

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC – SP

Fernanda Raquel

**A politização de estratégias comunicativas do corpo em  
experiências performáticas**

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO

2009

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC – SP

Fernanda Raquel

**A politização de estratégias comunicativas do corpo em  
experiências performáticas**

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Comunicação e Semiótica, área de concentração Signo e Significação das Mídias, sob a orientação da Profa. Dra. Christine Greiner

SÃO PAULO

2009

Banca Examinadora

---

---

---

*Dedico este trabalho a  
meus pais,  
fonte de vida e sentido, e ao  
Márcio,  
dilatação de vida e sentido.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Fapesp pela bolsa de mestrado concedida.

À minha orientadora, indisciplinadora, Profa. Dra. Christine Greiner, pela sua generosidade intelectual e afetiva, pelo seu entusiasmo de pesquisadora que contamina.

Aos mestres Ohno Yoshito e Kasai Akira, pelos muitos ensinamentos em terras distantes. Aos funcionários do arquivo Hijikata Tatsumi da Universidade de Keio em Tóquio, pela ajuda em desvendar tantos materiais, especialmente a Murai Takemi e Morishita Takashi.

Aos integrantes do grupo Gekidan Kaitaisha, que me receberam de braços abertos, pela prática conjunta, pelas conversas até o horário do último trem, pelos materiais e entrevistas. Especialmente a Shimizu Shinjin, Hino Hiruko e a meu amigo Kumamoto Kenjiro. Sua presença no Brasil me levou a Silvia Moura, a quem agradeço o depoimento e a Valéria Pinheiro, por valiosas informações e uma calorosa acolhida em Fortaleza.

A Cristian Duarte, pelo suporte com materiais e entrevista, pelas “trocas eletroquímicas”. Agradeço a Thelma Bonavita, Thiago Granato, Sandro Amaral e Tarina Quelho pelas entrevistas. Aos amigos residentes do DESABA: Ana Aurora, Ana Shirley, Alex, Nycolas, Rosa, Léo e novamente Cris, Thelma e Sandro.

Aos professores que participaram da banca de qualificação: Helena Katz, cujas observações precisas me fizeram atentar para aspectos fundamentais da pesquisa que mereciam ser explorados. A Cassiano Quilici, pela leitura criteriosa.

Aos amigos do Centro de Estudos Orientais, por nossos encontros e discussões. Especialmente a Rita Kohl, pela ajuda com a tradução do japonês. À Cida, secretária do COS, por sua eficiência e disponibilidade.

Aos parceiros do teatro e da vida: Cristiane, Lúcia, Luciano, Maeve e Paulo. A todos os amigos importantes para minha trajetória, em especial, Alexandre, André e Luís. À recém-descoberta Renata. Aos meus queridos e generosos inadequados: Bruna, Carol, Fabi, Silvinha (por essa e outras) e Thaís. E claro, a Cristiane Paoli Quito.

À amiga Carol Romano, por tantas histórias. Ao Cassiano porque contribuiu com o nascimento deste projeto, por nossas eternas discussões. À Letícia, por sua amizade. Às minhas amigas cariocas em Sampa, Rita e Olga. À Eleonora, pelo seu carinho sempre presente. À minha querida Fabiane Popinigis, felizmente a distância não diminuiu o nosso amor.

À Guadalupe, pela revisão atenta, pela presença acolhedora.

Aos meus pais Paulo e Lair, pelo amor infinito, pelo apoio incondicional, pela amizade e respeito. À minha amada amiga-irmã Roberta, pelos momentos de alegria e tristeza compartilhados, porque admiro sua luta e suas escolhas. À minha irmã(zinha) Camila, por sua inteligência e sensibilidade, porque veio para ampliar nosso amor. À minha (fada)madrinha Zê, que me ensinou a sonhar, pela nossa parceria, pela nossa diversão, pela nossa confiança.

Ao Márcio, por fazer do meu e do seu o “nosso”, por todos os “sins”. Meu amor, minha casa.

## RESUMO

O objetivo desta dissertação é analisar duas estratégias de politização do corpo: o trabalho do grupo de teatro japonês Gekidan Kaitaisha, vinculado ao pensamento de vanguarda dos anos sessenta no Japão; e a pesquisa desenvolvida pelo coreógrafo brasileiro Cristian Duarte que tem criado o que nomeamos de "coletivos temporários". As questões que contaminam estas experiências foram o pretexto necessário para repensar possíveis interações entre corpo-ambiente na cena, assim como processos de mediação entre culturas. O traço comum observado na trajetória destes criadores está nos modos de dar visibilidade às relações de poder presentes nos ambientes onde atuam. Portanto, embora vivam em culturas muito distintas, tanto o grupo Gekidan Kaitaisha, quanto os coletivos temporários de Cristian Duarte têm questionado as noções de identidade, origem e influência, fazendo emergir fissuras nas concepções estáveis do corpo e da cultura, e abrindo diferentes possibilidades de diálogo entre Oriente e Ocidente. A partir de uma abordagem indisciplinar, o quadro de referência teórica desta dissertação fundamentou-se nos estudos do corpomídia elaborados por Christine Greiner e Helena Katz (2001), na discussão acerca de identidade cultural e hibridismos realizada por Homi Bhabha (2003), e nas noções de política e politização de Giorgio Agamben (2001, 2002 e 2006). As obras de Muniz Sodré (2002 e 2006) e de Jesús Martín-Barbero (1997) apresentam-se também como fundamentais para explicitar o entendimento de comunicação que norteia a presente pesquisa, que tem como ponto de partida a análise dos processos de mediação propostos pelas experiências selecionadas e suas estratégias sensíveis. Além da pesquisa bibliográfica, o procedimento metodológico incluiu dois estudos de campo: a vivência com o grupo Gekidan Kaitaisha durante o período de estudo no Japão, e um período de residência em São Paulo com o coreógrafo Cristian Duarte. Esta dissertação estuda a possibilidade de politização do corpo e da cena, a partir de estratégias de comunicação que deslocam aquilo que é apresentado como estável e fechado para um campo de instabilidades e permeabilidade característico de todos os fenômenos corporais.

**Palavras-chave:** corpo; comunicação; politização; interculturalidade

## ABSTRACT

The goal of this dissertation is to analyze two strategies of politicization of the body: the work of the Japanese theater group Gekidan Kaitaisha, connected to the thinking of the sixties avant-garde in Japan, and the investigations of the Brazilian choreographer Cristian Duarte who has created what we call “temporary collectives”. The issues that contaminate these experiences were the starting point to rethink possible body-environment interactions in the scene, as well as intercultural mediation processes. The common trait of the trajectories of these artists are the ways to give visibility to the power relations in the environments where they operate. Therefore, although living in very different cultures, both Gekidan Kaitaisha and Cristian Duarte’s temporary collectives have questioned the notions of identity, origin and influence, making cracks emerge in stable conceptions of the body and culture, and opening various types of dialogue between East and West. Starting from an undisciplined approach, the theoretical frame of reference of this dissertation was based on the mediabody studies of Christine Greiner and Helena Katz (2001), in the discussion of cultural identity and hybridism conducted by Homi Bhabha (2003), and concepts of politics and politicization of Giorgio Agamben (2001, 2002 and 2006). The works of Muniz Sodré (2002 and 2006) and Jesús Martín-Barbero (1997) were essential to clarify the understanding of communication that guided the present research whose point of departure is the analysis of mediation processes offered by the selected experiences and its sensitive strategies. In addition to the bibliographic research, the methodological procedure included two field researches: the experience with Gekidan Kaitaisha during the studies developed in Japan, and the residence with the choreographer Cristian Duarte in São Paulo. This dissertation study the possibility of politicization of the body and the scene, from communication strategies that dislocate what is considered stable and closed into a field of instability and permeability characteristic of all bodily phenomena.

**Key words:** body; communication; politicization; interculturality.

## SUMÁRIO

|   |            |
|---|------------|
| <b>1. INTRODUÇÃO .....</b>  | <b>09</b>  |
| <b>2. MEDIAÇÕES COMUNICATIVAS: CORPO, AMBIENTE E CULTURA.....</b>   | <b>15</b>  |
| <b>2.1. Corpo e Ambiente: politização das estratégias comunicativas .....</b>                                     | <b>20</b>  |
| <b>2.2. Comunicação e Cultura: hibridações e mestiçagens.....</b>   | <b>25</b>  |
| <b>2.3. Metáforas do corpo, metáforas do pensamento – discutindo identidades .....</b>                            | <b>36</b>  |
| <b>3. GEKIDAN KAITAISHA – A DESCONSTRUÇÃO DOS MODELOS.....</b>  | <b>40</b>  |
| <b>3.1. Arte performática na cena urbana de Tóquio – conexão com as vanguardas e práticas interculturais.....</b> | <b>50</b>  |
| <b>3.2. Abordagem política do corpo – comunicação e gestualidade .....</b>  | <b>57</b>  |
| <b>3.3. Corpo em cena I – modelos e desconstruções .....</b>  | <b>62</b>  |
| <b>3.4. Campo de conexões: Gekidan Kaitaisha e os processos de colaboração com artistas brasileiros.....</b>      | <b>72</b>  |
| <b>4. ESTRATÉGIAS DE CONTAMINAÇÃO COMO LÓGICA DE PRODUÇÃO – A APROXIMAÇÃO COM UMA EXPERIÊNCIA BRASILEIRA.....</b> | <b>79</b>  |
| <b>4.1. Cristian Duarte e seus Coletivos Temporários.....</b>   | <b>82</b>  |
| <b>4.2. Médelei ou como habitar as zonas de fronteira.....</b>  | <b>86</b>  |
| <b>4.3. Corpo em Cena II: politizando as metáforas do corpo.....</b>  | <b>96</b>  |
| <b>4.4. DESABA – fluxos de contaminação, fluxos de comunicação .....</b>  | <b>104</b> |
| <b>4.5. Japão e Brasil: a desestabilização de identidades nas artes do corpo.....</b>                             | <b>113</b> |
| <b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>  | <b>118</b> |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>   | <b>123</b> |
| <b>ANEXOS.....</b>  | <b>128</b> |
| <b>Anexo 1 - Produção artística Gekidan Kaitaisha .....</b>   | <b>129</b> |
| <b>Anexo 2 - Produção artística Cristian Duarte .....</b>   | <b>134</b> |
| <b>Anexo 3 - Falsa residência biografia DESABA .....</b>  | <b>137</b> |

## 1. INTRODUÇÃO

*“O real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia”  
(Guimarães Rosa)*

Este trabalho teve como ponto de partida a reflexão acerca de uma questão considerada fundamental na arte contemporânea: a comunicação do corpo em cena. A chave da pesquisa está em articular as aprendizagens de minha experiência como artista aos estudos do corpo. Pesquisando a respeito de tema tão amplo, percebi que a bibliografia que melhor atendia às minhas inquietações não se encontrava no campo das artes cênicas, mas no campo da comunicação e dos estudos culturais. Parecia-me inevitável pesquisar outras áreas de conhecimento para entender a complexidade do tema. Os cruzamentos de diferentes registros científicos e artísticos sugeriam a possibilidade de uma epistemologia indisciplinar<sup>1</sup>.

Partindo do pressuposto de que criar e pensar devem ser considerados de maneira inseparável, pode-se pensar o artista como produtor de conhecimento que lida com as possibilidades do real. Nesse sentido, pode-se também entender a arte como produtora de teoria e política em seus próprios termos. Para não me perder em meio a essa complexa rede que conecta teoria e prática, arte e política, elegi como questão vital à pesquisa a possibilidade de politização do corpo performático, entendido aqui como o corpo do artista em cena, seja numa obra de dança, seja numa peça teatral ou mesmo numa performance<sup>2</sup>.

O objetivo é analisar a possibilidade de criação de um corpo artista como campo político, a partir da observação e participação em dois processos artísticos, desenvolvidos em contextos diferentes. Trata-se de compartilhar a experiência de quem teve a oportunidade de se aproximar de dois entendimentos de corpo, que têm em comum a exploração de questões similares, mas que resultam em produtos cênicos bastante diferentes. A pesquisa está direcionada às condições de produção de um corpo em relação com seu ambiente, e como isso contamina o próprio processo, desmontando lógicas que operam pelas dicotomias e separações rígidas.

---

<sup>1</sup> Aproprio-me da perspectiva de Christine Greiner adotada em seu livro “O Corpo – pistas para estudos indisciplinados”: “Como detectou Muniz Sodré em *Antropológica do Espelho* (2002), quando a estratégia é da ordem da radicalidade do trans (referindo-se às famosas redes transdisciplinares), acaba virando ‘indisciplinar’” (GREINER, 2005: 11).

<sup>2</sup> Não é assunto desta pesquisa uma discussão acerca de linguagens artísticas, já que o foco encontra-se nos processos comunicativos do corpo em cena.

Parte-se da seguinte hipótese: o corpo se politiza na medida em que se afirma singular nas relações com o ambiente e dá visibilidade às questões envolvidas neste processo. Tal ação política implica na desestabilização de hábitos conceituais e padrões de movimento. A essa hipótese conectam-se práticas artísticas que pretendem ativar a potência daquilo que se encontra anulado pela lógica da separação absoluta – entre a concepção de uma identidade essencial e aquela de uma identidade relacional –, a partir de estratégias comunicativas entre corpo e ambiente.

O uso do termo “estratégia” tem uma referência bastante precisa, relacionada ao modo como o utiliza Muniz Sodré. O autor vê a estratégia como a maneira de flexibilizar regras de modo a adaptá-las à especificidade de uma situação determinada. Porém ele amplia o sentido do termo ao incluí-lo na dimensão do sensível:

*“(…) quando se age afetivamente, em comunhão, sem medida racional, mas com abertura criativa para o Outro, estratégia é o modo de decisão de uma singularidade. Muito antes de se inscrever numa teoria (estética, psicologia, etc.) a dimensão do sensível implica uma aproximação das diferenças – decorrente de um ajustamento afetivo, somático, entre partes diferentes num processo –, fadada à constituição de um saber que, mesmo sendo inteligível, nada deve à racionalidade crítico-instrumental do conceito ou às figuras abstratas do pensamento” (SODRÉ, 2006: 11).*

As formas emergentes de pensamento, que incluem o sentir como verbo também de análise, abarcam necessariamente a dimensão corpórea. Essas são as formas capazes de emancipar-se em relação aos modelos lógicos tradicionais. Entender o corpo a partir de suas mediações com o ambiente faz parte desse campo de ação emancipatório no qual as diferenças se aproximam, e o espaço a ser privilegiado é o *entre*, o que se passa entre as coisas, entre as pessoas e entre os pensamentos. Nesses espaços, trocas e misturas ocorrem, mas é preciso reconhecer o que está em jogo – quais fronteiras são obstáculos, e quais são necessárias para sobrevivência.

As experiências selecionadas lidam com essas questões de maneira específica, relacionando-as aos seus contextos e às situações estabelecidas. No entanto, apresentam uma lógica de organização do corpo na cena em comum. A análise inicia-se com o trabalho do grupo de teatro japonês Gekidan Kaitaisha, vinculado ao pensamento de vanguarda dos anos sessenta no Japão, sobretudo ao butô de Hijikata Tatsumi<sup>3</sup>. Para a abordagem das questões em uma experiência brasileira foi selecionada a pesquisa

---

<sup>3</sup> As grafias dos nomes japoneses estão na ordem utilizada no Japão, primeiro o sobrenome e depois o nome.

desenvolvida pelo coreógrafo paulista Cristian Duarte e o que denominei de seus “coletivos temporários”.

Desde o princípio desta pesquisa as questões que mais me interessaram relacionavam-se aos processos de hibridação e/ou mestiçagem e à problematização de supostas essências culturais, que fundamentam noções rígidas ligadas à discussão de identidade. A base teórica do projeto – construída a partir do cruzamento de referências nos campos das teorias da comunicação e dos estudos culturais – foi erguida de maneira a se articular aos exemplos das experiências performáticas selecionadas, cujo foco de trabalho fundamenta-se no corpo.

O butô de Hijikata Tatsumi foi a mola propulsora para pensar tanto sobre manifestações artísticas marcadas por encontros culturais quanto sobre a mistura de diferentes linguagens e modos de criação. A maneira como essas diferentes dimensões se articulam nos corpos dos performers constitui uma questão fundamental da pesquisa. O principal interesse é perceber como esse pensamento desdobra-se na cena contemporânea, não só do Japão como também do Brasil, considerando as especificidades de seus contextos sócio-culturais.

O estudo pretende, então, colaborar na ampliação das conexões entre Japão e Brasil, identificando operadores comuns através do estudo de experiências que incentivem novos modos de perceber o treinamento e o próprio corpo artista, assim como as metáforas de pensamento por ele criadas.

A escolha pelo trabalho de Gekidan Kaitaisha, grupo com o qual fiz uma residência artística em 2006, em Tóquio, me fez perceber a evolução de um pensamento do corpo, ligada à experiência do butô, baseada em relações de mediação com o ambiente e fortemente contaminada pelos princípios de hibridação e mestiçagem. Um pensamento que coloca em cena o corpo como o próprio material a ser repensado e recriado. Mais tarde, a inclusão de uma experiência brasileira veio no sentido de ampliar esse debate e trazer a possibilidade de aproximação do nosso entorno. Pensando nessas problemáticas, a pesquisa conduziu-se à dança contemporânea em São Paulo<sup>4</sup>.

Sem me apegar aos exemplos reconhecidamente estabelecidos pelos veículos de comunicação como herdeiros do pensamento butô no Brasil – até porque seria um equívoco enclausurar essa manifestação a uma linhagem artística e a formas pré-

---

<sup>4</sup> Delimitação geográfica para a realização da pesquisa de campo, por questões de ordem prática e financeira.

estabelecidas – as questões vitais, pertinentes em outros tempos e contextos, podiam também ser encontradas no trabalho de alguns artistas da dança contemporânea.

As experiências selecionadas estão inseridas em realidades muito distintas, como a brasileira e a japonesa. No entanto, há operadores cognitivos que podem ser identificados em ambas. Há questionamentos que se conectam ao se abordar os modos de produção e criação – a abertura para o trabalho com diferentes performers; a reelaboração de cenas em diferentes performances e até mesmo o desdobramento de uma obra em outras, para citar alguns exemplos. Uma das questões centrais que aparece nos trabalhos analisados está relacionada a uma perspectiva crítica que perturba a estabilidade do conceito de identidade. Corpo e ambiente são interrelacionados e atuam para superar carimbos identitários, tornando visíveis as singularidades de cada corpo.

Esta pesquisa tem a intenção de debater as noções fixas do corpo, assim como da cultura, e estudar em que medida a desestabilização das fronteiras pode estabelecer a politização do corpo e suas estratégias comunicativas na cena. Não se pretende defender aqui a hibridação, a mestiçagem, ou qualquer outra sorte de mistura como valor em si a ser afirmado. Nos casos estudados, as hibridações passam a ser entendidas como estratégias de comunicação, pois atuam para evidenciar as conexões entre o que se deixa ou não hibridizar em determinados contextos artísticos e culturais.

O estabelecimento de tais conexões é um exercício que torna visível certas relações de poder, podendo confluir na organização da presença política dos corpos em cena. No entanto, cabe ao trabalho problematizar também o modo de organização interno nos processos de colaboração instituídos entre os artistas pesquisados, da qual fui cúmplice algumas vezes. Isso permitirá entender as questões políticas que estão implicadas nos diálogos interculturais, além de colocar em discussão as relações de poder que não se fazem visíveis, mas que estão igualmente presentes nos ambientes onde se desenvolvem essas experiências.

Nada está só lá fora no mundo, ou só aqui dentro do corpo. Essa mudança de perspectiva subverte a lógica hierárquica entre corpo e mundo, solicitando mudanças estruturais, exigindo a construção de outras maneiras de questionar a relação entre sujeito e objeto. Dessa perspectiva é que o campo da comunicação tem abarcado discussões importantes a respeito do corpo. Por muito tempo, tido como suporte de informações e agente passivo na construção de discursos, inclusive sobre si mesmo, tem-se observado o esforço de muitos pesquisadores no desenvolvimento de outras formas de pensar o corpo.

A teoria do corpomídia que vem sendo desenvolvida por Christine Greiner e Helena Katz desde 2001 serve para afirmar esta nova realidade. O corpomídia apresenta a ideia<sup>5</sup> de um corpo atuante, em constante mudança, pela relação que estabelece com os ambientes em que se coloca. Não existe corpo que não seja assim. Há, porém, experiências que investigam essa questão de maneira mais radical, sobretudo no campo das artes performáticas. A partir desta abordagem, os corpos não se atam a significados dados *a priori*, mas se constituem em processo com outros corpos e com o ambiente em busca de novas configurações. As questões que contaminam ambos os trabalhos servem como ponto de partida para pensar as interações corpo-ambiente na cena como possibilidade de organizar novos processos comunicativos, capazes de engendrar uma reorganização do pensamento e do próprio corpo, pela desativação dos dualismos.

A pesquisa propõe que a possibilidade de politização não está apenas na organização da cena, nem somente elaborado por meio de um discurso textual/oral, mas está também organizado no próprio corpo artista. Ao produzir estados corporais que investigam novas possibilidades de movimento e indagam acerca de noções estáveis do corpo e da cultura, o corpo politizado é capaz de engendrar formas diferentes de pensar questões políticas. As experiências artísticas selecionadas foram contaminadas por um pensamento que considera a condição de transitoriedade e interação do corpo com o ambiente onde se configura. Muitas vezes isso se revela na ênfase aos contextos culturais específicos em que estão imersos, além dos próprios contextos artísticos, contra uma ideia de universalização ou de essencialismo.

Os artistas pesquisados buscam a alteridade para exercitar a ambivalência entre as imagens estereotipadas de si e do “outro”, explorando as conexões entre corpo e cultura. A partir de nossa base teórica pretende-se explorar tais conexões. Para tanto, como referência foram utilizados autores que investigam esse processo em diferentes culturas: Homi Bhabha (2007) que vê no hibridismo a possibilidade de subverter a lógica de dominação cultural; Néstor Garcia Canclini (2003) com sua análise sobre as relações entre modernidade e tradição na América Latina; Serge Gruzinski (2001) com seu foco de luz sobre as mestiçagens na América e também na Ásia. Giorgio Agamben (2001, 2002, 2006 2007) e Boaventura de Sousa Santos (2006 e 2007) fornecem as noções de política e politização que guiam este trabalho. George Lakoff e Mark Johnson (1987, 1999 e 2002) fundamentam a discussão sobre as metáforas do corpo. Muniz

---

<sup>5</sup> A ortografia, neste trabalho (inclusive nas citações), segue as normas do Novo Acordo Ortográfico, de acordo com BECHARA (2008).

Sodré (2002 e 2006) e Jesús Martín-Barbero (1997) são autores fundamentais para explicitar o entendimento de comunicação que permeia esta pesquisa, que tem como ênfase os processos de mediação e suas estratégias sensíveis.

O procedimento metodológico inclui também o que se pode chamar de uma pesquisa de campo. Apresenta-se uma análise de minha própria experiência com o grupo Gekidan Kaitaisha e com o coreógrafo Cristian Duarte, sobretudo a partir dos registros das residências artísticas e de entrevistas realizadas. Como material de pesquisa também foram incluídas obras e escritos dos próprios artistas.

No primeiro capítulo, discutem-se conceitos chave para o debate acerca de identidade cultural, como os de hibridação e mestiçagem, assim como a construção de novas metáforas, contextualizando o debate no campo da comunicação e das artes. A intenção é discutir de que maneira esses processos questionam o conceito de origem e identidade pura, cujas bases se sustentam muitas vezes sobre estereótipos.

O segundo capítulo é dedicado ao estudo dos processos de trabalho do grupo Gekidan Kaitaisha e como as estratégias comunicativas adotadas politizam os corpos em cena. No terceiro capítulo articula-se a aproximação dessa problemática a uma experiência brasileira: a pesquisa desenvolvida por Cristian Duarte e seus coletivos temporários. Não se trata de uma análise comparativa entre os trabalhos, pretende-se o esclarecimento de questões fundamentais que justificam a presença de cada um deles no recorte desta pesquisa.

Por fim, encerra-se esta dissertação com algumas considerações finais que não respondem em definitivo as questões levantadas aqui. Ao pontuar os temas fundamentais explorados ao longo da pesquisa abre-se espaço para novos questionamentos. Criar condições para a formulação de novas perguntas pode representar uma contribuição significativa.

## 2. MEDIAÇÕES COMUNICATIVAS: CORPO, AMBIENTE E CULTURA

Ao se tratar de diálogos culturais, parece mais interessante habitar o lugar da fissura, do *entre*. A dualidade entre as culturas ocidental e oriental, japonesa e brasileira, entre mente e corpo, assim como todos os outros dualismos redutores com os quais frequentemente nos deparamos, serão problematizados nesta investigação. Se ficarmos paralisados pelas dualidades, não conseguiremos avançar em direção a uma outra possibilidade de conhecimento do mundo que subverta a lógica tradicional organizada em pares.

Sem apagar as diferenças que separam os trabalhos aqui analisados, nem criar paralelos entre eles, gostaria de marcar as questões que fazem eco nos diferentes contextos a serem apresentados, a principal delas sendo o corpo artista organizado como campo político. No sentido adotado aqui, campo político aparece como “lugar” de explicitação das singularidades, “espaços” abertos a significações em oposição a significados previamente estabelecidos. Tornando visíveis as tensões existentes no que parece ser comum a todos, os corpos politizados apresentam-se como estruturas desestabilizadas que abrem fissuras nas concepções vigentes.

Os contextos e lugares são diferentes – o trabalho do grupo Gekidan Kaitaisha em Tóquio (Japão) e o trabalho de Cristian Duarte e seus coletivos temporários em São Paulo (Brasil) –, assim como as trajetórias históricas dos artistas analisados. Mas ambas as propostas apresentam um entendimento de corpo passível de politização, utilizam-se de procedimentos que explicitam o caráter político do gesto no corpo em cena. A hipótese é que no corpo tal visibilidade se dá pela adoção de estratégias comunicativas que se efetivam na relação entre corpo e ambiente.

Não se trata de buscar produtos artísticos semelhantes, mas operadores cognitivos e processos de organização do corpo em cena que apresentam traços comuns. Embora as realidades em que se encerram as experiências analisadas sejam distintas, reconhecemos pontos de identificação. Estas zonas de contato se baseiam na desmontagem das lógicas habitadas a separações dicotômicas e se fundamentam nos processos de mediação, que pensam o corpo sempre em relação ao ambiente em que se encontra.

O corpo permeável às hibridações com o ambiente e com os outros corpos, desestabiliza noções que essencializam a natureza cultural do corpo ou aquelas que achatam a possibilidade de sentido, como a fixação de uma identidade única. Nosso

ponto de partida deixa de ser o sujeito ocidental, digamos centro-europeu, e passa a ser aquele que está às “margens” do mundo, no Oriente ou na América Latina, no Japão ou no Brasil<sup>6</sup>.

Considerando o horizonte da investigação e a proposta de questionar os dualismos, sobretudo a clássica separação entre Oriente e Ocidente, gostaria de relembrar uma das principais obras a respeito deste tema: “Orientalismo – o Oriente como invenção do Ocidente” de Edward Said. Este livro trouxe para a discussão algo que estava jogado na invisibilidade: as relações de poder nos processos de representação do Oriente. De maneira geral, representação do outro, daquele que é diferente de nós.

Said chama a atenção para a geografia imaginativa que traça suas fronteiras de modo a amalgamar características de um espaço enorme e indiscriminado sob a mesma categoria – Oriente. A idéia de Oriente, nos estudos orientalistas analisados por Said, encerrava tudo aquilo considerado incomum, estrangeiro ou até mesmo “anormal”, que estava do lado de lá da fronteira “imaginária” que dividia o mundo entre Ocidente e Oriente. Importante lembrar que tais estudos eram realizados por aqueles que estavam do lado ocidental da fronteira.

*“(...) essa prática universal de designar mentalmente um lugar familiar, que é ‘o nosso’, e um espaço não familiar além do ‘nosso’, que é ‘o deles’, é um modo de fazer distinções geográficas que pode ser inteiramente arbitrário. Uso a palavra ‘arbitrário’ neste ponto, porque a geografia imaginativa da variedade ‘nossa terra – terra bárbara’ não requer que os bárbaros reconheçam a distinção. Basta que ‘nós’ tracemos essas fronteiras em nossas mentes; ‘eles’ se tornam ‘eles’ de acordo com as demarcações, e tanto o seu território como a sua mentalidade são designados como diferentes dos ‘nossos’” (SAID, 2007, p. 91)<sup>7</sup>.*

Tal discurso pode ser pertinente sempre que se lida com algo que parece novo. Entre o prazer e o medo diante do desconhecido a tendência é responder de dois modos: ora exotizando o mistério e a diferença, ora impondo certos “valores” familiares para acomodar as coisas. Como se tudo no mundo tivesse uma única origem, e aquilo que

---

<sup>6</sup> Em entrevista realizada em março de 2009 com Kumamoto Kenjiro, integrante do grupo Gekidan Kaitaisha, durante sua residência artística em Fortaleza (CE), perguntei-lhe por que havia escolhido o Brasil dentre tantos países com os quais Kaitaisha já havia estabelecido colaborações, como se verá adiante. Sua resposta me causou estranhamento e deu ainda mais sentido às minhas reflexões: “Eu não queria ir para nenhum país ocidental”.

<sup>7</sup> A primeira edição de “Orientalismo – o Oriente como invenção do Ocidente” de Edward Said foi lançada em 1978. Porém, a edição utilizada aqui é a de 2007.

existe e não pode ser facilmente reconhecido ou classificado, fosse uma repetição ou imitação mal acabada daquilo que já está estabelecido.

Esse tipo de operação tende a ocorrer em todo tipo de cultura, como lembra Said. Mas o autor reforça as consequências dessa operação nos estudos orientalistas. Tais estudos acabaram enclausurando o Oriente como estranho, para assim designar a realidade e conseqüentemente manipulá-la em partes manejáveis.

A análise de Said foca, sobretudo, estudos desenvolvidos no século XIX relacionados a questões orientais, mas acredita na extensão de sua análise ao século XX também (SAID, 2000). Apesar de seu principal interesse recair sobre a representação dos árabes, dos muçulmanos e do Islã, o campo de sua perspectiva pode ser alargado à Ásia, e toda a sua complexidade, achatada por uma denominação comum.

A representação de outras culturas, a relação entre poder e conhecimento, a preocupação com questões metodológicas estão sempre presentes quando se trata das geografias imaginativas que separam mundos e que, na maioria das vezes, estabelecem hierarquias entre eles. É preciso reconhecer que essas linhas têm implicações políticas e a manutenção delas tende a reproduzir visibilidades e invisibilidades, a despeito daqueles que dizem haver uma verdade objetiva independente de qualquer “leitura” da realidade.

Boaventura de Sousa Santos também propõe uma virada teórica quando argumenta a favor de uma “ecologia de saberes”, resultante de um pensamento “pós-abissal” construído por relações políticas e culturais não excludentes. Santos chama de abissal a linha que separa o hegemônico do dominado, herança da divisão entre o Velho e o Novo Mundo no pensamento moderno ocidental (2007). A produção do pensamento pós-abissal vai além do mero reconhecimento da diferença para flexibilizar as fronteiras do conhecimento e das identidades, dando abertura a outras dimensões da política.

*“O pensamento moderno ocidental é um pensamento abissal. Consiste num sistema de distinções visíveis e invisíveis, sendo que as invisíveis fundamentam as visíveis. As distinções invisíveis são estabelecidas através de linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos: o universo ‘deste lado da linha’ e o universo ‘do outro lado da linha’. A divisão é tal que ‘o outro lado da linha’ desaparece enquanto realidade, torna-se inexistente, e é mesmo produzido como inexistente. Inexistência significa não existir sob qualquer forma de ser relevante ou compreensível. Tudo aquilo que é produzido como inexistente é excluído de forma radical porque permanece exterior ao universo que a própria concepção aceita de inclusão considera como sendo o Outro. A*

*característica fundamental do pensamento abissal é a impossibilidade da copresença dos dois lados da linha.” (SANTOS, 2007: 01)*

O olhar hegemônico declara o não existente, assim como proclama um futuro único e homogêneo. A realidade não pode ser reduzida ao que já existe, deve incluir também as realidades ativamente produzidas como não existentes (SANTOS, 2006). O autor solicita desacomodar o pensamento de forma a trabalhar não apenas com a realidade apresentada, mas também com um campo de possibilidades. Santos afirma a importância fundamental da *possibilidade* como categoria filosófica, historicamente negligenciada pelo Ocidente.

No domínio do conhecimento, é preciso ativar a imaginação cartográfica para criar outros tipos de mapas que coloquem em evidência aquilo que foi escolhido para ser invisível. O princípio hegemônico de negação do Outro se faz necessário quando a parte que se afirma, afirma-se como universal. Tal reflexão leva a apostar na crise dos dualismos como um campo fértil de questionamentos daquilo que vem se constituindo como dominante. Fértil parece ser também o investimento em procedimentos de mestiçagem e hibridação como estratégias desestabilizadoras dos essencialismos que fundamentam, por exemplo, a ideia de identidade cultural como algo fixo e imutável, considerada de maneira isolada das mudanças do contexto no qual se vive.

Um conceito que parece fundamental aqui é o de tradução, deslocado apenas do campo lingüístico para se apresentar como questão crucial política e culturalmente. Nos textos de Boaventura de Sousa Santos a tradução atua como uma metáfora da situação contemporânea, e aparece como um procedimento sociológico capaz de operar transformações sociais. A tradução pode ser considerada um operador para compartilhar territórios e criar pontos de articulação entre as diferenças, ampliando o campo de experiências. Tal operador facilita a saída das dicotomias excludentes para habitar espaços de fronteira.

*“A tradução é o procedimento que permite criar inteligibilidade recíproca entre as experiências do mundo, tanto as disponíveis como as possíveis (...). Trata-se de um procedimento que não atribui a nenhum conjunto de experiências nem o estatuto de totalidade exclusiva nem o estatuto de parte homogênea. As experiências do mundo são vistas em momentos diferentes do trabalho de tradução como totalidades ou partes e como realidades que não se esgotam nessas totalidades ou partes” (SANTOS, 2006: 124).*

Partindo dessa perspectiva, o trabalho de tradução se amplia a todos os tipos de conhecimento, como aqueles produzidos pela arte. A perspectiva política da teoria, e de qualquer outro tipo de produção de conhecimento é o recorte que se pretende explicitar. Ao invés de reforçar perspectivas totalizantes ou sistematizantes, localizar a singularidade dentro de contextos específicos parece ser mais efetivo para entender os fenômenos estudados aqui.

Tanto Edward Said como Boaventura de Sousa Santos mostram como linhas “imaginárias”, que dividem o mundo em Oriente e Ocidente ou Norte e Sul, têm implicações concretas e políticas na produção de conhecimento e na legitimação de determinadas práticas sociais. Ambas as linhas parecem ter sido traçadas por um modelo de racionalidade ocidental, que nem Japão ou Brasil parecem seguir, países nos quais se desenvolvem as experimentações artísticas estudadas aqui.

Brasileiros, japoneses, ambos estamos à margem do mundo, do eixo Paris – Nova York, onde se decide o que é e o que não é arte. À margem não no sentido apenas, ainda que por vezes ainda seja assim, de marginais, indesejados. Pelo contrário, cada vez mais desejamos ser consumidos, incluídos no mercado de exposição da diferença, mas, na maioria das vezes, como o produto exótico da prateleira.

Partindo desse nível de descrição, talvez Japão e Brasil compartilhem de um lugar no mundo mais próximo do que se imagina. Lugares onde o desejo antropofágico de engolir o outro sempre se fez presente. Sim, o diálogo cultural no Japão já havia começado muito antes da relação com o Ocidente – o que dizer dos ideogramas chineses usados na língua japonesa, e todas as influências religiosas da Índia, como o budismo, apenas para ilustrar. Aqui no Brasil, é de conhecimento geral como índios, europeus e negros participaram de nossa composição cultural.

Estar à margem significa também habitar as bordas, as fronteiras, explicitar as possibilidades, o que ainda está por vir, o *quase*, o *entre* – esse espaço intervalar que pode produzir outros modos de organização do pensamento e do corpo. Os diálogos interculturais têm apontado novas perguntas ao aguçar nosso olhar para maneiras de organização diversas. As diferenças mudam de lugar, e não podem ser reduzidas a categorias classificatórias conhecidas. A diferença deixa de estar na “coisa em si” e passa a habitar o “olhar sobre a coisa”.

Os autores citados alertam para o fato de que não se fala da mesma coisa. No entanto, passam despercebidas diferenças e especificidades de cada realidade quando as tentativas são de fazer caber (às vezes, a qualquer custo) problemas e perguntas a teorias

e paradigmas que não dão conta de respondê-las, pois foram geradas por outras necessidades. Isso não significa que se deve simplesmente repudiar teorias “estrangeiras”. No entanto, é preciso ter cuidado para não cair na armadilha de tratá-las como modelos rígidos.

Ao longo da trajetória de pesquisa, fez-se necessário encontrar categorias mais flexíveis de análise para o estudo do corpo, de maneira a conectá-las às questões aqui exploradas. Antes de tentar entender os processos de diálogo e fricção entre os elementos relacionados nas experiências artísticas analisadas, é preciso fornecer pistas para percorrer este percurso. Ou seja, é preciso explicitar o entendimento de corpo,

## **2.1. Corpo e Ambiente: politização das estratégias comunicativas**

O parâmetro de análise adotado neste trabalho parte do entendimento de corpo baseado na teoria do corpomídia, que vem sendo desenvolvida pelas pesquisadoras Christine Greiner e Helena Katz desde 2001. Os estudos do corpo ganharam novo impulso no Brasil com essa pesquisa. Fruto da conexão entre estudos das Ciências Cognitivas, da Semiótica da Cultura e da Comunicação, o que se privilegia é a relação corpo e ambiente, de uma maneira bastante complexa e não determinista. Na perspectiva do corpomídia, o corpo é entendido como mídia organizadora dos fluxos contínuos de informação, e como base da comunicação. Constituindo-se em troca permanente com o ambiente, apresenta-se sempre em estado provisório:

*“O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção como mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação.”* (GREINER e KATZ, 2005, p: 131).

Nos termos convencionais, é difícil conceber a mutabilidade dessas interações, já que se pensa o tempo inteiro na presentificação de mudanças que ocorrem numa incessante troca de informações. Mas quando se deslocam as noções estáveis e rígidas

para outras que encerram ideias relacionadas a fluxos de passagem, territórios porosos e redes interligadas, é possível considerar a dimensão processual dessa relação.

A informação não está em algo isolado, mas se constrói na mediação (GREINER, 2005b). Só é possível apreender um objeto em processo, não como uma coisa pronta. Por outro lado, o todo tempo organizamos produtos provisórios, necessitamos de algum nível de organização para nos comunicarmos com o ambiente, com o outro, para criar símbolos, criar linguagem. Tal organização, e até mesmo categorização, não é o mesmo que dizer da existência de sistemas fechados e imutáveis. Tanto a ideia de corpo como de cultura apresentadas neste trabalho estão relacionadas à noção de sistemas abertos, contaminados reciprocamente, rompendo com a lógica da influência, ação e reação, causa e efeito.

O conceito de sistema adotado aqui é de um agregado de elementos que são relacionados entre si, fazendo emergir propriedades novas, coletivas e compartilhadas, que não se encontram em um único elemento: “*A teoria dos sistemas nos mostra que no momento em que os elementos são integrados em um sistema, surgem novas qualidades que são desconhecidas no nível de seus elementos.*” (UEXKÜLL, 2004: 35).

Todos os sistemas são abertos em algum nível. Se o sistema é aberto, tem que ser sensível a alguma coisa do ambiente. Porém os sistemas não são sensíveis a tudo, há uma seletividade natural. O sistema codifica o estímulo externo, “*transforma uma forma de energia em outra*” (KATZ, 2005), mas não o absorve na sua integralidade. Em sistemas complexos, como obras de arte, pode haver dúvida entre o que é coisa e o que é ambiente, borrando as regiões de fronteira:

*“Todo sistema artístico, como todo bom sistema vivo, é um sistema aberto. Todo sistema aberto necessita abrir para um certo meio ambiente. Ele depende desse meio ambiente, ele tem que realizar trocas com esse meio ambiente para poder permanecer vivo.”* (VIEIRA, 2008: 101)

O que vale ressaltar é como a perspectiva sistêmica colabora para a compreensão das mediações comunicativas entre corpo e ambiente. Neste ponto, cabe introduzir um conceito importante que será retomado mais adiante: o conceito de *Umwelt*, de Jacob von Uexküll. *Umwelt* pode ser traduzido como “mundo em torno”, “mundo particular” ou “mundo à volta”, como lembra Jorge Vieira (2008). Esse conceito pode ser entendido também como o mundo perceptivo de espécies vivas em relação ao seu meio ambiente, em relação a todas as informações ao seu redor. “*O Umwelt seria assim uma espécie de interface entre o sistema vivo e a realidade, interface esta que caracteriza a espécie, em*

*função de sua particular história evolutiva”* (VIEIRA, 2008: 79). O *Umwelt* reforça a ideia de conexão entre as coisas, sem, no entanto, caracterizá-las indistintamente.

Partindo desse ponto de vista, a ideia de que existe dentro e fora, sujeito e objeto, corpo e ambiente, completamente apartados, perde sua validade, pois como condição de sobrevivência é preciso estabelecer conexões com o entorno, com o mundo à sua volta. O tempo todo os sistemas estão em troca, num fluxo de informações. Assim, temos o entendimento de que, para continuar vivos, os sistemas relacionam as novas informações apresentadas pelo ambiente às antigas, já por si apropriadas, adaptando-se às mudanças.

*“Se o sopro em torno também compõe a coisa, a cultura (entendida como produto do meio, do em torno) encarna no corpo. O que está fora adentra e as noções de dentro e fora deixam de designar espaços não conectos para identificar situações geográficas propícias ao intercâmbio de informação. As informações do meio se instalam no corpo, o corpo, alterado por elas, continua a se relacionar com o meio, mas agora de outra maneira, o que o leva a propor novas formas de troca. Meio e corpo se ajustam permanentemente num fluxo inestancável de transformações e mudanças”*. (GREINER e KATZ, 2001: 71).

De acordo com esse entendimento, não se pode mais falar em termos de conceitos estanques e instâncias absolutamente separadas. Todos os domínios se cruzam quando se descreve a realidade considerando seu alto nível de complexidade. A relação causal de ação-reação deixa de ser uma lei universal porque as relações são consideradas pelo estabelecimento de conexões simultâneas. É no trânsito de informações do mundo que se comunica algo, muitas vezes, sem que se saiba exatamente o que seja. De qualquer maneira, para comunicar algo é necessário que haja mediação.

A exploração das mediações entre corpo e ambiente é uma das principais características do trabalho dos artistas envolvidos nesta pesquisa – o grupo Gekidan Kaitaisha e o coreógrafo Cristian Duarte. Em suas trajetórias, ambos optaram por testar procedimentos para transformar certos entendimentos estabilizados do corpo, da cultura e da arte. O que há em comum nesses trabalhos não se apresenta na concepção estética dos produtos artísticos, mas na utilização de alguns operadores comuns nos processos de criação<sup>8</sup> e, sobretudo, na desautomatização dos movimentos corporais

Quando se considera os trabalhos de Kaitaisha e de Duarte como produtos apresentados ao público, veremos que as experiências propõem atmosferas diferentes.

---

<sup>8</sup> Especialmente para a construção deste raciocínio agradeço a contribuição da Profa. Dra. Helena Katz que chamou atenção para isso no exame de qualificação. Além disso, seu texto “Uma Proposta Evolucionista para o Conceito de Projeto” (2009) me deu boas pistas para seguir neste caminho.

No primeiro caso temos a predominância de uma densidade construída pelo uso de imagens projetadas sobre os corpos, bastante sombria, sons desconexos; os recursos tecnológicos criam perspectivas sobre a materialidade do corpo<sup>9</sup>. Já no segundo, vemos o uso de poucos recursos cênicos, iluminação clara, um aparente clima de leveza<sup>10</sup>. No entanto, a condição dos corpos que se dá a ver em ambos os trabalhos apresenta certo estado corporal de instabilidade, fazendo-se presença intercambiante com os outros corpos, desestabilizando significados preestabelecidos que se queiram colar.

Essa condição parece indicar a luta da informação para se estabilizar no contexto informativo. Mas isso não seria mero acaso e sim estratégia comunicativa de uma determinada ação artística para considerar a possibilidade do uso das ambiguidades. Isso significa não apresentar formas prontas e acabadas, mas tornar visível justamente esse estado artístico inacabado e ambivalente.

São diferentes lugares no mundo, linguagens diferentes, relações de produção diferentes. A intenção é identificar as estratégias comunicativas do corpo nas experiências artísticas analisadas. A aproximação dessas experiências, e não sua comparação, dá-se por compartilharem uma pesquisa que busca explorar os fluxos de informações com o ambiente, as contaminações culturais e os processos de instabilidade.

Essa paisagem impermanente que se configura em cena abre muitas questões sobre relações de interculturalidade e relações de poder. Estabelecemos a ideia de politização como um modo de exercitar a problematização do contexto encenado no e pelo corpo. A pesquisa sugere que esse exercício é uma maneira de explicitar que as linhas rígidas que demarcam as diferenças são, muitas vezes, linhas políticas que demarcam estruturas de poder, e delimitam a ocupação dos “espaços” no mundo, os regimes de visibilidade e invisibilidade.

A pesquisa sugere a possibilidade de que, ao identificar no corpo as estruturas de poder, possam-se também abrir modos de emancipação, na medida em que se colocam em jogo as identificações automáticas, seja de conceitos, movimentos ou padrões comunicativos. A politização do corpo performático se dá, então, pela criação de zonas ambíguas, em que não há a possibilidade de linhas divisórias muito claras.

Seguindo a linha argumentativa de Giorgio Agamben (2002), somente em um horizonte biopolítico poderemos repensar as categorias que guiam o pensamento

---

<sup>9</sup> Essas são características percebidas em praticamente todos os espetáculos de Kaitaisha aos quais assisti, dentre os quais, “Bye-bye Phantom” e “Tokyo Ghetto”, que serão melhor explorados no próximo capítulo.

<sup>10</sup> Esse “clima de leveza” é uma proposta de imagem que apresento ao me referir principalmente a “Médelei (eu sou brasileiro (etc) e não existo nunca)”.

político moderno, e talvez ressignificá-las. O questionamento da dupla categorial inclusão-exclusão, que separa e ao mesmo tempo integra vida e política, traz consigo a possibilidade de borrar os limites, e fazer habitar o território misto que se criou para escapar às propriedades fixas que nos querem atribuir. Isso, necessariamente, não quer dizer continuar nas zonas de indistinção tal como Agamben apresenta. A maneira como se utiliza a ideia de fronteiras borradas não deve carregar o sentido negativo de politização da vida nua, fenômeno da contemporaneidade apontado pelo autor. O próprio Agamben pode ajudar nessa explicação.

Como estratégia política, Giorgio Agamben (2007) defende a profanação, que ignora a separação impingida pelos dispositivos de poder – originalmente ligados às instituições religiosas, mas, nos termos de Agamben, alargados a todo o sistema capitalista sob o qual vivemos. A profanação, ao invés de deslocar uma coisa por outra – uma norma, um modelo ou um tipo de poder –, nega a própria lógica da separação, sem querer instaurar um uso anterior a sua existência.

*“Mas de que uso se trata? Qual é, para o gato, o uso possível do novelo? Ele consiste em libertar um comportamento da sua inscrição genética em uma esfera determinada (a atividade predatória, a caça). O comportamento libertado dessa forma reproduz e ainda expressa gestualmente as formas da atividade de que se emancipou, esvaziando-as, porém, de seu sentido e da relação imposta como uma finalidade, abrindo-as e dispondo-as para um novo uso. O jogo com o novelo representa a libertação do rato do fato de ser uma presa, e é libertação da atividade predatória do fato de estar necessariamente voltada para a captura e a morte do rato; apesar disso, ele apresenta os mesmos comportamentos que definiam a caça. A atividade que daí resulta torna-se dessa forma um puro meio, ou seja, uma prática que, embora conserve tenazmente a sua natureza de meio, se emancipou da sua relação com uma finalidade, esqueceu alegremente o seu objetivo, podendo agora exhibir-se como tal, como meio sem fim. Assim, a criação de um novo uso só é possível ao homem se ele desativar o velho uso, tornando-o inoperante.”* (AGAMBEN: 2007: 74-75).

Agamben propõe a própria desativação da norma, por um ato de anulação. Dessa forma, conserva-se a potência da ação – as possibilidades abertas a um novo não previamente estabelecido, seja pela noção vigente, seja pela forma anterior a ela. Não há um sentido de origem a restituir antes da separação; há, sim, uma mudança na maneira de conceber a própria ideia de ação política. A zona de indistinção a que estamos jogados também faz parte dessa lógica de separação: quando a profanamos, profanamos também as zonas de inclusão e exclusão por ela estabelecidas.

A partir dessa perspectiva, propõe-se a leitura dos procedimentos de trabalho do grupo Gekidan Kaitaisha e de Cristian Duarte<sup>11</sup>, apostando em sua potência política. A lógica que seguem torna visíveis as articulações entre territórios separados por dispositivos de poder – Oriente e Ocidente, nacional e estrangeiro, corpo e ambiente, sujeito e objeto.

Os opostos estão indissociavelmente unidos num corpo que não nega suas ambiguidades e contradições, mas que as experiencia, dilatando as fronteiras a partir de processos de hibridação. O estabelecimento do corpo artista como paisagem híbrida, na qual se fazem visíveis os meios puros, ativa a potência de politização das estratégias comunicativas do corpo em cena.

Para explorar os processos de hibridação aos quais se fez referência, foi fundamental a leitura e análise deste conceito, assim como também o de mestiçagem, em diferentes contextos. Tais leituras colaboraram para ampliar o entendimento do esforço adaptativo dos corpos que estão abertos aos constantes exercícios de troca com o ambiente. Desses exercícios nascem no corpo diferentes qualidades de movimento e fazem emergir na cena novas estratégias comunicativas, reconfigurando noções anteriormente estabilizadas. Na próxima seção pretende-se esclarecer a opção pela noção de hibridação como parâmetro da análise proposta.

## **2.2. Comunicação e Cultura: hibridações e mestiçagens**

Toda vez que um corpo se prepara para um processo de comunicação, ele muda de estado. Se o ambiente se modifica, o corpo também: não só o corpo de quem se apresenta, como também de quem assiste. Ainda que essa modificação não seja comunicada na forma de uma mensagem codificada, não se pode dizer que não haja comunicação. Mais que a comunicação de um sentido, trata-se da possibilidade de comunicação de um estado corporal que substitui a noção de identidade, pela de transitoriedade e impermanência. Este é o estado que interessa aos artistas pesquisados: estados corporais em transformação com a desestabilização das referências (políticas, culturais, artísticas, de padrão de movimento), rompendo com noções fixas do corpo, bem como com as ideias de supostas essências culturais.

---

<sup>11</sup> No caso deste, percebemos tal tendência especialmente em suas últimas criações, contaminadas por “Médelei (eu sou brasileiro (etc) e não existo nunca)” (2006).

O teórico colombiano Jesus Martín-Barbero lembra que não existe comunicação sem cultura, nem cultura sem comunicação. Ao deslocar o foco dos estudos comunicacionais dos meios para as mediações – os espaços entre – Martín-Barbero transforma a própria noção de comunicação, que deixa de ser entendida apenas como transmissão de informação. A função comunicativa é uma função geradora de sentidos reinventados, e não pode ser restringida à ideia de mensagem:

*“(...) na redefinição da cultura é fundamental a compreensão de sua natureza comunicativa. Isto é, seu caráter de processo produtor de significações e não de mera circulação de informações, no qual o receptor, portanto, não é um simples decodificador daquilo que o emissor depositou na mensagem, mas também um produtor.” (MARTÍN-BARBERO, 1997: 287)*

Não há consenso teórico sobre qual seja o objeto da comunicação, como reforça Muniz Sodré (2002). Mas a tendência é estabelecê-lo dentro do estudo dos veículos de comunicação, das grandes mídias, deixando de lado o cerne da questão comunicacional: o estabelecimento de vínculos, que se dá por aproximação ou diferenciação entre as pessoas. De acordo com essa perspectiva, no campo da comunicação não há como escapar da dimensão do sensível e, conseqüentemente, do corpo.

De acordo com a teoria do corpomídia, o corpo tem natureza comunicativa e pode ser considerado a mídia primária da comunicação e da cultura – faz parte de sua natureza a troca intensa com as informações do ambiente. Quando se lida com o entendimento do corpo como mídia, as informações não apenas passam por ele, mas também são “ali” processadas e produzidas. Sem restringir os estudos comunicacionais ao estudo das disciplinas, dos meios e das tecnologias, pretende-se destacar as interações do corpo com o ambiente, e como essas conexões estabelecem a base da comunicação. Considerar o corpo como mídia implica assumir um pensamento conectivo, que desloca a lógica das hierarquias precisas, e aponta para a possibilidade de explorar o corpo sem se atar a significados dados *a priori*.

Perceber essa condição possibilita o questionamento de muitas ideias já estabilizadas, por exemplo, noções bastante exploradas como as de essência e identidade. Ao se pensar que a informação não está na coisa “em si”, mas na mediação, percebe-se então que, quando a mediação muda, a própria coisa muda. O corpo de qualquer organismo afeta o ambiente em que está, assim como o ambiente o contamina o tempo todo, num processo contínuo de troca de informações. A relação entre corpo e

ambiente ganha novos contornos, e as conexões que se estabelecem entre as informações do mundo e as informações do corpo passam a ser a chave para mapear as condições em que se constroem as corporalidades. Desse modo, a ideia de uma essência ou de uma identidade que se mantém imutável cai por terra, e em seu lugar coloca-se a ideia de constantes deslocamentos e mudanças.

Nesse sentido, a ideia de processo relacional interessa muito mais do que aquilo que está se relacionando. Não por acaso, estruturas da composição da linguagem chinesa e japonesa chamaram a atenção de Haroldo de Campos. Campos via ali uma outra lógica de organização do pensamento, que se orienta pela mediação, pelo espaço entre, que coloca tudo em movimento. Esse outro modo de pensar, em lugar de uma lógica da identidade, afirma uma lógica da correlação, enfatizando a importância do conceito de relação, em que os opostos não são excluídos, mas integrados mutuamente (CAMPOS, 1994).

Interessava a Haroldo de Campos as diferenças, as brechas, as margens e as fissuras, que lhe serviam para descrever certas trajetórias alternativas ao logocentrismo ocidental. Era assim também quando tratava da razão antropofágica na cultura brasileira – a devoração do outro, jamais totalmente digerido, sintetizado. Uma nova lógica, uma relação dialógica para bagunçar as fronteiras e oferecer-se como o “outro” a ser devorado novamente (1982). Na interpretação de Campos, europeus e norte-americanos não poderiam mais ignorar a produção latino-americana ao escrever a história do mundo, principalmente depois das experimentações da poesia concreta e do tropicalismo, apenas para dar alguns exemplos.

*“A alteridade é, antes de mais nada, um necessário exercício de autocrítica”* (CAMPOS, 1982: 125). Essa máxima que encerra o texto de Haroldo de Campos parece ser o suporte necessário para situar as experiências artísticas estudadas. A perturbação das lógicas habituais de organização do pensamento e de produção em arte são traços que podem ser reconhecidos nos trabalhos de Gekidan Kaitaisha e Cristian Duarte. Em comum, apresentam corpos em cena que possibilitam a produção de outras metáforas, que explicitam ambivalências e singularidades, que evidenciam a noção do inacabado como um determinado estado artístico.

Não é nossa intenção enumerar todas as características dos trabalhos, mas apresentar os elementos que aproximam os universos, apresentar pontos de identificação. Cada processo tem sua especificidade, necessita e produz um contexto diferente, e cada um dos processos estudados parece solicitar uma atualização do entendimento do que

seja corpo, cultura, política, e assim por diante, em seus ambientes específicos. Acredita-se que esse modo de produção de sentido leva a uma politização das estratégias comunicativas, já que explicita as relações de poder existentes em todo tipo de negociação. Inclusive nos processos de negociação entre as informações do corpo e do ambiente, entre culturas e suas manifestações que, se não se deixam contaminar, tendem a definhar no tédio<sup>12</sup>.

As condições no mundo apresentam um conjunto de possibilidades, de ideias que se formulam em relação a outras. Diferentes artistas acessam esse repertório de informações e colocam ênfase em coisas específicas. As informações novas reorganizam o que estava estabilizado nos corpos e no próprio modo de comunicar em cena. A partir do que surge de uma nova informação, um sistema reconforma sua estrutura, modificando-se, acrescentando em si uma nova experiência, fruto de sua vivência com as informações vindas “de fora”.

Nos casos estudados, a “absorção” do que vem de fora se dá sem evitar a fricção cultural. Pelo contrário, nasce justamente daí, formando uma tessitura conectada por fios que se movem de acordo com as novas misturas, que ocorrem continuamente. O interesse pelo outro não significa abandonar seus próprios códigos, mas incorporá-los. A particularidade pode ser percebida pela maneira como se tratam os choques entre os diferentes elementos utilizados.

A diferença ao se considerar uma experiência japonesa e uma brasileira<sup>13</sup> é um pressuposto, mas não se trata de uma análise comparativa. Trata-se sim da análise de um processo evolutivo que pensa e organiza o corpo artista de acordo com uma lógica comum. Qual seja: uma lógica que opera pela hibridação, configurando o corpo em permanente estado de transição.

A “aptidão antropofágica”, como sempre lembra Greiner, parece marcar as histórias de Japão e Brasil, sobretudo nas artes, ainda que a mídia insista em reproduzir velhos estereótipos acerca da cultura japonesa ou brasileira. “*Comer pouco, muito ou*

---

<sup>12</sup> Tal afirmação é uma paráfrase de um trecho de Goethe apresentado por Haroldo de Campos em seu texto “Da Razão Antropofágica...”. “*Afinal, não custa repensar a advertência atualíssima do velho Goethe: ‘Eine jede Literatur ennuyiert sich zuletzt in sich selbst, wenn sie nicht durch fremde Teilnahme wieder aufgefrischt wird’.* (‘Toda literatura, fechada em si mesma, acaba por definhar no tédio, se não se deixa, renovadamente vivificar por meio de contribuição estrangeira’)” (CAMPOS, 1982: 125).

<sup>13</sup> Vale lembrar que ambas as experiências se desenvolvem em grandes metrópoles – Tóquio e São Paulo – cuja afluência de informações e a própria convivência de pessoas de diferentes lugares do mundo é muito intensa.

*demasiado do outro? Esta é a dúvida quando não se quer morrer de anorexia cultural”<sup>14</sup>.*

A aproximação de elementos distintos se inscreve nos experimentos corporais de Gekidan Kaitaisha e Cristian Duarte e seus coletivos temporários. Os processos de mediação são intensos e, por isso mesmo, não escondem certas hierarquias e relações de poder que deixam vestígios, seja nas relações afetivas entre as pessoas (quando se considera o campo do sensível, isso não pode ser desconsiderado), seja no uso de materiais e referências. O foco da investigação nas experiências analisadas é o modo como esses artistas trabalham o corpo em contextos específicos, de maneira singular, porém não isolada das contaminações.

Parece importante evidenciar a questão política que encerra a eleição de um conceito ou de uma palavra em detrimento de outro. Apresentam-se aqui dois processos de mistura que às vezes aparecem como sinônimos, e outras vezes com interpretações diferentes do significado que carregam – hibridação/hibridização e mestiçagem. Essas escolhas revelam os contextos históricos aos quais estão relacionados e os elementos que cada autor pretende trazer à tona com mais força. Eles não são excludentes, mas precisam ser situados para que não se percam em vazios conceituais.

No processo de pesquisa constituiu-se como necessidade encontrar um conceito que pudesse abarcar processos que ocorrem em ambas as experiências artísticas analisadas. Ainda que algumas vezes apareçam termos correlacionados para tratar de características mais específicas em cada trabalho, em cada contexto, elegemos os processos de hibridação ou hibridismo como o fio que ata a argumentação.

O entendimento proposto, sustentado por autores como Homi Bhabha e Néstor Canclini, não encara a hibridação como um processo em que se colam pacificamente elementos de culturas diversas, ou uma assimilação inocente de elementos de outras linguagens. Para Bhabha, o conceito de hibridismo não soluciona tensões culturais, mas, por isso mesmo, pode se inscrever como uma forma de subversão. Para ele, o hibridismo é uma ameaça aos discursos hegemônicos porque subverte o conceito de origem ou identidade pura criando ambivalência e imprevisibilidade. O híbrido não é “*nem o Um, nem o Outro, mas algo a mais, que contesta os termos e territórios de ambos*” (BHABHA, 2007: 55).

---

<sup>14</sup> Esta passagem foi proferida pelo Prof. Dr. Kuniichi Uno durante sua palestra “Hijikata, Artaud e Terayama: gestos de ultrapassagem” durante o seminário “Revolta da Carne – diálogos Brasil-Japão”, realizado nos dias 05 e 06 de agosto de 2009, no SESC Consolação.

Em grego, *hybris* significa aquilo que ultrapassa os limites de um cânone. Como adjetivo, híbrido é o que provém do cruzamento de informações diferentes, muitas vezes identificado como algo anômalo, associado ao grotesco. No discurso cultural contemporâneo, a hibridação pode ser lida como uma contaminação profunda entre diversas referências culturais, de modo a borrar a rigidez das identidades. Nas manifestações artísticas, a hibridação permite um entrelaçamento de diferentes linguagens, podendo chegar à dissolução das fronteiras entre elas, criando uma recombinação de sistemas heterogêneos de significação. Pode-se, então, considerar a hibridação como um processo que contém a potência de transformar o *status quo*.

O autor argentino, há tempos radicado no México, Néstor Canclini, aposta no conceito de hibridação como a expressão mais apropriada ao se levar em conta as diversas mesclas interculturais propriamente modernas. Dá preferência ao termo hibridação ao invés de “mestiçagem”, este último bastante associado à mistura de raças, e ao termo “sincretismo”, relacionado principalmente à mistura de diferentes credos religiosos ou de movimentos simbólicos tradicionais (CANCLINI, 2003).

Canclini repensa as identidades, tirando-as de seu enclausuramento de “puras” ou “autênticas”, a partir dos processos de hibridação. O autor sustenta o poder inovador das diversas misturas interculturais na produção de novas relações de sentido que se reconstroem nas misturas. Vale esclarecer como o autor utiliza este conceito:

*“Parto de uma primeira definição: entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.” (CANCLINI, 2003: XIX).*

Canclini reforça a importância da consciência crítica sobre os limites da hibridação, já que há elementos que não se deixam, não podem ou não querem ser hibridados, existindo, portanto, uma tensão nesse processo – *“hibridação não é sinônimo de fusão sem contradições”*, faz questão de reforçar o autor. Apesar de enfatizar a importância do conceito de hibridação ao pensamento político, sobretudo porque trata de um certo descompasso dos projetos modernizadores na América Latina, o autor não deixa de destacar o trabalho de alguns artistas como mediadores e intérpretes da transformação social.

Segundo Canclini, as buscas artísticas são chaves na tarefa de desafiar a ordenação do mundo em oposições simples. Para tanto, as práticas artísticas precisam de paradigmas mais coerentes com as incertezas dos processos sociais às quais estão

relacionadas, já que as noções convencionais não nos preparam para entender os novos sistemas de significados nascidos das intersecções. Não basta identificar esses sistemas, é importante ampliar as possibilidades de como entendê-los.

Mais do que qualquer outra coisa, Canclini propõe uma reorganização do pensamento, posto que os constantes cruzamentos de identidades que ele enxerga no atual momento histórico exigem outras referências de análise. Há nos entrecruzamentos a possibilidade de questionar aquilo que é considerado autêntico ou essencial. Tal argumentação aposta numa visão de cultura mais experimental, em que haja a possibilidade de assumir todas as identidades disponíveis a partir de experiências baseadas na noção de fronteira:

*“Desterritorialização e reterritorialização. Nos intercâmbios da simbologia tradicional com os circuitos internacionais de comunicação, com as indústrias culturais e as migrações, não desaparecem as perguntas pela identidade e pelo nacional, pela defesa da soberania, pela desigual apropriação do saber e da arte. Não se apagam os conflitos, como pretendem os pós-modernismos neoconservadores. Colocam-se em outro registro, multifocal e mais tolerante, repensa-se a autonomia de cada cultura – às vezes – com menores riscos fundamentalistas.” (CANCLINI, 2003: 326)*

Ao trazer à tona essas tensões, Canclini não camufla as contradições advindas dos processos de ressimbolização, e ao mesmo tempo afirma a possibilidade de gerar o respeito à alteridade e à valorização do diverso. Ainda que esses elementos possam aparecer como base de sustentação de uma certa lógica mercadológica, não há como negar que antes de se tornar uma “tendência” do momento, essa é uma questão gerada pela necessidade de ressignificação das referências, tanto no campo teórico como artístico – tal é o sentido que se pretende explorar neste trabalho.

Outro autor que aponta a importância de estudar o pensamento que aposta nas misturas, sobretudo em tempos de ocidentalização planetária, é o historiador francês Serge Gruzinski. Ele se opõe a alguns estudos culturais que tendem a enxergar um mundo rígido formado por comunidades estanques e autoprotégidas. Mas também nos alerta para o cuidado com as ciladas que se escondem na metáfora cômoda da mistura.

Diferentemente de Canclini, Gruzinski adota o termo “mestiçagem”, apostando numa concepção ampliada. O autor francês enxerga que, na América Latina, de maneira geral, a hibridação deu vez à mestiçagem devido a um alargamento de horizontes, às misturas entre tão diferentes continentes. Gruzinski caracteriza os processos de

mestiçagem como uma negociação ininterrupta, que acaba por fazer emergir sistemas autônomos independentes de suas fontes “originais”.

Por sua vez, ele define o hibridismo como “*território composto de múltiplas dimensões, universos intercambiáveis que fogem às nossas referências clássicas*” (GRUZINSKI, 2001: 312), e ressalta que este não é um fenômeno nascido da globalização. Vale a pena acompanhar a construção do conceito de hibridismo para Gruzinski.

Sua explicação passa pela noção fundamental de fronteira, não as fronteiras definitivas (será mesmo que elas existem?), mas aquelas que se deslocam e podem ser deslocadas. Pensá-las requer a disposição de romper com hábitos intelectuais que têm dificuldade em reconhecer os espaços intermediários, mais complexos, abertos aos cruzamentos entre um mundo e outro (GRUZINSKI, 2001: 48). Inevitavelmente, essa discussão também passa pelo conceito de identidade, pensada por Gruzinski de maneira análoga à de Canclini, como um nexo de relações e transações no qual o sujeito está comprometido:

*“Cada criatura é dotada de uma série de identidades, ou provida de referências mais ou menos estáveis, que ela ativa sucessivamente ou simultaneamente, dependendo dos contextos. (...). Configuração de geometria variável ou eclipse, a identidade define-se sempre, pois, a partir de relações e interações múltiplas”.* (GRUZINSKI, 2001: 53)

Todos esses embates com uma forma de pensamento mais tradicional, ocidentalizante, porém muitas vezes tido como universal, conduz à percepção de que há outras possibilidades de conceber determinados conceitos, como os de fronteira, identidade, cultura, comunicação e corpo. Nenhum campo é mais privilegiado para observar essas mudanças do que o campo das artes.

A palavra identidade com a qual nos deparamos em grande parte da bibliografia da área das ciências sociais<sup>15</sup> é herdeira de um *logos* ocidental, em que não cabem nem as tessituras que compõem o Japão nem as que compõem o Brasil. Não por acaso, importantes autores passam a falar de “processos identitários” e “inter-identidade”, respectivamente Jesus Martín-Barbero e Boaventura de Sousa Santos<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Na classificação da Capes e do CNPq a Comunicação faz parte da Área de Ciências Sociais Aplicadas, por isso a referência à bibliografia da área de Ciências Sociais que, obviamente, inclui o campo da Comunicação.

<sup>16</sup> Informação retirada da entrevista do Prof. Dr. Amalio Pinheiro ao jornal “O Povo” em 10/05/2008 (ver ROCHA em Referências Bibliográficas).

A noção de hibridação na cena contemporânea tem sido bastante frequente, e vem para se contrapor justamente à lógica identitária. Tal proposição não é particularmente nova nas artes performáticas, mas tem sido colocada de maneira sintomática nos campos de discussão. A crítica e historiadora da dança Laurence Louppe (2000) chama a atenção para a pertinência da hibridação. A autora faz questão de marcar a diferença entre hibridação e mestiçagem no seu entendimento:

*“A ideia de hibridação é muito mais perturbadora que a de mestiçagem. Nesta última, a mistura de sangue ou de raças engendra sujeitos mistos, não modificados em sua estrutura, mas enriquecidos pela acumulação de diferentes heranças genéticas ou culturais. Além disso, a mestiçagem evoca uma ideia de universalidade de acordo com uma abertura cultural de ‘bom-tom’, favorecida também pelas correntes globalizantes atravessadas pelas reflexões atuais sobre a alteridade, o pertencimento a grupos identitários e o diálogo eventual entre esses grupos. O híbrido escapa dessa tagarelice intercomunitária ou interminoritária, entre sexos e raças, não se situa em lugar nenhum – ele não é nada. Ele é, frequentemente, totalmente isolado e atípico, é o resultado de uma combinação única e acidental” (LOUPPE, 2000: 30)*

Muitas questões, que merecem ser problematizadas, aparecem nesta passagem do texto de Louppe. O entendimento da autora herda a preocupação com o termo “mestiçagem”, de como ele pode mascarar uma tendência homogeneizadora da sociedade globalizada, disfarçada num falso discurso de respeito às diferenças e integração mundial usado pela indústria cultural de massa. Esse também é o temor de Gruzinski. No entanto, ele discordaria de Louppe porque não considera a mestiçagem um fenômeno novo, decorrente da globalização do mundo atual. Os processos de mestiçagem estudados por Gruzinski se iniciaram no século XVI, no período das Descobertas e das Conquistas da América pelos europeus. Gruzinski desloca o olhar centro-europeizante, que não consegue reconhecer as diferentes temporalidades envolvidas nestes processos.

Por outro lado, a abordagem de Louppe aproxima-se da de Canclini por considerar o termo “híbrido” mais consistente quando se fala em algo que ultrapassa as fronteiras, difícil de ser nomeado ou circunscrito a um número limitado de elementos. Também vale lembrar que os processos de hibridação não podem ser considerados apenas no âmbito do “acidental”. Voltando ao uso do termo estratégia, a hibridação pode também ser considerada como um processo que, em alguns casos, incorpora estrategicamente o acidente e o acaso.

Marcadas as diferenças entre os termos, é preciso refletir sobre os contextos em que estão inseridos. No texto de Gruzinski, estão registradas as ambiguidades da linguagem e a possibilidade da concomitância dos processos de hibridação e mestiçagem num mesmo objeto a ser estudado, por exemplo, a arte produzida na cidade de Hong Kong:

*“Esses vaivéns entre a ilha e o continente, Hollywood e o Japão, a televisão e os estúdios alimentam sucessões ininterruptas de hibridações (dentro do mundo chinês) e de mestiçagens (com o Japão e a América). Queiram ou não os nostálgicos da pureza e da tradição, esses genuínos produtos chineses são, como os afrescos índios da América, criações vivas e compósitas.”* (GRUZINSKI, 2001: 308)

Gruzinski considera a obra do cineasta Wong Kar-Wai<sup>17</sup> de Hong Kong como criação mestiça e híbrida ao mesmo tempo, por não remeter a nenhum universo familiar, nem a nenhuma forma convencional, apresentando imagens autônomas e resistentes – à margem do previamente conhecido.

Evidencia-se, assim, a falta de consenso em relação aos conceitos. De qualquer maneira, hibridação e mestiçagem apontam para fenômenos correlatos, e nosso foco encontra-se justamente no deslocamento de referências, que parece constituir ambos, ainda que de maneiras diferentes. Esse deslocamento, essa dificuldade de reconhecimento, parecem ser estratégias para a emergência de uma lógica que, ao invés de afirmar identidades fixas, afirma uma realidade de imprevisíveis metamorfoses e misturas, num corpo que coloca em crise os habituais esquemas de representação de si.

Nesse momento cabe adotar a perspectiva que Homi Bhabha apresenta acerca do hibridismo, que parece aglutinar as questões previamente apresentadas. Segundo o autor, o espaço da tradução rearticula sentidos na medida em que desloca os elementos para um outro contexto. Assim, os processos tradutórios colocam em jogo o que se deixa e o que não se deixa hibridizar, encerrando aí uma questão política<sup>18</sup>, já que tornam visíveis as relações de poder implicadas nesses processos.

Bhabha desenvolveu sua noção de hibridismo como uma estratégia de negociação cultural, no qual está implicada a operação tradutória. É certo que a abordagem do autor volta-se, sobretudo, para a análise do discurso colonial através do

---

<sup>17</sup> Wong Kar-Wai é diretor de filmes como “Um Beijo Roubado” (2007), “2046” (2004) e “Amor à Flor da Pele” (2000), entre outros.

<sup>18</sup> Tradução aparece aqui de maneira análoga à apresentada anteriormente, nos termos de Boaventura de Sousa Santos.

estudo de obras literárias. Assim, as questões discutidas em seus ensaios referem-se, na maioria das vezes, a construções de uma argumentação discursiva. Porém, assim como Bhabha faz com as especulações de Goethe<sup>19</sup>, suas ideias também estão abertas a outras linhas de pensamento, e mais efetivamente ainda a outros objetos de análise.

A operação que se analisa nos trabalhos pesquisados parece não afetar apenas a superfície, não é mistura de referências presente apenas na montagem das obras. Trata-se de processos que ocorrem no corpo artista, que ultrapassam a articulação formal de diferentes vocabulários gestuais. Novos modos de relação com o mundo, que ultrapassam a justaposição de códigos. Assim, a hibridação exige o reconhecimento das diferenças para estender as margens e atenuar as fronteiras, apostando na potência política da ambivalência. São os modos desestabilizadores das identificações hegemônicas que podem politizar o corpo, acolhendo as tensões e os conflitos na sua própria maneira de se organizar.

Adota-se a lógica da hibridação, pelo gosto que o híbrido tem por todo tipo de combinação, sem anular os paradoxos e as contradições entre os diferentes mundos combinados. A hibridação embaralha as fronteiras e produz uma instabilidade estrutural das coisas. Nos corpos que se apresentam na cena aparecem possibilidades do estabelecimento de processos comunicativos que operam pela subversão e pelo deslocamento de sentidos dominantes.

As criações que fogem à lógica tradicional acabam tendo sua existência ignorada. Nossos olhos resistem a enxergar as hibridações porque as novas práticas distorcem as categorias que nos são familiares. Enquadrar obras híbridas dentro de antigos parâmetros de análise significa suprimi-las, pois se pretende limitar algo que nasce para transbordar, para habitar margens menos vigiadas.

Para compreender os processos de hibridação e suas ambivalências no corpo performático parece importante ampliar o campo de nossas considerações. A aproximação entre diferentes abordagens reflete-se também na mudança sucessiva de metáforas do corpo. Mudam as metáforas e se alargam as possibilidades de entendimento do mundo.

---

<sup>19</sup> “As referências imediatas de Goethe são, naturalmente, as guerras napoleônicas, e seu conceito de ‘sentimento de relações de boa vizinhança’ é profundamente eurocêntrico, chegando no máximo à Inglaterra e à França. No entanto, como orientalista que leu *Shakuntala* aos dezessete anos e que escreve em sua autobiografia sobre o informe e o desconforme deus-macaco Hanuman, as especulações de Goethe estão abertas a outra linha pensamento” (BHABHA, 2007: 33).

Essa questão será abordada com mais cuidado na próxima seção, já que a noção de metáfora se apresentará como aspecto fundamental quando do mapeamento das experiências abordadas nesta pesquisa. Tais experiências implicam o modo de percepção e interação com os “outros”, sejam pessoas ou objetos ou ainda as informações do mundo, também situadas no ambiente relacional.

### **2.3. Metáforas do corpo, metáforas do pensamento – discutindo identidades**

Entender como se dão alguns processos cognitivos parece fundamental como via de análise da comunicabilidade do corpo, a partir dos pressupostos com os quais se trabalha aqui. Como lembra Katz, pensamento não é o que vem depois da ação; pensar e mover o corpo não são acontecimentos separados (2005). Considerando, assim, a ruptura com a tradição filosófica guiada pelas dicotomias clássicas como mente e corpo, dentro e fora, razão e imaginação, vemos emergir uma profunda mudança acerca do que se conhece.

As metáforas às quais se faz referência não são apenas consideradas como figuras de linguagem. No começo da década de 1980, George Lakoff e Mark Johnson lançam um novo paradigma, mudando o status da metáfora, ao reconhecê-la como operação cognitiva fundamental, com a publicação do livro “*Metaphors we live by*”<sup>20</sup>.

O deslocamento dos sentidos dominantes nos processos significativos, comentados ao longo do texto, se dá pela experiência, e não poderia ser diferente. Lakoff e Johnson ajudam a pensar assim quando propõem que “*compreendemos o mundo por meio de metáforas construídas com base em nossa experiência corporal. Nossa corporeidade e nossa mente interagem para dar sentido ao mundo*” (LAKOFF e JOHNSON, 2002: 22). As metáforas ajudam a entender os processos de comunicação, os quais comportam sempre algum tipo de deslocamento, do interno para o externo, e vice-versa, de uma linguagem para outra ou de um texto para um movimento, por exemplo.

A partir de um enfoque experientialista, os autores usam o termo metáfora como parte fundamental do aparato cognitivo, que influencia nosso pensamento e nossa ação. Enfim, a maneira como compreendemos o mundo, a cultura e nós mesmos. O conceito

---

<sup>20</sup> A edição que usamos é a tradução brasileira desta obra, publicada somente em 2002 (ver em Referências Bibliográficas).

de metáfora, nesse sentido, refere-se ao fato de que sempre experienciamos uma coisa em termos de outra.

Dando continuidade à pesquisa, Mark Johnson publicou anos mais tarde o livro “The Body in the Mind – the bodily basis of meaning, imagination, and reason” (1987)<sup>21</sup>. Esta obra enfatiza ainda mais a importância do corpo, especialmente as estruturas de entendimento que emergem de nossa experiência corporal. Tal assertiva lança um golpe ainda mais forte às teorias da significação e da racionalidade calcadas no Objetivismo. Johnson argumenta, ainda no prefácio, que o corpo vinha sendo ignorado nas teorias tradicionais porque traz elementos subjetivos que colocam em crise uma visão objetivista do mundo. Ao privilegiar a experiência corporal como base de nossas estruturas de pensamento, Johnson desmonta o entendimento da razão como algo transcendental ou abstrato, sem qualquer conexão com aspectos corporais.

A categorização, o sistema conceitual, a estrutura de nosso conhecimento, a maneira como agimos e nos relacionamos no mundo depende da natureza do corpo humano, depende da experiência humana nas suas culturas específicas. Não há conceitos universais, nem objetivos. Nosso conhecimento sempre depende do contexto. Não há teoria neutra, que valha para qualquer lugar ou ocasião: a maneira como se organiza a racionalidade sempre depende de nossos propósitos e interesses (JOHNSON, 1987).

A metáfora aparece como o modo pelo qual o entendimento humano se estrutura, como a experiência física organiza nosso entendimento mais abstrato – uma maneira de estruturar uma experiência em termos de outra. Mas isso não acontece arbitrariamente, não funciona como a projeção metafórica de qualquer coisa em termos de outra, sem restrições. A própria experiência corporal concreta restringe os tipos de conexões que podem ocorrer entre os diferentes domínios. A experiência é entendida de maneira complexa, articulando diferentes dimensões – sistema sensório-motor, emoções, cultura, linguagem, e assim por diante.

No livro “Philosophy in the Flesh” (1999), novamente uma colaboração entre Goerge Lakoff e Mark Johnson, as teses sobre as metáforas e a noção de “embodied mind” ou “mente corporificada”, nossa opção de tradução entre muitas possíveis<sup>22</sup>, aparecem revistas e ampliadas. Evidencia-se ainda mais a não separação entre corpo e

---

<sup>21</sup> Ver em Referências Bibliográficas.

<sup>22</sup> A esse respeito, vale lembrar Christine Greiner em seu livro “O Corpo – pistas para estudos indisciplinados”: “Mas não é uma palavra fácil de traduzir em português, sem sugerir uma ideia equivocada a seu respeito. ‘Encarnado’ ou ‘incorporado’ que seriam possíveis traduções, podem lembrar a ação de ‘baixar um espírito num corpo’, o que nada tem a ver com ‘embodied’” (GREINER, 2005: 34-35).

mente como premissa para compreender nossas relações com o mundo. Eles teorizam a partir da ideia de que o pensamento é estruturado por nossas experiências corporais, pelas especificidades do nosso corpo e por suas interações com o mundo.

*“O que emerge é uma filosofia perto do osso. Uma perspectiva filosófica baseada em nossa compreensão empírica da corporificação da mente, é uma filosofia na carne, uma filosofia que leva em conta aquilo que basicamente somos e podemos ser”* (LAKOFF & JOHNSON, 1999: 08)<sup>23</sup>.

Nessa perspectiva, a metáfora volta a ganhar papel central na argumentação dos autores para entender a natureza da mente corporificada. Mas há um aprofundamento na discussão, trazendo à tona algo novo em relação às metáforas – a noção de um sistema de metáforas primárias adquirido automática e inconscientemente através das relações cotidianas que estabelecemos com o mundo nos primeiros anos de vida.

Ultrapassando a inevitabilidade desse sistema metafórico básico, gostaria de enfatizar uma outra dimensão do procedimento metafórico – a sua potência produtiva e criativa. A mudança de metáforas pode ser uma estratégia que abre novas possibilidades de significação nos processos artísticos e culturais. Novas metáforas trazem novas configurações, assim como trazem também a condição de tornar visível esses novos entendimentos do corpo e do mundo, na sua própria corporificação.

Partir desse entendimento de metáfora parece dar uma outra perspectiva teórica para compreender as experiências artísticas pesquisadas. Os artistas se guiam por metáforas em seus processos de treinamento e criação, tentando traduzir informações de outros contextos no próprio corpo, de modo a produzir ainda outras metáforas. Nesses processos de tradução, de projeções metafóricas, abrem-se possibilidades de exercitar a profanação, no sentido orientado por Agamben.

Os experimentos artísticos de Kaitaisha e Cristian Duarte, cada um à sua própria maneira, parecem utilizar metáforas para desenhar novas conexões com as informações do mundo ao seu entorno. Dessa maneira, reconfiguram os seus corpos, o seu ambiente, e a longa história de interação entre eles ao propor outras possibilidades de uso, que não apenas aquelas capturadas pelos dispositivos de poder.

Impossível pensar experiência sem corpo. As bases dos processos de cognição, percepção e significação são corporais. Nem a mente, nem a razão são independentes do

---

<sup>23</sup> Tradução da autora, a partir do original em inglês: “*What emerges is a philosophy close to the bone. A philosophical perspective based on our empirical understanding of the embodiment of mind is a philosophy in the flesh, a philosophy that takes account of what we most basically are and can be*”.

corpo, e a experiência vivida estrutura o conhecimento, apontando para a dimensão sensível na compreensão do mundo. Deste modo, não há mais possibilidade de sustentar que o conhecimento do mundo seja objetivo e universal, abrindo espaço para que as singularidades ganhem uma outra atribuição, como a do “sentido em potência” (SODRÉ, 2006).

Assumir a complexidade de nosso tema parece ser a única saída para não cair em armadilhas que podem simplificar processos que não conseguem ser descritos de uma única maneira, que precisam se deixar atravessar por diferentes campos do conhecimento para serem reconhecidos.

*“O estudo das metáforas, entendidas como metáforas do pensamento, nos ajudam também a compreender que as mudanças de nomeação do corpo, no decorrer da sua história, apontam questões que seguem além das classificações gerais, destacando também o modo singular como o entendimento do corpo e das suas relações com o ambiente, os sujeitos, a consciência, a linguagem e o conhecimento, vêm sendo rediscutidos e redimensionados” (GREINER, 2005a: 48).*

A emergência dos saberes do corpo implica uma complexificação do próprio conceito de corpo e de suas metáforas. Não mais considerado como um recipiente de órgãos ou informações, o corpo passa a ser entendido como um sistema onde se dão as relações entre o espaço de dentro e o espaço de fora, onde se encontram inseparavelmente entrelaçadas natureza e cultura.

Nos próximos capítulos, a intenção é olhar para as questões colocadas por Gekidan Kaitaisha e Cristian Duarte e seus coletivos temporários nos seus processos de criação, de maneira articulada com as conexões estabelecidas até aqui, explorando também as metáforas por eles criadas.

### 3. GEKIDAN KAITAISHA – A DESCONSTRUÇÃO DOS MODELOS



“Bye-Bye; Reflection” (2006)

Neste capítulo pretende-se observar de que maneira se organizam questionamentos sobre a noção de identidade no trabalho de Gekidan Kaitaisha. Mostrar a instabilidade do que é considerado comum a todos parece uma operação política emergente na cena contemporânea, sobretudo no Japão. Serão analisados, de maneira geral, elementos de algumas obras do grupo, mas principalmente seu processo de criação, levando em conta a organização de um campo político no próprio corpo performático. Partindo dessa perspectiva, somente os projetos mais recentes do grupo serão abordados<sup>24</sup>.

Minha experiência junto ao grupo de junho a dezembro de 2006 em Tóquio no Japão – participando de treinamentos e discussões –, além da visita a Fortaleza em março de 2009 para pesquisa de campo sobre a residência artística de um dos integrantes do grupo (Kumamoto Kenjiro, membro de Gekidan Kaitaisha desde 1987), fornecem informações relevantes para entender os entremeios dos processos analisados.

---

<sup>24</sup> No período inicial, entre 1985 e 1991, o foco do trabalho do grupo era voltado para a exploração de paisagens externas, como cidades em ruínas, ruas e parques, para constituir o que foi chamado de “Teatro do Lugar”. Nossa análise concentra-se no período em que foi desenvolvido o “Teatro do Corpo”, como será explicado no próximo parágrafo.

A residência com o grupo Gekidan Kaitaisha foi uma experiência singular que me fez perceber um entendimento de corpo conectado ao pensamento *butô*, mas já também contaminado por outras referências. A abertura ao “outro”, exercício constante nos trabalhos de Kaitaisha se efetivou mais uma vez com a residência artística de Kumamoto. Foram três meses (de janeiro a abril de 2009) na sede da Associação Brincantes da Cia. Vatá (Abcvatá), dirigida pela coreógrafa Valéria Pinheiro<sup>25</sup>. Durante a residência de Kumamoto, viajei a Fortaleza para realizar entrevistas e participar um pouco do cotidiano das práticas desenvolvidas por essa parceria. Ao longo do texto pretendo trazer informações a partir de minhas próprias experiências, de minha observação e também dos depoimentos colhidos ao longo da pesquisa<sup>26</sup>.

Todo o texto está contaminado por essa experiência; no entanto à pesquisa de campo em Fortaleza reservamos uma seção especial no fim deste capítulo. Essa viagem trouxe a possibilidade de agregar outras percepções em relação aos processos de criação de Gekidan Kaitaisha, complexificando o campo de conexões, colaborando para a problematização dos procedimentos através das relações estabelecidas entre os colaboradores. As tensões existentes no Japão não deixam de estar presentes também nesse universo ainda que, nesse caso, elas não sejam apagadas e sim dilatadas.

O grupo Gekidan Kaitaisha (Teatro da Desconstrução), uma companhia da cena artística independente de Tóquio, Japão, foi fundada em 1985. O foco principal do trabalho do grupo é o corpo, realizando o que Shimizu Shinjin, um dos fundadores e diretor do Kaitaisha, denomina como “Teatro do Corpo”. Nas palavras do próprio diretor, *“a única mídia capaz de comunicar a densidade e as contradições das experiências atuais é o corpo”*<sup>27</sup>.

Nos frequentes festivais internacionais em que o grupo se apresenta a categoria na qual costuma se inserir é a de teatro-dança, já que realmente atua na fronteira entre essas duas linguagens<sup>28</sup>. Além disso, a mídia especializada costuma apontar como

---

<sup>25</sup> O vínculo com Valéria Pinheiro já havia sido estabelecido quando da vinda do Kaitaisha ao Brasil em março de 2006. Depois desse contato ela foi convidada a participar do espetáculo “Shaman”, da série “Reflection”, parte do projeto Dream Regime 2007. Além dela, a brasileira Silvia Moura, diretora do Centro de Experimentação do Movimento também de Fortaleza, foi convidada a fazer parte do espetáculo.

<sup>26</sup> Em 2006, em Tóquio, realizei entrevistas com Shimizu Shinjin e Hino Hiruko. Em 2009, em Fortaleza, realizei entrevistas com Kumamoto Kenjiro, Valéria Pinheiro e Silvia Moura.

<sup>27</sup> Entrevista com o diretor Shimizu Shinjin realizada em Tóquio (14/12/ 2006).

<sup>28</sup> Vale lembrar que no Japão os teatros tradicionais sempre incluíram a dança e a música como elementos constituintes da cena. Historicamente, neste país, a fronteira entre as artes nunca foi tão definida como costuma acontecer no Ocidente, ainda que atualmente isso esteja mudando.

referências do grupo os trabalhos das coreógrafas Pina Bausch e Martha Graham, além do fundador do butô Hijikata Tatsumi.

Em relação às duas primeiras, Shimizu mostra-se reticente; já quando se trata de Hijikata, a referência é totalmente assumida. O diretor considera-se um atualizador das ideias do coreógrafo e dançarino japonês, a partir de uma releitura política e filosófica de seu butô. Essa conexão é um ponto importante desta pesquisa, já que foi este encontro que me aproximou do trabalho do Kaitaisha durante minha estadia no Japão. No entanto, antes de mergulhar nessa direção seria interessante chamar a atenção para algo apresentado no parágrafo acima, que se configura como uma questão relevante ao debate proposto.

Como lembra Fran Lloyd (2002), apesar da forte presença do Japão na economia mundial, o público ocidental ainda não está familiarizado com as questões da arte contemporânea japonesa. O mercado de consumo de arte – aparentemente global –, do qual fazem parte os festivais, por exemplo, costuma apresentar trabalhos “estrangeiros”, produzidos fora do eixo EUA-Europa, quase sempre tentando traduzir elementos que não reconhecemos em algo passível de reconhecimento, quando não como um produto exótico.

Em cena novamente a questão do orientalismo: o Japão visto como o “outro” a ser descoberto ou pensado, não a partir de seus próprios termos e especificidades, mas dentro de classificações acessíveis ao entendimento “universal”. Assim, tem-se uma leitura ocidentalizante de experiências cujos fundamentos são diversos. Quando os veículos de informação apresentam nomes como Martha Graham e Pina Bausch, o público, pelo menos o especializado, logo se sente confortável e seguro, já que possui as chaves de análise para o que irá assistir.

Carol Fischer Sorgenfrei (2007) alerta para os seguintes erros, frequentemente cometidos por pesquisadores e teóricos ao analisar performances artísticas japonesas:

- “1. impor conceitos teóricos do Ocidente a uma sociedade com referências históricas e culturais muito diferentes (isto é, universalizar a partir de um ponto de vista subjetivo ocidental);*
- 2. Enfatizar a ‘peculiaridade’ da ligação do Japão às tradições e ignorar sua condição de sociedade capitalista tardia, utilizando somente perspectivas ‘nativas’ ou pré-modernas (isto é, essencializar a partir de*

*um ponto de vista subjetivo japonês, ou do ponto de vista subjetivo orientalista ou etnocêntrico” (SORGENFREI, 2007: 314)<sup>29</sup>.*

Não se trata aqui da defesa de uma linha “purista” de compreensão de obras artísticas. Como já venho desenvolvendo em vários momentos do texto, não há como pensar uma produção artística num mundo de conexões em rede que não esteja contaminada de diversas referências. Entendendo a produção de arte no Japão como algo completamente isolado, há uma tendência para criar um novo japonismo<sup>30</sup>.

No entanto, há que se atentar para uma postura teórica bastante comum de homogeneizar as categorias de análise, fazendo caber qualquer experiência numa categoria (re)conhecida, como as referências americanas e europeias da dança moderna e contemporânea. Há implicações históricas e de poder envolvidas nesse processo. Tem-se, de um lado, o risco de construir uma linhagem em que uma manifestação artística vai gerando a outra, em qualquer lugar do mundo, tendo sempre a noção de origem como condutora<sup>31</sup>. Tem-se também, por outro lado, a possibilidade de exotizar o outro, enfatizando qualidades únicas e impossíveis de serem compreendidas pelos estrangeiros.

Para escapar dessas armadilhas Sorgenfrei advoga no sentido de uma perspectiva teórica que não se satisfaça com “isto ou aquilo”, mas com “isto e aquilo”. Nesse caso, corre-se também o risco de cometer outro erro, o de apostar na convergência ou na síntese, somando o que há de “verdade” em cada perspectiva. As palavras “convergência” e “síntese” não abarcam uma operação fundamental quando se trata de questões interculturais, qual seja, a operação tradutória.

Não se deve perder de vista a perspectiva política do trabalho de tradução, não apenas no sentido estritamente linguístico. Toda vez que se realizam exercícios de compreensão do outro, admitindo a diferença e não apenas a diversidade cultural, necessita-se assumir o lugar de onde se fala, de onde se está observando o objeto em

---

<sup>29</sup> Tradução da autora a partir do original em inglês: “1. *imposing Western theoretical concepts on a society with a very different cultural and historical background (i.e. universalizing from the position of Western subjectivity), or* 2. *emphasizing Japan’s ‘unique’ ties to ancient tradition by ignoring its status as a late-capitalist society and utilizing only premodern or ‘native’ perspectives (i. e. essentializing from the position of Japanese subjectivity or from that of eurocentric orientalist subjectivity).*”

<sup>30</sup> O termo “japonismo” foi criado e utilizado na segunda metade do século XIX para designar tanto a moda crescente das estampas “ukiyo-e”, dos objetos artísticos e motivos decorativos, quanto a revolução estética provocada por sua descoberta nos meios artísticos europeus e americanos (DANTAS, 2007).

<sup>31</sup> Neste caso, é a noção de História da Arte Ocidental que conduz a trajetória.

questão, sem se furtar a uma tomada de posição, “(...) *cada posição é sempre um processo de tradução e transferência de sentido*” (BHABHA, 2007: 53).

Homi Bhabha tem colaborações muito importantes para essa discussão. O autor baseia sua análise numa clara distinção entre a diversidade cultural – definida como uma categoria ligada a noções liberais de multiculturalismo, intercâmbio cultural e cultura da humanidade – e a diferença cultural – definida como um processo de significação.

Para Bhabha, a questão da diferença cultural deve ser compreendida a partir de uma perspectiva subversiva, pensada através do processo de negociação, não de recusa. Essa abordagem gera condições de refletir acerca das relações de poder na sua complexidade. Relações estas que, por sua vez, produzem significados sobre as diferenças. Quebrando a rigidez das categorias, pode-se não apenas expor as desigualdades e discriminações como também articular transformações nesse cenário.

O espaço *entre* aberto por essa operação desloca as resoluções fáceis e revela a força da ambivalência como estratégia de transformação cultural e política, na medida em que explicita a “*hibridização que marca a identificação com a diferença da cultura*” (BHABHA, 2007: 308). As colocações de Bhabha deslocam as polaridades binárias para entender a diferença cultural através da lógica do hibridismo, deslocando também a fixação de supostas identidades baseadas na polarização nós-outros.

Os “entre-lugares” de Bhabha são espaços de encontro, e não de separação, porém resistentes à homogeneização. Deslizar por essas fraturas tem a potência de produzir significações não dominantes, mas também não dominadas, fazendo emergir daí as especificidades e as singularidades dos processos culturais. A possibilidade de perturbar as bases de conhecimento ganha mais força quando contribui para reelaborar os sentidos hegemônicos que constituem os contextos da cultura.

Mas como realizar essa operação no próprio corpo?

*“Antigamente no trabalho de Kaitaisha os corpos performáticos eram apresentados como imagens, e a questão é se essas imagens eram novas ou não. Agora os corpos já não são mais apresentados como imagens, e nesse contexto os corpos não podem aparecer como acidentes”<sup>32</sup>.*

---

<sup>32</sup> Entrevista com o diretor Shimizu Shinjin em Tóquio (14/12/2006).

A modificação do entendimento do corpo no trabalho de Kaitaisha revela o desejo de não aderir à lógica da imagem pura presente na espetacularização da vida e da própria experiência. Vemos esse fenômeno acontecer todos os dias, por exemplo, em programas de televisão que expõem a intimidade das pessoas, ou nas imagens de guerras em tempo real, e até mesmo na reprodução das imagens captadas por pilotos em seus aviões carregados de explosivos na Guerra do Golfo<sup>33</sup>.



"Dream Regime Project - Reflection" (2007)

Para Shimizu Shinjin a Guerra do Golfo foi fundamental para essa mudança do teatro das imagens, desenvolvida pelo grupo até os anos 1990, para o Teatro do Corpo, praticado desde então por Gekidan Kaitaisha. Ele apresenta o corpo como campo de batalha, num período em que os corpos de soldados são reduzidos a elementos físicos como velocidade, temperatura e peso – um mero local de informação.

Como resultado, veem-se corpos humanos apenas como números e quantidades, a exemplo do que se transformaram os corpos queimados ao vivo no deserto, mostrados pelas imagens televisivas (OTORI e SHIMIZU, 2001).

A esse respeito, vale lembrar a passagem em que Hal Foster (1996) discute a presença da tecnologia em todos os aspectos da vida a partir dos anos 90. Foster lança a questão: se o mundo midiático confere aos corpos imaterialidade ou, pelo contrário, os marca violentamente de acordo com diferenças sociais, raciais e sexuais? Para ele, a Guerra do Golfo, tal como foi transmitida pelos meios de comunicação, também lhe rendeu uma percepção assustadora:

*“Assim foi o efeito CNN da Guerra do Golfo sobre mim: apartado da política, eu fui atraído pelas imagens, pela sensação-psico-tecnológica que me tornou a um só tempo bomba inteligente e espectador. Uma sensação de domínio tecnológico (minha percepção meramente humana tornou-se super-visão de máquina, capaz de ver o que destrói e de destruir o que vê), mas também uma sensação de dispersão imaginária do meu próprio corpo, da minha própria subjetividade. Evidentemente, quando os*

<sup>33</sup> As últimas imagens citadas são usadas em várias performances do grupo, como “Bye-Bye Phantom” e a série “Reflection”. Shimizu acredita que as guerras atuam fortemente na mudança de concepção do corpo, como já indicavam as transformações apresentadas pelo butô.

*monitores das bombas inteligentes escureciam, meu corpo não explodia. Ao contrário, ele era reafirmado: num clichê fascista, meu corpo, minha subjetividade afirmavam-se na destruição de outros corpos. Nessa sublimação-tecnológica, há um retorno parcial à subjetividade fascista que ocorre no nível das massas, pois tais eventos são midiaticamente massificados, e produzem uma coletividade psíquica – uma nação psíquica, como no passado, que também se define contra a alteridade cultural, interna e externamente” (FOSTER, 1996: 222)<sup>34</sup>.*

Foster traz à tona uma contradição da sociedade globalizada. Ao mesmo tempo que compartilha imagens pelo mundo todo, tais imagens parecem trabalhar para a constituição de um sistema de diferenças que, muitas vezes, não pretende incorporá-las ao campo da visibilidade. Em tempos de capitalismo desterritorializado, nem todos os territórios figuram da mesma forma, em alguns contextos a invisibilidade do “outro” mantém-se intocada.

Na sociedade japonesa, essas questões adquirem uma importância específica relacionada à história do país: sua participação na II Guerra Mundial, assim como em guerras com países asiáticos, a opressão contra as mulheres, a repressão sexual, a falta de diálogo, as altas taxas de suicídio. Questões que dificilmente ganham espaço público para serem discutidas e, muitas vezes, são omitidas de maneira acintosa<sup>35</sup>.

Shimizu afirma que como artista há responsabilidade em responder a questões silenciadas, como a resistência dos japoneses a assumir uma incorporação efetiva de elementos estrangeiros. Estrangeiros no sentido de não reproduzirem o que seria autenticamente japonês, esquecendo a importância da estrangeiridade em sua própria composição cultural. *“As comunidades apenas excluem os outros, não os oprimem, apenas excluem o que está fora. Por isso é importante colocar o que está fora dentro, e*

---

<sup>34</sup> Tradução da autora, a partir do original em inglês: *“Such was the CNN Effect of the Gulf War for me: repelled by the politics, I was riveted by images, by a psycho-techno-thrill that locked me in, as smart bomb and spectator are locked in one. A thrill of techno-mastery (my mere human perception become a super machine vision, able to see what it destroys and to destroy what it sees), but also a thrill of an imaginary dispersal of my own body, of my own subjecthood. Of course, when the screens of the smart bombs went dark, my body did not explode. On the contrary, it was bolstered: in a classic fascistic trope, my body, my subjecthood, was affirmed in the destruction of other bodies. In this techno-sublime, then, there is a partial return of a fascistic subjecthood, which occurs at the level of the mass too, for such events are massively mediated, and they produce a psychic collectivity – a psychic nation, as it were, that is also defined against cultural otherness both within and without”.*

<sup>35</sup> Teve bastante repercussão a adoção de livros de História no Japão que glorificavam o período pré-guerras entre Japão e outros países asiáticos, e negava atrocidades como a transformação de mulheres, principalmente coreanas, em escravas sexuais pelo exército japonês. Yoshiko Shimada discute esse fator em seu artigo (2002) e o associa ao interesse em obter hegemonia cultural em relação ao resto da Ásia, por parte da ala política mais conservadora de seu país.

*ser hospitaleiro com os outros*”<sup>36</sup>. Kaitaisha realiza isso através de práticas artísticas interculturais. Com um certo grau de notoriedade no campo das artes em Tóquio, o grupo abre distância de outros trabalhos autorreferentes na arte performática da cidade, e mesmo do país, ao desenvolver intensas colaborações com artistas de diferentes lugares do mundo.

A título de exemplo, trago minha experiência junto ao grupo para tratar um pouco dessa “hospitalidade”. Consegui o contato de Hino Hiruko (co-fundadora de Kaitaisha) no final de maio de 2006, quando escrevi a ela solicitando uma entrevista e acesso a alguns materiais. Em junho marcamos um encontro numa estação de trem próxima à sede do grupo<sup>37</sup>. Caminhamos juntas até lá e já estava reservada para mim uma pasta com críticas e notícias sobre Gekidan Kaitaisha e um livro de entrevistas de Shimizu Shinjin (vide bibliografia). Outros integrantes foram chegando, e ela me convidou a participar do treinamento; eu disse que não tinha roupa de trabalho, e ela ofereceu algumas de suas roupas. Aceitei imediatamente, surpreendida com tamanha acolhida. A partir daquela noite<sup>38</sup>, passei a treinar junto com o grupo pelo menos uma vez por semana até voltar para o Brasil, em dezembro do mesmo ano. Quando lhe perguntei se qualquer pessoa interessada poderia participar, ela me respondeu afirmativamente – “*é totalmente aberto*”.

Suas portas foram abertas para que eu experenciasse o que eles propunham como treinamento, coordenado por Hino. Primeiramente um forte trabalho físico, com muitos exercícios baseados nos ensinamentos de Tatsumi Hijikata<sup>39</sup>, além de referências a outros treinamentos como o método Suzuki<sup>40</sup>, e técnicas ocidentais de dança moderna, como *tension-release* de Martha Graham, além de exercícios oriundos da prática da yoga. Depois disso, um treinamento específico com movimentos desenvolvidos pelo grupo ao longo de sua história.

---

<sup>36</sup> Entrevista com o diretor Shimizu Shinjin realizada em Tóquio (14/12/2006).

<sup>37</sup> Canvas é o nome do teatro do grupo, que fica no subsolo de um prédio comercial próximo à estação de Ochanomizu, em Tóquio. À entrada há um pequeno escritório, que funciona como bar em noites de apresentação. Era lá que depois dos treinamentos e ensaios nos reuníamos para conversas muito produtivas, interrompidas sempre no horário do último trem. O espaço também é locado para apresentação de outros artistas, como forma de ampliar o orçamento do grupo, sempre muito escasso.

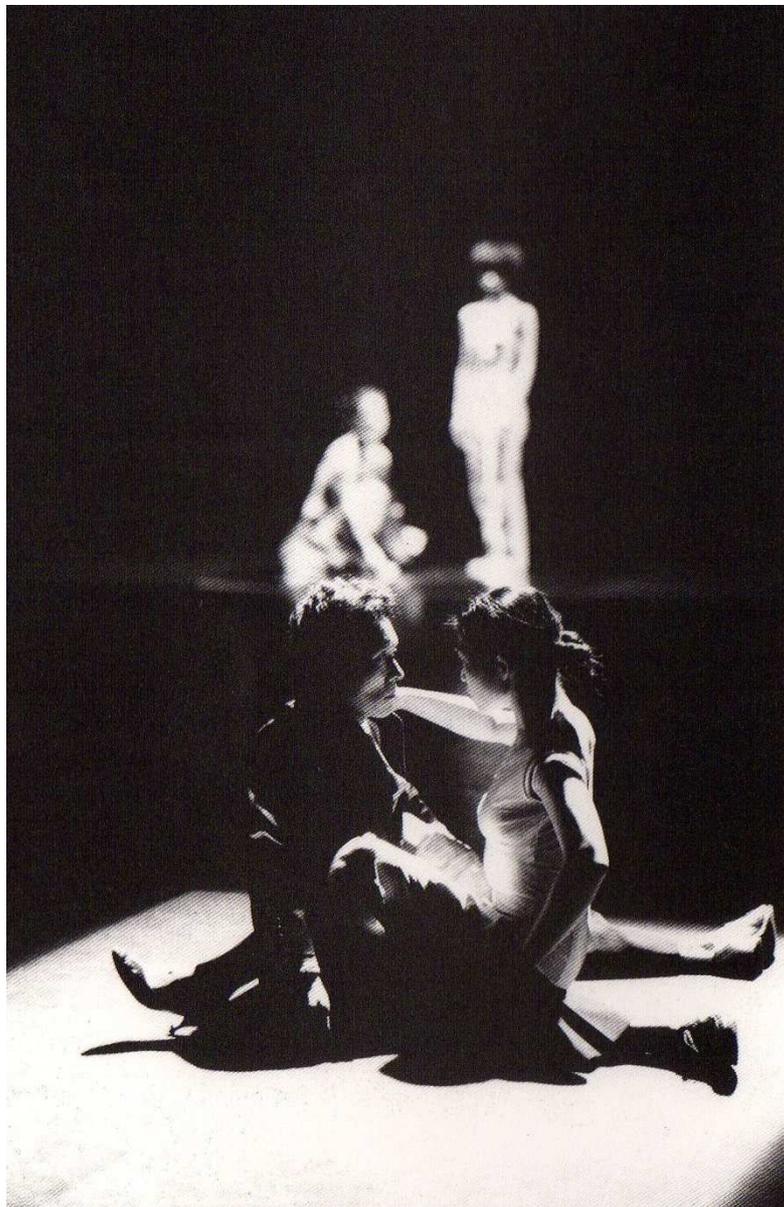
<sup>38</sup> Esta história ocorreu em 16/06/2006.

<sup>39</sup> Hino Hiruko foi discípula de Hijikata entre 1983 e 1986, ano de sua morte. Shimizu Shinjin também foi próximo de Hijikata. Kurihara Nanako revela em sua tese (1996) que Hijikata estava sempre rodeado por artistas de todas as áreas, que tinham verdadeira fascinação por ele, digamos que Shimizu era um deles.

<sup>40</sup> O método Suzuki é um treinamento para atores criado pelo diretor japonês Suzuki Tadashi cujo fundamento encontra-se nas formas de deslocamento do teatro tradicional Nô, articulado a noções de teatro ocidental.

O mais importante, no entanto, não são os movimentos em si, mas o estado corporal produzido pelo treinamento. A forte referência do butô de Hijikata fez com o método de treinamento desenvolvido por Kaitaisha seguisse o princípio básico de questionamento, não só da institucionalização dos movimentos, mas também da própria percepção do corpo.

Os pressupostos que fundamentam todo esse processo – as metáforas, a experiência corporal de cada um, a ideia do corpo como mídia – serão explorados mais adiante de maneira a explicitar os modos de organização do pensamento, a lógica que conduz o modo de produção criativa deste grupo, que se diferencia do modo de produzir habitual em Tóquio.



**"Zero category" (1997)**

Os projetos de Gekidan Kaitaisha estão sempre em desenvolvimento: cada performance é uma espécie de continuação da anteriormente apresentada, a exemplo dos projetos “The Dog” (1993), “Tokyo Ghetto” (1995), “De-Control” (1999), “Bye-Bye” (1999), “Dream Regime” (2005) e “Reflection” (2007). Como procedimento adotado tem-se a noção do inacabado como um estado artístico estrategicamente constituído. Os trabalhos nunca apresentam uma resolução final, encontrando na parceria com artistas de outros países a possibilidade de criar novas conexões – *“corpos que se encontram podem partilhar algo em comum”*<sup>41</sup>. Ao partilhar o que há em comum, revela-se também aquilo que não pode ser compartilhado, traduzido ou hibridizado. Partilhar o que há em comum é também uma experiência de tornar visível a singularidade de cada corpo no ambiente.

Negando-se a representar a imitação de seus próprios clichês, e mesmo de caber na moldura do “outro oriental”, homogeneidade impingida pelos padrões de entendimento, Gekidan Kaitaisha instala-se entre o passado e o presente, entre diferentes culturas para comunicar estados corporais ambivalentes. Assim, pretende exercitar sua potência política, numa sociedade que parece satisfazer-se em exportar uma identidade nacional uniforme.

Como lembra a artista Yoshiko Shimada<sup>42</sup> (2002), tentar desenvolver a noção de uma identidade mais fluida e híbrida nesse contexto é dar visibilidade a uma realidade sempre negada por um projeto cultural nacionalista que pretende apagar certas histórias do passado que não podem ser esquecidas. Histórias de opressão e violência que acabam sendo erradicadas, sufocando qualquer tipo de questionamento.

Ao habitar entre-lugares, o grupo Gekidan Kaitaisha mantém um vetor de desestabilização, que aponta outras possibilidades do real, numa sociedade tão presa a modelos e padrões rígidos. Isso não significa dizer que não haja vestígios dessa estrutura no modo de organização do grupo, a exemplo da forte centralidade na figura do diretor Shimizu Shinjin, alinhando-se à estrutura hierárquica e patriarcal da sociedade japonesa, a que o grupo tenta sempre desafiar.

Sem se purificar das contradições em que estão mergulhados, os artistas de Gekidan Kaitaisha vivem-nas em seus próprios corpos, caracterizando de maneira

---

<sup>41</sup> Entrevista com o diretor Shimizu Shinjin realizada em Tóquio (14/12/2006).

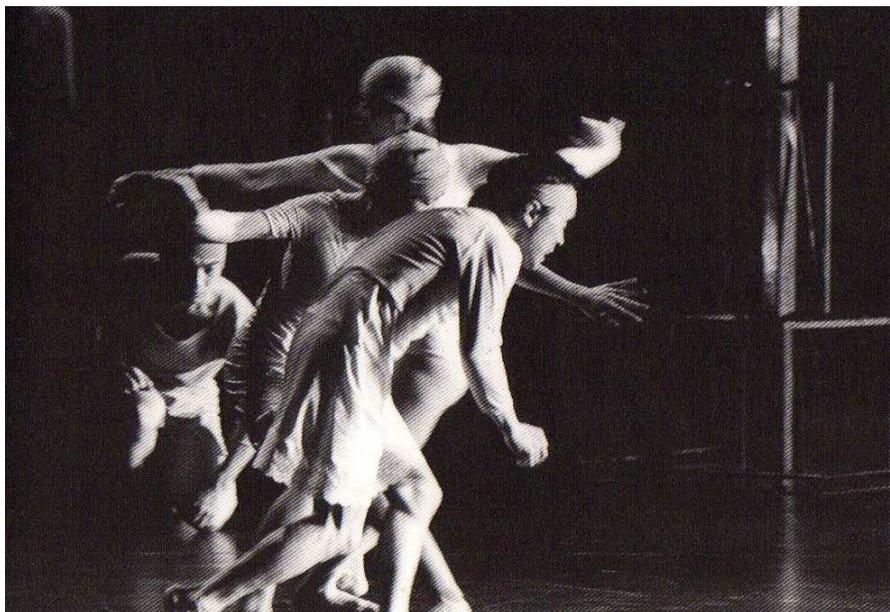
<sup>42</sup> Yoshiko Shimada é uma artista japonesa que vem trabalhando com temas ligados ao feminismo e à guerra. Seu trabalho é considerado bastante político no Japão, tanto que escolheu o autoexílio por alguns anos, diante da dificuldade de desenvolvê-lo em seu país. Já apresentou seus trabalhos nos EUA, Europa, e vários países da Ásia. Atualmente voltou a residir em Tóquio (Japão).

particular seus experimentos. Parte-se agora para a análise das estratégias comunicativas adotadas pelo grupo para a politização do corpo, contextualizando sua atuação às especificidades das condições políticas e culturais do Japão.



Colagem de cartazes: “Tokyo Ghetto”

### 3.1. Arte performática na cena urbana de Tóquio – conexão com as vanguardas e práticas interculturais



“Bye-Bye: Into the Century of Degeneration” (1999)

Esta pesquisa considera que toda proposição artística é produzida em condições históricas específicas, relevantes para que se tenha compreensão mais aprofundada sobre suas questões e seu posicionamento em relação à sociedade. Daí a importância de contextualizar o trabalho do Gekidan Kaitaisha diante das relações de poder presentes na sociedade japonesa.

Em face disso, seria interessante explorar não apenas referências históricas e sociais encontradas em textos, mas também minha própria experiência de ter vivido em Tóquio por um ano. A experiência de ser estrangeira parece bastante apropriada ao se tratar de práticas interculturais. Quem já teve a experiência de viver em outro país conhece a sensação de desconforto e liberdade vivida de maneira integrada e simultânea. Foi a partir dessa sensação que passei a refletir sobre muitos elementos que aparecem nesta dissertação.

Posicionamento político e preocupação com questões sociais não é algo novo na cena japonesa; no entanto é algo que vem perdendo espaço na arena cultural urbana. Hibridismo e atos transgressivos são características marcantes das artes no Japão dos anos 1960, momento em que houve transformações no modo como se pensavam os materiais e as formas artísticas. Nesse panorama, o corpo passa a ganhar importância, e os padrões de excelência artística passam a ser questionados.

A ideia de modelo sempre foi muito forte no Japão, fosse o modelo japonês, chinês ou ocidental. No que diz respeito ao corpo, o corpo do Imperador representava um sentido de identidade nacional, que ia além da imagem do corpo<sup>43</sup>. Essa noção vai se desmantelando principalmente a partir do fim da II Guerra Mundial e se apresenta também na arte, na maneira de organizar os processos comunicativos. “*Aos olhos de muitos japoneses, a figura do imperador foi humanizada e liberada dos constrangimentos do regime prévio a 1945, assim como seus próprios corpos no período do pós-guerra*” (IGARASHI, 2000: 47)<sup>44</sup>.

A sensação dos japoneses em relação à ocupação americana era ambivalente, um misto de admiração e repúdio. Os artistas da vanguarda se rebelavam contra a invasão externa, mas também contra as ações disciplinadoras do próprio governo japonês, personificado na figura do Imperador. O movimento *Angura* (do inglês *underground*) fez emergir muitas questões naquele ambiente pós-guerra, como a negação do passado aliada à urgência de reinventá-lo. A arte performática do final da década de 50 e começo da década de 60 posicionava suas explorações de maneira a ampliar suas referências e

---

<sup>43</sup> Aleksandr Sokurov, em seu filme “O Sol” (2004), retrata a mudança de estatuto do imperador Hirohito, do divino ao humano, no momento do reconhecimento da derrota pelo Japão no fim da Segunda Guerra Mundial.

<sup>44</sup> Tradução de Marcela Canizo a partir do original: “*To the eyes of many Japanese the figure of the emperor was humanized and liberated from the constraints of the pre-1945 regime, just as were their own bodies in the postwar period*”. A tradução integral do livro de Igarashi Yoshikuni é projeto do CEO (Centro de Estudos Orientais), coordenado pela Profa. Dra. Christine Greiner, do qual Marcela Canizo faz parte.

com uma explícita hostilidade em relação aos processos de representação<sup>45</sup>. Neste período foram intensificadas a colaboração entre artistas de diferentes áreas para produzir eventos artísticos que ultrapassavam as fronteiras entre as linguagens, e também entre as culturas.

O butô fez parte desse processo, no qual uma geração de escritores e artistas japoneses viveram a ambivalência da tradição e da ruptura. Abrir-se ao “outro” significava também abrir-se a novos tipos de pensamento que, em conexão com os já estabelecidos, poderiam criar novos estados de existência. Nas artes performáticas, atravessar fronteiras não diz respeito apenas a territórios geográficos, mas também a fronteiras da própria mente.

Hijiikata Tatsumi (1928 - 1986) foi um desses artistas, e rompeu com os conceitos de dança ao apresentar “Kinjiki” em 1959. A concepção de coreografia construída a partir de passos coreografados foi subvertida, e em cena o corpo aparecia como ponto central, não como meio de transmissão de ideias ou significados, mas como o próprio material a ser questionado (HIJIKATA, 2000a), repensado e recriado. A partir de então, em colaboração, sobretudo com Ohno Kazuo (+1906), foi criado o butô – uma forma de arte intercultural e revolucionária, uma dança sobre o que não se vê, mas que está no corpo livre dos automatismos.

Como escreveu Hijikata, não é suficiente nascer simplesmente do útero, é preciso nascer de novo e de novo (HIJIKATA, 2000b). Daí o butô fundamentar-se pela noção de corpo morto, que nasce e morre infinitamente para acessar outras qualidades já presentes, mas ainda não experienciadas. “*O corpo morto é ainda uma afirmação da vida*” (GREINER, 1998: 89). Um novo corpo deve nascer a cada performance. Ou melhor, cada performance é o processo de nascimento de um novo corpo, que não abandona completamente o velho. Mas nasce nele sem raízes porque é mais livre que uma árvore, é um bebê que em breve começará a andar, brincando com a resistência do ar...

Hijiikata Tatsumi transcreveu o butô como uma profunda crise civilizatória; o corpo e o pensamento condicionados pela sociedade e cultura japonesas entraram em colapso. A experimentação dos limites levou o butô a criar um corpo de textura híbrida, pela erosão das fronteiras entre as linguagens artísticas, bem como pelas fortes contaminações culturais. A metáfora da pele como fronteira entre o dentro e o fora se

---

<sup>45</sup> Neste caso, utilizamos o termo representação no sentido mais comumente usado nas artes cênicas em geral.

desfaz quando todos os poros do corpo são como olhos, que veem e refletem o mundo a um só tempo.

O conceito de corpo transforma-se, pois ele mesmo passa a ser questionado: os movimentos escapam aos padrões estabelecidos, podendo então romper com as metáforas convencionais e criar novas organizações corporais e, assim, novas possibilidades de comunicação – modos de perceber e mapear estados de ser vivo:

*“(...) o corpo no butô é sempre processo, inacabado, perecível, indistinto do lugar onde está e eternamente em crise de identidade. O corpo que dança butô implode a noção clara de individualidade, mas guarda ambivalências. Ao mesmo tempo em que não é um sujeito monolítico e controlador, mas permeável aos ambientes onde luta para sobreviver, ele se apresenta absolutamente singular. Rompe a hierarquia do sujeito como mais importante do que os objetos inanimados do mundo. Volta à lama para experimentar a passagem do informe à forma e vice-versa, num continuum que segue sem fim. Nada é taxativo, objetivo, permanente”.* (GREINER, 2005a: 5)

Mais interessante do que pensar em formas ou categorias que aprisionam o butô é pensar sobre as questões que movem essa dança e se articulam à cena contemporânea. Tal é a conexão que se estabelece entre o butô de Hijikata e o grupo Gekidan Kaitaisha. O foco do trabalho do grupo está no questionamento das fronteiras entre os corpos, o eu e o outro, que passa a ser tomado também como um questionamento sobre as relações sociais e humanas, os limites entre a sociedade e o indivíduo: investiga-se o funcionamento dos dispositivos de poder nos próprios corpos dos performers. Ao apropriar-se dos princípios e técnicas de Hijikata, e principalmente de seu modo de organizar o corpo, o grupo retoma a contestação das fronteiras entre dentro e fora, sujeito e objeto, atividade e passividade, desestabilizando as separações dicotômicas habituais.

Ao estudar o butô de Tatsumi Hijikata, Christine Greiner utiliza a noção de corpo em crise, para falar de um corpo cujos limites são de uma plasticidade perturbadora porque não preserva as instâncias tais quais como costumam ser dadas. Greiner vê a crise emergir, sobretudo, pela metáfora da morte – *“amparada irremediavelmente pela sombra da decomposição de tudo o que se insinua estável, pronto, digerível”* (GREINER, 2004).

Quando Hijikata propõe romper as conexões do corpo e do pensamento, provoca o deslocamento de padrões internalizados anteriormente, e atua para constituir

experimentações corporais que, antes de estabilizar formas e desenhos reconhecíveis, assumem a condição precária de existência do próprio corpo.

*“É quando se propõe uma nova anatomia e funcionalidade para o corpo que apenas ganha forma visível a partir dos movimentos que engendra. Está mais voltada à investigação das condições de percepção do que a essências formais ou à existência de categorias. É, portanto, um mapeamento anatômico, mas que só pode ser identificado a partir de suas ações e imagens”* (GREINER, 2004).

Assim é que o trabalho do Kaitaisha está contaminado pelo pensamento de Hijikata. Não há a busca por uma familiaridade estética com um modelo formal. O grupo compartilha inquietações presentes no trabalho de Hijikata: a relação entre corpo e ambiente – a revelação do corpo também como objeto, que carrega em si a contradição de ser passivo e ativo ao mesmo tempo; que não se move, mas que é movido e ensinado pelos “outros” – pessoas, elementos da natureza, mortos.

Na troca com o ambiente, o corpo não se apresenta como algo pronto e revela a potência de vida que não está presa a conceitos estanques. Esses princípios são desenvolvidos nos exercícios propostos durante o treinamento de Gekidan Kaitaisha. Busca-se um estado corporal estimulado por imagens metafóricas. No meu diário de campo há o seguinte registro que parece ilustrar bem essa passagem:

*“O exercício dos infinitos cordões que saem do meu corpo. Na verdade, fios que atravessam o meu corpo e me conectam ao ambiente, ampliando minha presença na sala. Senti muito forte este estímulo, parecia que toda a minha pele estava mais quente, para usar a palavra, senti-me realmente dilatada (metáfora)”<sup>46</sup>.*

Outros exercícios podem ser citados: “seus olhos transformam-se em vidro, você não procura o que vê, o ambiente se reflete em seus olhos, em seu corpo”; “carregar o corpo: alguma coisa move você, não é você que se move”. Alguns desses enunciados são também descritos por Kurihara Nanako (1996) quando fala sobre suas aulas com Ashikawa Yoko, uma das principais discípulas de Tatsumi Hijikata.

O uso da linguagem metafórica, sempre utilizada no treinamento de butô de Hijikata, serve como estímulo para criar outras corporalidades, liberadas de automatismos motores. Quando fazia os exercícios as imagens criadas pelas metáforas guiavam as sensações do meu corpo, eu sentia a condição do meu corpo se modificar.

---

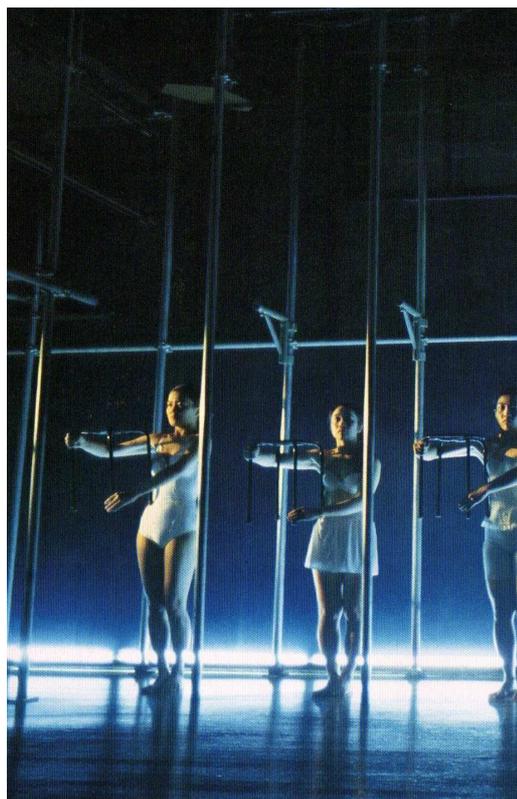
<sup>46</sup> Registro de diário de treinamento com Gekidan Kaitaisha (22/06/2006).

Quando privadas de sua função usual, as palavras podem ajudar a manifestar uma nova ordem de coisas, novos estados corporais.

De acordo com seu diretor Shimizu Shinjin o grupo Gekidan Kaitaisha procura atualizar a noção de “carne” de Hijikata Tatsumi (SHIMIZU, 2002). Tal noção resgata o entendimento do ser humano como ente da carne, que corporifica o pensamento – as imagens internalizadas se transformam em estados corporais, modificam a presença do corpo artista. As metáforas subjacentes a esta noção de corpo subvertem a concepção clássica guiada pelas dualidades, sobretudo, a dualidade entre mente e corpo.

A chave está nas estratégias de comunicação de uma determinada ação artística que instaura uma confusão no mapa dominante e coloca em teste o conhecimento do corpo como algo estável. Tal procedimento traz a possibilidade de questionamento de tudo o que é considerável informação já estabilizada e naturalizada – relações de poder, hierarquias e identidades.

A abertura para a colaboração com performers de outros países, que caracteriza o trabalho de Gekidan Kaitaisha, também significa uma abertura para o mundo, para a troca de experiências culturais, para a hibridação – ao contrário do fechamento e da conservação do que é “puramente” japonês (ECKERSALL, 2001). Eckersall vê no que ele chama de dança japonesa pós-butô uma ênfase na estética do *kawaii*<sup>47</sup>, ou do divertimento despretensioso, em que o lugar-comum impera. Mas, divergindo de grande parte da produção cênica japonesa, alguns artistas não trabalham com essas qualidades, reinserindo uma perspectiva política das artes no Japão.



**"Tokyo Ghetto - Voidness has gone, and the era of absurdity is coming" (1995)**

O pesquisador de teatro Uchino Tadashi corrobora esse entendimento. Ele se interessa pela abordagem crítica das performances de Gekidan Kaitaisha justamente pelo

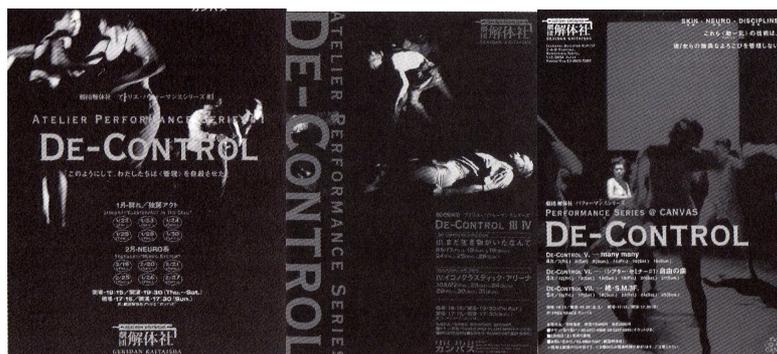
---

<sup>47</sup> *Kawaii* significa fofinho, bonitinho, em japonês.

uso do corpo como mídia primordial na construção de um espaço politizado. Com o colapso da “bolha econômica” no fim dos anos 1980, o debate acerca do nacionalismo voltou com força no Japão. Discutia-se a redefinição de um caráter nacional, acompanhado do ressurgimento da idealização de uma identidade japonesa. Ainda nos anos 80 percebia-se uma tendência da cultura teatral do Japão de fechar-se em si mesma, contrariando o forte movimento de renovação e abertura ao Ocidente, viabilizado pelo *Angura*, especialmente pelo *butô* (UCHINO, 2000).

Uchino (2006) desenha um mapa da cena cultural japonesa atual, situando o que Gekidan Kaitaisha vem desenvolvendo ao lado de trabalhos que parecem conter vestígios do *Angura*, acentuando a conotação política que se estabelece na escritura que se dá a ver no corpo dos performers. As negociações das diferenças entre corpo e ambiente, entre o eu e o outro, o dentro e o fora aparecem materializadas no corpo. Como se os mecanismos internos de organização do corpo viessem à tona, e deixassem exposto aquilo que antes permanecia sob a superfície da pele, como se os corpos dos performers revelassem aquilo que geralmente escolhemos não ver. Nesse sentido, o trabalho do grupo diverge consideravelmente do discurso de essencialismo que contamina experiências contemporâneas do teatro japonês, e que acabam por afirmar uma ideologia de identidade cultural em favor da afirmação do *status quo* (UCHINO, 1999: 45).

Em termos metafóricos, os corpos performáticos de Gekidan Kaitaisha entram em cena para instalar um grande estado de atenção. Se Hijikata dançava para dizer “eu estou aqui!” (UCHINO, 2008: 139), os artistas de Kaitaisha movimentam-se para dizer “isso existe aqui!” – o estrangeiro, os animais, o preconceito, a violência, o sexo, o inumano, o abjeto. Tudo aquilo que talvez fosse mais confortável não ver. Mas que eles escolhem mostrar, tornar visível em seus próprios corpos, no encontro entre seus corpos e os “outros”. Esses encontros talvez não tenham consequências previsíveis, mas efetivam as mensagens prévias e futuras, que já existem como possibilidade.



Colagem de cartazes: “De-Control”

### 3.2. Abordagem política do corpo – comunicação e gestualidade

Tendo em vista o interesse nas relações entre comunicação e construção de corporalidades na cena, há questões que merecem maior atenção. A partir da noção de um corpo que se constitui em processo com outros corpos e com o ambiente em busca de novas configurações, rompe-se com a idéia de considerar o corpo como um sistema fechado e puro, que não se deixa contaminar; rompe-se com a idéia do corpo como instrumento ou produto (GREINER, 2005b: 36).

As estratégias de comunicação adotadas por Gekidan Kaitaisha inscrevem sua própria instabilidade e sua abertura à transformação, politizando o corpo e a cena, já que revelam a fragilidade de tudo o que é apresentado como estável e fechado. Neste momento do texto, pretende-se identificar os elementos que constituem tais estratégias comunicativas no trabalho do grupo.

O grupo japonês muda os parâmetros e as formulações para lidar com questões como subjetividade e singularidade. Ao invés de partir da ideia da essência de um sujeito ou mesmo de uma cultura, parte-se da concepção de rede de informações, fluxos de imagem e processos de instabilidade. Ao apresentar formas excêntricas e marginais o grupo acaba por criar subjetividades desestabilizadoras das identificações hegemônicas, implicando o abandono da própria noção de sujeito da modernidade, daquele que carrega em si uma essência própria. Pode-se dizer que essa noção de sujeito é importada do Ocidente. Ainda que tenha maior reverberação nos últimos anos, sobretudo por meio da moda e da afirmação da diferença individual nos visuais adotados pela juventude, por exemplo, contrapõe-se ao sentido de coletividade muito forte na sociedade japonesa.

*“Mas a arte no Japão sempre teve suas especificidades. Sempre foi antropofágica, demonstrando grande apetite pela informação. Não bastava matar a fome com qualquer coisa que viesse. O próprio Murakami<sup>48</sup> diz que há especificidades que marcam uma diferença radical em relação ao ocidente e são mantidas. Para dar um exemplo, observa que no Japão a arte deve ser a expressão de uma coletividade e não de um princípio de individualidade. Isso ainda vale em muitos sentidos e instâncias diferentes”* (GREINER, 2008: 153).

Ainda que Gekidan Kaitaisha trabalhe a partir de hibridações entre o Ocidente e Japão, mantém as especificidades de seu contexto para se perguntar sobre o “outro”. No entanto, é preciso enfatizar que, nesse caso, manter a especificidade não significa renovar o senso de comunidade fechada em si mesma, mas garantir uma real conexão com as diferenças em um contexto específico. No Japão ainda é presente a confusão entre coletividade e nacionalismo. Nos experimentos artísticos de Kaitaisha interessa explicitar esse tipo de associação e o perigo que esconde.

Para Uchino Tadashi, o teatro japonês, desde os anos 80, tem se mostrado incapaz de tornar visíveis as mudanças nas estruturas sócio-políticas da sociedade contemporânea. A cultura teatral no Japão está ainda à sombra de uma “poética nacional”, baseada nos conceitos de comunidade, identidade e estabilidade, que priva a produção cultural de seu poder crítico. Contudo, a trajetória do grupo Kaitaisha é diferente ao apostar na desconstrução de uma imagem de “japonesidade”, e abrir caminho para outras vozes. Um trabalho de potência política, já que envolve a recusa à ideia de uma identidade nacional e única, existente *a priori*, para dar visibilidade a formas de encontro entre a cultura japonesa e outras culturas – “(...) *viver na intimidade de um ser estranho, não para fazê-lo conhecido, e sim para estar ao lado dele sem medo de ficar entre o dizível e o indizível*” (ASSMANN, 2007: 07).

O corpo de gestos e movimentos estabilizados não “decide” pela singularidade, mas se articula a categorias fixas, como noções de estado, nação e identidade. A crise radical desses conceitos afeta tudo o que é apresentado como estável. Inclusive os próprios gestos padronizados, que atuam como referência de identidade cultural e nacional, principalmente na construção de estereótipos de manifestações artísticas, como, por exemplo, a “ginga” da dança brasileira, ou o minimalismo das artes japonesas. A perda dos padrões gestuais cria a possibilidade de um gesto mais singular e

---

<sup>48</sup> Takashi Murakami é um dos mais provocadores artistas japoneses da atualidade. Ele é autor do Manifesto *Superflat* (2001), uma espécie de diretriz artística pautada no mundo contemporâneo superplano, bidimensional, sem nuances de profundidade.

libertário. Pode-se dizer, então, que este gesto é a possibilidade de tornar o sentido em potência visível.

A busca por um gesto singular faz parte dos princípios de treinamento do grupo. Por exemplo, o princípio da transformação, como se a cada movimento realizado partes do corpo “nascessem” novamente. Essa imagem metafórica me habitou durante todo o período em que estive com o grupo. A possibilidade de organizar o movimento a partir dessa “informação” leva a uma reorganização constante do corpo: atualizando-o a cada momento, vivendo o que ele é naquele instante, ou melhor, o que ele está. *“Quando eu me movo, eu seleciono um movimento. Mas antes desse movimento, muitos movimentos são possíveis. Eu escolho apenas um movimento, tendo sempre a consciência de todas as possibilidades do corpo”*<sup>49</sup>. Como se cada movimento carregasse a potência de todas as possibilidades de ação do corpo.

É importante relacionar essa idéia ao sentido de potência apresentado por Giorgio Agamben (2007). O autor ressalta a importância da relação entre ação e potência para o pensamento político – a potência traz consigo a possibilidade de agir ou não. Para o que interessa discutir aqui, o mais relevante é a passagem à ação, ao ato que não anula a potência. No caso de Gekidan Kaitaisha, exercitam-se modos de decisão por singularidade, modos de visibilidade das possibilidades.

Parece óbvia a percepção de que cada corpo é um corpo e, portanto, realizará o mesmo movimento de maneira única e singular. Mas adotar a diferença como estratégia comunicativa redimensiona essa questão. Não basta apenas admitir que os corpos são diferentes. Levá-los ao limite da diferença na repetição é que pode tornar possível a revelação da singularidade em toda a sua potência – a singularização como uma deliberação, não apenas um acontecimento.

Esta é uma boa oportunidade para sublinhar como a questão da singularidade tem se apresentado fundamental para o abandono da medida universal no mapeamento dos fenômenos. Cabe também lembrar que a singularidade ganha espaço somente quando se atribui valor ao campo do sensível:

*“O singular não é o individual, nem o grupal, mas o sentido em potência – portanto, é um afeto, isento de representação e sem atribuição de predicados a sujeitos – que irrompe num aqui e agora, fora da medida (ratio) limitativa”* (SODRÉ, 2006: 11).

---

<sup>49</sup> Entrevista com Hino Hiruko realizada em Tóquio (26/10/2006).

Recuperando a idéia do que é político, apresentada logo no início desta dissertação, utilizam-se algumas ideias de Giorgio Agamben acerca do gesto (2001) para desenvolver a relação entre tornar visível a singularidade de um corpo no seu ambiente e a estratégia de politização dos processos de comunicação em cena.

O autor italiano afirma que o gesto é a comunicação de uma comunicabilidade. Para ele, o gesto não tem propriamente um significado pronto, carregando sempre o caráter de uma possibilidade. Entender o gesto desta forma, aberta e processual, propõe uma contraposição ao modo como os corpos se comunicam habitualmente e os inserem no campo político.

Como lembra Agamben, na esfera do sentido, a política diz respeito à gestualidade e à comunicação de uma comunicabilidade em um ambiente, mais propriamente, na relação do corpo com o ambiente. Segundo o autor italiano, o homem moderno foi sendo, gradativamente, expropriado de seus gestos. No texto “Notas sobre o Gesto” (2001), Agamben sinaliza a perda do gesto pela burguesia a partir do final do século XIX. Em 1885, o médico Gilles de la Tourette reconhece um grupo de pacientes que não era capaz de iniciar ou finalizar os mais simples dos movimentos sem que fossem interrompidos pelo descontrole de sua musculatura. A síndrome que ficou conhecida como tourettismo significava uma verdadeira catástrofe na esfera da gestualidade.

No entanto, tal diagnóstico deixou de ser registrado no começo do século XX, voltando a ser reconhecido somente nos anos 1970 por Oliver Sacks. A hipótese de Agamben é que, durante aquele período, a perda de controle dos gestos havia se tornado um padrão, e já não poderia mais ser considerada patológica. Em sua extrema previsibilidade, o gesto havia se convertido em operação mecânica e funcional, realizada freneticamente.

Retomando sua ideia do gesto como a exibição de uma mediação, a comunicação de uma comunicabilidade, o gesto seria um meio que não possui outra finalidade que sua própria aparição. Ao tornar visível um meio como tal, o gesto situa-nos entre a pura possibilidade e a sua atualização. Daí a chave para entender a gestualidade humana a partir de uma dimensão ética. Se a política é a esfera dos meios puros e o gesto é a exibição de uma mediação pura e sem fim, não há como entender o gesto fora do campo da política. O gesto especializado em forma de arte está, necessariamente, inserido nessa dimensão política: *“Se a dança é gesto é, precisamente, porque não consiste em outra*

*coisa que em suportar e exhibir o carácter dos meios dos movimentos corporais”* (AGAMBEN, 2001: 54)<sup>50</sup>.

Agamben também lembra que todas as relações políticas necessariamente têm regras. Uma delas é que, dentro de estruturas mais rígidas, há a limitação da forma como se pode ou não comunicar, isso porque a ação política é tanto mais efetiva no corpo do que no discurso. Agamben leva ao entendimento de que, quando o sujeito perde os seus gestos próprios, ele perde a possibilidade intrínseca de comunicação, já que a perda do gesto significa a perda de uma mediação, de uma possibilidade de comunicação. Se a política se faz no corpo, e não só a linguagem verbal define a vida, mas também a relação do corpo com o ambiente, a perda do gesto encerra, então, uma situação política.

Nesse sentido é que se faz a ligação entre a teoria de Agamben e a prática artística de Gekidan Kaitaisha. Ao apresentar corpos cujos gestos estão completamente desorganizados, e os movimentos totalmente desarticulados em relação aos modelos prontos de significação, o grupo não só se abre para novas experimentações para trabalhar o corpo, mas também distorce os limites da comunicabilidade. Apontam para uma abordagem política do corpo, sem, no entanto, basear-se na racionalidade crítico-instrumental que se estabelece a partir de dicotomias e classificações hierarquizadas do mundo. Não é uma ação política formalizada em discurso verbal, mas em ação no próprio corpo.

Debatendo as noções fixas do corpo e da performance, assim como das culturas ocidental e japonesa, a aposta é de que o grupo consegue estabelecer novos modos de comunicação e percepção do corpo em cena. Mais que a comunicação de um sentido, trata-se da possibilidade de comunicação de um estado corporal que substitui a noção de identidade – construída com base nos conceitos de unidade, continuidade e coerência –, pela de mobilidade, baseada na ruptura, contaminação e trânsito.

Procurando prosseguir as reflexões de Agamben (2007) na perspectiva que aqui interessa, pode-se dizer que a possibilidade de experimentar no corpo a resistência à anulação da potência – seja na forma de desconstrução dos gestos, seja na apresentação de sua precariedade, seja ainda libertando-se do uso habitual que se faz deles – pode ser uma forma eficiente de profanação. Operando pela lógica da contaminação, os corpos performáticos dos artistas de Gekidan Kaitaisha decidem pela singularidade de onde

---

<sup>50</sup> Tradução da autora a partir do texto em espanhol: “*Si la danza es gesto es, precisamente, porque no consiste em outra cosa que em soportar y exhibir el carácter de médios de los movimientos corporales*”.

nasce a experiência, na materialidade de cada corpo, na fisicalidade do movimento, do gesto como pura mediação.

Na concepção apresentada neste trabalho, expor os gestos como tal, como puro meio, pode ser considerado um exercício de politização das estratégias comunicativas do corpo, já que não reproduz a lógica da separação. Anula a anulação da potência, deixando em aberto possibilidades a serem inventadas no instante em que a informação do ambiente se processa no corpo e é lançada novamente a ele, já outra, desestabilizando qualquer significado pronto. A potência política dessa estratégia reside na visibilidade que dá àquilo que não podia ser pensado antes da própria experiência.

### **3.3. Corpo em cena I – modelos e desconstruções**

O momento atual é de implosões dos modelos dados. Os processos de criação precisam ser entendidos a partir de experimentos singulares e não mais de regras gerais. Crise parece ser a palavra a integrar os fenômenos culturais contemporâneos. O “Teatro do Corpo” defendido por Gekidan Kaitaisha inclui a crise como sua estrutura, e segue a linha da desconstrução como uma maneira de performar.

Tal desconstrução não é apenas formal. Gekidan Kaitaisha desconstrói as lógicas habituais, implicando diretamente em modificação dos modos de produção. Assim, reinsere outro modo de fazer arte num contexto marcado por modelos rígidos. No Japão o apoio institucional do governo – no que diz respeito a financiamento e divulgação – sempre privilegiou as artes tradicionais, ditas autenticamente japonesas.

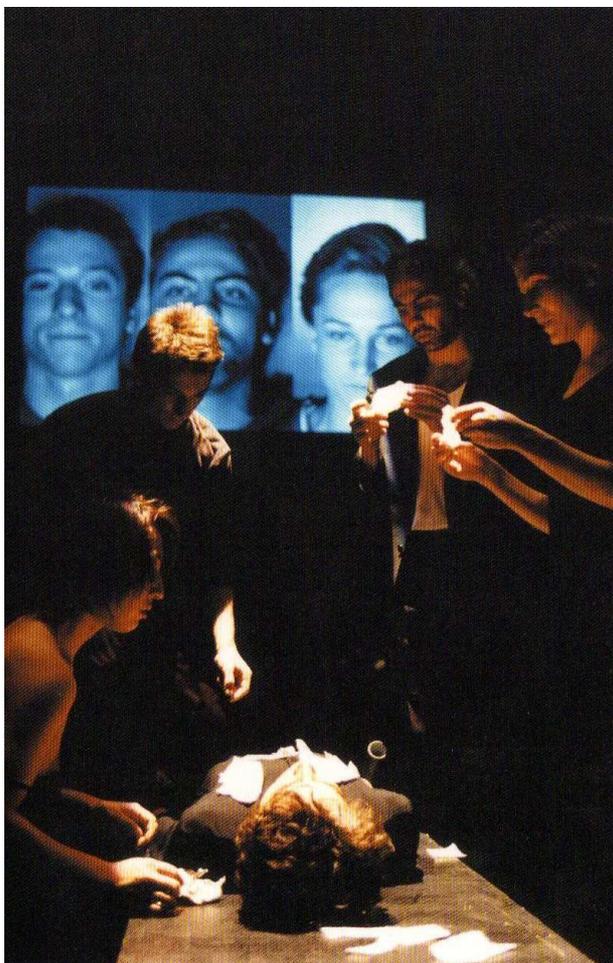
Essa é uma questão fundamental, já que se trata de importante conexão com o modo de organização orientado por Cristian Duarte e seus coletivos temporários. Em formatos diferentes, eles também se preocupam em reinventar as lógicas de produção para afirmar um outro modo de existir na cena da dança contemporânea no Brasil, mais especificamente em São Paulo. Retomaremos isso no próximo capítulo.

A discussão em torno do conceito de “desconstrução” foi lançada pelo filósofo francês Jacques Derrida no contexto da pós-modernidade. Como lembra Martín McQuillan (2000), qualquer tentativa de definir o conceito acabará em fracasso. A desconstrução pode ser considerada como um método impossível – não há regras, critérios, procedimentos ou programas a seguir. As questões levantadas por este termo relacionam-se à possibilidade de uma outra maneira de pensar, à possibilidade de ler os

fenômenos do mundo pela sua singularidade e, sobretudo, pela abertura ao outro. Desconstrução é o que acontece e não há limites para sua tarefa.

Em entrevista realizada com Shimizu Shinjin, o diretor do grupo constatou a importância da ideia de desconstrução de Derrida em sua trajetória. Não se pretende aqui aprofundar as ideias do filósofo francês, nem tampouco encerrar os processos de desconstrução e deslocamentos nos trabalhos do Kaitaisha a partir da obra de Derrida. No entanto, parece importante um breve recorte, para apresentar outra maneira de abordar uma questão que vem sendo tratada aqui: a relação com uma informação externa ao sistema de referência. No caso de Kaitaisha, o modo específico de lidar com essa questão aparece, inclusive, no modo de produção do grupo.

A principal ideia parece ser o entendimento da desconstrução como a



"Journey to Con-fusion 2" (2000)

possibilidade de se abrir para o outro, ao estrangeiro, não apenas aceitando a diferença, mas aprendendo com ela. Tem-se, assim, a ênfase na singularidade sem que isso signifique homogeneizar as diferentes perspectivas. Nesse sentido, a desconstrução pode ser entendida como uma maneira de descrever processos que transgridam a operação entre os termos de qualquer sistema.

Não por acaso, é muito frequente o desenvolvimento de colaborações com performers estrangeiros de países da Ásia, Europa e América nos trabalhos do Gekidan Kaitaisha, muitos dos quais mantêm

colaborações frequentes. Dentre os projetos vale destacar o "Journey to Con-fusion" – o desenvolvimento de quatro anos de pesquisa e colaboração entre os grupos Gekidan Kaitaisha e Not Yet It's Difficult, da Austrália, entre 1999 e 2002. Brincando com o próprio significado do nome, um trabalho de confusão/com fusão, este projeto envolveu processos artísticos e pesquisa

acadêmica, resultando em diferentes “produtos”: performances e um livro organizado com artigos de pesquisadores japoneses e australianos, envolvidos direta ou indiretamente no projeto. O “Journey to Con-Fusion” foi criado para pensar práticas colaborativas transnacionais de maneira alternativa, tendo como temas principais a diferença cultural e os modos de subjetividade entre os artistas participantes.

Esse método de trabalho parece ser uma maneira encontrada para que o teatro possa ser um espaço de discussão sobre as interações culturais e sociais, de maneira política. Assim como também uma oportunidade de não cristalizar formas de pensar a relação corpo e ambiente. Como lembra Greiner, as colaborações internacionais de Kaitaisha, além de suas frequentes apresentações em outros países, revelam a busca pela contaminação no “*modo de organizar a cena e os corpos a partir das informações dos novos ambientes onde se apresentam*” (GREINER, 2002: 172), rearranjando a estrutura do trabalho todo o tempo, de acordo com as contingências daquele local específico (OTORI e SHIMIZU, 2001).

Nas performances do grupo, os temas permanecem obscuros, não há ação dramática, personagem ou discurso narrativo, mas estão sempre presentes os sistemas de poder, os processos de socialização e o corpo politizado. Um workshop frequentemente oferecido pelo grupo em seus processos de colaboração internacional, ou mesmo em turnês pelo mundo, é intitulado: “Atualizando o corpo político / Politizando o corpo atual”, no qual são trabalhados no corpo os princípios de transformação, repetição, sistema nervoso e dor fantasma, para discutir conceitos como (des)construção de estereótipos e potencial do corpo.

*“Simplificadamente, ‘Transformação’ é literalmente a mudança de forma. (...) ‘Repetição’ é a revelação da memória individual através da repetição de certas ações. Empregar o ‘Sistema Nervoso’ é organizar o movimento não através do ritmo, mas através dos nervos. ‘Dor Fantasma’ é literalmente, mover a ilusão de um membro perdido” (SHIMIZU, 2002: 03)<sup>51</sup>.*

Esses princípios são trabalhados a partir de imagens metafóricas como, por exemplo: “carregar o corpo vazio”, “despetalar a flor”, “fios que atravessam cada poro do corpo”. “*Para Hijikata o corpo é uma metáfora para as palavras, e as palavras são*

---

<sup>51</sup> Tradução a partir do inglês: “*To put it simply, ‘Transformation’ is literally the changing of form. (...) ‘Repetition’ is the revelation of individual memory through the repetition of certain actions. Employing the ‘Nervous System’ is to organize movement not through rhythm but through nerves. ‘Phantom Pain’ is literally, to move the illusion of the missing limb*”.

*uma metáfora para o corpo*” (KURIHARA, 2000: 16). Hino Hiruko me explicou em entrevista a importância das imagens propostas para os movimentos corporais, para que eles sejam diferentes a cada vez que são realizados. Essas informações também lhe parecem vitais para a extensão da percepção de que os elementos do ambiente, tudo o que está no entorno contamina e é contaminado pela experiência do corpo. “*Quando você diz ‘ser ensinado’ pelos outros, é como misturar-se aos outros. Quando você diz no treino ‘alguma coisa está atravessando você’, é como eu ser o espaço ao mesmo tempo... Essa sensação pode mudar o corpo*” — essa foi minha percepção registrada durante a entrevista.

Ao invés de liberar o corpo da linguagem, há o procedimento de transformar as palavras em material a ser trabalhado no próprio corpo. O corpo move-se entre elas, não para representá-las, mas para experienciá-las. E assim vão se criando outros movimentos, outros pensamentos.

Representando a impossibilidade da representação, Shimizu Shinjin faz uma aplicação criativa do discurso crítico, como aponta Eckersall. Em tempos de globalização, faz questão de expor as diferenças em oposição à crescente homogeneização cultural. No Japão, essa é uma questão ainda mais forte pela opressão advinda da garantia de uma coletividade.

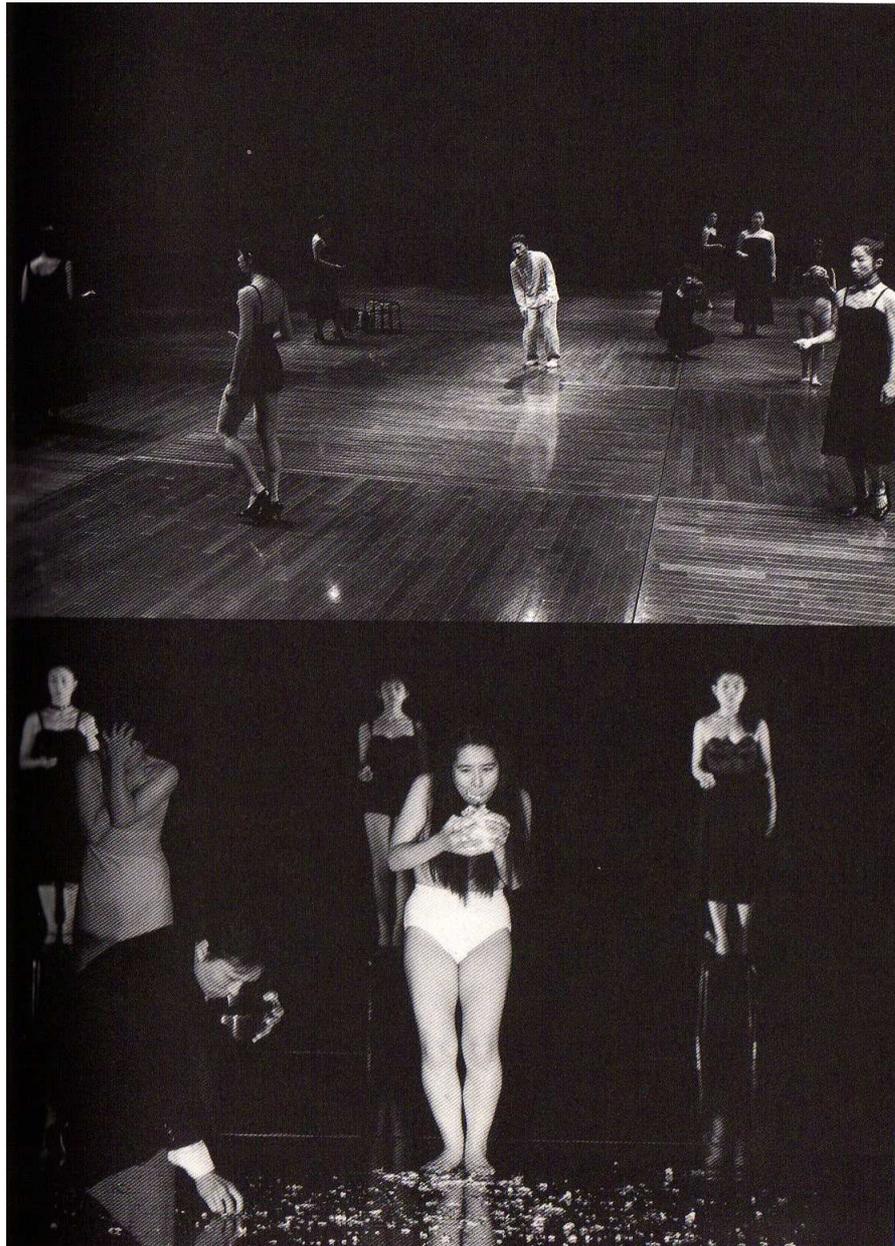
Assim como Eckersall, durante minha estadia no Japão também fiquei admirada com os valores comunais. Mas é importante manter um olhar crítico sobre seus efeitos, como jamais deixam de realizar os trabalhos do Kaitaisha:

*“(...) no que diz respeito à educação, relações de gênero, economia, política e outros aspectos da esfera cultural, a imposição da homogeneidade é altamente identificada como uma estratégia que naturaliza sistemas corporativos e nacionalistas de poder no Japão. Em Tokyo Ghetto<sup>52</sup>, Kaitaisha teoriza o corpo e o espaço cultural como interrelacionados, e fazendo isso criaram imagens teatrais perturbadoras, imagens que comentam criticamente sobre o incerto status do sujeito individual na sociedade japonesa. Tais investigações inevitável e explicitamente questionam a sociedade e o estado. Nesse nível, o uso do corpo pela companhia deve ser lido como uma crítica da história e das operações de poder no Japão do século XX” (ECKERSALL, 2001:326-327)<sup>53</sup>.*

---

<sup>52</sup> Este trabalho foi apresentado pela primeira vez em 1995 no Japão. Nos anos de 1996 e 1997, o grupo foi convidado a apresentar “Tokyo Ghetto” em festivais na Croácia, Grã-Bretanha, Alemanha e Coréia.

<sup>53</sup> Tradução da autora a partir do original em inglês: “*Nevertheless, in respect of education, gender relations, economy, politics, nationhood, and other aspects of the cultural sphere, the imposition of homogeneity is rightly identified as a strategy that inculcates and naturalizes nationalistic and corporate systems of power in Japan. In Tokyo Ghetto, Kaitaisha theorizes the body and the cultural space as*



“Tokyo Ghetto – Hard Core” (1996)

O espetáculo “Tokyo Ghetto” causou bastante polêmica onde foi apresentado. A respeito da performance, Shimizu afirma ser sobre as pessoas excluídas da sociedade e apagadas da história pelo *establishment* (OTORI e SHIMIZU, 2001: 95). Como é freqüente nos trabalhos do grupo, é forte a combinação de diferentes linguagens e

---

*interrelated, and, in so doing has made deeply disturbing theatrical images, images that comment critically on the uncertainty surrounding the status of the individual subject in culture. Such investigations inevitably and explicitly ask questions about society and state. At this level, the company use of the body should be read as a critique of history and of the operations of power in Japan in the late twentieth century.”*

mídias, como o uso de vídeos e projeções. Uma das cenas merece especial atenção. Uma mulher entra vestida, porém com as costas nuas. Um homem num terno preto entra e se coloca logo atrás da mulher. Depois de acariciar suavemente os ombros da mulher, ele começa a dar tapas em suas costas num ritmo regular por mais de dois minutos. São tapas fortes, que deixam a pele da mulher vermelha. Uma situação de violência inexplicável e sem sentido coloca-se diante de nós, e ambos os atores parecem aceitar essa condição sem qualquer resistência. Como público, a sensação de um profundo incômodo. Somos “obrigados” a testemunhar passivamente<sup>54</sup> uma situação de violência cujo limite entre ficção e realidade já não parece tão definido.

Como lembra Eckersall, também pode ser tênue a fronteira entre replicação e naturalização de situações coercivas e sua apresentação com o propósito de crítica. Neste caso, pela própria trajetória do grupo, pode-se compreender claramente essa opção como uma forma de resistência cultural e política, traduzida numa objetificação do corpo, quase desumanizado. A relação entre atividade e passividade não está colocada de maneira desconexa.

Greiner (2005) chama atenção para os atos de censura e violência na construção do sujeito na abordagem da teórica feminista Judith Butler:

*“(...) se a sujeição é o processo de se tornar subordinado a um poder, é também simultaneamente o processo de construir um sujeito. A submissão é a condição de sujeição mas também o modo como um sujeito é formado quando está submisso a um poder (...)” (GREINER, 2005b: 89)*

A partir desse entendimento, subordinação também passa a ser vista como ação, recusando o dualismo entre ambas. Essa recusa revela os processos de internalização das relações de poder que ocorrem no corpo. Nesse sentido, *“nem quando [o corpo] está submetido a algo ou alguém torna-se um objeto passivo. Ele continua sendo gerador de signos” (GREINER, 2005b: 92).*

Apresentar a realidade social japonesa através da explicitação da violência parece fundamental a Shimizu num momento em que o projeto cultural nacionalista japonês, que se opõe a qualquer estratégia de transformação, está disfarçado<sup>55</sup>. *“Logo, confrontar o público com a violência de sua própria cultura e talvez com sua*

---

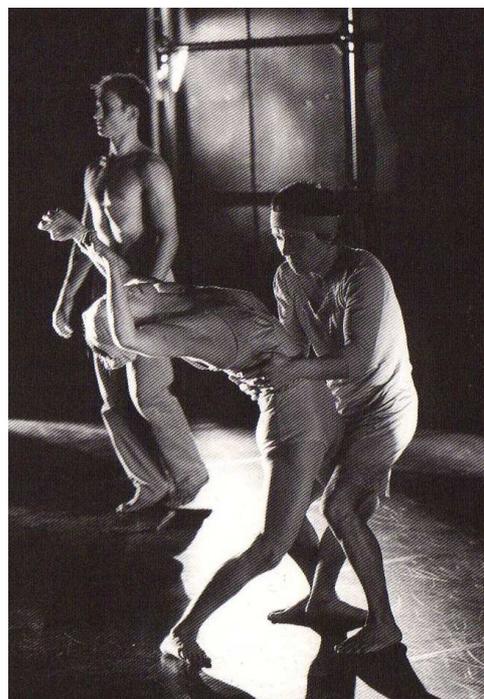
<sup>54</sup> Conversando com membros do grupo sobre as apresentações deste trabalho, eles comentaram sobre algumas atitudes inesperadas do público. Certa vez, na Croácia, um homem subiu ao palco e tentou impedir o ator de continuar batendo na atriz por duas vezes. Mesmo com a interrupção momentânea, os atores levaram a cena até o fim.

<sup>55</sup> Entrevista com o diretor Shimizu Shinjin realizada em Tóquio (14/12/2006).

*complacência com os regimes de poder é uma estratégia válida e testada da vanguarda*” (ECKERSALL, 2001: 320)<sup>56</sup>.

Não se trata, então, de uma nova estratégia. A título de exemplo, tal procedimento também foi adotado por Hijikata em várias de suas coreografias, a começar pela primeira, “Kinjiki”. Durante essa coreografia dançada por Hijikata Tatsumi e Yoshito Ohno, na época com apenas 19 anos, uma galinha foi estrangulada entre as pernas do jovem dançarino até a morte<sup>57</sup>. A apresentação durou apenas nove minutos, e mesmo assim causou escândalo. A peça coreográfica foi inspirada no livro de Yukio Mishima “Cores Proibidas”, cuja temática trata do amor entre dois homens. Os tabus de morte, erotismo e homossexualidade sempre estiveram presentes nas coreografias de Hijikata e deixaram vestígios em alguns trabalhos após os anos 60.

A conexão entre o momento atual e o passado é essencial para pensar as artes performáticas em Tóquio, relembra Stephen Barber (2002). Sobretudo a arte praticada no final dos anos 1950 e nos anos 1960, particularmente no que diz respeito à combinação entre imaginário digital, corpo humano e espaço urbano. Nesse sentido, o trabalho de Gekidan Kaitaisha tem destaque no ambiente artístico de Tóquio. Barber faz questão de apresentar a dificuldade de definir ou categorizar os trabalhos do grupo que *“incorporam elementos da arte performática, das mídias digitais, experimentos teatrais de inspiração artaudiana, coreografia, cinema e manifesto social”* (BARBER, 2002: 176)<sup>58</sup>.



A ênfase em justapor imagens do poder midiático urbano a um intenso combate corporal, seja entre dois corpos, seja de um corpo com ele mesmo, revela uma distância considerável da produção artística atual em Tóquio. A ideia de “Tokyo Ghetto”, como apresenta Barber, desmonta a concepção de

<sup>56</sup> Tradução da autora a partir do original: *“Hence, confronting an audience with the violence of their own culture and perhaps their own compliance with regimes of power is a valid and tested strategy of the avant-garde”*.

<sup>57</sup> Em entrevista dada a Christine Greiner durante o evento Tokyogaqui, realizado em março de 2008 no Sesc Paulista, Yoshito Ohno revelou que a galinha não chegou a ser morta.

<sup>58</sup> Tradução da autora a partir do original: *“(...) incorporating elements of performance art, digital media art, Artaud inspired experimental theatre, choreography, cinema and social manifesto (...)”*.

um Japão habitado por uma população etnicamente homogênea<sup>59</sup>, sem preconceitos ou racismos.

Como seu próprio nome indica, Kaitaisha pretende desconstruir as imagens estereotipadas da sociedade japonesa ao elaborar novas representações do corpo. A arte apresenta-se, então, como uma alternativa estética, política e social, ao dar visibilidade ao que geralmente é criado para ser invisível. Muitas vezes somente o que tem visibilidade é reconhecido como real e existente. As generalizações tendem a contribuir para um quadro de produção de não existências, na medida em que descarta toda e qualquer variação em relação a um corpo referência. Passar por cima do contexto singular e das especificidades das relações entre corpo e ambiente impede enxergar o fato de que não existe uma maneira unívoca de existir.

A análise de uma cena de outra obra do grupo colabora para o fortalecimento das articulações acima propostas. Trata-se da performance “Dream Regime”, apresentada em dezembro de 2005 no teatro da Fundação Japão em Tóquio, com a presença de seis artistas da Austrália, Alemanha, Coreia do Sul, Dubai e País de Gales, além dos performers japoneses do próprio grupo. Esse trabalho foi resultado de um projeto intercultural de três anos, conduzido através de uma série de workshops em diversos países. Pode-se dizer que o tema de “Dream Regime” está relacionado a histórias ocultas num mundo de contínuas migrações – forçadas ou não – na era da globalização.

“Dream Regime” é uma compilação de cenas tematicamente relacionadas, mas sem seguir qualquer sequência narrativa. Além do rigoroso trabalho físico, também são usados outros recursos cênicos, como vídeo, som e luz, para criar um ambiente devastado e sombrio. A linguagem verbal é usada esparsamente, em línguas não japonesas, uma maneira de testar a tolerância do público, ao mesmo tempo em que provoca sua imaginação e revela aquilo que é “intraduzível”.

---

<sup>59</sup> Essa é uma ideia difundida pelo senso comum, objeto de apologia durante muitas décadas e ainda presente nos dias de hoje.



“Dream Regime” – cartaz e foto (2005)

Através de um trabalho intercultural, cria-se a possibilidade de escapar à hostilidade em razão da diferença e do medo do “outro”, para emancipar-se da história oficial em que tantas histórias são ocultadas e esquecidas, e apostar em caminhos alternativos. As imagens físicas, violentas e provocativas, apresentadas pelo Gekidan Kaitasha questionam acerca da própria possibilidade de comunicação no mundo enredado em que vivemos.

Uma cena em particular pode ajudar a clarear essa hipótese. Num telão ao fundo do palco, são projetadas as perguntas do questionário de imigração em inglês, por exemplo: “what is your nationality?”, “where do you come from?”, “what is your ethnic background?”. Uma mulher vestida de preto está sentada no canto esquerdo do palco, de costas curvadas e cabeça baixa. Uma outra mulher, vestida com um collant e touca de cabelo cor da pele, entra em cena no plano baixo. Aos poucos começa a realizar movimentos que parecem desorganizados, como se os membros de seu corpo estivessem sem controle. O corpo cai no chão diversas vezes de maneira violenta, em espasmos, como que em colapso. Depois de, pelo menos um minuto e meio, a mulher passa a andar de quatro, assumindo uma postura animal. A mulher que até então estava sentada, vai lentamente ao encontro da outra, quando seus corpos se tocam e os movimentos cessam, as perguntas no telão param de ser projetadas e tem início uma outra cena.

No palco apresenta-se, ao mesmo tempo, a busca por respostas ainda atadas a conceitos como nação e raça – que costumam subsidiar preconceitos e exclusões em nome da “segurança” –, assim como corpos cujos movimentos são impossíveis de serem categorizados ou classificados – corpos que se apresentam de maneira precária, libertando os gestos de seu uso habitual. O encontro dos corpos de maneira delicada

também acentua a dimensão do sensível, a aproximação das diferenças como exercício político.

Para finalizar esta seção, cabe ressaltar uma estratégia de criação inusual, também presente no trabalho de Cristian Duarte e seus coletivos temporários. Tal estratégia relaciona-se ao questionamento de uma lógica sequencial e linear que concebe o desenvolvimento primeiro de um projeto, depois de um processo que, por fim, resulta em um produto.

A estratégia ao qual se faz referência é a utilização da mesma cena em diferentes performances, ou ainda a mesma performance que continua sendo recriada, reorganizada *ad infinitum*, de acordo com o grupo de pessoas que estão trabalhando juntas, e as questões que as experiências trazem à tona. Há uma rearticulação das referências do ambiente a partir dos novos encontros e das negociações.

No caso de Gekidan Kaitaisha, os títulos das performances permanecem se repetindo por anos, sendo agregados a eles subtítulos. Por exemplo, a primeira vez que o nome “Tokyo Ghetto” nomeou uma performance do grupo foi em 1995, seguida do subtítulo “Voidness has gone, and the era of absurdity is coming”. No mesmo ano, o grupo apresentou-se em dois diferentes festivais com as peças: “The Proscenium – Tokyo Ghetto” e “Tokyo Ghetto – Orgie”. Em 1996 a série continuou com os seguintes títulos “Tokyo Ghetto – L’épouse” e “Tokyo Ghetto – Hard Core”. 1997 foi o último ano em que o grupo apresentou peças relacionadas a esta temática: “Tokyo Ghetto – Secret Ceremony”; “Tokyo Ghetto – Class in Twilight”; “Tokyo Ghetto – Orgie#2” e “Tokyo Ghetto – Orgie#3”<sup>60</sup>.

Seguindo essa lógica, a busca pela novidade é frustrada, pois que há sempre ideias novas que permeiam trabalhos já iniciados. Os projetos se mantêm em processo modificando-se em produtos inacabados. Escapando à esfera da mercadoria, cuja demanda é por produtos prontos, de preferência “originais”, Gekidan Kaitaisha utiliza-se de estratégias comunicativas na produção de uma ação artística instável, que faz questão de se tornar visível como tal.

Não há fronteiras completamente delimitadas entre projeto, processo e produto, porque não há o seguimento de uma lógica cartesiana ordenadora. Sua organização inclui conexões que estão o tempo inteiro redefinindo as bordas da ação artística apresentada e sempre em desenvolvimento. Não se trata de fazer caber esse modo de

---

<sup>60</sup> Vale notar que, mesmo nas apresentações no Japão, o título está na língua inglesa, apenas o subtítulo está na escrita ideogramática.

produção na categoria dos “work-in-process” porque o processo é parte integrante do produto e sempre será – impossível tal separação.

Sempre pensando em termos relacionais são os espaços intersticiais que parecem se valorizar no corpo atuante na cena de Gekidan Kataisha. A partir dessas referências, aposta-se na politização do corpo no campo da comunicação como uma possibilidade de ativar a imaginação política ao olhar para o que está acontecendo no mundo, e principalmente para o que está sendo ocultado. Esse caminho aponta para novas epistemologias no campo da comunicação, mais abertas às singularidades, compreensivas em relação ao que foge à lógica cartesiana, e de caráter emancipatório, como gostaria Muniz Sodré.

### **3.4. Campo de conexões: Gekidan Kaitaisha e os processos de colaboração com artistas brasileiros**

Nesta seção, pretende-se explorar os entremeios dos processos de colaboração de Gekidan Kaitaisha com artistas brasileiras. A análise está centrada na experiência estabelecida entre o grupo Gekidan Kaitaisha e as artistas Silvia Moura e Valéria Pinheiro, no processo de elaboração da performance “Reflection-Shaman”, apresentada em Tóquio no início de 2007, como parte do Dream Regime Project 2007<sup>61</sup>. Além disso, a análise foca também a residência artística de Kumamoto Kenjiro com a Associação Brincante Cia. Vata (Abcvatá) de Fortaleza (CE), dirigida por Pinheiro. Esta residência aconteceu entre janeiro e abril de 2009, através do Programa de Estudos do Governo Japonês para Artistas no Exterior.

Com o espetáculo “Shaman – Reflection” (2007), sobre histórias da vida de mulheres envolvidas em situações de violência, como a prisão e as guerras, o grupo quis fazer emergir palavras dos mortos, que deixam traços na vida de cada um de nós. Para essa montagem Gekidan Kaitaisha convidou brasileiras Valéria Pinheiro e Silvia Moura. O grupo japonês travou conhecimento com essas artistas durante a turnê pelo Brasil em 2006, quando apresentou o espetáculo “Bye-Bye Phantom” nas cidades de São Paulo, Belo Horizonte, Salvador e Fortaleza.

---

<sup>61</sup> Do “Dream Regime Project 2007” resultaram três espetáculos diferentes, todos com participação de artistas estrangeiras: Reflection - “Shaman”, “Bodies of ‘Taxidermy’” e “At a Fortress”, apresentados em janeiro, fevereiro e março de 2007, respectivamente. Nesta trilogia foram exploradas noções de fronteira entre dentro e fora do corpo, entre público e privado, como uma maneira de refletir sobre a sociedade globalizada.

Naquela ocasião, as artistas apresentaram seus trabalhos para os integrantes do Kaitaisha, que ficaram interessados nos temas trabalhados e na “qualidade” dos corpos em cena. Sobretudo, no caso do trabalho “Corpos Aprisionados” do grupo CEM, dirigido por Silvia Moura, sobre a experiência com presos de uma cadeia de Fortaleza.

*“(...) ele quis falar sobre essa experiência de Silvia na cadeia por um viés de questões dele no Japão. Havia uma questão que o incomodava muito na época: as câmeras que Tóquio acabara de receber a cada tantos metros na rua; ele se sentia prisioneiro. Então, ele começou a fazer um link entre a cadeia e estar livre num país onde você não está livre. A gente começou a trabalhar essas questões: como é esse corpo que está aprisionado na cadeia, que sofre restrições físicas? Como é esse corpo que é observado, que você não tem privacidade? Qual é a diferença?”*<sup>62</sup>

As metáforas de dor, violência e morte do trabalho de Moura pareciam ir de encontro às metáforas exploradas nas performances de Gekidan Kaitaisha. Por outro lado, o “corpo brincante” dos trabalhos de Valéria Pinheiro, como ela mesma nomeia, não apresentava muitas conexões com os interesses do grupo japonês. Qual seriam as motivações para uma colaboração entre esses artistas? Mais do que respostas certas, parecia mais forte um desejo de formular questões. Aproximar as diferenças, e não apenas as afinidades, é também uma forma de questionar as diversas formas de identidade e representação de si mesmo.

Esses processos de aproximação, no entanto, não acontecem sempre de maneira harmoniosa, sem contradições. Durante a entrevista, ficou evidente o questionamento de Pinheiro e Moura sobre o conceito de colaboração utilizado por Shimizu Shinjin, diretor do Kaitaisha. De acordo com os relatos, há uma total centralização das decisões sobre a montagem nas mãos de Shimizu. Ambas as artistas se sentiram perdidas porque não havia diálogo sobre o processo que se estava desenvolvendo. Questões como hierarquização, autoritarismo e submissão às regras, denunciadas em quase todos os espetáculos de Kaitaisha, aparecem também denunciadas nos discursos das artistas sobre como isso, de alguma maneira, se reproduz internamente dentro do coletivo de trabalho do grupo.

*“A dinâmica do sistema de poder com a qual tais grupos operam no Japão são frequentemente tão opacas quanto as estruturas sociais de poder que os grupos*

---

<sup>62</sup> Entrevista com Valéria Pinheiro realizada em Fortaleza (14/03/2009).

*procuram explorar e desafiar*” (BARBER, 2002: 177)<sup>63</sup>. Barber, nesta passagem, refere-se particularmente ao Kaitaisha, cuja estrutura centrada numa figura dominante do sexo masculino faz parte de uma condição bastante familiar da cultura em Tóquio, a exemplo de todos os grupos do *Angura*<sup>64</sup>.

Não há a intenção de legitimar qualquer comportamento. Pretende-se evidenciar as contradições presentes nestes processos, sem negar percepções e descobertas que foram surgindo com o próprio desenvolvimento da pesquisa. A posição de estar dentro e fora ao mesmo tempo, que é a minha posição nesta pesquisa, o “entre-lugar” que também assumo aqui, aponta uma direção em que não cabem fundamentalismos. Não há modo certo ou errado, mas há sempre escolhas e recortes na elaboração de um discurso, seja ele em palavras ou no próprio corpo. Os questionamentos trazidos por Valéria Pinheiro e Silvia Moura nos ajudam a visualizar diferenças culturais que não se resolvem apenas por colaborações internacionais ou projetos interculturais de curto prazo.

Sem mascarar as ambiguidades e os conflitos, no contexto estudado dar visibilidade ao outro (ainda que, por vezes, de uma maneira bastante assertiva) e abrir-se a hibridações é um caminho de abertura que ajuda a criar novos usos que não pretendem eliminar as contradições – elas estão presentes em todo processo de negociação de diferenças, e Gekidan Kaitaisha trabalha com essa noção. Há tentativas de práticas que não sejam tão sistematicamente demarcadas, tendo em vista o risco permanente de se ver preso dentro desta mesma sistematicidade. Há o desejo de desativar os dispositivos de poder, para lembrar Agamben, mas há que se admitir que nem sempre há uma compreensão mútua das diferenças nos encontros culturais.

Tentando desenvolver um trabalho combativo, Gekidan Kaitaisha pretende que os corpos em cena se deixem atravessar pelas informações do mundo, daí a busca pelos intercâmbios e colaborações. Tendo experienciado por seis meses o cotidiano do grupo, percebo que os performers de Kaitaisha desenvolvem um treinamento corporal, fundamentalmente baseado em imagens metafóricas, muitas das quais trazidas do butô de Hijikata, que permitem o desenvolvimento de estados corporais diferenciados. São estratégias sensíveis permeadas por um pensamento que se apresenta nos corpos em

---

<sup>63</sup> Tradução da autora a partir do original: “*The dynamics of the power system within which such artistic groupings in Japan operate are often as opaque as the social power structures that the groups seek to probe or challenge*”.

<sup>64</sup> Kurihara Nanako em sua tese de doutoramento também aborda a figura centralizadora, e até mesmo manipuladora, de Hijikata com relação aos seus discípulos, fazendo-os, algumas vezes, passar por situações constrangedoras.

permanente estado de transição, em troca constante com o ambiente e com os outros corpos.

No entanto, ao longo do processo de pesquisa, ficou evidente que esse pensamento, presente nos movimentos e gestos dos corpos dos artistas de Kaitaisha em cena, abriga o perigo de se encerrar em formalismos quando há pouco tempo para que ele seja exercitado, “incorporado” em outros corpos. Para que se estabeleçam novas metáforas do pensamento e do corpo, é necessário um tempo quase nunca disponível em processos de colaboração de curto prazo<sup>65</sup>. A questão de que tipo de treinamento esse pensamento de corpo precisa para se estabelecer ainda está bastante aberta, e não poderemos nos aprofundar aqui.



**Treinamento - Kumamoto Kenjiro e integrantes da ABCVatá - Fortaleza (2009)**

A experiência de Kumamoto Kenjiro em Fortaleza nos fornece outras pistas. A Abcvatá, fundada e dirigida por Valéria Pinheiro, cujo foco de pesquisa são os ritmos e tradições da cultura nordestina, tendo como

ferramenta principal o sapateado, foi a sede da residência do artista japonês. Desde que tomei conhecimento desta parceria, confesso o estranhamento, posto a divergência dos trabalhos desenvolvidos, desde os pressupostos aos produtos apresentados. Mas, como nossa análise leva em conta as estratégias sensíveis, parti em busca de compreender essa experiência de uma outra maneira:

*“É particularmente visível a urgência de uma outra posição interpretativa para o campo da comunicação, capaz de liberar o agir comunicacional das concepções que o limitam ao nível de interação entre forças puramente mecânicas e de abarcar a diversidade da natureza das trocas, em que se fazem presentes os signos representativos ou intelectuais, mas principalmente os poderosos dispositivos do afeto. Nos fenômenos da simpatia, da antipatia, do amor, da paixão, das emoções, mas igualmente nas relações em que os índices predominam sobre os signos com valor semântico, algo passa, transmite-se, comunica-se, sem que nem sempre se saiba muito bem do que se trata” (SODRÉ, 2006: 13).*

<sup>65</sup> Para a elaboração de “Shaman” foram dedicados apenas 45 dias.

O desejo de voltar ao Brasil já tinha sido esboçado por Kumamoto quando da minha presença em Tóquio, tanto que lhe presenteei com um pequeno dicionário português-japonês. Foi com este pequeno livro que Kumamoto começou a estudar a língua portuguesa em 2006. Em 2009, ele conseguia se comunicar em português, não sem dificuldades, mas se fazendo entender onde quer que estivesse, sem nunca ter tido lições formais com um professor.

O vínculo afetivo com Valéria Pinheiro se estabeleceu fortemente. Ela reconhece que, dentre todos os integrantes do Kaitaisha, ele foi o mais interessado e vibrante com a experiência de troca. Também compartilho desse sentimento e gostaria de citar uma passagem que me emociona. No meu último dia com Kaitaisha houve uma festa na sede do grupo com vários artistas de Tóquio. Na hora de ir embora, despedi-me de todos, mas Kumamoto fez questão de me levar até a porta do edifício e, com os olhos cheios de lágrimas, disse em português: “Até breve”.

Nesse sentido, quando Sodré pergunta sobre a possibilidade de uma potência emancipatória na dimensão do sensível, do afetivo, posso afirmar que, no caso de Kumamoto Kenjiro essa potência se fez realidade. Pela primeira vez ele saiu do Japão sem Gekidan Kaitaisha, para trabalhar com autonomia. Pela primeira vez ele, que trabalha como pedreiro para sobreviver em Tóquio, pensou na possibilidade de viver de sua arte.

Esta é uma realidade bastante comum no Japão. Assim como Kumamoto, todos os integrantes do Gekidan Kaitaisha têm trabalhos paralelos como condição de sobrevivência. Atualmente, Shimizu Shinjin faz parte da direção do recém-criado TGATS (Trans Avant-Garde Theater Association), uma organização que conta com a participação de vários grupos. A intenção do TGATS é não apenas a troca de experiências artísticas, mas também fortalecer-se como organização política para pressionar as instituições japonesas para o financiamento de outras vertentes da arte, não apenas as tradicionais.

A residência artística de Kumamoto com a ABCVatá transformou seu olhar sobre sua trajetória pessoal e também sobre Gekidan Kaitaisha, além de ampliar seu desejo de se abrir a outras colaborações. Inclusive com outros grupos japoneses, como deixou claro em entrevista a mim concedida em Fortaleza. Quando lhe perguntei qual era a sensação mais forte da experiência no Brasil, sua resposta também exemplifica a importância da dimensão dos afetos, em que conhecimento, comunicação e sentimentos

se misturam: “As ondas da vida. O som da rua da vida. Fernanda. Mas dificuldade da vida. Ninguém sabe como. Não posso dizer – a vida, a vida. Não sei, ninguém sabe”<sup>66</sup>.



1 "Caçadores de Pipa", Abcvatá e Kumamoto Kenjiro - Fortaleza (2009)

configuração afetiva nunca esteve de fora, mas nesta experiência ela ganhou centralidade no processo comunicativo analisado.

“A importância do intercâmbio cultural e a possibilidade de continuar trabalhando com brasileiros para compartilhar outros modos de pensar” foram as principais justificativas para ter aprovado o pedido de residência artística pelo governo



"Corpo Ubuntado", Kumamoto Kenjiro - Fortaleza (2009)

relação entre a arte e a superação dos problemas sociais com usuários de drogas moradores de rua. Tal experiência foi marcante para o artista japonês – “pessoas que roubam ou assassinam vão ao teatro e compartilham as mesmas aulas. Não existe algo assim no Japão”<sup>68</sup>. Tanto que o solo montado e apresentado na sede da Cia. Vatá durante o mês de março de 2009, recebeu o nome de “Corpo Ubuntado”.

<sup>66</sup> Entrevista com Kumamoto Kenjiro realizada em Fortaleza (12/03/2009).

<sup>67</sup> Entrevista com Kumamoto Kenjiro realizada em Fortaleza (13/03/2009).

<sup>68</sup> Entrevista com Kumamoto Kenjiro realizada em Fortaleza (13/03/2009).

A aproximação com um trabalho que explora questões sociais o aproximou do universo de Kaitaisha. Está claro que se fala do limite, de corpos afetados por drogas pesadas, corpos doentes no sentido literal e não metafórico. Mas esses corpos parecem ter contaminado Kumamoto com muita intensidade. Ele transformou em metáfora para criação artística a imagem de corpos que lutam para sobreviver. Há uma conexão inventiva com uma questão problemática, a realidade de um sistema que corre o risco de extinção na realidade. Explorando esse estado de crise do corpo, Kumamoto associou toda sua experiência no Kaitaisha para dar visibilidade a movimentos de corpos que se apresentam descartáveis socialmente – aquilo que é preferível não ver. Pode ser perigoso valorizar essa experiência em si, mas apresentá-la em estado artístico, que incorpora a instabilidade de maneira estratégica, a fim de comunicar uma condição de existência sempre inacabada, pode se fazer um exercício político potente.

Outra questão interessante que Kumamoto trouxe à tona com a apresentação de seu solo – que sempre acontecia depois da apresentação do espetáculo “Caçadores de Pipa” da Abcvatá (no qual havia uma pequena participação dele) – é a aproximação da diferença, no sentido mais explícito. Isso torna particular sua contribuição quando não tenta disfarçar o que se deixa ou não hibridizar, tensionando as relações. Vivendo a experiência da intraduzibilidade de algumas informações, da irresolubilidade de algumas situações, jogando com as ambivalências para, quem sabe, tornar possíveis outros sentidos. Colaborar nesse contexto pode ser potente politicamente, justo por ter que lidar com todas essas contradições.

As interrogações não se encerram aqui, mas fornecem chaves para continuar pensando questões que voltarão a se fazer presentes no próximo capítulo, quando colocamos em discussão o trabalho de Cristian Duarte e seus coletivos temporários. Colaborações, parcerias e residências também são práticas de trabalho que ajudam a organizar o modo de produção artística proposto pelo coreógrafo.

#### 4. ESTRATÉGIAS DE CONTAMINAÇÃO COMO LÓGICA DE PRODUÇÃO – A APROXIMAÇÃO COM UMA EXPERIÊNCIA BRASILEIRA



“Médelei (eu sou brasileiro (etc) e não existo nunca)” (2006)

Neste capítulo pretende-se aproximar as questões tratadas até aqui de uma experiência brasileira. Face à importância que se dedicou ao contexto, seria imprudente não aproveitar a oportunidade de ampliar o campo reflexivo, introduzindo um trabalho desenvolvido no nosso próprio entorno. Não se trata de criar equivalências entre experiências artísticas japonesas e brasileiras, mas discutir como é possível propor questões políticas no próprio corpo, a partir de conexões diferentes.

Não há um Gekidan Kaitaisha no Brasil. Não há como existir. O que esse grupo de artistas produz faz sentido no contexto específico da sociedade japonesa, como se evidenciou ao longo do percurso até aqui. Ficar farejando produtos similares seria incoerente com a intenção de não se guiar por padrões de movimento, características macroscópicas facilmente identificáveis nos corpos em cena. O pressuposto do corpo como mídia aponta para um nível de descrição mais interessado nos processos, em como as informações do ambiente, inclusive cultural, são processadas pelo corpo. Algumas vezes elas se organizam de maneira instável, deixando vestígios que modificam o estado corporal, o que não quer dizer formas ou posições estabelecidas.

A opção pela pesquisa de Cristian Duarte configurou-se pelo reconhecimento da proposição de um corpo em cena que não responde a modelos dados *a priori*, que opera como processo aberto e evolutivo. O contato com o trabalho de Duarte aconteceu quando assisti ao espetáculo “Médelei (eu sou brasileiro (etc) e não existo nunca)” em 2008<sup>69</sup>. Em cena questões de identidade, clichês e estereótipos de uma suposta brasilidade estavam sendo problematizadas no próprio corpo dos performers. Assim, o ponto de partida para a aproximação com uma experiência artística brasileira foi justamente a proposição do corpo como um campo de discussão política.

A cena da dança contemporânea no Brasil pareceu um ambiente apropriado para mapear a possibilidade do uso de estratégias comunicativas que me interessaram ao iniciar a pesquisa. As condições de produção, os modos de criação e os processos de articulação entre eles compõem especificidades de uma maneira de pensar o corpo a partir de movimentos e gestos que desestabilizam as concepções habituais.

De mais fundamental, como ponto de conexão entre as experiências artísticas analisadas, parece ser o reconhecimento da contaminação entre “dentro” e “fora” do corpo. Vale ressaltar que essa não é uma relação desenvolvida apenas nos trabalhos dos artistas pesquisados, mas foi a minha experiência pessoal com eles que possibilitou as percepções desenvolvidas aqui. Teoria e prática se aliaram, como não poderia deixar de ser, para delimitar o recorte proposto. Trata-se do próprio exercício de estabelecer estratégias sensíveis na abordagem apresentada.

A contaminação entre corpo e cultura, sem hierarquias, amplia a possibilidade de mapeamento das mediações e modos de organizar o mundo que se pautam por conexões, mais do que por uma lógica que ordena as coisas separadamente. Nesse processo incessante de trânsito de informações, o corpo está se reorganizando o tempo todo. A partir desse pressuposto é que se organizam os processos de produção e criação das experiências analisadas.

Fora do mundo das palavras, ou em sua travessia, o corpo vai compondo maneiras de dar visibilidade àquilo que geralmente “escolhemos” não prestar atenção, elaborando discursos, situando-se no campo não só da estética, mas também da política. Considerando a especificidade do contexto sócio-cultural do Brasil, mais particularmente de São Paulo, a pesquisa que Cristian Duarte vem desenvolvendo, sobretudo em anos

---

<sup>69</sup> O espetáculo foi concebido em 2006, com criação e performance de Cristian Duarte, Eros Valério, Sheila Arêas e Tarina Quelho. O convite para vê-lo veio por parte de Tarina, com quem eu estava trabalhando na época. Agradeço a ela essa importante descoberta.

recentes, aponta desdobramentos de um pensamento que implica mudanças no que diz respeito a noções estabilizadas, ideias pré-concebidas, movimentos padronizados.

Entre encontros e bifurcações fui elaborando uma aproximação com o trabalho de Duarte e seus parceiros. O Projeto DESABA<sup>70</sup>, fruto da associação entre Cristian Duarte e Thelma Bonavita, abriu caminho para que isso se efetivasse através do estabelecimento de ações – criação de um *blog*, palestras e residências artísticas – das quais participei. As ações de DESABA colocaram em xeque o modo de conceber projeto, processo e criação; além de democratizar o acesso de pessoas geralmente sem espaço de participação nesses contextos. Essas especificidades serão exploradas em uma seção especial deste capítulo.

À medida que fui observando mais de perto os processos de criação de Kaitaisha e Duarte e seus parceiros, não só o que há de comum entre eles foi se evidenciando, mas também o que os diferencia e os conecta aos seus ambientes específicos. Essas diferenças também são consideradas, tendo sempre como foco de análise o corpo e suas estratégias comunicativas. Mais do que inserir essas experiências em grandes categorias parece mais produtivo estudar as questões que elas levantam. No caso desta pesquisa essas questões estão sendo testadas em diferentes contextos, em diferentes relações.

O que interessa explorar é a lógica que permeia essas experiências. Não se pretende elencar características estéticas nas obras dos artistas pesquisados, mas relacionar as estratégias comunicativas adotadas à hipótese de politização apresentada neste trabalho. Ainda que essas estratégias se manifestem de maneiras diferentes nos produtos cênicos apresentados por Gekidan Kaitaisha e de Cristian Duarte e seus parceiros, parece importante a discussão sobre processos nas artes performáticas. A partir do foco na relação corpo-ambiente esses artistas subvertem o modo de organização de sua criação artística, lançando questionamentos acerca do próprio contexto em que produzem.

A perspectiva crítica presente nos trabalhos estudados perturba estabilidades e supera representações hegemônicas do corpo em cada cultura. Ao produzir estados corporais diferenciados, qualidades de presença que projetam metáforas estruturadas a partir da experiência vivida, esses artistas do corpo propõem estratégias de pensamento e ação. Assim, seus processos de trabalho produzem uma reflexão acerca das separações dicotômicas entre mente e corpo, sujeito e objeto, social e individual, dentro e fora, visível e invisível.

---

<sup>70</sup> O projeto DESABA foi contemplado pelo 4º edital do Programa de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo, realizado em 2008.

Os corpos críticos que se inscrevem na cena das obras recentes criadas por Cristian Duarte e seus parceiros atuam como um dispositivo de anulação das polaridades, arriscando habitar as zonas de fronteira para operar exercícios de politização no próprio corpo. Decidindo pela singularidade esses corpos expõem os interstícios, a possibilidade sempre presente de atualização, a incerteza e o inacabamento como estados artísticos que traçam ambivalências estrategicamente formuladas, capazes de carregar a potência da ação e ativar a imaginação política.

Na próxima seção, será examinada de que maneira essas estratégias se desenvolvem nos modos de produção e nos processos de criação desenvolvidos por Cristian Duarte em diferentes parcerias e colaborações, denominadas nesta pesquisa de coletivos temporários.

#### **4.1. Cristian Duarte e seus Coletivos Temporários**

Cristian Duarte é bailarino e coreógrafo baseado na cidade de São Paulo<sup>71</sup>. No site da Associação DESABA, que mantém em parceria com Thelma Bonavita, Duarte apresenta sua trajetória da seguinte maneira:

*“Desde 1994 tem se dedicado a projetos de investigação, colaborações artísticas, estudos e criação em dança contemporânea, iniciados com a Cia. Nova Dança em São Paulo. Em 2000 foi contemplado com uma bolsa de estudos do Governo Brasileiro CAPES/Artes, Ministério da Educação, para realizar estudos na P.A.R.T.S. (Performing Arts, Research and Training Studios), escola dirigida pela coreógrafa Anne Teresa De Keersmaeker/Rosas em Bruxelas/Bélgica (2000-2002).*

*Desde então, desenvolve seus próprios trabalhos e projetos, além de colaborar com outros artistas entre Brasil e Europa e dirige a Associação DESABA em São Paulo em parceria com Thelma Bonavita”<sup>72</sup>.*

Cristian Duarte fez parte de um ponto de referência em pesquisa em dança na década de 90 em São Paulo – o Estúdio Nova Dança, fundado por Adriana Grechi, Lu Favoreto, Tica Lemos e Thelma Bonavita. No caminho Bonavita e Grechi deixaram o Estúdio, respectivamente em 1997 e 2001, e uma nova parceria se estabeleceu em 2004, com a diretora Cristiane Paoli Quito. O estúdio, fundado em maio de 1995, introduziu o

---

<sup>71</sup> Como já foi dito anteriormente, a cidade de São Paulo foi o recorte geográfico para o levantamento de experiências artísticas brasileiras devido à facilidade de acesso à produção local, posto ser a cidade de minha residência.

<sup>72</sup> Disponível em: <http://www.desaba.org/content.php?l=ptb&a=1> (Acesso 04 de setembro de 2008).

conceito de Nova Dança no Brasil, principalmente pela conexão com a School for New Dance Development, na Holanda, e tornou-se local de referência não apenas de pesquisa como também de aprendizagem. Local de aulas regulares, *workshops* e eventos, o Estúdio Nova Dança também era sede de três companhias de dança: Cia. Nova Dança 4; Cia. Oito Nova Dança e Cia. Nada Dança. A ideia norteadora era expandir as fronteiras entre as artes, e sempre ter em vista o local de produção da dança<sup>73</sup>.

Iniciada nesse ambiente complexo, a pesquisa de Cristian Duarte ganha força com o aprofundamento de seus conhecimentos. A formação no P.A.R.T.S. visa ao treinamento em dança contemporânea no diálogo com outras artes performáticas, e pretende que o dançarino seja não apenas performer, mas também um pensador performer, cujo projeto artístico seja não apenas criativo, mas também crítico<sup>74</sup>. Cristian Duarte autointitula-se não apenas um artista, mas um produtor de condições<sup>75</sup>. Mas condições de quê?

Condições de produzir mobilidade por diversos territórios de conhecimento, midiáticos, imaginativos, subjetivos. A resposta parece se tornar mais clara nos últimos anos. Não por uma questão de construção linear de uma carreira, mas pelos encontros propostos – formas colaborativas potentes que transformam esse dizer em fazer no corpo. Nas palavras de Duarte:

*“Uma das características da minha prática artística tem sido o não-lugar como lógica espacial, o trânsito constante e temporário de ideias, lugares e pessoas. (...) Criando contextos para testar novas texturas, metodologias e práticas em dança e performance, além de viabilizar minha realidade de profissional autônomo, nômade, navegando entre diferenças, contrastes e contradições.”*<sup>76</sup>

Essas características me levaram a denominar as parcerias de Cristian Duarte como coletivos temporários, porque não são definitivos, nem quando se configuram, nem quando deixam de se configurar porque, em alguma medida, circulam de outra forma. Os encontros não são novos, parcerias antigas se atualizam e voltam a se desfazer. Outras novas se estabelecem, criando uma rede de pessoas que passam a compartilhar não

---

<sup>73</sup> O Estúdio encerrou suas atividades em fevereiro de 2007. Mas o “Projeto Estúdio Nova Dança” continua existindo em outros espaços de São Paulo, assim como a atuação dos grupos.

<sup>74</sup> Informações disponíveis em: <<http://www.parts.be/>> (Acesso em 04 de setembro de 2008).

<sup>75</sup> Informações disponíveis em: <<http://www.desaba.org/content.php?l=ptb&a=1>> (Acesso em 04 de setembro de 2008).

<sup>76</sup> Disponível em: <http://www.desaba.org/content.php?l=ptb&a=1>. (Acesso 04 de setembro de 2008).

apenas uma história em comum, mas também procedimentos de criação, modos de organização do pensamento e do corpo.

A discussão acerca de processos colaborativos nas artes cênicas não é nova. O compartilhamento dos modos de criação pode ser encontrado em experiências no teatro que datam dos anos 1960, colocando em questão funções estabelecidas nos processos de criação, como diretor e intérprete, assim como a própria definição de uma autoria. Porém, na dança a figura do coreógrafo sempre foi muito preponderante, centralizando não só as decisões de encenação, como a própria criação dos passos a serem executados pelos bailarinos.

A criação coletiva não deve ser confundida com processos colaboratórios, que nem sempre resultam em obras, variando bastante em formato de acordo com o objetivo dos encontros e o vínculo profissional e afetivo entre os parceiros envolvidos no projeto. De qualquer maneira, um aspecto importante a ser explorado na produção atual das artes do corpo são as transformações nos processos de criação e organização, que algumas vezes estabelecem mudanças de caráter político ao inventar novas estratégias de comunicação.

A criação coletiva em dança é mais recente e ainda está em busca de uma metodologia de trabalho e de um modo de produção específico. Apresenta-se de maneiras muito diversas a depender dos coletivos artísticos que se estabelecem, assim como das práticas adotadas<sup>77</sup>. No entanto, a organização em formatos de coletivos temporários tem se estabelecido como uma prática. Helena Katz abordou essa questão em alguns de seus cursos. Da ementa de um deles pode-se extrair considerações importantes:

*“As formas de criação, produção e difusão das artes do corpo vêm se transformando. Tratadas como uma prática, onde o que conta é a competência, as técnicas e a produção das obras, essas artes, a partir dos anos 90, passaram a se organizar em novas formas de coletivo. Com elas, vieram também as reflexões sobre poder e política. Surgiu a necessidade de desenvolver estratégias para o momento específico, tanto na criação do artista em cena quanto na sua necessidade de propor circuitos entre parceiros para uma atuação coletiva em um momento específico. Explorar a cena contemporânea a partir de seus processos políticos de criação e de seus processos políticos de organização. No lugar da comunhão e da posse, os novos coletivos praticam outros tipos de pertencimento – o que pode ser*

---

<sup>77</sup> Como apresentado no capítulo anterior, a concepção sobre o que seja uma colaboração pode divergir bastante mesmo entre envolvidos num mesmo processo. No caso de Gekidan Kaitaisha, de fato, o processo decisório sobre a organização da cena centraliza-se nas mãos do diretor Shimizu Shinjin. No entanto vale ressaltar que a maneira como se organizam os corpos parte de uma concepção coletiva, fundamentada num treinamento compartilhado há muitos anos pelos integrantes do grupo.

*observado tanto nas comunidades nascidas na internet, quanto nos movimentos de mobilização social que se transformam em coletivos temporários e nos modos próprios da recente produção artística”<sup>78</sup>.*

Os coletivos temporários propostos por Cristian Duarte parecem criar novos ambiente midiáticos, borrando as linhas territoriais e reconfigurando as idéias, os conteúdos e as práticas com que estamos habituados. As parcerias são transitórias, porém não substituídas, já que não operam pela lógica da banalização do conceito de transitoriedade. Os vínculos se efetivam de acordo com as necessidades dos projetos, do momento da pesquisa, criando uma rede de colaborações que vai contaminando a trajetória de cada artista.

Mesmo quando há a função definida de diretor, como no caso de “Médelei” ou em “Plano B” (2008)<sup>79</sup>, os acordos parecem ser bem equilibrados. Tarina Quelho e Thiago Granato, que se tornou parceiro em mais duas obras produzidas em 2008 e 2009 – “Pocket Show: volume 1” (2008)<sup>80</sup> e “Tombo” (2009)<sup>81</sup> –, elogiaram a abertura à colaboração por parte de Duarte, o espaço para a criação efetivamente conjunta. Quando perguntei sobre o tipo de colaboração que interessava desenvolver, sobre os princípios norteadores das experiências colaborativas ao lado de Duarte, Thelma Bonavita argumentou: *“Então, colaboração sempre foi entendida como esse ambiente onde acontecem trocas reais de questões, de interesses, independente de afinidade ou diferença. Então, são questões que interessam e um certo modo de abordá-las”<sup>82</sup>.*

As relações que se estabelecem nesses processos não pretendem difundir um modelo de criação artística em dança, nem apenas ampliar o conhecimento de seus participantes, mas gerar produção de pensamento. Há uma lógica específica de organização que pode levar à revisão de conceitos, pode criar novos entendimentos de mundo – essa é a aposta desses coletivos.

---

<sup>78</sup> Ementa da disciplina “As artes do corpo e seus coletivos: a política dos processos de criação e a política dos processos de organização”, oferecida na Pós-Graduação do Departamento de Artes Cênicas da USP, em parceria com a Profa. Dra. Maria Helena Franco de Araújo Bastos, no primeiro semestre de 2007. Disponível em: <https://sistemas.usp.br/fenixweb/fexDisciplina?sgldis=CAC5501>. (Acesso em 16 de julho de 2009).

<sup>79</sup> Solo criado e produzido para o projeto Solos de Dança do SESC Rio de Janeiro. Apresentado em São Paulo em 2009. Concepção e criação: Cristian Duarte e Thiago Granato. Direção de Cristian Duarte. Performance de Thiago Granato.

<sup>80</sup> Este espetáculo é uma versão do dueto de Cristian Duarte e Thelma Bonavita – “Show: sobre o que a gente vê (volume 1)”. Sobre o desdobramento de uma obra em outra, prática recorrente na trajetória de Duarte, tratarei mais tarde.

<sup>81</sup> Peça de dança contemporânea, resultante de uma das ações do Projeto DESABA. Criação e performance de Cristian Duarte, Thelma Bonavita e Thiago Granato.

<sup>82</sup> Entrevista com Thelma Bonavita realizada em São Paulo (19/05/2009).

Esta pode ser apontada como uma especificidade desenvolvida pela maneira como se organizam os coletivos propostos por Duarte, que buscam também criar outros “produtos”: além de coreografias ou peças de dança, outras ferramentas para produzir conhecimento gerado pela experiência e pela preocupação com a produção artística do corpo. Essa lógica apresenta-se conectada a uma perspectiva teórica que vem se empenhando em garantir um espaço legítimo das artes como campo de saber:

*“As artes do corpo são formadoras de conhecimento, não como ‘influenciadoras’ de sujeitos e de suas respectivas subjetividades. Mas no que diz respeito mesmo à formatação de conhecimento, de conceitualizações e categorizações no corpo de quem pratica e no de quem experimenta como espectador” (GREINER, 2000: 360).*

A partir desse entendimento, Cristian Duarte e seus coletivos temporários vão construindo estratégias comunicativas, criando novas mediações, politizando as relações, a fim de desestabilizar modelos ou fórmulas. Nas próximas seções irá se analisar como tal proposta se efetiva no corpo dos performers, e de todos os envolvidos direta ou indiretamente nos processos de criação deste artista.

#### **4.2. Médelei ou como habitar as zonas de fronteira**

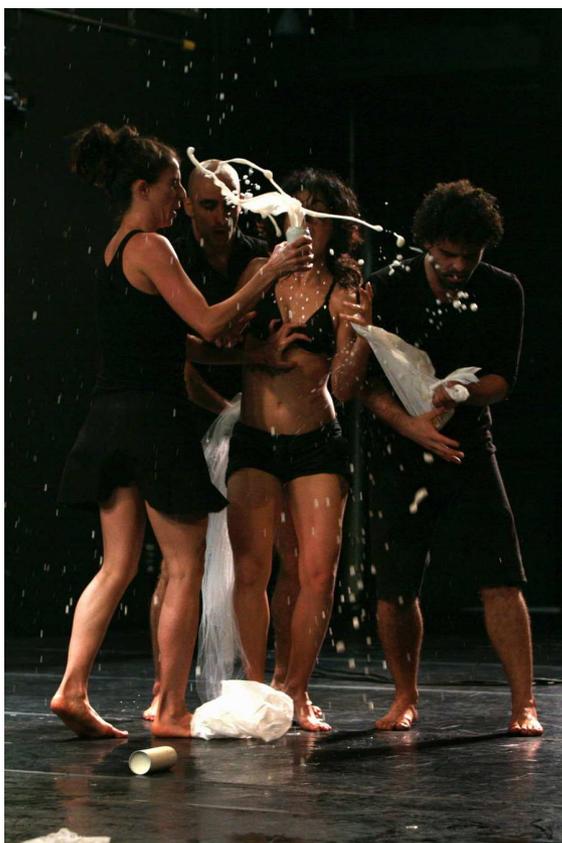
Na história da dança brasileira, sempre constituiu uma preocupação coletiva a ideia de criação de uma dança nacional, como uma maneira de afirmar uma identidade, uma raiz de onde se desenvolvem os troncos. As grandes companhias brasileiras de balé criadas em meados do século XX, a exemplo do Bailado do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1927, e o Balé do IV Centenário de São Paulo, em 1953, partiram do princípio de criar obras de inspiração tipicamente brasileira. As concepções de identidade nos corpos em cena estavam atreladas a uma política nacionalista, cujo projeto cultural era o abasileiramento das manifestações artísticas (REIS, 2005).

A busca por um corpo autenticamente brasileiro estava fundamentado num ideal de caráter nacional puro, e, na maioria das vezes, a tal brasilidade resultava em clichês. Como coloca Haroldo de Campos o risco está em: *“(...) quando se vai descrever o que seja essa substância entificada – o ‘caráter’ nacional – cai-se num ‘retrato médio’, aguado e convencional, onde nada é característico e o patriocentrismo reconciliador tem que recorrer a hipóstases para sustentar-se” (CAMPOS, 1982: 111).* Ainda que se

tratasse de temas brasileiros nas obras de dança das décadas de 1930 e 1940, ressaltando a cor local, sobretudo pela incorporação do folclore e pela reinterpretação do popular, os padrões estéticos ainda permaneciam europeus.

Vários interesses ligados a questões identitárias aparecem nas artes de países que tiveram uma história de colonização, como possibilidade de libertação dos parâmetros do pensamento colonizador. Em contrapartida, o perigo é justamente acabar por criar uma arte exotizada, sempre pronta a se extasiar com a diferença, estabelecendo uma espécie de colonialismo internalizado.

Partindo do debate sobre uma suposta identidade cultural nacional, ou mesmo



questionando outras possíveis identificações automáticas, alguns trabalhos contemporâneos em dança no Brasil parecem querer romper com esse aspecto reprodutivo de padrões. O ponto de partida para tal abordagem será o espetáculo “Médelei (eu sou brasileiro (etc) e não existo nunca)”<sup>83</sup>, cujo modo de investigação pauta-se por questionamentos acerca das noções de identidade nacional, origem e influência, fazendo emergir fissuras nas concepções de corpo condicionadas a nomeações fixadoras.

A partir desta obra, os trabalhos de Cristian Duarte parecem ser

**“Médelei” (2006)**

desdobramentos bastante contaminados por essa pesquisa. Como ele mesmo admitiu em entrevista, sua perspectiva para produzir mudou a partir deste espetáculo: *“o ‘Médelei’ pontua isso, parece que não fazia mais sentido ficar fazendo espetáculos se não fosse para usar esse espaço que eu tenho para colocar minhas ideias, meu ponto de vista, sobre o que eu estou vivendo, sobre o entorno”*<sup>84</sup>.

---

<sup>83</sup> Espetáculo contemplado pelo Prêmio Estímulo de Dança – 2005 da Secretaria de Estado da Cultura - Governo do Estado de São Paulo e pelo Prêmio FUNARTE PETROBRÁS de Fomento a Dança – Lei de Incentivo a Cultura – Governo Federal.

<sup>84</sup> Entrevista com Cristian Duarte realizada em São Paulo (09/06/2009).

No que diz respeito ao corpo, é frequente afirmar termos que o convertam numa etiqueta da identidade brasileira, desconsiderando o processo de mediação entre corpo e ambiente. A tal brasilidade – “*um pacote de regras dadas e coerentes com a imagem do que se convencionou chamar de dança brasileira ou corpo brasileiro, no Brasil ou fora dele*” (GREINER, 2007:14) – torna-se visto de entrada num contexto de globalização, num mercado global ansioso por consumir o exótico.

A esse respeito parece ser interessante relatar um acontecimento revelado por Tarina Quelho em entrevista. Em janeiro de 2007, o espetáculo “Médelei” foi apresentado no Something Raw Festival em Amsterdã. Rose Akras<sup>85</sup> foi assistir e levou um amigo holandês:

*“(...) ele achou que a gente dançasse na Europa, ele conhecia o Cris de lá. A Rose falou que não, que a gente morava no Brasil, trabalhava aqui e tal. Então, ele perguntou: ‘Mas com quem eles aprenderam a fazer isso?’ Tipo, não se produz coisa assim no Brasil e, de fato, eu acho que tem vários tipos de produção no Brasil. Mas tem um tipo sim, que não é europeu não, mas que é um jeito de organizar, que entende dança como construção de pensamento, e é”<sup>86</sup>.*

Nessa passagem relatada por Quelho aparece de maneira muito clara uma visão estereotipada da dança brasileira por parte do europeu que, provavelmente, esperava algo no formato das “danças brasileiras”, no sentido folclórico. Não há um julgamento de valor no que estou apresentando, a intenção é explicitar como, de fato, ainda há a imagem de uma produção ligada a um sentido de identidade, ou de raiz, conectada ao corpo brasileiro, como Greiner sintetizou acima. Ao mesmo tempo, no relato de Tarina Quelho há a defesa forte de um entendimento específico de dança no Brasil, que não precisa mais sublinhar um caráter de autenticidade para se afirmar como uma produção autônoma. Recordo mais uma vez Haroldo de Campos:

*“(...) os europeus, já a esta altura, têm que aprender a conviver com os novos bárbaros que há muito, num contexto outro e alternativo, os estão devorando e fazendo deles carne de sua carne e osso de seu osso, que há muito os estão ressintetizando quimicamente por um impetuoso e irrefragável metabolismo da diferença” (CAMPOS, 1981: 121)*

---

<sup>85</sup> Rose Akras é profissional da área de dança desde 1980. Trabalhou como bailarina, coreógrafa e professora no Brasil, EUA, Áustria, Portugal e Holanda, onde reside há doze anos. Atualmente é professora convidada da School for New Dance Development em Amsterdam.

<sup>86</sup> Entrevista com Tarina Quelho realizada em São Paulo (07/07/2009).

As questões provenientes dessa discussão levam também ao cruzamento entre corpo e cultura. Em contrapartida à homogeneização muitas vezes produzida pelo cosmopolitismo cultural, tem-se o movimento de valorização da “cor local”, que acaba por adquirir uma forma fantasiosa, típica da fetichização de qualquer mercadoria.

*“Povos subordinados tendem a não perceber até onde assimilam a fetichização de si mesmos, ignorando que aceitam como uma mesmerização transnacional uma caricatura de si mesmos. Montar trincheiras com discursos de defesa de tradições nativas não funciona como boa estratégia”* (KATZ, 2004b: 127).

Katz evidencia o estereótipo como um modo fetichista de representação, que “bloqueia a proposta de que as culturas são ambíguas, coexistentes, coevolutivas, viróticas, simultaneamente contaminadas e contaminadoras” (KATZ, 2004b: 129). Essa unidade ilusória construída de maneira estratégica a mascarar jogos de poder e dominação, acaba por minar fontes de crítica e possibilidades de emancipação ao conhecimento já normalizado.

Para investigar os processos, as relações pelas quais se configuram novas conexões entre corpo e cultura nos diferentes contextos, o desafio é reconhecer que as culturas são territórios complexos, constituídas por cruzamentos e intermediações. Não há previsibilidade no que se pode encontrar porque o foco de pesquisa não se apoia nas regularidades, mas nas singularidades. Cada corpo, de acordo com suas condições específicas, apresenta uma visibilidade dos processos adaptativos que estão em jogo, na incessante negociação entre as informações do ambiente e do corpo.

Nesse momento, vale recuperar Homi Bhabha, a apontar que o significado da cultura está no “‘inter’ – o fio cortante da tradução e da negociação, o entre-lugar”, e somente explorando essa possibilidade poderemos “emergir como outros de nós mesmos” (BHABHA, 2007: 69). Evidentemente, de acordo com essa abordagem, é inevitável falar dos processos de hibridação e mestiçagem como estratégias para a construção de novas possibilidades de existência do corpo, de ideias e do mundo.

*“Povos diferentes fazem experiências diferentes que circulam e se contaminam umas às outras. As diferenças não se desfazem, ao contrário, elas enriquecem o processo de contágio que regula os fluxos de informação entre corpos e seus ambientes. O resultado desse processo é a mestiçagem. E, se há algo onde estamos mergulhados, é na mestiçagem. Por isso, a atualidade de Oswald de Andrade a nos conchamar a promover deglutições para impedir que nos tornemos escravizadores uns dos outros”.* (KATZ, 2004b: 129)

Esse tipo de abordagem teórica converge para as intenções apresentadas aqui, e claro, permeia a noção de relação coevolutiva entre corpo e ambiente. Esse entendimento da questão da identidade como algo que se constitui de maneira relacional, de maneira instável porque permeável, articula-se à pesquisa de Cristian Duarte. Para esclarecer um pouco mais a discussão, trago para o debate elementos que evidenciam as conexões com os referenciais teóricos aqui apresentados. Na direção dos interesses de pesquisa apresentados aqui, destaca-se “Médelei (eu sou brasileiro (etc) e não existo nunca)”.

Em “Médelei”, os questionamentos acerca das ideias de típico, universal, clichês e nacionalismos acontecem não apenas na organização dos temas explorados mas no corpo e pelo corpo. Não por acaso a intenção de criar o espetáculo veio justamente no momento de retorno de Duarte ao Brasil, depois de viver por mais de cinco anos na Europa, num período de grave crise política gerada por escândalos de corrupção no governo brasileiro.

O nome do espetáculo nasceu a partir de um jogo de deslocamento e ressignificação de uma campanha publicitária de 2004: “Sou brasileiro e não desisto nunca”. Esta campanha institucional foi uma parceria entre o governo federal e entidades privadas para valorizar a perseverança dos brasileiros em acreditar num futuro melhor, apesar das adversidades: a manutenção do otimismo como característica intrínseca a todo brasileiro, uma certa essência que une a todos nós. Com forte carga emocional e grande veiculação nas mídias – impressa, radiofônica e televisiva –, essa campanha pretendia disseminar um sentimento de pertencimento usado para ressaltar uma noção de identidade nacional.

Frente a essa idéia, Duarte exercitou suas críticas desde a concepção do nome do espetáculo: “Médelei (eu sou brasileiro (etc) e não existo nunca)”, que denuncia o seu principal exercício – a miscelânea, a mestiçagem, a hibridação, além de apontar o tom irônico com que seria tratado o tema. Helena Katz considera o trabalho um verdadeiro manifesto. Em artigo sobre o espetáculo (KATZ, 2006) destaca a competência com que a obra discute questões como “identidade” e “típico”, a tal da brasilidade, satirizando os estereótipos, num discurso cheio de humor estabelecido no/pelo corpo dos performers. Os quatro performers criadores da obra são artistas com trajetórias singulares que se uniram para desenvolver este trabalho especificamente.

O intuito de Duarte é discutir no corpo as questões a serem abordadas. Assim, os focos de movimento vão surgindo em consonância com o assunto tratado. De acordo com Tarina Quelho:

*“Como transformar assuntos ou conceitos e idéias em movimento hoje? Acho que o ‘Médelei’ é muito bem sucedido porque a gente teve que criar estratégias internas que vieram do assunto para poder falar dele, e todos os focos de movimento têm a ver com isso”<sup>87</sup>.*

A estratégia adotada foi uma espécie de paródia, o apontamento de um modelo sem, no entanto, aderir a ele, revelando o seu ridículo<sup>88</sup>. O modelo, no caso, era a imagem superficial do corpo na cultura brasileira, o estereótipo, um clichê. O modo como o clichê opera é apresentando o todo pela parte. Há, todavia, o reconhecimento do todo nesta parte que, perversamente, se torna representativo do objeto em questão.

O problema reside, justamente, naquilo que é visível e consegue ser reconhecido de imediato, anulando outras realidades possíveis e também constitutivas do fenômeno. O regime de visibilidade e invisibilidade também é colocado em jogo no próprio nome do espetáculo – “sou brasileiro e não existo nunca” – ou seja, quais as características que se deve carregar para “ser brasileiro”, para ser reconhecido como tal? Em questão, a concepção de uma identidade nacional única passa a ser discutida como valor em si.

A cena mais contundente, nesse sentido, é iniciada por Sheila Áreas. Estimulada por sons rítmicos de uma música percussiva, ela começa a desenvolver uma dança com padrões de movimento, que parecem instalados no corpo de tal maneira, que ao som da música é impossível contê-los. Esses movimentos remetem aos ritmos da moda dançados nos carnavais brasileiros e bastante explorados por bandas que tem bailarinas sensuais no palco – dedos na boca, quadris freneticamente movimentados, braços ao alto para chamar a “galera” – movimentos e gestos facilmente identificáveis e perigosamente identificados com um jeito de dançar brasileiro, como a ginga e a sensualidade. Estabelecido o código, os outros performers entram no jogo, e saturam o espaço com outros clichês. Aquilo que ao se ver logo leva à identificação de “outras danças exóticas”: os dedos e o olhar da dança indiana<sup>89</sup>, o agachamento da dança russa – elementos que circulam no mercado

---

<sup>87</sup> Entrevista com Tarina Quelho realizada em São Paulo (07/07/2009).

<sup>88</sup> Aponto tal concepção de paródia a partir do texto “Paródia” de Giorgio Agamben, em seu livro “Profanações” (ver Referências Bibliográficas). A paródia é entendida por Agamben como uma possível profanação, no sentido político, já apresentado anteriormente.

<sup>89</sup> Um exemplo forte de como os estereótipos e clichês de uma cultura podem ser disseminados de uma maneira massificante pode ser visto atualmente na novela da Rede Globo de Televisão “Caminho das

cultural global, modelado por imagens estáveis, que tipificam as produções locais e as tornam consumíveis.



Sheila Arêas em "Médelei" (2006)

A respeito destes procedimentos, Cristian Duarte revela como foi o processo de construção:

*“Naquela parte que a Sheila começa o solo dela a gente chama de médelei justamente porque ela fica passando de um movimento para o outro, e o trânsito, o meio do caminho era o mais interessante (...). É justamente a fronteira, a tensão entre um e outro. O foco é só no entre, o entre é o que interessa”<sup>90</sup>.*

O corpo aparece como figura central para a exploração crítica de questões culturais que dão base para o senso comum. A estratégia adotada politiza-se ao dar visibilidade a processos que deslocam as estruturas binárias para zonas de fronteira e desestabilizam as identificações automáticas. A identidade que não está previamente dada pode ser ganha ou perdida, de acordo com a variação de como as coisas se relacionam no mundo, e por isso está colocada em questão. Assim como outras estruturas também estão colocados em jogo no corpo – as imagens representativas de si e do outro; a visibilidade

---

Índias”. A suposta cultura indiana parece acessível a todos. Já ouvi em muitas conversas: “Na Índia é assim”.

<sup>90</sup> Entrevista com Cristian Duarte realizada em São Paulo (09/06/2009).

da diferença cultural; as heranças de treinamento corporal; o estatuto do movimento na dança.

O mais importante é que “Médelei” nos lembra como a política contamina os corpos, mesmo que, de uma maneira bastante irônica, desmontando noções aparentemente inofensivas. Os corpos politizados apresentam camadas que vão revelando a urgência em reorganizar os procedimentos corporais, se quisermos produzir uma reflexão crítica sem a necessidade de replicar padrões.

Os estereótipos desafiam o espectador de maneira engraçada e assustadora. Que corpo é esse, reconhecível e estranho ao mesmo tempo? A identidade cultural não é o equivalente da singularidade; o contexto não é apenas geográfico. Os corpos performáticos de “Médelei” explicitam o modo de representação de uma suposta identidade, assim como de uma suposta alteridade. Utiliza-se estrategicamente a ambivalência dos estereótipos para desestabilizar essencialismos, tornando visível ao mesmo tempo o entendimento hegemônico e a resistência a ele.

Essa questão é muito bem explorada por Bhabha ao tratar o estereótipo como estratégia no discurso colonial. Quando se parte dessa visão, mesmo em se tratando de um contexto diferente, faz-se necessário reconhecer a ambivalência do estereótipo, em contrapartida a modos dualistas de análise.

*“Julgar a imagem do estereótipo com base em uma normatividade política prévia é descartá-la, não deslocá-la, o que só é possível ao se lidar com sua eficácia, com o repertório de posições de poder e resistência, dominação e dependência, que constrói o sujeito da identificação colonial (tanto colonizador como colonizado). (...). Só então torna-se possível compreender a ambivalência produtiva do objeto do discurso colonial – aquela ‘alteridade’ que é ao mesmo tempo um objeto de desejo e escárnio, uma articulação da diferença contida dentro da fantasia da origem e da identidade.” (BHABHA, 2007:106)*

Bhabha propõe uma mudança de perspectiva, uma mudança nas estratégias teóricas, que são também estratégias políticas. Assim, o corpo aparece como um campo privilegiado para entender esse processo ambivalente e contraditório, já que se apresenta como objeto de estudo teórico, inserido no campo da política.

A atuação da política no corpo representou uma das preocupações mais constantes do trabalho de Foucault, como recorda Agamben (2002). Este autor italiano, entretanto, faz uma ressalva no que diz respeito à vida nua como objeto das relações de poder na tese

de Foucault. Para Agamben, o que é mais determinante é que nem sempre há separação entre vida nua e “vida qualificada” (entre *bíos* e *zoé*):

*“(…) decisivo é, sobretudo, o fato de que, lado a lado com o processo pelo qual a exceção se torna em todos os lugares a regra, o espaço da vida nua, situado originariamente à margem do ordenamento, vem progressivamente a coincidir com o espaço político, e exclusão e inclusão, externo e interno, bíos e zoé, direito e fato entram em uma zona de irreduzível indistinção”* (AGAMBEN, 2002: 16).

Mas aqui também se deita uma ambivalência, pois se o corpo é espaço fundamental de organização do poder, pode ser também o de sua emancipação. No caso desta pesquisa, a politização do corpo nos trabalhos artísticos pesquisados ocorre porque os corpos em performance se negam a serem incluídos nos dispositivos políticos através da explicitação apenas do que se é, e explicitam também o que se pode ser, como potência da vida humana. Como quer Agamben (2007), ativando outras possibilidades da própria existência.



Dessa perspectiva, o corpo pode estabelecer diversos processos de "Médelei" (2006) comunicação, superando os códigos dualistas de tal modo que as referências daí emergentes são inescapavelmente mistas<sup>91</sup>. Homogeneizar as diferenças e preservar as fronteiras de maneira rígida é um modo de representação que permeia muitos discursos

---

<sup>91</sup> Resgato essa ideia de Boaventura de Sousa Santos, ao tratar dos códigos barrocos pós-dualistas constituintes dos processos de mestiçagem (2006). Como referência importante também se deve destacar as contribuições geradas para esse debate pelo Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura: Barroco e Mestiçagem, coordenado pelo Prof. Dr. Amalio Pinheiro da PUC/SP. Para maiores informações: <<http://barroco-mestico.blogspot.com/>>

de poder<sup>92</sup>, assim faz-se urgente a problematização da concepção do corpo pensado a partir de uma identidade imutável.

Um dos dispositivos experimentados na cena como modo de desestabilização é o aglomerado de pernas e braços numa das cenas finais do espetáculo “Médelei”. Uma certa “sujeira” – sacos plásticos, cascas de banana, latas de cerveja e *glitter* – é deixada como um rastro do encontro dos corpos dos performers, ao som da música “Brasileirinho”<sup>93</sup> remixada, finalizando com uma pirâmide humana “capenga”. O sentido do inacabamento nos corpos de movimentos instáveis e imprevisíveis faz parte da própria condição do que está em jogo. Os corpos colocados uns com os outros, de maneira a se confundirem algumas vezes, dão a entender algo que não lhes era atribuído – a experiência da inadequação, que vai abrindo fraturas nas imagens fetichistas do corpo brasileiro, e de toda a “brasilidade” que ele possa carregar.

Essas zonas de fronteira abrem a possibilidade de criar um outro acesso à questão da identidade, que não acontece nem pela negação do “Outro”, nem pela negação da diferença, muito menos pela afirmação do que é considerado nativo e autêntico, em defesa de um pretense purismo. Essas zonas de fronteira abrem para possibilidade de uma reflexão crítica acerca da potencialidade da ambivalência. A escolha por criar interações pelo fluxo e não pela fixidez colabora para criar outros regimes de visibilidade, tornando perceptível o que não havia para ser visto antes – os encontros entre o familiar e o estranho.

Os elementos apresentados manifestam a possibilidade de politização do corpo em cena, na medida em que rompem com noções essencialistas de cultura, identidade e corpo. Insiste-se na necessidade da articulação entre teoria e prática, a fim de se compreender melhor a associação entre as formas de conhecimento e as formas de política. Essas operações de deslocamento às quais se faz referência apontam para o potencial do corpo performático também se apresentar como projeto emancipatório.

Ativar modos de existência ainda não reconhecíveis no mundo certamente é uma das tarefas da arte. Nesse sentido, o corpo performático que se comunica na cena proposta por Cristian Duarte e seu coletivo temporário de “Médelei – (Eu sou brasileiro etc. e + não existo nunca)” conecta-se às ideias fundamentais tratadas nesta pesquisa, que começaram a ganhar formatação a partir do trabalho de Gekidan Kaitaisha no contexto

---

<sup>92</sup> Bhabha (2007) apresenta esse argumento, valendo-se do exame de Edward Said sobre a maneira como os discursos europeus de poder construíam a ideia de “Oriente” como uma zona do mundo unificada.

<sup>93</sup> Música de Waldir Azevedo e letra de Pereira da Costa.

japonês. A seguir, outras formas de aproximação serão desenhadas a partir dos parâmetros de análise que vêm sendo delimitados.

### **4.3. Corpo em Cena II: politizando as metáforas do corpo**

A possibilidade de investigar como as tensões e contradições são experienciadas no corpo implica necessariamente a dimensão do sensível. O caminho teórico que se privilegia nesta pesquisa rompe com as concepções dualistas para dar visibilidade a formas emergentes de organizar informações. Tais formas têm a ver com considerações acerca de um processo cognitivo dinâmico, que abarca pensamento e ação, corpo e mente, sujeito e objeto, corpo e ambiente, de maneira inseparável. Elegendo o corpo como “material” de pesquisa, Cristian Duarte e seus coletivos temporários, acabam por implementar mudanças nas metáforas do corpo, que trazem consigo a desestabilização dos conceitos colocados em questão anteriormente.

A ruptura com as dicotomias também tem implicações no campo comunicativo. Entender como certas metáforas se estruturam no corpo do artista colabora para a compreensão do caráter processual da construção e comunicação dos estados corporais em cena. O mais interessante é que o estudo sobre as metáforas também evidencia que natureza e cultura não são instâncias separadas, apontando para outras formas perceptivas.

Para Lakoff e Johnson, a experiência depende das interações com os ambientes físicos e sociais, e o pensamento é incorporado, ou seja, nosso sistema conceitual tem bases corporais. Além disso, nossas experiências têm fundamentos culturais. “*Seria mais correto dizer que toda a nossa experiência é totalmente cultural e que experienciamos o ‘mundo’ de tal maneira que nossa cultura já está presente na experiência em si.*” (LAKOFF e JOHNSON, 2002: 129). O estudo das metáforas colabora para o melhor entendimento da relação entre corpo e mundo, já que se aprende com esses autores que as operações cognitivas são estruturadas metaforicamente.

Foi a partir dessas hipóteses filosóficas que Cristian Duarte, juntamente com o coletivo temporário formado por Shani Granot, Peter Fol e Fabiana Dutra Britto, elaborou “Embodied” (2004), trabalho de formatura da PARTS. Em cena, o corpo manipulado como material, a ressignificação de gestos cotidianos, o controle e o descontrole absoluto do corpo, o embate entre corpos. Em jogo, a permeabilidade/impermeabilidade do

ambiente e dos próprios corpos. Em questão, o discurso sobre as possibilidades, sobre a adaptabilidade a novas condições. A metáfora do corpo como recipiente, tão amplamente divulgada, vai sendo desmontada. Outras metáforas se sobrepõem: o corpo como objeto, o corpo como luta, o corpo como sexo.

Fundamental para essa discussão é a interação entre corpo e ambiente. O palco está nu, mas o chão está coberto por plástico bolha, há condições específicas para que esses corpos se movam no espaço. Sempre há, no entanto, às vezes é preciso explicitar essas condições para que percebamos isso.



"Embodied" (2003)

O corpo metaforizado como coisa ou objeto não é uma questão nova. Mas não importa se é nova ou não, importa que ainda seja pertinente. A materialidade do corpo é posta em choque quando os corpos dos performers lutam, fazendo clara alusão aos lutadores de luta livre. Ou ainda quando há uma sexualização dos corpos de maneira explícita, quase pornográfica.

Não importa a data de nascimento e a paternidade dessas estratégias, importam as idéias que se apresentam na qualidade dos movimentos dos corpos. Corpos em combate e luta também se apresentam na cena de Gekidan Kaitaisha, assim como corpos nus como objeto sexual, sem erotismo. O que vale ressaltar não é uma característica da ordem da aparência, mas o questionamento da própria coisa a que se referem.

De acordo com Lakoff e Johnson, as metáforas são estruturas do conhecimento que agem diretamente na natureza dos significados. Essa mudança de entendimento que projeta as metáforas como parte estruturante de nosso processo cognitivo, não apenas de processos linguísticos, é muito relevante para focar experiências corporais. Os autores fazem questão de enfatizar como as estruturas do pensamento emergem do corpo através de projeções metafóricas – bases físicas para nossa compreensão abstrata. Dessa perspectiva é que as estratégias corporais de Cristian Duarte e seus coletivos temporários vão se arquitetando, para lidar com as metáforas no próprio corpo.

Seguindo em busca das metáforas do corpo elaboradas em seus processos artísticos, percebe-se que a partir de 2006 os trabalhos de Cristian Duarte e seus coletivos

temporários aparecem como desdobramentos e continuidade da pesquisa desenvolvida em “Médelei”. As metáforas que vão se elaborando aparecem para abordar questões políticas de maneira mais explícita. Assim é com “Show: Sobre o que a gente vê (Volume 1)” (2007), reorganizado mais tarde como “Pocket Show: Volume 1” (2008), e ainda em “Eletro-químicos, baby” (2008), todos esses espetáculos produzidos e performados pela dupla Cristian Duarte e Thelma Bonavita já como associação DESABA<sup>94</sup>. Também pode-se incluir nessa trajetória os solos dirigidos por Duarte: “Plano B” (2008), performado por Thiago Granato e “Cornélia Boom” (2008), performado por Sheila Arêas.

Sem seguir a cronologia dos espetáculos, discutirei primeiramente as metáforas políticas em jogo nos solos. O processo de reorganização do mesmo material em três espetáculos diferentes, caso citado acima, merece atenção especial por conta não só das metáforas produzidas e reelaboradas pelos diferentes corpos que se agregam e desagregam nas obras, como também pela introdução de um novo modo de produção e percepção das artes do corpo no Brasil.

O espetáculo “Plano B”, criado por Cristian e Thiago, coloca o gesto em questão como uma maneira de testar a estabilidade do corpo, a estabilidade da informação no mundo. Thiago entra em cena, no espaço em forma de arena, carregando uma sacola de plástico e convidando a plateia a tocar em sua mão. Todos os espectadores são convidados ao jogo do contato, que vai se exarcebando, até que o convite de Thiago passa a ser para que lhe puxem a camisa, para que tentem agarrá-lo. Da sacola ele tira um microfone e vai dando as instruções. Como um ídolo desconhecido, os espectadores participam quase da mesma histeria coletiva instaurada em grandes shows de rock.

Da sacola ele também tira bombons que oferece e lança para a plateia. Num quase lançamento seu corpo se imobiliza e vai testando a passagem de cada movimento, até que o gesto do lançamento possa ser finalizado. O braço levantado de Thiago pode ser tanto uma incitação a um ataque, como a incitação à celebração. Os movimentos pequenos são amplificados pelos sons do microfone dentro do bolso de sua calça. Essa sonorização torna visível/audível/perceptível a fricção, o espaço entre os materiais – tecido e metal, mas também o espaço entre a metáfora da luta e do sexo, pelo mover dos quadris. Thiago cobre o rosto com um lenço branco puxado do bolso e traz à tona a figura do guerrilheiro, que esconde a face para se proteger, mas também para não ser reconhecido.

---

<sup>94</sup> Esta associação e suas atividades, que não se resumem apenas à produção de espetáculos, merecerá uma seção especial ao final deste capítulo.

Continuando na construção da ambigüidade, sem nunca fechar os sentidos possíveis, Thiago tira dos bolsos *glitter* vermelho e vai deixando rastros do brilho/sangue no chão e no próprio corpo. A ambivalência entre guerra e festa – bombons/bomba ou *glitter* vermelho/sangue – faz emergir figuras aparentemente contraditórias, como a do guerrilheiro e a do *pop star*.

Permanecendo no entre, os sentidos são construídos e ressignificados o tempo todo. O gesto não se estabiliza, comunica apenas a possibilidade, mas não uma mensagem pronta. Como diria Giorgio Agamben, o gesto revela-se como meio puro, como a comunicação de uma comunicabilidade, e se insere de maneira explícita no campo da política como potência que não anula outras possibilidades de ser e não ser.

Os artistas usaram como ferramenta de criação as obras de Banksy, artista grafiteiro (um só ou um coletivo, ninguém sabe ao certo), que anonimamente grava nas paredes de Londres imagens críticas acerca da violência e da sociedade de consumo, com muita ironia: crianças brincando de roda em torno de uma bomba explodindo, ou um homem das cavernas carregando uma bandeja de *fast food*. Um discurso sobre a espetacularização da guerra e do corpo ou a glamourização do sangue – sentidos que entram em curto-circuito na contemporaneidade. Para finalizar, Thiago ainda cutuca o espectador, questiona-nos a respeito do valor da obra de arte. Surpreende



**"Plano B" (2008)**

a todos cobrando os bombons que ofereceu ao público no início da apresentação. Para ser artista no Brasil é preciso ter um plano B, como vender bombons.

A venda de um elemento do espetáculo também foi procedimento adotado em “Médelel”. Nesse caso, vendia-se uma cena: Sheila Arêas apresentava uma mágica, a mulher engolidora de espadas com o truque escancaradamente revelado. Não há o que esconder, no mundo atual para atuar politicamente, é preciso escancarar o que ainda não é

reconhecível. Cabe ressaltar que a ambivalência não é disfarce, é estratégia híbrida para questionar as hierarquias estabelecidas pelas expressões culturais e sociais, como aponta Homi Bhabha.

Dando continuidade à pesquisa de “Médelei”, Cristian e Sheila Arêas voltaram a se encontrar para a criação de “Cornélia Boom”. Nesse caso, as bombas também se fazem presentes para explodir os movimentos regrados e automatizados do balé, para explodir a metáfora do corpo como instrumento, e também para detonar as políticas públicas para a dança em São Paulo<sup>95</sup>. O contexto é bem delimitado pelo próprio figurino da bailarina – camiseta do time do São Paulo e sapatilhas de ponta nos pés.

A partir do balé “Coppélia” que conta a história da boneca



**"Cornélia Boom" (2008)**

perfeita construída pelo esquisito Dr. Coppelius, e da adoção de procedimentos pouco convencionais utilizados pela artista plástica britânica Cornélia Parker, Cristian e Sheila forjam metáforas de destruição e transformação. Distorcem os limites das possibilidades do material em questão, no caso o próprio corpo. Do programa do espetáculo pode-se extrair informações importantes:

*“Re-significar a matéria é uma das obsessões estéticas da artista plástica inglesa Cornelia Parker. Distorcer, derreter, esmagar ou mesmo explodir materiais, no caso, constituem os procedimentos técnicos para redefinir objetos, despertando associações inusitadas entre sua forma modificada e seu contexto original. Em 1991, a artista contou com a colaboração do*

<sup>95</sup> Em meio a muita polêmica e corte de verbas em programas de fomento à cultura já estabelecidos foi criada pelo Governo do Estado de São Paulo, por intermédio de sua Secretaria de Cultura, a São Paulo Companhia de Dança, composta por 40 bailarinos de formação clássica na busca por firmar um padrão em dança. A intenção é criar um repertório através da remontagem de clássicos e criação de novas coreografias. O projeto também prevê formação de plateia através de espetáculos pedagógicos e grande divulgação de seus trabalhos por meio de parceria com a Fundação Padre Anchieta, detentora de canais de rádio e televisão. Com apenas um ano de existência, já tem um livro publicado, pela Imprensa Oficial do Estado, sobre suas atividades.

*exército britânico para literalmente mandar pelos ares um galpão de madeira cheio de objetos pré-escolhidos para serem transformados. A partir de minuciosa coleta e remontagem dos fragmentos explodidos, surgiu a instalação Cold Dark Matter: An Exploded View”<sup>96</sup>.*

O processo de criação de Cristian e Sheila deslocou os procedimentos de Parker para a pesquisa dos movimentos. No corpo de Sheila a história do treinamento do balé é inegável, mas acaba sendo distorcido – uma maneira de discutir acerca da ressignificação das informações processadas pelo corpo ao longo de sua história.

Enquanto o público entra, Sheila está sentada no canto esquerdo do palco. Com uma faca não mão caminha até a outra extremidade do palco para cortar uma corda. Depois de testar a estabilidade do corpo na ponta dos pés, hesitante, diversos movimentos vão passando pelo corpo de Sheila, numa espécie de retomada do dispositivo médelei. Passos de balé começam a explodir do seu corpo, mas em oposição à leveza esperada, são movimentos duros, que projetam imagens grotescas no corpo da bailarina em cena.

Nesse caso, vale recuperar o conceito de híbrido como aquilo que aparece como “anomalia”. O inominável, algo que não consegue ser reconhecido ou identificado pelas categorias definidas. Desorganizando os padrões corporais do balé, Sheila recupera movimentos de dança para, logo em seguida, explodi-los novamente. As tensões e contradições não são resolvidas, de modo a se identificarem operadores de hibridação nesse processo de montagem e desmontagem proposto. Movimentos conectados a ideias lançadas pelo corpo, política contaminando corpo e ambiente, fazendo emergir uma existência negada, tornada invisível – a de corpos singulares que não se prestam a reproduzir padrões.

*“A movimentação criada por Sheila é contundente na maneira como transforma o seu fazer em um dizer. Cheia de “entres”, acontecendo quase como um mecanismo com defeito, potencializa poeticamente a discussão sobre o corpo do/para o balé. E Cristian Duarte demonstra, mais uma vez, competência na articulação de um discurso artístico-político, continuando o que vem propondo em suas criações recentes (Médelei, 2006; SHOW: sobre o que a gente vê (vol. 1), 2007). Com Cornélia Boom, dá mais um passo no desenvolvimento de um fala autoral e profundamente renovadora da produção brasileira de dança” (KATZ, 2008).*

Aproveitando a brecha aberta pelas palavras de Katz, gostaria de explorar as metáforas e os processos de produção e organização dos espetáculos “Show: Sobre o que

---

<sup>96</sup> Disponível em: <http://www.desaba.org/>. (Acesso em 04 de setembro de 2008)

a gente vê (Volume 1)” (2007), “Pocket Show: Volume 1” (2008), e “Eletro-químicos, baby” (2008). O espetáculo de 2007 foi o primeiro trabalho criado por Cristian Duarte e Thelma Bonavita quando já haviam criado uma associação, primeiramente chamada de Non-Place, e depois de DESABA<sup>97</sup>. Este espetáculo carregava questões já exploradas em “Médelei”. “Show: Sobre o que a gente vê (volume 1)” explora no próprio corpo dos performers questionamentos sobre o ambiente cultural no qual vivemos e sobre o que somos capazes de perceber desse ambiente, seus estereótipos e clichês. Nesse caso, o nome já indica a metáfora da visão como percepção, e também já aponta um trabalho não finalizado, com a ideia de desdobramentos – “(volume1)”.

Apresentando-se como estrutura provisória no próprio título, o espetáculo aborda temas como consumismo, moda, sexualização como moeda de troca e a “lourificação” dos padrões de beleza. Thelma e Cristian usam perucas loiras, cantam *funk* enquanto pulam como sapos, e deixam no corpo indícios da sexualidade em alta nos produtos culturais cada vez mais consumidos no Brasil. O refrão do *funk* joga justamente com a maneira como processamos as informações do mundo: “*Você vê, você transforma, você deforma, você fode, fode*”.

Só vemos o que somos capazes de ver, de acordo com nossas habilidades e condições, de acordo com o nosso *Umwelt*. No entanto, parece colocado no que está em cena que também somos responsáveis pelo nosso entorno, nós o produzimos e criamos, num processo de troca entre corpo e ambiente. O corpo é atuante, não apenas um receptáculo em que se armazenam as informações do mundo, não apenas superfície onde as relações de poder se inscrevem.

A partir do mesmo material, com a mesma estrutura e explorando as mesmas questões, o dueto virou trio, com a presença de Thiago Granato, e passou a se chamar “Pocket Show: Volume 1”. Efetivando, assim, não só as colaborações como também as estruturas temporárias. De acordo com Helena Katz:

*“Não se trata somente de uma mudança de títulos. Essa troca espelha a reorganização dos mesmos materiais que, então, deixam de ser os mesmos porque estão sendo articulados de outra maneira. Esse modo de tratar o que produziram põe na roda uma reflexão sobre curadorias que só trabalham com estreias e também nos faz pensar sobre o modo como percebemos aquilo que assistimos. Se tendemos a reconhecer uma obra pela sequência de informações que a constitui, quando isso varia, a obra deixa de ser a mesma. Passa a ser uma outra, embora os materiais permaneçam*

---

<sup>97</sup> Todo o processo de formação desta associação será explorada com detalhes na próxima seção.

*os mesmos, porque monta combinações diferentes para nossa percepção”.*  
(KATZ, 2008)



**"Pocket Show: Volume 1" (2008)**

A noção do inacabado aparece como estratégia adotada também por esta experiência brasileira. Esse estado nunca finalizado está não só nos corpos, que muitas vezes se apresentam “apenas” como presenças, mas nos modos de produção e comunicação desenvolvidas por Cristian Duarte e seus coletivos temporários. Este permanente estado provisório pode ser considerada uma estratégia política na medida em que quebra o círculo vicioso de produção e consumo das novidades. A revisão e reformulação dos trabalhos, nesse caso, indicam a potência de vida das próprias obras.

Quando Cristian Duarte ou Gekidan Kaitaisha profanam seus espetáculos, dando-lhes novo uso, oferecendo-lhes outras possibilidades de organização, recusam os limites entre processo e produto. Desta feita, apresentam outros modos de abordagem da criação, que configuram uma lógica distinta de produção nas artes do corpo a ser observada.

O que motivou a análise desses trabalhos por meio das metáforas do corpo foi a teoria de Lakoff e Johnson, que revela como damos sentido ao mundo, experienciando uma coisa em termos de outra, ou seja, por meio de metáforas. Esse entendimento tem base em experiências corporais, não apenas de quem vive essas experiências, mas da comunidade que as compartilha culturalmente. Sem mais separar mente e corpo, corpo e ambiente, campo da política do campo do sensível, Cristian Duarte e seus coletivos temporários colocam em discussão o modo como pensamos e agimos, o modo como percebemos o mundo, o modo como nele atuamos.

Na próxima seção a associação DESABA e suas ações merecem especial atenção para analisar os processos criativos, as redes de informação e os campos de conexão por eles estabelecidos. Em algumas destas ações minha participação foi direta, passei a ser parte integrante desta rede. Assim, continuo seguindo o caminho percorrido até aqui de associar teoria e prática.

#### **4.4. DESABA – fluxos de contaminação, fluxos de comunicação**

No ano de 2007, Cristian Duarte e Thelma Bonavita, colaboradores há mais de 10 anos, criaram a associação DESABA. Antes, porém, de se configurar sob essa denominação, o projeto da dupla recebeu o nome de NON-PLACE. A mudança de nome revela mais que uma preocupação linguística, revela, sobretudo, uma preocupação conceitual. A mudança do uso de um termo estrangeiro para um verbo em português como signo de identificação deste projeto não decorre de uma preocupação com a manutenção da brasilidade como signo de identificação. Decorre, sim, de uma preocupação com a singularidade do ambiente no qual se dará o desenvolvimento da proposta de criar ações culturais que estimulem o pensamento crítico.

DESABA, verbo de ação flexionado no modo imperativo, é um trabalho de ativação criativa conectado com o presente e com uma rede de diferentes conhecimentos e diferentes mídias. A mobilidade se apresenta como estratégia de sobrevivência e o processo de trabalho é contínuo e mutável, configurando-se em diferentes formatos de acordo com a fase de desenvolvimento. O texto de apresentação da associação deixa claro suas premissas e intenções:

*“Como condições iniciais adotamos o pensamento não hierárquico, a auto-organização e acordos provisórios como resposta à metaestabilidade, ao fim das certezas. Apostamos na autonomia como fator principal para a elaboração de conceitos e produção de conhecimento. E, assim, através dessa ampla combinação dos conhecimentos, poderemos pensar a complexidade do mundo contemporâneo e responder temporariamente a ele, assim como projetar utopias.”<sup>98</sup>*

O parágrafo inicial revela a apropriação de noções que vêm sendo bastante discutidas nas ciências – as questões da provisoriedade, da instabilidade e da incerteza –,

---

<sup>98</sup> Disponível em: <<http://www.desabablog.org/>>. (Acesso em 04 de novembro de 2008).

fazendo emergir formas de encadeamento entre arte e ciência. Além disso, o desejo de “projetar utopias” remete a um potencial de transformação social da arte. Mas a lógica de organização de um texto escrito não é idêntica às possibilidades de comunicação do corpo. Como então, essas referências contaminam o trabalho e o corpo dos performers associados ao projeto DESABA?

Nas seções anteriores, discutiu-se acerca do modo de produção e organização das metáforas do corpo, indicando a ocupação dos espaços “entre” e o gosto pelo inacabado como estratégias de politização da cena. A exploração da instabilidade de noções de identidade, a crítica ao que é considerado autêntico, os questionamentos sobre os estereótipos, além da abordagem de outras questões da ordem do dia como consumo e sexualização, aparecem como assuntos explorados no próprio corpo de Cristian Duarte e seus coletivos temporários. Explorados no modo de construir e desconstruir os movimentos, na maneira de apresentar o gesto como fluxo de informação, no jeito de relacionar corpo e ambiente, o eu e o outro, sujeito e objeto, natureza e cultura, arte e ciência. Nunca em instâncias absolutamente separadas, sempre em contaminação.

DESABA não é um grupo, nem uma companhia – é uma plataforma aberta a múltiplas colaborações, é a possibilidade da construção de coletivos temporários, que pretende preservar a autonomia de seus participantes<sup>99</sup>. Como reconhecimento deste trabalho, a Associação DESABA ganhou em 2008 o prêmio de melhor pesquisa em dança da APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte), pela produção de “Cornélia Boom”, “Pocket Show: Volume 1” e “Eletro-químicos, baby”.

A ideia principal é produzir um ambiente para compartilhar um modo de produção e criação que tenha continuidade no tempo, sem depender de seus propositores. Essa iniciativa ganha um sentido político muito forte, na medida em que dá visibilidade a uma maneira de organizar processos que não seguem a lógica tradicional.

A partir dessas questões, o principal projeto da associação DESABA teve início no final de 2008. Contou com um ciclo de palestras aberto ao público em geral; um período de residência artística, realizado em dezembro de 2008 com artistas de diversas áreas; e uma montagem artística – “Tombo” – apresentada em março de 2009<sup>100</sup>. Norteados pelo desejo de criar outros regimes de visibilidade para a dança contemporânea, Cristian e Thelma estebeleceram estratégias de democratização do acesso

---

<sup>99</sup> Cabe lembrar aqui a TGATS (Trans Avant-Garde Theater Association) da qual participa o grupo Gekidan Kaitaisha no Japão. Não é uma associação no mesmo formato, posto que são grupos organizados, mas também pode ser considerada uma plataforma de produção e criação compartilhada.

<sup>100</sup> Criação e performance de Cristian Duarte, Thelma Bonavita e Thiago Granato.

à produção contemporânea de dança, valendo-se do uso de ferramentas virtuais para comunicação – *blog* e postagem de vídeos no *youtube* –, e um inventivo processo de seleção para a residência artística, da qual participei. O projeto acabou criando não apenas uma maneira de divulgação, mas “*outras maneiras desse trabalho existir, esteticamente, politicamente, enfim...*”, apropriando-me das palavras de Marcelo Evelin em comentário postado no *blog* do projeto<sup>101</sup>.

O ciclo de palestras teve como ponto de ignição a noção de tendência, deixando livre ao palestrante o tema a ser abordado: Jackson Araújo<sup>102</sup> abordou o corpo, a moda e a música em relação à dança; Jorge de Albuquerque Vieira<sup>103</sup> abordou a relação entre arte e ciência; e Sueli Rolnik<sup>104</sup> abordou a interface entre arte contemporânea e política. As palestras foram organizadas em datas e locais diferentes, fugindo, aliás, dos locais tradicionalmente designados para tal fim<sup>105</sup>.

Depois de encerrado o ciclo de palestras, iniciou-se outra etapa do projeto: a residência artística<sup>106</sup>, realizada em dois períodos diferentes<sup>107</sup> no CEC (Centro de Estudos do Corpo)<sup>108</sup>. “*O conceito de Residência Artística é uma das formas mais características de apoio e incentivo ao desenvolvimento das artes*”<sup>109</sup>. Bastante explorado no campo das artes visuais e geralmente destinado a intercâmbios internacionais, a Residência Artística ainda é uma prática pouco compartilhada no Brasil. O tempo de duração e os objetivos de cada residência são variáveis, mas frequentemente

---

<sup>101</sup> Comentário postado e acessado em 19 de outubro de 2008. Disponível em:

<<http://www.desabablog.org>>. Marcelo Evelin é bailarino, coreógrafo, diretor, pesquisador e professor de improvisação e composição.

<sup>102</sup> Jackson Araújo é formado em Comunicação Social pela Universidade Federal do Ceará em 1990, já atuou em fotografia de moda, direção de arte, figurino, vídeo, cinema e jornalismo.

<sup>103</sup> Jorge de Albuquerque Vieira é professor do programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP e também da faculdade de dança Angel Vianna (RJ). Autor dos três volumes de “Formas de Conhecimento: Arte e Ciência - Uma visão a partir da Complexidade”.

<sup>104</sup> Sueli Rolnik, psicanalista, crítica de arte e curadora, é professora da PUC-SP (fundadora do Núcleo de Estudos da Subjetividade na Pós-Graduação de Psicologia Clínica) e professora convidada no Museu d’Art Contemporani de Barcelona. Autora do livro “Cartografia sentimental – transformações contemporâneas do desejo”.

<sup>105</sup> A palestra de Jackson Araújo foi realizada na Casa Modernista, a de Jorge Vieira no Planetário no Parque do Ibirapuera (antes de sua palestra houve a projeção do céu com equipamentos do Planetário) e a palestra de Sueli Rolnik na Casa das Rosas. Todas as atividades foram realizadas na cidade de São Paulo, de acordo com as regras do Programa de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo. Os vídeos das palestras estão disponibilizados em <<http://www.desabablog.org/>>. (Acesso em 28 de janeiro de 2009)

<sup>106</sup> Além dos selecionados participaram também da Residência Artística os propositores Cristian Duarte e Thelma Bonavita, Leo Nabuco (registro áudio-visual) e a Profa. Dra. Rosa Hércules do Departamento de Artes do Corpo / PUC-SP (acompanhamento teórico).

<sup>107</sup> A primeira Residência Artística foi realizada de 01 a 07/ 12/2008, e a segunda de 15 a 21/12/08.

<sup>108</sup> O Centro de Estudos do Corpo está ligado ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC – SP, sob coordenação da Profa. Dra. Helena Katz.< <http://www.pucsp.br/pos/cos/cec>> (Acesso em 05 de janeiro de 2009).

<sup>109</sup> Retirado do site: <<http://www.fAAP.br/residenciaartistica/apresentacao.asp>>. (Acesso em 14 de janeiro de 2009).

há o compromisso de desenvolvimento de um projeto por parte do artista, selecionado por critérios que podem incluir apresentação de portfólio, currículo, carta de referência e sugestão de trabalho.

A residência proposta pela associação DESABA, no entanto, estava pautada por outra lógica. Foi como um laboratório em que não havia resultados a serem alcançados. O objetivo era criar um ambiente para testar ideias e questões com outros artistas, para pensar ferramentas de criação, independente da formulação de um produto. Um lugar para nada que já estivesse estabelecido, onde todas as possibilidades poderiam se efetivar.

Essa ideia também não partiu do zero. Cristian e Thelma estavam contaminados pela experiência que compartilharam como residentes do PAF (Performing Arts Forum) na França, em 2007. O PAF é um lugar para profissionais ou apenas praticantes das artes performáticas, visuais, novas mídias, produção cultural e teórica, que se interessam em pesquisar e criar suas próprias condições de trabalho<sup>110</sup>.

De qualquer maneira, a proposta de DESABA foi bastante experimental, a começar pelo processo de seleção para a residência. Em busca de critérios que não reproduzissem os moldes seletivos tradicionais, o projeto propôs a formulação de uma falsa biografia e a produção de uma foto (do tamanho 5X7, o mesmo da foto do passaporte) para o preenchimento do formulário “pedido de visto”. Por esse critério, foram selecionados 15 candidatos, dentre 57 inscritos, que passaram à segunda parte do processo de seleção – um encontro às cegas com os propositores do projeto, Cristian Duarte e Thelma Bonavita. Dos 15 pré-selecionados ficaram 10, divididos em dois grupos, de acordo com a disponibilidade para os períodos da residência.

Como participante desse processo, gostaria de registrar minha experiência. Num processo usual de seleção para um projeto em dança, eu teria poucas chances de ser selecionada. Tenho formação como atriz, e algumas incursões pelo mundo da dança, mas minha escassa experiência provavelmente me colocaria de fora de um processo dessa natureza. Percebi, então, que essa estratégia de seleção, “aparentemente irresponsável” (nas palavras dos próprios artistas), era, na verdade, uma democratização, uma ampliação do acesso a um projeto na área de dança contemporânea, de forte conotação política.

Motivados pela hipótese de que “criação vem antes do projeto”, a compreensão da proposta já fazia parte do processo de seleção. O “visto de entrada” solicitado era para participar de um outro ambiente, a ser criado coletivamente através dos intercâmbios.

---

<sup>110</sup> Informações disponíveis em: <<http://www.pa-f.net/>>. (Acesso em 14 de junho de 2008).

Houve um papel ativo de participação por parte dos interessados desde o princípio. Não bastava apenas atualizar o currículo e enviá-lo, era necessário um exercício de criação, e havia também a possibilidade de reinventar-se a si mesmo, a possibilidade de criar uma outra identidade.

A “falsa biografia” podia ser qualquer coisa? O que eu gostaria que fosse? E ainda, o que eu considerava que seria determinante para minha seleção? Sim, eu queria muito participar deste processo. Além de apresentar-se fundamental para a pesquisa acadêmica, parecia-me uma excelente oportunidade como artista. Minha “falsa biografia”<sup>111</sup> foi um personagem “totalmente” inventado, criado a partir dos meus desejos e das minhas referências (impossível partir do zero) – pessoas que vivi, pessoas que me viveram. A foto que produzi era de mim mesma, porém, maquiada, mascarada (óculos escuros), disfarçada, (dis)simulada:

*“(...) por trás da máscara não há rosto algum, um suposto rosto verdadeiro, autêntico, originário – em suma, um rosto real que estaria oculto (...). Por isso, podemos dizer que a máscara – o artifício – é a realidade nela mesma: não há nada que seja ‘o verdadeiro’, no sentido de autêntico, originário, nem em cima, nem embaixo, nem atrás, nem no fundo da máscara. Nem em lugar algum.” (ROLNIK, 1989:32)*

Mais uma vez apresentam-se questionamentos acerca de identidade, de matriz e de autenticidade. Habitando a fronteira entre ficção e realidade, fomos chamados a existir a partir dos recortes que escolhemos dar visibilidade. Mas não é sempre assim?<sup>112</sup>

Depois do processo de seleção finalizado, Cristian e Thelma publicaram no *blog* do DESABA um texto informando sobre as hipóteses, os objetivos e os critérios utilizados para esse momento do projeto. Segue abaixo a transcrição de alguns trechos do texto que tratam dos critérios:

*“Primeiro, os critérios adotados para realizar a pré-seleção foram basicamente os seguintes:*  
*1. biografias que adotaram uma borda tênue entre “realidade” e “ficção”*  
*2. Se, o “universo” ou umwelt\* da biografia falsa, provocava ou cruzava em algum aspecto com o universo ou umwelt desse projeto específico, em termos de questões e interesse.*

---

<sup>111</sup> Minha falsa biografia para participar da residência artística da Associação DESABA encontra-se anexada a este trabalho. Todas as falsas biografias estão disponíveis em: <<http://www.desabablog.org/>>.

<sup>112</sup> Um dos residentes usou sua “verdadeira” biografia para criar sua falsa biografia, jogando com o próprio limite entre realidade e ficção.

*Entendendo esse universo/umwelt como provisório e mutável, isto é, para esse projeto do DESABA nesse momento, estamos ocupados com algumas questões, é um recorte provisório, sim, sim. (...)*

*Depois tivemos os “blind dates” e, durante esses encontros marcados, outras fichas foram caindo. Fomos entendendo que as coisas não começam nem terminam aqui mesmo (as bifurcações do tempo), e que escolha se dá por ambas as partes, como em um blind date mesmo, o desejo de se reencontrar surge ou não.”<sup>113</sup>*

O conceito de *Umwelt* – do qual já se tratou anteriormente, e também explorado na palestra de Jorge Vieira – é recuperado no texto dos próprios artistas, enfatizando o trânsito entre arte e ciência que permeia todo o projeto. Tal entendimento, com maior ou menor clareza, estava presente em todas as “falsas biografias” selecionadas. O encontro de todos os artistas criou um ambiente cheio de diferenças, novas informações, gerando, inevitavelmente, negociações entre o “interior” e o “exterior”, provocando novas conexões. Como descreveu uma das residentes: “*uma verdadeira relação de gladiadores, cumplicidade, entrega e reflexão crítica*”<sup>114</sup>.

Durante aquela semana, convivemos intensamente, preparando as refeições, dividindo as tarefas de limpeza, alimentando-nos juntos. Em meio a palestras, anotações, registros fotográficos, ações brutais, *glitter*, vídeos, trocas de referência e muita conversa, os nossos hábitos, dos cotidianos aos artísticos, foram colocados em questão. As assimetrias apareceram e aquilo que o outro apresentava como diferença passou a existir como possibilidade de criação, individual ou coletiva.

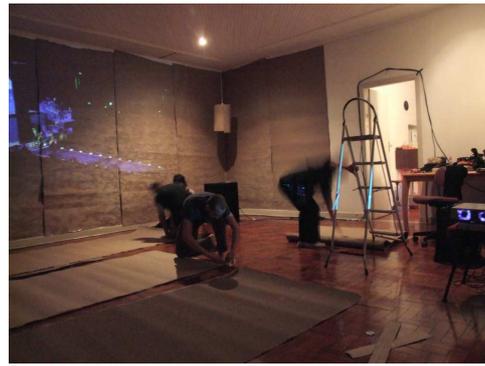
---

<sup>113</sup> Disponível em: <<http://desabablog.org/>>. (Acesso em 28 de novembro de 2008).

<sup>114</sup> Depois das residências Thiago Granato propôs no blog um jogo de perguntas e respostas para os residentes. O trecho selecionado foi uma das respostas dada à pergunta: “Como foi o entrosamento entre os residentes?”. Disponível em: <<http://www.desabablog.org/>>



**Residência DESABA 1 (01 a 07/12/2008)**



Claro que essa convivência não foi sempre harmoniosa. São as tensões que muitas vezes tornam os contextos mais produtivos. Não no sentido de criação de produtos acabados, mas no sentido de fazer emergir a lógica das descobertas, de dar visibilidade àquilo que não poderá ser misturado, de explicitar as relações de poder que se estabelecem sempre, até mesmo no campo do sensível.



**Aula de eutonia com Rosa Hércoles –  
Residência 1 DESABA (dez. 2008)**

havia também a expectativa de um comando, de um papel centralizador. As relações de poder embutidas em cada um de nós se fizeram presentes, alguns se sentiram marginalizados, outros se sentiram escalpelados. Mas houve também a reflexão, a explicitação, o vômito de todas as sensações ao final da residência. Perturbarmos nossos

Faltaram alguns parâmetros, algumas ferramentas para que todos compreendessem como compartilhar daquela experiência. Houve a predominância dos propositores na condução das atividades e pouco espaço para que os outros residentes se colocassem, como Cristian Duarte disse em entrevista,

*“sim, nós fomos esganados”*. Por outro lado,

hábitos para aumentar as possibilidades de negociações, sem, no entanto, nos livrar das contradições e paradoxos.

Durante aquela semana não fizemos nada e fizemos muito, rompemos com um ciclo, com um padrão, não sem alguma dor. Produzimos material de pesquisa com festa e *glitter*, exercitamos micromovimentos com macrovestimentas, repensamos ferramentas de criação, modos de produção. Desse processo o que fica de mais forte é a percepção do ambiente que produzimos e pelo qual nos movimentamos. Cada um de nós tentou criar estratégias de permanência, sem ficar reproduzindo algo que não tivesse conexão com aquele ambiente específico, negociando as novas informações com as antigas já estabelecidas no corpo.

Os vestígios dessa experiência estão no corpo de cada artista que participou da residência. Não houve a imposição de uma resolução coletiva acerca das interferências de uns sobre os outros, não houve a obrigatoriedade de apresentação de um produto ao final da residência. O produto é o processo, não há separação espaço-temporal entre eles. Os rastros também estão aqui, na escrita deste texto, na maneira como escolho indicar o que aconteceu.

O que mais interessa não é descrever as características da residência, mas explicitar as reflexões levantadas por essa experiência que se articulam às questões abordadas por esta pesquisa. Muitas das perguntas não foram respondidas no curto período da residência artística. As dúvidas geradas também são de fundamental importância para problematizar o processo. Aonde se vai chegar é um campo de possibilidades aberto porque não há ponto final nesse trajeto. A coleção de experiências aponta para o futuro, e os indícios que deixamos ampliam as condições de antes, de agora e de depois. A criação foi potencializada porque a contaminação também foi, permitindo a existência daquilo que não conhecemos como possibilidade.

Cristian e Thelma também vivenciaram este ambiente já com foco na criação de “Tombo – uma peça de dança contemporânea”, a eles juntou-se também para criar o espetáculo Thiago Granato. O trio tentou traduzir todas as experiências em corpo, não como um deslocamento das informações sem interferência, mas trabalhando a materialidade das possibilidades que surgiram. No programa da peça há a apresentação dos artistas sobre sua obra:

*“Nos lançamos na investigação de como as coisas fazem ou não sentido, de quando potencialmente podemos descobrir algo improvável, ou pouco provável; algo que promova alguma bifurcação.”*

*TOMBO se apresenta como um campo de ações que convida o espectador a se aproximar de uma paisagem tátil e movediça. Uma dança que busca desautomatizar a percepção de lugares familiares, incitando expectativas”<sup>115</sup>.*



**"Tombo - uma peça de dança contemporânea" (2009)**

Para quem viveu o processo de residência foi difícil reconhecer o que havia desta experiência no trabalho. Mas talvez o que os artistas desejassem fosse justamente diminuir as expectativas, tombar os desejos pré-concebidos, testar outras maneiras de perceber a dança, o corpo em movimento. Essas idéias foram traduzidas por movimentos ambivalentes, que deslizam entre um sentido e outro. O tempo é de contemplação, a dança como paisagem, a repetição utilizada à exaustão – um jogo de paciência se configura.

Pensando na trajetória que se circunscreveu aqui, que teve como ponto de partida “Médeleï”, explícito e intenso, “Tombo” trabalha de outra forma. Os corpos não explodem as referências, concentram-nas e abrem apenas algumas brechas para que apareçam. Puxar e empurrar, cancelar as possibilidades entre uma ação e outra, parece ser o foco da movimentação. Há relações de poder em jogo. Um controlando o corpo do outro, a direção, a velocidade, a intensidade dos movimentos, contendo a potência do gesto. No entanto, quase no final do espetáculo há um abandono dessa exploração, e elementos/materiais de outras obras aparecem em cena, mas não nos corpos. Nesse momento o “entre” corre o risco de se tornar passivo, transformando a fissura em abismo.

---

<sup>115</sup> Disponível em: <<http://www.desaba.org/>>. (Acesso em 09 de abril de 2009).

Não é tarefa simples transformar experiência em experimento. Os resíduos do modo de produção na obra às vezes se fazem mais visíveis, outras vezes nem tanto. Da maneira como Duarte e seus coletivos temporários estão produzindo suas criações, em cada trabalho os processos revelam-se de forma singular no corpo dos performers.

Retomando referências já traçadas nesta pesquisa, como a de Boaventura de Sousa Santos, gostaria de encerrar esta seção com algumas inquietações referentes à minha experiência junto à associação DESABA. Será que estávamos tentando realizar uma ecologia de saberes? Tentando borrar as linhas abissais que marcam a maneira de organizar nossos pensamentos, nossos corpos? Tentando criar novos ambientes midiáticos? As estratégias comunicativas adotadas pelo projeto estabeleceram interrogações acerca do que parecia comum a todos. Isso é, no mínimo, destabilizador e, num certo sentido, bastante político. As tensões estão aí para serem experienciadas e elaboradas no corpo.

#### **4.5. Japão e Brasil: a destabilização de identidades nas artes do corpo**

Nos processos artísticos estudados a destabilização parece se fazer presente como principal força geradora de criação, incentivando novos modos de perceber e experienciar a realidade. A partir da hipótese de politização do corpo, a análise proposta aqui seguiu as estratégias de artistas do corpo que comunicam um modo de pensar e produzir a construção de identidades outras, que não as dadas *a priori*. Seja no Japão, seja no Brasil, o foco das experiências pesquisadas está na produção de corpos singulares, conectados ao seu ambiente, mas não achatados por eles.

Os processos analisados apresentam-se em diferentes culturas com propostas estéticas diversas. Em comum, o corpo como foco de construção da obra cênica, o corpo em relação ao ambiente. Não apenas isso, a minha participação nos dois processos também me fez reconhecer uma certa lógica de organização, algumas questões compartilhadas, desenvolvidas por modos de produção e procedimentos bastante singulares. A explosão dos movimentos automatizados revela-se através de metáforas de guerra e destruição. A violência das relações sociais vividas no cotidiano está em cena. No caso brasileiro, mesmo que essa violência se apresente de forma irônica ou paródica, não deixa de ser explicitada.

O diálogo cultural aberto aqui aposta nas fronteiras como zonas de negociação, não como barreiras. A mediação aparece tão presente na cultura brasileira como na cultura japonesa, questionando o apego a modelos e padrões fixos, separados por uma lógica ordenadora. As representações hegemônicas são sedutoras, tornam-se hábitos – é difícil libertar-se deles. Porém, a fuga aos hábitos e padrões está presente nas duas experiências analisadas.

O que propus com minha análise está ligado à proposição dos próprios artistas – exercitar outras possibilidades de conexão que não estejam pautadas por uma lógica de separação. Mais importante como análise foram os processos, que envolveram: as negociações de informações do corpo com o ambiente; as relações entre os participantes dos intercâmbios, suas tensões e contradições; aquilo que se deixa ou não hibridizar nos que diz respeito aos treinamentos corporais; o inacabado como estado artístico elaborado e a politização das estratégias do corpo.

As estruturas nas quais os artistas pesquisados produzem são diferentes. Gekidan Kaitaisha é um grupo, no entanto, o número de integrantes varia, cabe aos colaboradores decidirem pela permanência. Porém, há um núcleo de criação junto há mais de 20 anos, composto por Shimizu Shinjin, Hino Hiruko e Kumamoto Kenjiro. A produção de Cristian Duarte é mais recente, e se estabelece em coletivos temporários de acordo com os projetos a serem desenvolvidos – às vezes esses coletivos voltam a se configurar, outras vezes não. A crítica de Cristian caminha pela via do humor e da ironia. A crítica de Kaitaisha trabalha pela via da explicitação também, mas de maneira mais sóbria. Ambos, porém, são violentos quando escolhem assumir o que preferíamos não ver.

Há muitas diferenças, mas vínculos afetivos decidem pela aproximação, pela busca de similaridades naquilo que está “destinado” a ficar separado, delimitado em seu território, isolado em sua ilha. A minha experiência pessoal fez com que se construíssem pontes de conexão entre Brasil e Japão, a partir de um recorte específico em duas manifestações artísticas. Nesses encontros percebi as potencialidades políticas que emergem das mediações, quando se aposta em desfazer as linhas que sustentam as relações de poder e o pensamento abissal.

As estratégias comunicativas dos artistas pesquisados podem levar a romper com os hábitos motores e conceituais, com as regularidades do corpo. Estimulado por hibridações e mestiçagens – de linguagens, referências culturais, procedimentos corporais. Gekidan Kaitaisha e Cristian Duarte apresentam nos seus processos de trabalho, cada um a seu modo, uma desmontagem de dualidades como mente-corpo,

processo-produto e outras tantas que marcam um modelo tradicional de pensamento. A modificação fundamental que sugerem se dá pela mudança de perspectiva na relação entre o que está “dentro” e o que está “fora”, transformando seu próprio modo de produção.

Subvertendo as imagens estereotipadas do outro e de si, evidenciam “zonas de fratura”, entre-lugares que revelam os espaços entre o que se faz e o que se pode fazer, o que se mostra e o que se pode mostrar, ou ainda a imagem que se cria de si e a imagem criada *a priori*. Nesses espaços intermediários, que se constituem como relação, nascem possibilidades de politização do corpo.

*“O presente expandido é o do fluxo permanente de informações entre corpo e ambiente (que em semiótica, se nomeia de semiose), e a temporalidade que pratica não trabalha com a noção tradicional de fronteira. Em vez de uma linha que circunscreve conteúdos, na temporalidade dos fluxos permanentes (...). Ou seja, não o contorno final de um lugar definido pelos seus pertencimentos, uma espécie de acabamento ou “parte de fora” (visualmente identificável) de um conjunto de conteúdos internos (sem visualidade), mas sim aquilo que vai produzindo o que pode abrigar. Não se trata de reunir o que já está, mas sim de produzir o que pode lá existir. Um corpo sem essência e aparência, uma vez que o fluxo incessante de trocas impede que as informações fiquem preservadas numa cápsula protetora (a essência) que as salvasse da ação do tempo do sempre agora.” (KATZ, 2004b:123)*

Katz evidencia que as fronteiras são porosas, conferindo plasticidades aos elementos biológicos, sociais e culturais. O mundo nos altera e nós alteramos o mundo, num fluxo de transformações. A complexa rede de relações estabelecida pelos processos de mediação entre o corpo e o mundo nos faz caminhar em direção à construção de outras pontes.

Tentando escapar à armadilha da busca por uma essência, por algo que nos diferencie de todos – uma identidade cultural única, seja ela brasileira, seja ela japonesa –, os processos artísticos apresentados aqui decidem dar visibilidade à condição instável da identidade: fugindo das identificações automáticas, a identidade pode ser colocada em questão, pode ser politizada.

Dessa maneira, pode-se entender a questão da identidade cultural como não monolítica, como quer Homi Bhabha. Situando-se “*nas margens deslizantes do deslocamento cultural*”, Bhabha questiona as noções de origem e autêntico a partir do paradigma do “*hibridismo cultural*” (BHABHA, 2007: 46), considerando o entre-lugar o

melhor para se habitar quando o desejo não é reproduzir o que já está apresentado. Ou como quer Boaventura de Sousa Santos: *“As culturas só são monolíticas quando vistas de fora ou de longe. Quando vistas de dentro ou de perto é fácil ver que são constituídas por várias e por vezes conflituais versões da mesma cultura”* (SANTOS, 2006:131).

Os procedimentos pós-identitários subsidiaram a discussão proposta aqui, na medida em que também são pontos de articulação com os estudos do corpo, realizados por Greiner e Katz. Com este panorama de ideias é bom lembrar a importante colaboração de obras artísticas no âmbito das mudanças epistemológicas em diversos campos de conhecimento, como o da comunicação. Um mundo enriquecido pela multiplicidade de experiências necessita de tradução, para criar inteligibilidade entre elas, entre diferentes campos do saber, entre diferentes experiências culturais. Os artistas pesquisados traduzem um pouco desta perspectiva em seus próprios corpos.

Para Gekidan Kaitaisha e Cristian Duarte e seus coletivos temporários, as estratégias de criação vão se estabelecendo no formato de perguntas ainda não respondidas. As conexões se apresentam em formulação no corpo em cena, explorando as potências dos treinamentos, das referências, das diferenças. Não há uma forma nítida, muito menos ilustrativa. A comunicação dos entendimentos se dá no fluxo contínuo de informação, construindo possibilidades alternativas de pensar identidades resistentes à rede de conexões hegemônica.

Mas como ter certeza de que as estratégias construídas não reproduzem o que se quer denunciar? Não há certezas nem respostas certas. Tentei apenas mapear tentativas, que algumas vezes são mais efetivas, outras nem tanto, de acordo com algumas problematizações desenvolvidas. É preciso sempre desconfiar, mas a desconfiança não deve impedir as apostas em possibilidades que se mostram potentes e possam ampliar as zonas de contato. Mesmo que elas não sejam formas irretocáveis, aliás, por isso mesmo. *“(…) a vida deve ser pensada como potência que incessantemente excede as suas formas e as suas realizações”* (AGAMBEN, 2005 apud ASSMANN, 2007: 09).

Cedendo espaço para fazer emergir novas experimentações no campo da cultura e das manifestações artísticas, as experiências performáticas apresentadas aqui oferecem formas diferenciadas de apropriação do sensível. As especificidades de cada vivência, de cada contexto, foram reorganizadas neste percurso de escrita. Os gestos politizados tal qual apresentados nos trabalhos analisados ganham sentido na medida em que são locais e singulares, embora, abertos aos fluxos de informação do ambiente e de outros corpos.

Ao conectar o campo do sensível ao campo do político, com base nos argumentos de Giorgio Agamben, Boaventura de Sousa Santos e Muniz Sodré, a aposta foi de que ocorre a possibilidade de politização do corpo em cena, quando há a escolha por estratégias comunicativas que decidem dar visibilidade a estados corporais que anulam as separações e apostam nas possibilidades, que ativam a potência política ao exercitar as singularidades. As práticas de Gekidan Kaitaisha e Cristian Duarte e seus coletivos temporários apontam nesse sentido.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

*"Ever tried? Ever failed? Don't matter. Try again. Fail again. Fail better."<sup>116</sup>  
(Samuel Beckett)*

Retomando os fios que atam a trajetória desta pesquisa, que não começa na página 09 nem termina na 122, incorporo as palavras dos autores que escolhi para abrir e fechar a primeira e a última parte deste texto. A travessia ainda está sendo, o real ainda está se configurando, e assim será sempre. Muitas descobertas me desviaram das hipóteses iniciais, muitos novos interesses surgiram nesse percurso, muitos dos quais tiveram que ser refreados para que eu tivesse condições de finalizar esta etapa. Tentei, falhei, e pretendo tentar e falhar ainda muitas vezes, cada vez melhor. Não há ponto de chegada, nem de partida – só há travessia.

Foi através do mergulho em minha própria experiência que fui traçando as conexões entre os artistas pesquisados e os temas que me interessavam – a questão da identidade, das representações de si e do outro na cultura, nas artes e no corpo. Pareceu-me importante dar visibilidade às zonas de fronteira porque esses espaços intersticiais revelam o contato entre territórios distintos.

No corpo, entendido como corpomídia, as instâncias não se separam, é impossível delimitar exatamente as linhas demarcatórias. Reconhecer tal condição tem implicações políticas porque coloca o corpo também como atuante, não apenas como receptor. Mudam as metáforas, borram-se linhas abissais, anulam-se dispositivos de poder, ativam-se hibridismos de toda sorte. Dar visibilidade às relações de negociação entre o que estaria supostamente separado é trazer à tona o próprio campo de conflito que nunca cessa de processar.

Não se trata de abolir todas as separações – algumas se fazem necessárias por razão de sobrevivência – mas de anular as separações que se revelam exclusões, que acabam definindo a condição de visibilidade e invisibilidade, de existência e não existência. Necessita-se incluir outras possibilidades de existir, e essa inclusão não é consensual em nenhum campo, no teórico ou no prático, nem no campo do sensível. A noção de hibridação com a qual se trabalhou nesta dissertação não opera pela harmonia, mas pela fricção, pela tensão entre os elementos relacionados.

---

<sup>116</sup> Tradução da autora: “Já tentou? Já falhou? Não importa. Tente de novo. Falhe de novo. Falhe melhor”. Do texto “Worstward Ho” de Samuel Beckett.

Por isso mesmo, as experiências artísticas selecionadas para desenvolver a análise proposta não trabalham com produtos acabados, com corpos estáveis e padrões de movimento. Gekidan Kaitaisha apresenta o corpo dos performers como campo de conflito, onde as negociações estão sendo testadas, as resoluções estão sendo problematizadas. Há uma atualização, e isso não significa novidade, de questões de ordem cultural ainda pertinentes na sociedade japonesa. O corpo, que durante muito tempo esteve associado a discursos nacionalistas, no trabalho de Kaitaisha entra em cena para discutir a redefinição de características consideradas únicas, para discutir relações de poder e exclusão ainda presentes, mas que se pretendem invisíveis para que seja possível a manutenção do *status quo*. Nesse contexto, inserem um modo de produção diferente nas artes, através das intensas colaborações internacionais e da reelaboração de suas obras, para citar algumas das estratégias exploradas no percurso desta pesquisa.

Mais perto de nós, aqui no Brasil, também há artistas realizando tal empreitada, como Cristian Duarte e seus coletivos temporários. Subvertendo hipóteses, como a de que “criação vem antes de projeto”, instalando campos de compartilhamento de ferramentas de trabalho para criar, ampliando sua rede de atuação, através da democratização de acesso à informação e colaborações artísticas múltiplas, eles também incitam uma nova maneira de produzir no campo da arte. Politizam suas estratégias comunicativas ao evidenciar no próprio corpo como as informações entre dentro e fora são processadas, questionando as linhas demarcatórias de uma lógica ordenadora, que opera pela separação. Nesse jogo de deslocamento proposto lançam, para quem quiser “ver”, questões culturais e discutem no próprio corpo os estereótipos, os clichês, o consumo, os modelos – de beleza, de dança –, ativando a potência da ambivalência dos gestos, dos movimentos e dos discursos.

Indisciplinadamente arrisquei conexões e diálogos culturais, a partir do que havia vivido. Sem pretender traçar relações de influência ou de equivalência entre as experiências artísticas pesquisadas, o recorte foi realizado com foco nos processos, no modo de produção, mais que nos resultados cênicos apresentados. Não são paralelos sendo estabelecidos, apenas operadores sendo reconhecidos, pontos de identificação sendo traçados.

A teoria do corpomídia de Greiner e Katz viabilizou essa perspectiva, apoiada também em outros estudos, de outros campos teóricos. A possibilidade do corpo artista como campo político, que atua para desconstruir as lógicas habituais, a partir da superação das dicotomias excludentes, foi suportada pelos escritos de Giorgio Agamben

e Boaventura de Sousa Santos, sobretudo. Conduzida por Homi Bhabha, encontrei nas estratégias de hibridação um caminho para discutir procedimentos que visam ampliar o campo de experiências possíveis, dando ênfase à diferença, sem a intenção de criar outras totalidades universalizantes ou hegemônicas. A ideia de tradução cultural, tendo em vista sua perspectiva política, também se fez presente para uma discussão acerca das possibilidades de transformação da arte. Esse percurso fez-se possível porque desenvolvido a partir de uma abordagem compreensiva da comunicação, que enfatiza as mediações e inclui a dimensão do sensível, os afetos e, necessariamente, o corpo, como gostaria Jesús Martín-Barbero e Muniz Sodré.

Os entendimentos de corpo que os performers de Gekidan Kaitaisha e Cristian Duarte e seus coletivos temporários trazem para a cena questionam conceitos considerados estáveis como nacionalidade e cultura. Ao provocar fissuras nos discursos sociais e artísticos de autenticidade, abrem-se para a contaminação e passam a exercitar práticas inclusivas e democráticas, como as intensas colaborações. Ainda que, algumas vezes, tais práticas resultem mais complexas do que poderiam supor seus proponentes, gerando conflitos entre os envolvidos e tensionando o campo dos afetos.

Ao ter no corpo, na maneira como ele se organiza em relação ao ambiente, o foco da discussão aqui proposta, o estatuto do gesto e do movimento entraram em pauta, não para tratar de padrões ou modelos. Mas justamente para tratá-los como mediação, como exibição de uma mediação, ou como comunicação de uma comunicabilidade, como quer Agamben. Desta feita é que encontramos a gestualidade dos corpos em cena, no trabalho dos artistas pesquisados, revelados, tais como são, dentro do campo da política. As estratégias comunicativas por eles adotadas explicitam o caráter dos meios puros dos movimentos corporais.

O que parece fundamental nessa visão é como o corpo ganha sentido no campo da comunicação e também no campo da política, na medida em que ambos se relacionam e se conectam. Tal perspectiva não poderia ser adotada se o pressuposto não fosse o cruzamento dos domínios, não fosse a desierarquização dos campos de saber – processos artísticos também são produtores de conhecimento. Crucial é não acreditar que devemos simplesmente ignorar os limites e contornos a que estamos acostumados, mas transformar nossa compreensão do que eles significam.

O diálogo cultural que aqui se propôs pressupõe uma abertura ao Outro – todo aquele ou tudo aquilo que decidimos não fazer parte do nosso “mundo”. A dificuldade de situar os objetos e fenômenos quando não pertencem a categorias reconhecíveis leva,

consequentemente, à redefinição de percepções e conceitos. Essa mudança informa a maneira pela qual voltamos a olhar o Outro, e pode gerar outros tipos de relação com essa alteridade. De qualquer maneira, quando nos abrimos para o Outro, colocamos em questão supostas identidades puras. Gekidan Kaitaisha e Cristian Duarte, por meio de seus experimentos corporais trabalham nesse sentido, apostam no enfrentamento das diferenças.

Através dos processos desses artistas pôde ser observada a relação de determinados ambientes e o corpo que se politiza em cena, tendo a hibridação como principal estratégia na produção de estados corporais que comunicam instabilidades e crises. As experiências performáticas discutidas aqui revelam a noção do inacabado como um determinado estado artístico, como uma estratégia comunicativa que desestabiliza essencialismos e estabelece mediações.

*“A linguagem da crítica é eficiente não porque mantém eternamente separados os termos do senhor e do escravo, do mercantilista e do marxista, mas na medida em que ultrapassa as bases de oposição dadas e abre um espaço de tradução: um lugar de hibridismo, para se falar de forma figurada, onde a construção de um objeto político que é novo, nem um e nem outro, aliena de modo adequado nossas expectativas políticas, necessariamente mudando as próprias formas de reconhecimento do momento da política” (BHABHA, 2007: 51).*

Mudando as formas de reconhecimento de si e do outro, das relações entre corpo e ambiente, entre teoria e prática, as redes de informação foram se ampliando e as possibilidades de conexão se dilatando. Deslizando entre as bordas, a intenção foi mesmo de tornar confuso o sentido de autenticidade de uma cultura nacional, fosse ela japonesa ou brasileira. Afirmar a identidade singular de um corpo no seu ambiente, ao invés de conectá-lo à ideia de uma identidade cultural – advinda de uma noção de origem e nacionalidade – emergiu como uma efetiva estratégia comunicativa para situar o corpo no campo da política.

A aposta que se lançou neste trabalho é a de que ao dar espaço para emergência de outras versões da vida e da arte, do corpo que se hibridiza com o ambiente, do campo da comunicação contaminado pelo campo do sensível, pode-se tornar possíveis outras realidades. Abrindo *“a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular”* (AGAMBEN, 2007: 66), pode-se dar visibilidade a algo que talvez não seja considerado, mas que faça ir além do que já está determinado.

Muitos novos conhecimentos e descobertas marcaram este percurso, alguns deles sugerem desdobramentos atuais, novos questionamentos e interesses. Transitar entre diferenças, ativar possibilidades, acolher tensões e conflitos, criar zonas de contato, estabelecer vínculos – exercícios políticos e comunicativos que desejo continuar praticando. Os apontamentos para o futuro? As questões estão aí, há muitas formas de colocá-las em discussão, no papel e no corpo. Como escreveu uma amiga residente do DESABA o que está ao nosso alcance é sempre um “recorte de possíveis”. O melhor talvez não seja apenas ampliar o recorte, mas ampliar os possíveis.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. Form-of-life. In: VIRNO, Paolo e HARDT, Michael (ed.). **Radical Thought in Italy: a potencial politics**. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2006. (Theory of Bounds, v. 7)
- \_\_\_\_\_. **Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I**. Belo horizonte: Editora UFMG, 2002. (Humanitas)
- \_\_\_\_\_. Notas sobre o gesto. In: **Medios sin Fin – notas sobre la política**. Valencia: Pré-Textos, 2001. (p.47-56).
- \_\_\_\_\_. **Profanações**. São Paulo: Editora Boitempo, 2007.
- ASSMANN, Selvio. J. *Apresentação*. In: AGAMBEN, G. **Profanações**. São Paulo: Editora Boitempo, 2007.
- BARBER, Stephen. *Tokyo's Urban and Sexual Transformations: Performance Art and Digital Cultures*. In: LLOYD, Fran (ed.). **Consuming Bodies – sex and contemporary Japanese art**. London: Reaktion Books, 2002. (p: 166-185)
- BECHARA, E. **O que Muda com o Novo Acordo Ortográfico**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2008.
- BECKETT, Samuel. **Worstward Ho**. (1983). Disponível em: <[http://www.samuel-beckett.net/w\\_ho.htm](http://www.samuel-beckett.net/w_ho.htm)>. (Acesso em 12 de novembro de 2006).
- BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- BRITO, Fabiana Dultra. **Mecanismos de Comunicação entre Corpo e Dança: parâmetros para uma história contemporânea**. (Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica – PUC-SP, São Paulo, 2002).
- CAMPOS, Haroldo de. *Da Razão Antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira*. In: **Boletim Bibliográfico - Biblioteca Mário de Andrade**. São Paulo, v.44, jan./dez. 1983.
- \_\_\_\_\_. *Ideograma, Anagrama, Diagrama: uma leitura de Fenollosa*. In: CAMPOS, Haroldo de. **Ideograma, Lógica, Poesia e Linguagem**. São Paulo: Edusp, 1994.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003. (Ensaio Latino-americanos, 1)
- DANTAS, Luiz Carlos. **O que foi o Japonismo**. (2007). Disponível em: <[http://www.fjisp.org.br/agenda/07\\_01\\_japonismo/O%20que%20foi%20o%20Japonismo.doc](http://www.fjisp.org.br/agenda/07_01_japonismo/O%20que%20foi%20o%20Japonismo.doc)>. (Acesso em 12 de setembro de 2007).
- DIAS, Luciana de Mattos. **Corpo e Complexidade – o trânsito arte-ciência nos processos de criação de Adriana Grechi**. (Dissertação de Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UFBA, Salvador: 2006.
- ECKERSALL, Peter, UCHINO, Tadashi & MORIYAMA, Naoto (eds.). **Alternatives – debating theatre culture in the age of con-fusion**. Brussels, Belgium: P.I.E. – Peter Lang, 2004.
- \_\_\_\_\_. *The Performing Body and Cultural Representation in the Theatre of Gekidan Kaitaisha*. In: SCHOLZ-CIONCA, Stanca and LEITER, Samuel L. (ed.). **Japanese Theatre and the International Stage**. Leiden; Boston: Brill, 2001. : 313-327. (Brill's Japanese studies library, v 12)
- \_\_\_\_\_. *What can't be seen can be seen: butoh politics and (body) play*. In: Peta Tait (ed.) **Body Show/s: Australian Viewings of Live Performance**. Amsterdam: Rodopi Theatre Series, 2001. (p: 145-51).

- FOSTER, Hal. **The Return of the Real: the avant-garde at the end of the century.** Massachusetts: MIT Press, 1996.
- FRIEDAMN, Susan Stanford. **O "falar da fronteira", o hibridismo e a performatividade – teoria da cultura e identidade nos espaços intersticiais da diferença.** 2002. [online] Disponível em: <<http://www.eurozine.com/articles/2002-06-10-friedman-pt.html>> (Acesso em 28 de janeiro de 2009).
- GREINER, Christine. *A desfronteirização das metáforas ontológicas no corpo artista.* In: **Territórios e Fronteiras da Cena – revista eletrônica de artes cênicas, cultura e humanidades**, n. 02, dezembro de 2004.
- \_\_\_\_\_. *A diáspora do corpo em crise: do teatro japonês aos novos processos de comunicação do ator contemporâneo.* **Sala preta**, São Paulo, v. 02, p. 103-119, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Butô: pensamento em evolução.** São Paulo: Escrituras, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Cinco Questões para Pensar nas Danças Contemporâneas Brasileiras como Anticorpos à Categoria Tradicional de “Corpo Brasileiro”.* In: NORA, Sigrid (org.). **Húmus.** Caxias do Sul: Lorigraf, 2007, v. 2, p.09-11.
- \_\_\_\_\_. **O colapso do corpo a partir do ankoku butô de Hijikata Tatsumi.** 2005a. [online] Disponível em: <<http://www.japonartescenicas.org/estudiosjaponeses/articulos/ankokubutoh.pdf>>. (Acesso em 02 de novembro de 2006).
- \_\_\_\_\_. **O Corpo – pistas para estudos indisciplinados.** São Paulo: Annablume, 2005b.
- \_\_\_\_\_. *Os Corpos do J-POP.* GREINER, Christine e FERNANDES, Ricardo Muniz. **Tokyogaqui: um Japão imaginado.** São Paulo: Edições SESC SP, 2008. (p. 144-156)
- \_\_\_\_\_. *Por uma Dramaturgia da Carne: o corpo como mídia da arte.* In: BIÃO, A.; PEREIRA, A.; CAJAÍBA, L. C.; PITOMBO, R. **Temas da contemporaneidade, imaginário e teatralidade.** São Paulo: Annablume: Salvador: JIPE-CIT, 2000. (p. 353-364).
- GREINER, Christine e KATZ, Helena. *Corpo e Processos de Comunicação.* In: **Revista Fronteiras – estudos midiáticos.** Vol. III, n. 02, dezembro de 2001, pp. 65-75.
- \_\_\_\_\_. *Por uma Teoria do Corpomídia.* In: GREINER, Christine. **O Corpo – pistas para estudos indisciplinados.** São Paulo: Annablume, 2005. (p. 125-136).
- GRUZINSKI, Serge. **O Pensamento Mestiço.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- HIJIKATA, Tatsumi. *Inner Material/Material.* Translation by Jacqueline S. Ruyak and Kurihara Nanako. **The Drama Review.** New York University and the Massachusetts Institute of Technology: v. 44, (T165), spring 2000a, pp. 36-42.
- \_\_\_\_\_. *Wind Daruma.* Translation by Jacqueline S. Ruyak and Kurihara Nanako. **The Drama Review.** New York University and the Massachusetts Institute of Technology: v. 44, (T165), spring 2000b, pp. 71-79.
- \_\_\_\_\_. *To Prison.* Translation by Jacqueline S. Ruyak and Kurihara Nanako. **The Drama Review.** New York University and the Massachusetts Institute of Technology: v. 44, (T165), spring 2000c, pp. 43-48.
- IGARASHI, Yoshikuni. **Bodies of Memory – narratives of war in postwar Japanese culture, 1945-1970.** New Jersey: Princeton University Press, 2000.

- JOHNSON, Mark. **The Body in the Mind – the bodily basis of meaning, imagination, and reason.** Chiacago and London: The University of Chicago Press, 1987.
- KATZ, Helena. *Corpomídia: instrumentos para caminhar na zona de fronteira.* In: **Territórios e Fronteiras da Cena – revista eletrônica de artes cênicas, cultura e humanidades**, n. 02, dezembro de 2004a.
- \_\_\_\_\_. *Vistos de Entrada e Controle de Passaportes da Dança Brasileira.* In: CAVALCANTI, Lauro. **Tudo é Brasil.** Itaú Cultural (SP) – Paço Imperial (RJ), 2004b. (p. 121-131)
- \_\_\_\_\_. **Uma Proposta Evolucionista para o Conceito de Projeto.** 2009 (no prelo)
- \_\_\_\_\_. **Um, Dois, Três – a dança é o pensamento do corpo.** Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.
- KURIHARA, Nanako. **The Most Remote Thing in the Universe – critical analysis of Hijikata Tatsumi Butoh’s Dance.** (thesis of Doctor of Philosophy). Department of Performance Studies – NY University, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Hijikata Tatsumi – the words of butoh.* **The Drama Review.** New York University and the Massachussets Institute of Technology: v. 44, (T165), spring 2000, pp. 43-48.
- LAKOFF, George. **Women, Fire, and Dangerous Things – what categories reveal about the mind.** Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- LAKOFF, George e JOHNSON, Mark. **Metáforas da Vida Cotidiana.** Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: Educ, 2002. (Coleção As Faces da Linguística Aplicada)
- \_\_\_\_\_. **Philosophy in the Flesh – the embodied mind and its challenge to western thought.** New York: Basic Books, 1999.
- LLOYD, Fran (ed.). Introduction: Critical Reflections. In: LLOYD, Fran (ed.). **Consuming Bodies – sex and contemporary Japanese art.** London: Reaktion Books, 2002.
- LOUPPE, Laurence. “Corpos Híbridos”. In: PEREIRA, Roberto e SOTTER, Silvia (Org.). **Lições de Dança 2.** RJ: Univercidade, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Poétique de la Danse Contemporaine – la suite.** Bruxelles: Éditions Contredanse, 2007.
- MACQUILLAN, Martín. *Introduction: five strategies for deconstruction.* In: MACQUILLAN, Martín. **Deconstruction – a reader.** Edinburgo: Edinburgh University, Press, 2000. (p. 01-43)
- MARINHO, Nirvana. **As Políticas do Corpo Contemporâneo: Lia Rodrigues e Xavier Le Roy.** (Tese de Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, São Paulo: 2006.
- MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos Meios às Mediações – comunicação, cultura e hegemonia.** Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.
- NUNES, Sandra Meyer. **As Metáforas do Corpomídia em Cena.** (Tese de Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, São Paulo: 2006.
- OTORI, Hidenaga e SHIMIZU, Shinjin. **Theatre of Deconstruction Kaitaisha (1991-2001).** Toquio: Shuho Bijutsu, 2001.
- PELBART, Peter Pål. *Biopolítica e Biopoder no Coração do Império.* In: LINS, Daniel e GADELHA, Sylvio (orgs.). **Nietzsche e Deleuze – que pode o corpo.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. (Coleção Outros Diálogos)

- RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível – estética e política**. São Paulo: EXO experimental org.; Ed.34, 2005.
- \_\_\_\_\_. **O Desentendimento – política e filosofia**. São Paulo: Ed.34, 1996. (Coleção Trans)
- REIS, Daniela. *O Balé do Rio de Janeiro e de São Paulo entre as Décadas de 1930 e 1940: concepções de identidade nacional no corpo que dança*. In: **Revista de História e Estudos Culturais**. Vol. 2, ano II, n. 3. Julho/agosto/setembro de 2005. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br>>. (Acesso em 10 de julho de 2009).
- ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental – transformações contemporâneas do desejo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Despachos no Museu – sabe-se lá o que vai acontecer**. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-88392001000300002&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-88392001000300002&script=sci_arttext)>. (Acesso em 05 de novembro de 2008).
- ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1986.
- SAID, Edward. **Orientalismo – o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Orientalism Reconsidered*. In: MACFIE, Alexander Lyon. **Orientalism: A Reader**. New York: NY University Press, 2000.
- SANTOS, Boaventura de Souza. **A Gramática do Tempo: para uma nova cultura política**. São Paulo: CórteX, 2006. (Coleção para um Novo Senso Comum; v. 4)
- \_\_\_\_\_. **Para Além do Pensamento Abissal – das linhas globais a uma ecologia de saberes**. 2007. Disponível em: <[http://www.ces.uc.pt/bss/documentos/Para\\_alem\\_do\\_pensamento\\_abissal\\_RCCS\\_78.PDF](http://www.ces.uc.pt/bss/documentos/Para_alem_do_pensamento_abissal_RCCS_78.PDF)>. (Acesso em 30 de julho de 2008).
- SHIMADA, Yoshiko. *Afterword: Japanese Pop Culture and the Erradication of History*. In: LLOYD, Fran (ed.). **Consuming Bodies – sex and contemporary Japanese art**. London: Reaktion Books, 2002.
- SHIMIZU, Shinjin. **Dream Regime – The Annihilated Body**. Translation by Adam Broinowski. 2002. (no prelo)
- SODRÉ, Muniz. **Antropológica do Espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede**. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2002.
- \_\_\_\_\_. **As Estratégias Sensíveis: afeto, mídia e política**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2006.
- SORGENFREI, Carol Fischer. *Counteirng ‘Theoretical Imperialism’: some possibilities from Japan*. In: **Theatre Research International**, vol. 32, n. 3: 312-324. United Kingdom: International Federation for Theatre Research, 2007.
- UCHINO, Tadashi. Deconstructing “Japaneseness”: Toward Articulating Locality and Hybridity in Contemporary Japanese Performance. In: CENTRE FOR DRAMA AND THEATRE STUDIES. **Dis/Orientations (Cultural Praxis in Theatre: Asia, Pacific, Australia)**. Australia: Monash University, 1999. pp. 35-53. (Monash Theatre Papers I)
- \_\_\_\_\_. *Images of Armageddon – Japan’s 1980s Theatre Culture*. In: **The Drama Review**. New York University and the Massachusetts Institute of Technology: v. 44, 1 (T165), spring 2000, pp. 85-96.
- \_\_\_\_\_. *Mapping/Zapping “J” Theatre at the Moment*. In: **Performance Paradigm**, n. 2, March 2006. Disponível em: <<http://www.maxpressnet.com.br/noticia-boxsa.asp?TIPO=CE&SQINF=298316>> (Acesso em 26 de maio de 2008).

---

*Rupturas, falhas: dois momentos “nacionalistas” e a cultura da dança no Japão.* In: GREINER, Christine e FERNANDES, Ricardo Muniz. **Tokyogaqui: um Japão imaginado.** São Paulo: Edições SESC SP, 2008. (p. 130-141).

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Teoria do Conhecimento e Arte: formas de conhecimento – arte e ciência a partir da complexidade.** Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008.

UEXKÜLL, Thure von. “A Teoria da *Umwelt* de Jacob von Uexküll”. In: **Galáxia**, n. 07, abril de 2004. (p. 19-48)

### **Artigos de jornal**

FREITAS, Tatiane. *Japonês em poucas palavras.* **A Tarde.** Salvador-BA, 17 de março de 2006 (Caderno Fim de semana).

KATZ, Helena. *Encontros com o sutil e o sintético.* **O Estado de São Paulo.** São Paulo-SP, 09/05/2008, p. D11. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz81210346692.jpg>> (Acesso em 21 de setembro de 2008)

---

*Festival de renovação e contundência.* **O Estado de São Paulo.** São Paulo-SP, 30/05/2008. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz91212502667.jpg>>. (Acesso em 21 de setembro de 2008).

---

*Inquietudes servem de ignição para Médelei.* **O Estado de São Paulo.** São Paulo-SP, 16/11/2006, p. D11. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz11164154585.jpg>>. (Acesso em 21 de setembro de 2008).

MONTEIRO, Teresa. *Corpos em guerra.* **O Povo.** Fortaleza-CE, 25 de março de 2006 (caderno Vida & Arte).

ROCHA, Pedro. *Mestiçagem latino-americana.* **O Povo.** 10 de maio de 2008. Disponível em: <<http://www.opovo.com.br/opovo/vidaearte/787818.html>> (Acesso em 02 de maio de 2009).

SANTANA, Joceval. *Corpo em conflito.* **Correio da Bahia.** Salvador-BA, 17 de março de 2006.

SANTOS, Valmir. *Japoneses encenam ‘dor fantasma’.* Folha de São Paulo, São Paulo – SP, 03 de março de 2006 (Caderno Ilustrada).

SEBASTIÃO, Walter. *Fantasmas modernos.* **Estado de Minas.** Belo Horizonte-MG, 10 de março de 2006, p. 25.

### **Sites acessados**

<<http://barroco-mestico.blogspot.com/>>

<<http://www.desaba.org/>>

<<http://www.desabablog.org/>>

<<http://www.faap.br/residenciaartistica/apresentacao.asp>>

<<http://www.helenakatz.pro.br/>>

<<http://www.kaitaisha.com/>>

<<http://www.parts.be/>>

<<http://www.pa-f.net/>>

<<http://www.pucsp.br/pos/cos/cec>>

<<https://sistemas.usp.br/fenixweb/fexDisciplina?sglDis=CAC5501>>

# **ANEXOS**

## **Anexo 1**

### **Produção artística de Gekidan Kaitaisha**

#### **The Drifting View (1985)**

#### **Mitsuri-Tan (1986)**

Direção: Shimizu Shinjin e Onobu Noriaki

Performance: Haginaka Minoru, Matsunaka Seiji, Matsunaga Toru, Kumagai Yuko, Hasegawa Kazuhiro

#### **The Drifting View II (1986)**

#### **Dear, Spectrum (1986)**

Direção: Shimizu Shinjin

Performance: Onobu Noriaki, Hino Hiruko, Haginaka Minoru, Kumamoto Kenjiro, Yamamoto Tetsuya, Isobe Kenichi

#### **'Tis a Night Like the Theatrical P-Time (1987)**

Direção: Shimizu Shinjin

Performance: Onobu Noriaki, Hino Hiruko, Haginaka Minoru, Hasegawa Kazuhiro, Kumamoto Kenjiro, Yamamoto Tetsuya, Kaida Genji, Morinaga Junko, Okada Aya

Música: Isobe Kenichi

Filme: Nishimura Takuya

#### **The Drifting View III – White Night (1987)**

#### **Bo Home – Home Wandering (1989)**

Direção: Shimizu Shinjin

Performance: Onobu Noriaki, Hino Hiruko, Haginaka Minoru, Hasegawa Kazuhiro, Kumamoto Kenjiro, Kaida Genji, Morinaga Junko, Isobe Kenichi, Kawakami Takushi, Takahashi Akinori, Maruoka Hiromi, Nakajima Miyuki, Shibasaki Tomonori

Música: Isobe Kenichi

Cenografia: Okamoto Isao

Iluminação: Hanada Satoshi

Instalação: Tono Mirai

Filme: Nishimura Takuya

Slides: Ishikawa Toshiaki

#### **The Drifting View IV – Misty Color Variation of Odyssea (1989)**

Direção: Shimizu Shinjin

Performance: Onobu Noriaki, Hino Hiruko, Haginaka Minoru, Hasegawa Kazuhiro, Kumamoto Kenjiro, Isobe Kenichi, Kawakami Takushi, Takahashi Akinori, Maruoka Hiromi, Nakajima Miyuki

Música: Isobe Kenichi

Iluminação: Hanada Satoshi

Instalação: Tono Mirai

Filme: Nishimura Takuya

**The Drifting View V – T-P (1989)**

**Jeanne – Repermanent Residents (1991)**

Direção: Shimizu Shinjin

Performance: Onobu Noriaki, Hino Hiruko, Haginaka Minoru, Hasegawa Kazuhiro, Kumamoto Kenjiro, Maruoka Hiromi, Nakajima Miyuki

**The Drifting View VI – Shining Heights (1991)**

Direção: Shimizu Shinjin

Performance: Onobu Noriaki, Hino Hiruko, Haginaka Minoru, Hasegawa Kazuhiro, Kumamoto Kenjiro, Maruoka Hiromi, Nakajima Miyuki, Narui Terumitsu, Iida Koji, Kaida Genji, Saito Masako

**The Dog I – People in a Foreign Land (1993)**

Direção: Shimizu Shinjin

Performance: Onobu Noriaki, Hino Hiruko, Haginaka Minoru, Hasegawa Kazuhiro, Kumamoto Kenjiro, Maruoka Hiromi, Nakajima Miyuki, Narui Terumitsu, Iida Koji, Kaida Genji, Saito Masako, Yamagata Mitsuko, Ueda Yumiko, Nomoto Ryoko, Takata Miho, Moriyama Masako, Kosugi Yoshiko

Música: Narui Terumitsu

**The Drifting View VII – The Last Walk (1993)**

**The Dog II – A Little Story (1994)**

**The Dog III – Saint Orgie (1994)**

Direção: Shimizu Shinjin

Performance: Hino Hiruko, Haginaka Minoru, Kumamoto Kenjiro, Maruoka Hiromi, Nakajima Miyuki, Iida Koji, Kaida Genji, Yamagata Mitsuko, Nomoto Ryoko, Takata Miho, Moriyama Masako, Kosugi Yoshiko

Música: Narui Terumitsu

Produção: Maruoka Hiromi

**Tokyo Ghetto – Voidness has gone, and the Era of Absurdity is Coming (1995)**

Direção: Shimizu Shinjin

Performance: Hino Hiruko, Kumamoto Kenjiro, Maruoka Hiromi, Nakajima Miyuki, Iida Koji, Yamagata Mitsuko, Nomoto Ryoko, Takata Miho, Moriyama Masako, Kosugi Yoshiko

Iluminação: Hasegawa Kazuhiro

Som e efeitos visuais: Hata Takeshi

Produção: Maruoka Hiromi

**The Drifting View VIII – They Have No Name (1995)**

**The Proscenium – Tokyo Ghetto (1995)**

Direção: Shimizu Shinjin

Performance: Hino Hiruko, Kumamoto Kenjiro, Maruoka Hiromi, Nakajima Miyuki, Iida Koji, Yamagata Mitsuko, Nomoto Ryoko, Takata Miho, Moriyama Masako, Kosugi Yoshiko

Iluminação: Kawai Naoki

Efeitos visuais: Hata Takeshi

Produção: Maruoka Hiromi

**Tokyo Ghetto – Orgie (1995)**

Direção: Shimizu Shinjin

Performance: Hino Hiruko, Kumamoto Kenjiro, Maruoka Hiromi, Nakajima Miyuki, Iida Koji, Yamagata Mitsuko, Nomoto Ryoko, Takata Miho, Moriyama Masako, Kosugi Yoshiko

Produção: Maruoka Hiromi

**Tokyo Ghetto III – Dying Anarchy (1996)**

Direção: Shimizu Shinjin

Performance: Hino Hiruko, Kumamoto Kenjiro, Nakajima Miyuki, Iida Koji, Yamagata Mitsuko, Nomoto Ryoko, Takata Miho, Moriyama Masako, Kosugi Yoshiko, Maruoka Hiromi

Produção: Maruoka Hiromi

**Tokyo Ghetto – Lullaby (1996)**

**Tokyo Ghetto – L'epuisé (1996)**

**Tokyo Ghetto – Hard Core (1996)**

Direção: Shimizu Shinjin

Performance: Hino Hiruko, Kumamoto Kenjiro, Maruoka Hiromi, Nakajima Miyuki, Iida Koji, Yamagata Mitsuko, Nomoto Ryoko, Takata Miho, Moriyama Masako, Kosugi Yoshiko, Hagiwara Michihide

Iluminação: Hasegawa Kazuhiro

Som e efeitos visuais: Hata Takeshi

Produção: Maruoka Hiromi

**Tokyo Ghetto – Secret Ceremony (1997)**

**Tokyo Ghetto – Class In Twilight (1997)**

**S.M.3f – Tokyo Discipline (1997)**

**Tokyo Ghetto – Orgie#3 (1997)**

**Tokyo Ghetto – Orgie#4 (1997)**

**Zero Category (1997)**

Direção: Shimizu Shinjin

Performance: Hino Hiruko, Kumamoto Kenjiro, Nakajima Miyuki, Yamagata Mitsuko, Nomoto Ryoko, Takata Miho, Moriyama Masako, Ichikawa Aiko, Hasegawa Tomoko, Urasoe Hisafumi

Iluminação: Kawai Naoki

Som: Mizutani Yuji

Produção: Maruoka Hiromi

**Zero Category II – The Season Of New Abjection (1998)**

Direção: Shimizu Shinjin

Performance: Hino Hiruko, Kumamoto Kenjiro, Nakajima Miyuki, Yamagata Mitsuko, Nomoto Ryoko, Takata Miho, Moriyama Masako, Hasegawa Tomoko, Urasoe Hisafumi, Koike Shunji

Cantora: Suekichi

Iluminação: Kawai Naoki

Som: Mizutani Yuji

Produção: Maruoka Hiromi

**De-Control I – Cluster/Act In The Cell (1999)**

**De-Control II – Neuro System (1999)**

Direção: Shimizu Shinjin

Performance: Hino Hiruko, Kumamoto Kenjiro, Nakajima Miyuki, Yamagata Mitsuko, Nomoto Ryoko, Takata Miho, Moriyama Masako, Hasegawa Tomoko, Urasoe Hisafumi, Koike Shunji, Aota Reiko, Tsuchimoto Tadashi

Produção: Maruoka Hiromi

**Bye-Bye: Into the Century of Degeneration (1999)**

Direção: Shimizu Shinjin

Performance: Hino Hiruko, Kumamoto Kenjiro, Nakajima Miyuki, Yamagata Mitsuko, Nomoto Ryoko, Takata Miho, Moriyama Masako, Hasegawa Tomoko, Urasoe Hisafumi, Koike Shunji, Aota Reiko, Tsuchimoto Tadashi, Tano Hideko

Iluminação: Kawai Naoki

Som: Mizutani Yuji

Produção: Kurihara Mayumi

**De-Control III – Unexpected Living Thing (1999)**

**De-Control IV – Iconoclastic Arena (1999)**

Direção: Shimizu Shinjin

Performance: Hino Hiruko, Kumamoto Kenjiro, Nakajima Miyuki, Nomoto Ryoko, Takata Miho, Moriyama Masako, Hasegawa Tomoko, Urasoe Hisafumi, Koike Shunji, Aota Reiko, Tsuchimoto Tadashi, Urayama Mariko, Akaiwa Kazumi, Fujishiro Aki

Produção: Kurihara Mayumi

**Journey to Con-Fusion (1999)**

Projeto de Colaboração Intercultural: Kaitaisha X NYID

Direção: Shimizu Shinjin e David Pledger

Performance: Hino Hiruko, Kumamoto Kenjiro, Nakajima Miyuki, Nomoto Ryoko, Moriyama Masako, Hasegawa Tomoko, Urasoe Hisafumi, Koike Shunji, Aota Reiko, Tsuchimoto Tadashi, Urayama Mariko, Akaiwa Kazumi, Fujishiro Aki, Katia Molino, Greg Ulfan, Paul Bongiovanni, Louise Taube, Simon Hall

Produção: Hata Takeshi e Peter Eckersall

**De-Control V – Many Many (2000)**

**De-Control VI – Prisoner of Freedom (2000)**

**De-Control VII – S.M.3F.II (2000)**

Direção: Shimizu Shinjin

Performance: Hino Hiruko, Kumamoto Kenjiro, Nakajima Miyuki, Nomoto Ryoko, Moriyama Masako, Urasoe Hisafumi, Koike Shunji, Aota Reiko, Tsuchimoto Tadashi, Urayama Mariko, Akaiwa Kazumi, Fujishiro Aki

Produção: Hata Takeshi

**The Death Walk (2000)**

**Exile on The Earth (2000)**

**Journey to Con-Fusion 2 (2000)**

Projeto de Colaboração Intercultural: Kaitaisha X NYID

Direção: Shimizu Shinjin e David Pledger

Performance: Hino Hiruko, Kumamoto Kenjiro, Nakajima Miyuki, Nomoto Ryoko, Hasegawa Tomoko, Urasoe Hisafumi, Aota Reiko, Tsuchimoto Tadashi, Urayama Mariko, Akaiwa Kazumi, Fujishiro Aki, Ishii Yasuji, Katia Molino, Greg Ulfan, Louise Taube, Simon Hall

Produção: Hata Takeshi e Peter Eckersall

**Bye-Bye: The New Primitive (2001)**

Direção: Shimizu Shinjin

Performance: Hino Hiruko, Kumamoto Kenjiro, Nakajima Miyuki, Nomoto Ryoko, Urasoe Hisafumi, Koike Shunji, Aota Reiko, Tsuchimoto Tadashi, Urayama Mariko, Akaiwa Kazumi, Ishii Yasuji, TANO Hideko, Fueda Uichiro, Adam Broinowski

Iluminação: Kaewai Naoki

Som: Mizutani Yuji

Produção: Hata Takeshi e Enso Kiyomi

**Journey To Con-Fusion 3 (2002)**

Projeto de Colaboração Intercultural: Kaitaisha X NYID

**Death Is Living (2003)****The Drifting View X: Bodies Of War (2003)**

Projeto de Colaboração Intercultural Austrália – Japão

**Pro-Existence (2004)****Dream Regime (2004)**

Projeto de Colaboração Intercultural

**The Vírus of Deathlessness (2005)****Bye-Bye; Phantom (2006)**

Turnê brasileira

**Bye-Bye; Reflection (2006)****Reflection (2007)**

Direção: Shimizu Shinjin

Performance: Kumamoto Kenjiro, Hino Hiruko, Nakajima Miyuki, Aota Reiko, Amemiya Shiro, Anjo Reiko

Iluminação: Kaewai Naoki

Som: Ochiai Toshiyuki

Assistente de direção, vídeo e intérprete: Arai Tomoyuki

Performers convidadas

**Shaman:** Silvia Moura E Valéria Pinheiro (Brasil)

**Bodies of “Taxidermy”:** Elena Polzer (Alemanha) E Marlene Joebstl (França)

**At a “Fortress”:** Mikyoung Jun Pearc (Coréia) E Rebecca Woodford-Smith (Grã-Bretanha)

## **Anexo 2**

### **Produção artística de Cristian Duarte**

#### **Pressa (1998)**

Concepção, direção e interpretação: Cristian Duarte

Figurino: Fábio Namatame

Iluminação: Andre Boll

Pesquisa de som: Cristian Duarte

Edição de som: Kito Siqueira

Produção executiva: Dora Leão

#### **Middle High Tones (2002)**

Criação: Cristian Duarte e Shani Granot

Performance: Cristian Duarte, Shani Granot e Peter Fol

Técnica: Peter Fol

Orientação: Jan Ritsema e Jonathan Burrows (PARTS)

Produção: P.A.R.T.S.

#### **Embodied (2003)**

Criação e performance:

Cristian Duarte (br), Fabiana D. Britto (br), Shani Granot (il), Peter Fol (be)

Concepção: Cristian Duarte

Orientação do processo: Fabiana Dultra Britto

Técnica: Peter Fol

#### **Alta Necessidade (2003)**

Concepção, criação e performance: Cristian Duarte

Desenho de luz: André Boll

Operação: Cristian Duarte

Produção: Dora Leão

#### **Basic Dance (2004)**

Concepção, criação e performance: Paz Rojo e Cristian Duarte

#### **Whatapostrophes Wrong Question Mark (2005)**

Iniciativa e concepção de projeto: Wrong Ass.

Criação e performance : Cristian Duarte, Shani Granot, Peter Fol, Nada Gambier and Alice Evermore

Produção: in the wrong vzw

#### **Médelei (Eu Sou Brasileiro (etc) e Não Existo Nunca) (2006)**

Concepção e direção: Cristian Duarte

Criação e performance: Sheila Arêas, Cristian Duarte, Tarina Quelho, Eros Valério

Iluminação: André Boll

Trilha: Cristian Duarte

Música ao vivo: Tarina Quelho

Figurino: o grupo

Projeto gráfico: Thelma Bonavita

Consultoria: Fabiana Dultra Britto

Produção inicial: Dora Leão - PLATÔproduções  
Produção: DESABA – non-place.org

**What About Two Thousand Twenty Three? (2006)**

Video instalação

Criação: Cristian Duarte e Thelma Bonavita

Convidado: Piero Bonavita Basile

**It (2007)**

Peça produzida pela Transitions Dance Company do Laban Center em Londres

Concepção e direção: Cristian Duarte

Criação e performance: Lucy Evans, Melodie Gonzales, Robert Guy, Chloe Horrell, Jacob Ingram-dodd, Sarah Jackaman, Silje Lian, Takeshi Matsumoto, Stacey Panico, Brooke Smiley, Louise Tanoto and Vince Virr

**Show: Sobre O Que A Gente Vê (Volume I) (2007)**

Concepção, criação e performance: Cristian Duarte e Thelma Bonavita

Iluminação: André Boll

Consultoria musical: Jackson Araujo

Edição da trilha: Cristian Duarte

Produção: non-place.org

**Plano B (2008)**

Concepção e Criação: Cristian Duarte e Thiago Granato

Direção: Cristian Duarte

Performance: Thiago Granato

Edição da Trilha: Cristian Duarte

**Cornélia Boom (2008)**

Performance: Sheila Arêas

Direção: Cristian Duarte

Concepção e Criação: Sheila Arêas e Cristian Duarte

Pré-elaboração do projeto: Laura Bruno

Iluminação: André Boll

Figurino: Sheila Arêas e Cristian Duarte

Edição da trilha: Cristian Duarte (fragmentos manipulados da música composta por Léo Delibes para o Ballet Coppélia e Introdução do Hino do estado de São Paulo)

Orientação circense: Erica Stoppel

Montagem técnica da corda: Ricardo Rodrigues

Participação especial: Mariana Kurowski (aluna da EMB - Escola Municipal de Bailado de São Paulo)

Produção: Cristian Duarte e Sheila Áreas.

**Pocket Show: Volume 1 (2008)**

Com: Cristian Duarte, Thelma Bonavita e Thiago Granato

Edição da trilha: Cristian Duarte

Produção: DESABA

**It's So Good (2009)**

Peça produzida pela Transitions Dance Company 2009 do Laban Center em Londres

Criação e direção: Cristian Duarte  
Criação e performance: transitions 09...  
Edição de som: Cristian Duarte  
Iluminação: Fay Patterson  
Figurino: Susan Kulkarni

**Tombo - Uma Peça De Dança Contemporânea (2009)**

Criação e Performance: Cristian Duarte, Thelma Bonavita e Thiago Granato  
Trilha sonora: Renato Cohen  
Consultoria de Figurino: Karlla Giroto  
Iluminação: André Boll  
Operação de Som: Leo Nabuco  
Operação de Luz: Sandro Amaral  
Produção: DESABA.

**O Revisor em Série (2009)**

Revisita ao solo "Pressa"

Revisão e direção: Cristian Duarte  
Revisão e performance: Leandro Berton  
Iluminação: Cristian Duarte  
Figurino: Cristian Duarte e Leandro Berton  
Música: A Warm Place, Nine Inch Nails  
Produção: DESABA.org/Cristian Duarte

### Anexo 3

RESIDÊNCIA



REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL

## FORMULÁRIO DE PEDIDO DE VISTO VISA APPLICATION FORM

| DADOS PESSOAIS / PERSONAL INFORMATION  |  |   | PROTOCOLO Nº   |
|--|--|---|--|
| 01 - NOME COMPLETO (FIRST/MIDDLE/FAMILY NAME)<br>Gilda Marantino   |  |   | VISTO Nº   |
| 02 - NASCIDO EM (cidade/estado/país)<br>PLACE OF BIRTH (city/state/country)<br>Jardim de Piranhas – RN – Brasil      |  | 03 - DATA DE NASCIMENTO<br>(dia/mês/ano)<br>DATE OF BIRTH<br>(day/month/year)<br>22/07/1978 |  |
| 04 - NACIONALIDADE<br>NATIONALITY<br>Brasileira  | 05 - SEXO<br>SEX<br>Feminino                     | 06 - ESTADO CIVIL<br>MARITAL STATUS<br>Solteira   |  |
| 07 - DOCUMENTO DE VIAGEM<br>PASSPORT OR<br>TRAVEL DOCUMENT<br>CP 018839  | 08 - PAIS EXPEDIDOR<br>ISSUING COUNTRY<br>Brasil | 09 - EXPIRAÇÃO (dia/mês/ano)<br>EXPIRATION DATE (d/m/y)<br>01/12/2012                       |  |
| 10 - NOME DOS PAIS /PARENT'S NAME<br>do pai/father's: Dalia Miraflores<br>da mãe/mother's: Benedito Chagas Marantino |  |   |  |
| 11 - ENDEREÇO RESIDENCIAL /HOME ADDRESS<br>Rua Wisard, 169   |  | 12 - TELEFONE Nº<br>TELEPHONE Nº<br>11-38211079   | 13 - PROFISSÃO<br>PROFESSION<br>Performer, cantora, modelo e atriz |
| 14 - ENDEREÇO PROFISSIONAL /BUSINESS ADDRESS<br>Autônoma   |  | 15 - TELEFONE Nº<br>TELEPHONE Nº<br>11-99701128   | 16 - EMPREGADOR<br>EMPLOYER  |

FAVOR PREENCHER À MÁQUINA OU EM LETRA DE FORMA. RESPONDER AOS ITENS 1 A 30 E ASSINAR. OS FORMULÁRIOS INCOMPLETOS NÃO SERÃO CONSIDERADOS.  
PLEASE TYPE OR PRINT. ANSWER ITEMS 1 THROUGH 30 AND SIGN. INCOMPLETE FORMS WILL NOT BE CONSIDERED.

**PARA USO OFICIAL / FOR OFFICIAL USE ONLY**

|   |  |  |
|---|--|--|
| A -<br><br>_____ Nº. _____  | B -<br><br>_____ Nº. _____   | C - Tipo do Visto<br><br>_____   |
| D -<br><br><input type="checkbox"/> Concessão<br><input type="checkbox"/> Denegação<br><input type="checkbox"/> Prorrogação | E - Entradas<br><br><input type="checkbox"/> Uma<br><input type="checkbox"/> Múltiplas | F - Prazo de Estada<br><br>_____anos/dias  |
| G - Data<br><br>____ / ____ / ____<br>dia      mês      ano   |  | H - Observações  |
| I - Assinaturas   |  | <div style="text-align: center; margin-top: 20px;"> <span style="margin-right: 100px;">Funcionário</span> <span>Chefia</span> </div> |

**DADOS PESSOAIS / PERSONAL INFORMATION (CONT.)**

17 - OBJETIVO DA PARTICIPAÇÃO / PURPOSE OF PARTICIPATION (PLEASE CHECK AS APPROPRIATE) :

- PARTICIPAÇÃO ESTRITAMENTE DE NATUREZA HEDONISTA  
*MY VISIT WILL BE STRICTLY FOR HEDONISM*
- PARTICIPAÇÃO DE NEGÓCIOS  
*I AM GOING ON BUSINESS.*
- PARTICIPAÇÃO DE TRÂNSITO  
*I AM IN TRANSIT.*
- PARTICIPAÇÃO PASSIVA AGRESSIVA EM SEMINÁRIOS OU CONFERÊNCIAS  
*PASSIVE PARTICIPATION IN SEMINARS OR CONFERENCES.*
- PARTICIPAÇÃO EM PROGRAMAS CULTURAIS/CIENTÍFICOS  
*I WILL TAKE PART IN A CULTURAL/SCIENTIFIC PROGRAM.*
- DESEMPENHO DE ATIVIDADES DE PESQUISA  
*I WILL DEVELOP RESEARCH ACTIVITIES.*
- TRABALHO EM ATIVIDADES DE ASSISTÊNCIA SOCIAL  
*I WILL ACCOMPANY A GROUP OF CHURCH VOLUNTEERS AND/OR TAKE PART IN COMMUNITY SOCIAL WORKS.*
- PARTICIPAÇÃO EM ATIVIDADES ESPORTIVAS E/OU ARTÍSTICAS  
*I INTEND TO PARTICIPATE SPORT AND/OR ARTISTIC ACTIVITIES.*
- PARTICIPAÇÃO COMO CORRESPONDENTE  
*I INTEND TO WORK AS A CORRESPONDENT.*
- TRABALHO COM CONTRATO  
*I INTEND TO HOLD A POSITION UNDER AN EMPLOYMENT CONTRACT*
- TRABALHO COMO MISSIONÁRIO RELIGIOSO  
*I INTEND TO WORK AS A RELIGIOUS MISSIONARY*
- ATIVIDADE EM ÁREAS HABITADAS POR POPULAÇÕES INDÍGENAS  
*I INTEND TO VISIT AREAS INHABITED BY INDIGENOUS POPULATIONS.*
- CURSOS ESCOLARES NO BRASIL  
*I WILL ATTEND SCHOOL*
- VIAGEM PARA APRENDER  
*I WILL LEARN*
- VIAGEM PARA TROCAR  
*I WILL SHARE*
- SOLICITAÇÃO DE VISTO PERMANENTE  
*I AM APPLYING FOR A PERMANENT VISA*
- OUTROS (INDICAR)  
*OTHER (EXPLAIN):*

18 - VOCÊ ACREDITA EM DEUS OU EM DARWIN? PORQUE ? (EXPLIQUE DE MANEIRA SUCINTA):  
*YOU BELIEVE IN GOD OR IN DARWIN? WHY? (SHORT EXPLANATION):*

Acredito em Darwin porque acredito no acaso e na transformação.

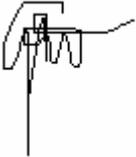
19 - QUAIS SEUS HABITOS NOTURNOS?  
*WHAT ARE YOUR NIGHT HABITS?*

Conexão virtual, conexão real, meditação ativa

20 - FALA ALGUMA LINGUA ESTRANGEIRA? QUAL(IS)?  
*SPEAK ANOTHER LANGUAGE? WHICH ONE(S)?*

Espanhol, inglês

|  |  |  |
|--|--|--|
| 21 - UM LIVRO:<br>A BOOK:<br><br>Kafka à Beira Mar<br>(Haruki Murakami)  | 22 - UMA MÚSICA:<br>A SONG:<br><br>Rid of me<br>(PJ Harvey)  | 23 - UM LINK DO YOUTUBE:<br>A YOUTUBE LINK:<br><br><a href="http://www.youtube.com/watch?v=CiY9HJ-Y2yw">http://www.youtube.com/watch?v=CiY9HJ-Y2yw</a> |
| 24 - UM DRINK:<br>A DRINK:<br><br>Sex on the beach   | 25 - UM FILME:<br>A MOVIE:<br><br>Tudo sobre minha mãe (Pedro Almodóvar)   |  |
| 26 - VOCÊ É INSCRITO EM ALGUMA COOPERATIVA? POSSUI NOTA FISCAL?<br>ARE YOU A MEMBER OF A COOPERATIVE? CAN YOU INVOICE?<br><br>Não  | 27 - JÁ ESTEVE EM OUTROS PAISES?<br>HAVE YOU EVER BEEN IN ANOTHER COUNTRY?<br><br><input checked="" type="checkbox"/> SIM (YES) <input type="checkbox"/> NÃO (NO)<br><br>EM CASO AFIRMATIVO, QUAIS? IF YES, LIST:<br><br>Argentina, Chile (Iha de Páscoa), Colômbia, Equador (Galápagos), Cuba, Espanha, França, Inglaterra, Itália, Portugal, Moçambique, Camboja, Laos, Japão, Tailândia, Vietnã |  |
| 28 - SUA BIOGRAFIA:<br>YOUR BIOGRAPHY:<br><br>Nascida do casamento de um ex-missionário com uma ex-guerrilheira chilena na improvável Jardim de Piranhas, logo descobri que nascera no fim do mundo, embora fosse o mundo infinito. De pequena, quis fugir, desaparecer do detestável lugarejo, comprar mansão em Paris ou Bervely Hills, e fui parar numa casa de fundos na Vila Madalena. No caminho, três cursos universitários não terminados, quatro continentes visitados de mochila nas costas, meditação, massagem, culinária, chazinhos y otras cositas mas. Música, dança, performance, vídeo, riscos e experimentações. Adoro todas as linguagens! Sempre em trânsito... Posso passar por aí? |  |  |

| TERMO DE RESPONSABILIDADE / FORMAL STATEMENT  |                      |                        |  |
|---|----------------------|------------------------|--|
| 29 - DECLARO SEREM VERDADEIRAS E COMPLETAS AS INFORMAÇÕES CONTIDAS NO PRESENTE DOCUMENTO.<br>I DECLARE THAT THE ABOVE INFORMATION IS TRUE AND ACCURATE. |                      |                        |  |
| NOME /NAME<br><br>Gilda Marantino   | Dia<br>Day<br><br>08 | Mês<br>Month<br><br>11 | Ano<br>Year<br><br>2008  |
|   |                      |                        | ASSINATURA /SIGNATURE<br><br> |
| 30 - TEM CERTEZA? /ARE YOU SURE? Quase.   |                      |                        |  |

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)