrevista realizada com Maria Eugenia Garcia Sottile e Enrico Pitozzi com Jean-Luc Nancy.

Diante disso, coloquei-me em percurso, atento às presenças e o que elas produzem em meu corpo. Busquei nesse processo prático sentir as ressonâncias e as reverberações que no corpo e do corpo transpassam. Houveram momentos em que nele ressoava em movimento e fracasso. Incapacidade de discernir o que é meu, dar-me conta dos limites que não são somente de ordem física: sentir os limites, as dores, as emoções, as distinções, aquilo que gosto e aquilo que detesto, entender no limiar da harmonia e do caos a potência que pode ser trabalhada.



Presente Aline

3.2 SOLIDÃO: CHEIO DE PRESENÇAS

Na pandemia sentimos a falta das relações entre as potências dos corpos, sentimos a saudade do toque da presença física do outro. Diante dessa contingência tivemos que criar estratégias e sensibilizar o pensamento sobre as relações. O Tecno mais que nunca virou pop.

Em minha pesquisa, devido à necessidade de distanciamento social, realizar a prática laboratorial em casa se tornou um ato de resiliência, disciplina e constante aprendizado. Dentre aquilo que posso enumerar, houve uma mudança na rotina e no cotidiano. Trazer a atenção para o corpo, perceber o corpo, mexer o corpo em outro estado, que não mais o “normal”, foi o mesmo que sentir no mais profundo do corpo. Foi libertador, mas não foi fácil fazer em solidão. No entanto, como uma criança que brinca com o que tem ao seu dispor, passei a olhar para a prática com olhos de encantamento: coloquei-me em xeque.

Será que as presenças não estariam também nas coisas, nos objetos, nas sombras, na luz solar, na chuva, em meus cachorros, na minha respiração?

Nancy afirma que:

A luz e o som também não pertencem à ordem do corpo? Carne e osso não fazem toda a verdade de um corpo. Um corpo brilha; a pele dele, seus olhos, seus gestos brilham, são mais ou menos luminosos. E o som de uma voz, seu timbre, seu sotaque, seu jeito de falar são as marcas de uma presença. Uma luz isolada - um projetor, um reflexo - ou um som isolado - o toque do gongo, o som do vento - são corpos à sua maneira: cada um é carregado de efeitos, eferência e efervescente. Um espetáculo em sua totalidade é ele mesmo um corpo, uma presença material com o grau de presença que lhe é próprio. Em certo sentido, há também o corpo da ou do diretor (a), do ou da performer. Qual é o corpo de Fellini? Não se trata apenas da carne de Fellini, é todo o seu cinema... ou o corpo de Giacometti...? Chegando ao som, é certo que a vibração do som tem a característica particular de vir de longe, de penetrar e cruzar os corpos para afastar-se novamente: há uma proximidade com a distância no som, este longe penetra em mim.¹⁷ (2011, p. 12).

CRIAR UM MICROCOSMO!

Criei um microcosmos no qual encontrava impulsos em músicas, caminhadas pela casa, sons da rua, latidos, pássaros... Não desejo me enganar, tampouco a quem me lê: em

¹⁷ Luce e suono non appartengono forse anch'esse all'ordine del corpo? Carne e ossa non fanno tutta la verità di un corpo. Un corpo brilla; la sua pelle, i suoi occhi, i suoi gesti brillano, sono più o meno luminosi. E il suono di una voce, il suo timbro, il suo accento, il suo modo di parlare sono i segni distintivi di una presenza. Una luce isolata - un proiettore, un riflesso - o un suono isolato - un colpo di gong, un rumore del vento - sono a loro modo dei corpi: ognuno è caricato di effetti, di efferenze e di efferescenze. Uno spettacolo nella sua interezza è esso stesso un corpo, una presenza materiale con il grado di presenza che gli è proprio. In un certo senso, c'è anche il corpo del o della regista, del o della performer. Cos'è il corpo di Fellini? Non si tratta solo della carne di Fellini, è tutto il suo cinema... o il corpo di Giacometti...? Venendo al suono, è certo che la vibrazione sonora ha la caratteristica particolare di provenire da lontano, di penetrare e di attraversare i corpi per allontanarsi nuovamente: c'è una prossimità della lontananza nel suono, questo lontano mi penetra.

alguns momentos eles foram plenos, em outros a ansiedade transbordava o corpo: minha ânsia por resultados se sobressaía e como uma máquina, queria produzir algo para escrever, pensar, produzir um Trabalho de Conclusão de Curso. Isso não gerava somente ansiedade, pois ao mesmo tempo levava a busca de um caminho delimitado, um mapa bem definido, uma receita para fazer um bom bolo. Eu desejava essa receita, com as respostas já previstas. Quem nunca desejou ter o controle sobre o que produz? No entanto, quando isso ocorre no corpo e a partir dele, nem tudo é tão previsível. Muitas vezes, o desvio é recorrente: começo a fazer várias coisas e nunca termino. Trago aqui um breve relato: tinha ido fazer almoço, desisti. Comecei a mover o corpo, parei porque lembrei: vou filmar. Peguei os apetrechos. Parei para mudar de roupa, não achei o que queria. Tirei todas as blusas para organizá-las. Achei importante separar aquelas que não uso para doação. Indecisão. Não separei nenhuma. Fui na cozinha pegar água, sede. Entre o quarto e a cozinha parei e dancei um pouco. Voltei para o quarto sem a água. Olhei no computador uma coisa que não lembro o que era nem para o que servia. Olho em cima da cama e lá estão elas: as roupas. Lembrei da orientação e comecei a escrever e estou escrevendo, mas minha cabeça me diz: regue as plantas, coma alguma coisa, arrume as malditas roupas!

A pergunta que ressurgia a todo momento, em que diabos isso tudo que faço vai reverberar? Como eu devo produzir conhecimento? Isso não é conhecimento. Preciso de gráficos, tabelas, artigos, apresentações, fichamentos detalhados. Contudo, a prática era o que tirava de um limbo sem fim. Foi nela que me agarrei para seguir esses meses e ela me mostrou a necessidade de repensar esses resultados ou a suposta produção deles quando se trata de um trabalho do corpo. Para Nancy, "corpo é o que chega ou está sempre a ponto de partir; na iminência de um movimento, uma queda, um desvio e um deslocamento" (NANCY, 2011, p. 11). Erin Manning afirma que os conhecimentos que são trazidos pela pesquisa-criação nem sempre são da ordem de um modelo aceito. Neste tipo de pesquisa, "novos processos provavelmente criarão novas formas de conhecimento que podem não ter modos de valorização dentro dos modelos disciplinares atuais."¹⁸ (MANNING, 2022, np).

Em alguns momentos diante daquilo que é entendido por fracasso na pesquisa, acabava apenas sentado olhando para as minhas plantas, contemplando-as e pensando que preciso de maior concentração. A contemplação me trouxe outro lugar, aproprio-me das palavras de Manning e a trago para esta pesquisa com a seguinte pergunta: e por qual motivo a contemplação não pode ser um resultado? Por meio dela encontro as riquezas dos pequenos

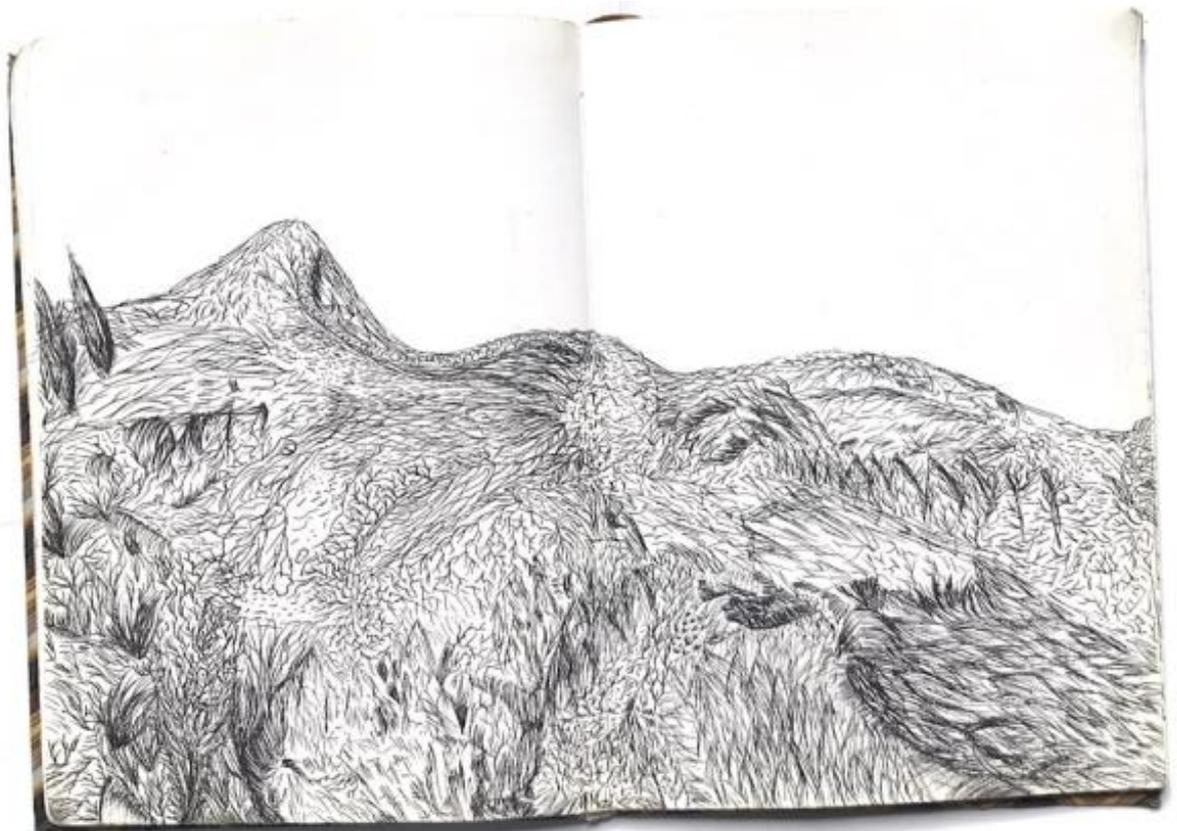
¹⁸ Texto traduzido pela professora Cristina F. Rosa para fins didáticos, acesso em janeiro de 2022.

detalhes, as diferentes transformações que ocorrem com o passar do tempo, as cores e formas se adaptando ao ambiente, o crescimento lento indo em encontro com a luz do sol, a troca de folhas para que nasçam outras, o verde em meio ao cinza permitindo uma sensação de respiro, o florescer rápido e passageiro que expõe toda a beleza das diferenças.

Neste aspecto não bastava o simples “estar aí” para que houvesse presença. Não era o sujeito Maurício que interessava, interessei-me por uma presença no sujeito (NANCY, 2011).

Ainda que meu gosto seja o de fazer com os outros, compondo encontros e colocando em jogo nossas impropriedades, encontrei na contemplação um modo de aguçar minha atenção compreendendo que cada detalhe faz parte do microcosmos das plantas, e que eu mesmo sou resultado de um emaranhado de detalhes que variam diante de presenças distintas.

**PRE
SEN
TES**



Como já dito anteriormente, o presente para Nancy é aquilo que se aproxima, nem antes nem depois, mas perto. A presença então, é uma impropriedade que se aproxima e se distancia logo em seguida, é um presente impossível de classificá-lo ou enquadrá-lo. Neste sentido, procuro deixar vestígios neste trabalho de alguns presentes que recebi e de intervenções em que estive presente. Procuro de maneira sensível indiciar efeitos de presença através destes presentes. As diferentes aparições de presenças e seus efeitos que me acompanharam neste processo, são expostos aqui em afetos, encontros, memórias e desejos. Também junto a isso, estive presente muitas vezes a indisciplina, o ócio e o medo de que a tentativa de me expressar em palavras escritas não dessem conta daquilo que nem mesmo o pensamento dá, pois é corpo, é abertura ao sensível daquilo que me penetra e dilacera dia-a-dia o corpo-minha-impropriedade.

A presença encontra-se no entre, na liminaridade do encontro e da relação. Naquilo que se faz corpo. Pensar sobre a presença é pensar o corpo com o corpo. É pensar nos corpos em/com relação. Encontro em Josette Féral um sentido da presença no corpo.

No entanto, este envolvimento do corpo é duplo: ele está conectado com pensamento que é ativado pelos órgãos sensoriais, mas também com o campo de consciência e com as reações, sensações e percepções conectado ao corpo físico. Com efeito, ao reconhecer uma presença (de um ser ou objeto), o intelecto é focado e, assim, torna-se sensível à realidade, uma realidade que a habita assim como ela habita a realidade. Nesse processo, o corpo e o intelecto veem os seres e objetos que os cercam em uníssono. Para apreender essa presença, o intelecto busca o objeto ou estar dentro de si, na memória, reconhece e associa com outras qualidades, outras 'imagens mentais', por assim dizer.¹⁹ (FÉRAL, 2012, p. 34).

Neste caso, a presença é produzida pelo ser singular-plural como diria Nancy. Mas ao mesmo tempo em que a presença existe é preciso pensar naquilo que se distancia, a ausência. Tanto a presença quanto a ausência são sentidos que nos tocam, são impropriedades de um movimento de chegada e partida, ida e vinda, incontrolável para o corpo, “a presença não pode ser agarrada, pois é ela que se apresenta como toque, presença como toque que produz sentido no corpo e que faz com que ele seja sentido como corpo.” (LAZZARETI, 2017, p. 2828). Nesta relação de presença e ausência, a autora nos traz exemplos de seus efeitos:

¹⁹ Yet this involvement of the body is twofold: it is connected to thought which is activated by the sensory organs, but also with the field of awareness and with the reactions, sensations and perceptions connected to the physical body. In effect, by recognizing a presence (of a being or an object), the intellect is focused, and thus becomes sensitive to reality, a reality that inhabits it even as it inhabits reality. In this process, the body and the intellect see the beings and objects that surround them in unison. In order to grasp this presence, the intellect seeks the object or being within themselves, in memory, recognizes it, and associates it with other qualities, other 'mental images,' so to speak.

A saudade, por exemplo, existe como a presença de uma ausência. Sem a ausência, não há presença da saudade. Trata-se de um ter lugar, considerando que o sujeito precisa excluir a si mesmo para dar lugar ao que o faz existir, (nos excluimos todo o tempo, células morrem, urinamos e evacuamos, considerando que o que é excluído é também corpo). Nessa hipótese, a resposta sobre a presença está no próprio corpo, tema tão caro a essa reflexão. Outro exemplo está na memória, que para ser memória, necessita da ausência do fato que a produziu. E se a memória é recriada no presente, é graças a uma ausência que será sempre presente para a possibilidade da sua existência como memória. (LAZZARETI, 2017, p. 2828).

Nos dois exemplos apresentados podemos fazer uma analogia em relação à presença, logo podemos pensar também que não existe saudade sem memória, e para que haja memória tem de existir afetos, e para haver afetos tem que ser sensível às relações que se estabelecem. Sendo assim, coloco-me a exercitar, permitindo-me experienciar a vida de maneira sensível para que possa criar, sentir e agenciar presenças. Recordo outro exemplo de Lazzareti, desta vez relacionado ao nascimento e ao acontecimento teatral.

Se pensarmos na presença como nascimento e no acontecimento teatral como a relação estabelecida entre ator e espectador, o que nasce desse encontro é justamente aquilo que se dá em estado de partilha. Participam desse nascimento de presença os sujeitos expostos que criam, ou fazem nascer, a obra artística e os seus próprios corpos-sujeitos em processo de singularização com relação aos outros e ao objeto artístico. Esse objeto, em estado de nascer, acontece em fugacidade por um estado partilhado concebido nas relações que se estabelecem ali e não permanecem de nenhum outro modo que se equipare ao acontecimento. (LAZZARETI, 2017, p. 2828).

Podemos dizer então que o teatro é a memória da ausência e o nascimento da presença criada no presente? Ou talvez a experiência do encontro de presenças sobre a incorporação de efeitos de presenças? Para Féral (2012, p. 33), a presença em relação à “experiência depende tanto do pensamento quanto da memória. No por um lado, a experiência desperta uma ressonância em nosso ser; no por outro lado, há uma ressonância de nosso ser sobre o mundo (para falar).”²⁰ A presença do corpo seria então um receptor-emissor de efeitos de presença? Lazzareti contribui explanando que no teatro, os corpos envolvidos estão sempre se relacionando ao mesmo tempo com diversas presenças do acontecimento que está sendo construído. Por exemplo, ao mesmo tempo que o ator está em cena, está se relacionando com os outros atores, com os espectadores, com a iluminação, com os objetos de cena, com o texto dramático, etc. Sendo assim, podemos pensar a presença como acontecimento em ato,

²⁰ experience relies on both thought and memory. On the one hand, experience arouses a resonance within our being; on the other hand, there is a resonance of our being upon the world (so to speak).

onde a partir da percepção da aparição dos corpos (humanos ou não humanos), instaura-se a relação. Logo, nessa liminaridade da relação, a presença necessita da sua ausência para que se perceba o efeito produzido pelo encontro de presenças.

De fato, o próprio ser do homem é definido por sua presença, pela sensação de sua presença. Nesta busca, o mundo se destaca como percepção ao invés de como representação. É uma experimentação desse efeito. Presença efeito não reside mais no ato da aparição, mas sim na percepção desta aparição. É a própria percepção que cria a síntese dessa multiplicidade de seres que constituem um ser. Antes de analisar qualquer relação com outras pessoas, o próprio corpo percebe toda a situação paradoxal que pertence à percepção. O corpo é obstáculo e elemento necessário para esta percepção.²¹ (FÉRAL, 2012, p. 34).

É importante pensar que a presença está sempre sendo criada e recriada, assim como o teatro. Para tanto, podemos refletir a experiência/acontecimento da presença a partir da caracterização dos efeitos de presença.

Isso porque a caracterização de um efeito, geralmente, se dá como alteração entre estados, sugere um nível de afetação corporal, como sofrer efeitos, experienciar. Nesse sentido, a presença não seria um efeito em si, mais uma vez, mas antes a produção dele, exatamente como a relação entre os estados corpóreos no movimento de sua afetação em relação a algo. Como o ato da relação que se desfaz, pois já temos logo o seu efeito, que em seguida se transformará. O efeito de uma presença seria o sentido que não permanece a um significado. Nesse movimento, a única presença que pode permanecer é a ausência do processo como bem disponível, ainda que seja possível sentir suas marcas no “produto”. O que é sentido não é a presença em si, mas o rastro de algo que já se retirou e deixou outra coisa em seu lugar: um corpo, mas como um outro corpo. (LAZZARETI, 2017, p. 2829).

Estes vestígios, aparecem como efeitos que provocam uma mudança no corpo, criam subjetividades através das diversas singularidades que se estabelecem no jogo da relação. Provocam o corpo a sentir através de intensidades que são reverberadas através da exposição da presença e das relações em analogias e divergências que experienciamos. Tendo em vista as diversas intensidades de efeitos de presença que se dá na partilha, na troca e nos afetos, partilho um presente recebido de minha amiga Josiane Geroldi, fragmento do livro *Homens imprudentemente poéticos* de Valter Hugo Mãe, onde sacia-me com sua prosa poética a imagem do sentir das presenças através do amor e da imaginação.

²¹ Indeed, man's very being is defined by his presence, by the sensation of his presence. In this quest, the world stands as perception rather than as representation. It is an experimentation of this effect. Presence effect no longer resides in the act of apparition, but rather in the perception of this apparition. It is perception itself that creates the synthesis of this multiplicity of beings constituting a being. Prior to analyzing any relation with other people, the body itself realizes all the paradoxical situation that belongs to perception. The body is both obstacle and necessary element for this perception.

Escutar o sorriso

Matsu deu-se conta de que, por fim, escutava o sorriso do homem. E ele sempre tinha modos melódicos de falar, cuidado em como falava para ser embelezado ao modo de ela ver. A cega, mais do que nunca, entendia o que era conhecer alguém e começava a dizer: conheço-te. Era a maneira mais exacta que tinha de afirmar que o via. O homem chegava a corar, envergonhado com o seu corpo, com a sua simplicidade diante da mulher que aprendera a amar. No mais genuíno amor todas as pessoas se envergonham. A cega dizia. Porque um sentimento tão profundo transcende a valentia. Era como se declarava também. E ele, deitado ao seu lado, sorria e ela, sem se cansar, sabia que ele sorria incapaz de conter a alegria de estarem juntos.

Iam ao meio do lago, distantes das margens e a escutar como a água se movia debaixo do pequeno barco, e paravam. Sozinhos, na extensa planura daquela superfície de água, o que dissessem era pertença apenas de um e outro. Diziam: obrigado a cada deus. E a menina Matsu dizia: obrigada a cada deus. Pensava em Itaro. Pensava: obrigada, meu irmão.

O homem pedia para que o tempo fosse lento. Para que o tempo se juntasse em torno deles e passasse quase nada. Porque consumia ávido cada instante sem se bastar de ficar perto dela. E ela pedia que aguardassem pelos peixes, que certamente lhes contariam novidades acerca do mais secreto do Japão. Riam-se. Seguravam a sombra carmim por sobre os corpos e ficavam deitados a fazer contas ao sossego.

Ele dizia que, de verdade, o nível do lago subira. Algumas árvores no começo das encostas eram agora de pé na água. O barco passava-lhes pelas copas, elas certamente o pensariam a voar. Alguns pássaros se confundiriam nos caminhos. Talvez mergulhassem à procura de ninhos alagados ou ovos perdidos.

Matsu nunca prometeria parar de chorar. Acalmara, mas sabia bem que a felicidade se compunha da soma de muita tristeza também. Carregaria essa tristeza no seu pranto respeitoso, espaçadamente. E chorar seria também a sua mais íntima prova de gratidão.

O seu senhor lhe perguntava: que te posso oferecer. E ela respondia: um jardim seco. Um que seja quieto, de pedra, por onde possa correr os dedos e sentir como imita as ondas do mar. E ele disse: que sabes do mar. Ela respondeu: o que imagino. Apenas o que imagino. E gosto.

Presente Josiane

Diria que o amor é a presença que mais desestabiliza o corpo. Ele faz com que se perca ou se encontre, nos tira da zona de conforto e ao mesmo tempo (ou não) nos dá a sensação de conforto, ousa em dizer que talvez seja um exemplo de presença que mais está presente na vida, de maneira a sentir a ausência e a mover o ser. É uma presença universal e singular. Responsável por nos modificarmos a cada fração de tempo da vida. É o que me faz

acreditar na potência das relações, movidas pelo desejo. Da mesma forma que o corpo e a presença, o amor não é algo a se enquadrar, existem diversas formas de amar e de amor, existe amor pelas amizades, por aquele em que escolhemos como companheiros, pela profissão que decidimos seguir, pelas relações que estabelecemos com o cosmo, etc. Porém o amor se faz em ausência também, por entender que aquilo não é mais amor, que se transformou em outra coisa, ou então aquilo que achávamos que era amor, mas era carência, o efeito da ausência de amor. Mas o importante aqui, é pensarmos que o amor se transforma e é transformador, ele se caracteriza por diversos efeitos, sensações e emoções.

Coloco também como vestígios no capítulo anterior presentes recebidos, afetos de amor que se estabeleceram no entre de nossas relações, se tornam aqui efeitos de presenças as quais a partir de conversas impróprias cultivamos. Compartilhadas e expostas neste corpo impróprio, foram feitas a partir da percepção, para então, ficar no fora as suas reverberações e as suas livres interpretações. Compondo junto às relações.

Compartilho aqui também duas intervenções performáticas a qual durante o processo participei, intituladas de Corpo-Máquina e Coluna D'água. Compostas em coletivo, experienciadas por presenças distintas, tornando-se presentes aqui, no fazer e no compartilhar com os outros.

4.1 CORPO-MÁQUINA



Corpo-máquina nasceu da proposição de realização de uma ação performativa e foi contemplada em um edital na cidade de Chapecó/SC. O edital visava intervenções inéditas que deveriam ser apresentadas no período de final de ano pelos espaços públicos da cidade, em local, dia e horário definidos pela prefeitura. A intervenção teve como tema a reflexão sobre os corpos oprimidos pela produtividade excessiva do trabalho, moldados pelos interesses políticos, econômicos e religiosos. Usufruindo da visualidade, do movimento, da sonoridade e de certo estranhamento, buscamos afrontar categorias vigentes atribuídas aos corpos.

O processo criativo de composição da performance partiu da lógica daqueles corpos estranhos colocarem-se presentes nos espaços públicos. Ao longo da criação buscamos nos movimentos o esgotamento dos corpos, a busca por equilíbrio, a opressão e as amarras da vida. O figurino foi composto a partir de roupas de EPI (equipamentos de proteção individual), galochas de borracha, calças impermeáveis, luvas de proteção, máscaras respiratórias de carbografite e camisas uniformizadas, também usamos como objeto de cena uma corda de sisal. As músicas que acompanhavam a performance tinham um ritmo crescente.

Fomos colocados para apresentar na praça central da cidade no dia 21 de dezembro às 20 horas, a praça toda com decoração natalina destoava de nossa ação, causando um estranhamento maior ainda. Tive como parceira a Caroline Sander²², percebo que o movimento nos uniu e desalojou de juntar as duas linguagens de maneira sutil, criando relações por meio de nossa presença. De fato, sinto reverberar as palavras de Nancy sobre presença na relação com a dança e a performance. Em entrevista lhe é perguntada sua visão da presença na cena performativa como um processo de transformação que é exposto ao olhar do espectador, ele responde:

Podemos tocar nesse aspecto a partir da dança: metamorfose, transformação, plasticidade, fluidez, maleabilidade e devir. Mas não se trata da transformação de uma forma dada: não há forma inicial. Forma é informação. O corpo inicial não tem forma, o corpo dançante está por vir (nunca chega a um estágio final, uma forma, uma figura ou um estatuto definitivo). A metamorfose é uma morfogênese e a gênese é interminável ou suspensa para dissolver todas as formas produzidas no movimento. É um corpo em devir. Nem um corpo sem órgãos nem um corpo funcional, um corpo em demanda, um corpo em estado de iniciação; uma ideia, um pensamento do corpo. Uma anamorfose ao invés de uma metamorfose: um corpo deformado pela projeção em um volume indeterminado, com geometria variável, curvado sinuosamente em torno de um centro de fuga.²³ (2011, p. 13).



²² Acadêmica do curso de Dança Bacharelado da UFSM, que também como eu, está em processo de finalização de curso sob orientação do professor Flávio Campos Braga.

²³ Possiamo toccare questo aspetto a partire dalla danza: metamorfosi, trasformazione, plasticità, fluidità, malleabilità e divenire. Ma non si tratta della trasformazione di una forma data: non c'è una forma iniziale. La forma è informazione. Il corpo iniziale è informe, il corpo danzante è a venire (non arriva mai a uno stadio finale, a una forma, a una figura o a uno statuto definitivo). La metamorfosi è una morfogenesi e la genesi è interminabile o si sospende per sciogliere tutte le forme prodotte nel movimento. È un divenire corpo. Né corpo senza organi né corpo funzionale, un corpo in istanza, un corpo allo stato di cominciamento; un'idea, un pensiero

Tal qual a anamorfose de que fala o autor, distorcemos um espaço territorial que determina limites entre as linguagens que estudamos e a qual nos dedicamos. A própria noção de processo, para ambos, entrou em choque. Algumas vezes nos colocamos perguntas, questionamentos sobre nosso fazer, e mais, nos deparamos com as noções corriqueiras que temos de uma linguagem em relação a outra. A Carol, como costume chamá-la, esperava uma coisa de mim, e eu queria outra coisa dela. Foi no processo que nossos corpos, no embate, foram se abrindo, convivendo pela afronta, chegando ao estranho em nossa intimidade. Sobre tratar isso penso que George França traz um panorama bastante interessante, já que ele aponta para a noção de aberto como afastamento de uma entidade fechada. Importa mais o viver com.

Durante a apresentação estávamos muito nervosos, pois aquilo que nos propomos a fazer era destoante do local e dia, mas ao mesmo tempo queríamos nos colocar naquele lugar, nos fazer presentes. Afirmar a existência de nossos corpos. Como reação do público não posso dizer muita coisa, observei olhos arregalados, sem entender muito bem o que estava acontecendo. Para nós que nascemos nesta cidade era como se fosse uma fissura nas próprias ações culturais que acontecem na cidade, sem coreografia da dança e sem texto e personagem do teatro. Na estrutura que compomos tínhamos momentos de silêncio e paralisia, equilíbrio e também descontrole total do corpo em movimentos muito rápidos e deslocados onde pouco conseguimos enxergar ao nosso redor. Não foi uma performance com um ritmo harmonioso e nem mesmo uma obra prima, mas o ato de estar lá, naquele momento sem dúvidas, pôde romper em nós e no espectador o seu cotidiano.

4.2 COLUNA D'ÁGUA



Coluna D'água é uma performance que encontra na cachoeira um lugar para sentir e se colocar em outro estado de presença. Como potência criativa, a água, a escuta, o silêncio da natureza e seus ruídos, permitiu reverberar no corpo possibilidades de descobrir impulsos que vem da natureza em relação ao corpo: as sensações, as emoções e os sentidos. Esta performance teve como objetivo instaurar essas sensações, emoções e sentidos em uma vídeo-performance que apresenta o corpo do artista em meio a natureza experimentando em laboratório criativo e de expressão os movimentos que são atravessados através da prática contemplativa.

A performance em si teve como ação o acontecimento em ato. Ela nunca foi ensaiada, tínhamos uma pré-estrutura como roteiro, com ideias de imagens que queríamos no vídeo, mas estávamos totalmente abertos e conscientes que tudo poderia mudar e aquela estrutura se transformar durante a realização e captação da performance. Na pré-estrutura definimos alguns quadros e o tamanho deles, por exemplo as cenas da água batendo no corpo com a captação em plano fechado, para que possamos ver os detalhes da reação da pele, do corpo reagindo em resistência à água. Outras com plano médio, onde pudesse captar o movimento do corpo todo. E poucas cenas com plano aberto, para que só em um determinado momento da vídeo-performance os espectadores pudessem perceber a amplitude do lugar e da cachoeira que serviu como locação, mostrando então, a nossa pequenez em relação a natureza. A

estrutura acabou se modificando toda. Algumas cenas que planejamos não aconteceram como gostaríamos, porém, tivemos mais cenas que esperávamos e melhores que aquelas que planejamos.

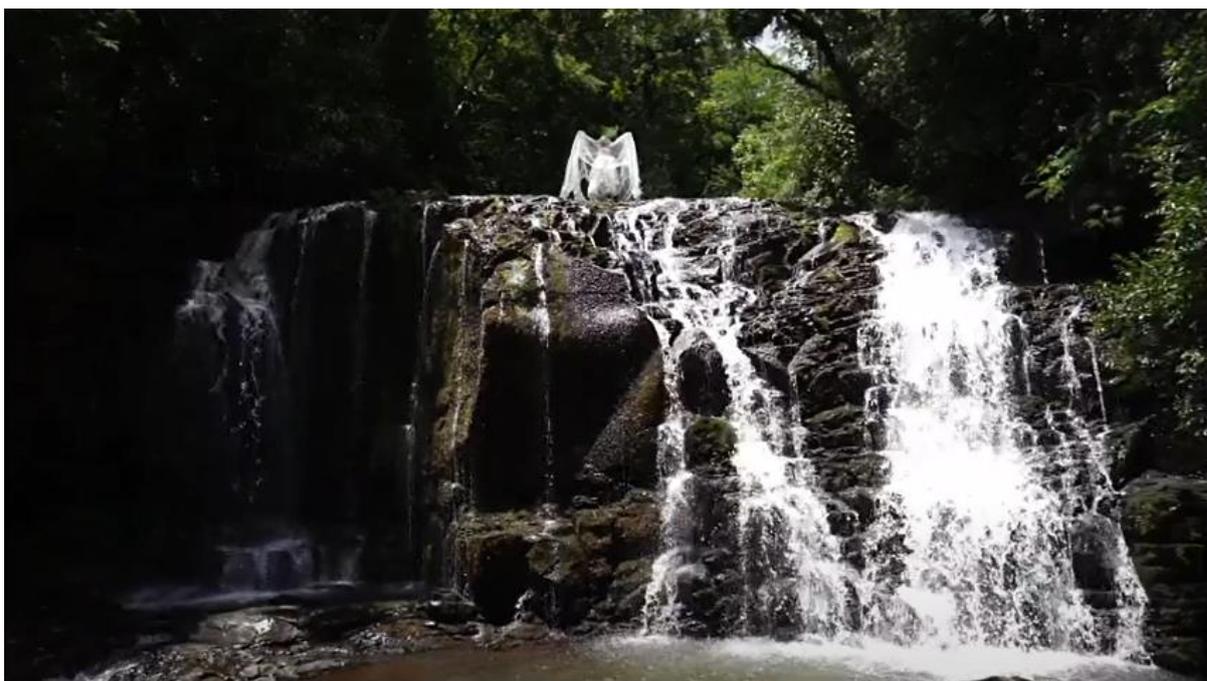


Muita coisa aconteceu durante as 4 horas de captação. Entrei em estados de presença que me emocionaram muitas vezes, assim como também muitas vezes o corpo não aguentava mais estar embaixo da queda d'água, a pele já estava vermelha da força da água que me era atingida, meu corpo tremia de frio, meus pés deslizavam pelas pedras escorregadias. Coloquei-me em risco, a qualquer momento poderia acontecer algo, principalmente quando estava usando o véu, além de quase não enxergar nada quando usava ele e estava de frente pro sol, também ele limitava meus movimentos e pesava quando estava na água, por isso, tinha que me manter atento e consciente de cada movimento. Na maior parte do tempo eu não escutava nada além do som da água, parecia-me um batuque violento da água batendo nas pedras e no laguinho que formava em baixo da cachoeira. Procurei me relacionar com aquele efeito de presença do som, das variações de forças da água no corpo, das dificuldades que encontrava durante o processo e da falsa proteção que o véu impõe.

É preciso conhecer e dar visibilidade aos espaços naturais, ao interior (geográfico e pessoal) e ao corpo em relação aos acontecimentos que o espaço proporciona. O silêncio e seus ecos que ressoam em pensamentos e corpos diferentes, se transformam por possíveis reverberações que me foram afetados. Um corpo que resiste em um lugar de respiro em meio

ao caos pandêmico e de pequenas fissuras para a abertura de uma experiência sensível sobre esses espaços, o corpo e a força que nos é atravessada dia a dia. Tornando assim, o corpo uma coluna d'água, uma zona de resistência. Mas que coluna d'água temos de resistência? Qual é a coluna d'água que suportamos? Quais são as margens desses rios em que vivemos? Quais fluxos seguimos em nossa vida? Este corpo que se expõe e se apresenta é o corpo de um artista chapecoense, gay e que resiste mediante essas forças contrárias. Permite ser coluna d'água para se manter e viver, e a cada momento de silêncio e respiro em meio à natureza procura se tornar mais resistente.

Estão presentes nessa vídeo-performance: Louis Radavelli na captação de imagens, sons, montagem e finalização do vídeo, Camila Almeida na produção e fotografia e Fabiane Biazus na produção e figurino. Compomos em coletivo a estrutura do vídeo, nos aventuramos em uma linguagem a qual nenhum de nós é especialista, criamos a partir de nossas relações, daquilo que tanto na experiência quanto na percepção nos afeta. Corpos que me relaciono diariamente e tenho como companhia para as produções artísticas que faço. Juntos, nossa coluna d'água ganha outras margens, outras forças e nos tornamos mais resistentes.



CORPO IMPRÓPRIO



Os corpos nus não são mais corpos organizados e muito menos corpos prontos para aparecer na cena social. Eles se desviam de suas funções e cada um se esquivava de se assumir num mesmo e único corpo próprio. (Jean-Luc Nancy)

Neste espaço de conclusão busquei deixar de lado o verbo concluir. Voltei à abertura. Talvez por reflexo de minhas práticas, talvez pelo modo como essa palavra se tornou potente em meu vocabulário. Explico: percebi que começo e termino os trabalhos de minha vida pensando em abertura, pois todo suposto fim é também o suposto início de algo. Considero este espaço de escrita como uma passagem, uma queda. Espero que minhas colocações não pareçam negativas a quem lê, não é essa minha intenção. O que exercito aqui é deixar a escrita aberta, deixar o trabalho sem luto, deixar-me levar pelo turbilhão que a mim se apresenta e ganha contornos de uma cachoeira. Estou borbulhando.

Compor este trabalho fez eu me despir, abrindo-me para outros tipos e modos de relação. Desde minha relação com meu entorno íntimo até os entornos que ultrapassam a medida de um reconhecimento e possessão para exercer alguma espécie de domínio. Cito como exemplo noções tão presentes no teatro, como presença, e seu trânsito por pensamentos advindos de outras áreas, tal qual a filosofia de Nancy. Este companheiro, presente comigo desde minha Encenação IV, conduziu-me nesse processo de compreender que conceituar, pensar é, por si só, uma prática, parafraseando Erin Manning. Compreendi que o ato de me colocar a experimentar algo que não estava tão bem projetado foi uma potência. Não tiro a importância desses conhecimentos que academicamente são fundamentais, mas intuo que não projetar tudo, e me permitir mudar e me transportar da cartografia para a Prática como Pesquisa, foi fator fulcral neste projeto. Manning entrou tardiamente neste projeto, mas à ela devo a aceitação da incerteza (tão presente em uma sala de ensaio, ou em uma aula) como algo estranhamente belo. Afeiçoei-me pela incerteza.

Falei de relações, volto a elas. Muitas passaram batidas, outras foram intensificadas. Devo confessar: as que não desejava, sensibilizaram-me. Senti-as na carne, no corpo desatento, no incômodo com os espaços, o barulho das pessoas, os gritos que ansiavam sair de mim, com o vizinho bolsonarista, com os parentes, com os amigos, com a família, com a Universidade, comigo, comigo, comigo, com tudo. Com um mundo que domina para conhecer, com a ignorância, com a violência, com o que esperam de mim, comigo, comigo, comigo... Relações que levavam a sentimentos, sentimentos da carne. São denominados fracassos e derrotas. Dilaceramento que, de algum modo durante o processo, levou-me a perceber que nestes substantivos o júbilo está em não se adequar ao que projetava para mim

neste trabalho. Composições da música que sou, da dança que sou, do teatro que sou, do professor que sou, do artista que sou. Enfim, do Maurício que estou, tessitura de um corpo-minha-impropriedade.

O processo me mostrou a necessidade em não atribuir funcionalidades deterministas ao corpo. Diferente daquilo que estamos acostumados desde o momento em que nascemos, onde já somos rotulados com nome, sobrenome, gênero, raça, nacionalidade, naturalidade, endereço, certidão de nascimento, entre outros. Além das projeções alheias e nossas que, com o passar do tempo, são cada vez mais intensificadas e lançadas no nosso corpo.

Aprendi que vida e corpo compartilham da imagem de uma cachoeira, a qual se vale da erosão, das rochas, dos desníveis das condições climáticas e se transforma pelo próprio percurso do rio que lhe dá origem. Creio que assim o é no teatro, por mais que se tenha uma direção a seguir (seja um método, seja um roteiro, seja um texto, seja um plano de ensaio, seja um plano de aula), é pela relação entre as presenças que compomos e criamos. Não há ilesos neste processo. Há excesso e transformação.

Existem forças que vêm de fora fazendo com que nos condicionemos a certos paradigmas, modelos de existência, rótulos de valores. Existem, ainda, as pequenas forças que vem de dentro, vem das aberturas instauradas, e que, se as conseguirmos perceber e experimentar, implodem a nós mesmos e, quiçá um pouco, destes modos. Imagino uma pequena pedra que quando lançada na água produz ondulações cada vez maiores. Ela mesma pode ser aquela que tem segurado uma ribanceira inteira. Pouco faltava para o desmoronamento de uma porção de terra, rio abaixo. Quando falo desmoronamento, creio que independente de sua proporção, falo de mudança.

Durante este processo me questioneei, muitas vezes, sobre a prática laboratorial, para que serviria se ninguém estivesse vendo, se não usaria ela para montar um espetáculo? Consigo indicar uma certeza em relação a isso, ela serviu para me mover, para abrir-me e seguir no mergulho e no fluxo do rio. Me indicou vestígios não só para a pesquisa, mas para a vida, para o teatro. Revirou-me de cabeça para baixo, debrucei-me sobre textos, pensei, chorei, cantei, dancei, contemplei, sonhei. Existi. Encontrei outras aberturas para sentir e dar sentido. Procurei não representar nada, nem na prática, nem na escrita, nem nas intervenções, apenas deixar rastros de algumas experiências sensíveis que tive ao sentir as aberturas no corpo. Os efeitos das presenças humanas e não humanas, com as quais tive oportunidade de partilhar neste processo. Minhas suculentas, meus amigos, meus cheiros, minhas músicas, outras músicas, músicas de fora, músicas de dentro.

As experiências sensíveis a qual me propus se fizeram no processo da prática e da escrita deste trabalho, juntas pude encontrar vestígios nas variações de aberturas, percebendo as relações às quais me eram atravessadas, algumas dolorosas, outras excitantes. Um movimento de idas e vindas sem fronteiras. Neste corpo aberto, vivenciei as singularidades que a prática laboratorial proporcionou, como já dito nos capítulos anteriores, uma prática que extrapola as barreiras as quais estamos acostumados, mistura saberes e encontra nos detalhes as potências para continuar movendo, dando importância às coisas mais inúteis aos olhos dos outros.

Sem propriedade sobre as presenças que eram atravessadas, eu sentia o "tocar": quer dizer, jogar com a atração e a repulsão, a integridade e a efração, a distinção e a translação. Jogar com o “conjunto” como tal, ou seja, o roçar da unidade e de sua desfeita, da sua desunião.” (NANCY, 2015, p. 28). No jogo do toque, eu criava um novo microcosmo, por meio dos impulsos sentidos, pelas vibrações incomuns, por algo fazia a existência desse corpo vir para fora e, com isso, se apresentar. Não sabia dizer o que era e nem o que iria acontecer. Era o corpo que sucumbia diante das presenças que me eram impostas. Era o corpo impróprio, corpo aberto. Para Nancy,

Corpo próprio - se diz para distingui-lo do corpo estranho: mas próprio de que propriedade? Ele não é um atributo de minha substância, não é uma posse de meu direito, mesmo que, sob alguns aspectos, eu possa identificá-lo com algum desses papéis. Ele é próprio por ser eu não sendo meu. Se fosse meu como um atributo ou uma posse, eu poderia dele abusar até suprimi-lo. Suprimindo-me então a mim mesmo, eu mostraria que ele é eu e não meu. (NANCY, 2015, p. 46-47).

Neste sentido, os corpos estranhos se tornavam presenças do corpo impróprio. Composto pelos afetos de outros corpos, pela intensidade das presenças relacionadas em reconhecimento e diferenciação, por sua exposição, pela *comparição* dos corpos, pelo dentro-fora do corpo-minha-impropriedade. O teatro também é essa composição imprópria, feito de relações, afetos e presenças, e mais que isso, pelo toque de encontros. Encontro no teatro a possibilidade de abertura para essas experiências sensíveis, para esses acontecimentos que nos movimentos de travessia trouxeram a liberdade de ser, de experienciar, de viver. Um modo de se expor e se apresentar nas margens, nas encostas, nas curvas do rio.

No teatro e na vida encontrei na atenção às pequenas coisas a potência da pequenez, dos microcosmos que me cercam e que me pertencem de maneira imprópria. Aquilo que vem de encontro com o corpo, que nos atinge e é atingido, os afetos. Presenças distintas, experiências distintas, como variações de aberturas aos vestígios que “diria respeito, portanto,

menos à racionalidade do que ao sensível, ao domínio de onde a intelecção e a identificação se retiram, restando apenas como marcas de um trânsito”. (FRANÇA, 2010, p. 320). Esse é um dos motivos pelos quais não gostaria de imprimir a definição de conclusão nesta seção do texto, creio que ele é passagem, não quer imprimir um território, uma finalização, uma forma, um modelo. Relembro o dia em que caminhei sobre as pedras pontiagudas, a grama, e de como tive que levar minha atenção ao pé que empurrava o chão. Desestabilizado pelo solo, meu caminhar estava ainda mais em desequilíbrio, o corpo obrigando-se a se manter em pé. Mas o pé era minha alavanca. Ao final deste trabalho encontrei nas proposições de George França a seguinte afirmação sobre o vestígio na obra de Nancy e sua relação com a arte

O pé, portanto, é o que levanta o corpo, que não tem sentido, mas faz sentido: é o pé que deixa esses vestígios, esses restos de passos; é com os pés que se dança, que se impulsiona o trânsito; o pé, como aquele que deixa pegadas, não faz ruínas, verticais, presenças, mas deixa suas marcas sem verticalidade, sem profundidade, sem essência; a marca do pé é pura retirada, é afirmação negante e negação afirmante. (2010, p. 321).

Assim, posso aferir que a prática foi imprescindível para a compreensão dessas dimensões que implicam o trabalho artístico. Em meio ao emaranhado que é o processo permitir que os restos também estejam presentes para a produção de outras relações, nem sempre reconhecíveis. Nem sempre programadas. Nem sempre humanas. Creio que, com isso, ao menos por alguns instantes, expandimos maneiras de existências abrindo minúsculas fissuras naquilo que é solidificado, ou seja, nas certezas concluídas, nas maneiras de ver a vida, nos conhecimentos já instaurados.

O conhecimento não vem de uma técnica específica, neste trabalho muito menos. Vem da produção da experiência sensível, de uma ética com o corpo e, por que não, também de uma estética. Da mesma forma que teço as palavras para compor este trabalho dou vazão a um pensamento sensível no qual o conhecimento é imbricado e forjado na prática. O fazer, o aqui e agora, o permitir-se, o tempo e o espaço, são elementos que atravessamos nas encruzilhadas da vida. Eles propõem os caminhos incertos e certos, o corpo pela necessidade e pelo desejo é que neles deixa os rastros. Nesse ponto, parafraseando Nancy, talvez uma das maiores potências da obra de arte seja seu lugar provisório, para ele “interessa muito menos o objeto do que a marca, o movimento, o atravessamento que queda em aberto” (FRANÇA, 2010, p. 318).

Neste caminho encontrei a incerteza do corpo, e ousou em dizer que do teatro também. Colhi alguns frutos, e continuo a jornada sem saber onde piso, mas ao pisar, reverbera a força já sentida e friccionada no corpo. Sinto a liberdade do vento batendo em meu rosto e a

confusão e profusão de caminhos para empreender restos de uma caminhada que carrega pelo amor por aquilo que acredito. Às vezes procurei correr, acabei fazendo voltas e me encontrei no mesmo lugar de antes, nisso, aprendi a dar tempo ao tempo, dar corpos ao corpo, dar amor à vida, para então nesta margem chamada teatro, que acompanha o caminho de minha vida, encontrar paragens e paisagens nas quais possa desfrutar, criar, inventar, deixar fissuras, ser cachoeira. Uma queda d'água que creio a partir da confluência, de novas nascentes, de meandros, de margens, de afluentes e de embocaduras.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. 3. ed. rev. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FÉRAL, Josette. How to define presence effects: The work of Janet Cardiff. *In*: GIANNACHI, Gabriella; KAYE, Nick; SHANKS, Michael. **Archaeologies of Presence: Art, performance and the persistence of being**. Abingdon: Routledge, 2012. cap. Chapter 2, p. 29-49. ISBN ISBN: 978-0-415-55766-5 (hbk) ISBN: 978-0-415-55767-2 (pbk) ISBN: 978-0-203-12673-8 (ebk).

FERNANDES, Ciane; LACERDA, Cláudio Marcelo Carneiro Leão; SASTRE, Cibele; SCIALOM, Melina. A Arte do Movimento na Prática como Pesquisa. **Anais abrace**, [s. l.], v. 19, ed. 1, 2018.

FRANÇA, G. L. O corpo aberto da musa. **Anuário de Literatura**, [S. l.], v. 15, n. 1, p. 305-326, 2010. DOI: 10.5007/2175-7917.2010v15n1p305. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2010v15n1p305>.

GHETTI, Paola. Uma filosofia que seja o estremecer de um som: sobre o sentido em Jean-Luc Nancy. **Outra Travessia**, Santa Catarina, n. 15, p. 147-155, 3 out. 2013. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). <http://dx.doi.org/10.5007/2176-8552.2013n15p147>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2013n15p147/25524>. Acesso em: 30 jul. 2021.

KRENAK, Ailton. **O amanhã não está à venda**. [S. l.]: EDITORA SCHWARCZ S.A., 2020. ISBN 978-85-5451-732-8.

LAZZARETI, Angelene. **A PRESENÇA ENTRE**. In: Memória ABRACE XVI - Anais do IX Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Anais...Uberlândia (MG) UFU, 2017. Disponível em: <<https://www.even3.com.br/anais/IXCongressoABRACE/32450-A-PRESENCA-ENTRE>>.

LAZZARETI, Angelene. **ENTRE: a trama dos corpos e do acontecimento teatral**. Orientador: Mirna Spritzer. 2019. 256 f. Tese (Doutorado,) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

MANNING, Erin “**Ten Propositions for Research-Creation**”.(2015). Collaboration in performance practice: Premises, workings and failures. Colin, N., & Sachsenmaier, S. (Eds.). ProQuest Ebook Central. Texto disponibilizado e traduzido pela professora Cristina F. Rosa, para fins didáticos. Acesso em janeiro de 2022.

NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. Lisboa: Vega, Passagens, 2000. Tradução de Tomás Maia.

NANCY, Jean-Luc. Della presenza. Conversazione con Jean-Luc Nancy. [Entrevista concedida a] Maria Eugenia Garcia Sottile e Enrico Pitozzi. **CULTURE TEATRALI: STUDI, INTERVENTI E SCRITTURE SULLO SPETTACOLO**, 21, pag. 9-14 Annuario 2011.

NANCY, Jean-Luc. 58 indícios sobre o corpo. **Revista da Universidade Federal de Minas Gerais**, Belo Horizonte, v. 19, n. 1 e 2, jan./dez. 2012. DOI: 10.35699/2316-770X.2012.2710. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistadaufmg/article/view/2710>. Acesso em: 30 jul. 2021.

NANCY, Jean-Luc. **Corpo, fora**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Disponível em: <https://www.passeidireto.com/arquivo/82120977/nancy-jean-luc-corpo-fora>. Acesso em: 12 ago. 2021.

RICUPITO, Concetta. **JEAN-LUC NANCY: RAPPRESENTAZIONE, ESPOSIZIONE, NUDITÀ**. 2014. 204 f. Tese (Doutorado) - Università degli Studi di Palermo, [S. l.], 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10447/91248>. Acesso em: 12 ago. 2021.

RUFFINI, Franco. **Stanislavskij**: Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé. Roma: GLF Editori Laterza, 2005.

SÁNCHEZ, José A. **CUERPOS AJENOS**. 1. ed. España: La uÑa RoTa, 2017. ISBN 9788495291493.

VIEIRA, A. P.; E. BOND, K. Dramaturgia do cóccix na videoperformance Ábar. **Repertório**, [S. l.], v. 1, n. 36, 2021. DOI: 10.9771/rr.v1i36.38207. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/38207>. Acesso em: 31 de jan. 2022.

ANEXO

PRESENTES:

Regiane Eberts - Artista-professora visual formada em Artes Licenciatura na Unochapecó, seus últimos anos tem se dedicado a aulas em escolas públicas na cidade de Chapecó - SC.

Aline Santana - Artista visual e Musicista, cursou 6 semestres de artes visuais, já participou da orquestra municipal de Chapecó, hoje se dedica dando aulas de desenho, aquarela e de violoncelo.

Josiane Geroldi - Atriz e contadora de história, coordenadora da Nossa Maloca e da Cia Contacausos, formada em Letras na Unochapecó.

Diogenes Gluzezak - Professor e forrageiro, amante das PANC'S - Plantas Alimentícias Não Convencionais.

Camila Almeida - Fotógrafa e Assessora de imprensa cultural, formada em Jornalismo na Unochapecó. Atualmente trabalha em projetos relacionados a violência de gênero.

Louis Radavelli - Fotógrafo, Iluminador e Produtor. Realiza diversas atividades culturais, em sua maioria relacionadas a iluminação cênica.

Fabiane Biazus - Atriz e Diretora. Trabalhou no Programa Arte Cidadã e GTEU - Grupo de Teatro Expressão Universitária, na cidade de Chapecó - SC.

Caroline Sander - Bailarina em processo de conclusão de curso na Universidade Federal de Santa Maria.