

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
CONVÊNIO CAPES DINTER USP-UFS

THÁBATA MARQUES LIPAROTTI

CARTAS COMO POTÊNCIAS DE VIDAS:
**Tecendo implicações d(n)o corpoambiente enquanto estratégia
artísticopedagógica**

São Paulo

2023

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
CONVÊNIO CAPES DINTER USP-UFS

THÁBATA MARQUES LIPAROTTI

CARTAS COMO POTÊNCIAS DE VIDAS:

**Tecendo implicações d(n)o corpoambiente enquanto estratégia
artísticopedagógica**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título
de Doutora em Artes Cênicas.

Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro

Linha de pesquisa: Texto e Cena

Orientadora: Profa. Dra. Maria Helena Franco de Araujo Bastos

São Paulo

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Liparotti, Thábata Marques
CARTAS COMO POTÊNCIAS DE VIDAS: Tecendo implicações
d(n)o corpoambiente enquanto estratégia
artísticopedagógica / Thábata Marques Liparotti;
orientadora, Maria Helena Franco de Araujo Bastos. - São
Paulo, 2023.
160 v.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade
de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Artes. 2. Dança. 3. Corpoambiente. I. Bastos, Maria
Helena Franco de Araujo. II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

LIPAROTTI, Thábata Marques. **CARTAS COMO POTÊNCIAS DE VIDAS:** Tecendo implicações d(n)o corpoambiente enquanto estratégia artísticopedagógica. 2023. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Aprovada em:

Banca examinadora

Profa.

Dra _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Profa.

Dra _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Profa.

Dra _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Profa.

Dra _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof.

Dr _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

AGRADECIMENTOS

Às minhas filhas Amora e Violeta, pelo amor incondicional, carinho, apoio e todo afeto. Pela compreensão de dividirem a mãe de vocês por tantas e tantas horas com o doutorado, por me verem chorar e até por me darem colo, quando era eu quem deveria fazê-lo. Por entenderem e esperarem pacientemente (dentro das possibilidades de uma criança, é claro: “mãe, já acabou?”) estes longos cinco anos. À Viola, que amamenteei recém-nascida enquanto fazia a seleção. À Amorzinha que foi praticamente a todas as vivências de Corpo e Ambiente e que herdou o amor pela escalada e pela montanha.

Aos meus pais Pepita e João pelo carinho, apoio incondicional, dedicação e suporte. Por acreditarem em mim quando eu mesma tinha dúvidas, por me levantarem do chão e por cuidarem das minhas filhas com tanto, tanto amor para que eu pudesse estudar e trabalhar com o coração de mãe tranquilo. Amo vocês!

Ao meu irmão Renan, pela amizade, pelo apoio, pela paciência e pelas inúmeras e infinitas horas de correção. Que continua me dizendo “Thábata, o que você quer dizer com isso??” e que mesmo do outro lado do mundo (literalmente) com fuso/confuso e sem nenhum dos dois saber se era hoje pra mim ou amanhã, se o texto vinha de uma data do futuro, não me deixou só nem por um momento sequer! Te amo!

Ao Alexandre, meu namorado, que em tão pouco tempo cuidou tanto de mim e me deu tanto suporte, segurando minha mão, fazendo comida, fazendo-me rir, fazendo-me sentir amada e apoiada. Esse final não teria a mesma leveza sem você! Te amo!

Às minhas amigas, grandes amigas, Reijane e Renata, por serem tanto para mim. Amo vocês!

Às minhas amigas mães-doutorandas, Tathy e Marcela, pelas “pitangas choradas” em todo em processo que só a gente entende! Avante quase dôtoras!

Aos meus amigos de perto e de longe que me desejaram forças, boas energias e emanaram carinho!

A Aracaju e a Sergipe com seu mar, rios, mangues, rochas, sol, calor, a esses vários ambientes com que me vinculei tanto afetivamente que hoje me considero parte!

Ao Marumbi e todos os que fazem desta montanha um lugar especial e quase mágico para mim.

À natureza, que me faz respirar e me sentir viva: às montanhas que escalei, aos rios, aos mares e às cachoeiras que mergulhei, às trilhas que percorri, aos mangues que adentrei, às areias que caminhei, às dunas que subi.

Aos meus alunos da UFS e de fora dela, de Corpo e Ambiente e dos demais componentes que ministrei, que me acompanharam nesses processos de ensino-aprendizagem durante os quais venho-me tornando educadora!

Aos meus, GECAs Reijane, Leo, Rohana, Jana, Vanessa, Joélio, Carlos, Sara, Rívia, Wanderson, Dilly, entre outros que passaram, por tantas horas de conversas, discussões, leituras, produções, reuniões online, vivências, correções de textos, desabafos. Meu muitíssimo obrigada pela parceria, pela amizade, pelas trocas, pela confiança e por tanto!

Em especial quero dedicar ao GECAs Reijane e Leo, que são cocriadores do Grupo, estiveram e estão comigo em todos os momentos e em todas as ações. Foram, com certeza, os integrantes que mais produziram, mas principalmente aqueles com que ultrapassei a relação professora-alunos para nos tornarmos amigos, confidentes, íntimos. Minha imensa gratidão e dedicação desta tese é pouco para o tamanho de vocês, amo demais!

À dona Cidinha e ao seu Bernard que continuam sendo minha família paulistana.

Aos meus amigos e intérpretes-criadores Gabriel Bueno, Thaís Catharin e Déborah Atherino que foram fundamentais para o início de toda essa história.

Aos meus tios, tias e avós que mesmo longe estiveram sempre torcendo por mim.

À minha avó Eliza por ser grande inspiração e fonte de aprendizado dos saberes-fazeres ancestrais: costurar, bordar, plantar, amar! Assim somos ucranianasbrasileiras!

Aos meus avós Maria, Wilson e Hernani *in memoriam*.

Aos meus colegas do Curso de Graduação em Dança da UFS, por todo o suporte nestes cinco anos.

Aos meus parceiros de DINTER, foi um prazer compartilhar com vocês esta jornada.

À Capes e ao DINTER pela oportunidade deste doutoramento!

À UFS, instituição que me abraçou há quase dez anos e que oportunizou esta parceria DINTER.

Ao professor Jorge, pelos seus ensinamentos que continuam pulsantes em mim reverberando questões. Minha admiração e carinho!

À professora Maria Thaís pelas suas primeiras provocações que me levaram a criar o texto-tecido.

Em especial, à professora Helena Bastos, por toda a dedicação, paciência e carinho nesse processo de orientação. Por ser firme quando precisou, mas também por ser sensível e ouvir meus desabafos quando passei por situações bastante difíceis. Por me mostrar caminhos, bordados, incoerências e questões. Por tecermos juntas. Quero deixar também registrado um carinho pelos dias de caminhada e conversa pela USP naquelas terças de maio. A você, meu imenso agradecimento e admiração!

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo principal tecer implicações d(n)o corpoambiente enquanto estratégia artísticopedagógica em dança. O percurso do componente curricular “Corpo e Ambiente” no curso de Dança da UFS fez com que brotassem trabalhos artísticos que evidenciaram dramaturgias implicada na sensibilização e engajamento n(d)o contexto dos estudantes participantes. Tais resultados impulsionaram a criação do Grupo de Estudos Corpo e Ambiente/GECA (2017). Nesse percurso de investigação reconheci meu lugar de fala, minha ancestralidade na minha branquitude. Além disso, compreendi que o agir e o conhecer nos atos de costurar e bordar acontecem numa mesma escala temporal. Passei então a reconhecer esses fazeres-saberes como estratégias que vão corpando o pensamento qualitativo desse corpo. Deste entendimento emerge a ideia do texto-tecido e a estratégia de posteriormente tecer cartas para costurar os elos da construção artística, acadêmica e pedagógica nesta investigação. Dessa maneira, autores como Greiner (2005), Katz (2006; 2021), Vieira (2008), Fernandes (2008; 2018); Bastos (2017; 2021), são costurados e bordados como referências dessa pesquisa. Esta tese, portanto, aponta para a importância da criação de arte, sobretudo entrelaçada na tríade artísticacadêmicapedagógica, para pensar a universidade pública e seu engajamento com as implicações d(n)o corpoambiente nos seus contextos.

Palavras-chave: Dança. Corpoambiente. Arte. Bordados de Corpus. Grupo de Estudos de Corpo e Ambiente - GECA. Artifice.

ABSTRACT

The main objective of this thesis is to weave implications of(in) the bodyenvironment as an artisticpedagogical strategy in dance. The path of the curricular component “Body and Environment” undergraduation on Dance of the Federal University of Sergipe led to the sprouting of artistic works. Those showed dramaturgies involved in the awareness and engagement in(of) the context of the participating students. These results spurred the creation of the Study Group Body and Environment. Moreover, I understood that of acting and knowing happen on the same temporal scale. Thereafter I started to recognise those know-hows (“fazer-saber”) as the strategies that have been embodying (“corpando”) the qualitative thinking of this body. From this understanding emerges the idea of the text-tissue and, finally, the strategy of weaving letters to sew the links of artistic, academic, and pedagogical construction in this thesis. Therefore, authors such as Greiner (2005), Katz (2006; 2021), Vieira (2008), Fernandes (2008; 2018); Bastos (2017; 2021a), are sewn and embroidered as references for this research. This thesis thus points to the importance of art creation, especially intertwined in the artisticacademicpedagogical triad, to think about the public university and its engagement with the implications of (in) the bodyenvironment in its contexts.

Keywords: Dance. Bodyenvironment. Art. Embroideries of Corpus. Study Group Body and Environment (GECA). Artificer.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Professora Helena Bastos e professor Jorge Vieira durante o workshop na Casa Hoffmann, Curitiba/PR. 2007. Foto: Alice Rodrigues.....	59
Imagem 2: Incêndio no Caratuva/PR. Set. 2007. Foto: Élcio Douglas.....	59
Imagem 3: Voluntários após dia de trabalho no incêndio no Caratuva/PR. Set. 2007. Foto: Arquivo do Clube Paranaense de Montanhismo.....	60
Imagem 4: Processo de criação de A(da)pto no Marumbi: Déborah e Thaís durante improvisação no rio Taquaral. 2008. Foto: Thábata Liparotti.....	60
Imagem 5: Texto-tecido: Painel. 2020. Foto: Thábata Liparotti.....	67
Imagem 6: Texto-tecido: Título. 2020. Foto: Thábata Liparotti.....	68
Imagem 7: Texto-tecido: Histórias de Família. 2020. Foto: Thábata Liparotti.....	69
Imagem 8: Texto-tecido: A(da)pto: experimentações artístico-pedagógicas. 2020. Foto: Thábata Liparotti.....	70
Imagem 9: Texto-tecido: Receita Pierogui e Oração. 2020. Foto: Thábata Liparotti.....	71
Imagem 10: Texto-tecido: Elos que se atam... 2020. Foto: Thábata Liparotti.....	72
Imagem 11: Texto-tecido: Bordado. 2020. Foto: Thábata Liparotti.....	73
Imagem 12: Texto-tecido: Vida, Natureza e Arte: sistemas pedagógicos e a agrofloresta. 2020. Foto: Thábata Liparotti.....	74
Imagem 13: Texto-tecido: Fotos de família. 2020. Foto: Thábata Liparotti.....	75
Imagem 14: Texto-tecido: Costura, Amarra, Borda, Tece, Cria. 2020. Foto: Thábata Liparotti.....	76
Imagem 15: Esquiva-se no Departamento de Dança UFS. Março de 2020. Foto: Wagner Mendonça.....	137
Imagem 16: Esquiva-se no CBA/UFS. Novembro de 2019. Foto: Thábata Liparotti.....	137
Imagem 17: Ensaio fotográfico GECA: OFEGANTE. Junho de 2019. Foto: Wanderson Aurélio.....	138
Imagem 18: Performance OFEGANTE na SEMAC/UFS. Novembro de 2019. Foto: Priscila Santos.....	138

Imagem 19: Ensaio fotográfico GECA: CORPO A LAMA. Junho de 2019. Foto: Wanderson Aurélio.....	139
Imagem 20: Ave do Sertão no Galeria da Dança. 2018. Foto: Lunna Santos....	140
Imagem 21: Evento Atuarate. 2018. Foto: Wagner Mendonça.....	140
Imagem 22: Beirando o mar, durante a filmagem do videodança. Foto: Raiane Souza.....	141
Imagem 23: Na areia, durante a filmagem do videodança. Foto: Raiane Souza.....	141
Imagem 24: Ensaio fotográfico GECA: (N)A CORRENTEZA. Junho de 2019. Foto: Wanderson Aurélio.....	142
Imagem 25: A saia-correnteza. Junho de 2019. Foto: Wanderson Aurélio.....	143

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 13

CARTA AO MESTRE CARTA AO MESTRE COM CARINHO 23

Por que a montanha? 26

O incêndio 28

Vá para a montanha!

Permanências 32

Processos criativos e formas de potencializar existências 35

Subindo a montanha...38

Um passo nunca é igual ao outro 39

Comunicação como chave da adaptabilidade 41

Sistemas e ecossistemas 43

Corpoambiente 48

Tecendo mundos e percepções: Um deslocamento relevante 51

Bordado de Corpus 55

Conhecimento tácito 57

Até aqui 59

CARTA A MINHA VÓ ELIZA: POTÊNCIAS DE VIDA COSTURADAS E BORDADAS NA ANCESTRALIDADE 62

Texto-tecido 64

Ancestralidade 77

Costurando, costurando, costurando... 83

Costurando o pensamento ou pensamento de costura? 84

Costura, Amarra e Borda 85

Como faço? 91

Plantar, colher, comer, dançar 92

NOTAS 95

SOBRE AS PALAVRAS DO COZER 95

SOBRE AS PALAVRAS DO PLANTAR 97

CARTA AOS MEUS PARES 99

Uma carta, múltiplos remetentes 99

Lugar de fala	100
Corpo político, corpolítico	103
Estratégias de vida	107
Corpo e Ambiente: a proposta de um componente curricular em Dança	109
GECA	114
Tece, cria, escreve, dança	117
À não esquiva Reijane	119
Ao Leo que, mesmo Ofegante, segue RESPI(RA)NDO	121
À Rohana e seu CORPO A LAMA	122
Ao carcará Joélio	123
Ao Carlos Henrique, em imersão corpoambiente, dançando com sua ancestralidade	124
À Jana, ondulante entre terra e água	125
À Vanessa beirando o mar	126
ATERRA e uma possibilidade de trilhar digitalmente	128
À Thábata (N)A CORRENTEZA	130
A criação da performance	131
A saia-correnteza	132
Reflexões	134
Referências fotográficas	137
Aos meus primeiros pares	145
CONSIDERAÇÕES FINAIS	147
Entre o mar e a montanha	152
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	155

INTRODUÇÃO

Esta tese constitui-se de um percurso continuado que teve início em 2008, durante a graduação, motivada pelas reflexões do professor Jorge Albuquerque Vieira e pelas vivências em laboratórios práticos desenvolvidos no Marumbi. Posteriormente, entre os anos de 2011 e 2013, as ponderações apresentadas no trabalho de conclusão de curso ganharam um aprofundamento teórico no mestrado na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Quer o TCC quer a dissertação de mestrado traduziram as inquietações de uma artistapesquisadora *in fieri*.

Como é natural que seja, o ato de investigar produz não só algumas respostas, mas principalmente novas questões e, por isso, continuei a indagar sobre essas questões que são um misto entre questões de pesquisa e quase existenciais. Inicialmente perguntava-me: Por que a montanha? Por que dançar na montanha? Por que investigar o corpo na montanha? Por que criar dança a partir da montanha? Passei então a pensar como as questões ambientais pautadas e atravessadas pela relação corpoambiente produzem ou provocam a criação artística, sobretudo nas artes cênicas. Por fim, tendo-me tornado docente do curso de licenciatura em Dança da Universidade Federal de Sergipe (UFS), cheguei a refletir sobre as questões pedagógicas sobre como ou o que deveria estar como conteúdo e como estratégias metodológicas da relação entre o tema transversal Meio Ambiente em um curso de licenciatura em Dança.

Desde 2017, portanto, tais reflexões conduziram-me a propor a criação do componente curricular Corpo e Ambiente, que se tornou para mim um compromisso: contribuir na formação de futuros educadores, discutindo como os educadores da Dança podem propor estratégias metodológicas em suas ações pedagógicas e nas práticas artísticas que envolvam as questões ambientais em suas práticas.

Eis que surge, do lugar de fala de artistadocentepesquisadora, esta tese doutoral. É, portanto, a continuação de um processo de quase quinze anos, a revisitação e aprofundamento dos argumentos de pesquisa, transformando-os, mas é também a ampliação de um horizonte, de uma esfera que coincide com minha atuação universitária na pesquisa, educação e extensão/produção artística.

Desta forma, esta pesquisa pôde contribuir em seus fazeres-saberes com a discussão e a construção de processos artísticosacadêmicospedagógicos em dança engajados e envolvidos com a responsabilidade ambiental. Tal proposta está em consonância com o que aponta a pesquisadora em artes cênicas Ciane Fernandes (2018) sobre a necessidade de envolvimento das artes cênicas com as questões ambientais:

O desenvolvimento sustentável e a gestão ambiental são temas altamente relevantes, bem debatidos no cenário mundial e que merecem a atenção do performer e pesquisador contemporâneo, numa postura ético-estética. Esses temas vêm sendo abordados de modo transgressivo e crítico por diversas performances ao longo das últimas décadas. (FERNANDES, 2018, p. 177).

Emerge então, destas inquietações, o problema que move esta tese doutoral: Como tecer implicações d(n)o corpoambiente enquanto estratégia artísticopedagógica em dança? Como hipótese defendo que é a partir do vínculo - que pode ser tecido ou re-conhecido - que vai se corpendo um engajamento e compromisso com o ambiente. As estratégias visam sensibilizar estes corpos partindo de vivências de campo que se desdobram em experimentos, processos de criação artística, investigações, escritas. Entrelaçam-se assim os fazeres artísticos, acadêmicos e pedagógicos.

Fernandes (2008), ao tratar sobre modos de escrita e pesquisa nas artes cênicas, nos alerta sobre o modo de iniciar a escrita: “Comecemos a escrever a partir daquilo que flui como movimento, e que pouco a pouco se define como elemento-eixo da pesquisa, a partir de uma organização ainda não conhecida, própria do então sujeito (ex-objeto) de pesquisa.” (FERNANDES, 2008, p. 2). A partir desta afirmação quero destacar o sujeito desta pesquisa.

A noção acadêmica de objeto, normalmente associada ao recorte do tema, na pesquisa em artes cênicas vem substituída pelo sujeito da ação porque centrada no corpo, protagonista da cena: “na pesquisa em artes cênicas, o corpo é autor, criador e pesquisador; estudo, estudado e estudante; é o meio e o fim; tema e método; quem, o que, como e onde.” (FERNANDES, 2008, p. 3). Para tanto a articulação entre teoria e prática se organiza de maneira flexível e traz o corpo para o centro da investigação.

A partir do exposto, pretendo aqui reconhecer alguns recortes do sujeito de pesquisa. Quando anuncio o verbo “tecer” como o verbo de ação que move esta pesquisa, faço referência a uma história de vida que retoma minha ancestralidade ucraniano-brasileira cujos fazeres-saberes sobretudo a costura, o bordado e o plantio movem e organizam o pensamento do corpo. As implicações d(n)o corpoambiente partem inicialmente da minha relação com a montanha e se expandem para investigar dança na natureza. Fernandes (2018) comenta sobre o corpo em movimento na natureza:

A conexão do corpo em movimento com a natureza não é algo novo, sempre esteve presente, por exemplo, em rituais e festividades de culturas diversas, as quais influenciaram desenvolvimentos modernos, como a obra de Isadora Duncan, as experimentações de Rudolf Laban e seus discípulos no Monte Verità, entre outros. Como naquela época, essa conexão com a natureza não vem como um retorno ao romantismo ou ao neoclassicismo, buscando um regresso a um estado primordial natural ou imitando a natureza como modelo de perfeição. A reativação do movimento orgânico em conexão com o meio é parte de tendências artísticas que questionam cada modo de operação e controle sociais, subvertendo-os, e também propondo uma nova reintegração no/com o contexto. (FERNANDES, 2018, p. 177)

Enquanto estratégias artísticopedagógicas, recorto os meus fazeres no lugar de artistadocentepesquisadora: a criação do componente curricular Corpo e Ambiente no Curso de Licenciatura em Dança da UFS e seus desdobramentos como a criação do Grupo de Estudos Corpo e Ambiente que reúne um grupo engajado em produzir pesquisas artísticasacadêmicaspedagógicas em dança comprometidas com as questões ambientais.

Desta forma, esta tese tem como objetivo principal tecer implicações d(n)o corpoambiente enquanto estratégia artísticopedagógica em dança. E como objetivos específicos para esse estudo: Tecer a noção corpoambiente. Cultivar estratégias artísticopedagógicas engajadas com a ecologia. Colher trabalhos artísticos que brotaram de estratégias artísticopedagógicas engajadas com as questões ecológicas e ambientais. Bordar trabalhos artísticos que se organizem a partir da experiência, criando uma dramaturgia própria da relação corpo ambiente. Sensibilizar corpos para o processo de criação por meio da escuta do e no ambiente. Costurar elos da construção acadêmica, artística e pedagógica. Dançar, cantar e performar a relação corpoambiente.

Considero esta tese uma pesquisa em artes como apresenta Fortin e Gosselin (2014, p. 1):

Nesta etapa, podemos postular que a pesquisa nas artes, no sentido mais amplo, se aplica à investigação que é realizada no campo das artes. É uma forma de abordar artistas, seus processos e os seus produtos. A pesquisa nas artes pode incluir pesquisas sobre as artes (por exemplo, a compreensão das músicas para dançar do século 18), pesquisas para as artes (por exemplo, a compreensão do impacto dos dispositivos eletrônicos entre dançarinos e iluminação), pesquisas em artes (por exemplo, a compreensão do conhecimento incorporado de um coreógrafo ou artista).

Esta pesquisa, radicalmente qualitativa (VELARDI, 2018), requer um trânsito contínuo entre a narrativa/pesquisa autobiográfica e a escrita performativa. Retomando fazeres apreendidos na infância, a costura e o bordado (assim como seus desdobramentos) emergiram como estratégia qualitativa: o fio que adentra o tecido e amarra os elos da construção artísticacadêmicapedagógica aqui indissociáveis. Esses, portanto, organizam o modo de pensar deste corpo, apresentam seu modo de olhar para o mundo e produzem conhecimento.

A partir desta introdução, este texto vai-se aprontando do lugar de uma cartógrafa, por isso, a escrita se dá na primeira pessoa e a tessitura textual se constrói a partir de relatos, conversas e depoimentos, juntamente com textos, livros, poemas, registros de vivências, performances, dentre outros. Entendendo que teoria é sempre cartografia, alerta que não há racismo entre as fontes utilizadas aqui. Tudo que puder dar voz aos desejos e os afetos será bordado e abraçado em suas diversidades de formas, estilos, linguagens (ROLNIK, 2011).

Como resultado deste inovador método de escrita/pesquisa, apresenta-se aqui o texto-tecido: “Sobre ancestralidade, minha vó Eliza e o teatro russo”, criado inicialmente para a disciplina “Da pedagogia à cena (C. Stanislavski - J. Grotowski), da cena à pedagogia (V. Meierhold - T. Kantor): perspectivas, heranças e fricções”, escrito e costurado em 2018 ainda no primeiro ano do doutorado.

Esse texto¹ tornou-se um disparo para pensar sobre as questões de ancestralidade e trouxe, para mim e para a pesquisa, questões sobre a construção do conhecimento e sobre a costura e o bordado como modo de escrita e método qualitativo de estudo. Penso e teço este texto como um tecido, que pode ser cortado, costurado, bordado, amarrado.

A proposta inicial desta tese doutoral era criar e compor uma tese de caráter teórico-prático na qual as especificidades e possibilidades de linguagem escrita e corporal fossem construídas conjuntamente. A Crise Sanitária Mundial COVID-19² trouxe, todavia, a necessidade de repensar a componente prática. Vi-me, por isso, após a qualificação, um tanto sem rumo (como muitos de nós, acadêmicos em processos de pesquisa que precisavam de campo, laboratórios, ou planejavam atividades presenciais para a realização de sua pesquisa).

Como estávamos todos em isolamento, comecei a reler algumas obras, começando pela Teoria do Conhecimento e Arte do professor Jorge Albuquerque Vieira. Criei, ademais, a estratégia de ouvir, enquanto realizava tarefas domésticas, as palestras no YouTube, dentre a qual destaco Palestra com Jorge de Albuquerque Vieira no Planetário de SP dentro do projeto DESABA. Desdobramentos necessários para quem morava em uma casa sem divisão de cômodos e com duas filhas pequenas (Amora com 5 e Violeta com 3 quando o isolamento começou). Lavar louças e ouvir a voz do professor Jorge repetidas vezes pela casa. O contexto era extremamente desafiador e era difícil dedicar-me a uma tese enquanto me adaptava a demandas dessa nova realidade. Esse hábito de ouvir, todavia, demonstrou-se muito útil e saudável: fez-me refletir e responder, num diálogo mental, ao que ouvia. Pouco a pouco comecei a escrever, rascunhar e rabiscar e foram-me surgindo as primeiras conversas escritas.

¹ Publicado em 2020 em “Volume Escrita Performativa: Do tema aos modos, reflexões e invenções: a pesquisa em artes e escrita sobre a pesquisa” na Revista DAPesquisa. Vide: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/17922> Acesso em 12/03/2022.

² Um novo tipo de coronavírus foi identificado em dezembro de 2019 na China. Em março de 2020, após o vírus ter se espalhado pelo mundo a Organização Mundial de Saúde (OMS) decretou o estado de pandemia COVID-19. Todavia, opto neste trabalho por seguir a denominação Crise Mundial Sanitária-COVID 19, cunhada por Bastos (2021), que busca evidenciar as diferenças sociais e políticas intrínsecas ao tratamento de cada localidade ao espalhar-se da doença.

Já em 2022, após as duas primeiras doses da vacina, pude deslocar-me a São Paulo para um período de um mês de investigação na Universidade de São Paulo. Após alguns impasses sobre como se poderia articular o material até então produzido, emerge, em um momento de orientação, a ideia de um experimento: escrever cartas.

Essa ideia reverberou de maneira muito positiva. Era como se a liberdade artística da agulha me tivesse sido parcialmente restituída, dentro dos limites da unidimensionalidade do fio discursivo, para assim tecer as minhas ideias nessa tese epistolar.

Os textos-tecidos produzidos até então precisavam ser revistos e reescritos, mas esse exercício permitiu que essa tese se fosse corpendo. A construção das ideias esteve amalgamada, portanto, ao formato de escrita proposto.

Foi também nesse momento que passei a (re)conhecer as possibilidades de desdobramento que os contatos iniciais com a montanha me permitiram. Havia um corpo de conhecimento subjacente que merecia ser estudado. Havia um processo a ser considerado, com tantas mudanças, adaptações e criações de novas formas e expressões, mas também marcado por um desejo e um engajamento contínuo com o argumento dessa pesquisa.

Um desejo que começa em mim, como narro nos meus primeiros contatos com a montanha, mas que hoje reconheço que se desdobra e afeta corposambientes no meu entorno. Assim teço na carta para meus pares um registro das ações que fizemos em conjunto, eu e meus pares, hoje integrantes e cocriadores do Grupo de Estudos Corpo e Ambiente (GECA).

Os processos de todos estes trabalhos desenvolvidos ao longo destes anos foram documentados por meio de relatos, gravações audiovisuais de vivências, ensaios fotográficos, como o que deu origem ao texto-tecido supramencionado. Afora isso, a própria memória das experiências propostas dá origem a relatos discursivos que permitem, em conjunto com o material restante, o desenvolvimento de uma análise que contribuem significativamente para o resultado acadêmico e artístico desta tese doutoral.

As três **CARTAS** apesar de dialogarem e estarem implicadas entre si, podem ser lidas de maneira independente. A ordem que apresento aqui foi a forma em que estas informações foram sendo corpadadas em minha trajetória da pesquisa doutoral, mas nada impede que sejam lidas em outra ordem.

Na primeira delas **CARTA AO MESTRE COM CARINHO** escrevo ao professor Jorge Albuquerque Vieira. Nesta revisito a origem das minhas questões de pesquisa, meu TCC e minha dissertação de mestrado. Relembro e narro em *Por que a montanha?*, *O incêndio e Vá para a montanha!* Minhas primeiras pulsações de desejo sobre estudar as implicações d(n)o corpoambiente, que demonstram o quanto as experiências com a montanha me fizeram novamente voltar a respirar, e assim, a investigar e a dançar. AR. A relação com o ar me trouxe os estudos sobre permanência e a busca dele na natureza. Assim começo a tecer que processos criativos são formas de potencializar existências. Relembro o percurso que me trouxe até aqui: *Subindo a montanha...*, *Um passo nunca é igual ao outro* e *Comunicação como chave da adaptabilidade*, não narrativas do meus processos de graduação e mestrado.

Afora isso, aprofundo e relaciono os estudos sobre sistemas e ecossistemas, passei a compreender sobre conservação da natureza, um modo em que a relação corpoambiente seja sustentável. Dedico-me também nesta carta a costurar e entrelaçar corpoambiente, assim como os entendo imbricados e implicados, indissolúveis.

Já finalizando a carta apresento o primeiro diálogo que escrevi para o professor Jorge nos tempos de isolamento social. Inicialmente uma conversa sobre a *Umwelt*, mas, ao aprofundar e entender o controverso contexto fascista relacionado a essa teoria, desloco-me para ideia de Bordado de Corpus.

Na segunda **CARTA A MINHA VÓ ELIZA: POTÊNCIAS DE VIDA COSTURADAS E BORDADAS NA ANCESTRALIDADE** escrevo endereçada à minha avó paterna de quem reconheço ter apreendido os saberes-fazeres ancestrais. Nela apresento o texto-tecido por meio dos registros fotográficos. Em seguida, discuto sobre a ancestralidade, conceito que emerge em mim tão tácito, mas que merecia um aprofundamento. Busquei então tecer relações com os

estudos feministas sobre a ancestralidade afro-brasileira. Reconheço, então, minha branquitude, meu lugar de falar e começo a tecer uma ancestralidade ucraniano-brasileira. Trago, então duas narrativas: Costurando, costurando, costurando... e Costurando o pensamento ou pensamento de costura? Nelas conto um pouco sobre como a costura percorre minha trajetória de vida e como organiza meu pensamento. Teço em Costura, Amarra e Borda as amarras do entendimento cognitivo entre os fazeres-saberes ancestrais, manuais e como estes organizam o pensamento do corpo.

Já finalizando a carta narro Como faço? e respondo esta pergunta assumindo a costura e o bordado, bem como o plantar, ações de minha avó que reverberam em mim. Assim chego no plantar, colher, comer, dançar e começo a dar pontos neste momento da minha trajetória pessoal com o meu caminhar dentro da UFS. Começo a ver semelhanças entre a minha história de família agrícola e a dos meus alunos: a terra e o plantar constituem um vínculo em comum.

Adiciono ainda duas NOTAS: SOBRE AS PALAVRAS DO COZER e SOBRE AS PALAVRAS DO PLANTAR, nelas dialogo e escrevo em uma parceria com meu irmão Renan, sobre a origem entrelaçada das palavras que são o fio do bordar desta tese.

Na terceira **CARTA AOS MEUS PARES** não escrevo direcionada a uma pessoa em específico, mas para múltiplos remetentes. São meus pares, gente que durante esta trajetória trocaram comigo em nosso fazer artístico, são colegasamigosdançantes, alunosestudantes, artistaspesquisadoreeducadores. Gente que faz, cria, frui, aprecia, estuda, pesquisa arte. Busco então olhar para meu lugar de fala enquanto artistadocentepesquisadora da Universidade Federal de Sergipe. Olho, então, para o corpo político e reflito sobre a biopolítica e a necropolítica destacando o contexto das desigualdades entre as possibilidades de estudar dos alunos do curso de dança da UFS.

Por isso, reconhecendo meu lugar enquanto artistadocentepesquisadora, proponho estratégias em dança como a interação, a experimentação, a sensibilização e a criação, as quais em chamo de estratégias de vida. Assumo que a proposta de um componente curricular em Dança chamado Corpo e

Ambiente, no curso de Dança da UFS é uma destas ações para potencializar a vida. Apresento o GECA como um desdobramento e uma tentativa de pensar engajamento nas questões corpoambiente. Escrevo a cada um dos integrantes e cocriadores do GECA pensando em nossos fazeres: tece, cria, escreve, dança. Teço um registro, quase uma listagem, do que foi produzido, destacando um entrelaçamento dos sujeitos da pesquisa. Apresento brevemente, então:

À não esquiva Reijane,

Ao Leo que, mesmo Ofegante, segue RESPI(RA)NDO,

À Rohana e seu CORPO A LAMA,

Ao carcará Joélio,

Ao Carlos Henrique, em imersão corpoambiente, dançando com sua ancestralidade,

À Jana, ondulante entre terra e água,

À Vanessa beirando o mar,

E arremato nossas produções trazendo ATERRA, o primeiro videodança produzido coletivamente pelo GECA que foi entendido como uma possibilidade de trilhar digitalmente. Um respiro criativo de natureza em meio ao isolamento social gerado pela Crise Mundial Sanitária-COVID 19.

Escrevo então, para mim mesma, lembrando e narrando a criação da performance (N)A CORRENTEZA no ano de 2019. Trago essa escrita performativa na íntegra, da forma que foi publicada³, uma forma de olhar para o processo e de reconhecer os embriões e os disparadores para chegar aonde cheguei.

Finalizo com a narrativa *Aos meus primeiros pares que dedico à minha mãe, ao meu pai e ao meu irmão*, reconhecendo neste texto afetivo que meus primeiros parceiros de trabalho foram trilhados com eles.

Utilizo narrativas autobiográficas para apresentar-me, para que quem me leia possa de alguma forma “olhar o mundo com meus olhos”. Um convite, um

³ (N)A correnteza foi apresentado e publicado no comitê Relatos de Experiência no 6º Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança no ano de 2019.

mergulho. Elas são também uma escrita poética, sem amarras, afetiva. Em alguns momentos trago-as para indicar textos que não estão nos moldes acadêmicos, mas que, num exercício de cartografia, são de extrema importância estarem aqui citados e costurados com os demais.

Mostro-me nos meus modos de pensar e de fazer, assim construo este trabalho que começa a se organizar quando entendo como penso a partir dos saberes-fazer. Aponto que escrevo muitas vezes em primeira pessoa, para além das narrativas autobiográficas, pois sinto necessidade de cercar-me, incorporar-me no texto, de assumir-me enquanto corpo ambiente, enquanto corpoambiente.

Por fim, deixo um alerta. As narrativas percorrem todo o texto desta tese e como modo de sinalizá-las, utilizo esta fonte diferente.

CARTA AO MESTRE COM CARINHO,

Querido professor Jorge Albuquerque, desde o nosso primeiro contato lá na Casa Hoffmann⁴ em 2007, até as reuniões de orientação de mestrado⁵ em Comunicação e Semiótica finalizado em 2013, as questões sistêmicas⁶ me apontam muitos caminhos e tramam meu percurso acadêmico. Ficaram, todavia, algumas lacunas às quais venho buscando, desde então, respostas. Ademais busquei aprofundar os conceitos anteriormente estudados. Eis que aqui estou, passados quase dez anos, escrevendo essa carta ao mestre que me despertou para essa trilha, para compartilhar consigo meu encantamento e manifestar a minha gratidão.

Primeiro, meu querido mestre, quero lhe contar uma história, a história do meu primeiro encontro consigo, que veio a ser tecida e emaranhada com a do meu primeiro encontro com a montanha. Essa trama resultou na descoberta do meu objeto de pesquisa e no início do percurso que venho agora contar-lhe.

Em 2007, estava eu no meu terceiro ano de graduação na FAPR de Curitiba⁷, quando soube de um *workshop* que iria acontecer na Casa Hoffmann; meus colegas de curso e eu ficamos muitíssimo animados, pois se anunciava a vinda de dois professores incríveis, uma casadinha, como costumamos falar: o astrofísico e professor Jorge Albuquerque Vieira e a artista-pesquisadora-professora Helena Bastos.

E assim, em abril de 2007, na Casa Hoffmann, decorreu-se em três dias intensos este *workshop* teórico-prático. Minha cabeça borbulhava, vi e ouvi pela primeira vez ali sobre o livro “O Corpo: pistas para estudos indisciplinados” da Christine Greiner⁸. No *workshop* de Helena, me mexi, dancei, anotei. Imersos nas palavras do professor Jorge, todos, ouvindo-o, rolávamos de um lado para

⁴ A Casa Hoffmann – Centro de Estudos do Movimento situada em Curitiba-PR sob curadoria da professora Marila Velloso promoveu dois *workshops* com o professor Jorge Albuquerque Vieira em 2007.

⁵ Entre 2010 e 2013 fiz meu mestrado em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP em que fui orientada pelo professor Jorge Albuquerque Vieira.

⁶ A Teoria Geral dos Sistemas (TGS) apresentada por Vieira (2008) parte do entendimento de que a realidade é formada por sistemas abertos que trocam em algum nível energia, matéria e informação com seu sistema de entorno, seu ambiente. Cf. *Sistemas e ecossistemas*, p. 43.

⁷ Bacharelado e Licenciatura em Dança pela Faculdade de Artes do Paraná (FAPR), atualmente pertencente à Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR, em Curitiba-PR.

⁸ Christine Greiner é professora e pesquisadora do Departamento de Linguagens do Corpo da PUC-SP.

o outro no chão de dança tentando anotar e processar aquele volume de informações novas e inquietantes. Como assim nunca ninguém tinha pensado, formulado ou simplesmente dito para nós sobre o aspecto evolutivo da arte, sobretudo da dança? Como é que nós - artistas, estudantes, pesquisadores, professores - nos surpreendíamos e sorriamos com as conexões propostas, despertados pela primeira vez para esses entendimentos?

Comprei seus livros, devorei-os e entendi-os conforme as minhas possibilidades daquela época, assim como os li e reli tantas e tantas outras vezes depois.

Lembro-me, não numa ordem cronológica, do texto sobre o *Evolon*⁹ lido e discutido nas aulas da professora Gladis Tridapalli¹⁰, lembro o conhecimento tácito, conceito até então desconhecido por mim, mas que a partir dali tornou-se fundamental para pensar Dança. Lembro-me também da discussão e das confusões causadas pelos conceitos de ordem e organização durante a aula da professora Rosane Gonçalves¹¹ e do afinco com que li e reli, para mim mesma e em voz alta, na sala, um trecho de sua obra, professor, para fazer algo que hoje entendo ser corpar¹²:

Há uma grave confusão acerca do conceito de ordem e organização, uma coisa que sempre passou despercebida para a maioria das pessoas, principalmente os físicos. Sistemas vivos como nós são acima de tudo organizados, não necessariamente ordenados (Denbigh 1975:83-91). Ordenação é uma questão de conformidade a padrão geométrico, por exemplo; é um nível de simplicidade. Já a organização está muito além da ordenação e é sempre complexa – não há como escapar disso! Quando lidamos com um sistema organizado, estamos lidando diretamente com o problema da complexidade. (VIEIRA, 2008, p. 100).

⁹ O conceito de *Evolon* é proposto por Mende (1981) é uma busca por responder sobre a possível existência de um padrão no ato criador. O *Evolon* seria um passo evolutivo elementar ou unitário que transiciona um nível de estabilidade para uma crise que é propulsora do ato de criação e desenvolvida em 5 etapas. Cf. Vieira (2008).

¹⁰ Gladis Tridapalli é professora e pesquisadora do Curso de Dança da FAP (Faculdade de Artes do Paraná em Curitiba). Em 2007 ministrou a disciplina Improvisação, Interpretação e Criação do Movimento II, para a turma do terceiro ano, da qual eu fazia parte. Durante esta disciplina fizemos a leitura e discussão de Vieira (2008).

¹¹ Rosane Gonçalves é professora do Curso de Dança da FAP (Faculdade de Artes do Paraná em Curitiba). Em 2007 ministrou a disciplina Técnica de Ensino da Dança Moderna, para a turma do terceiro ano, da qual eu fazia parte. Como boa parte da turma estava participando do workshop, bem como a professora, trouxemos para o contexto da discussão das técnicas de ensino da Dança a questão da ordem e organização.

¹² A ideia de corpar e utilizar corpo como verbo (corpando) será detalhada à frente a partir dos escritos da professora e pesquisadora do Departamento de Linguagens do Corpo Helena Katz. Cf. Katz (2021).

Em setembro daquele mesmo ano, o professor volta a Curitiba para uma reprise do *workshop*. Apenas duas semanas antes, eu tinha ido ao Parque Estadual do Marumbi e havia feito meu primeiro cume de montanha. Ainda inebriada por esta experiência, voltei a ouvir as suas palavras, professor, que nesse momento pareciam corpar em mim ainda mais profundamente devido à vivência com a montanha. Trago aqui, professor, duas narrativas que escrevi sobre aquele momento, sobre os meus primeiros contatos com a montanha. Ressalto que, saí do seu curso diretamente para ouvir as orientações de organização de um grupo que atuou no combate a um incêndio em andamento naquele momento em uma das serras mais importantes do Paraná. Um momento muito marcante para mim, como narro a seguir.

Por que a montanha?

Por que a montanha? Por que dançar na montanha? Por que investigar o corpo na montanha? Por que criar dança a partir da montanha? São muitos os porquês, talvez alguns tão sensoriais e tácitos que seriam difíceis ou mesmo impossíveis de serem organizados em palavras.

...

O ano é o de 2007 e estou no meu terceiro ano de graduação em Dança e de retorno à Curitiba, começo a ter crises sequenciais de asma. Médicos, hospitais, exames, remédios, tratamentos. Em crise também estava meu estado emocional. Deparo-me com o impulso de viajar para sair um pouco e "respirar" outros ares. Lembro-me da recente tentativa frustrada de fazer uma trilha com uma amiga e resolvo voltar e concluir meu percurso. Arrumo mochilas, comida, barraca, roupas e lanterna. Destino, Marumbi, a montanha azul.

...

É de manhã, vou para a rodoferroviária de manhã bem cedo, eufórica, feliz, mesmo que ainda insegura. O sono que me perturba nas manhãs frias de Curitiba não apareceu ainda hoje, estou desperta. Desço a serra de trem e à medida que o trem avança em direção à serra, saindo da cidade, olho à paisagem, quanto mais a natureza se torna majestosa o ar parece voltar aos meus pulmões ainda timidamente, mas ali. A cada expiração um suspiro de alívio.

.

Quando o trem adentra o túnel um breu, o vagão turístico que me encontrava, gritava e balburdiava pela escuridão repentina. Eu pouco escutava, estava imersa em meus pensamentos e nas minhas lágrimas, em um papel rabiscava palavras que queria ter dito, ou angústias que me perturbavam nestes últimos tempos. Percebi o quão viva e o quão

importante foi desprender-me e sair, trilhar, viajar, ali só, como um desamarrear da necessidade de companhia.

...

Assim que o trem sai do túnel encontrava-me em meio à mata atlântica, paisagem, vegetação, cores, cheiros e temperatura invadiam-me com suas particularidades e beleza. O cheiro, sobretudo, invade meu nariz e penetra meus pulmões, carregado pelo ar denso e úmido da mata e da serra. Abafado, úmido, quente e fresco, como o vento que rebate das rochas das montanhas.

...

Aquele ar entra como se estivesse abrindo minhas vias e se forçando para dentro, como se empurrasse minhas costelas e fizesse meu pulmão asmático e fragilizado expandir, mais e mais. E quanto mais sou inundada por este ar que insiste em adentrar meu corpo, mais ele leva para fora aquilo que o comprimia. Entro em um estado de respiração profunda e quase frenético, viciante, quero mais ar, aquele ar, que tem cheiro, cor, forma, que tem vida, que é leve e forte, que é denso. Que me enche e esvazia. Que leva.

...

Sou puxada de volta ao vagão do meu frenesi solitário quando escuto vozes pedindo atenção. Olho, não era um guia turístico, eram visivelmente montanhistas. Que começam a falar, forma-se um sorriso no canto da minha boca, me identifico com aqueles corpos e me esforço para ouvir sua fala em meio ao meu turbilhão.

...

Desço do trem quando chego ao meu destino, Marumbi, e lá está ele, impetuoso. Sorrio quase explodindo por ter conseguido chegar ali. Pelo convite acabo aproveitando a oportunidade de ir ao Olimpo, cume mais alto, mas que não

era o mesmo que eu tinha interrompido na outra ocasião. Uma trilha, mais longa e desafiadora, aceito e vou.

...

Meu pulmão responde à subida como se não fosse asmática. Subo. Subo. E subo mais. A cada passo sinto que entro mais em contato com meu corpo, me encontro, me reencontro. Estou ali, viva, pulsando e respirando.

O incêndio

Dia 13 de setembro de 2007 uma das serras mais importantes do Paraná está em chamas. O fogo se alastra na montanha acima e não há previsão de chuvas.

...

Montanhistas mobilizam-se a somar esforços com o grupo especial dos bombeiros. Numa linda mobilização coletiva, montanhistas sobem com mochilas cheias de garrafas de água para apagar o fogo que avança para os cumes.

...

Meu pulmão está em recuperação de um tratamento médico, penso por um momento no que poderia fazer para ajudar. Saí de casa com o intuito de ficar em baixo, auxiliando na comida, ou algo do tipo. Mas, vendo aquele caminho de formigas subindo com água para a montanha, titubeio, paro, penso, não penso, só vou. Entro na fila da água.

...

Encho minha velha mochila de mais de 10 anos com garrafas de água, as tampas pareciam furar minhas costas, pela falta do reforço e estrutura. A espuma está velha e desgastada. O cinto de distribuição de peso não se ajusta mais ao meu corpo. O peso nos ombros puxa minhas costelas e parecia que meu esterno ia rasgar.

...

Subi.

...

Subi.

...

Subi mais.

...

Um passo de cada vez, com muito esforço, mas muito mais ainda determinação. O *frenesi* daquele dia do vagão retomava ao meu corpo. E por mais dores e cansaço eu parecia não sentir, abstraído ou sublimando.

...

Pauso, olho para cima e sigo.

Em breves lapsos de consciência justificava para mim mesma que só levaria a água até o alcance de alguém mais capacitado e desceria para pegar mais. Não ia ter contato com as chamas, que estavam bem acima de onde eu esperava chegar. Não ia chegar perto da fumaça, não tinha por que me preocupar. Iria conseguir. Estava bem, cansada, viva, mas respirando e sobretudo feliz. Meu pulmão não chiava, não havia por que me preocupar. Res-pi-ro.

...

Chego na primeira base. Muita, muita gente. Garrafas, bombas costais. Muitas informações, muitas atravessadas. Pouca organização. Me pergunto para onde vou e o que farei.

...

Entro em outra fila e sigo subindo, só até ali. Pouca gente se dispôs, tem pouca água, vou levar e volto.

...

Chego mais e mais perto das chamas. Amarrei um pano no meu rosto e me esgueiro entre as raízes para levar água até o

foco do fogo. Sou pequena, em relação aos homens, e flexível, consigo alcançar certos pontos com mais facilidade.

...

Vou. Vou. E vou.

...

No banho após o dia inteiro de trabalho em frente ao fogo assoo meu nariz e tudo sai preto de fuligem e fumaça. Olho e caio em mim do que eu tinha feito, um filme se passa em minha cabeça. Fico apreensiva, espero a crise vir. Espero, o peito não aperta, o ar não falta, respiro, inspiro, expiro, silêncio.

Vá para a montanha!

De volta à Curitiba, é dia de voltar ao médico para levar meus exames. Ao ler os laudos dos testes feitos antes do Marumbi, ele me explica sobre meu estado e sobre o tratamento. Fala também sobre meu histórico desde a infância. Pausa, ele me olha e fala sobre o aspecto emocional da asma.

...

Suspiro, olho para ele de volta e começo a narrar meu contato com a montanha. Entre expressões de espanto e serenidade ele me diz:

“Você sabe que eu como médico tenho que desaprovar um asmático em crise em esforço físico excessivo ...

... nem comento sobre o incêndio..

...mas preciso olhar com outro olhar:

Você está bem, não teve **crise**.

E isso diz MAIS sobre sua ASMA e estado de saúde.

...

VÁ PARA A MONTANHA,
É DISSO QUE VOCÊ PRECISA!”

Permanências

Sabe professor Jorge, aquele incêndio¹³ me ensinou muito sobre mim, mas também me ensinou sobre o montanhismo, sobre coletividade e mobilização em volta de uma causa. Sobre um amor pelas montanhas, pela natureza que não fazia ninguém titubear. Como afirma o montanhista Edson Struminski em seu relato sobre o incêndio e o trabalho voluntário dos montanhistas: “Na verdade o que motiva os montanhistas é o amor e o respeito pela montanha e não a hierarquia.” (STRUMINSKI, 2007) Para mim foi uma experiência transformadora, que me fez pensar sobre vida e permanência. Assim, rememoro os escritos do professor junto com a professora Lúcia Santaella¹⁴:

Todas as coisas tendem a permanecer. No sentido acima, as coisas ou objetos, a partir do momento em que se tornam existentes, “tentam” durar, tentam permanecer. O equivalente em biologia seria o termo, vagamente empregado por vezes “sobrevivência”; diz-se que os seres vivos possuem um “instinto de sobrevivência”. (SANTAELLA e VIEIRA, 2008, p. 32-33).

Sua frase “Tudo tende a permanecer” pulsa e se desdobra em mim desde 2007. São quinze anos¹⁵ pensando sobre as permanências. Por me dar conta disso, resolvi pôr-me a costurar o que aprendi consigo e o que li, pesquisei, investiguei e criei ao longo destes anos: em busca de permanecer.

Compreendi que a busca pela permanência se desdobra em diversas estratégias evolutivas e que a espécie humana apresenta alta taxa de complexidade. Sendo assim, suas estratégias de vida e de sobrevivência precisam ser também complexas. Perguntei-me, então, que estratégias seriam essas e como entender o que é a complexidade.

¹³ Para mais informações, vide artigos: <https://blogdodubois.wordpress.com/2007/11/08/inferno-na-serra-do-mar-combate-a-incendio-mostra-o-valor-dos-montanhistas/> Acesso em 04/05/2022 e <https://altamontanha.com/5-anos-do-incendio-do-caratuva/> Acesso em 04/05/2022.

¹⁴ Lúcia Santaella é pesquisadora da semiótica Peirceana, professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP.

¹⁵ Ao longo destes 15 anos, fiz meu Trabalho de Conclusão de Curso tendo como embasamento teórico os livros e escritos do professor Jorge Vieira em 2008. Entre 2010 e 2013 fiz meu mestrado em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP em que fui orientada pelo professor Jorge, nesse momento pude aprofundar meus estudos com ênfase na ideia de permanência. Ainda em 2013 fui aprovada no concurso como professora efetiva para o Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Sergipe. Como professora, criei a disciplina Corpo e Ambiente, cujo programa compreende a discussão dos textos do professor Jorge.

Volto, então, ao que ouvi em suas aulas: precisamos admitir que a realidade é complexa e que nós, emergentes desta, somos também seres complexos. Como, todavia, explicar a complexidade? Releio seus escritos, professor:

Assim, temos alguns que dizem que a complexidade é entropia, ou ainda caos. Mas a complexidade pode ser o entrópico, o caótico, mas também o organizado, o organizado com qualidade, o estético, o axiológico...e é essa entidade diáfana, mas terrivelmente presente em nossa realidade, que nos cerca cada vez mais e para qual não temos ainda nenhuma ferramenta teórica efetiva para compreendê-la e talvez um dia elaborá-la. (VIEIRA, 2008, P.41).

Lembro que a nossa primeira estratégia de permanência - mais básica e não exclusivamente humana – é a reprodução: nos reproduzimos para perdurar enquanto espécie. E muitas das ações que desenvolvemos em nossa vida são em prol da reprodução, tais como as relações sociais e afetivas, o trabalho, o estudo, o estabelecer um status, dentre outras. Mas para além desta estratégia (que compreende um conjunto elaborado de ações) lançamos mão também de outras estratégias, como a produção de conhecimento. Produzimos conhecimento para que ele perdure para além da nossa existência de vida. Deixamos “filhos” em forma de trabalho, livros, pesquisas, produções artísticas, produtos e todas as demais criações da mente humana:

Toda cultura, portanto, precisa criar mecanismos de permanência que estejam além do ciclo normal que dura uma vida humana. Já fazemos algo pelo código genético, biológico. Mas, para o código cultural, o que temos a fazer é passar adiante a herança. Nós tentamos permanecer dessa maneira. Ou seja, só podemos aceitar a morte em paz se produzimos bem na vida. Então esse viver entre a vida e a morte é o problema de atingirmos nossa plenitude enquanto seres humanos. E o confronto, o grande problema que existe é que para sermos humanos, como dissemos no início, precisamos nos alimentar de uma complexidade que nem sempre está disponível. (VIEIRA, 2008, p.107).

Assim, uma das estratégias de permanência é a produção de conhecimento. Produzir conhecimento é uma emergência da complexidade como uma maneira de perdurar no tempo. E aqui chego à Arte e às linguagens artísticas que produzem conhecimento a partir da criação, tecendo uma linguagem, uma área de conhecimento e uma maneira de existir, resistir e permanecer.

Precisamos reconhecer que produzir conhecimento é uma forma complexa de permanência e reforçar que a Arte é uma forma de conhecimento e uma maneira de elaborar a realidade:

Arte é forma de conhecimento e este é algo inseparável de sobrevivência - os sistemas vivos que permaneceram no tempo, ao longo da evolução, só o fizeram porque conseguiram desenvolver com sucesso várias formas e níveis de conhecimento. (VIEIRA, 2008, p. 111).

Desta maneira, retornamos a pensar nos sistemas e entender sobre a interação necessária do conhecimento artístico com o ambiente, em prol da sua permanência e da sua complexidade:

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 esse meio ambiente para poder permanecer vivo. E a evolução aponta algo mais ou menos assim: toda vez que um sistema atinge certo grau de complexidade ele partilhará e buscará mantê-la no meio ambiente imediato. Se por algum motivo o meio ambiente imediato perder esse teor, esse estoque de complexidade, o sistema vivo vai ser prejudicado. E pode até perecer por falta de complexidade ao nível dele. (VIEIRA, 2008, p. 101).

Costuramos, portanto, que o conhecimento artístico é tecido em trocas constantes de informação com o ambiente e que estas trocas buscam manter a complexidade de ambos. Nós humanos somos seres complexos e precisamos de complexidade. Quando não se faculta o acesso à cultura, à educação e à arte e o conhecimento vem assim desvalorizado, o sistema psicossocial por falta de complexidade entra em crise ao ponto que nós, seres humanos, por sermos complexos e necessitarmos de complexidade e não a encontrarmos, perecemos.

Processos criativos e formas de potencializar existências

Ah meu querido professor, e como não pensar nas permanências e em como nós artistas existimos e resistimos por meio de estratégias criativas.

Venho aqui falar sobre processos criativos e sobre como esses são formas de potencializar existências, pois a criação artística nos faz existir, resistir e permanecer. Para além do que fica, enquanto obra, a criação pulsa em seu processo, como uma estratégia de vida que nos move, nos faz fazer e continuar fazendo - dançando, compondo, fruindo – e nos aponta para o nosso lugar de fala. Volto assim a um trecho do seu texto sobre o Evolon que particularmente me toca desde 2007:

Se há um padrão no ato de criação e se este ato desenvolve-se segundo as fases demarcadas, é possível encontrar indícios de que tal crise específica é reflexo de uma crise mais ampla? Criar é um exercício de funcionalidade cerebral no contexto de um sistema aberto (sujeito) em seu meio ambiente perturbado (Universo). O ato de criação visa, entre outras coisas mais específicas, a permanência do vivo. (VIEIRA, 2008, p. 58).

Compreendo, então, que se o ato de criação é consequência de uma crise mais ampla, ou seja, da percepção corpoambiente, preciso também, enquanto artista, reconhecer nossa existência para tocar existências próximas das nossas.

Começo a olhar para este lugar que ocupo, enquanto “artistadocentepesquisadora¹⁶” desta linguagem artística, buscando tecer um pensamento que vai se aprontando no corpo. Enquanto estou dançando, ensinando-aprendendo dança, atuando, pesquisando, estudando, corpando dança, um pensamento de dança vai-se organizando, assim como aponta a artistadocentepesquisadora Helena Bastos:

Elejo a dança porque é uma excelente referência para apontar um pensamento que acontece no corpo, um corpo especializado. Um texto de dança é criado no corpo que se dá no ato de dançar. Todos os dias o dançarino se depara com uma ação específica: fazer aula de dança. É nas aulas que um dançarino tem a oportunidade de entender das possibilidades do corpo e de caminhos na elaboração de um pensamento estético, mas não é somente isso. A cada exercício de chão, de centro ou de barra, o dançarino vai se constituindo artisticamente em relação ao modo como seu corpo se articula em

¹⁶ Utilizarei a partir daqui a grafia “artistadocentepesquisadora” sem separar estas palavras para indicar a implicação e a imbricação d(n)o corpo, já que a ação destes três lugares não acontece sem afetamento de uns pelos outros. Essa forma pode ser lida também em Bastos (2021). Vou, por isso, corpando seus escritos na minha tessitura.

pensamento num determinado mover. É desse modo que um dançarino vai se conectando com um pensamento de dança. Aliás, são muitos tipos de ação, tais como fazer aula, ensaiar, assistir a espetáculos, estudar e dançar. Tudo junto vai formando um artista de dança. São condutas como estas que produzem um engajamento no tempo de um profissional de dança. A ideia de engajar é a de estabelecer vínculos entre uma ação, objeto e toda a circunstância que envolve esse praticar. Engajamento surge com os hábitos, que vão modulando cognitivamente o nosso corpo de forma co-dependente com seu entorno. Um engajamento nos envolve na capacidade de vínculos. Estabelecer vínculos é me importar com aquilo que é desejo meu, além de perceber também um compromisso com o que está à minha volta. Nesse compromisso, cabe responsabilidades sobre os atos que pratico e seleciono, pois sempre há contextos implicados. (BASTOS, 2017, p. 38-39).

Ressalto a ideia de Bastos de que, enquanto estamos corpando em dança, nas diversas ações em que vão se fazendo este pensamento de dança, essa ação no tempo vai produzindo um engajamento. Aponto também que o verbo corpar vem sendo tecido por Helena Katz:

O incômodo nasceu junto com a necessidade de nomear o que acontece quando o corpo e a informação se encontram, porque isso se dá como quando o inverno adentra pela primavera, ignorando calendários. [...] Nenhuma delas conseguia indicar com justeza que a ação que ocorre nesse encontro não é algo que acontece ao corpo, mas sim um tipo de ação que faz o corpo estar sempre se fazendo corpo (sem nunca ficar pronto), justamente porque é a troca de informação entre o corpo e o ambiente que vai fazendo o corpo existir. (KATZ, 2021, p. 19)

O gerúndio “corpando” ressalta o contínuo, o “estar sendo” sempre, o fazer-se através do tempo. Sublinho aqui, a partir do que vamos corpando em dança, estas ideias de engajamento e de vínculos. Nós artistas produzimos conhecimento porque, conforme você, professor, sugere, somos movidos por duas forças amalgamadas por um vínculo afetivo, um ato de sobrevivência e um ato de amor, que ocorre ao nos encantarmos pelo objeto, pois: “Quando nos envolvemos com arte, dizemos que fazemos isto porque amamos a arte. Nós realmente amamos a arte, mas este ato de amor é um ato de sobrevivência, e isto nunca pode ser esquecido. [...] Conhecimento bom ou eficaz é o conhecimento amado.” (VIEIRA, 2010, p. 24).

Comecei assim a bordar esta pesquisa que pretende apontar para um pensamento de dança que vai se tecendo na relação corpoambiente. Faço uso então dos recursos que conheço como as sensibilizações dos corpos na Dança,

o dos fazeres manuais, para entender estes caminhos, tecendo e bordando ações artísticas acadêmicas pedagógicas com vínculo e afeto à Natureza.

E aqui volto a narrar como comecei a costurar minha pesquisa e o porquê de este encontro com o professor emaranhado com o encontro com a montanha ter-me feito tanto sentido e disparado em mim uma crise criadora a partir do meu lugar de fala. Nessa narrativa, conto como comecei, em meu TCC, a investigar meu objeto de estudo:

Subindo a montanha...

Em 2008, concluí a minha graduação em Dança na Faculdade de Artes do Paraná em Curitiba (Paraná, Brasil), durante a qual pela primeira vez me interessei por investigar a dança e questionar seus métodos. Na tentativa em fazer dialogar arte e ciência, adotei como questão de estudo: como o corpo se adapta ao ambiente por meio do movimento e de seus canais de percepção e, assim, cria dança. Fui à Serra do Mar no Paraná em busca de realizar experimentos e elaborar hipóteses para este estudo. Neste ambiente montanhoso investiguei em meio à Mata Atlântica: corpo, ambiente e dança.

Dentre as montanhas da Serra do Mar no Paraná escolhi o Parque Estadual Pico do Marumbi para realizar esta investigação por identificar nesta montanha características que contribuíam para o estudo. Durante um ano eu e mais três artistas da dança exploramos rios, rochas e trilhas com intuito de observar, artisticamente, como ocorria o processo de adaptabilidade no nosso corpo na relação com esse ambiente. A partir desta exploração e observação, reorganizamos a percepção e a movimentação em um processo criativo em dança.

Este trabalho teve um resultado processual intitulado "A(da)pto" que se revelou sua própria metodologia no fazer, a partir das seguintes etapas: 1. Observação e estímulos sensoriais; 2. Experimentação de movimentos; 3. Improvisação livre; 4. Improvisação direcionada; 5. Seleção e estruturação do trabalho artístico. A partir desses experimentos de improvisação, construiu-se o trabalho artístico, que foi apresentado in loco para a banca examinadora deste trabalho de conclusão de curso da licenciatura e para público em geral.

Na tentativa de não influenciar as respostas corporais ou direcionar na criação artística de modo a manipular as

possibilidades adaptativas dos corpos, as leituras feitas neste primeiro momento resumiram-se a bibliografias norteadoras, evitando-se relatos de experimentos da biologia sobre adaptação e seus processos. A busca era de experimentar na prática a relação entre corpo e montanha e identificar as transformações entendidas aqui como resultados.

Um passo nunca é igual ao outro

Como resultado durante este ano de investigação de "A(da)pto" pude observar que os corpos transformam sua relação com a montanha a partir de seus movimentos. Conseguimos gradativamente nos tornar mais eficientes na movimentação: como exemplo, ao evitar ou reorganizar quedas, ao ajustar a pressão das bases de suporte a depender do solo, diminuindo os tempos de aquecimento e reconhecimento das alterações ambientais. Assim, transformamos a fluência de nossos movimentos de maneira mais contínua. Podíamos reconhecer quais movimentos eram emergentes da relação e que nos auxiliavam a lidar com o risco e com as variações de estado. Assim, toda vez que improvisávamos na montanha, percebíamos a necessidade de manter uma escuta corporal atenta para a troca informacional - tanto entre o grupo, quanto com o ambiente - e, conseqüentemente, de nos auto-organizar frente aos estímulos ambientais.

Detalhando estes resultados, identificamos duas principais características da montanha: as especificidades no ambiente que sugerem risco e as variações de estado do ambiente tornando-o instável e dinâmico. Assim, como resposta à instabilidade e ao risco, nossos corpos entravam em estado de alerta. Este estado de alerta era provocado pelo fato de estarmos atualmente mais adaptados à ambientes que são controlados - em grande parte - por intervenções humanas, como o caso das cidades. Quando nos deslocávamos para e no Marumbi, nosso corpo era acionado de maneira

diferente em busca da sobrevivência. Este deslocamento ocorria tanto no sentido literal e físico do corpo, quanto no deslocamento dos padrões de resposta em movimento.

Consideramos, então, estes deslocamentos relevantes para a pesquisa em dança, por propiciarem estados de criação para a resolução de problemas no corpo. Assim, a movimentação criada é provocada e proposta pela interação com este ambiente acima descrito e torna-se própria e resultante da relação, trazendo consigo toda o modo de existir da montanha, abarcando uma dramaturgia própria advinda da experiência.

Como alguns exemplos de resultados observáveis temos: uma dilatação dos canais de percepção, como ao se guiar a noite no escuro aprimorando a visão e demais sentidos para orientação. Também executamos ajustes na locomoção em busca do equilíbrio, evitando ou reorganizando quedas. Para isso: aprimoramos a transferência de peso, evidenciando a pressão nas bases de suporte a cada passo dado; aproximamos o centro de gravidade (quadril) do chão; alteramos as direções dos passos de frente-trás para, preferencialmente, lado-lado. Observamos que um passo nunca é igual ao outro pelas condições do ambiente. Pode haver uma raiz, uma pedra, um limo, um animal, dentre outros fatores que fazem com que cada passo ao descolar-se seja único, mesmo que se repita o local de passagem.

No decorrer do processo, observamos que nossos corpos reconheciam os estímulos ambientais de maneira mais eficiente. Essa eficiência pôde ser observada pela liberação do fluxo do movimento, segundo os conceitos dos fatores de movimento de Laban (1978): Peso, Fluência, Espaço e Tempo. A tendência era que os movimentos seguissem uma escala que vinha da co-contracção para um fluxo controlado e, por fim, um fluxo com qualidade mais livre e contínua.

Assim, por meio da improvisação em dança, percebemos corpo e ambiente e conseguimos construir de maneira dinâmica uma estruturação coreográfica. Apresentamos, por fim, uma proposta cênica aberta que se propunha a dialogar com o ambiente que buscava expressar a relação do corpo com a montanha e seus desdobramentos.

Comunicação como chave da adaptabilidade

Segui em 2010 para o mestrado em Comunicação e Semiótica e fui aprovada para ser sua orientanda. Um misto de alegria e tensão pela responsabilidade. Parti para São Paulo e nesse tempo pude me debruçar teoricamente sobre todas as questões de "A(da)pto". Foi o momento de rever e aprofundar teoricamente muitas das percepções e questionamentos que surgiram durante o experimento "A(da)pto". Apropriei-me dos conceitos da comunicação - entendida como troca de informações entre corpo e ambiente - e percebi que a adaptabilidade ocorre como consequência dessa troca. A comunicação é, portanto, uma chave para a adaptabilidade.

Construí a hipótese acerca dessa possível troca de informações, afirmando ser ela um fator que faz com que os organismos aumentem sua taxa de sobrevivência. E assim, ao captar informações do mundo, o corpo cria soluções de interação com o ambiente expressas em movimento. Seria, portanto, a comunicação o que permite este processo de adaptabilidade ocorrer. Como afirmam Katz e Greiner (2001, p. 90):

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 leva a propor novas formas de troca. Meio e corpo se ajustam permanentemente num fluxo inestancável de transformações e mudanças.

O objetivo da minha dissertação foi identificar e analisar os processos de comunicação entre corpo e ambiente

que possibilitaram a adaptabilidade observada durante o processo de criação do experimento artístico "A(da)pto".

Neste estudo, identifiquei, por meio de vídeos e relatos, duas fases dos processos de comunicação entre corpo e ambiente que viabilizaram a noção de adaptabilidade:

A primeira como sendo uma troca de informações entre corpo e ambiente; a segunda, as alterações ocorridas neste corpo e o modo como esse corpo cria um código de comunicação de adaptabilidade ao público. Percebeu-se que essas fases, apesar de distintas, ocorreram por vezes simultaneamente, pois o corpo passa a, ao mesmo tempo, construir e estruturar ideias ao passo que também continua se reorganizando a partir dos estímulos ambientais (LIPAROTTI, 2013, p. 8).

Concluí que a adaptabilidade dos corpos no Marumbi refere-se à possibilidade de se auto-organizar frente às informações de modo a dilatar¹⁷ a percepção. E que, desta maneira, corpo e ambiente mantêm-se num fluxo contínuo de ajustamento que exige a frequente alteração de padrões de movimentos. É por intermédio da comunicação que a adaptabilidade acontece, portanto, a primeira pode ser considerada "chave" da segunda.

¹⁷ Entendo por 'dilatar a percepção' os ajustes ocorridos durante o processo de criação no Marumbi. Percebemos que, para além do contato visual mantido, quer a audição, quer o olfato tornaram-se mais aguçados para perceber novas informações como a presença de animais ou o barulho provocado pela queda de uma rocha ou mesmo de um integrante do grupo. Também o tato se aperfeiçoou ao buscar um apoio seguro em troncos e rochas. Cf. Liparotti (2013, p. 83).

Sistemas e ecossistemas

Teço nesta carta entendimentos sistêmicos com o entendimento de ecossistemas como sustentação desta trama de relações prático-teóricas. Exponho, assim, como entrelacei e li tais semelhanças na minha busca pela natureza e pelas questões ambientais, que se traduzem em formas minhas de existência e resistência.

Parto da Teoria Geral dos Sistemas¹⁸, segundo a qual a realidade é sistêmica. Corpos que dançam são sistemas vivos: suas permanências não são isoladas. Essa proposição vai se articulando em uma perspectiva sistêmica em que o campo da Dança vai estabelecendo diálogos com outros campos de conhecimento.

Sistemas têm características que podem ser chamadas de Parâmetros Sistêmicos e que se dividem em dois tipos: os Básicos ou Fundamentais e os Evolutivos. Os Parâmetros Sistêmicos Fundamentais são aqueles que todos os sistemas possuem, independente dos seus processos evolutivos, são eles: a Permanência, o Ambiente e a Autonomia. Já os Parâmetros Sistêmicos Evolutivos são aqueles que podem estar presentes em um sistema e não em outros e que podem emergir na escala temporal e evolutiva. Esses expressam, portanto, a relação de temporalidade dos sistemas e surgem durante o processo evolutivo deles, manifestando uma relação hierárquica do ponto de vista da complexidade. Estes parâmetros seriam a Composição, a Conectividade, a Estrutura, a Integralidade, a Funcionalidade e a Organização. Por fim, há o parâmetro livre da Complexidade.

Afora isso, para sobreviver, todo sistema é aberto em algum nível. Um sistema aberto troca energia, matéria e informação. Já um sistema fechado troca energia e informação, mas não troca matéria. Um sistema isolado, teoricamente,

¹⁸ Será utilizada aqui a noção de Teoria Geral dos Sistemas apresentada por Vieira (2008) em Organização e Sistemas na obra Ontologia: Formas de conhecimento: Arte e Ciência uma visão a partir da complexidade. Vieira explica que segue a proposta de Bunge (1979) em que a Teoria Geral dos Sistemas é uma boa proposta para uma Ontologia Científica. Vieira afirma ademais que tem intuito de congrega ideias mais recentes na área dos sistemas como Prigogine (1984) e Atlan (1992) a partir de conceitos na direção do estudo da complexidade. Por isso não explora a construção clássica de sistemas de Bertalanffy (1986), nem as propostas emergidas a partir da Cibernética. Cf. Vieira (2008, p. 21).

nada troca, mas este tipo de sistema parece não existir. Explico-me: se um sistema não troca informação, não há como conhecê-lo, tampouco saber de sua existência. Além disso, “sistemas que tendem ao isolamento e perdem contato com o ambiente tendem à morte”. (Santaella e Vieira, 2008, p. 33).

Assim, entendemos que os sistemas vivos precisam trocar energia, matéria ou informação com o ambiente para permanecer. Por conseguinte, identificam-se dois dos três parâmetros sistêmicos básicos ou fundamentais: a Permanência e o Ambiente. Como consequência, decorrem as coimplicações indissolúveis entre estes dois sistemas: corpo e ambiente: corpoambiente. E assim a ideia de que a relação corpoambiente é necessária para a vida.

Costuro então a uma outra teoria que corrobora este entendimento: a Teoria de Gaia proposta pelo químico James Lovelock e pela bióloga Lynn Margulis (STEENBOCK e VEZZANI, 2013). Esta teoria analisou os gases atmosféricos da Terra e de Marte e percebeu que na Terra há uma alta concentração dos gases Oxigênio e Metano, mas a interação destes não gera uma alta quantidade de gás carbônico. A conclusão é que:

(...) a diferença entre as atmosferas dos dois planetas é a existência de vida na Terra! A atmosfera da Terra é uma mistura instável de gases. Ou seja, os gases são continuamente liberados como subprodutos dos sistemas vivos e reagem entre si. Sendo assim, a concentração dos gases se mantém, em função dos seres vivos, e, ao mesmo tempo, a concentração dos gases é favorável à continuidade dos seres vivos. A Teoria de Gaia de Lovelock e Margulis diz que a vida é resultado das condições do meio que é produzido pelos sistemas vivos em interação com os não vivos. A vida é resultado da própria vida! A vida no planeta Terra é uma rede de relações complexas, e essa rede é o meio adequado para a existência da vida. Como afirmaram James Lovelock e Lynn Margulis: “A evolução dos organismos se encontra tão intimamente articulada com a evolução do seu ambiente físico e químico, que juntas constituem um único processo evolutivo, que é autorregulador” (Lovelock, 2006). (STEENBOCK e VEZZANI, 2013, p. 12-13).

Assumo uma realidade sistêmica em que o corpo é um sistema aberto em constante troca de informações com o ambiente. Trocas essas que estão pautadas na vida e na permanência. Mas, preciso acrescentar: não estamos sozinhos neste planeta, não somos a única manifestação de vida e por isso precisamos refletir sobre as nossas formas de vida e de relação com essa teia imbricada.

E pensar em vínculos é retomar Bastos (2017, p. 38) “Estabelecer vínculos é me importar com aquilo que é desejo meu, além de perceber também um compromisso com o que está à minha volta.”. Então estabelecemos um vínculo, um compromisso não apenas com a permanência imediata. Olho para o exemplo das formigas, uma espécie viva com uma complexidade diferente da nossa e que consegue evolutivamente criar estratégias efetivas de sobrevivência que não são pautadas numa sobrevivência imediata. Como aponta o pesquisador em ciberespaço e semiótica Steven Johnson:

A persistência do todo no tempo – o comportamento global durando mais do que qualquer um de seus componentes – é uma das características que definem os sistemas complexos. Gerações de formigas vêm e vão e, apesar disso, a colônia amadurece, torna-se mais estável, mais organizada. Naturalmente nossa mente se embaralha diante dessa mistura de permanência e instabilidade. (JOHNSON, 2003, p. 60).

O exemplo de permanência, complexidade, organização e auto-organização das formigas é algo a ser observado. Trago-o, por conseguinte, à reflexão: o sistema funciona e se auto-organiza buscando a permanência do coletivo, da espécie. Este vínculo e este compromisso não são imediatistas e parecem depender de uma noção de todo e parte, de individual e coletivo, em que aquilo que se faz, não se faz apenas por si, para si, ou para os seus pares e próximos de maneira direta, mas com uma relação de auto-organização com o todo daquele sistema.

Trago ao foco a reflexão sobre as diferenças entre Preservação e Conservação. Lembro-me como se fosse ontem de uma visita ao projeto Tamar, quando ouvi pela primeira vez sobre tal distinção conceitual. Tal compreensão, tão importante ao processo de educação e de sensibilização ao entendimento do nosso lugar de fala, percorreu meu corpo e sinestesticamente se mostrou como um ponto de costura na minha noção de pertencimento na natureza.

Desta forma, explico aqui inicialmente como compreendi e em seguida onde busquei aprofundar este entendimento recém despertado. O movimento ecológico tem duas correntes ideológicas: o Preservacionismo e o Conservacionismo e cada uma delas aponta para um modo diferente de conceber a relação do ser humano com a natureza ou, como nomeio aqui, a relação corpoambiente. O Preservacionismo foca na natureza sem a

interferência humana, como por exemplo a criação de áreas de preservação em que a natureza fica “intocada”. O Conservacionismo, por sua volta, pensa estratégias de uso e manejo sustentável, abarca e integra o ser humano, sem perder de vista o intuito de proteção e a relação harmoniosa do ser humano com a natureza.

Meu interesse aqui está na relação corpoambiente e pensar sobre os processos evolutivos com ênfase na vida. Assim trago a metáfora proposta por Steenbock e Vezzani (2013), para pensar a conservação:

A concepção geológica, climática, biogeográfica, evolutiva e ecologicamente dinâmica da biodiversidade indica que, mais que a preservação das espécies ou comunidades de forma isolada, o objetivo central da conservação biológica é possibilitar a continuidade dos processos evolutivos e ecológicos (Pickett & Rozzi, 2000). Richard Primack, um dos mais expoentes representantes da biologia da conservação atual, em conjunto com outros colegas, descreve que, se pensarmos metaforicamente que a vida é como a música e esperarmos que a música siga vibrando, então não devemos pretender guardar os instrumentos musicais em vitrines e evitar que sejam tocados por seres humanos, mas sim devemos estimular que os músicos possam tocar delicadamente as cordas em um quarteto, reverberar os tambores e respirar com as flautas, mantendo o movimento musical adequado ao tempo. É com essa perspectiva que se trará a biodiversidade em nível de genes, populações, espécies, comunidades biológicas, ecossistemas e regiões (Rozzi et al., 2001). (STEENBOCK e VEZZANI, 2013, p. 9)

Como estimular esses músicos a tocar delicadamente? Como fazer com que sua interação com os instrumentos não seja destrutiva e sim criadora, ou propulsora de geração de vida? E aqui que me planto, enquanto artístadocentepesquisadora, refletindo nesta pesquisa sobre estratégias em dança como a interação, a experimentação, a sensibilização para nos trazer uma noção de pertencimento, de vínculo e de engajamento com a relação corpoambiente. Desde modo, intenciono reabrir os sentidos, tecer reflexões críticas e sair do amortecimento sensorial¹⁹ gerado pelas proposições de morte²⁰ do atual contexto político, posicionando-me em favor da criação e da vida.

Mas não estamos sós, não somos só nós humanos. A teia é complexa e precisamos nos dar conta desta complexidade para agir e seguir vibrando. Como

¹⁹ A ideia do amortecimento sensorial será detalhada na CARTA AOS MEUS PARES.

²⁰ As políticas de morte também serão detalhadas na CARTA AOS MEUS PARES.

o professor Jorge afirma, a natureza é extremamente complexa e para agirmos em sua conservação precisamos nos dar conta desta complexidade:

No entanto, a natureza não tem a menor obrigação de ser simples; pelo contrário, o desenvolvimento da ciência mais recente tem mostrado que há a possibilidade da realidade ser muito mais complexa do que se pensava (Bunge, 1976: 312). É uma boa hipótese ontológica admitir essa possibilidade para melhor compreender o mundo em que vivemos. Um exemplo forte, porque compromete o planeta como um todo, é a Ecologia. Não se trata de uma disciplina “simples” como as convencionais: um ecólogo necessitaria conhecer não só biologia, mas astrofísica, geociências (geografia, geologia, meteorologia), antropologia, psicologia, sociologia, economia, marketing, política, etc. ações efetivas no âmbito do estabelecimento de uma mentalidade ecológica que realmente iniba a exploração inconsequente do planeta e os danos que daí decorrem para a permanência da vida, só poderão ser atingidas com a construção de ferramentas teóricas que permitam trabalhar a sua complexidade. (VIEIRA, 2008, p. 33).

Começo a olhar para os sistemas em meu entorno e tentar aprender com eles. Quando leio Mancuso começo a olhar para o modelo das plantas:

As plantas incorporam um modelo muito mais resistente e moderno que o dos animais; elas são a representação viva de como a solidez e a flexibilidade podem ser combinadas. Sua composição modular é a quintessência da modernidade: uma arquitetura cooperativa, distribuída, sem centros de comando, capaz de resistir perfeitamente a repetidos eventos catastróficos sem perder a funcionalidade e de se adaptar com rapidez a enormes mudanças ambientais. (MANCUSO, 2019, p. 13)

A partir do entendimento sistêmico, costuro o entendimento de ecossistemas e nesta tessitura chego à reflexão das questões ambientais baseando-me na noção de complexidade. As linhas da minha costura revelam, portanto, o meu trilhar: olhar para a natureza, observar, apreender, criar. Assim, começo a tecer as linhas de uma arte responsável com qualquer forma de vida, objetivando pensar estratégias em que a arte e a vida estejam costuradas e bordadas com corpoambientes sensíveis e criadores para seguir dançando e reverberando.

Corpoambiente

Corpo Ambiente, corpo-ambiente, corpo e ambiente, corpoambiente. Durante meu percurso acadêmico desde o meu trabalho de conclusão de curso na Faculdade de Artes do Paraná as palavras corpo e ambiente me movem e, por isso, já utilizei todas as grafias que citei. A última delas corpoambiente é a que estou assumindo nesse momento, pois entendo que ela os imbrica, os coloca juntos e enfatiza a relação, a troca, a codependência e as coimplicações indissolúveis. Assim costuro-os em meu modo de escrever corpoambiente.

Ressalto ao tecer corpoambiente que não estou sozinha, Bastos em seus escritos nos traz esta mesma grafia quando sublinha a ideia de corpo como um processo que não está pronto, mas vai se fazendo a partir das elaborações, negociações e cruzamentos de informações na vivência no ambiente:

Lembro corpo como um processo que a todo momento se transforma pelas elaborações que realiza no ambiente em que vive a partir de diferentes negociações com o ambiente que o circunscreve. Por isso, posso afirmar que a relação corpoambiente é o próprio agente de elaborações cognitivas, ou seja, esta relação promove cruzamentos de informações nas situações vivenciadas cotidianamente no ambiente de existência. (BASTOS, 2017 p. 29).

As trocas de informação entre corpoambiente possibilitam tecer conhecimento e tramar a vida. E assim, Bastos borda: “Viver é interagir, e interagir é conhecer, por extensão viver é conhecer.” (BASTOS, 2017, p.97-98). Reflito não há como pensar em ambiente sem corpo, nem corpo sem ambiente, como explica Greiner:

Embora corpo e ambiente estejam envolvidos em fluxos permanentes de informação, há uma taxa de preservação que garante a unidade e a sobrevivência dos organismos e de cada ser vivo em meio à transformação constante que caracteriza os sistemas vivos. Mas o que importa ressaltar é a implicação do corpo no ambiente, que cancela a possibilidade de entendimento do mundo como um objeto aguardando um observador. Capturadas pelo nosso processo perceptivo, que as reconstrói com as perdas habituais a qualquer processo de transmissão, tais informações passam a fazer parte do corpo de uma maneira bastante singular: são transformadas em corpo. (GREINER, 2005, p. 130).

Assumo que as noções de corpo que permeiam minha pesquisa trazem um corpo que está se fazendo no mundo, no ambiente. Adoto a ideia de organismo proposta por Bastos, pois ela já tece imbricado, coimplicado:

A ideia de organismo neste discurso engloba todas as categorias que reconhecemos como seres vivos: animais (inclusive nós, humanos), vegetais, rios, mares, minerais, assim como ações da natureza sobre nosso sistema vivo como vento, chuva, terremoto, furacão. (BASTOS, 2021, p. 23).

E retomando seus escritos, caro mestre, encontro a definição de ambiente - a partir da Teoria Geral dos Sistemas - como um parâmetro sistêmico fundamental:

Trata-se de um sistema que envolve um determinado sistema. Para que sejam efetivados os mecanismos de produção de sistemas pela termodinâmica universal, é necessário que os sistemas sejam abertos, ou seja, troquem matéria, energia e informação com outros; o mais imediato destes costuma ser o seu ambiente. É através dessa interação que um sistema é gerenciado pela evolução universal. É no sistema ambiente que encontramos todo o necessário para trocas entre sistemas, desde energia até cultura, conhecimento, afetividade, tolerância, etc., estoques necessários para efetivar os processos de permanência. (VIEIRA, 2008, p. 33).

Afetadas também pelas proposições suas, professor Jorge, pelas trocas de informação no contexto da PUC-SP²¹, as pesquisadoras Helena Katz e Christine Greiner elaboraram uma teoria a partir de aportes das ciências cognitivas e entendimento sistêmico, a Teoria Corpomídia. Em que corpomídia é proposto como um sinônimo para corpo, mas que evidencia que ele está sendo mídia das trocas de informações constantes e ajustamentos entre corpo e ambiente:

Para os que o estão lendo pela primeira vez aqui, cabe informar que corpomídia é um sinônimo e não um tipo especial de corpo, proposto na Teoria Corpomídia, que vem sendo desenvolvida há mais de 20 anos por Christine Greiner e por mim. Muito resumidamente, trata-se do seguinte: todo corpo é corpomídia porque troca informação com o ambiente, modificando-se e modificando o ambiente e, nesse fluxo constante, vai contando (sendo mídia) do que está acontecendo com ele. O corpo não é um recipiente no qual as informações são depositadas e, depois, quando e como desejar, as expressa. O corpo é mídia do que está acontecendo nessas trocas com o ambiente, isto é, o corpo é mídia dele mesmo. E isso ocorre porque quando o corpo e a informação se encontram, ela se torna corpo e, nesse encontro, tanto a informação quanto o corpo se modificam. (KATZ, 2021, p. 21-22).

²¹ O Curso de graduação de Comunicação das Artes do Corpo e o Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica ambos da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) contam com o professor Jorge Albuquerque, a professora Christine Greiner e a professora Helena Katz em seu corpo docente. Esse ambiente possibilitou trocas de informações e produção de conhecimento compartilhado e frutífero.

E Katz reafirma aqui o quanto precisamos nos dar conta da temporalidade desta relação corpoambiente:

Nós, seres humanos, somos resultados de 0,6 a 1,2 bilhão de anos de evolução metazoária (organismos unicelulares não estão sendo contabilizados, apesar da sua singular rede química). Evidentemente, um tempo tão longo resulta de um sem-números de adaptações, isso é, de negociações entre corpos e ambientes. (KATZ, 2006, p.16-17)

Retomo e sublinho aqui esta ideia de que o corpo nunca está pronto, que está constantemente se fazendo na relação corpoambiente, nas trocas de informações. O corpo está sempre se fazendo, mudando e mostrando esse processo:

Era indispensável chamar a atenção para o fato do corpo não ser uma coisa pronta, deixar explicitado que ele está sempre em troca com o ambiente e, portanto, está sempre se fazendo corpo. Assim, foi necessário propor um sinônimo para o corpo, um nome no qual essa mudança permanente estivesse exposta. É muito importante lembrar novamente que corpomídia não se refere a um tipo de corpo, mas sim, a todos os corpos. Todo corpo é corpomídia porque é mídia do que está ocorrendo nele. Dizer corpomídia é chamar atenção para o fato de que o corpo está sempre mudando e mostrando a mudança. (KATZ, 2021, p. 22).

Tecendo mundos e percepções: Um deslocamento relevante

Querido professor, percebo que esta carta vai se aprontando do lugar de uma cartógrafa: a tessitura textual se constrói a partir de relatos, conversas e depoimentos, juntamente com textos, livros, poemas, registros de vivências, performances, dentre outros. Conheci esta ideia de uma escrita como cartografia por meio de Suely Rolnik, psicanalista, escritora e professora em seu livro “Cartografia Sentimental” (2011). Nele, a cartografia é entendida como “um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem” (ROLNIK, 2011, p. 23). Assim, o cartógrafo compõe seu texto na ação e na interação com os materiais que desenrolam e amarram seus fios:

Do mesmo modo, pouco importam as referências teóricas do cartógrafo. O que importa é que, para ele, **teoria é sempre cartografia** - e, sendo assim, ela se faz juntamente com as paisagens cuja formação ele acompanha (inclusive a teoria aqui apresentada, evidentemente). Para isso, o cartógrafo absorve matérias de qualquer procedência. Não tem o menor racismo de frequência, linguagem ou estilo. Tudo o que der língua para os movimentos do desejo, tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido, para ele é bem-vindo. *Todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas.* Por isso o cartógrafo serve-se de fontes as mais variadas, incluindo fontes não só escritas e nem só teóricas. Seus operadores conceituais podem surgir tanto de um filme quando de uma conversa ou de um tratado de filosofia. **O cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, transvalorado.** (ROLNIK, 2011, p. 65, grifo da autora).

Preciso confessar, professor, neste ponto, que muitas e muitas vezes conversei em diálogos imaginários consigo, assim como reassisti àquela sua linda palestra no planetário²² numa tentativa de tê-lo por perto, quase como um orientador contínuo da minha trilha de vida. Muitas e muitas vezes ouvi-lo me acalmou e me trouxe direcionamentos. Num dado momento da Crise Mundial Sanitária-COVID 19 (que começamos a vivenciar no Brasil em 2020) em que estávamos todos em nossas casas em isolamento social, eu tentava retomar meus estudos. Mas uma vez recorri à sua ajuda: ouvir sua voz, um exercício quase meditativo. Resolvi, então, transcrever trechos importantes de suas falas:

²² Vide: https://www.youtube.com/watch?v=IBBRWRO71J4&ab_channel=DESABATUBE
Acesso em: 10/08/2021.

transcrevia e, pouco a pouco, rascunhava comentários e tecia-os com leituras mais atuais e, quando me dei conta, estávamos conversando.

Assim surge esse exercício teórico, um diálogo imaginário, que ousou apresentar-lhe. Aqui, como cartógrafa, trago um bordado de palavras em formato de diálogo para pensar sobre como acontece a percepção do ambiente. Alerto, novamente, para o fato que este diálogo não existiu, mas que foi por mim imaginado e costurado como tal. Mas recosturo a antropofagia neste exercício de cartografia, expropriando, apropriando-me, devorando e desovando as suas ideias²³ transvaloradas.

- Professor Jorge, como os sistemas percebem o ambiente? Como fazemos isso?

- Assumimos que a realidade é extremamente complexa e que o processo evolutivo nos adaptou e nos adapta a essa realidade. Tal adaptação implica em que você acaba recolhendo ou mapeando da realidade aquilo que, acima de tudo, é necessário para que você sobreviva. Cada espécie viva fez isso de certa maneira. Os seres vivos não conseguem perceber a realidade da mesma maneira: cada espécie sofreu uma história evolutiva e desenvolveu uma interface com a realidade que é produto de uma série de acidentes evolutivos e de condições sistêmicas, inclusive condições de natureza planetária. Ou seja, a partir da história de vida de cada espécie no planeta, cada uma destas vê o mundo de certa maneira: a maneira que lhe foi mais conveniente para viver nesse mundo. É, portanto, como se cada espécie viva estivesse mergulhada dentro de uma bolha.

- E a *Umwelt* seria então essa bolha que circunda o corpo?

²³ Refiro-me às ideias do professor Jorge tantas e tantas vezes ouvidas em suas aulas, palestras, cursos, ou lidas em seus livros. Assumo que alguns trechos são inteiramente imaginados e outros são transcrições da palestra do professor disponível no YouTube. Essas transcrições foram, todavia, adaptadas ao formato de diálogo. Vide. https://www.youtube.com/watch?v=IBBRWRO71J4&ab_channel=DESABATUBE Acesso em: 10/08/2021.

- Sim, a *Umwelt* significa o mundo entorno, uma espécie de bolha particular que cada ser vivo tem, que filtra o mundo e o faz percebê-lo. É um conceito proposto pelo biólogo estoniano Jacob von Uexküll.

- Então a *Umwelt* de cada espécie é diferente?

- Sim, a cobra vê calor, vê radiação infravermelho que é também eletromagnetismo. Ela vê calor, nós não vemos. Abelhas veem radiação ultravioleta. Peixes, como o tubarão, conseguem ver e criar imagens de natureza eletromagnética. O tubarão martelo tem um scanner na cabeça com que escaneia o fundo do mar. Nós não temos esse aparato, ele tem. Então, para entender o comportamento de uma espécie é preciso recriar a BOLHA, tentar situar-se na bolha dela para entender como ela vê o mundo. E não interpretar o comportamento do animal pela bolha humana.

- Professor, aqui em Sergipe, no município de Itabaiana, temos um exemplo interessante sobre esta questão: o Parque dos Falcões. Este parque foi criado por José Percílio com intuito de proteger e reabilitar aves de rapina. Hoje o parque é conhecido mundialmente pelo manejo, reprodução e reabilitação destes animais. Percílio se denomina um homem pássaro e afirma que se comunica com elas. Quando visitamos o parque é perceptível e impressionante observar como Percílio dialoga com as aves. Eu arriscaria dizer que ele estudou muito a bolha de cada uma daquelas aves e consegue recriá-las com precisão. Aves de rapina são caçadoras, mas Percílio conseguiu aproximar-se delas e em alguns casos até se envolver no processo de reprodução e fazer as aves reproduzirem em cativeiro. É um trabalho impressionante, um exemplo de modo de trabalho que muitos biólogos do mundo inteiro se interessam por ver e aprender.

- Que impressionante Thábata! Parece ser uma forma eficiente, pois não interpreta de fora para dentro, mas tenta se situar

dentro! Note que esta lição não é só de natureza biológica, ela é antropológica também, pois não adianta você em certa bolha cultural tentar julgar outros povos ou outras pessoas que estão imersas em bolhas diferentes, como o julgamento de valor segundo o qual determinado indígena não é civilizado, porque não é como você, não se veste como você, não compartilha da sua cultura. Isso é uma maneira perigosa de ignorar a complexidade do outro.

- Aproveito aqui, professor, para refletir sobre a minha bolha, a minha ancestralidade. Recentemente reconheci uma parte de minha bolha cultural, um modo de ver o mundo que vem da minha ancestralidade ucraniana. Por isso, eu gostaria de entender mais sobre a cultura eslava: estudar, pesquisar e aprofundar meu conhecimento, pois tive muito contato com tal cultura por meio da minha vó Eliza. E com ela aprendi muito sobre a minha *Umwelt*: um modo de pensar, uma bolha organizada pela cultura a qual eu tampouco reconhecia, apenas vivenciava. Mas esta história eu lhe conto em mais detalhes num próximo encontro, professor! Muito grata pela partilha!

Bordado de Corpus

Meu caro mestre, faço uma pausa para tecer um pouco mais sobre o conceito de *Umwelt*. Segundo Bastos (2021, p. 15) “Jakob Von Uexküll (1864-1944) possui uma relação controversa com o regime nazista e as ideias eugenistas que se apropriaram de seus estudos.” A partir dessa informação, sinto a necessidade de me posicionar e de reposicionar o conceito em meus escritos.

No supra referido workshop ocorrido na Casa Hoffmann, em 2007, ocasião em que tive o meu primeiro contato consigo, conheci o conceito de *Umwelt*. Desde então, este permeia meus estudos e costura meus pensamentos na relação corpoambiente. Todavia, ao me deparar com esta relação do pensador e de suas ideias com o regime nazista, entro um pouco em choque ao ver como o conceito de *Umwelt* pôde tomar um rumo na contramão ao que venho tecendo.

Explico-me: a ideia da *Umwelt* como um mundo entorno, como uma bolha de filtros perceptuais, sempre me fez olhar para o corpo e tentar entender sua bolha e não forçar uma interpretação a partir de outra bolha, a partir de uma lógica hierarquizante. Do mesmo modo, ao olhar para outros corpos, ou mesmo para outras espécies, a ideia seria tentar se situar dentro para daí tecer conexões, tentar compreender a partir de dentro e não julgar a partir de outra bolha.

O pensamento proposto pelo professor em uma palestra em 2008 me fez pensar sobre as possibilidades de dilatação dessa bolha a partir da investigação das possibilidades do real na criação artística. Contudo, de nenhuma forma, a meu ver, olhamos a *Umwelt* para ignorar bolhas, com seus mundos particulares, suas visões de mundo, suas histórias e experiências vividas, ou pior ainda para julgar o direito destas à vida.

Ouvi dizer que o professor chegou a comentar essa questão, mas infelizmente não estive presente na ocasião. Volto, todavia, ao trecho que incluí no diálogo imaginário acima transcrito, mas que corresponde à transcrição direta de uma fala do professor sobre a ideia da *Umwelt*:

Notem que esta lição não é só de natureza biológica, ela é antropológica também: Não adianta você em uma certa bolha cultural tentar julgar outros povos ou outras pessoas que estão imersas em bolhas diferentes e você fazer julgamentos de valor porque determinado “índio” não é civilizado como você, não se veste como você, não tem cultura como você tem: Isso é uma maneira perigosa de ignorar a complexidade do outro. (2008, VIEIRA, trecho transcrito de palestra).

Fica clara a sua defesa de um entendimento do conceito numa direção, para além de biológica, antropológica. Por conseguinte, não tenho dúvida que o professor dividida hoje as mesmas reservas ao conceito, emersas após o estudo de Bastos, entendendo ser perigoso o olhar que ignora a complexidade do outro e julga outros povos ou pessoas com bolhas culturais diferentes da sua.

Uma solução viável parece apontar a professora Helena Bastos, quando afirma: “irei utilizar o conceito de *Umwelt* de modo antropofágico, absorvo parte da ideia de Uexkül (1992), mas a transformarei em Bordados de Corpus.” Tal proposta desloca o entendimento da bolha para a ideia de Bordado de Corpus²⁴ para assim traçar fios “pois evidencia sua base sensório motora, como também, sua profunda co-implicação com aspectos coletivos, sociais, políticos.” (BASTOS, 2021, p.31). A autora alerta ainda sobre a investigação de Uexküll: “O desafio é, como um tradutor humano pode compreender um mundo desconhecido de experiências sem distorcê-lo.” Portanto, decido apropriar-me do conceito de Bordado de Corpus que se anuncia como uma qualidade de escuta e um estado corporal (Bastos, 2021).

²⁴ A ideia de Bordados de Corpus foi proposta por Bastos (2021) em seu concurso para livre docência em que aponta para um fazer/agir que vai sendo tramado no seu texto-tecido “corporificando em vida possibilidades de moveres com propósito”. Por isso, a ideia dos Bordados de Corpus evoca “memórias vivas e vividas de temporalidades emaranhadas entre passado, presente e futuro” (BASTOS, 2021, p. 10).

Conhecimento tácito

Reconheço também o conhecimento tácito como uma forte linha que borda estas ideias. Entendi que conhecimento tácito: “é o conhecimento que não pode ser reduzido ao discurso. A proposta feita por alguns filósofos é que existem limites na nossa capacidade de colocar em forma discursiva certos conhecimentos, como é o caso do reconhecimento de formas.” (VIEIRA, 2008, p. 52).

Refletindo, em minhas aulas, sobre o conhecimento tácito, perguntei aos alunos se lembravam a primeira vez que sentiram frio e como entenderam o que era frio. Pedi em seguida para que conceituassem frio. Comentei que todos compreendem o que é frio e que esse entendimento se organiza no corpo muito antes do conceito discursivo. Sabemos o que é frio, mas temos mais dificuldade de explicar em palavras do que de entender algo que é tão corriqueiro. Podemos então entender o conhecimento tácito, ele está ali, é conhecido, experienciado, vivenciado d(n)o corpo, corporal, e conseguimos sim explicar discursivamente, mas não acessamos com o discurso a mesma riqueza da vivência.

Além disso, compreendo que o conhecimento tácito é um entendimento compartilhado. Muitos dos conhecimentos tácitos como do frio, do calor e da umidade, por exemplo, são acessados por nós na infância, e normalmente não elaboramos logo de início discursivamente um conceito sobre esses, mas sabemos, sentimos e entendemos. E, quando mencionamos essa experiência, ela é acessada coletivamente, pois todos os corpos a conhecem tacitamente.

Todavia, não ser reduzido ao discurso não significa dizer que esse conhecimento não é bem elaborado, pois os conhecimentos tácitos vão se elaborando, organizando, evidenciando e aprofundando ao longo de nossa existência. Assim, por estes serem coletivos e compartilhados, todos conhecemos o mundo tacitamente pela implicação corpoambiente. Eu arriscaria ainda dizer que o conhecimento tácito pode ser pensando como um conhecimento acessível a todos.

Ademais, o professor traz em seus escritos que “[...] a atividade artística encara mais de frente as questões tácitas, sem a resistência que a maioria dos cientistas apresenta diante dela.” (VIEIRA, 2008, p. 53). Assim, a dimensão tácita

do conhecimento parece ter uma grande afinidade com a construção do conhecimento artístico e o pensamento estético.

Até aqui

Até aqui, caro mestre, narro um pouco da minha trajetória. Tramando vida acadêmica e pessoal, aquilo que me move e me engaja, dia após dia, que me faz querer respirar e sentir viva, tecendo corpoambiente. Assim, quero arrematar o que reconheço e o que tenho feito sobre lacunas, questões, aprofundamentos, desdobramentos e futuras ações.

Como principal lacuna dos meus estudos iniciais de graduação e mestrado, reconheço o conceito de lugar de fala de Ribeiro (2020). Como aprofundamento dos estudos sobre a Teoria Geral dos Sistemas, chego aos estudos sobre ecossistemas e agrofloresta. E como desdobramento aponto na direção da educação ambiental em dança.

A relação e noção corpoambiente foi até aqui esmiuçada e – tal qual um tecido – tanto tramada e bordada, quanto esgarçada para abrir e ver seus fios e entranhas. Amarraram-se ideias de novos autores e organizou-se o que vinha comigo já em processo de elaboração. Assim a noção de corpoambiente foi atualizada, aprofundada e verticalizada.

Assim, para finalizar esta carta, amarro e enraízo uma vez mais as questões sobre permanência, sobre a interação e as estratégias de percepção corpoambiente. Destaco a questão do vínculo, do engajamento e como estes me dão pistas para tramar e tecer meus próximos passos.

Busco demonstrar como na Dança formulo possibilidades do real, um pensamento do corpo, evidenciando os conhecimentos tácitos e organizando-os enquanto pesquisas artístico-pedagógicas. Teço, assim, implicações d(n)o corpoambiente enquanto estratégia de vida.



Imagem 1: Professora Helena Bastos e professor Jorge Vieira durante o workshop na Casa Hoffmann, Curitiba/PR. 2007. Foto: Alice Rodrigues.



Imagem 2: Incêndio no Caratua/PR. Setembro de 2007. Foto: Elcio Douglas



Imagem 3: Voluntários após dia de trabalho no incêndio no Caratua/PR. Setembro de 2007.
Foto: Arquivo do Clube Paranaense de Montanhismo.

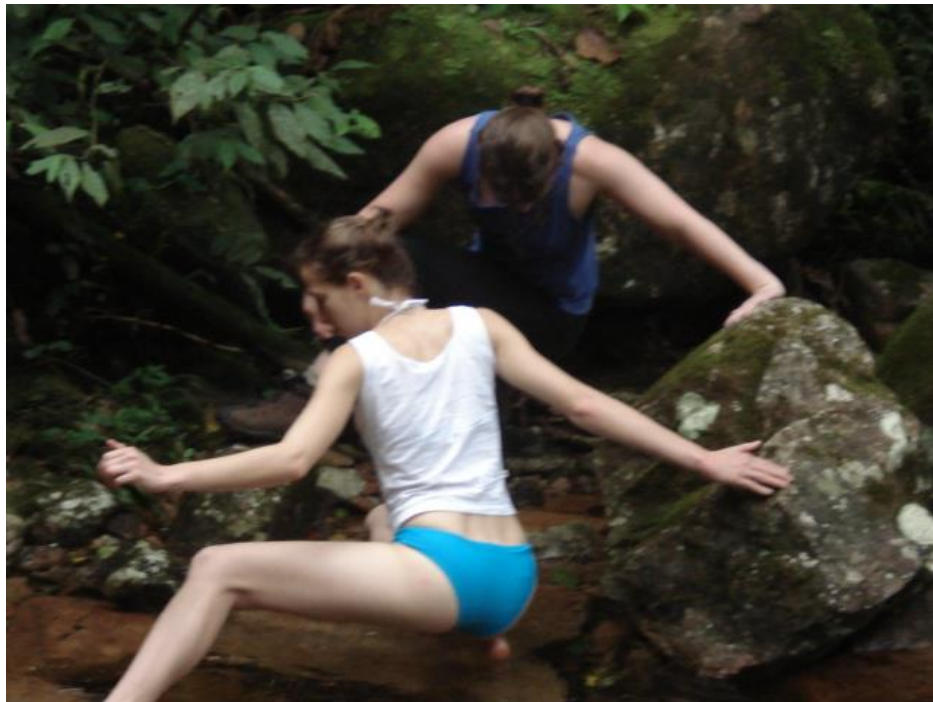


Imagem 4: Processo de criação de A(da)pto no Marumbi: Déborah e Thaís durante improvisação no rio Taquaral. 2008. Foto: Thábata Liparotti

CARTA A MINHA VÓ ELIZA: POTÊNCIAS DE VIDAS COSTURADAS E BORDADAS NA ANCESTRALIDADE

Querida vó, como você está? Como tem passado? Quero lhe contar nesta carta o quanto a nossa história de vida juntas vêm costurando, bordando e germinando ideias em minha vida, fazendo dançar, mover e florescer.

Ah, as flores, e como você gosta de flores! Sempre gostou! Você, que sempre dizia que não era estudada, com seu olhar de amor e encantamento pela natureza me fez aprender a profunda noção de experiência estética na mais tenra idade. Quando íamos do Água Verde até Santa Felicidade²⁵ para a casa da tia Beth e percorríamos de carro um longo trecho com canteiros centrais floridos, lembro que você sempre exclamava seu: ahhhhhh! E nos fazia olhar, admirar, sentir, cheirar. Canteiros inteiros de amor perfeito, aquela flor linda que tem nome científico de Viola Tricolor, e que anos mais tarde aprendi que fazia parte da família das Violas, ou Violetas.

Violeta, que hoje é o nome da minha caçula, estava ali, sempre esteve, nas minhas primeiras experiências estéticas. Você, vó, que não pôde estudar, mas se admirava com a vida e se permitia ver a beleza, principalmente a beleza da natureza que hoje me é tão cara.

Aprendi com você também sobre as papoulas, seu curto ciclo de vida, sua delicadeza e seu poder. Como você, vó, eu sempre plantava papoulas e esperava ansiosamente pelo tempo exato de elas florescerem. Quando a natureza permitia, se chovesse na medida certa, se não geasse, como era lindo aquele campo lindo vermelho florido. Como eram longos e dançantes seus caules ao vento, como sua flor era bela, uma perfeição da natureza. E como víamos você radiante com a possibilidade de cocriar este cenário em parceria com a natureza.

Você sabia com precisão o ano que não floria, seus porquês, seus tempos... Você tentava, ano após ano, e quando fluía era “ahhhhh!”, você andava pela casa em um estado radiante. Sim, vó, eu hoje acho que meu aprendizado

²⁵ Água Verde e Santa Felicidade são dois bairros da cidade de Curitiba no Paraná. Eu, meus pais e avós morávamos – quando eu era criança – no bairro Água Verde e minha tia Elizabeth, irmã do meu pai, morava em Santa Felicidade.

sobre experiência estética foi tecido e costurado na nossa história. As papoulas me despertaram mais tarde para os poderes das plantas. E assim, vejo que ali, plantadas por você, vó, tinham sementes de curiosidade e de aprendizado que levei para a vida.

Plantas curativas, chás, temperos, um pouco de cosmética natural, defumação com ervas, umas bruxarias do bem. Tudo isso ali, no nosso quintal, na sua cozinha, na minha infância.

Texto-tecido

Apresento “Sobre ancestralidade, minha vó Eliza e o teatro russo” um texto-tecido criado por mim, que se organiza como um painel, e que surgiu como trabalho da disciplina que fiz no doutorado *Da pedagogia à cena (C. Stanislavski - J. Grotowski), da cena à pedagogia (V. Meierhold - T. Kantor): perspectivas, heranças e fricções*²⁶. Resolvi produzir, costurar e bordar o texto num tecido porque a ideia era encontrar uma forma de escrita em sintonia com o conteúdo das ideias que apresento.

Este pedido me deixou inquieta e passei dias pensando sobre o que e como poderia fazer. Na disciplina de Maria Thaís, estudamos o teatro russo, que, em seus fazeres artísticos, se mostram também educadores, pedagogos. E para nos explicar sobre a não separação entre teoria e prática no fazer artístico-pedagógico, nos contou sobre o contexto cultural da Rússia, apresentando-nos a cultura eslava, seus modos de pensamento e de ação. (THAÍS, 2009)

Comecei a refletir sobre a relação teoria e prática que acontece de modo costurado, emaranhado ou imbricado. Perguntei-me então se meus modos de pensar arte e educação não viriam da minha ancestralidade ucraniana, que é também eslava. Reconheço que os fazeres-saberes ancestrais apreendidos com minha vó são a costura, o bordado e o plantio. Essa reflexão fez surgir em minha mente a ideia de produzir um texto-tecido para tecer sobre a relação da minha ancestralidade e do meu fazer artísticoacadêmicopedagógico.

Então, quero lhe contar um pouco de como fiz esse painel. O texto-tecido que criei é composto de vários textos-retalhos. Cada um deles foi escrito para que coubesse nos cortes de tecido e neles impresso, como uma estampa. A partir daí, teci, buscando suas conexões, sua beleza, sua coesão, sua coerência.

No fazer, no compor e no montar é que compreendi quem se alinhavava com quem. Depois, costurar-se aos pares e então as tiras de três, até formar um painel retangular. Nove partes. Três por três.

A decisão inicial deu-se pelo centro. O trecho *Elos que se atam* precisava estar no centro e ser costurado com todos os demais, pois ele amarra a

²⁶ Doutorado do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

significação dos demais e tece a organização central do painel. Nas quinas do pano estão os outros quatro textos. Na quina superior esquerda um pouco da história familiar; na superior direita um relato do fazer artístico e o eixo de pesquisa em artes; na inferior esquerda uma descrição dos fazeres da terra, entre plantar e colher, que permeia a relação corpoambiente neste fazer; e, por fim, na inferior direita uma reflexão sobre a escrita em artes e os modos e escolhas e novos olhares deste fazer.

Pode-se iniciar a leitura por qualquer parte, não há ordem, mas sim uma organização estética composta pelos quatro entremeios que não são meramente ilustrativos, mas possuem histórias visuais²⁷, manuais e fazem parte de uma cultura oral. O bordado, tão marcante e presente em minha vida e na história dos meus antepassados, foi um presente seu para mim, ele vem para o texto e finaliza sobrepondo fios e significados.

Deste processo surgiu um novo desafio: como publicar este trabalho? Como ser acessível para que todos pudessem ler, mas também para que vissem a beleza de um texto-tecido? Como o texto-tecido tão palpável, fruto de um trabalho manual, poderia ir para as bibliotecas e revistas do meio acadêmico? Como eu poderia mandar para você ver e ler, sem que tivesse de enviar o próprio painel pelos correios? Eu precisava fazer uma versão digital sem perder o modo de escrita desta pesquisa em artes.

Assim, a solução de fazer um registro fotográfico surge do desejo de não se perder as características do tecido que dão forma e significado a este texto-tecido. As imagens precisavam permitir a leitura do texto, mas, ao mesmo tempo, não deveriam se tornar tão planas quanto um papel ou uma tela.

Precisavam ser evidenciados a maleabilidade do tecido, os retângulos não tão retangulares, o pano que voa, que se amassa e que toma a forma do

²⁷ O entremeio inferior é composto por cinco fotografias do acervo pessoal: Foto 1 (superior esquerda): Família em frente à Igreja Ucrâniana em Curitiba (PR); Foto 2 (superior direita): Thábata (2 anos) e sua mãe no benzimento da cesta de Páscoa no Memorial da imigração Polonesa, Curitiba (PR); Foto 3 (central): Vó Eliza e netos Thábata (9 anos) e Renan (6 anos) numa Sexta-Feira Santa no quintal de casa rumo ao benzimento da cesta de Páscoa; Foto 4 (inferior esquerda): Thábata e seu pai no benzimento da cesta de Páscoa no Memorial da imigração Polonesa, Curitiba (PR); Foto 5 (inferior direita): Thábata e irmão no quintal com cesta de Páscoa em destaque.

ambiente, seu trespasse da luz e sua transparência. Esses elementos, por conseguinte, tornaram-se parte importante do processo de registro fotográfico.

Mas, o formato digital me fez ter que registrar cada um dos textos-retalhos e colocá-los numa sequência. Isso não ocorre na observação presencial do painel. Quem o vê pessoalmente pode escolher o percurso. Por isso, a primeira página do texto é uma imagem do todo, sua apresentação. Partindo dessa sugiro a quem lê escolher percorrer o texto como lhe for mais interessante, compreendendo o todo sem buscar uma organização através da sequência das páginas, mas por meio das costuras.

Assim, esta ordem de leitura é apenas uma proposta. Espero que as imagens possam trazer um pouco do tato, das texturas, das ranhuras, das imperfeições e da beleza de um trabalho manual.

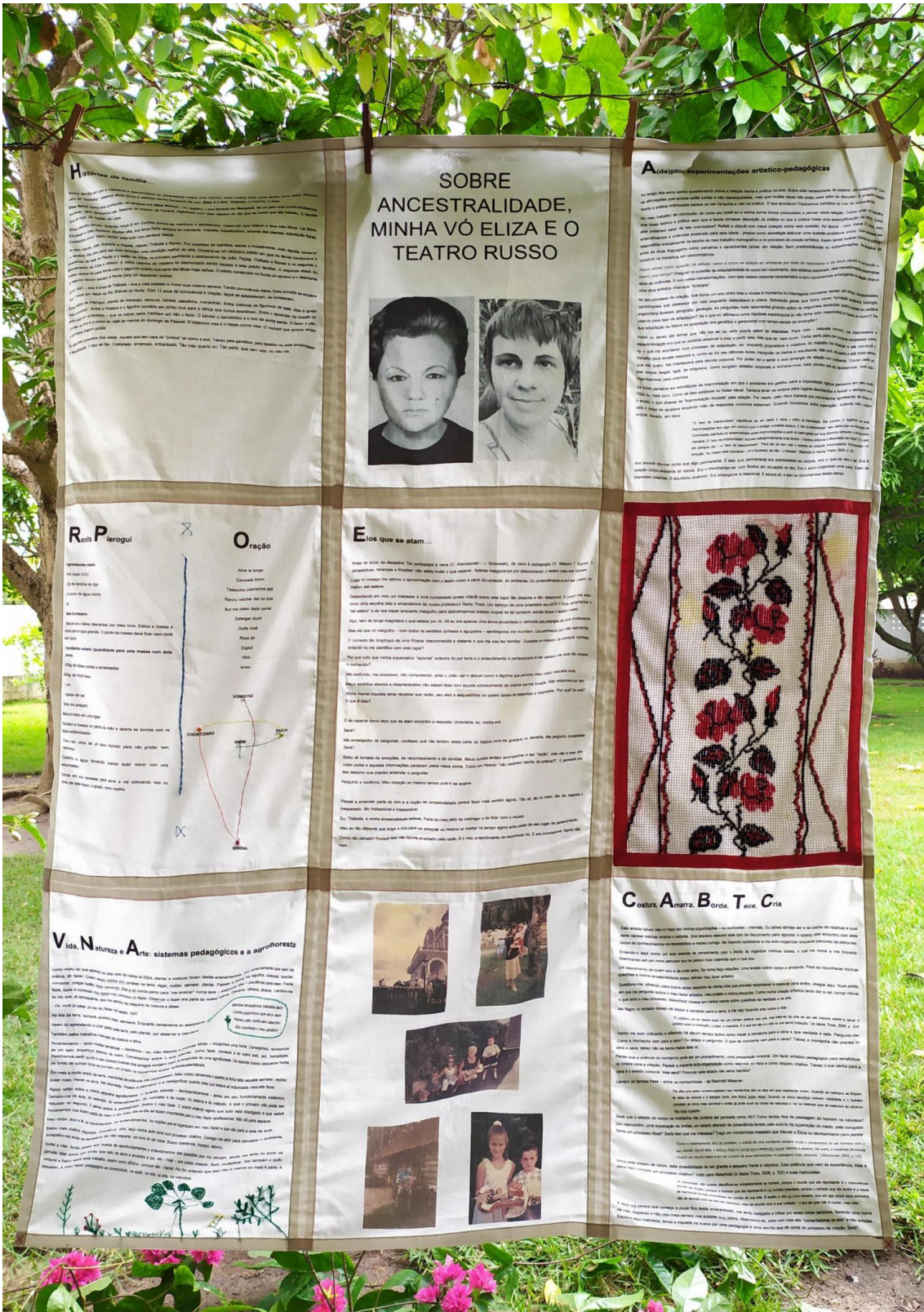
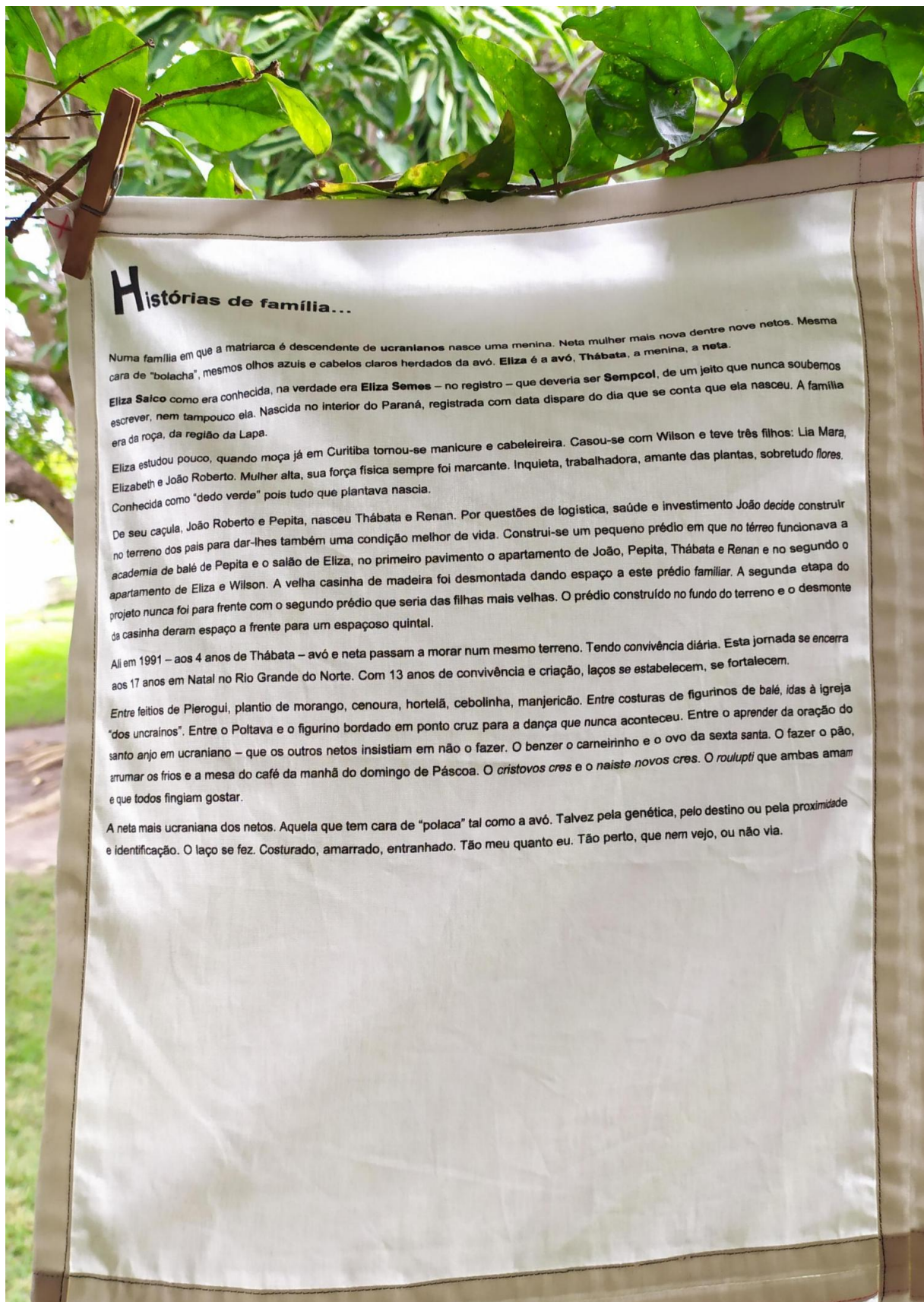


Imagem 5: Texto-tecido: Painel. 2020. Foto: Thábata Liparotti



Imagem 6: Texto-tecido: Título. 2020. Foto: Thábata Liparotti



Histórias de família...

Numa família em que a matriarca é descendente de ucranianos nasce uma menina. Neta mulher mais nova dentre nove netos. Mesma cara de "bolacha", mesmos olhos azuis e cabelos claros herdados da avó. **Eliza** é a avó, **Thábata**, a menina, a neta.

Eliza Salco como era conhecida, na verdade era **Eliza Semes** – no registro – que deveria ser **Sempcol**, de um jeito que nunca soubemos escrever, nem tampouco ela. Nascida no interior do Paraná, registrada com data dispare do dia que se conta que ela nasceu. A família era da roça, da região da Lapa.

Eliza estudou pouco, quando moça já em Curitiba tomou-se manicure e cabeleireira. Casou-se com Wilson e teve três filhos: Lia Mara, Elizabeth e João Roberto. Mulher alta, sua força física sempre foi marcante. Inquieta, trabalhadora, amante das plantas, sobretudo flores. Conhecida como "dedo verde" pois tudo que plantava nascia.

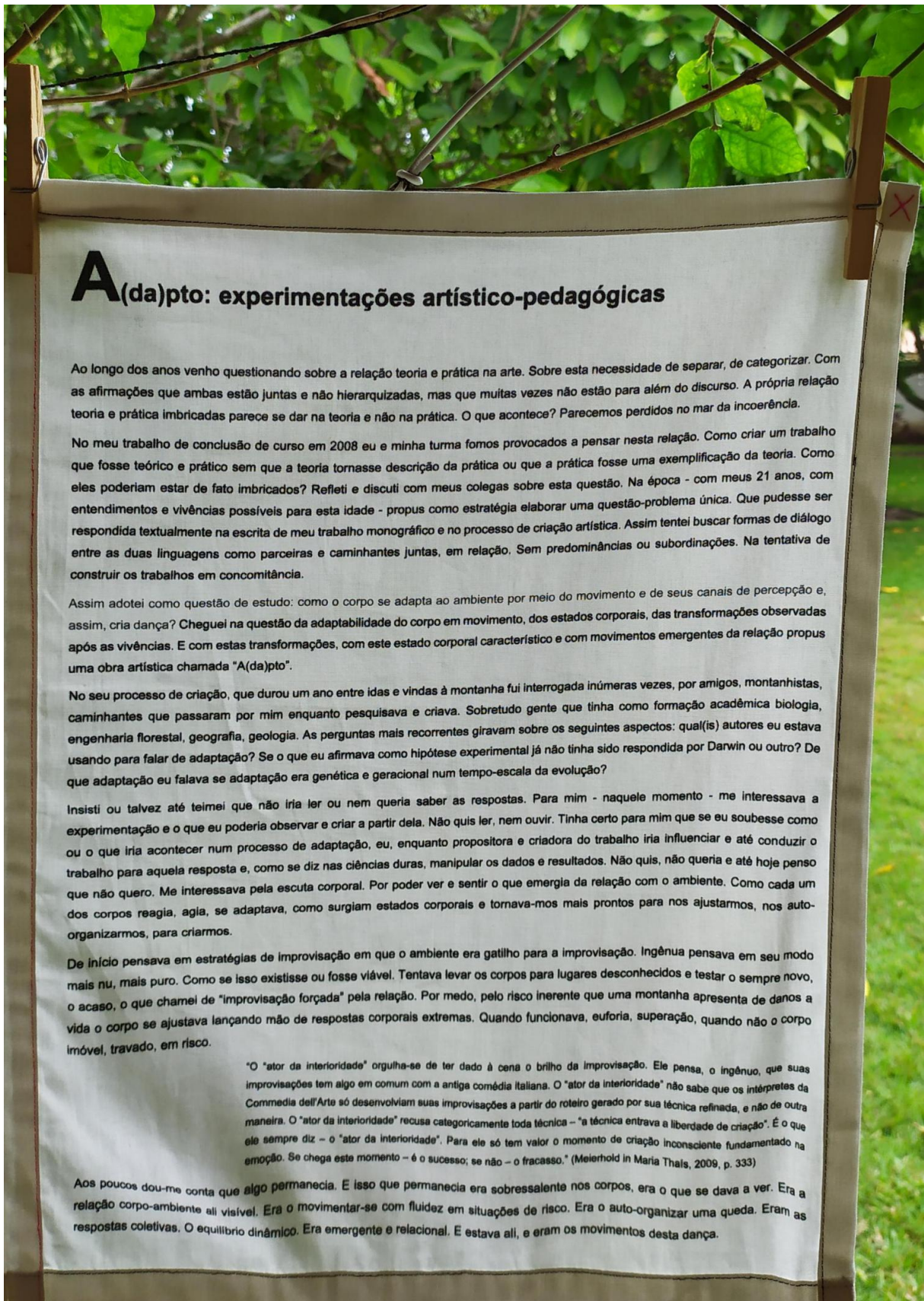
De seu caçula, João Roberto e Pepita, nasceu Thábata e Renan. Por questões de logística, saúde e investimento João decide construir no terreno dos pais para dar-lhes também uma condição melhor de vida. Construi-se um pequeno prédio em que no térreo funcionava a academia de balé de Pepita e o salão de Eliza, no primeiro pavimento o apartamento de João, Pepita, Thábata e Renan e no segundo o apartamento de Eliza e Wilson. A velha casinha de madeira foi desmontada dando espaço a este prédio familiar. A segunda etapa do projeto nunca foi para frente com o segundo prédio que seria das filhas mais velhas. O prédio construído no fundo do terreno e o desmonte da casinha deram espaço a frente para um espaçoso quintal.

Ali em 1991 – aos 4 anos de Thábata – avó e neta passam a morar num mesmo terreno. Tendo convivência diária. Esta jornada se encerra aos 17 anos em Natal no Rio Grande do Norte. Com 13 anos de convivência e criação, laços se estabelecem, se fortalecem.

Entre feitiços de Pierogui, plantio de morango, cenoura, hortelã, cebolinha, manjerição. Entre costuras de figurinos de balé, idas à igreja "dos ucranianos". Entre o Poltava e o figurino bordado em ponto cruz para a dança que nunca aconteceu. Entre o aprender da oração do santo anjo em ucraniano – que os outros netos insistiam em não o fazer. O benzer o carneirinho e o ovo da sexta santa. O fazer o pão, arumar os frios e a mesa do café da manhã do domingo de Páscoa. O *cristovos cres* e o *naiste novos cres*. O *roulupti* que ambas amam e que todos fingiam gostar.

A neta mais ucraniana dos netos. Aquela que tem cara de "polaca" tal como a avó. Talvez pela genética, pelo destino ou pela proximidade e identificação. O laço se fez. Costurado, amarrado, entranhado. Tão meu quanto eu. Tão perto, que nem vejo, ou não via.

Imagem 7: Texto-tecido: Histórias de Família. 2020. Foto: Thábata Liparotti



A(da)pto: experimentações artístico-pedagógicas

Ao longo dos anos venho questionando sobre a relação teoria e prática na arte. Sobre esta necessidade de separar, de categorizar. Com as afirmações que ambas estão juntas e não hierarquizadas, mas que muitas vezes não estão para além do discurso. A própria relação teoria e prática imbricadas parece se dar na teoria e não na prática. O que acontece? Parecemos perdidos no mar da incoerência.

No meu trabalho de conclusão de curso em 2008 eu e minha turma fomos provocados a pensar nesta relação. Como criar um trabalho que fosse teórico e prático sem que a teoria tornasse descrição da prática ou que a prática fosse uma exemplificação da teoria. Como eles poderiam estar de fato imbricados? Refleti e discuti com meus colegas sobre esta questão. Na época - com meus 21 anos, com entendimentos e vivências possíveis para esta idade - propus como estratégia elaborar uma questão-problema única. Que pudesse ser respondida textualmente na escrita de meu trabalho monográfico e no processo de criação artística. Assim tentei buscar formas de diálogo entre as duas linguagens como parceiras e caminhanças juntas, em relação. Sem predominâncias ou subordinações. Na tentativa de construir os trabalhos em concomitância.

Assim adotei como questão de estudo: como o corpo se adapta ao ambiente por meio do movimento e de seus canais de percepção e, assim, cria dança? Cheguei na questão da adaptabilidade do corpo em movimento, dos estados corporais, das transformações observadas após as vivências. E com estas transformações, com este estado corporal característico e com movimentos emergentes da relação propus uma obra artística chamada "A(da)pto".

No seu processo de criação, que durou um ano entre idas e vindas à montanha fui interrogada inúmeras vezes, por amigos, montanhistas, caminhanças que passaram por mim enquanto pesquisava e criava. Sobre tudo gente que tinha como formação acadêmica biologia, engenharia florestal, geografia, geologia. As perguntas mais recorrentes giravam sobre os seguintes aspectos: qual(is) autores eu estava usando para falar de adaptação? Se o que eu afirmava como hipótese experimental já não tinha sido respondida por Darwin ou outro? De que adaptação eu falava se adaptação era genética e geracional num tempo-escala da evolução?

Insisti ou talvez até teimei que não iria ler ou nem queria saber as respostas. Para mim - naquele momento - me interessava a experimentação e o que eu poderia observar e criar a partir dela. Não quis ler, nem ouvir. Tinha certo para mim que se eu soubesse como ou o que iria acontecer num processo de adaptação, eu, enquanto propositora e criadora do trabalho iria influenciar e até conduzir o trabalho para aquela resposta e, como se diz nas ciências duras, manipular os dados e resultados. Não quis, não queria e até hoje penso que não quero. Me interessava pela escuta corporal. Por poder ver e sentir o que emergia da relação com o ambiente. Como cada um dos corpos reagia, agia, se adaptava, como surgiam estados corporais e tornava-mos mais prontos para nos ajustarmos, nos auto-organizarmos, para criarmos.

De início pensava em estratégias de improvisação em que o ambiente era gatilho para a improvisação. Ingênuo pensava em seu modo mais nu, mais puro. Como se isso existisse ou fosse viável. Tentava levar os corpos para lugares desconhecidos e testar o sempre novo, o acaso, o que chamel de "improvisação forçada" pela relação. Por medo, pelo risco inerente que uma montanha apresenta de danos a vida o corpo se ajustava lançando mão de respostas corporais extremas. Quando funcionava, euforia, superação, quando não o corpo imóvel, travado, em risco.

"O ator da interioridade" orgulha-se de ter dado à cena o brilho da improvisação. Ele pensa, o ingênuo, que suas improvisações tem algo em comum com a antiga comédia italiana. O ator da interioridade não sabe que os intérpretes da Commedia dell'Arte só desenvolviam suas improvisações a partir do roteiro gerado por sua técnica refinada, e não de outra maneira. O ator da interioridade recusa categoricamente toda técnica - "a técnica entrava a liberdade de criação". É o que ele sempre diz - o ator da interioridade". Para ele só tem valor o momento de criação inconsciente fundamentado na emoção. Se chega este momento - é o sucesso; se não - o fracasso." (Meierhold in Maria Thals, 2009, p. 333)

Aos poucos dou-me conta que algo permanecia. E isso que permanecia era sobressalente nos corpos, era o que se dava a ver. Era a relação corpo-ambiente ali visível. Era o movimentar-se com fluidez em situações de risco. Era o auto-organizar uma queda. Eram as respostas coletivas. O equilíbrio dinâmico. Era emergente e relacional. E estava ali, e eram os movimentos desta dança.

Imagem 8: Texto-tecido: A(da)pto: experimentações artístico-pedagógicas. 2020. Foto: Tháбата Liparotti

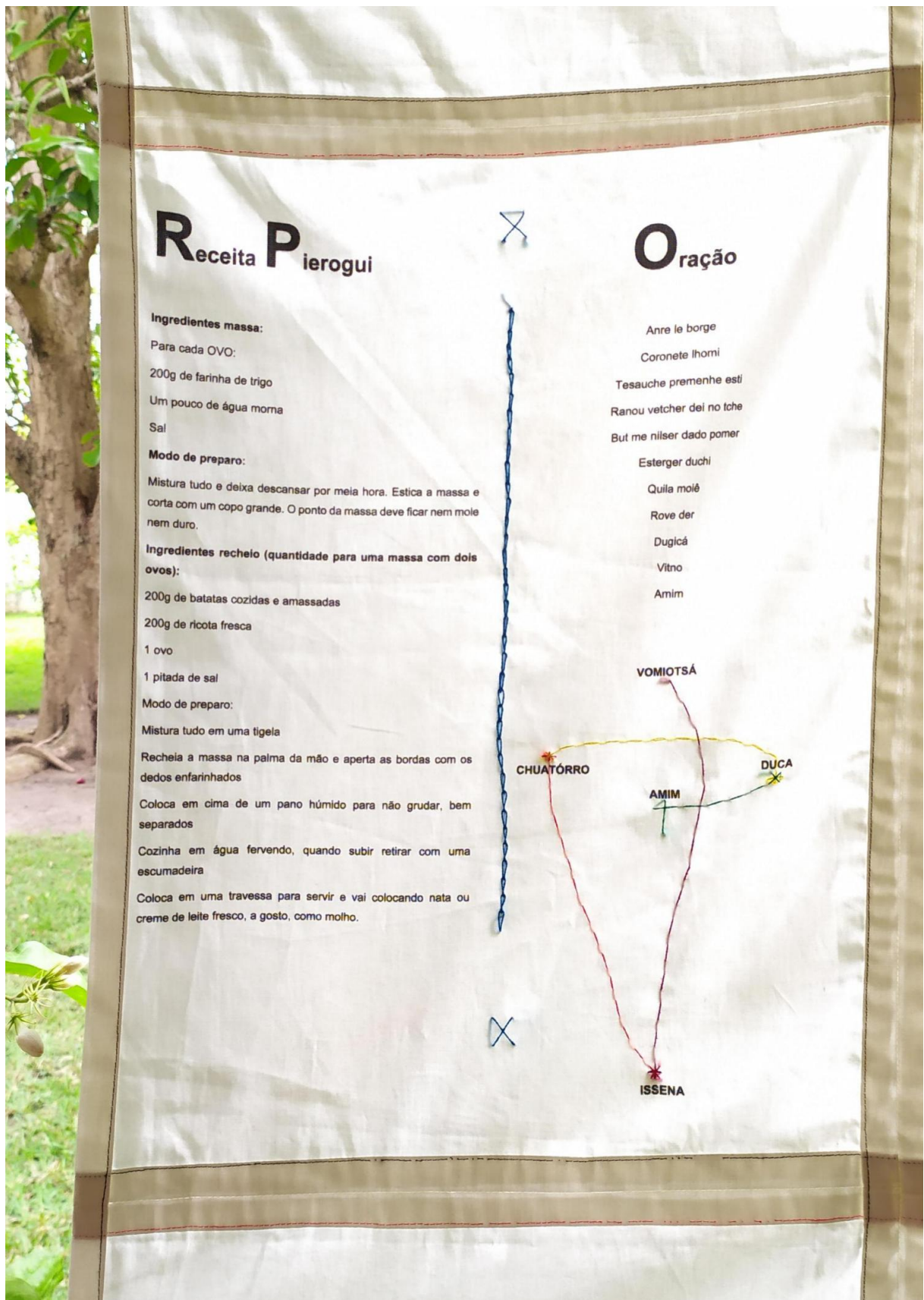


Imagem 9: Texto-tecido: Receita Pierogui e Oração. 2020. Foto: Thábata Liparotti

Elos que se atam...

Antes do início da disciplina "Da pedagogia à cena (C. Stanislavski - J. Grotowski), da cena à pedagogia (V. Meierhold - T. Kantor): perspectivas, heranças e fricções" não sabia muito o que esperar. Apenas insegurança por desconhecer o teatro russo e seus nomes.

Logo no começo me cativou a aproximação com o teatro russo a partir do contexto, do ambiente. Do entendimento do que é ser russo, ou melhor **ser eslavo**.

Despertando em mim um interesse e uma curiosidade quase infantil sobre este lugar tão distante e tão desconhecido. *A priori* me soou como uma escolha feliz e encantadora da nossa professora Maria Thais. Um esforço de uma brasileira em entender o que caracteriza o "ser eslavo" e de nos trazer enquanto mergulho para aproximarmos nossos corpos de tal contexto aonde floresceu o teatro russo.

Aqui, nem de longe imaginava o que estava por vir. Ali eu era apenas uma aluna encantada e cativada pela pedagogia de sua professora.

Mas eis que no mergulho – com todos os sentidos curiosos e aguçados – sentimentos me inundam. Uma estranheza por não estranhar.

O contexto tão longínquo de uma Rússia desconhecida e distante e que me soa tão familiar. Questões me rodeiam do porquê conheço, entendo ou me identifico com este lugar?

Por que tudo que minha expectativa "racional" *antevira foi por terra* e o entendimento e pertencimento do ser eslavo me soa tão próximo e conhecido?

Me confundo, me emociono, não compreendo, sinto o *chão cair e descer* como a lágrima que percorreu meu rosto naquela aula.

Meus sentidos abertos e despreparados não sabem lidar com aquele conhecimento de vivência que me invade. *Não esperava por isso!*

Minha mente inquieta tenta recobrar sua razão, seu eixo e esquadrinha *os quatro cantos* de perguntas e respostas. *Por quê? De onde?* O que é isso?

...

E de repente como elos que se atam encontro a resposta: Ucrâniana, eu, minha avó.

Será?

Me envergonho de perguntar, confesso que não lembro desta parte da história como eu gostaria ou deveria. Me pergunto novamente: Será?

Estou ali tomada de emoções, de reconhecimento e de dúvidas. Meus ouvidos tentam acompanhar e ser "razão", mas não é mais. *Meu corpo pulsa* e aquelas informações penetram pelos meus poros. Como era mesmo "não separam teoria da prática?!". E permeada por isso assumo que preciso entender e perguntar.

Pergunto e confirmo. Meu coração ao mesmo tempo *pula* e se acalma.

...

Passei a entender parte de mim e a noção de ancestralidade parece fazer mais sentido agora. Tão ali, tão no corpo, tão de repente e inesperado, tão indissolúvel e inseparável.

Eu, Thábata, e minha ancestralidade eslava. Parte do meu jeito de interrogar e de lidar com o mundo.

Meu eu tão diferente que briga e luta para se adequar ou mesmo se aceitar há tempo agora acha pistas de seu lugar de pertencimento.

Como não percebi? Porque isso não foi-me ensinado pela razão, já o meu entendimento de reconhecer foi. E era incompatível. Agora não mais.

Imagem 10: Texto-tecido: Elos que se atam... 2020. Foto: Thábata Liparotti



Imagem 11: Texto-tecido: Bordado. 2020. Foto: Thábata Liparotti

Vida, Natureza e Arte: sistemas pedagógicos e a agrofloresta

Como muito do que aprendi na vida veio de minha vó Eliza, plantar e costurar foram destes ensinamentos. Um ensinamento que vem da prática, do fazer. Cresci vendo minha avó remexer na terra, regar, cuidar, semear, plantar. Passar a linha na agulha, costurar, bordar, concertar, pregar botão, fazer remendo. Mas a vó nunca parou para "me ensinar" nunca teve – segundo ela – paciência para isso. Fazia, fazia, e cuidando dos netos nos colocava no fazer. Observar o fazer era parte da nossa rotina. Olhava, olhava, olhava. Lembrou-me do dia que, já adolescente, ela me sentou na máquina de costura e disse:

-Vá, você já sabe! Já me viu fazer mil vezes. Vá!!!

Na lida da terra, revirava, puxava mato, semeava. Enquanto cantarolava ou assobiava:

*Minha enxadinha trabalha bem
Corta matinhos que vai e vem
Flores não corta nem alecrim
Ela conhece o meu jardim!*

Assim fui aprendendo a criar gosto pela terra, pelo plantar, por observar a natureza.

Também pelos trabalhos manuais de costura e afins.

Recentemente – após muitas tentativas – decidimos – eu, meu esposo e minhas filhas – iniciarmos uma horta. Começamos, reviramos de um lado, limpamos aramos de outro. Conversamos sobre o que plantar, como fazer, comecei a ler sobre solo, sol, hortaliças. Resolvemos pedir ajuda e nas nossas buscas dois amigos surgem com a proposta de uma agrofloresta. De repente nossa pequena horta de fundo de quintal tinha se tomado um projeto de tomarmos quase autossustentáveis.

Em meio a muito arado de terra, memórias de infância me perpassam. Meu corpo rememora o quanto já tinha feito aquele semear, revirar, puxar mato, mexer na terra. Me reconecto. Passo a perceber e a ressignificar quanta coisa que estava ali imbricada naquele fazer.

Agora reflito sobre a minha pequena agrofloresta, o quanto estudei – teoricopraticamente – penso em seu funcionamento sistêmico. Lembrou-me da aula, do exemplo, do entendimento, do conceito e da noção. Do sistema e do método, e que o primeiro não pode ser reduzido no segundo. E penso sobre a pedagogia. Sobre o meu fazer. O quanto entendo agora que tudo está interligado e que estes movimentos que fazem parte de mim o do meu dia-a-dia se fazem importantes para o meu fazer profissional. Não dá para separar.

Meu corpo, aqui e lá, os movimentos, os entendimentos. As noções que se organizam em meu fazer e que vão para a sala de aula.

Estou mais criativa, disposta. Construo, crio, teço minha aula como num processo criativo. Consigo me abrir para perceber o ambiente. Atrapalho-me ainda na tentativa de não separar, na hora de dar nome. Busco coerência, tropeço, retomo.

Voltei a criar. Ainda tateio em busca de aprofundamentos e entendimentos das questões que me cercam, ainda me sinto no início da jornada. Mas como um broto que saiu da terra e encontra a luz, sei – hoje – que posso crescer, florir, multiplicar. Sei também o quão corporal e físico será este trabalho, assim como difícil e - porque não - mental. Por fim entendo que isso não é menos ou mais é parte, é processo, é meu fazer pedagógico se construindo, na ação, na vida, na arte, na natureza.



Imagem 12: Texto-tecido: Vida, Natureza e Arte: sistemas pedagógicos e a agrofloresta. 2020.

Foto: Thábata Liparotti



Imagem 13: Texto-tecido: Fotos de família. 2020. Foto: Thábata Liparotti

Costura, Amarra, Borda, Tece, Cria

Este ensaio talvez seja um mapa das minhas organizações – ou confusões – mentais. Ou talvez almeje ser a tal colcha de retalhos a qual tento clarear minhas amarras e costuras. Que precisou assumir este tom de depoimento para apontar o quanto este encontro com este corpo de conhecimentos me desestabilizou e mexeu comigo. Me fazendo questionar e me auto-organizar enquanto percurso de pesquisa.

Entendo-o aqui como um auto exercício de pensamento com o intuito de organizar minhas ideias, o que me move e me inquieta. Adentrando em um novo percurso que me parece mais coerente com o que sou.

Um depoimento de quem sou e de onde venho. De como faço relações. Uma revisão sobre corpo e ambiente. Para ao reconhecer minhas questões e minha ancestralidade possa delinear meu fazer artístico.

Questiono-me, olhando para todos estes aspectos da minha vida que precisei reconhecer e costurar para enfim, chegar aqui. Num ponto em que me pergunto sobre o meu fazer artístico, meu projeto e minha pesquisa. Como numa criação artística tento dar a ver, tornar visível o que sinto e meu processo. Meierhold ressoa em minha mente sobre questões da verdade e da arte.

Me flagro no tentador desejo de trazer a verdade para a cena, e me vejo fazendo arte sobre a vida :

"O público vai ao teatro para ver um homem praticar sua arte, mas trata-se da arte de ser ele mesmo sobre a cena! O público quer a invenção, o jogo, a maestria. E o que lhe dão é a vida ou sua servil imitação." (In Maria Thais, 2009, p. 334)

Venho me auto criticando e refletindo há algum tempo sobre como trazer a montanha para a cena e que verdade é esta. Pergunto-me: Como a montanha vem para a cena? Ou refaço a pergunta: O que da montanha vem para a cena? Talvez a montanha não precise vir para a cena, talvez não se tenha meios dela vir.

Penso que a vivência na montanha pode ser um procedimento, uma preparação corporal. Um fazer artístico pedagógico para sensibilizar os corpos para a criação. Pensar a inerente auto-organização como resposta ao risco e como disparo criativo. Talvez o que venha para a cena é o estado corporal. Mas será? Provocar este estado não seria mentira?

Lembro da famosa frase – entre os montanhistas – de Reinhold Messner:

"Os dias que estes homens passam nas montanhas são os dias em que realmente vivem. Quando as cabeças se limpam de teias de aranha e o sangue corre com força pelas veias. Quando os cinco sentidos cobram vitalidade e o homem completo se torna mais sensível e então já pode ouvir as vozes da natureza e ver as belezas que só estavam ao alcance dos mais ousados."

Será que o estado do corpo na montanha não poderia ser pensada como rito? Como tantos ritos de passagem do homem na natureza? Um reencontro, uma superação de limites, um estado alterado de consciência levado pela euforia da superação do medo, pela conquista. Seria um processo ritual? Seria isso que me interessa? Trago um montanhista brasileiro que discute a Ética no Montanhismo para pensar:

"Como é relativamente fácil de constatar, a subida de uma montanha sempre muda a perspectiva do ser humano com o seu mundo. De um lado, o esforço físico e mental que a ascensão requer valoriza a pessoa. De outro, a mudança de escala mostra um mundo maior e um ser humano (e suas intervenções na paisagem) mais reduzido." (Struminski, 2003, p.122)

Seria este estado de corpo, esta possibilidade de ser grande e pequeno frente à natureza. Esta potência que vem da experiência. Mas e como isso compõe um processo criativo? Volto para Meierhold (in Maria Thais, 2009, p. 332) e suas marionetes:

"A marionete não queria identificar-se completamente ao homem, porque o mundo que ela representa é o maravilhoso mundo da ficção, porque o homem que ela representa é um homem inventado, porque o estrado que ela evolui é a mesa de harmonia aonde encontram as cordas de sua arte. É assim, e não de outra maneira, que ela age sobre seus estrados, não de acordo com as leis da natureza, mas de acordo com a sua vontade – o que ela quer não é copiar, mas criar."

E aqui me parece que começo a puxar fios deste emaranhado, me sinto instigada a trilhar por estes novos caminhos, fazendo uma curva de rota. Repenso e não vejo mais sentido nos autores que usava. Abandono-os, para mim hoje são "comentadores da arte" e não artistas. Escrevo aqui inebriada, tensa e inquieta na busca por uma pedagogia e uma escrita que dê conta do processo de criação. Será?

Imagem 14: Texto-tecido: Costura, Amarra, Borda, Tece, Cria. 2020. Foto: Thábata Liparotti

Ancestralidade

A partir deste painel, quero contar o que estou pensando e produzindo e o que me moveu a estudar, pesquisar, investigar, aprofundar, ler e escrever.

Atenho-me, então, à ideia de ancestralidade. Essa noção chegou até mim durante a construção do texto-tecido, inicialmente como um conhecimento tácito. Sentindo a necessidade de aprofundá-la, amarro o conto “Bisa Bia, Bisa Bel” de Ana Maria Machado, que narra a história de uma menina que descobre suas origens através da foto de sua bisavó:

Sabe? Vou lhe contar uma coisa que é segredo. Ninguém desconfia. É que Bisa Bia mora comigo. Ninguém sabe mesmo. Ninguém consegue ver.

Pode procurar pela casa inteira, duvido que ache. Mesmo se alguém for bisbilhotar num cantinho da gaveta, não vai encontrar. Nem se fuçar debaixo do tapete. Nem atrás da porta. Se quiser, pode até esperar uma hora em que eu esteja bem distraída e pode espiar pelo buraco da fechadura do meu quarto. Pensa que vai conseguir ver Bisa Bia?

Vai nada...

Sabe por quê? É que Bisa Bia mora comigo, mas não é do meu lado de fora.

Bisa Bia mora muito comigo mesmo. Ela mora dentro de mim. E até pouco tempo atrás, nem eu mesma sabia disso. Para falar a verdade, eu nem sabia que Bisa Bia existia. (Machado, 2007, p. 4)

Este conto evidencia a importância de reconhecer lugares de origem, entrelaçamentos culturais e a formação de nossa história pessoal e coletiva, elementos deste conceito de ancestralidade que pretendo agora costurar e bordar nessa discussão.

O termo ancestralidade significa qualidade de ancestral, legado de antepassados, ancestral relativo ou próprio dos antepassados ou antecessores, que vem dos avós ou dos antepassados. A pesquisadora Leda Maria Martins (2021) o aponta como um conceito fundador de muitas culturas, relacionado a vivências e experiências da temporalidade:

A ancestralidade, em muitas culturas, é um conceito fundador, espargido e imbuído em todas as práticas sociais, exprimindo uma apreensão do sujeito e do cosmos, em todos os seus âmbitos, desde as relações familiares mais íntimas até as práticas e expressões sociais mais amplas e mais diversificadas. De que modos, então, essa sofisticada vivência da ancestralidade e a presença imanente do ancestrado na vida cotidiana dos sujeitos também inscrevem uma singular compreensão e experiência da temporalidade, como uma *sophya*? De que forma os tempos e intervalos dos calendários também marcam e dilatam a concepção de um tempo que se curva para a frente e para trás, simultaneamente, sempre em processo de prospecção e

de retrospectiva, de lembrança e de vir simultâneos? (MARTINS, 2021, p. 23)

Reconheço, então, o quão importante foi este movimento de compreender e olhar para minha ancestralidade: olhar para a história, resgatar, reolhar, revirar e reviver. Martins traz a reflexão sobre a relação imbricada entre a visão de mundo, os sujeitos e a produção de conhecimento, abarcando também as noções de temporalidade e ancestralidade:

Todas as manifestações culturais e artísticas exprimem, de algum modo, a visão de mundo que matiza as sociedades e, nestas, os sujeitos que ali se constituem. Nos conhecimentos culturais incorporados, saberes de várias ordens se manifestam, sejam eles de natureza filosófica, estética, técnica, entre outros; quer nos mais notáveis eventos socioculturais, quer nas mínimas e invisíveis ações do cotidiano. Em tudo que fazemos, expressamos o que somos, o que nos pulsiona, o que nos forma, o que nos torna agregados a um grupo, conjunto, comunidade, cultura e sociedade. Nossos mínimos gestos e olhares, as eleições de nosso paladar e olfato, nossa auscultação e resposta aos sons, nossa vibração corporal, nossos torneios de linguagem, nossos silêncios e arrepios, nossos modos e meios de experimentar o cosmos, nossa sensibilidade; enfim, em tudo que somos, e nos modos como somos, respondemos a cosmopercepções que nos constituem. Respondemos também a concepções de tempo e de temporalidades tanto em nossos rituais cotidianos quanto nas produções culturais que as manifestam. (MARTINS, 2021, p. 21-22)

No Brasil, nas pesquisas acadêmicas, o termo associa-se com maior frequência aos estudos feministas sobre uma ancestralidade afro-brasileira²⁸. Tais estudos buscam dar voz e espaço à urgente necessidade de reconstituir esta parte da história tão calada, ocultada e massacrada pelo preconceito e racismo em nosso país.

É por buscar reconhecer meu lugar de fala que pouco a pouco vou tecendo e agregando mais fios à discussão. Sinto, por conseguinte, a necessidade de falar da minha branquitude ao refletir e reconstruir o caminho da minha ancestralidade. Assim como Bastos (2021), sinto a necessidade de me reconhecer enquanto mulher branca, detentora de lugares de privilégio. Busco, por isso, enquanto escrevo, acionar em coletivo estratégias de reparação:

No decorrer desta pesquisa perceberão que em muitos momentos sinalizo a importância de reconhecer minha branquitude. Esta condição me provoca e convoca a discutir decolonização da perspectiva de uma mulher branca. Tais enlaces promovem intensos debates a partir de

²⁸ Cf. Santos (2006), Oliveira (2007) e Sodré (2017).

tramas entre si nos ambientes que transito. Reconheço, quem possui o privilégio social, possui o privilégio epistêmico e sabemos que o modelo valorizado e universal de ciência é replicado por uma maioria branca. Como estabelecer um diálogo que enfrente estes dilemas? Como buscar reparações a partir da uma branquitude que carregamos para além da ideia de pigmentação? Compreendo que o conceito de raça, vai se impondo a partir de uma construção sociopolítica e econômica. Bordado de Corpus tem esta vontade política de reparação com aquelas e aqueles que foram escravizadas e escravizados trazidos da África e submetidos a condições desumanas no processo de colonização do Brasil. Como reparar? Uma certeza é que precisamos acionar em coletivo. (BASTOS, 2021, p. 13).

Tentando refletir sobre o meu lugar de fala e contextualizar de onde vem este conceito, trago a leitura da filósofa Djamila Ribeiro:

Para além dessa conceituação dada pela Comunicação, é preciso dizer que não há uma epistemologia determinada sobre o termo lugar de fala especificamente, ou melhor, a origem do termo é imprecisa. Acreditamos que este surge a partir de discussão sobre *feminist standpoint* - em uma tradução literal “ponto de vista feminista” - diversidade, teoria racial crítica e pensamento decolonial. As reflexões e trabalhos gerados nessas perspectivas, conseqüentemente, foram sendo moldados no seio dos movimentos sociais, muito marcadamente no debate virtual, como forma de ferramenta política e com intuito de se colocar contra uma autorização discursiva. Porém, é extremamente possível pensá-lo a partir de certas referências que vêm questionando quem pode falar. (RIBEIRO, 2020, p. 57)

Assim, quero assinalar que estou utilizando o conceito de lugar de fala para entender e refletir sobre a localização social e política e que essa se dá a depender das nossas características e no entrecruzamento dos elementos (gênero, raça, classe, geração). Compreender meu lugar de fala me faz olhar para minha existência, para como eu crio Dança na relação corpoambiente, entendendo que: “não se trataria de afirmar as experiências individuais, mas de entender como o lugar social ocupado por certos grupos restringe oportunidades.” (RIBEIRO, 2020, p. 60).

E assim amarro o seguinte entendimento:

Perceber-se é algo transformador. É o que permite situar nossos privilégios e nossas responsabilidades diante de injustiças contra grupos sociais vulneráveis. Pessoas brancas, por exemplo, devem questionar por que em um restaurante, muitas vezes, as únicas pessoas negras presentes estão servindo mesas, ou se já foram consideradas suspeitas pela polícia por causa de sua cor. Trata-se de refutar a ideia de um sujeito universal — a branquitude também é um traço identitário, porém marcado por privilégios construídos a partir da opressão de outros grupos. Devemos lembrar que este não é um debate individual, mas estrutural: a posição social do privilégio vem

marcada pela violência, mesmo que determinado sujeito não seja deliberadamente violento. (RIBEIRO, 2019, p. 32-33)

Concordo, portanto, com essa afirmação sobre o quanto perceber-se é transformador. No meu caso, tal transformação decorreu-se em dois principais aspectos: primeiro por meio do entendimento do meu lugar de fala, dos meus privilégios e da minha branquitude dentro da academia, o que me leva, enquanto artistadocentepesquisadora, à responsabilidade de atualizar e rever minha escrita; em segundo, à percepção de minha ancestralidade.

Embora o conceito de ancestralidade seja múltiplo e possa compreender diversas origens, discutir no Brasil uma ancestralidade, que historicamente ocupou um lugar de privilégio, poderia ser entendido como um silenciamento. Faz-se, por isso, necessária essa ressalva sobre a luta política por um lugar de fala, o que se acentua quando nos damos conta de que a Academia é feita por uma maioria branca. Concordo, por isso, com Sílvia Almeida quando afirma que é preciso estar:

Consciente de que o racismo é parte da estrutura social e, por isso, não necessita de intenção para se manifestar, por mais que calar-se diante do racismo não faça do indivíduo moral e/ou juridicamente culpado ou responsável, certamente o silêncio o torna ética e politicamente responsável pela manutenção do racismo. A mudança da sociedade não se faz apenas com denúncias ou com o repúdio moral do racismo: depende, antes de tudo, da tomada de posturas e da adoção de práticas antirracistas. (ALMEIDA, 2019, p. 52)

Insisto, portanto, numa tentativa de não apagamento do termo ancestralidade, que vem sendo academicamente construído no Brasil em associação direta a uma ancestralidade afro-brasileira.

Peço licença para deslocar este termo para falar de uma ancestralidade branca, eslava e ucraniana²⁹. Afinal, não se trata de uma culpa por ser branca e sim por me responsabilizar, como reflete Ribeiro (2019), sobre as decorrências disso nas ações que me implicam.

²⁹ Apesar de reconhecer a decorrente guerra Russo-Ucraniana, não me aterei a esta questão, por assumir que não só seria um desvio ao foco deste trabalho, mas também que não reúno as condições teóricas para o aprofundamento de questões tão complexas. Todavia, não posso deixar de expressar o meu profundo pesar pelas vítimas consequentes do exaurimento das vias diplomáticas entre as duas nações.

Herdada de você, vó Eliza, neta de ucranianos vindos para o Brasil no período pós-guerra, reconheço essa ancestralidade da minha relação com os meus antepassados por meio dos fazeres aprendidos – dentre eles a costura, o bordado, o plantio – e das tradições culturais, como a culinária, a história, as celebrações com seus rituais e fazeres diários. Fazeres-saberes ancestrais são ações, são verbos, são moveres e movimentos: são aqueles que sabemos e fazemos, que trazemos conosco “desde sempre”, tão tácitos³⁰ que não lembramos exatamente quando surgem, mas que vêm das nossas memórias de infância.

Eu passei a entender que você, vó Eliza, herdeira de tal tradição, sempre ensinou por uma pedagogia do aprender fazendo que não tinha passo a passo ou explicações teóricas, mas simplesmente fazia-se e, assim, transmitia-se de geração em geração, num ensinar-fazendo sempre em movimento. E quer pela observação quer pela repetição do fazer aprendia-se. Eliza Semes³¹, portanto, você se torna em minha trajetória uma referência de pesquisa, por ter-me ensinado a costura, o bordado e o plantio, fazeres que organizaram e organizam o pensamento deste corpo.

Afora isso, pensando sobre o quanto essa ancestralidade ucraniana percorreu, quantos encontros, contaminações e trocas foram corpendo nela, pergunto-me se não deveria nomeá-la ucraniano-brasileira? Afinal, vó, você era neta de ucranianos, eu bisneta, nosso sobrenome de família nem sabemos como se escreve. Quantos encontros e bordados nossa ancestralidade já não fez em terras brasileiras?

Ponho-me, por isso, a refletir sobre a ideia de transmissibilidade que me chegou a partir dos escritos de Andréia Nhur (Camargo, 2016). A autora reflete como na dança uma obra nunca é reencenada da mesma forma, dando-nos o exemplo do Cisne que sofre a ação do tempo, do contexto, da relação corpoambiente, da transmissão, da política, do sujeito:

Assim, pode-se dizer que o caráter transitório e subjetivado do processo de transmissibilidade na dança é a garantia de que uma obra nunca será reencenada da mesma forma. Embora possa manter resquícios de uma tradição, a recriação de uma peça terá de passar

³⁰ Entenda-se conhecimento tácito como foi exposto na carta 1.

³¹ A história de Eliza Semes será abordada brevemente no texto tecido, no retalho intitulado “Histórias de família...”.

pela atualização em novos corpos e ambientes. E como corpo não é suporte, ele troca informações com o ambiente, modificando-se e modificando o ambiente. (CAMARGO, 2016, p.134)

Portanto, é também nossa tradição, nossa ancestralidade ucraniano-brasileira, que reverbera em tantos corpos, nas subjetividades, nos ambientes, constrói conhecimento, tece e faz-se tecido, com estampas, fios e bordados. É corpo, é conhecimento e é história.

Costurando, costurando, costurando...

Desde pequena, lembro-me de costurar. Não lembro exatamente a primeira vez que peguei numa agulha, nem quem me deu ou ensinou. Mas tenho memórias muito vivas de estar costurando à mão, com uns 6 ou 7 anos.

Menor que isso, com uns 3 ou 4 anos, eu costurava no papel. Alinhavava cartolina a partir dos buraquinhos de furador que minha mãe fazia. Adorava linhas, lãs e tecidos nas minhas "atividades" de casa.

Sempre gostei dos panos e linhas. Hoje vejo minhas filhas por volta dos dois e três anos entrarem na fase "dos paninhos" e sei bem o que é e como é. Tenho memórias sensoriais deste tempo.

Um dia peguei a agulha, não sei como, quando, nem por quem. Mas lembro-me de lições preciosas de como fazer um bom nó e um bom arremate. Lembro-me de minha mãe Pepita, das vós Eliza e Maria, das imensas lojas de tecido que visitava junto com elas. Labirintos e caminhos, brincadeira certa em meio a cores e texturas. Sempre tocando e experimentando, sentindo a trama do tecido nas pontas dos meus dedos, ásperos, leves, moles, pesados, elásticos. E me vejo novamente em minhas filhas a correr euforicamente por entre os rolos de tecido.

E lembro mais ainda daquele imenso armário de figurinos do Teatro Guaíra. Da imensa e acinzentada sala de costura. Com muitas máquinas de som ritmado e das lindas criações que saíam delas. Lembro-me da Sueli e da Neca e dos incontáveis figurinos de dança que vi serem feitos.

Lembro-me da velha máquina da minha avó e dos figurinos que vi sair dali também. E da primeira vez que ela me sentou na máquina e disse "vá, costura! Você já me viu mil vezes fazendo isso. Sabe o que fazer. Não preciso mais costurar para você!" Sim, com esta aspereza, porque minha avó não era

exatamente doce. E eu - que neste período já era adolescente - fui, meio trêmula, meio curiosa, querendo experimentar.

Costurando o pensamento ou pensamento de costura?

Comecei a fazer para mim umas roupas aqui, uns remendos ali.

Quando dei por mim já era adulta. Estava na faculdade e tinha minha máquina, presente da vó Maria - que num piscar de olhos anterior, "comprava" minhas bolsinhas infantis costuradas à mão - agora me havia dado uma máquina para continuar a incentivar minha relação com a costura.

E assim, de repente, a máquina se torna protesto, estilo e sobrevivência. Passo a fazer minhas roupas, ou, pelo menos, boa parte delas. Fiz figurinos para mim e para os outros. Vendi, fiz por amizade. Prometi nunca mais fazer, fiz de novo. Descobri que minha relação com a costura era minha, íntima e pessoal, não comercial. Não se adequava ao tempo dos outros.

Comprei tecidos em Curitiba, São Paulo e por onde mais passei. Em um carregar infinito de panos, sempre costurei. Mais ou menos. Já viajei com a máquina na mala dentro dos 23kg que antes se podia levar num avião. Fui passar férias com ela. Pano vai, pano vem. Já briguei com a máquina e desbriguei. Tempos de amor, tempos de abuso, tempos de mais planos do que de panos. Horas sentada em frente à máquina.

Costurar: Costura, corta, planeja, organiza. Arremata, acaba, desmancha, refaz.

Nestas muitas ações dentro de um verbo costurar, costurar, costurar.

Reconheço o quanto este verbo me moveu. E o quanto organizou meu modo de ser e de pensar. Uma experiência que atravessa minha vida desde cedo.

Costura, Amarra e Borda

Um dia, vó, muito tempo atrás, você me fez a seguinte pergunta: “Thábata, será que a gente que tem olho azul enxerga as cores diferentes dos outros?”. Meio curiosa, meio envergonhada por não ter estudado, mas você me perguntou. Eu deveria ser adolescente na época e até hoje me lembro, pois seu questionamento me instigou a pensar e refletir.

Eu não soube responder na época e continuo tentando tecer esta resposta. Levei esta sua pergunta para as aulas de neurofisiologia quando estudava neurociências como aluna especial no Instituto do Cérebro na Universidade Federal do Rio Grande do Norte em Natal – RN. Lá, naquele momento que ocorreu entre final de 2012 e início de 2013, nem a neurociência sabia responder com precisão a essa questão.

Hoje, o que consigo refletir a partir de sua pergunta é, tendo em vista a subjetividade inerente a cada indivíduo, aquilo que cada um vê é distinto do que vêem os demais. Entretanto, sabemos que existem aproximações que geram um certo consenso sobre as cores. Reflito, por isso, lendo o neurocientista Antônio Damásio:

Nossa visão, por exemplo, é resultado de um encadeamento de processos que começam na retina e continuam por várias estações do sistema visual, como os nervos ópticos, os núcleos geniculados superiores e os colículos superiores, os córtices visuais primário e secundário. No entanto, para produzir a visão, também precisamos executar os atos de olhar e ver, e esses atos são realizados por outras estruturas do corpo (grupos musculares diversos) e do sistema nervoso (regiões de controle motor), separadas das estações do sistema visual. Essas outras estruturas localizam-se no portal sensitivo visual.

Em que consiste o portal sensitivo visual? A órbita; a musculatura das pálpebras e ao redor dos olhos com a qual franzimos as sobrancelhas e concentramos o olhar; o cristalino, com o qual ajustamos o foco visual; o diafragma, com o qual controlamos a quantidade de luz; e os músculos com os quais movemos os olhos. Todas essas estruturas e suas respectivas ações são bem coordenadas com o processo visual primário, mas não fazem parte dele. Têm obviamente um papel prático; são assistentes, digamos assim. Mas têm também um papel um tanto mais grandioso e impremeditado, do qual tratarei mais adiante, ao analisarmos a subjetividade. (DAMASIO, 2018, p. 99)

Tudo isso para dizer que, naquela sua pergunta - talvez despreziosa e mesmo envergonhada quando você mesma se chamava injustamente de “burrinha” por perguntar - tinha uma curiosidade investigativa, tinha uma hipótese

sua, e que essa pergunta me moveu. Ao ponto de até hoje, talvez mais de quinze anos depois, eu ainda tenha o desejo de responder pessoalmente a você.

A partir deste momento, então, sinto a necessidade de lhe mostrar um pouco dos caminhos por onde a minha curiosidade investigativa tem-me levado. Aprendi nesse percurso, sobretudo, que nenhuma pergunta é boba ou de menor valor, pois nenhuma forma de conhecimento deve ser desvalorizada. E isso, vó, acho que é o mais importante que posso lhe dizer hoje. Sinto por você não ter podido estudar como gostaria, e por isso se sentir inferior, isso é, para dizer pouco, um triste reflexo de nossa sociedade e dos preconceitos que lhe são tão entranhados. E lhe digo mais, veja como seu conhecimento é incrivelmente importante!

No meu trilhar, caminhei na direção das ciências cognitivas e da neurociência e agora busco refletir sobre os modos de construção de conhecimento a partir desta experiência de tessitura criativa. Encontro no texto da pesquisadora em Artes Cênicas Mônica Ribeiro uma reflexão sobre o termo cognição, seu imbricamento com a busca pela permanência e sobre a complexidade humana:

Etimologicamente, o termo *cognição* tem origem em *cognescere*, significando *adquirir conhecimento*. Quando se diz que um sistema é cognitivo, diz-se que ele é capaz de conhecer, ou seja, de aprender. Por isso, não apenas seres humanos têm capacidade cognitiva atrelada ao organismo, mas também os animais, que sabem como sobreviver, e as máquinas, que sabem fazer determinadas tarefas, sendo, portanto, também dotadas da capacidade de aprendizagem.

Mas diz-se que o ser humano é o animal com capacidade de cognição “superior” aos demais. O que confere à condição humana essa superioridade? Em princípio, o homem não apenas sabe como sobreviver e realizar certas tarefas aprendidas, mas também é capaz de aprender a aprender, de refletir sobre suas ações, resolver problemas complexos, inventar novos dispositivos técnicos, lidar com símbolos, criar cultura, escrever, dançar, criar e atuar na linguagem, tem capacidade de teatrar, de desenhar, entre outras ações. Enfim, a cognição humana possui complexidade ímpar, podendo ser estudada sob diversas perspectivas e contextos. (RIBEIRO, 2015, p. 26)

A partir dessa reflexão, compreendo que a singularidade da cognição humana reside justamente na sua complexidade, constituída na busca por formas diversas de aprendizagem e de diferentes fazeres. A diversidade é,

portanto, uma medida para a complexidade humana, não havendo sentido em hierarquizar saberes.

A esta noção costuro as teses de Richard Sennett sobre o Artífice: “primeiro que todas as habilidades, até mesmo as mais abstratas, têm início como práticas corporais; depois, que o entendimento técnico se desenvolve através da força da imaginação.” (SENNETT, 2020, p. 20-21). Greiner e Katz dialogam com Sennett e essas suas teses - que o próprio autor considera como polêmicas - trazendo uma reflexão que recorta para o âmbito dos estudos do corpo: “Há que se considerar ainda, outra característica central quando se estuda corpo: não há nenhum conhecimento formulado na linguagem que não tenha sido experienciado no corpo.” (GREINER E KATZ, 2015, p. 17).

Quero assumir aqui que parto da ideia de que o conhecimento se constrói também a partir de um fazer, corporal, manual e que os processos cognitivos estão diretamente associados ao sensório-motor e perpassa a imaginação. Assim, vamos formulando uma linguagem na medida em que vamos experienciando.

Começo a costurar esses entendimentos, que vêm das minhas leituras e investigações, com o conhecimento vivencial da nossa história e afirmo que os fazeres-saberes ancestrais organizam minha cognição e meu modo de pensar e de estar na interação corpoambiente. Os fazeres-saberes ancestrais que trago n(d)o corpo são: plantar, costurar, bordar. Esses se desdobram em outras ações como: arar, revirar a terra, semear, regar, cuidar, podar, colher, replantar, tecer, alinhavar, coser, cerzir. Assim, penso e organizo minha pesquisa a partir destes verbos que me movem. E quero lhe dizer, vó Eliza, que estas formas de conhecimento não estão separadas, mas são tecidas em meu corpo, em meu fazer e meu pensar, tendo relevância e importância nessa construção.

Partindo da tríade artistadocentepesquisadora, identifico as memórias e a ancestralidade, observando o modo como este corpo cria e constrói suas conexões. Assim, o costurar e o bordar (assim como seus desdobramentos) organizam o modo de pensar deste corpo, apresentando meu modo de olhar para o mundo e de produzir conhecimento, adentrando e amarrando com seus fios os tecidos da construção acadêmica, artística e pedagógica aqui indissociáveis, em consonância com o que afirma Bastos:

Início com a ideia de um bordado para dissecar a relação de uma certa subjetividade contida neste gesto. A cada vez que a agulha penetra no pano, exige do corpo um aprendizado, um foco. A cada repetição de bordado, o traço no pano me devolve em percepções, um sentido cognitivo. No meu caso, há uma especificidade: foi praticamente a primeira vez na vida que bordei. Aos sete anos de idade, passei férias bordando um pequeno quadro: uma casa, desenhada por mim, num pequeno pano branco. Quem ensinou foi minha madrinha, que logo depois veio a falecer. Nunca esqueci estas férias e nunca mais bordei na vida. (BASTOS, 2017, p. 25).

Bordo novamente com Sennett, dando pontos e linhas sobre Bastos. No gesto de costurar e bordar, acionamos conjuntamente mãos e cabeça. Elas tecem uma relação, conectam, dançam, trilham juntas, nesta ação, neste mover e se empenham em desenvolver uma habilidade, em criar um resultado estético, e, para isso dedica-se tempo:

O artífice explora essas dimensões de habilidade, empenho e avaliação de um jeito específico. Focaliza a relação íntima entre a mão e a cabeça. Todo bom artífice sustenta um bom diálogo entre práticas concretas e ideias; esse diálogo evolui para o estabelecimento de hábitos prolongados, que por sua vez criam um ritmo entre a solução de problemas e a detecção de problemas. (SENNETT, 2020, p. 20).

Refletindo, costuro em mim um entendimento deste gesto em consonância também com o que afirma Bastos: “Nesta implicação cooperada, há buscas de soluções no enfrentamento de problemas ou desafios em que decisões precisam ser tomadas e, portanto, afirmo a vinculação entre o fazer e o pensar.” (BASTOS, 2017, p. 26).

Penso em como se dá a resolução de problemas. Todo artífice sabe. Talvez não reconheça discursivamente o como, mas sabe, e o faz com maestria repetidas e repetidas vezes. Além de saber fazer, sabe que é parte do seu fazer reconhecer e resolver problemas.

Sobre o mapeamento que o cérebro faz, Damásio aponta:

O mapeamento no cérebro é uma característica funcional distintiva de um sistema dedicado a gerir e controlar o processo da vida. A capacidade do cérebro para criar mapas serve a seu próprio gestor. Em um nível simples, o mapeamento pode detectar a presença ou indicar a posição de um objeto no espaço ou a direção de sua trajetória. Isso pode ser útil para percebermos um perigo ou uma oportunidade que devemos evitar ou aproveitar. E, quando nossa mente se serve de múltiplos mapas de todas as variedades sensoriais e cria uma perspectiva múltipla do universo externo ao cérebro, podemos reagir com mais precisão aos objetos e fenômenos nesse universo. Além disso, quando os mapas são gravados na memória e podem ser

trazidos de volta, evocados na imaginação, tornando-se capazes de planejar e inventar respostas melhores. (DAMÁSIO, 2011, p. 98-99).

Reforço aqui o alinhavo de Bastos sobre os mapas que este corpo reconhece e produz ao criar dança e o tempo de dedicação para desenvolver uma habilidade, verticalizando-a e descobrindo sua linguagem, sua dança:

A cada ano que passa, na co-dependência de uma técnica eleita pelo dançarino, certamente há uma transformação do seu corpo conectado a um modo de se organizar e pensa. No cotidiano, a partir de seus hábitos, o dançarino focado em um plano que transcorre entre o desejo e pensamento técnico, vai reconhecendo seu corpo e descobrindo sua dança. Na verdade, um processo de aprendizado que se formaliza no reconhecimento de códigos do corpo que se dá em movimento. Este treino diário formata uma ideia de mundo e um modo de se articular no mundo. Por isso, não existe técnica sem pensamento. Nesta perspectiva, o pensamento se dá no corpo e em movimento.

No cotidiano das aulas, enquanto bailarina, vou percebendo caminhos no corpo a partir das estruturas ósseas, de uma musculatura integrada, da consciência do corpo na organização do movimento e de seu contexto. É neste fazer que meu corpo reconhece alguns caminhos (mapas) que produz quando se propõe a criar dança. Esta percepção no tempo produz um alinhavo, isto é o fato de fazer aulas de dança todos os dias verticaliza um pensamento no mundo e expende minhas conexões enquanto artista no mundo. (BASTOS, 2017, p. 41-42)

Helena Katz (2005) enuncia que a dança é o pensamento do corpo. Ela é, portanto, uma forma de conhecimento. Criação, aprendizado, construção de linguagem, reflexão, conhecimento, fruição e reflexão crítica, tudo está presente em seus fazeres, sobretudo quando a Dança está em contextos de fazeres artísticos-pedagógicos. Assim, costurando, dançando, bordando, trilhando, plantando, estudando, alinhavando, ensinando, aprendendo, amarrando, alinhavando, corpendo:

Descubro dançando bordando, ensinando bordando, estudando bordando, cantando bordando, escrevendo bordando, sonhando bordando, banhando bordando. Tanta menção ao gesto de bordar, é porque tudo se acopla a um fazer/agir que vai corporificando em vida possibilidades de moveres com propósito. Assim, convido todas, todes e todos a irem mergulhando neste texto tecido a partir de muitas vozes, mãos e dedos. Aos pouquinhos vou tateando junto Bordados de Corpus. Elejo corpus evocando memórias vivas e vividas de temporalidades emaranhadas entre passado, presente e futuro. (BASTOS, 2021a, p. 10).

Quando Sennett traz a discussão sobre o artífice, ele exemplifica narrando as atitudes de empenho e dedicação do carpinteiro, da técnica de laboratório e

do maestro, cada um em seus fazeres. Aponta que o que faz deles artífices é justamente essa dedicação à arte pela arte:

O carpinteiro, a técnica de laboratório e o maestro são artífices porque se dedicam à arte pela arte. Suas atividades têm caráter prático, mas sua lida não é apenas um meio para alcançar outro fim. O carpinteiro poderia vender mais móveis se trabalhasse com maior rapidez; a técnica podia dar um jeito de transferir o problema para o chefe; o regente convidado talvez tivesse mais probabilidade de voltar a ser contratado se ficasse de olho no relógio. Com certeza é possível se virar na vida sem dedicação. O artífice representa uma condição humana especial: a do engajamento. Um dos objetivos deste livro é explicar como as pessoas se engajam de uma forma prática, mas não necessariamente instrumental. (SENNETT, 2020, p. 29-30)

Quando Sennett qualifica o artífice, ele não se refere apenas ao tipo de atividade que desenvolve, a atividade artesanal, mas também ao modo de fazer, a uma atitude, a uma ação, a um impulso, a um desejo: “Habilidade artesanal designa um impulso humano básico e permanente, o desejo de um trabalho benfeito por si mesmo.” (SENNETT, 2020, p. 19).

Semelhante ideia de engajamento se encontra no artista do corpo que, ao dançar, provoca: “um estado corporal entre escuta e ação - mover com um determinado propósito [...]” (BASTOS, 2017, p. 80). Esse mover, pela dedicação, pelo engajamento, diferencia este corpo e tece vínculos, pois, quando estabeleço vínculos, eu me ponho numa relação de me importar, me ponho em relação com meu entorno, na relação corpoambiente, criando hábitos que modulam cognitivamente o corpo (BASTOS, 2017).

Como faço?

Minha ancestralidade se manifesta no meu fazer, ou melhor, nos meus fazeres. Ela é minha prática, meu modo de pensar e de agir.

Um pensamento do fazer manual, da costura, do bordado, da terra. Que por um lado é um fazer de motricidade fina, de coordenação, de paciência e de habilidade. Por outro lado é global, corporal e gutural. É força física levada ao limite, é extremo. É carregar peso, puxar enxada, subir montanha. É se conectar com a natureza, rasgar-se para juntar-se. Corpo, corpo e corpo.

Poderia dizer que, para minha avó, a teoria era a costura e a prática a terra, ambos fazeres. Mas o elemento cognitivo estava principalmente na costura. Assim me organizo. Assim exponho meu método. Fazendo, amarrando. Com força, com delicadeza, com jeito, com habilidade.

E o que faço?

Danço

Onde danço?

Na natureza.

Plantar, colher, comer, dançar

Finalizo essa carta trazendo o plantar, pois este é mais um dos fazeres-saberes ancestrais que trago. Com seus desdobramentos de ações: arar, revirar a terra, semear, regar, cuidar, podar, colher, replantar. O plantar me faz perceber e olhar para a natureza e seus ciclos. Teço o quanto os fazeres-saberes que organizam e produzem conhecimento formam vínculos e bordam relações. E, para mim, o plantar reúne o meu fazer manual e a relação com a natureza.

O plantar sempre teve um espaço em minha trajetória com mais e menos intensidade dependendo das fases e lugares que morava. Sempre observei as plantas e os relevos por onde passei. Na infância e na adolescência, minha vó e eu sempre plantamos juntas. Na idade adulta, já morando em Aracaju em meados de 2018, comecei a interessar-me por fazer uma horta em minha casa e conheci a ideia da agrofloresta. Tinha algo ali naquele corpo de conhecimento que me convidava a conhecê-lo. Fui em busca de leituras e de pessoas que partilhassem este conhecimento e contemporaneamente comecei a pôr em prática uma pequena agrofloresta num pedaço de quintal. A ideia era plantar, colher e comer.

E, nesse processo, fui compreendendo lentamente, na vivência, o que nos afirma Mancuso: “Poderia se tornar um ótimo negócio se começássemos a usar as plantas não só pelo que produzem, mas também pelo que elas podem nos ensinar.” (MANCUSO, 2019, p. 10). Pois ali, plantando, cuidando, aprendi muito sobre ciclos, sobre o tempo, sobre a degradação humana da natureza, sobre os desequilíbrios e sobre o quanto vale realmente aquele maço de couve que compramos muitas vezes por dois reais na feira: o valor de colher o que se come. Ensinos esses, vó, que me lembro ter ouvido e aprendido com você desde muito pequena. Então, ali, naquele momento, esse conhecimento ressoava em um lugar conhecido e se fortalecia, aprofundava-se, enraizava-se.

E aqui amarro um ponto com essa ideia de enraizar: as estratégias de sobrevivência das plantas sobre que Mancuso nos faz refletir em seus escritos:

Há um mistério que ainda precisa ser esclarecido: como as plantas sobrevivem sem o cérebro, órgão que está na base de toda resposta animal? Que sistemas elas usam em lugar dele? E, de maneira mais geral, como elas reagem às demandas constantes do ambiente, encontrando soluções acertadas? A resposta requer uma exposição bem articulada, que parte do órgão mais importante para os seres

enraizados: justamente as raízes. O sistema radicular é, sem dúvida, a parte mais importante da planta. É uma rede física cujas extremidades formam uma frente que avança continuamente, composta de inúmeros centros de comando minúsculos, e cada um deles integra as informações reunidas durante o desenvolvimento da raiz e decide em qual direção crescer. É, portanto, todo o sistema radicular que guia a planta, como uma espécie de cérebro coletivo, ou melhor, de inteligência distribuída em uma superfície que pode ser enorme. À medida que cresce e se desenvolve, cada raiz adquire informações fundamentais para a nutrição e a sobrevivência das plantas. (MANCUSO, 2019, p. 100).

Em 2019, realizou-se na Universidade Federal de Sergipe, onde trabalho, o Congresso Brasileiro de Agroecologia (CBA), contemporaneamente à edição anual da Semana Acadêmica (SEMAC). Esta coincidência potencializou a participação da comunidade universitária como um todo (para além das áreas diretamente relacionadas ao congresso) e possibilitou um debate transdisciplinar frutífero.

Aproveitando a ocasião, a minha colega do Departamento de Dança professora Clécia Queiroz³² convidou o professor Altino Bomfim de Oliveira da UFBA e seu grupo de colegas participantes do CBA para ministrar a Oficina "Sociedade Corpo e Ambiente" no dia 06 de novembro. Esse professor iniciou sua fala perguntando sobre as relações entre o congresso de agroecologia e a nossa área de conhecimento específica, a Dança. Após algumas tentativas de respostas e algumas caras de dúvidas o professor perguntou:

- Todo mundo aqui come? Se alimenta?

“Sim, todos nós comemos!” foi a resposta consensual. Então agricultura e principalmente a agroecologia têm relações e vínculos fundamentais, de sobrevivência, com todos nós. O que comemos, como, de onde vem, quem produz, são todas questões que organizam ao seu redor um sistema social. Hoje observo que o plantar e o conhecimento da agrofloresta é um conhecimento sobre a vida, sobre os sistemas vivos e sobre modos de permanência humanos.

Portanto, percebo que ao plantar, ao conectar-me com os verbos e ações do plantar, conecto-me simultaneamente à rede de relações sociais e ecológicas

³² Professora da Universidade Federal de Sergipe - Departamento de Dança, Campus Laranjeiras. Tem experiência na área de Artes (Dança, Teatro, Performance, Música) e Produção cultural, tendo recebido algumas indicações a prêmios e sido premiada como Melhor Atriz e Cantora. (Prêmio Bahia Aplauda - Teatro - atual Brasken e Prêmio Copene de Música).

que, infelizmente, ainda, se organizam de maneira insustentável para a permanência da nossa própria vida. Volto a ler e trazer Mancuso para reforçar o quanto essa relação com a terra, com o plantar, é antiga e como seres humanos e plantas se tornaram parceiros inseparáveis:

Entre 12 mil e 15 mil anos atrás, na região hoje devastada por guerras e antes conhecida como Crescente Fértil, nasceu a agricultura e, com ela, a civilização. Mas, quando o homem abandonou a atividade de caçador e coletor e se instalou num território, cultivando a terra, ele também começou sua história de coevolução com as plantas. Algumas delas tornaram-se companheiras inseparáveis e lhe proporcionam o alimento de que ele precisa, recebendo em troca segurança e cuidados; mas, acima de tudo, obtendo vetor supereficiente capaz de espalhá-las por todo o planeta. Um excelente negócio para ambas as partes, que funcionou e continua a funcionar perfeitamente milhares de anos após o contrato original ter sido assinado. Um negócio tão vantajoso que hoje apenas três espécies de plantas - trigo, milho e arroz - fornecem cerca de 60% das calorias consumidas pela humanidade e, em troca, colonizaram enormes áreas em todos os continentes, superando qualquer concorrente vegetal em termos de disseminação na Terra. A relação entre os humanos e esses cereais é tão próxima que pode ser considerada uma verdadeira simbiose. Imaginem que 69% do carbono do qual, em média, um cidadão americano é composto provêm de uma única fonte: o milho. (MANCUSO, 2019, p. 52).

Lembro vó, de você plantando e contando da sua história familiar de agricultores, das plantações de batata, do vínculo com a terra. Essa história da família que lida com a terra não é só sua, nem só minha, afinal quantos de nós não temos ancestrais vindos do campo, que praticavam o plantara?

NOTAS

Começo aqui alertando sobre estas notas que não escrevo sozinha. Teço um diálogo com meu irmão Renan Liparotti³³, uma escrita a quatro mãos.

Renan, quando escrevo esta carta para nossa avó, me vêm à tona reflexões sobre as palavras que se relacionam com a costura e com o plantar. Estas que tantas e tantas vezes ouvimos e falamos, como um vocabulário usual em nosso contexto familiar.

Como já fizemos na escrita do meu mestrado, sobre as palavras adaptabilidade e adaptação, entender as origens históricas e as relações que tecem as palavras nos orienta a pensar, ir corpando, entendendo e escrevendo melhor suas relações e desdobramentos. Por isso, recorro novamente a você e seus estudos sobre as línguas clássicas para tramarmos e tecermos estas notas sobre as relações entre as palavras do coser, do plantar na criação deste texto.

SOBRE AS PALAVRAS DO COSER

Começo aqui lhe trazendo essa citação sobre ancestralidade que me fez olhar para outras ancestralidades e ver, nas palavras e metáforas, o quanto os fazeres-saberes da trama, do tecido e da costura estão também lá:

A cultura é o movimento da ancestralidade. A ancestralidade é como um tecido produzido no tear africano: na trama do tear está o horizonte do espaço; na urdidura do tecido está a verticalidade do tempo. Entrelaçando os fios do tempo e do espaço cria-se o tecido do mundo que articula a trama e a urdidura da existência. A ancestralidade é um tempo difuso e um espaço diluído. Evanescente, contém dobras. Labirintos se desdobram no seu interior e os corredores se abrem para o grande vão da memória. A memória é precisamente os fios que compõem a estampa da existência. A trama e a urdidura são os modos pelos

³³ Licenciado em Letras Língua Portuguesa e Literaturas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2011), mestre em Mundo Antigo pela Universidade de Coimbra (2015), doutor Estudos Clássicos pela Universidade de Salerno e de Coimbra (2022), é atualmente experto estrangeiro na Beijing Foreign Studies University.

quais a estampa é tecida. A estampa é uma marca identitária no tecido incolor e multiforme da experiência. Jamais temos acesso à matéria-prima do tecido. Sabemos de sua existência simplesmente porque podemos identificar a estampa impressa sobre ela. Podemos captar seu sentido, mas não alcançamos seu significado. Apesar do sentido ser mais profundo que o significado, acessamos antes o mistério do seu existir e perdemos seu significado. (OLIVEIRA, 2005, p.249)

- Renan, o que você pode me falar sobre as palavras texto e tecido?

"O texto é uma unidade mínima de conhecimento e comunicação. Constitui-se da união de sons, ruídos e imagens que se unem às palavras e nelas se disfarçam. Se olhamos mais de perto, todavia, o texto é muito mais do que um conjunto de palavras, mas é o resultado uma série de operações individuais e coletivas, dado que condicionadas por uma cultura condensa, que resultam em um mosaico composto por diversos pedaços e camadas entrelaçados.

A palavra texto vem do latim "textum -i" ou "textus -us", que por sua vez provém do verbo "texere" que significava tecer. A capacidade de construir um discurso parece assim ter sido percebida desde há muito tempo como uma atividade de composição de um objeto cuja natureza é composta, tanto pelos materiais e pela sua disposição mútua. O trabalho de tecer é o que mais figurativamente se refere a esta experiência: tecer uma tela significa, simbolicamente, criar um texto: múltiplas cores, diferentes espessuras, diferentes percursos, urdiduras, materiais. Aqui está: como uma tela, o texto é o efeito de uma série de causas, nem todas visíveis, nem todas evidentes.

Tal metáfora pode ser encontrada no mito de Penélope, a fiel esposa de Ulisses: tecelã por excelência, foi capaz de dilatar o tempo, enganando os pretendentes com a promessa de que só poderia voltar a casar depois de ter terminado a tessitura de um pano funerário para o sogro; tudo o que tessia durante o dia, todavia, ela desfazia à noite, ganhando

assim tempo na esperança de um retorno de Ulisses, mesmo depois de vinte anos de sua ausência. Penélope tessia assim a trama da história e se tornava a senhoria do tempo. Que atividade criativa pode, afinal, parar o tempo, senão a produção de um texto, de um tecido, de uma obra de arte?

Também os rapsodos eram aqueles que costuravam canções diferentes, ressignificando-as e, principalmente, garantindo a essas a transmissão e a memória. Com os seus fios simbólicos tessiam assim o que seria hoje por nós lembrado e, portanto, o que viria a vencer o tempo."

SOBRE AS PALAVRAS DO PLANTAR

- Para mim, pensar na origem comum entre texto e tecido me soam mais próximas, mas você mencionou em uma de nossas conversas que as palavras do plantar também tinham raízes comuns com os verbos de pensar, ler, escrever e mesmo compor (que nesse caso já me remete à dança), você pode me explicar? Achei esta relação mais distante e um tanto curiosa!

"Muitas palavras que usamos hoje no português nasceram a partir de metáforas cognitivas que se baseam na realidade agrícola.

Legere em latim indicava originalmente a coleta de frutas e foi posteriormente utilizado para descrever o trabalho de coleta de letras que é feito pelos olhos através da leitura, dando origem ao nosso verbo "ler".

A palavra "pagina" no latim origina-se do verbo "pangere" que designava o ato de fixar e, conseqüentemente, também o ato de plantar. A partir daí, "pagina" passou a designar uma plantação, principalmente de "videira". Metaforicamente, as linhas paralelas das videiras passaram a representar o conjunto de linhas de escrita, de uma folha de papel.

"Versus" inicialmente denotava o ato de virar o arado no fim de cada sulco, admitindo que se seguisse o padrão boustrofédico, ou seja, da esquerda para direita e depois sem retirar o sulco da terra da direita para esquerda, em zigue-zague, para se ganhar tempo. Posteriormente, versus passou a significar o sulco em si deixado pelo arado na terra. E assim é que passou a ser comparado com a linha de escrita e o verso poético, numa metáfora mais ampla do ato de arar a terra com o ato de escrever, que também encontra testemunhos na história da literatura e da epigrafia latinas (só para dar um exemplo, Quintiliano usa o verbo latino "exarare" como sinônimo de "compor, escrever"). É preciso considerar aqui que a linha da escrita, em um período antigo, também seguisse o padrão buustrofédico, o que explicaria, segundo sugeriu Isidoro de Sevilha, a semelhança entre essa e o suldo da lavra."

CARTA AOS MEUS PARES

Uma carta, múltiplos remetentes

Teço essa última carta aos meus pares. Começo pensando em que pares são estes. Penso em tantos, em tantos encontros, afastamentos, contaminações, partilhas, trocas. De temporalidades diferentes, formas de encontro, intensidades, ambientes, hierarquias, relações, papéis distintos. Tantos, múltiplos!

Ao mesmo tempo que não focalizo um corpo enquanto escrevo, vários percorrem minha mente. Desejo que, de alguma forma, esta carta possa ser um ponto de encontro nessa vida com aqueles que já cruzei, de que talvez agora não me lembre ou que não se lembrem de mim, ou mesmo com aqueles que eu possa vir a cruzar.

Então esta carta não poderia ser diferente ao se organizar para falar com tantos corpos, com tantas organizações, com tantos ambientes, com tantas danças!

Pergunto-me novamente quem são estes múltiplos remetentes? Penso que são colegas, amigos, dançantes, alunos, estudantes, artistas, pesquisadores, educadores. Corpos que agora talvez possam estar no lugar de leitores, mas que, durante este processo, sempre estiveram em lugares de trocas, criações, partilhadas, colaborações, processos de ensino-aprendizagem, conversas. Conversas essas muitas vezes imaginárias, porque reconheço: dialogo muito mentalmente com meus pares. Foi uma estratégia que desenvolvi para contornar a distância decorrente de minhas inúmeras mudanças de endereço e da minha expressiva dificuldade em manter uma comunicação frequente e efetiva em modalidade não presencial.

Penso ainda em outros lugares de trocas: salas de dança, montanha, palcos, trilhas, bastidores, viagens, shows, teatros, museus, espaços de arte, salas de aula, em casa, na rua e mesmo em uma mesa de bar. Gente que faz, cria, frui, aprecia, estuda, pesquisa arte.

Lugar de fala

Eu sou mulher, mãe, filha, neta, artífice, costureira e bordadeira, graduada em Dança, mestre em Comunicação e Semiótica, doutoranda em Artes Cênicas e professora. Artistadocentepesquisadora, montanhista-dançarina. Branca, ucraniano-brasileira, nordestina-curitibana, de classe média, filha de professores, privilegiada. Há nove³⁴, quase dez anos, sou professora da Universidade Federal de Sergipe, instituição em que passo a reconhecer meu lugar de fala, meu papel e meu corpo político.

Reconheço-me enquanto artistadocentepesquisadora em processo de ensino-aprendizagem enquanto educadora. Aliás, essas descrições estão implicadas e comprometidas entre si. Criando vou me educando. Educando vou descobrindo. Descobrindo vou me expandindo. Na verdade, o tempo inteiro estou aprendendo e nesse processo não estou sozinha. São muitas complexidades que se acentuam quando me deparo com um curso de Dança em que uma significativa parte dos estudantes nunca havia dançado, estado em um teatro ou em uma sala de dança.

Leio então que: “O lugar social não determina uma consciência discursiva sobre esse lugar. Porém, o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas.” (RIBEIRO, 2020, p. 69). Começo a olhar para este lugar que ocupo. Compreendo que não é determinante ter uma consciência discursiva a partir do lugar social que ocupamos, mas que se faz necessário, em grande medida, reconhecer e rever modos de fala, expressões, bem como estratégias metodológicas em uma sala de aula numa universidade pública.

Pensar que eu tive, pela classe socioeconômica, pela família um acesso à educação e a estímulos infinitamente mais facilitado que muitos dos meus alunos. É que sou filha de professores de áreas em direta relação com as áreas de estudos do corpo.

Isso me fez estudar onde estudei, ser aprovada em vestibulares e concursos, assim como ter acesso a aulas de dança. Tive a oportunidade de estar em palcos e teatros desde muito cedo. Minha mãe conta quantas vezes

³⁴ Assumi como docente efetiva da UFS em 03 de julho de 2013.

me levou para ver balés de repertório quando ainda era muito pequena. Muitas vezes eu dormia na plateia, como quando assisti ao Lago dos Cisnes do Kirov com apenas dois anos de idade. Ainda quando criança, fui a camarins, conheci bailarinos profissionais, coxias e demais bastidores, conheci salas de dança e de costura do Teatro Guaíra em Curitiba-PR. Assim como conheci outros teatros no decorrer de minha vida, em outras cidades do Brasil e do mundo.

Quando penso em meus alunos, dou-me conta que, na realidade deles, isso é um privilégio inimaginável, quase um sonho. Por outro lado, penso em como posso usar o acesso que tive para tornar acessível essa informação muitas vezes tão elitizada.

Como posso então pensar no meu papel enquanto docente de uma instituição pública federal, em que os direitos democráticos a uma educação de qualidade e ao acesso à cultura devem ser efetivamente públicos e acessíveis a todos?

Como lidar com o fato que tensiono realidades ao mesmo tempo que crio aproximações? Como pensar e buscar fazer isso principalmente enquanto estratégia artístico-pedagógica? Como não reforçar distanciamentos e não criar mais hierarquias? Como organizar ou reorganizar o lugar de fala e as oportunidades dentro deste contexto?

Para mim essas questões perpassam o reconhecer minha branquitude. Volto, então, aos escritos de Ribeiro para refletir mais uma vez:

Quando publiquei *O que é lugar de fala?*, muitos me perguntaram se pessoas brancas também podem se engajar na luta antirracista. Como explico naquele livro, todo mundo tem lugar de fala, pois todos falamos a partir de um lugar social. Portanto, é muito importante discutir a branquitude. (RIBEIRO, 2019, p. 31).

É como uma artistadocentepesquisadora branca e privilegiada que assumo meu lugar de fala junto com meus alunos num processo ensino-aprendizagem. Consideremos então o contexto do corpo discente aracajuano (no nordeste brasileiro): alunos de maioria negra, de classe socioeconômica baixa, advindos da escola pública, em sua maioria mulheres cis e trans, homossexuais e demais pertencentes da comunidade LGBTQIA+. Concordo

com Bastos (2017) sobre o desejo da construção de um mundo socialmente mais justo, a partir de nosso papel enquanto artista e pesquisadora:

Como artista do corpo, enuncio corpo sem vontade que está sempre se aprontando. São em ações que vamos definindo provisoriamente quem somos e onde estamos. São ações que vamos definindo provisoriamente quem somos e onde estamos. Na minha trajetória enquanto artista, professora e pesquisadora desejo tocar outros na construção de um mundo socialmente mais justo. Esta dimensão só se torna possível, a partir do meu compromisso e implicação nas minhas vivências e experiências. Dançando, pesquisando, intervindo na rua e trocando com outros amplio minha noção de mundo. Em estado de prontidão, entre ação e escuta, desejo ser capaz de criar distâncias em relação a soluções que o corpo precisa resolver. (BASTOS, 2017, p. 47).

Assim, quero assumir o meu lugar de fala que parte de onde eu vim e de quem eu sou, mas que encontra num fazer artístico e educativo acadêmico outros corpos, com que se põe em relação e assim começa a se perceber e se organizar.

Enquanto vou tecendo esse fazer, percebo que não estou mais sozinha, que tenho vários pares que dançam e tecem comigo. Nesse lugar de fala, vamos corpendo politicamente quando produzimos conhecimento como artistas-artífices, engajados em nossos fazeres. E retomando Bastos (2017), quando há engajamento, estabelecemos vínculos que fazem-me importar com o que é o meu desejo, gerando um compromisso corpo-ambiente. Assim, vamos organizando um modo de fazer, estratégias metodológicas, partilhas, afetações, trocas.

Corpo político, corpolítico

Assumo que todas as nossas ações são mediadas no e pelo corpo e estão implicadas nos seus contextos, assumindo muitas vezes um viés político. Destaco a politização do corpo artista que, dependendo da ação e de como este se coloca em cena, torna-se mais evidenciada. Assume-se, portanto, um posicionamento político frente ao mundo: somos corposmídias de uma informação que é um posicionamento, que aponta para um lugar, para um discurso (Katz, 2021).

Em 2011, durante o mestrado, cursei uma disciplina em que estudávamos a biopolítica. Ali germinaram algumas inquietações sobre os controles políticos sobre o corpo, o direito e a qualificação da vida. O que rege, portanto, a biopolítica é a manutenção da vida, ou seja, a sobrevivência da vida nua, reduzida às funções biológicas para assim exercer mecanismos de controle em massa.

Mas hoje, aprofundando meus estudos, compreendo que, para além da biopolítica, precisamos reconhecer a necropolítica. Conforme nos apresenta o filósofo camaronês Achille Mbembe, “a expressão máxima de soberania reside, em larga medida no poder e na capacidade de ditar quem pode e quem não pode viver” (MBEMBE, 2017, p. 107 e 108). Nessa perspectiva, o autor nos argumenta:

[...] que as formas contemporâneas que subjugam a vida ao poder da morte (necropolítica) reconfiguram profundamente as relações entre resistência, sacrifício e terror. Demonstrei que a noção de biopoder é insuficiente para explicar as formas contemporâneas de subjugação da vida ao poder da morte. Além disso, propus a noção de necropolítica e necropoder para explicar as várias maneiras pelas quais, em nosso mundo contemporâneo, armas de fogo são implantadas no interesse da destruição máxima de pessoas e da criação de “mundos de morte”, formas novas e únicas da existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o status de “mortos-vivos”. (MBEMBE, 2016, p. 146).

Nesse fluxo, questiono o que acontece com jovens que chegam à universidade pública a partir de condições muito desiguais. As cotas são um avanço nas políticas afirmativas, mas juntamente com elas acentuam-se determinadas assimetrias. Por exemplo, os níveis de aprendizagem são muito distintos. Como enfrentarmos essas diferenças, tendo consciência da relevância

da política de cotas? São questões que afetam o percurso de formação. Outro problema nesse horizonte é a questão da permanência das/dos estudantes na universidade. Nessa perspectiva, quem tem condições de concluir uma boa graduação?

Ao trazer essas reflexões, penso que o conceito de necropolítica de Mbembe nos alerta sobre quem tem direito à vida, e sabemos que uma boa formação pode transformar e ressignificar uma condição de vida para melhor. Creio que todas as pessoas interessadas em estudar deveriam ter condições básicas que sustentassem de modo digno uma trajetória na universidade.

A filósofa transfeminista³⁵ mexicana Sayak Valencia (2010), em seu livro sobre Capitalismo Gore³⁶ e sua imbricação no consumismo ou hiperconsumismo, sugere como o modelo atual de capitalismo gera violência e domestica os corpos pelo consumo:

Porém esta violência é consequência não só de uma violência explícita como de uma violência infiltrada em nossos corpos de forma implícita e desodorizada que é envasada (enlatada) em embalagens inofensivas e publicitárias que nos põe de frente com nossa impossibilidade de consumir tudo e desemboca em frustração constante e esta, por sua vez, em agressividade e violência explícitas (VALENCIA, 2010, p. 59). (tradução livre).³⁷

Sayak nos faz, assim, refletir sobre o quanto esta violência não explícita provoca ou mesmo incita a violência em si. O aprisionamento gerado pelo desejo

³⁵ Para explicar o transfeminismo cito o texto publicado no UOL da jornalista Lidia Zuin “Transfeminismo no sentido adotado por Valencia, é um feminismo transversal, interseccional, que inclui todos os outros feminismos e não apenas o feminismo que se dedica à questão da transsexualidade, mas também.”. Vide: <https://lidiazuin.medium.com/autora-de-capitalismo-gore-sayak-valencia-prop%C3%B5e-resist%C3%Aancia-atrav%C3%A9s-do-transfeminismo-6aa25574ba0e> Acesso em: 20/02/2023.

³⁶ Para explicar o Capitalismo Gore cito novamente o texto publicado no UOL da jornalista Lidia Zuin “Valencia ficou conhecida por fazer uma leitura crítica do capitalismo aliando feminismo e referências da cultura pop ao, por exemplo, emprestar o termo “gore” de um subgênero de filme de terror no qual entranhas e corpos se tornam pedaços que explodem pela tela. O ponto que Valencia quer trazer, nesse sentido, é como o nosso sistema político e econômico não difere desse imaginário do terror gore ao também tratar corpos (e, portanto, indivíduos) como pedaços de carne, em mercadoria passível de ser destruída e contabilizada a partir da lógica do que Achille Mbembe chama de necropolítica.”. Vide: <https://lidiazuin.medium.com/autora-de-capitalismo-gore-sayak-valencia-prop%C3%B5e-resist%C3%Aancia-atrav%C3%A9s-do-transfeminismo-6aa25574ba0e> Acesso em: 20/02/2023.

³⁷ Sin embargo esta violencia es consecuencia no sólo de una violencia explícita sino de una violencia infiltrada en nuestros cuerpos de forma implícita y desodorizada que se envaza em empaques inofensivos y publicitarios que nos ponen de frente con nuestra impossibilidade de consumirlo todo y desemboca em frustración constante y ésta, a su vez, em agresividad y violencia explícitas.

de consumo torna o corpo, “recolonizado através dos desejos de consumo, autoafirmação e empoderamento” (VALENCIA, 2010, p. 53 [tradução livre])³⁸.

Além disso, como desdobramento da política de morte podemos identificar a necroestética: “A necroestética é convergente à necropolítica, pois a política (e a moralidade, a ética) é inerentemente estética. Política é uma constituição visceral, em movimento e embebida espaçotemporalmente.” (MATOS; BASTOS, 2020, p. 248).

E aqui teço sobre a necropolítica, a necroestética e as implicações d(n)o corpoambiente. Quando olhamos para a questão do consumo ou do hiperconsumo, vemos o quanto esses são estratégias da política de morte de gerar violências pela impossibilidade de consumo, utilizando como estratégia o recorte socioeconômico.

Reflijo ainda como a vulnerabilidade social implica também em questões ambientais. Os mais afetados por crimes ambientais são aqueles que estão mais vulneráveis. Esses acedem, em decorrência da necropolítica, àquilo que é mais questionável ambientalmente como alimentos ultra processados e cheios de agrotóxicos, e tem o acesso impedido ao que deveria ser direito como o saneamento básico, a separação de lixo, dentre outros.

A necessidade de consumo criada recoloniza e coloca o nosso olhar para o ambiente em dormência. Assim, defendo aqui o estado corporal de “amortecimento sensorial” que emerge da necropolítica. O amortecimento sensorial seria um estado momentâneo de não percepção, ou de uma percepção reduzida, amortecida, anestesiada: não nos sensibilizamos mais, não sentimos mais certas dores ou certas situações. Há algo de banal ou de normal em situações que gritam ou que deveriam chocar, mas não gritam nem chocam. Estamos sensorialmente dormentes, amortecidos.

Se nossos sentidos nos fazem perceber a relação corpoambiente e lidar de maneira eficiente com a realidade para permanecer (VIEIRA, 2008), quando estamos amortecidos sensorialmente, estamos também pondo em risco a nossa permanência. Isso é uma estratégia da necropolítica, da política de morte.

³⁸ Recolonizado a través de los deseos de consumo, autoafirmación y empoderamiento.

Todavia, precisamos de “estratégias de vida” para existir, resistir, perceber e permanecer.

Estratégias de vida

O que seriam estas estratégias de vida? Para mim, aponto como estratégias de vida as minhas ações, sobretudo as ações que direciono nas implicações d(n)o corpoambiente. Costuro o pensamento de Bastos (2021a) que: “é possível desmantelar a necropolítica através das artes, da cultura e da estética no sentido de aísthēsis, do grego antigo, que denomina sensação e percepção.” (BASTOS, 2021a, p. 13). Enquanto artista, sinto-me provocada por esta afirmação.

Aponto então, como exemplos de estratégias de vida, minhas ações enquanto artistadocentepesquisadora e minhas produções, enquanto orientadora, enquanto professora, enquanto pesquisadora, enquanto artista e sobretudo na relação e no trânsito entre todas elas. Pretendo, então, detalhar aqui essas ações-produções que teço com (e para) meus pares. Passarei então a narrar, contar, criticar e refletir sobre o que venho fazendo e corpendo na relação corpoambiente, pensando num processo de ensino-aprendizagem múltiplo e não hierárquico:

Como professora, reconheço que os alunos de grupos marginalizados têm aula dentro de instituições onde suas vozes não têm sido nem ouvidas nem acolhidas, quer eles discutam fatos - aqueles que todos nós podemos reconhecer -, quer discutam experiências pessoais. Minha pedagogia foi moldada como uma resposta a essa realidade. Se não quero que esses alunos usem a “autoridade da experiência” como meio de afirmar sua voz, posso contornar essa possibilidade levando à sala de aula estratégias pedagógicas que afirmem a presença deles, seu direito de falar de múltiplas maneiras sobre diversos tópicos. Essa estratégia pedagógica se baseia no pressuposto de que todos nós levamos à sala de aula um conhecimento que vem da experiência e de que esse conhecimento pode, de fato, melhorar nossa experiência de aprendizado. Se a experiência for apresentada em sala de aula, desde o início, como um modo de conhecer que coexiste de maneira não hierárquica com outros modos de conhecer, será menor a possibilidade de ela ser usada para silenciar. (HOOKS, 2017, p. 113 e 114).

Para tanto, busco, nas estratégias pedagógicas, tentar proporcionar ambientes de aprendizado que gerem possibilidades de refletir sobre mundos plurais. Por exemplo, olhar para a realidade de cada um, buscando recuperar histórias afetivas de quem veio do campo e lidava com a terra, aguçar a sensibilidade para o ambiente e a natureza, fazendo cada um perceber-se vinculado e engajado e tomar dimensão crítica de seu lugar de fala. Isso pode,

por fim, tensionar os desejos de hiperconsumo, valorizando outras estéticas e potencializando a vida.

Corpo e Ambiente: a proposta de um componente curricular em Dança

A primeira ação que quero aqui costurar é a criação do componente curricular Corpo e Ambiente no curso de licenciatura em Dança da Universidade Federal de Sergipe. Esse componente, ou disciplina como costumamos chamar, surgiu a partir da demanda do Ministério da Educação (MEC) de que os cursos de Licenciatura abarcassem em suas grades curriculares temas transversais, como aqui em específico, o meio ambiente.

No Brasil, os Parâmetros Curriculares Nacionais refletem sobre como a prática docente nas escolas pode centralizar as questões do meio ambiente, dando-lhes a devida importância:

São grandes os desafios a enfrentar quando se procura direcionar as ações para a melhoria das condições de vida no mundo. Um deles é relativo à mudança de atitudes na interação com o patrimônio básico para a vida humana: o meio ambiente. Os alunos podem ter nota 10 nas provas, mas, ainda assim, jogar lixo na rua, pescar peixes-fêmeas prontas para reproduzir, atear fogo no mato indiscriminadamente, ou realizar outro tipo de ação danosa, seja por não perceberem a extensão dessas ações ou por não se sentirem responsáveis pelo mundo em que vivem. Como é possível, dentro das condições concretas da escola, contribuir para que os jovens e adolescentes de hoje percebam e entendam as consequências ambientais de suas ações nos locais onde trabalham, jogam bola, enfim, onde vivem? Como eles podem estar contribuindo para a reconstrução e gestão coletiva de alternativas de produção da subsistência de maneira que minimize os impactos negativos no meio ambiente? Quais os espaços que possibilitam essa participação? Enfim, essas e outras questões estão cada vez mais presentes nas reflexões sobre o trabalho docente. (Parâmetros Curriculares Nacionais – Meio Ambiente, 1997, p. 169)

Assim, este componente foi inserido na grade como obrigatório e é cursado no quarto período, tendo o objetivo de relacionar meio ambiente com a prática docente em dança. Esse foi pela primeira vez ministrado no semestre letivo de 2016.2, decorrido, devido a defasagens no calendário, entre 2016 e 2017. Nesse período, surgiu-me uma série de questões sobre como abordar e tratar as questões ambientais em um curso de licenciatura em Dança.

Eu, Thábata, como professora do componente comecei a refletir e teci um plano de trabalho. Parti de minhas experiências prévias como montanhista e pesquisadora que me fizeram discutir a pesquisa e a criação em dança a partir

da relação corpoambiente tanto em meu TCC³⁹ na graduação, quanto na minha dissertação de mestrado⁴⁰.

Veio-me em mente, durante a elaboração do programa deste componente curricular, a ideia de *topofilia* do geógrafo Yi-Fu Tuan (1974). Na introdução de seu livro, ele ressalta que não há como ter indivíduos preocupados com as questões ambientais sem antes entendermos a nós mesmos, nossas relações e percepções sobre o ambiente:

Quais são nossas visões do meio ambiente físico, natural e humanizado? Como o percebemos, estruturamos e avaliamos? Quais foram, e quais são, os nossos ideais ambientais? Como a economia, o estilo de vida e o próprio ambiente físico afetam as atitudes e valores ambientais? Quais são os laços entre meio ambiente e visão de mundo?

Estas são algumas das questões que desejo explorar. Elas são gerais, mas não totalmente inclusivas. A poluição ambiental e a ecologia, dois tópicos de grande importância e interesse para o mundo, situam-se fora do âmbito deste livro. Os temas a serem abordados aqui – percepção, atitudes e valores – preparam-nos, primeiramente, a compreender nós mesmos. Sem a auto-compreensão não podemos esperar por soluções duradouras para os problemas ambientais que, fundamentalmente, são problemas humanos. E os problemas humanos, quer sejam econômicos, políticos ou sociais, dependem do centro psicológico da motivação, dos valores e atitudes que dirigem as energias para os objetivos. (TUAN, 1974, p. 1)

Inspirada por tal reflexão, buscando trilhar os processos de ensino-aprendizagem, começo por tentar entender as relações corpoambiente dos discentes do componente curricular Corpo e Ambiente, fazendo-lhes a pergunta “Qual é seu ambiente?”. O intuito era o de questionar a percepção dos alunos sobre vínculo e pertencimento corpoambiente e de trazer ao foco quais interações ambientais fossem tecidas ao longo de suas vidas e quais memórias teriam sido trazidas desta relação. Apurei então o foco para perceber, em especial, em que espaços tecem seus vínculos com a natureza e notei que essa pergunta provocava e mobilizava seus corpos.

³⁹ Como supramencionado, sou graduada em Dança pela Faculdade de Artes do Paraná e apresentei o trabalho de conclusão de curso titulado Adaptação e ambiente: pesquisa de movimento a partir da auto-organização do corpo, sob orientação da Profa. Dra. Marila Vellozo.

⁴⁰ Como apresentado anteriormente, meu mestrado foi no Programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) na qual defendi a dissertação: Dança e adaptabilidade: Processos de comunicação entre corpo e ambiente, sob orientação do Prof. Dr. Jorge de Albuquerque Vieira.

Propus, em seguida, vivências em ambientes naturais para experimentar a relação em movimento. A partir da escuta e da percepção, buscava-se uma improvisação em relação⁴¹, com objetivo de revincular, sensibilizar. Propor aos corpos um momento de reconexão, acompanhado de uma reflexão crítica, tecendo ou reconhecendo vínculos.

Notei que esta vinculação perpassava as experiências de vida e remete muitas vezes à infância, tanto pela presença quanto pela falta de experiências de brincar na natureza. Aqui é o ponto em que começam a aparecer as relações de vínculo e de pertencimento, bem como os medos, as memórias, os sentimentos de superação e de bem-estar, dentre outros. Por fim, percebi em seus trabalhos finais da disciplina relatos bordados de sensações e percepções que organizavam, desorganizavam e reorganizavam suas ideias a partir da interação corpoambiente, pois foi nessa relação que foram tecidos moveres com propósito de vínculo e cuidado em nossos fazeres artísticosacadêmicospedagógicos em dança.

Após refletir sobre esses resultados, retomo aqui Sennett para pensar no artifício que se caracteriza pelo engajamento em seu fazer. O autor afirma que para desenvolver uma habilidade artesanal é necessário tempo para que essa aptidão atinja um alto grau: “Toda habilidade artesanal baseia-se numa aptidão desenvolvida em alto grau. Uma das medidas mais habitualmente utilizadas é a de que cerca de 10 mil horas de experiência são necessárias para produzir um mestre carpinteiro ou músico.” (SENNETT, 2020, p. 30).

Refletir sobre essa referência de 10 mil horas me traz à tona uma série de questionamentos: Quanto tempo é necessário para formar um licenciado em Dança? Como fazer corresponder tal número a uma realidade em que alunos chegam ao curso de graduação sem, ou com pouca, experiência corporal prévia?

Venho de uma realidade em que fazíamos uma prova específica⁴² para ingresso no curso de dança. Apesar de eu ter ressalvas a essa tipologia de prova

⁴¹ Quando aponto para uma improvisação “em relação”, quero reforçar que o ambiente é ativo na investigação do movimento. Como um parceiro na dança. Quando dançamos num ambiente natural, como numa trilha, em cima de uma rocha, ou num rio, este ambiente com suas características influencia e organiza o movimento. Assim o espaço não é um cenário que não dialoga com a cena, não é mais uma moldura ou um recipiente.

⁴² As provas específicas em cursos de Graduação em Dança no Brasil acontecem de diversas formas. Podem ser uma prova prática de dança ou uma prova teórica de conhecimentos

de aptidão, essa, ao mesmo tempo que é questionável, traz ao curso um perfil de discentes com várias horas de experiência em dança, muitos talvez já artífices e engajados.

Apesar de cursos das áreas de exatas ou saúde não terem uma prova de vestibular de aptidão específica, a matemática e as ciências são estudadas desde os anos iniciais do ensino fundamental. No caso da dança, além de não termos, muitas vezes, um ensino de artes na escola que envolva as práticas corporais, o tempo dedicado ao movimento em si, como nas aulas de educação física, é escasso se comparado ao restante da grade curricular. Afora isso, o ensino das artes e da educação física no Brasil é influenciado por problemáticas como professores com formação em outras áreas que acabam por ministrar essas disciplinas, a falta de espaço adequado, a limitada carga horária, entre outras.

Estas problemáticas me fazem pensar a como provocar estes alunos para que, enquanto trilham caminhos para se tornarem artistas-pesquisadores-educadores em dança, tornem-se artífices em seus fazeres. Ademais, considerando que o tempo previsto total da graduação em Dança da UFS é de 3.075 (três mil e setenta e cinco) horas e que, o tempo deste componente curricular é ainda mais restrito, de apenas 60 horas. Como tecer, então, vínculos? Como propor que os alunos se engajem com as questões ambientais?

A este respeito, Bastos alerta que “preciso me responsabilizar pelos hábitos que pratico, uma vez que eles vão modulando cognitivamente meu corpo.” (BASTOS, 2017, p. 43) e, discutindo o conceito de artífice de Sennett (2020), afirma que este estudioso: “destaca duas necessidades importantes para o desenvolvimento das habilidades de um artífice: o aprendizado lento e o hábito.” (BASTOS, 2017, p. 45).

específicos da área e podem ser chamados de prova de aptidão ou teste de habilidades específicas. No caso da Faculdade de Artes do Paraná, no ano que prestei vestibular, o Teste de Habilidade Específica (THE) era realizado em uma etapa prática em que fazíamos duas provas de linguagens de dança: em balé clássico e em dança moderna. Numa segunda etapa, realizávamos a prova teórica que contemplava, além das disciplinas como português e língua estrangeira, uma prova de conhecimentos teóricos em dança. Atualmente a Faculdade de Artes do Paraná mantém o THE para ingresso de alunos dos cursos de licenciatura e bacharelado em dança, mas o formato da prova foi atualizado: há ainda uma parte prática, mas não se restringe mais a estas duas linguagens de dança.

Passo, em seguida, a olhar para os hábitos e refletir sobre como intervir, ser proponente na mudança de hábitos, como dar tempo e como abarcar a complexidade.

Mobilizada por estas questões, pelo desejo de discutir corpoambiente neste contexto, propus a criação de um grupo que pudesse dar continuidade àqueles que se sentiram vinculados com estas questões. Assim, teríamos uma ação contínua, um tempo dilatado e a possibilidade de discussão e construção do conhecimento, que caminha lado a lado com a auto-organização dos corpos de quem o produz. Surge assim o Grupo de Estudos Corpo e Ambiente ou GECA.

GECA

*“Da força da grana que ergue e destrói coisas
belas*

Da feia fumaça que sobe, apagando as estrelas”

(Caetano Veloso)

O Grupo de Estudos Corpo e Ambiente (GECA) foi criado a partir da disciplina Corpo e Ambiente do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Sergipe. Trata-se de um desdobramento desta, pois inicialmente não tive a intenção de criar um grupo de estudos, mas, ao ver os trabalhos e me surpreender positivamente com o resultado da primeira disciplina ministrada, resolvi convidar os alunos que se destacaram em seu processo e que pareceram sensibilizados com a implicação corpoambiente para assim dar prosseguimento e aprofundar os seus estudos.

Neste grupo reúnem-se interessados em investigar e estudar as implicações corpoambiente na dança a partir da tríade artistapesquisadoreducador. Assim, os trabalhos produzidos no grupo podem ser trabalhos acadêmicos, artísticos, pedagógicos ou que transitem entre as três esferas.

Inicialmente realizávamos vivências e experimentações *in loco* em ambientes naturais como trilhas, montanhas, mangues, cachoeiras, rios, dunas. O que nos interessava nestas vivências era observar e experimentar quais movimentações são “sugeridas”, “propostas” ou mesmo “provocadas” pelo ambiente. A partir de suas características particulares pensamos que cada ambiente sugere uma movimentação específica. E, quanto mais afastada essa movimentação for de nosso cotidiano, mais provoca a necessidade de auto-organização e de improvisação para criar dança naquele contexto ambiental. A escuta corporal torna-se aguçada e o risco passa a fazer parte da experimentação.

Desta forma, os trabalhos produzidos tanto acadêmicos como artísticos ou pedagógicos advinham das vivências e se organizavam nesta ideia de analisar e criar a partir da movimentação sugerida no ambiente natural

específico. Como desfecho deste momento do GECA, podemos destacar a produção da Performance-Instalação Corpo e Ambiente⁴³.

Com o amadurecimento do grupo, passamos a aprofundar formas de olhar para a implicação corpoambiente e para o modo de operar em nossas investigações. Após reflexões sobre como as vivências vinham para a cena, trazendo o ambiente e o que geravam enquanto produção artística, cada membro do grupo fez o recorte de suas questões e passou a aprofundá-las de acordo com as reverberações advindas da experiência.

Investigamos outros modos de trazer artisticamente as vivências e passamos a perceber os atravessamentos e o percurso desse corpo. Começamos a observar que o modo como cada corpo interage com o ambiente era fundamental para nossas investigações. Passamos então a refletir mais sobre que ambiente é esse e como ele se configura enquanto objeto investigativo.

O enfoque no ambiente natural ou na natureza propriamente dita era recorrente. Passamos assim a olhar para o modo como nos relacionamos com a natureza, sempre numa busca de sensibilização, de olhar e escutar a natureza. Já tínhamos nos deparado com situações como lixos nas trilhas, poluição sonora, pixações, entre outras. Era-nos evidente a ideia de nos adaptar ao ambiente e de tentar impactar o mínimo possível, mas com o decorrer do processo nosso olhar se tornou ainda mais sensibilizado para tais consequências da ação humana.

Durante o Seminário de pesquisa do Festival de Dança de Joinville- SC em 2018, enquanto apresentávamos um trabalho, fomos interrogados e convidados à reflexão “E o lixo que a dança produz?”. Esta pergunta nos provocou e com frequência retornava às nossas reuniões por meio de inquietações compartilhadas. Da reflexão sobre tal matéria emerge o primeiro trabalho sobre o plástico pela pesquisadora Reijane Santos. A performance “Esquiva-se” trata diretamente do plástico enquanto problema ambiental

⁴³ A Performance-Instalação Corpo e Ambiente ocorreu em 8 de novembro de 2018 e foi uma atividade pertencente à V Semana Acadêmica da UFS – SEMAC.

mundial. Passamos aí a discutir sobre os rumos do GECA e não parecia fazer mais sentido o nosso modo investigativo apenas pautado nas vivências.

Era e ainda é claro o quanto as vivências despertaram em Reijane uma inquietação para tratar desta temática, mas, a partir daquele momento, ela não dependia mais de ir a campo para investigar sua movimentação. Houve um momento que ela se perguntou se estaria fora do grupo, pelo não enquadramento do *modus operandi*.

Foi um momento de desorganização e de auto-organização. Precisávamos refletir e entender que momento era esse e para que rumo estávamos caminhando. Percebemos, então, que as pontes entre as vivências não precisavam ser literais, pois nosso intuito era um posicionamento frente ao mundo sobre as questões ambientais.

Começamos a nos questionar quais relações políticas estávamos corpendo, que produção de conhecimento era essa e que grupo éramos nós.

Olhando para o que produzimos e analisando as relações políticas e o lugar de fala, traçamos possíveis respostas. Em nossa primeira pesquisa germinaram preocupações com questões ambientais e fomos assim entendendo onde estavam nossas questões e nossa produção.

Surgiram naquele momento: ESQUIVA-SE, Ofegante, RESPI(RA)NDO, N(A) Correnteza, ATERRA, dentre outros, que organizam e fortalecem um discurso, um modo de pensar corpoambiente. Esse se dá pelo engajamento e pelo vínculo. Começamos, desta maneira, a bordar nossas estratégias de vida, reconhecendo-nos, então, corposmídias políticos e sublinhando nosso lugar de fala, nosso discurso e nosso pensamento cognitivo na dança.

Juntos, entendendo que éramos artistaspesquisadoreeducadores, corposmídias dançantes tecendo implicações d(n)o corpoambiente, como GECAs, como UFS: um lugar de resistência, de existência e insistência. É deste lugar que construímos juntos um conhecimento, pela pesquisa em artes, pelo vínculo, pelo movimento e que agora reconhecemos como ação política, como estratégias artístico-pedagógicas, como estratégias de vida.

Tece, cria, escreve, dança

Gostaria de escrever algumas palavras direcionadas aos integrantes do GECA. Alguns que foram meus alunos/estudantes ou orientandos e que pouco a pouco se tornaram amigos/parceiros/dançantes. Esses chegaram, se aproximaram, cada um com seu percurso e sua trajetória, e ficaram por um dado tempo, que possibilitou trocas intensas e produção (ou produções) colaborativas.

Artistas/artífices, juntos fomos corpendo, tecendo vínculos, engajamento, trocando e produzindo, dentro deste espaço que fomos, pouco a pouco, cocriando: o GECA se tornou um espaço de criação coletiva.

Espaço de experimentação de estratégias e de modos, de tentativas de auto-organização, em que eu busquei sair do meu papel de professora-orientadora para provocar uma pedagogia da autonomia⁴⁴, querendo-os mais como parceiros de trabalho do que como alunos (FREIRE, 1996).

E posso dizer atingimos nossos objetivos, fomos a alguns eventos em que fomos apontados como um grupo sem que eu fosse identificada como professora ou coordenadora. Mais importante que um olhar externo sobre esses papéis, tentamos colocá-los em prática no exercício de nossos fazeres, por meio do diálogo, vendo-nos como parceiros, partilhamos dores e conquistas juntos.

E construímos o GECA como um grupo de estudos e um espaço de cocriação. Tomamos decisões juntos, sobre ações, sobre trabalhos e já temos uma história tecida por muitos corpos/ambientes.

Trago aqui, então, cada um de seus corpos/ambientes: dedico algumas palavras a cada um de vocês cocriadores e participantes do GECA, a seus ambientes e conto um pouco - a partir do meu olhar - sobre o trabalho desenvolvido.

Aqui, não estão contemplados todos os trabalhos que fizemos enquanto GECAs, mas aqueles que, a meu ver, são mais significativos para representar o processo, abarcar as questões e apresentar um pouco do nosso fazer.

⁴⁴ Pedagogia da Autonomia (1996) é uma obra do educador brasileiro Paulo Freire em que apresenta propostas de práticas pedagógicas que têm como objetivo estimular a autonomia dos educandos, valorizando e respeitando sua cultura, suas experiências e vivências, bem como sua individualidade.

Assim, observo que as criações artísticas de cada um, bem como as investigações acadêmicas que partiram dessas, moveram-se pela ação pedagógica que teve início no componente curricular Corpo e Ambiente. Por isso, defendo que tais ações são uma imbricação acadêmicaartísticapedagógica. Suas tessituras bordam, assim, questões investigativas e resultados bastante distintos, mas que tiveram um acionamento em comum na interação corpoambiente.

Reconheço então no vínculo, que tece em cada corpo a partir de suas histórias e experiências de vida por caminhos diferentes, como aquilo que os move a investigar e criar Dança com um determinado propósito. Neste caso o propósito é sensível às questões ambientais e é corpomídia delas, dos laços entre meio ambiente e visão de mundo. Como artistas, o comprometimento com essas questões faz com que levemos essas questões para a cena, transformadas em movimento, em Dança e aponta para nossas escolhas, atitudes envolvendo o estético, o ético e o político.

À não esquiva Reijane

*Eu sou a Terra
Engasgada.
Sofro pra respirar.
Alguém pode me ajudar?
Você se esquiva do próprio lixo que gerou e amarrou em mim.
Caminho a passos lentos.
Tateio perdida no espaço como uma noiva que foi cruelmente vestida para seu
próprio desespero.
Com a cabeça dentro de um saco tudo o que eu enxergo é luz,
quando em algum ponto há a falta dela logo tento diagnosticar se é um espaço vazio
no escuro ou o corpo de uma pessoa
Estou sozinha,
ouço tanta gente passar por mim,
sou percebida mas estou repelindo.
Ando a procura de alguém que possa me guiar,
porque não consigo ver,
só sinto.
Sinto sua pele na minha pele.
Um completo desconhecido,
ou será
desconhecida?
Não me importa quem seja,
só me importa que se importe comigo,
mesmo que seja por
oito
infinitos
segundos.
(Reijane Santos, Esquiva-se, 2020).⁴⁵*

O lixo plástico visto por você, Reijane, e sua turma durante a vivência⁴⁶ na Pedra da Arara em 2016 incomodou. Incomodou você e tantos outros que descreveram nos seus relatórios finais do Componente Curricular Corpo e Ambiente este incômodo. Descreveram⁴⁷ apontando a “tristeza ao ver o rio cheio de lixo”, o “repúdio” e a “ingratidão com o ambiente”. Mas suas palavras trouxeram também a “felicidade em coletar o lixo” e a “importância” desta ação.

Naquele momento, acredito eu, germinava um incômodo que iria florescer anos mais tarde na performance intitulada “Esquiva-se”. Como apresenta: “O ESQUIVA-SE sou eu, vestida por sacolas plásticas de mercado, dos pés a cabeça. Asfixiada, caminho e tateio pelo espaço, que em sua maioria são espaços públicos com fluxo intenso de pessoas, na busca de interação.”

⁴⁵ A formatação original do poema Esquiva-se foi proposto de outro modo. Vide: <https://drive.google.com/file/d/1yLOcnhpFI7X9dUNDzGmiNCcWSUJ4HHGN/view> Acesso em: 07/03/2023.

⁴⁶ A Pedra da Arara fica no município de Macambira-SE. A vivência aconteceu em abril de 2017.

⁴⁷ Estas palavras foram retiradas dos relatórios finais do Componente Curricular do semestre 2016.2.

(SANTOS, 2020, p. 100). A performance e a sua pesquisa surgiram a partir de questões sobre como, em seu fazer artístico, você poderia tratar do plástico e como trazê-lo para a cena.

Ao Leo que, mesmo Ofegante, segue RESPI(RA)NDO

Também foram as vivências que despertaram em você, Leo, uma percepção de um estado corporal criativo em sua respiração, como você nos conta:

Ao me deparar com as vivências de corpo e ambiente, estou em uma trilha. Realizo o caminho de ida e percebo o quanto meu eu-corpo se esforça fisicamente para se deslocar naquele ambiente. Após um longo dia de investigações naquele lugar, me dou conta de que preciso voltar. Ali, cansado, exausto, sem saída. Organizo-me e neste estado de cansaço e prontidão retorno, refazendo o mesmo caminho, mas transformado, exausto, mas ativo. Encontro então um modo de investigar, meu modo, me encontro na dança, minha dança, no ambiente, meu ambiente, na respiração, na ação. Cansado vou, cansado volto, criando. (SANTANA, 2019, p. 1726)

Deste estado de corpo exausto surgiu a performance titulada “Ofegante”. Dela se desdobrou o seu trabalho de conclusão de curso titulado RESPI(RA)NDO: uma história pautada na vida, na dança e na relação corpoambiente. Como escreve:

RESPIRANDO é um trabalho artístico e pesquisa autobiográfica que vem à tona por meio de uma problemática: a respiração. Que percebo nessa a possibilidade de criação, o meu ambiente, que pauta a minha vida e a minha dança. Assim, vejo na escrita biográfica uma forma de traduzir inquietações, por meio da narrativa de minha história, trazendo tanto para a cena quanto para o texto essa relação particular. (SANTANA, 2020, p. 66)

Você, Leo, que tanto me trouxe a respiração para o foco dos estudos das implicações d(n)o corpoambiente permeadas pelo ar. Nós dois que partilhamos problemas respiratórios e que nos movemos na natureza buscando respirar, reconhecemos o quanto o ar é o entre e a relação do corpo com o ambiente: é o que adentra o corpo. Você nos fez pensar em aspectos familiares, na saúde, mas também na poluição e nas possibilidades de criação a partir do respirar.

À Rohana e seu CORPO A LAMA

Lembro-me da grata surpresa em ler seu texto nos últimos minutos antes do envio para um congresso em 2019. Do meu misto de sentimentos entre angústia pelo tempo, por ter que te cobrar e a confiança que, por outro lado, eu devia depositar no nosso processo e não cabendo mais a mim esse lugar de hierarquia e cobrança, afinal onde estava, em casa contrário, a pedagogia da autonomia?

Você nos fez olhar para as questões negras e estudar essa ancestralidade, trazendo em seu trabalho Corpo a Lama⁴⁸ um belo bordado artístico-acadêmico destas noções:

A performance “Corpo a Lama”, criada a partir de vivências em contato com este ambiente, mergulhado em sensações corporais, reacendendo memórias, despertando um olhar sensível, perceptivo, corporal, sobre si, traz em cena por meio de bases investigativas em dança, elementos que dialogam com corpo, ambiente e ancestralidade. Onde apresenta um corpo que se modela, aterra na lama, locomovendo-se, minuciosamente, consistentemente e pacientemente. Segundo Falcão (2009), a base de investigação em corpo e ancestralidade, “volta-se para o corpo por meio de memórias ancestrais, com ações corporais carregadas de significados, trazendo-as para o presente e ressignificando-se por meio da arte do movimento criativo” (FONSECA, 2019, p. 1859).

Rohana, você que me provocou tantas e tantas vezes a olhar para minha branquitude, para meu lugar de fala, quando eu ainda nem o reconhecia como tal. Com seu posicionamento, sempre provocativo, você me deslocou. E eu, no meu lugar de professora, tive que me auto-organizar. Você me fazia olhar para o que eu não queria ser, para aqueles padrões que a gente aprende e reproduz, mas que, num dado momento, percebe que são moldes que não nos cabem. Sua presença no GECA nos alertava para isso a todo instante.

⁴⁸ Corpo a Lama é um trabalho desenvolvido por Rohana Almeida em que me coloco enquanto orientadora, mas entendemos que esta parceria ultrapassa essa relação. Desta forma, assumimos ser um texto em coautoria. Este trabalho surge dentro do Grupo de Estudos Corpo e Ambiente e foi apresentado no 6º Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança.

Ao carcará Joélio,

Joélio, você sempre esteve por perto e assim te vejo, perto. Ingressou no curso de Licenciatura em Dança em 2013, assim como eu, éramos calouros juntos. Por isso, o vínculo com sua turma tinha esse enlace. Fui sua professora em diversas disciplinas e quando criei Corpo e Ambiente, no curso matutino, lá estava você. Foi sempre uma felicidade tê-lo como discente. Logo na vivência do Parque dos Falcões você já fez fotos com figurinos, já tinha algo germinando.

De lá até “Ave do Sertão” transcorreu-se um bom tempo: você ingressou no Aldeia Mangue, projeto de minha colega e professa Bianca Bazzo e quando chegou ao GECA seu trabalho artístico já estava pronto. Era puro vínculo com nossas questões. Você sempre participou das vivências, de reuniões, de discussões, das conversas. Apresentou “Ave do Sertão” no Congresso Brasileiro de Agroecologia (CBA) em 2019 e narra seu trabalho:

Ave do Sertão surge do anseio de produzir arte de forma sustentável. Essa investigação poética em dança inspira-se nas danças populares brasileiras e árabes e é atravessada pelas vivências dentro dos projetos de Extensão Aldeia Mangue (coordenado pela prof. Dra. Bianca Bazzo) e Corpo e Ambiente (coordenado pela prof. Thábata Liparotti). Essas docentes propuseram a observação, a escuta e, posteriormente, a criação de uma movimentação partindo da adaptação do corpo no ambiente proposto. Os carcarás chamaram particularmente a minha atenção e se tornaram referência para a minha movimentação por estarem presentes não só nos ambientes naturais, mas também nos urbanos. Assim como o meu corpo que transitava entre os ambientes e a eles se adaptava, também as aves, seja na Catinga, na Pedra da Arara (Macambira/SE), na Ribeira, na Serra da Miaba (São Domingos), no Parque dos Falcões (Itabaiana/SE), ou pela cidade de Aracaju. Além disso, durante o percurso coletei sacos plásticos e outros detritos deixados por visitantes anteriores, material este utilizado na composição do figurino, totalizando cerca de 250 sacos plásticos. (MOURA, Joelio. Relato de Ave do Sertão)

Ao Carlos Henrique, em imersão corpoambiente, dançando com sua ancestralidade

Em 2019.2 ministrei novamente o componente curricular Corpo e Ambiente para sua turma, Carlos, e sua turma era muito grande e tinha algumas particularidades, mas logo notei a sua conexão corpoambiente. Tempos depois você me procurou com o intuito de escrever um texto⁴⁹, aprofundando seus escritos de resultado do Componente. Eu o convidei para participar do GECA e você prontamente aceitou. Você começou a apresentar seus escritos da seguinte maneira:

O texto em questão é a descrição de três relatos de experiência onde tive a imensa satisfação de vivenciar enquanto estudante do componente curricular Corpo e Ambiente no curso de Licenciatura em Dança pela Universidade Federal de Sergipe. Os relatos em questão trarão a minha perspectiva sobre as ações de Dança que foram executadas dentro do ambiente natural como os Poções da Ribeira. Aqui, haverá as descrições das ações e experimentações dentro da natureza, paralelo a elas, a minha interação com a Natureza, a Dança, e a minha Ancestralidade. (SILVA e LIPAROTTI, 2022, p. 1394)

E foi desta forma que você trouxe as religiões de matrizes africanas, sua ancestralidade e a sua conexão com a natureza a partir delas, para o GECA, como você relata:

As religiões de matrizes africanas estão desde seu surgimento estabelecidas numa ligação direta com a natureza, os praticantes dessas crenças estabelecem um vínculo com esses ambientes e conseqüentemente com os Orixás, portanto, pude me entregar por completo ao ambiente obtendo uma contemplação interior. (SILVA e LIPAROTTI, 2022, p. 1394)

Trocamos e tecemos juntos, caminhando em direção a reconhecer vínculos que, na sua história, vinham de sua vivência e de sua ancestralidade e, assim, você nos fez olhar para as nossas também e nos reaproximar delas.

⁴⁹ O texto intitulado “Ayê em: Corpo e Ambiente, uma relação direta com Dança e Ancestralidade” foi apresentado e publicado no Comitê Temático Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística do 7º Encontro Nacional dos Pesquisadores em Dança ocorrido em 2022.

À Jana, ondulante entre terra e água

Jana, você chegou ao GECA por outros caminhos e aproximações da vida. Não veio do curso de Dança da UFS, foi a única aqui que não foi minha aluna em momento algum. Tínhamos um contato pessoal e um elo de diálogo pela dança, sobretudo o Contato Improvisação.

E assim, a partir de nossas conversas e de meu convite, você ingressou no grupo já com um direcionamento de investigação para publicação⁵⁰:

Este trabalho é sobre o processo de pesquisa que aconteceu a partir da prática de duas formas da obra *Material For The Spine: a movement study (MFS)*, de Steve Paxton (2008). MFS é uma obra que tem o formato em audiovisual interativo, composta por materiais técnicos e teóricos que se organizam em duas espirais interativas: *Forms e Sensations and Senses*. Utilizei em minhas práticas as formas: *Undulations e Hélix roll in the water* para iniciar um processo de criação em dança e audiovisual. Eu me aproximei do MFS em 2017, no curso *Formação Contato*, no qual tive acesso ao estudo dirigido da obra de Paxton (2008), pela professora Marília Carneiro. Em 2021, ao ingressar no Grupo de Estudos Corpo e Ambiente (GECA - UFS), coordenado pela professora Thábata Liparotti, iniciei o processo de pesquisa com as seguintes questões: Como eu poderia materializar uma obra? O que é necessário articular para criar em dança e audiovisual? [...] Os ambientes escolhidos para as práticas foram a praia, o rio e um salão de dança em Aracaju/SE. Nas águas, pratiquei dentro do rio Santa Maria, localizado no povoado de Areia Branca. Em um dia de prática do rolamento em hélix, com a maré sem correnteza, pratiquei o movimento por vários minutos seguidos e percebi um fluxo incessável, um vórtice na água. Posteriormente, ao caminhar para casa, eu tive a sensação de que meu corpo ainda estava no movimento em hélix (FRANCO, 2022, p. 1450).

⁵⁰ O texto intitulado “Ondulações entre a terra e a água: da pesquisa de movimento ao processo criativo” foi apresentado e publicado no Comitê Temático Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística do 7º Encontro Nacional dos Pesquisadores em Dança ocorrido em 2022.

À Vanessa beirando o mar

Vanessa, você também chegou para o GECA sem ter cursado o Componente Corpo e Ambiente. Seu interesse pelo grupo germinou antes mesmo do componente curricular e isso me fez pensar sobre o quanto já tínhamos trilhado enquanto grupo, o quanto nossas ações engajadas já começavam a mobilizar outros corposambientes (como o seu) para este fazer, necessariamente fora do espaço da sala de aula. Você me fez começar a ver a artesanaria nesse processo.

Você também chegou com um processo já em andamento, uma investigação em busca de orientação, troca e aprofundamento. Como você relatou: “Já tinha aproximadamente um ano que investigava quando resolvi fazer minha primeira filmagem. Em ocasião de um edital, eu tive a ideia de filmar as experimentações e, junto a uma cinegrafista, construir um videodança⁵¹.”

E assim, a partir do que você já tinha feito e nos mostrou, começamos uma escrita de investigação⁵²:

Em meio a catástrofe sanitária eu me perguntava por que é tão difícil para nós seres humanos assumirmos ações ecológicas ? Por que parece que sabemos de todos os riscos e não agimos em direção à sobrevivência? Pensava no contexto de isolamento físico: quando o contato, o toque do outro, seu cheiro, estão reduzidos ou inexistentes, como está nosso corpo? Como estão nossas relações com o mundo em meio ao medo, angústia e imprevisibilidades? Foi na beira do mar que eu comecei a pensar e a corpar essas informações (KATZ, 2021) - era um ambiente que eu gostava de ficar meditando em movimento. Comecei a explorar a partir dos sentidos, e

⁵¹ Vide: [beirando o mar e o movimento: um experimento de dança a partir dos sentidos - YouTube](#)
Acesso em: 10/02/2023.

⁵² Este texto é um resumo escrito por Vanessa Hagenbeck Carranza em nossa parceria de escrita e orientação. Com ele, Vanessa participou do 7º Encontro Nacional dos Pesquisadores em Dança ocorrido em 2022 em que apresentou seu trabalho intitulado “Beirando o mar e o movimento: um experimento de dança a partir dos sentidos” no Comitê Temático Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística, mas a versão final do trabalho não foi publicada. Por isso, apresento-o, neste formato. Vanessa é aluna do Curso de Licenciatura em Dança da UFS em processo de finalização e está sob minha orientação, num processo de aprofundamento deste trabalho. É integrante do GECA onde nossa parceria vai além da relação professora-aluna de orientação.

percebi a necessidade de criar adaptações, na tentativa de estar mais entregue às ondas para sentir e me conectar. Usei protetores de ouvidos e nariz, assim eu não sentia o incômodo da água entrando em partes do meu corpo e poderia focar em outros sentidos, como o tato ou a visão. Experimentei colocar e retirar os protetores, assim como abrir e fechar os olhos, na tentativa de perceber como minha experiência de dança poderia acontecer, aguçando certas sensações, diminuindo outras. Não sabia o que estava por vir e não sabia por que fazia aquela pesquisa na beira do mar. A experimentação que eu me propus foi analisar estados de corpo a depender dos sentidos percebidos no momento (GREINER, 2005). Com esse processo criativo estou corpando que os sentidos são inseparáveis, eles são meu corpo. Não é simples entender isso, assim como não é simples agir de forma ecologicamente correta em uma sociedade contemporânea que ainda apresenta dualismos em vários aspectos: o sentir é menos importante que o pensar, as sensações do corpo são abafadas e os seres humanos são afastados cada vez mais de sua natureza animal. Hoje entendo que dançando eu reflito sobre diversas questões complexas, e fica mais fácil entender a importância disso não só em um contexto pandêmico mas também em uma sociedade que parece que esqueceu da sua verdadeira ecologia.

ATERRA e uma possibilidade de trilhar digitalmente

O ano é 2020 e nos vemos no meio da Crise Mundial Sanitária-COVID 19, num momento meio sem perspectiva. Aulas remotas, telas e mais telas. Todos dentro de suas casas, um momento que pensávamos que duraria 15 dias, um mês, “no máximo até o início do próximo semestre retornamos” foi o que pensávamos em abril de 2019, mas não, este momento já se arrastava por um ano e dali não tínhamos perspectiva de saída. Nem tínhamos previsão de uma vacina, de quando se voltaria a não usar máscaras, de voltarmos a nos ver e nos tocar presencialmente. Como retrata Bastos sobre esse momento histórico:

Somado a esse cenário, vivemos uma crise planetária. Somos testemunhas de um momento histórico com a Crise Mundial Sanitária-COVID 19, por outro lado, pode ser que eu mesma não resista, nesta crise. Proponho um olhar afirmativo e, quem sabe, muitos de nós falarão como testemunhas sobre este marco do século XXI, em tempos futuros. Torcendo junta. O prosaico, se é que podemos chamar assim, o mito da caverna de Platão, não é mais metáfora. Vivemos em nossas cavernas, e aqui, enquanto classe média, somos privilegiados e certamente, mais intolerantes. Na minha caverna venho ruminando um corpo sem vontade, na interrogação: como qualificar a vontade do corpo? Assim foi surgindo Bordados de Corpus, uma ação performativa que do gesto de bordar me produz uma qualidade de escuta; não é passiva. É um estado corporal que me produz silêncios. Silêncios como música sem som, mas que me levam a escutar meu coração. Pulsos. Um coração que pulsa na relação quando alguém me narra sobre alguma coisa. Desse modo, silenciosamente, a partir da narrativa do próximo me desloco. Produzo uma fruição estética pela narrativa que o outro me conta e produz. Isto tudo precisa de tempo, tempo que recentemente parece não termos. Tudo é apressado. Por isso, bordo. (BASTOS, 2021a, p. 11)

Nesse contexto sentíamos muita falta da natureza, de sair, se sentir o vento, de olhar para além das paredes e dos muros de nossas casas. Queríamos ver o horizonte, muitos não tinham sequer exposição ao sol. O corpo pedia: “natureza!” Criamos inicialmente o projeto Gotas de Natureza, em que gravamos pequenos vídeos via Instagram. A tentativa se apresentava nas brechas, nos pequenos espaços possíveis, pois a natureza resistia e nós também. Produzimos então um videodança, titulado ATERRA⁵³:

Atravessados pela pandemia, ATERRA é o primeiro videodança criado pelo Grupo de Estudos Corpo e Ambiente (GECA) cada qual em sua casa. Aflorado como a terra em si, ou como tudo que vem dela, da terra como mãe natureza, visível no banho, na comida, nas plantas, no vento, no sol, nas #GotasdeNatureza em nossa casa. A partir disso,

⁵³ Vide: https://drive.google.com/file/d/1aK89fSwl2wmy3_4xGMIL-8OirtYs3bVD/view Acesso em: 13/10/2022.

criamos este trabalho, com a percepção individual de cada intérprete, com uma vontade comum: a de dançar esses momentos. Buscamos os pés, o chão, o céu, a natureza em cada canto de nosso isolamento e à convidamos para dançar. Buscamos memórias afetivas coreográficas, nesta nova configuração, ATERRA surgiu deste investigar, de aterrar em casa, de aterrar no chão e na conexão, no momento que vivemos. (LIPAROTTI et al, 2022, p. 79)

Criamos⁵⁴ a partir de nossas casas-cavernas: eu, Reijane, Leo, Rohana, Rivia, Vanessa, Sara, Dilly e Wanderson. Éramos nove corposambientes, em cidades e estados diferentes e assim criamos ATERRA, que foi apresentado e publicado no Trilhas Digitais do VI Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança⁵⁵.

⁵⁴ Direção Geral: Thábata Liparotti, Direção Artística: Leo Torres e Reijane Santos, Assistente de Direção Artística: Wanderson Aurélio, Intérprete-Criadores: Grupo de Estudo e Pesquisa Corpo e Ambiente – GECA (@corpoeambiente) Dillyane Freitas, Leo Torres, Reijane Santos, Rívia Paixão, Rohana Fonseca, Sara Sullovon, Thábata Liparotti e Vanessa Carranza. Música: 'Entrelinhas' - Prod. All4n (@all75an), Edição de Áudio: Reijane Santos e Edição de Vídeo: Leo Torres.

⁵⁵ Catálogo do Trilhas Digitais de 2021, publicado em 2022. Vide: <https://drive.google.com/file/d/18qSjQBD0IY9bq5wpzfRjQYwFMf6LnHZR/view> Acesso: 13/10/2022.

À Thábata (N)A CORRENTEZA

Escrevo, por fim, a mim mesma. Ao meu eu que, no início de 2019, antes de viver a Crise Mundial Sanitária-COVID 19, se viu mobilizada a criar novamente, a voltar para a cena.

Esta performance pretendia ser o eixo das minhas investigações no doutorado, o meu caminho e a minha pesquisa artísticaacadêmicapedagógica. Foi, todavia, pausada pela demanda do isolamento social, embora veja hoje que nem tudo pausou. O processo foi transformado e reverberou em outros modos. Estava ali, latente, gerando muitas mudanças de hábitos, vínculos e engajamento.

Dedico então esse momento a narrar sobre essa performace⁵⁶. Alerto que essa escrita ocorreu ainda em 2019, mas que aqui sinto a necessidade de trazela tal qual, por ser parte fundamental deste processo.

A Thábata que estava na correnteza hoje transita em outros ambientes, renasceu, se permitiu e seu corpo segue pulsando numa quase missão emergente, a de tecer corpoambiente.

Pedra da Arara, Macambira, Sergipe. Situada no agreste central sergipano, banhada e permeada pelo rio Vaza Barris. Uma trilha de dificuldade fácil para alcançar a Pedra. Local visitado por quem procura ecoturismo, mas principalmente por escaladores, por ser o único setor de escalada do estado, com vias abertas, até então.

Trilha conhecida, aberta e sem dificuldades. Inclui a travessia do rio em dois trechos, um mais barrento, lamacento e parado e o segundo de águas normalmente rasas e correntes, com pequenas rochas no fundo.

Na quinta-feira 06 de dezembro de 2018 realizamos a vivência. Ao chegarmos para fazer a travessia do segundo trecho do rio, o espanto: o volume de água que comumente tem altura de 30 a 50 centímetros de profundidade encontra-se

⁵⁶ Por Thábata Liparotti. Direção colaborativa: Leandro Torres, Rohana Almeida e Reijane Santos

bastante aumentado, entre 80 centímetros a 1 metro, e sua correnteza intensa e turbulenta.

Coletivamente decide-se atravessar, corpos em prontidão, alertas. Testes com galhos para saber a profundidade, olhares, uns a postos, à frente, outros pensativos, nervosos. Na primeira investida a vanguarda do grupo corporaliza a potência da torrente. Corpos fortes e firmes instabilizavam e precisavam lutar com/contra a correnteza. Enfileirados um a um começam a dar passos e o grupo se auto-organiza em uma corrente. Mãos, galhos, braços, firmes e entrelaçados, flexíveis e maleáveis, mas buscando uma estabilidade para si e para os demais.

Colocam-se, posicionam-se, corrente e correnteza, corrente na correnteza. Em postos, em luta, em alerta. Gritam, reorganizam-se, seguram, soltam. Pela corrente formada por aqueles que podiam e lançaram-se - os demais começam a atravessar, segurando, puxando, remoldando, desorganizando, segurando: segura, solta, escapa, agarra. Ninguém solta. Não solta. A mão. Segura. Estamos juntos. Bichos-humanos na luta da sobrevivência da massa, da manada, do bando, do grupo. Puxa estica e oscila, balança, corre, na corrente e na correnteza. Afunda, volta, anda, respira.

A criação da performance

E choveu uma semana [...]

*O barro ficou marcado aonde a boiada
passou*

*A correnteza do rio vai levando
aquela flor [...]*

*Na barranceira do rio o ingá se
debruçou*

*E a fruta que era madura a correnteza
levou, a correnteza levou, a
correnteza levou*

(Tom Jobim e Luiz Bonfá)

Assim, desta vivência, emergiram reflexões e um desejo ou seria necessidade auto-organizar-se. No ano seguinte, após um período de afastamento e dormência, decidi confrontar-me novamente com essa experiência, transformando-a em um processo criativo em dança, num ato performativo.

Como um turbilhão parecia que eu estava novamente imersa na correnteza. Carregando-a para lá e para cá por meio de memórias e sensações. Havia uma inquietação em dar vazão a ela, em transformá-la. Uma série de "e se" perpassava-me, agarrados a mim como nossas mãos no rio, enquanto os pés patinavam: eu não saía do lugar ou estava sendo levada?

Assim, começo a improvisar. Os movimentos são sempre angustiados, desesperados e me vêm às mãos, que agarram e tentam incessantemente puxar para sair da correnteza. Refletindo sobre o individual e o coletivo, questiono-me se performaria em solo ou se precisaria estar em grupo para a corrente se formar. Testo e experimento. A relação mãos e pulmão se evidencia. Noto que a respiração dá o tom expressivo da vivência. Busco sons de água que me ajudem a mergulhar novamente naquelas águas.

Quando a movimentação começa a tomar corpo, veio-me em mente a música "Correnteza", principalmente o refrão que insiste em voltar à mente. Assim, a performance se organiza trazendo as memórias agora incorporadas nas ações que vibram no trabalho artístico.

Decido performar em solo, mas dentro de uma estrutura coletiva, em que os criadores apresentam seus trabalhos solos, mas estão juntos e interligados pela relação corpoambiente. Quando costuramos nossos solos em uma estrutura de grupo, os corpos reagem à minha movimentação. As mãos se prontificam e seguram-me, agarram-me, ajudam-me. A corrente na correnteza novamente se forma.

A saia-correnteza

Sentindo ainda falta de algum elemento cênico, começo a pensar em um figurino que possa trazer referências adicionais à performance. Penso em uma saia imensa que fosse o rio, como nossos corpos que tinham água até a cintura. O corpo que se deslocava em dois ambientes em simultâneo, água e ar: membros inferiores na correnteza, membros superiores fora d'água.

Assim, inicio a pesquisa de composição do figurino, que seria esta saia imensa, em que eu pudesse mergulhar e me adentrar nela. Estudando tecidos possíveis, penso na transparência da água, na maleabilidade, mas também na água barrenta, amarelada e pesada daquele dia. Dentre as sugestões, decido por um algodão cru.

Rústico, natural e pesado, muito pesado. 9 metros de pano com 2 e 40 de largura. Levo para a sala de dança e lá começamos a distribuir e projetar a melhor forma de corte e aproveitamento do tecido. Tesoura na mão começamos a esticar e cortar o pano. Longas tiras triangulares se formam. Esticamos e amarramos no corpo.

Começo a experimentar deslocar-me com aquele peso. No chão da sala de madeira, o pano desliza. Escorre como água. No dia seguinte costura. Alfinete, linha agulha e máquina. Ponto vai, ponto vem, a saia toma corpo. Provo, experimento, caminho, volto para a máquina, costuro, continuo. Neste vaivém a saia apronta-se.

A cor incomoda, algodão cru. Precisava ser mais barrenta, turva e manchada. Vou para o barro. Molho-a, estico-a, piso-a. A saia mergulha na lama que se forma e o barro adentra o pano. A cor brota por entre a trama. Temo que a cor e o resultado não atendam às expectativas, mas insisto em um tingimento natural, em um processo lento. Não faria algum sentido jogar uma tinta artificial, pensando em todos os

impactos desta pigmentação, que iriam parar onde? Em um rio. Rio poluído com a tinta do figurino, não! Da natureza tiro os veios de experimentação do meu trabalho artístico. Não posso devolvê-la desta forma.

Rolo no barro, na lama. Puxo a saia, sinto seu peso. Olho a cor, as manchas, as marcas. A turbulência e o caos organizado da natureza. Seus tons, seus tempos, suas cores, suas texturas. Não linear, algo fica, algo a água leva. Passando o dia imersa no barro lamacento, sob sol e chuva, a saia-correnteza se faz.

Reflexões

Este trabalho é, portanto, um relato do processo de criação da performance "(N)A correnteza" expondo o fazer artístico como uma experiência que surge numa vivência de campo que desorganiza e se reorganiza. Neste processo transforma-se, transborda-se e conecta-se, carregando nos movimentos e na cena todas as relações e atravessamentos do *corpoambiente*.

A performance reflete ademais sobre a situação vivida e sobre como aqueles corpos em tal contexto assumiram posições e funções num processo de auto-organização. Como a demanda pela sobrevivência mudou o comportamento e a movimentação dos envolvidos. O corpo, ali, deixou de ser indivíduo, despiu-se dos medos e da hipocrisia que nos requerem as situações de formalidade, abandonou as máscaras que veste em determinadas relações sociais, liberando-se dos princípios da vida social como hoje se a entende. Lançou-se, assim, vivo e voraz, para se tornar um corpo-coletivo, único mesmo se plural.

Cada corpo com seu processo. Aquele que tinha medo de água e se colocou no meio do rio para ajudar os outros, esquecendo do seu eu para servir ao propósito do grupo. Aquele que gritava ou mesmo urrava chamando os dispersos à

atenção. O que ditava soluções de movimento: "se coloque assim", "tente esta posição". Os que simplesmente calados focavam nos entrelaces de mãos e não soltavam. Os que quicaram e voltaram ao grupo vencendo a força da água. Os que confiaram nos demais abstendo-se até dos seus sentidos.

A força do coletivo, do grupo, se estabeleceu naquela corrente, que trilhou e atravessou a correnteza. Esqueceu o indivíduo na sua pequenez egocêntrica e foi. Atravessou. Todos vencemos. A força e a potência do grupo não passaram despercebidos por ninguém. Não houve um herói, um mais forte, um mais sábio. Todos perderiam se um perdesse. Nem tampouco um mais fraco que por isso foi tido como tal ou marginalizado. O que houve foi cumplicidade, intimidade, conexão e união. Da mais profunda e gutural.

Foi a natureza nos mostrando que é forte, mas que tal força só se potencializa em união. Uma metáfora. Várias metáforas. Todos saímos dali transformados. Todos estávamos abatidos, mas cientes de que, mesmo diante a um turbilhão, se houver grupo, não há minoria. Sempre terá alguém segurando as mãos, tal qual as formigas e as células que agem de maneira descentralizada, cada uma com sua função específica, conforme uma estratégia coletiva, em que as partes se organizam para a sobrevivência do todo (JOHNSON, 2003). Este mecanismo chamado de auto-organização, reação adaptativa à instabilidade em busca de uma nova organização, faz sistemas criarem e crescerem em complexidade (VIEIRA, 2008).

Desta maneira, a performance é uma consequência deste processo. Novamente, após a vivência, o corpo ainda instável, cria, como forma de auto-organizar a experiência. Assim, traz para a cena os corpos, o grupo, os movimentos, a auto-organização, bem como as metáforas (LAKOFF e JOHNSON, 2002, p. 45) e reflexões emergidas desta situação. Por isso, escolhi aqui trazer uma linguagem metafórica para tentar

alcançar a experiência vivida e o processo de criação, trazendo um relato banhado de imagens e sensações. Entendendo que:

[...] a metáfora está infiltrada na vida cotidiana, não somente na linguagem, mas também no pensamento e ação. Nosso sistema conceptual ordinário, em termos do qual não só pensamos, mas também agimos, é fundamentalmente metafórico por natureza. (LAKOFF e JOHNSON, 2002, p. 45).

Assim as metáforas entranhadas em nosso entendimento e em nossas ações tece as relações corpoambiente.

Reflito aqui, ademais, sobre três ideias entrelaçadas: permanência, existência e resistência. O risco trazido pela situação vivida gerou nos corpos resistências físicas, psicológicas e tudo voltado para um objetivo único: existir e permanecer. Vieira (2008, p. 106) enuncia como princípio da permanência “nós somos convidados a permanecer no tempo, porque o Universo tenta permanecer no tempo.”.

Ali imersos todos olhamos para nossa existência e para nossa vontade de continuar existindo. Choveu uma semana. A flor que sozinha passara, a correnteza levou, o ingá, fruta empapada, em água se debruçou. O barro ficou marcado por onde nossa boiada passou. Marcados também fomos nós pela luta da permanência, pela experiência da auto-organização, tão necessária à luta contra a entropia cotidiana. E assim continuamos dançando de mãos dadas, existindo, resistindo, individuais no coletivo. Dançando a correnteza e dançando na correnteza. Criando, como modo de organizar, de fazer, de crescer em complexidade e de viver.

REFERÊNCIAS FOTOGRÁFICAS

“ESQUIVA-SE”



Imagem 15: Esquiva-se no Departamento de Dança UFS. Março de 2020. Foto: Wagner Mendonça



Imagem 16: Esquiva-se no CBA/UFS. Novembro de 2019. Foto: Thábata Liparotti

“OFEGANTE”

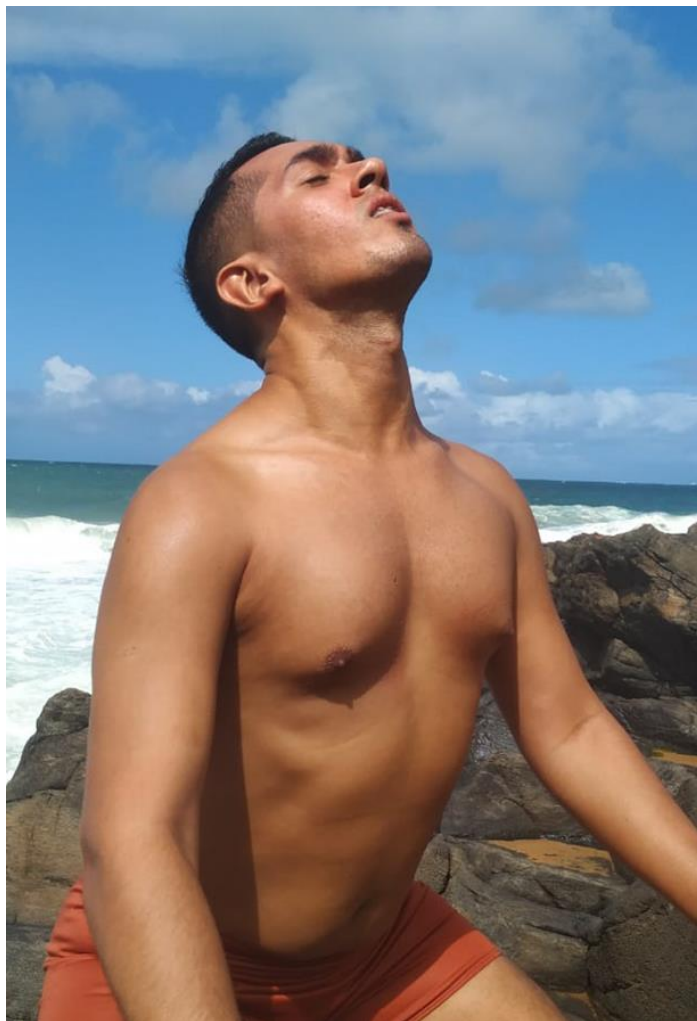


Imagem 17: Ensaio fotográfico GECA: OFEGANTE. Junho de 2019. Foto: Wanderson Aurélio



Imagem 18: Performance OFEGANTE na SEMAC/UFS. Novembro de 2019. Foto: Priscila Santos

“CORPO A LAMA”



Imagem 19: Ensaio fotográfico GECA: CORPO A LAMA. Junho de 2019. Foto: Wanderson Aurélio

“AVE DO SERTÃO”

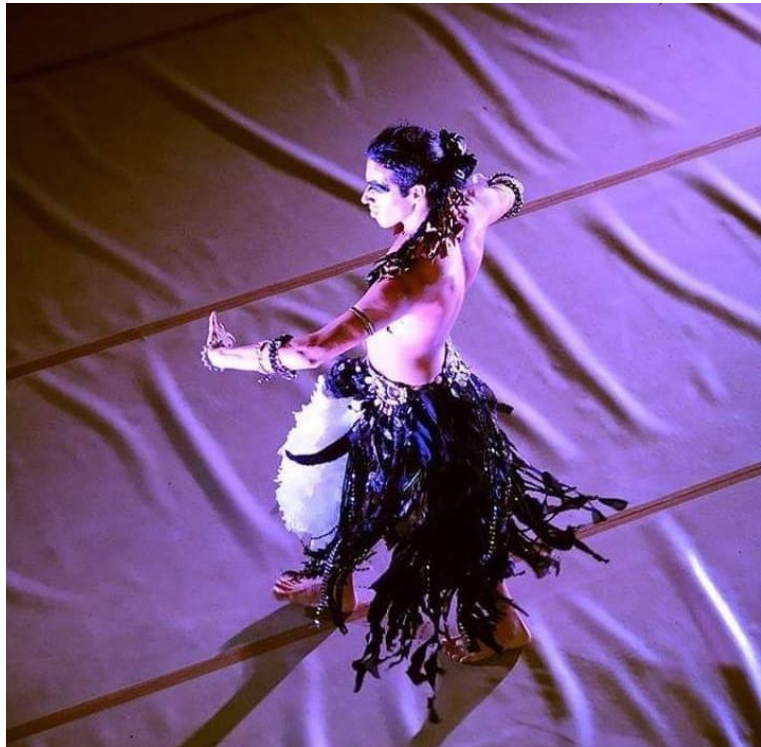


Imagem 20: Ave do Sertão no Galeria da Dança. 2018. Foto: Lunna Santos



Imagem 21: Evento Atuarte. 2018. Foto: Wagner Mendonça

“BEIRANDO O MAR E O MOVIMENTO:
UM EXPERIMENTO DE DANÇA A PARTIR DOS SENTIDOS”

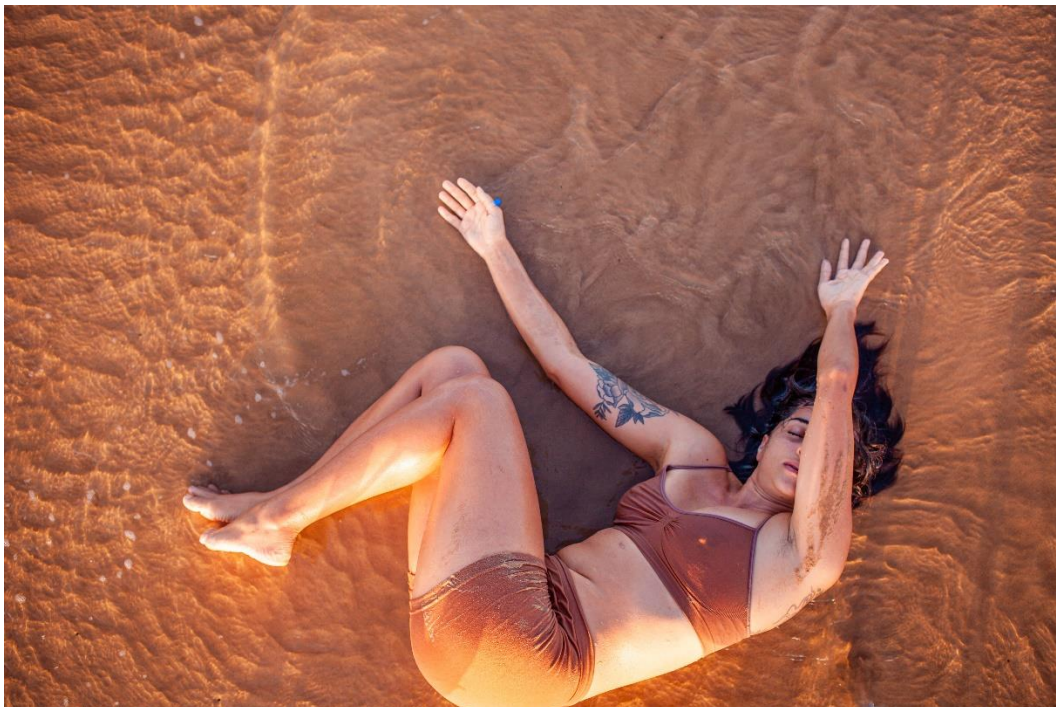


Imagem 22: Beirando o mar, durante a filmagem do videodança. Foto: Raiane Souza



Imagem 23: Na areia, durante a filmagem do videodança. Foto: Raiane Souza

“(N)A CORRENTEZA”



Imagem 24: Ensaio fotográfico GECA: (N)A CORRENTEZA. Junho de 2019. Foto: Wanderson Aurélio



Imagem 25: A saia-correnteza. Junho de 2019. Foto: Wanderson Aurélio

Aos meus primeiros pares,

Gostaria de fechar este ciclo escrevendo algumas palavras aos meus primeiros pares, parceiros de vida e de trabalho, minha família. Pontuo que a noção de trabalho está no cerne da nossa cultura familiar. O trabalho nos é entranhado, amalgamado (como diz Renan, meu irmão), costurado, emaranhado, embaraçado, imbricado.

Talvez soe cristão demais a devoção pela ideia de trabalho, mas de fato, é um traço familiar. Não estou aqui para julgar, mas apenas para reconhecer que, do lugar que vim, da minha família, em que muitas vezes trabalhamos e estudamos juntas/os, o trabalho é parte do nosso fazer familiar. Longas horas de conversas teóricas, espetáculos assistidos juntos, bem como filmes e shows.

Muitas horas de produção em dança, criação de aulas, estudos metodológicos, coreografias, espetáculos, idas a festivais, cursos e tantos outros desdobramentos. Horas também de pesquisa em flexibilidade com flexiteste⁵⁷, IMC, escala de desenvolvimento motor, dentre outras. Idas a congressos, palestras, apresentações de trabalhos e atualizações do Lattes. Horas também de revisão de texto, longas horas... de "o que você quis dizer com isso?". E as horas de produção e discussão sobre planos de aula, ahhh os planos de aula. Uma família de professores!

Sim, a gente trabalha junto, e muito. Nem sempre os quatro juntos. Às vezes aos pares, às vezes trios, às vezes os quatro, às vezes sozinhos, mas fazendo pausas para partilhar e para ouvir as opiniões dos demais. É comum que

⁵⁷ É um método de medida e avaliação da flexibilidade que tem sido utilizado em situações de pesquisa e de prática em diferentes modalidades. Verifica a mobilidade passiva máxima de 20 movimentos articulares corporais (36, se considerados bilateralmente), englobando as articulações do tornozelo, joelho, quadril, tronco, punho, cotovelo e ombro. Oito movimentos são feitos nos membros inferiores, três no tronco e os nove restantes nos membros superiores. Gera um resultado global denominado de Flexíndice, a partir de uma escala crescente de números inteiros entre 0 e 4.

nossas produções circulem o meio familiar antes mesmo de chegarem a qualquer outro lugar. É comum que a gente “estude” enquanto conversa sobre um filme, sobre história ou sobre política. Ou até mesmo quando a gente canta.

Por isso, quis dedicar estas palavras aqui, pois entendo que reconhecer estas relações tece de onde venho e quem sou enquanto profissional. Afinal, não estou sozinha. Nunca estive.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Gostaria de iniciar as considerações finais deste trabalho, reexaminando os objetivos propostos no início deste processo. Elencarei, então, um a um, buscando realizar um balanço do que se conseguiu desenvolver no decorrer desta tese:

A noção corpoambiente foi tecida principalmente na primeira carta, em que justifico a opção pela grafia corpoambiente refletir o amalgama intrínseco a essa relação. Em diálogo com Greiner (2005), Bastos (2021a), Vieira (2008), Katz (2006) e (2021) teço que corpo e ambiente se estabelecem em fluxos contínuos de trocas de informações, interagem e se implicam. Assumo ainda que nas trocas constantes com o ambiente, o corpo vai-se fazendo mídia dele mesmo, é por isso um corpomídia, que não é algo pronto, acabado, mas que se vai fazendo corpo, corpomídia, corpendo corpoambiente.

Pensando em cultivar estratégias artístico-pedagógicas engajadas com a ecologia, aponto a criação do componente curricular Corpo e Ambiente no curso de Dança da UFS. A partir deste componente veio o desdobramento das ações no GECA nas quais se apuram as estratégias artístico-pedagógicas como as idas a campo durante as vivências no componente curricular. Nestas realizamos aulas de dança, com ênfase na improvisação e pesquisa do movimento. Surgiram qualidades de movimento próprias ao se deslocar na praia de olhos fechados, por exemplo, ou estados de corpo de escuta quando estamos num rio ou em cima das rochas:

Na água, metade do corpo flutua, movimenta-se na fluência da água, ondas pequenas, grandes, vento e correnteza balançam na tentativa de pausa. Pés-nadadeiras hesitam em mover-se para ajudar as mãos em exaustão. Como um peixe, pernas fluidas, na água, escura, tão claro. Solto, mole, maleável, presente. Água mole, pedra dura. Quem molda, moldura? Quem é moldado, adapta-se? Adaptação? Adaptabilidade... corpo-ambiente em processo, em escuta, em troca, não pausa, na pausa. (LIPAROTTI, relatos de vivência, 2018).

Assim, posso afirmar que colhemos trabalhos artísticos que brotaram de estratégias artístico-pedagógicas engajadas com as questões ecológicas e ambientais. Esses trabalhos vieram de uma sequência metafórica do plantio: foram semeados e germinaram em alguns corpos no componente curricular; cultivados durante anos nas ações artísticacadêmicapedagógica junto ao GECA e, por fim, foram colhidos. Desta colheita, se propôs, na carta 3, relatos que mostraram um corpo de conhecimento fértil e frutífero digno de ser aprofundado.

Quando penso no bordado de trabalhos artísticos que se organizaram a partir da experiência, vejo que emergiu da relação corpoambiente uma dramaturgia própria, um fazer próprio do GECA, algo que fomos corpendo, tecendo, bordando. Um modo de investigar dança na tríade artistapesquisadoreducador, pois os trabalhos incorporam sempre uma investigação teórico-prática em seus fazeres. Ao olhar para as questões metodológicas e para os estados corporais, vê-se algo de comum, de coletivo, de GECA.

Propus-me ademais sensibilizar corpos para o processo de criação por meio da escuta d(n)o ambiente. Por meio das estratégias artístico-pedagógicas suprareferidas, é possível evidenciar que muitos corpos foram sim sensibilizados, engajaram-se, permaneceram no tempo e criaram um vínculo e um compromisso tecido. Em meu papel como docente, fui a proponente destas estratégias de sensibilização, mas entendo que a ideia de sensibilizar é uma via de mão dupla, que reverbera nesses corpos a partir de suas histórias, experiências e desejos.

Em seguida, os elos da construção artística, acadêmica e pedagógica foram costurados nesta tese. A primeira estratégia utilizada em toda a tese é a grafia unificada: artísticacadêmicapedagógica, é uma maneira de indicar e reforçar sua indissolubilidade. Busquei ademais tecer elos e costuras entre essas três esferas para expressar o entendimento que, enquanto profissional da dança, essa tríade amalgamada de atuação, sobretudo dentro da universidade, é fundamental, em especial para uma área de conhecimento como a dança.

Por fim, dancei, cantei e performei a relação corpoambiente, o que destaco com o trabalho "(N)A Correnteza" apresentado no 6º Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança em 2019. Gostaria de ter dançado,

cantado e performado mais, assim como ter criado um processo artístico de maior amplitude, como era o objetivo inicial dessa tese, mas a Crise Mundial Sanitária-COVID 19 fez com que os caminhos de desenvolvimento desta pesquisa fossem alterados.

Todavia, olhando e analisando o que foi feito, percebo que eu dancei, cantei, performei e criei na tríade artistadocentepesquisadora. Experimentei a criação de um vídeo dança. Atuei como direção geral e artística, como orientadora, como mediadora, como provocadora, como pesquisadora. Os caminhos e as próprias implicações dos contextos me provocaram adaptabilidades outras, algumas inimagináveis, mas que estimularam e sensibilizaram para uma diversidade de respostas em ação.

Adiciono aqui uma descoberta que se deu em meio ao processo, algo que não era um objetivo deste trabalho *a priori*, mas se tornou tão fundamental ao se pensar no sujeito da pesquisa (FERNANDES, 2008): compreender ou reconhecer a ancestralidade do sujeito de pesquisa e, assim, reconhecer os verbos que movem o corpo a partir dos fazeres-saberes ancestrais. Em relação a esse inesperado objetivo, posso afirmar que reconheci os meus saberes ancestrais e compreendi que as costura e o bordado são o pensamento qualitativo deste corpo. Passei assim a olhar para os corpos dos meus pares e a pensar que o que os move como sujeitos de pesquisa são verbos que têm relações com seus fazeres-saberes. Tal reflexão modificou inclusive o meu lugar enquanto educadora, orientadora ou mediadora, que passou a incluir a proposição de estratégias de investigação que incentivassem essa descoberta. Estratégias de escuta corporal intersectadas metodologicamente com modos de perceber as implicações d(n)o corpoambiente.

Foi dessa maneira que emergiu a questão da tessitura como entendimento cognitivo deste corpo. Passei a pensar em três dimensões do coser e do bordar, são elas: as costuras metafóricas que amarraram ideias em texto, a tessitura metafórica de movimentos em dança e a costura concreta do texto-tecido que organiza a amarração e a união dos textos entre eles. Todas bordam significados sobrepostos e produzem resultados estéticos.

Por conseguinte, o objetivo principal de tecer implicações d(n)o corpoambiente enquanto estratégia artístico-pedagógica em dança foi também

contemplado, demonstrando ademais a validade da hipótese que havia sido levantada, de que é a partir do vínculo - que pode ser tecido ou re-conhecido - que vai se corpendo um engajamento e compromisso com o ambiente. Como uma importante conclusão se destaca que esses vínculos precisam ser estimulados, provocados, e é aí que entram as estratégias artístico-pedagógicas emergindo a importância do artista-pesquisador-educador, o que demonstro em experimentos, processos de criação artística, investigações, escritas e relatos aqui apresentados.

Quando decidi retomar o percurso investigativo de quase quinze anos, conforme narrado na primeira carta, sentia-me mobilizada a aprofundar e a responder questões que haviam emergido ao longo desta caminhada. Sempre tendo os ensinamentos do professor Jorge como pulsantes, e por isso dedico a ele a primeira parte desta tese, comecei tecer sobre o vínculo e o afeto que me permitiram relacionar e aprofundar conceitos. Aos poucos, comecei a olhá-los como entendimento de caminhos interligados entre a educação ambiental e a dança.

Já ao trazer o texto-tecido, pude concluir que entender minha ancestralidade, minha branquitude, meu lugar de fala, meus fazeres-saberes, os verbos que me movem, ou seja, uma compreensão da dimensão cognitiva, me permitia reconhecer não o objeto, mas o sujeito dessa pesquisa. Assim, passei a costurar e tecer - a partir das questões teóricas de pesquisa – inicialmente investigadas. Aprofundei-as, e quando me reconheci enquanto um pensar metodológico, passei a tecer o meu “agora”: minhas ações enquanto educadora, enquanto docente de uma universidade pública, conectando passado e futuro.

Neste fluxo, a terceira carta desta tese se tornou um momento de olhar para estas ações que já vinham sendo feitas como estratégias de vida. Um buscar de um engajamento, para além de alunosestudantes artistas-pesquisadores-educadores, que se entendessem também como artífices em seus fazeres. Propus então que se vinculassem e dedicassem tempo a apurar essa habilidade, esse compromisso.

Aos poucos me percebi criando um corpo de conhecimento e elaborando um lugar de pensar as implicações d(n)o corpoambiente dentro da Universidade Federal de Sergipe. Quantas turmas passaram por mim, quantos foram tocados,

sensibilizados de alguma forma para estas questões: alguns que simplesmente recordam com carinho e afeto as vivências e me pedem para ir novamente a campo, outros que relatam lembrar das questões discutidas em seus fazeres artístico-pedagógicos fora da UFS.

Ressalto a quantidade de Trabalhos de Conclusão de Curso (TCCs) que trataram diretamente da implicação corpoambiente em seus estudos de 2016 para cá. Alguns se aprofundaram na bibliografia, outros nos fazeres artísticos, outros que tentaram ir além, tornando-se parte do GECA e, para além do TCC, apresentaram trabalhos em eventos e congressos, como a ANDA, Festival de Joinville, EDUCON⁵⁸ e Encontro da ABRACE⁵⁹.

Aos poucos estratégias artístico-pedagógicas foram-se corpendo, expandindo e se multiplicando. Aos poucos fundou-se um lugar de fala, por se acreditar que era o momento de organizar o corpo de conhecimento. Essa tese pretende, por conseguinte, contribuir para o entendimento da dança enquanto área de conhecimento, sendo resultado também do registro dessas produções artístico científico pedagógicas feitas durante estes anos.

Gostaria de considerar, por conseguinte, que esta tese aponta para a importância de tecermos estratégias de vida frente às contemporâneas políticas de morte. Mesmo num momento de crise, como a Crise Sanitária Mundial COVID-19, é possível encontrar alternativas para os processos artísticos. A criação de arte, sobretudo entrelaçada na tríade artísticacadêmicapedagógica, é frutífera e, portanto, mostra-se fundamental para pensar a universidade pública e seu engajamento com as implicações d(n)o corpoambiente e as questões ambientais.

⁵⁸ Colóquio Internacional Educação e Contemporaneidade

⁵⁹ Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas.

Entre o mar e a montanha

Mas Jorge reflete "O mover-se com as perturbações externas impediria a percepção das mesmas. A percepção exige uma disparidade entre os movimentos do corpo e os do espaço a volta.", (Vieira, 2008, p. 119)

Corpo funde, confunde, resiste, retesa, percebe-se, move-se, mesmo imóvel.

Moro no Nordeste desde 1997, entre idas e vindas, Natal, Curitiba, São Paulo, Aracaju, já tenho mais tempo morando nestas terras quentes do que na gélida Curitiba onde nasci.

Me dei conta disso há relativamente pouco tempo, quando respondia mais uma vez à pergunta "você não é daqui, né?" que sobretudo fazia referência à minha aparência física. Minha resposta automática durante muitos anos foi "moro aqui, mas sou curitibana.". Mas num determinado momento - talvez (e principalmente) pelo contexto político que vivíamos - passei a refletir sobre o que representava "ser curitibana" e se era algo que eu "queria" ser ou queria destacar.

No último ano venho experienciado um vínculo, uma noção de pertencimento cada vez mais íntima e entranhada, sentindo-me cada vez mais nordestina e aqui trago esse depoimento de enlace corpoambiente, de aterrar, mergulhar, suar, amar.

Sinto o sol queimar a minha pele enquanto pedalo pelas ruas de Aracaju, ou quando vou à praia, ou mesmo quando me desloco a pé em pleno sol de meio dia. Esse calor penetrante hoje me esquenta e me anima, não mais me incomoda. É interessante demais perceber essa mudança de estado de corpo gerada pela mesma situação.

Antes, na praia, o sol e o sal geravam na minha pele coceiras e agonia, ficava vermelha, empolada, como dizemos aqui. Eu ficava irritada, muito irritada. Repeti várias vezes

que meu pai tinha trazido um pinguim para o nordeste, tamanha era a minha dificuldade em me adaptar: doía, incomodava.

Hoje, a mesma pele sensível parece mais firme e viva quando se expõe ao sol, mais feliz. Tem cor. Tem firmeza. Sua, sua, sua. Aprendi a gostar de suar e a entender que este é um estado de corpo, do movimento, da ação, do calor. Hoje me agrada.

Quando viajei a São Paulo e a Curitiba em 2022, senti minha pele triste e pálida embaixo de tanta roupa, ela queria luz, sol, queimar, calor. O pinguim na verdade mais se parecia com um sapo murcho, úmido e sem viço.

Agora, quando vai ao sol, brilha. Talvez lagarto, calango:

"Na rocha, metade do corpo segura-se, prende-se, sustenta. Por pequenas agarras nas mãos, pontas dos dedos em tensão. Buscam o equilíbrio no estático que insiste em não pausar. Metade quente, costas ao sol, tronco torna-se rocha, firme, sustentado. Como um bicho saindo d'água num esforço da evolução, peixe-lagarto. Camufla-se na rocha, não em cor, adapta-se, assume sua temperatura, sua textura, sua forma, seu tônus. Rígido - rocha."

Talvez não seja mais bicho, seja planta. Destas plantas suculentas que são brilhantes e rosadas quando estão expostas ao sol.

Vi minhas plantas mudarem, assim como me vi. A luz penetrou meu corpo e me trouxe a vida de volta. Com ela o movimento, a dança. E dançar me faz suar, muito. E como eu amo estar exausta de tanto me mexer, com os cabelos molhados no pescoço, o corpo pingando, os músculos rígidos e as pernas já quase ficando bambas. Mas o sorriso entrega uma euforia, os olhos brilham e o Nordeste é alegre, é dançante, é ritual, é festa, é arte, é cultura popular, é carnaval e São João.

Tudo junto e misturado. É gente de todo jeito, sem muito preconceito, sem muita separação.

É aqui que me sinto viva e que viva quero ser artista. Então hoje sou nordestina, no meu mover, no meu coração, na minha pulsação, no meu suor, no meu dançar, porque é assim que escolhi ser. Sou do mar, do sal, da montanha sertaneja cheia de cactos. Sou daqui e de lá também. E hoje sei que posso ir e voltar para a minha terra, a terra que escolhi para mim, o Nordeste que cada dia vem corpando mais em mim.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019.
- ARAÚJO, Claudio Gil Soares de. Flexiteste - Uma nova versão dos mapas de avaliação. **Kinesis**, v. 2, n. 2, jul/dez. 1986, p. 231-257.
- ARAÚJO, Claudio Gil Soares de. **Medida e avaliação da flexibilidade**: da teoria à prática. 1987. Tese (Doutorado em Educação Física) - Instituto de Biofísica, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1987.
- BASTOS, Helena. **Corpo sem vontade = Cuerpo sin voluntad**. Revisão e tradução: Martina Altaf. São Paulo: ECA/USP: Cooperativa Paulista de Dança, 2017.
- BASTOS, Helena. **Bordado de Corpus**: tramas articuladas entre dúvidas e decisões. 2021. Tese (Livre docência) – Departamento de Artes Cênicas, Universidade de São Paulo. 2021a.
- BASTOS, Helena (Org). **Coisas vivas. Fluxos que informam**. Vol. 4. Coleção PPGAC ECA USP 40 anos. São Paulo: ECA-USP, 2021b.
- BRASIL. **Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs). Meio Ambiente**. Brasília: MEC/SEF, 1997.
- CAMARGO, Andréia Vieira Abdelnur. O voo do cisne: quando o corpo testemunha a dança. **Revista Sala Preta**, v. 16, n. 2, dez. 2016. p. 131-144. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/118406>. Acesso em: 21 de dezembro de 2022.
- DAMÁSIO, António Rosa. **E o cérebro criou o homem**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- DAMÁSIO, António Rosa. **A estranha ordem das coisas**: As origens biológicas dos sentimentos e da cultura. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- FERNANDES, Ciane. **Entre Escrita Performativa e Performance Escrita**: O Local da Pesquisa em Artes Cênicas com Encenação. V Congresso ABRACE, UFMG: 2008.
- FERNANDES, Ciane. **Dança cristal**: da arte do movimento à abordagem somático-performativa. Salvador: EDUFBA, 2018.
- FONSECA, Rohana Almeida. Corpo a lama: performance por meio de elementos trazidos em cena vivenciados na relação corpo, ambiente e ancestralidade. **Anais do VI Encontro Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA**. Salvador: ANDA, 2019. p. 1859-1863.
- FORTIN, Sylvie e GOSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **ARJ – Art Research Journal: Revista**

de Pesquisa em Artes, v. 1, n. 1, mai 2014, p. 1–17. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5256>. Acesso em: 16 de maio de 2022.

FRANCO, Janaína Moraes. Ondulações entre a terra e a água: da pesquisa de movimento ao processo criativo. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA 7, 2022, edição virtual. **Anais eletrônicos** [...]. Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – Editora ANDA, 2022. p. 1450-1453.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**: saberes necessários à prática educativa. Coleção Leitura. Paulo: Paz e Terra, 1996.

GREINER, Christine. **O corpo**: Pista para Estudos Interdisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir**: A educação como prática da liberdade. 2ª ed. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

JOHNSON, Steven. **Emergência** – a vida integrada de formigas, cérebros, cidades e softwares. Tradução: Maria Carmelita Pádua Dias. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

KATZ, Helena e GREINER, Christine (Org). **Arte e Cognição**. São Paulo: Annablume, 2015.

KATZ, Helena. **Um, Dois, Três. A dança é o Pensamento do Corpo**. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.

KATZ, Helena. “O coreógrafo como DJ” *In*: PEREIRA, Roberto e SOTER, Sílvia. **Lições de dança** n° 1, Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2006. p. 13-23.

KATZ, Helena. Corpar. Porque corpo também é verbo. *In*: BASTOS, Helena (Org). **Coisas vivas. Fluxos que informam**. Vol. 4. São Paulo: ECA-USP, 2021b. Coleção PPGAC ECA USP 40 anos. p. 19-30.

LAKOFF, George e JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. Coordenação de tradução: Mara Sophia Zanotto. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Educ, 2002.

LEWOTIN, Richard Charles. **A tripla Hélice**: gene, organismo e ambiente. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LIPAROTTI, Thábata Marques. **Dança e adaptabilidade**: Processos de comunicação entre corpo e ambiente. 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2013.

LIPAROTTI, Thábata M. Sobre ancestralidade, minha vó Eliza e o Teatro Russo. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 15, n. esp., out 2020, p. 01-15. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/17973>. Acesso em: 15 de agosto de 2021.

MACHADO, A. M. **Bisa Bia, Bisa Bel**. Rio de Janeiro: Editora Salamandra, 2007.

MANCUSO, Stefano. **Revolução das plantas**: um novo modelo para o futuro. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

MARTINS, Leda Maria. **Performance do tempo espiralar**, poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MATOS, Adriana Perrella; BASTOS, Helena. Kettly Noel: O pensamento artístico que desarticula a necroestética. (**Coleção Quais danças estarão porvir?** Trânsitos, poéticas e políticas do corpo, 9). Salvador: ANDA, 2020, p. 239 – 252. <https://portalanda.org.br/publicacoes/>

MBEMBE, Achille. Necropolítica. Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução Renata Santini. **Revista Arte & Ensaios, PPGAV, EBA, UFRJ**, n. 32, dez 2016, p. 122-151.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Tradução de Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2017.

MENDE, Werner. Structure-building phenomena in systems with power-product forces, *In*: Herman H. **Chaos and order in nature**. Berlin: Springer-Verlag, 1981. p. 196-206.

OLIVEIRA, Eduardo. **Filosofia da Ancestralidade**: corpo e mito na filosofia da educação brasileira. Curitiba: Gráfica e Editora Popular, 2007.

PÁVEL, Roberto, ARAÚJO, Claudio Gil Soares de. Flexiteste nova proposição para avaliação da flexibilidade. *In*: **Anais do Congresso Regional de Ciências do Esporte**, Volta Redonda, 1980.

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno Manual Antirracista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** São Paulo: Pólen, 2020. Coleção Feminismos Plurais.

RIBEIRO, Mônica. Cognição e afetividade na experiência do movimento em dança: conhecimentos possíveis. *In*: KATZ, Helena e GREINER, Christine (Org). **Arte e Cognição**. São Paulo: Annablume, 2015. p. 23-75

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011.

SABER DE MELLO, Inês; AGUIAR, Franciele M. de; BELCHIOR SANTOS, Jussara; PEDROSO DE OLIVEIRA, Luane; BITENCOURT, Matheus A. L. de; FRANZONI, Tereza. O que é escrita performativa? **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 15, n. esp., out 2020, p. 01-24. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/17922>. Acesso em: 12 de março de 2022.

SANTAELLA, Lúcia e VIEIRA, Jorge Albuquerque. **Metaciência**: como um guia de pesquisa: uma proposta semiótica e sistêmica. São Paulo: Editora Mérito, 2008.

SANTANA, Leandro Torres. Da exaustão a criação: relatos de um processo entre corpo e ambiente. *In*: **Anais do VI Encontro Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA**. Salvador: ANDA, 2019. p. 1726-1731.

SANTANA, Leandro Torres. RESPIRANDO: uma história pautada na vida, na dança na relação corpoambiente. *In*: SANTOS, Eleonora Campos da Motta; COUTINHO, Denise; DOMENICI, Eloisa L.; CASTRO, Daniela L.; TRIGO, Clara (Orgs). **Dança em relatos de experiência: caderno de resumos expandidos**. E-book da coleção de 11 itens referentes ao 6º Congresso (Edição Virtual) da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA). 1. ed. Salvador: Editora ANDA, 2020. v. 11. p. 64-69.

SANTOS, Inaicyrá Falcão. **Corpo e Ancestralidade**: uma proposta pluricultural de dança arte-educação. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SANTOS, Reijane Souza. Esquivando-se do plástico. *In*: SANTOS, Eleonora Campos da Motta; COUTINHO, Denise; DOMENICI, Eloisa L.; CASTRO, Daniela L.; TRIGO, Clara (Orgs). **Dança em relatos de experiência: caderno de resumos expandidos**. E-book da coleção de 11 itens referentes ao 6º Congresso (Edição Virtual) da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA). 1. ed. Salvador: Editora ANDA, 2020. v. 11. p. 99-104.

SENNETT, Richard. **O artífice**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2020.

SILVA, Carlos Henrique Vidal da; LIPAROTTI, Thábata Marques. Ayê em: Corpo e Ambiente, uma relação direta com Dança e Ancestralidade. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 7, 2022, edição virtual. **Anais eletrônicos** [...]. Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – Editora ANDA, 2022. p. 1394-1398

SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

STEENBOCK, Walter e VEZZANI, Fabiane Machado. **Agrofloresta**: aprendendo a produzir com a natureza. Curitiba: Fabiane Machado Vezzani, 2013.

STRUMINSKI, Edson. A ética no montanhismo. **Revista Desenvolvimento e Meio Ambiente**. v. 7, s/n, jan./jun. 2003, p. 125-134. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/made/article/view/3048> Acesso em: 21 de abril de 2022.

THAÍIS, Maria. **Na cena do Dr. Dapertutto**: poética e pedagogia em V. E. Meierhold, 1911 a 1916. São Paulo: Perspectiva, 2009.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: Difel, 1974.

VALÊNCIA, Sayak. **Capitalismo Gore**. Espanha: Romaya Valls, 2010.

VELARDI, Marília. QUESTIONAMENTOS E PROPOSTAS SOBRE CORPOS DE EMERGÊNCIA: reflexões sobre investigação artística radicalmente qualitativa. **MORINGA - Artes do Espetáculo**, v. 9, n. 1, jun 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/40646>. Acesso em: 26 de junho de 2018.

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

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. Teoria do conhecimento e arte. **Revista Música Hodie**. Transcrição Sonia Ray. v. 9, n. 2, jul 2010, p. 11-24. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/musica/issue/view/877> Acesso em: 16 de dezembro de 2020.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Ciência**: formas de conhecimento-arte e ciência uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Ontologia Sistêmica e Complexidade**: formas de conhecimento-arte e ciência uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008.

UEXKULL, Jakob Von. **Dos animais e dos homens**. Digressões pelos seus mundos próprios. Doutrina do significado. Tradução de Alberto Candeias e Anibal Garcia Pereira. Lisboa: Livros do Brasil, 1992.

Músicas:

JOBIM, Antônio Carlos e BONFÁ, Luiz. Correnteza. Nova York: Columbia Recording Studios: 1976. LP Urubu (2:42 min)

VELOSO, Caetano. **Sampa** [1978]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Nmxxp4XQnBpw> Acesso em: 15 de março de 2023.

Textos, blogs e notícias:

HAUK, Pedro. **5 anos do incêndio do Caratuva**. Disponível em: <https://altamontanha.com/5-anos-do-incendio-do-caratuva/> Acesso em 04 de maio de 2022.

STRUMINSKI, Edson. **Algumas abstrações do montanhismo**. Blog do Du Bois. Disponível em: <https://blogdodubois.wordpress.com/2008/03/20/algumas-abstracoes-do-montanhismo/> Acesso em: 10 de abril de 2020.

ZUIN, Lidia. **Autora de “Capitalismo Gore”, Sayak Valencia propõe resistência através do transfeminismo**. Disponível em: <https://lidiazuin.medium.com/autora-de-capitalismo-gore-sayak-valencia-prop%C3%B5e-resist%C3%Aancia-atrav%C3%A9s-do-transfeminismo-6aa25574ba0e> Acesso em: 20 de fevereiro de 2023.

STRUMINSKI, Edson. **Inferno na serra do mar, combate a incêndio escreve uma das mais belas páginas do montanhismo paranaense**. Disponível em: <https://blogdodubois.wordpress.com/2007/11/08/inferno-na-serra-do-mar-combate-a-incendio-mostra-o-valor-dos-montanhistas/> Acesso em 04 de maio de 2022.

Palestras, entrevistas e videodanças acessadas pelo Youtube:

PALESTRA COM JORGE DE ALBUQUERQUE VIEIRA NO PLANETARIO DE SP DENTRO DO PROJETO DESABA. Jorge Albuquerque Vieira. Produção DESABA. Duração da parte 1: 9'01" Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IBBRWRO71J4&ab_channel=DESABATUBE Acesso em: 10 de agosto de 2021.

BEIRANDO O MAR E O MOVIMENTO, disponível em: [beirando o mar e o movimento: um experimento de dança a partir dos sentidos - YouTube](https://www.youtube.com/watch?v=IBBRWRO71J4&ab_channel=DESABATUBE) Acesso em: 10 de fevereiro de 2023.

Catálogo e Videodança Trilhas digitais - ANDA

ATERRA, disponível em: https://drive.google.com/file/d/1aK89fSwl2wmy3_4xGMIL-8OirtYs3bVD/view Acesso em: 13 de outubro de 2022.

LIPAROTTI, Thábata M.; SANTANA, Leandro Torres; SANTOS, Reijane Souza; FERITAS, Dillyane; PAIXÃO, Rívia; ALMEIDA, Rohana Fonseca, GONÇALVES, Maria das Dores (Sara Sullovon); CARRANZA, Vanessa; AURELIO, Wanderson. ATERRA. In. SIEDLER, Elke e ANDRADE, Sérgio(org.) **Trilhas digitais para dança & imersão labcrítica: catálogo e textos críticos [livro eletrônico]**. Salvador: ANDA - Associação Nacional de Pesquisadores em Dança, 2022. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/18qSJqBDOIY9bq5wpzfRjQYwFMf6LnHZR/view> Acesso em: 13 de outubro de 2022.