



Thaís Gonçalves > **Sensorialidades antropofágicas na criação em dança: quando o processo subverte os modos de compor**

Resumo

Corpos estranhos, disformes, desfigurados, desarticulados. O que fazer quando uma lógica da sensação se impõe e subverte corpos, processos de criação em dança e estratégias coreográficas? Ao fazer emergir das sensações *texturas* de movimento descoladas de temáticas, ideias, técnicas e roteiros prévios, a coreógrafa Juliana Moraes teve seus procedimentos desafiados na elaboração da série coreográfica “Peças curtas para esquecer” (Companhia Perdida), a partir de mobilizações do corpo por materiais inspirados nos objetos relacionais de Lygia Clark. Nos anos 1960, a artista plástica incorpora e absorve a obra no corpo e instaura um modo antropofágico de criação. Seriam sensorialidades antropofágicas? Um modo de criar permeado de princípios das cosmogonias indígenas, dos saberes do/no corpo, de uma performatividade? Neste caldeirão, fervem artistas, xamãs e pensadores, de Gilles Deleuze, José Gil, Steve Paxton, Hubert Godard e Antonin Artaud a Oswald de Andrade e Viveiros de Castro, entre outros.

Palavras-chave: Sensorialidades antropofágicas. Estados do corpo. Processos de criação. Objetos relacionais. Cosmogonia indígena. Performatividade.

Abstract

Foreign, distorted, disfigured, disjointed bodies. What to do when a logic of sensation imposes and subverts bodies, processes of creation in dance and choreographic strategies? By bringing out from the sensations *textures of movement*, taken from previous themes, ideas, techniques and scripts, the choreographer Juliana Moraes had her procedures challenged in the elaboration of the choreographic series *Peças curtas para esquecer* (Companhia Perdida), from body mobilizations by materials inspired in Lygia Clark’s relational objects. In the 1960s, the plastic artist incorporated and absorbed the work in the body and established an anthropophagic way of creation. Would they be anthropophagic sensorialities? A way of creating permeated with the principles of indigenous cosmogonies, the knowledge of/in the body, of a performativity? In a cauldron, artists, shamans and thinkers boil, from Gilles Deleuze, José Gil, Steve Paxton, Hubert Godard and Antonin Artaud to Oswald de Andrade and Viveiros de Castro, among others.

Keywords: Anthropophagic sensorialities. Body states. Creation processes. Relational objects. Indigenous cosmogony. Performativity.

> Professora dos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Dança do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (ICA|UFC). Doutoranda em Dança pela Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa (FMH|UL), com tese intitulada “Sensorialidades antropofágicas: saberes do sul na dança contemporânea”, sob orientação compartilhada dos professores doutores Daniel Tércio (FMH|UL) e Verônica Fabrini, do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas (PPGADC|UNICAMP) – projeto de pesquisa realizado com bolsa CAPES.

Corpos estranhos, disformes, desfigurados, desarticulados acolhidos como matérias de expressão. O que fazer quando uma lógica da sensação (DELEUZE, 2007) se impõe e subverte corpos, processos de criação em dança e estratégias coreográficas? Como compor em estados de vibração, espasmos, pausas prolongadas, tremores e gestos que simplesmente insistem em moverem-se de determinada maneira? Ao fazer emergir das sensações *texturas* de movimento descoladas de temas, ideias, técnicas e roteiros, a coreógrafa e bailarina paulista Juliana Moraes teve seus procedimentos desafiados na elaboração da série coreográfica “Peças curtas para esquecer”, junto à Companhia Perdida¹. Tais processos de investigação do corpo geraram provocações sensoriais que deram passagem a **estados selvagens**, não domesticados e descomprometidos com finalidades e rendimentos (VIVEIROS DE CASTRO, 2009) e moveram um desejo de formalizar a vibração dos corpos em uma composição coreográfica. Seria essa dança feita por **sensorialidades antropofágicas**?

Esta composição textual deriva da tese intitulada “Sensorialidades antropofágicas: saberes do sul na dança contemporânea”², cuja pesquisa foi direcionada pelos processos de criação de Juliana Moraes, especificamente a partir do encontro da artista e das criadoras-intérpretes da Cia. Perdida com um modo de acionar os movimentos através de materiais inspirados nos objetos relacionais da artista plástica Lygia Clark, numa metodologia aplicada pela artista da dança Ana Terra. Tais objetos não reportam a imagens e sensações específicas, por serem ordinários e desprovidos de quaisquer referentes (ALLIEZ, 2013) e, justamente por isso, parece ser comum que, quando em contato com a pele, eles sejam absorvidos e incorporados, resultando numa abertura sensorial e psíquica propiciada pela dissolução de corpos humanos nas suas energias “matéricas”³ (MORAES, 2012). O resultado, na criação da artista paulista, foi a produção de uma dança igualmente sem apelo semiótico, não figurativa e com potência de movimento completamente inusitada, indomável e de difícil manipulação em termos de composição coreográfica.

O que uma dança disparada por sensações e desprovida de imagens tem a dizer sobre a contemporaneidade nas artes

1 A Companhia Perdida foi criada por Juliana Moraes e existiu entre 2008 e 2013. Desde então, a bailarina e coreógrafa segue carreira solo em parceria com artistas da dança e de outras linguagens. A criação em análise foi o último trabalho do grupo e todo o processo está detalhado no e-book “Sensorimemórias: um processo de criação da Companhia Perdida” (MORAES, 2012), com artigos dos artistas e pesquisadores que participaram do projeto.

2 A referida tese foi depositada em julho de 2017, no âmbito do Doutorado em Dança da Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa (FMH/UL).

3 O termo “energias matéricas” é usado pela coreógrafa Juliana Moraes para tratar da relação entre corpos de diferentes naturezas, humanos e não humanos.

do corpo? O presente texto traça uma breve cartografia de um processo de criação em dança que dialoga com abordagens sensoriais de Lygia Clark, quando provocado pelo pensamento antropofágico de Oswald de Andrade, o qual ressurgiu fortemente, no Brasil, nos anos 1960. Num caldeirão de experimentações, em que a antropofagia não é tema, mas procedimento de criação, vaporizam-se corpos, pensamentos, métodos, técnicas, estilos, num processo de transformação do tabu em totem, do sagrado em profano, por um processo de fissura na institucionalização/naturalização da arte e seus procedimentos. São corpos que potencializam corpos numa dança que escorre para uma certa performatividade, pois trata-se de uma dança feita em ato e que tem a atenção em si e ao mundo como dimensão coreográfica.

Deslocando a pergunta “o que é” para “o que se pode fazer com” a sensorialidade, o desejo é perceber o que devoram Juliana Moraes e as criadoras-intérpretes da Cia. Perdida. Que pontes fazem entre mundos visíveis e invisíveis? Estaria esse processo de criação permeado de princípios das cosmogonias ameríndias, dos saberes **do/no** corpo, de uma performatividade? Seria uma dança cuja dimensão sensorial é antropofágica? Nesse ritual, em torno das sensorialidades antropofágicas, a **selva selvagem** habitada por Oswald de Andrade anuncia a captura e a devoração de artistas, xamãs e pensadores, de Gilles Deleuze, José Gil e Steve Paxton a Hubert Godard, Antonin Artaud, Suely Rolnik, Josette Féral, Eleonora Fabião e Viveiros de Castro.

1. Quando as sensações mobilizam os corpos

“Quando uma sensação se produz, ela não é situável no mapa de sentidos de que dispomos e, por isso, nos estranha”, diz Suely Rolnik (2002, p. 3). Instigada por esse pensamento e interessada em acionar corporalmente estados físicos que desafiem a constituição de uma gestualidade artística, Juliana Moraes apresentou o projeto de pesquisa intitulado “Sensorimemórias” a um edital de fomento às artes em São Paulo, em 2011. Ela queria encontrar modos de provocar a sensorialidade — portanto, a dimensão sensorial, sensório-motora, cinética, física do corpo — pela linguagem da dança. O objetivo era reviver memórias que estivessem de algum modo grafadas sensorialmente no corpo e que, pelo mover dos corpos, pudessem ser acionadas como matérias de criação. O projeto foi realizado com as quatro criadoras-intérpretes da Cia. Perdida, Carolina Callegaro, Érica Tessarolo, Flávia Scheye e Isabel Monteiro.

Num primeiro momento, as artistas buscavam memórias sensorialmente impregnadas em seus corpos. Elas anotavam lembranças, produziam uma escrita livre, a partir do método surrealista de *free writing*, derivado da psicanálise, e tentavam revivê-las. Porém, algo soou como falso nesse tipo de acesso às sensações. Embora tentassem desconectar as ações de seus contextos iniciais, para escapar da representação, algumas imagens tomavam corpo e o se processo tornava mais mental do que sensorial. “O cérebro não tem sensação. O cérebro tem informação. O corpo tem as sensações”, essa era a pista encontrada por

Juliana Moraes no trabalho do bailarino americano Steve Paxton⁴. Portanto, para ele, a chave estaria na sensação. Era a perspectiva sensorial que a coreógrafa entendia acontecer nas proposições de Lygia Clark, em sua última fase, com os trabalhos de “Estruturação do self”, constituídos de sessões individuais com pessoas que, deitadas, tinham contato com **objetos relacionais** tanto diretamente na pele — sacos de ar, água e areia, conchas, pedras, bolas e tecidos —, como sons emitidos junto ao corpo pela manipulação de peças, como um tubo de borracha.

Assim, num segundo momento do projeto, houve um laboratório com a pesquisadora em dança Ana Terra, no qual as bailarinas foram colocadas em contato com materiais inspirados nos **objetos relacionais** de Lygia Clark. Para além da sensibilização da pele, Ana Terra solicitou que as sensações mobilizassem os corpos e gerassem uma dança. Foi quando o inusitado aconteceu. Sensação de ter o corpo fora de si, de ser sugado pelo objeto, de que os ossos enrolavam por debaixo da pele, de nunca ter se movido daquela maneira, de que o corpo se movia sozinho e se lembrava de memórias sem nome — táteis, atemporais, em estado bruto de existência —, memórias conhecidas, memórias em *déjà-vu*, memórias que pareciam ser do corpo e não eram localizadas pela mente, emergiam, bem como a impossibilidade de delimitar um dentro e um fora do corpo. Essa dança surpreendia e encantava pela novidade nas combinações cinéticas e motoras.

Claramente a experiência com os objetos proporcionou uma quebra nas rotinas perceptivas das bailarinas, tal como o pesquisador francês Hubert Godard havia escrito sobre trabalho de Lygia Clark, ao dizer que os objetos relacionais provocam uma convulsão nos sentidos (GODARD, 2006). Materiais sem apelo imagético e sem nome produziram moveres também inomináveis, desconhecidos e indomáveis. Esse mover era da ordem da catarse, da catatonia, do transe, dos descontroles, com tremores, espasmos, pausas prolongadas, fluxos contínuos de movimento. Juliana Moraes e as criadoras-intérpretes perceberam nesse tipo de corporeidade uma possibilidade potente de criação em dança.

A partir desse laboratório, era claro que o corpo não queria ser ou fazer algo, ele simplesmente era, no tempo presente, integrado às sensações, sem imposição de imagens e memórias específicas, pois estas se diluíam no mover dos corpos. Emoções, memórias e imagens passaram a fazer parte da investigação, desde que percebidas e investigadas em fluxos não lineares, não figurativos e não representativos. O interesse estava nos vetores de força, nos campos de energia e nos estados sensoriais, que se davam no momento mesmo em que o corpo se movia.

As chamadas **sensorimemórias**, portanto, deixaram de ser percebidas como lembranças que podiam ser revividas de maneira fictícia, para serem entendidas como sensações que têm um motor próprio, que vêm sem que sejam escolhidas, que se revelam impensáveis e até mesmo inacessíveis. Para acioná-las era preciso abrir espaço e esperar que surgissem. Como resultado estético, a pesquisa produziu corpos estranhos, disformes, desfigurados, desarticulados e que foram acolhidos como materiais de criação.

Mas como criar uma dramaturgia com esses materiais corporais que emergiam de sensações tão desconhecidas para as criadoras-intérpretes? Como reviver essas **sensorimemórias**? Como retomar essas sensações em situação de composição coreográfica sem perder a potência de um estado selvagem que irrompia nos corpos? Juliana Moraes chamou as frequências qualitativas de movimento que emergiram de **texturas**. Ela entendeu que tais movimentações não tinham roteiro prévio de encadeamento de passos, se davam por meio de improvisações semiestruturadas e se efetivavam num tempo presente, portanto não havendo como limitar este trabalho a um tempo e espaço completamente definidos. As **texturas** expandiam-se espacialmente, mas não se organizavam temporalmente.

Para colaborar com a manipulação dessas **texturas**, sem que elas perdessem força, frescor e vitalidade diante desse novo tipo de corporeidade que as bailarinas tinham descoberto, o ator Gustavo Sol foi convidado a trabalhar com a Cia. Perdida o seu método de criação de **estados de presença poética**. O ator instigou as artistas a pesquisar o corpo em seus processos capilares de alterações fisiológicas, encontrando por meio delas os disparadores das sensações, memórias, imagens e emoções que atravessavam seus corpos. Em vez de reviverem sensações e aprisioná-las num jeito específico de reencená-las, como quem compõe uma dança cadenciada de passos, seu desejo era que cada bailarina tivesse um **olhar investigativo**, um tipo de “diretor interno”, que analisasse em tempo real cada etapa das alterações de respiração, pressão gravitacional, impulso e distensionamento a desencadear uma vivência corporal. Para isso, ele propôs exercícios que relacionassem voz e movimento, tendo como referências o trabalho da musculatura afetiva de Antonin Artaud, para quem desmanchar tensões contribui para um corpo mais criativo e aberto aos fluxos de forças; a noção de transe de Grotowski; e danças e cantos indígenas brasileiros, pelas experiências tônico-gravitacionais e o tipo de uso de ressoadores da voz (por ruídos e sons guturais, em contraponto à tradição tonal da música ocidental).

Dessas referências, Gustavo Sol forneceu ferramentas para que as bailarinas não “rodassem em torno do próprio rabo”, ou seja, que não se limitassem a situações de transe, catarse e catatonia e à repetição oca e vazia de movimentos. Era preciso, segundo ele, que elas atravessassem essas experiências para começar a operar com a linguagem da dança. Para isso, entre as estratégias estava o desbloqueio de tensões para não prender as emoções fazendo-as passar por diferentes partes do corpo, observando-as e encontrando caminhos para que uma gestualidade artística ganhasse em dramaturgia, em uma narrativa não linear, feita por fluxos, forças e energias. Corpos que se fazem e refazem continuamente, criando o que o ator nomina como **estados de presença poética**. Um corpo que se faz e refaz por estados transitórios e que não se pauta por finalidades formais. Para isso, era preciso desistir de encontrar soluções para a dança. À semelhança do surfista, tratava-se de acompanhar os percursos das vibrações pelo corpo enquanto eles compunham e faziam variar as *texturas* de movimento para constituir os **estados de presença poética**.

A série coreográfica “Peças curtas para esquecer”, resultante da pesquisa em torno das **sensorimemórias**, tornou-se uma composição na qual a criação de **texturas** e a configuração contínua de **estados de presença poética** fizeram do corpo o protagonista da cena. As peças foram compostas por cinco solos, um duo, um trio e um quarteto, como desenvolvimento das **texturas** que emergiram da experiência pessoal de cada bailarina com os objetos. Os figurinos evidenciavam os movimentos. O cenário era cru, forrado por papelão, numa sala em que o público sentava à volta, escolhendo de onde ver a cena⁵.



Fig. 1: Fotografias de Cris Lyra, solos das criadoras-intérpretes Isabel Monteiro e Érica Tessarolo e do quarteto que compõem a série coreográfica “Peças curtas para esquecer”, Companhia Perdida, 2012, São Paulo.

5 A série coreográfica “Peças curtas para esquecer” está disponível em <<https://vimeo.com/julianamoraes/videos/page:2/sort:date>>.

Essa criação modificou a maneira como a coreógrafa e as criadoras-intérpretes pensam e sentem as potencialidades de uma composição coreográfica. Foi um momento em que a Cia. Perdida esteve efetivamente perdida, porque o processo de investigação das sensações se deu de maneira tão inusitada, surpreendente e desconcertante que exigiu um longo tempo para se chegar a um formato que pudesse ser compartilhado publicamente. Durante dois anos as artistas se encontravam quatro vezes por semana, cinco horas por dia, para fazer, assistir e rever processos e procedimentos. Os materiais eram sobremaneira pessoais e feitos de uma potência que arriscava perder sua força ao ser manipulada coreograficamente e elas se dedicaram a lapidar cada **textura** de movimento e cada etapa de desenvolvimento dos **estados de presença poética** até o ponto de perceberem quando alguma delas fingia se mover pelas sensações. Um processo que me pareceu um contínuo devorar-se a si mesmo, pela decomposição e deglutição de métodos, técnicas, estilos e estratégias de criação para liberar **estados selvagens** que pudessem gerar uma dança feita do que Lygia Clark define como uma “vibração magnética que sobe à flor da pele” (CLARK, 2008, p. 122). Para Juliana Moraes, a pesquisa em torno das **sensorimemórias** produziu um “corpo subjétil”, no sentido criado por Antonin Artaud. Segundo o ator e pesquisador Renato Ferracini,

Subjétil é, como pondera Derrida, retomando uma palavra inventada por Artaud, aquilo que está no espaço entre o sujeito, o subjetivo e o objeto, o objetivo. Não um ou outro, mas o “entre”. Outro dado: a palavra subjétil pode, por semelhança, ressoar a palavra projétil, o que nos leva à imagem de projeção, para fora, um projétil que atinge o outro e também se auto atinge. Tal aproximação pode ser realizada, já que “subjétil” é uma palavra intraduzível, [...] não encontrando correspondente possível em outras línguas. (FERRACINI, 2013, p. 71)

O acesso ao “corpo subjétil”, na perspectiva de Juliana Moraes, acontece quando um bailarino entra em transe, ou num estado alterado de consciência, no qual perde o controle de si. É o momento em que o material começa a subverter o corpo. “Eu acho que esse caminho é o mais bonito”, diz a coreógrafa. Um modo de acionar o corpo que, para ela, está presente nas propostas de Lygia Clark, nos ritos da Umbanda e nos treinamentos físicos de Antonin Artaud e de Jerzy Grotowski, assim como no trabalho do ator e diretor Gustavo Sol. São abordagens, segundo a artista, nas quais se acredita que o corpo tem que atravessar experiências de verticalização das sensações e do aspecto visceral da deformação.

2. Quando as sensações se fazem antropofágicas

A subversão da arte por uma lógica das sensações é a tônica do trabalho da artista plástica Lygia Clark. As questões por ela lançadas me parecem bastante presentes na pesquisa de Juliana Moraes com a Cia. Perdida, pois entendo que o viés da linguagem

da dança, propiciado pela metodologia de Ana Terra, potencializou o modo como a artista plástica aborda o corpo. Ela rompe com os suportes da obra de arte ao incorporar os objetos, fazendo-os desaparecer e, desse modo, tornando as pessoas objetos de suas próprias sensações (CLARK, 1980). Há uma conexão de Lygia Clark com a dimensão antropofágica de Oswald de Andrade, não para tematizá-la, mas para fazer dela procedimento de criação, tal qual propôs o próprio escritor aos artistas de seu tempo.

As experimentações de Lygia Clark advindas dessa percepção devorativa resultam em poéticas que deslocam a noção de arte para instaurar o gesto artístico na perspectiva do ato, do instante, da relação entre corpos que se diluem. Enfim, uma arte composta por vibrações, secreções e que se constitui por um **estado criador**. A arte se dá na introjeção da poética em si. À semelhança de Oswald de Andrade, o que a artista faz, ao demolir o plano como suporte de expressão, é um mergulho na totalidade do cosmos (CLARK, 1980). Suas obras me parecem formulações poéticas do aforisma do escritor modernista em seu “Manifesto Antropófago”: “Da equação *eu* parte do *Cosmos* ao axioma *Cosmos* parte do *eu*”.

Lygia Clark incorpora e antropofagiza os objetos, os quais passam a ser usados para “massagear, friccionar, esfregar, acariciar, roçar, apertar, pressionar, tocar de leve, soprar, arfar, aquecer, cobrir, embrulhar, emitir sonoridades, ou simplesmente deixá-los ali, em silêncio, a sós com o cliente e pousados sobre ele” (ROLNIK, 2006, p. 13). Os buracos, fissuras e partes ausentes do corpo são preenchidos e fechados, as articulações desconectadas são soldadas. Os procedimentos variam conforme o que o corpo de cada um pedisse ao longo do processo. Os **objetos relacionais** não são aplicados sobre o corpo com o objetivo de que sejam identificados, e sim para se confundirem com a pele e com as sensações, para acionar uma linguagem pré-verbal e tocar no que a artista nomina como “fantasmática do corpo”, a qual pode se revelar como “agonias primitivas”. Essas agonias são sintomas de uma sensorialidade separada do próprio corpo, analisa o artista plástico e psiquiatra Lula Wanderley⁶.

Ao colocar as pessoas em contato com as **fantasmáticas do corpo**, o que Lygia Clark quer é fazê-las acessar as camadas de si aprisionadas a um *script* de comportamentos aprendidos socialmente, o qual desenha um mapa de sentidos feitos para impedir os estranhamentos e qualquer sensação de vazio diante do mundo. Porém, com as crises das crenças na contemporaneidade, o vazio segue rondando. No ritual de iniciação à “Estruturação do self”, o desejo de Lygia Clark é que essas **fantasmáticas do corpo** sejam vomitadas e exorcizadas, portanto trata-se de liberar-se de julgamentos e conceitos previamente determinados, hábitos encarnados e que intoxicam e paralisam a subjetividade em sua relação de criação com o mundo.

Afinal, as fantasias inconscientes, segundo Suely Rolnik (2002), operam como uma vida ativa de fantasmas que

6 Lula Wanderley, artista plástico e psiquiatra. Entrevista realizada em 12 de Agosto de 2015, no Rio de Janeiro (Brasil). Informação verbal. O especialista participou de sessões com objetos relacionais e fez uma formação com Lygia Clark. Ele aplica o método da artista em contexto hospitalar, no Espaço Aberto ao Tempo, no Rio de Janeiro.

assombram a subjetividade. Ao esvaziar o mapa de sentidos vigente, a artista acredita ser possível experimentar o que ela chama de **vazio pleno**, através do qual sensações novas pedem passagem para colocar a subjetividade em obra, em criação, em plenitude — condição na qual a artista entende que todos deveriam viver no mundo. Um vazio que me parece se aproximar da noção de **desistência** proposta pelo ator Gustavo Sol à Cia. Perdida. Esvaziar das expectativas para deixar o gesto acontecer por ele mesmo até sentir a si mesmo como extensão do movimento do mundo, como descreve a bailarina Érica Tessarolo.

Sendo assim, as obras de Lygia Clark não se configuram como tarefas, nem como *ready-mades*. Não há, em suas proposições, separação entre obra de arte e espectador e nem transferência do sujeito no objeto, a separação de um e de outro. “Com o ready-made, o homem ainda tem necessidade de um suporte para revelar sua expressividade interior. Mas isso hoje não é mais necessário, pois a poesia se exprime diretamente no ato de fazer”, diz a artista (CLARK, 1980, p. 27). Trata-se de “uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia”⁷, cujo processo diz respeito à digestão do ego, metabolizado e transformado através de uma *acting-out*, ou seja, de uma encenação que aciona concretamente o corpo pelas sensações, pela indiferenciação entre corpos, os quais são como vasos comunicantes, semelhantes à criança que não distingue o que a constitui em separado dos objetos à sua volta.

Os desbloqueios do corpo vibrátil se dão nessa encenação livre de referentes previamente imagéticos, simbólicos, narrativos, pelo ativar dos corpos na fricção com os **objetos relacionais**. Lygia Clark quer acessar o diagrama de forças do corpo, as potências do sensível, onde seja possível uma comunicação sem barreiras. Para isso é preciso que, na mobilização feita pelos objetos relacionais, as pessoas estejam dispostas a se conectar com a dimensão pré-verbal, primitiva, animal, intuitiva, diluída no mundo. “Trata-se de compreender as necessidades fundamentais do sujeito e responder a elas através do contato com o corpo e não da interpretação analítica clássica”, pontua a artista. Dessa relação, uma intensa circulação de fluxos se dá entre os corpos humanos e os corpos-coisas. De acordo com Suely Rolnik,

O que encontramos, aqui, é um corpo que se abre às forças da vida que agitam a matéria do mundo e as absorve como sensações, a fim de que estas por sua vez nutram e redesenhem sua tessitura própria. Saber do mundo, nesse caso, é colocar-se à escuta desta sua reverberação corporal, impregnar-se de suas silenciosas forças, misturar-se com elas e, nesta fusão, reinventar o mundo e a si mesmo, tornar-se outro. Plano de imanência onde corpo e paisagem se formam ao sabor do movimento de uma conversa sem fim. (ROLNIK, 2006, p. 13)

7 “Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia” é o título de Suely Rolnik para um dos textos que compõe o catálogo “Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro” (ROLNIK, 2006). Oswald de Andrade afirmou, em 1950, 22 anos depois de publicar o Manifesto Antropófago, que a antropofagia é a terapêutica social do mundo moderno (ANDRADE, 2009).

Um corpo que se abre é “particularmente sensível às vibrações e aos ritmos dos outros corpos”, pontua José Gil (2006, p. 66). Esse corpo sensível sente acordar partes adormecidas, se percebe diluído no coletivo, observa as células de seu corpo vibrarem — impressões dos pacientes da artista e que se são muito semelhantes às sensações experimentadas pelas criadoras-intérpretes da Companhia Perdida.

Ao exorcizar as **fantasmáticas** e fazer o corpo ter contato com o **vazio pleno**, os **objetos relacionais** fazem algo vibrar, vagar e variar entre o universo onírico, inconsciente e, ao mesmo tempo, físico e vivencial. Não é preciso explicações, interpretações, entendimentos, conexões lógicas. É antes um fluir nas sensações e delas deixar emergir outras tantas relações sensoriais consigo e com o mundo, em sua materialidade, em seus cheiros, líquidos, instintos e animalidades. Ao ir para o sensorio, Lula Wanderley acredita que a artista liberta o gesto do objeto, produz uma arte da escuta e faz correr uma mesma matéria entre os corpos. Segundo o artista plástico e psiquiatra,

[...] por ser a sensorialidade o que corre dentro, você não é capaz de identificar, você não é capaz de criar uma imagem visual. Você tem uma imagem sensorial. Nessa impossibilidade de voltar à visão, ele termina alimentando o teu corpo, abrindo o teu corpo e se alojando em uma parte imaginária interior. Essa é a grande característica dos objetos relacionais, essa fusão com o corpo, porque Lygia desenvolveu uma arte que era verdadeiramente um interdito à visão, à imagem. Os objetos relacionais não permitem que você construa interpretações. Aí está a força dele e o mistério.⁸

Uma poética selvagem, rude e bruta, assim o terapeuta Pierre Fedida descreve o trabalho de Lygia Clark (ROLNIK, 2006). Uma poética da experiência define o crítico de arte brasileiro Paulo Herkenhoff, ao perceber em sua arte um esforço para se integrar ao outro. Segundo ele, percepção, sensorialidade e fantasmáticas foram gradativamente articuladas, produzindo uma estética dos sentidos a qual, por sua vez, implica numa política dos sentidos, cuja composição se dá por uma política de alteridades. “Viver a percepção, ser a percepção”, diz Lygia Clark sobre o ato. Seu processo artístico é descrito por ela como um mergulho nas profundezas, sem ponto de referência com o próprio trabalho. Ao mesmo tempo em que se volta para o corpo, sente que o corpo a deixou.

Morta? Viva? Estou extinta pelos odores, sensações táteis, calor do Sol, sonhos. [...] Eu sou o antes e o depois, sou o futuro no presente. Sou o dentro e o fora, o direito e o avesso. [...] Plenitude. Tráspandamento de sentidos. Cada vez que respiro, o ritmo é natural, fluido. Ele se cola à ação. Tomo consciência de meu “pulmão cósmico”. Penetro no ritmo total do mundo. O mundo é meu pulmão. [...] Tudo isso talvez não seja claro. Mas a evidência da percepção que tive é a única coisa que tenho (CLARK, 1980, pp. 23-24).

8 Lula Wanderley, artista plástico e psiquiatra. Entrevista realizada em 12 de Agosto de 2015, no Rio de Janeiro (Brasil). Informação verbal.

O paradoxo de Lygia Clark, na percepção do poeta e parceiro da artista no Movimento Neoconcreto, Ferreira Gullar, é que a arte por ela produzida não é criação de imagem ou metáfora, e sim uma experiência meramente sensorial, corporal, porque reduz o que há de intelectual na própria arte. Linguagem muda, pensamento mudo, sons irreconhecíveis que tomam corpo, se materializam nos nervos, enfim, na vibração magnética que sobe à flor da pele (CLARK, 2008). É na sabedoria do corpo, em seus tremores, espasmos, vibrações, que a artista descobre uma nova realidade, tão atual e potente que se fez vivamente presente no trabalho da Cia. Perdida, na relação com objetos inspirados na obra de Lygia Clark, especialmente por meio da metodologia desenvolvida por Ana Terra que, para além da relação com a pele, faz as sensações mobilizarem o corpo para a dança. O que as bailarinas encontraram foi um outro modo de variar e compor com os corpos, num mergulho vertiginoso nas sensações em suas porções vibráteis, liberando potências de criação através dos vazios plenos.

Um trabalho físico que, para a criadora-intérprete Érica Tessarolo, fez com que ela sentisse perder sua fisicalidade, perturbando os sentidos a ponto de ter a impressão de que seus ossos enrolavam por debaixo da pele. Um corpo sensível pulsante cujas sensações e estados não se desvinculavam das movimentações, segundo a bailarina Flávia Scheye. Uma noite de insônia com um campo de imagens e sensações, num movimento cíclico e incessante entre consciência e inconsciência, tremores incontroláveis, cavernas e monstros, descreve a artista Isabel Monteiro sua vivência com as **sensorimemórias**. Para ela, ao ver as **texturas** de movimento de Juliana Moraes, a sensação era de estar diante de um bicho ancestral. Tratou-se, para todas, de perceber que a riqueza e o desafio dessa investigação era justamente compor uma dança que mantivesse as vibrações dos corpos sensíveis.

3. Quando modos antropofágicos desafiam a contemporaneidade nas artes

Sensação é vibração, é o que se transmite diretamente aos corpos, sem mediações e desvios. É assim que o filósofo Gilles Deleuze define a lógica da sensação (DELEUZE, 2007). É também dessa maneira que a obra de Lygia Clark atinge os corpos. Esse é, ainda, o modo como Oswald de Andrade deseja que a arte seja produzida, por um viés corporal sem barreiras. É o que me parece configurar um modo antropofágico de criação. Ao vagar entre a literalidade do ritual dos tupinambás, sobretudo a devoração do bispo Sardinha em terras brasileiras — para o escritor, o mito fundador do Brasil —, e a provocação de uma antropofagia literária, Oswald de Andrade promove uma abertura sensorial aos princípios das cosmogonias ameríndias para repensar os termos da própria arte.

Para o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, a proposta de uma **descida antropofágica**, anunciada no primeiro número da Revista de Antropofagia, lançada em 1928, indica a possibilidade de fazer emergir e se manifestar o que está latente no “(in) consciente cultural humano” (AZEVEDO, 2016, p. 15). Nesse sentido, o Manifesto Antropófago propõe, para ele, a “subida” de um

consciente antropofágico, dionisíaco e matriarcal. Algo que me parece muito semelhante ao que diz José Gil, segundo o qual “um corpo abre-se quando o inconsciente sobe à consciência” (GIL, 2006, p. 65). Essa subida, para o filósofo, se dá por meio de mobilizações do próprio corpo. Em Lygia Clark, os corpos vibráteis somente liberam as fantasmáticas, e o potencial de criação, quando há, simultaneamente, a abertura sensorial na relação direta com a abertura psíquica. A coreógrafa Juliana Moraes lembra que, quando esse fenômeno se dá, o corpo dissolve fronteiras, passa a operar como campo de forças e não mais entre formas com limites precisos e num mapa de sentidos previamente situável (MORAES, 2012).

São muitas as camadas do manifesto de Oswald de Andrade, cuja ênfase é a perspectiva corporal. Ele lembra que o alinhamento às leis cósmicas se dá pela lei da gravidade, a qual garante a todos, segundo o escritor, a posse de um pedaço do planeta. Para afirmar o corpo, o poeta se posiciona contra todos os “ismos”, sobretudo os ‘imperial-ismos’ de toda ordem. Através de Nietzsche, ele questiona radicalmente o logocentrismo, o antropocentrismo, o cristianismo, o capitalismo e quaisquer outros “ismos”, inclusive das vanguardas modernistas europeias. Segundo o antropófago:

Ao chorrilho de ismos, que recebíamos mensalmente, vamos opor este último e único: poderíamos dar-lhe também um sufixo em ismo: naturalismo, primitivismo, eternismo, trogloditismo, etc. Preferimos, entretanto, o nome científico puro, sem berloques beletristas. Antropofagia está bom. Está muito bom. (Andrade, 2009, p. 69)

O que se vê é a reunião de artistas e intelectuais na formulação de um pensamento que se faça em movimento e em desvio às normas vigentes, por um modo de se conectar com a criação por experimentações e não por formulações de outros códigos, fórmulas, roteiros. O que se quer é o **instinto Caraíba**. Segundo o pensamento oswaldiano, os índios “pensavam a favor da natureza, a céu aberto, em ambiente ilimitado, sem os entraves e as limitações que nossa civilização turbilhonante, hertziana, ultravioleta proporciona ao pensamento comprimido do brasileiro da atualidade” (ANDRADE, 2009, p. 287).

Para o escritor, é produzido no corpo em recalque um estado de tensão de todo o ser. Do “ser ou não ser” à sábia e lúdica proposição: *tupy, or not tupy*. Afinal, a ontologia do ser, origem de toda metafísica que separa o humano da natureza, da fauna e da flora, e instala a possibilidade fascista e mercantil de domínio por sujeição, por escravidão, e, conseqüentemente, a lógica da finalidade e do rendimento em oposição a um estado selvagem, é desconhecida na cosmogonia ameríndia. Por quê? Porque o índio não sabia gramática, lembra Oswald de Andrade. Que tem a gramática a ver com isso? — Tem tudo. A gramática é que ensina a conjugar o verbo ser e a metafísica nasce daí, de uma profunda conjugação desse verbinho. Não se sabendo gramática...” (ANDRADE, 2009, p. 287). Ao dar-se conta da ausência de auto-referencialismos propiciados pelo “ser ou não ser”, o escritor reafirma o Manifesto da Poesia Pau-Brasil: “Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas.

Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem ontologia.” Do cogito egocêntrico “penso, logo existo”, à proposição ameríndia “existe, logo pensa”, abrangendo todo vivente, sem distinção entre fauna e flora, a afirmar que os seres existem pelas relações.

O problema que persiste, portanto, a um antropófago é de ordem odontológica, e não ontológica, ou então, como capta Viveiros de Castro do pensamento oswaldiano: a odontologia como ontologia (VIVEIROS DE CASTRO, 2015). Se **nunca fomos catequizados e se nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós**, é preciso revitalizar o antropófago. A condição de animais devoradores é marca da constância antropofágica, no pensamento oswaldiano. É o que consiste, para ele, o “estado natural” do humano — numa dimensão ligada ao desejo, no que ele difere a fome antropofágica da gula.

Essa seria a cultura antropofágica. Um estado que parece dialogar com o **vazio pleno** de que trata Lygia Clark; com os distensionamentos da musculatura afetiva em Antonin Artaud; e com a **desistência** na qual aposta como metodologia o ator Gustavo Sol, para que emergjam **estados de presença poética** e as **texturas**, as frequências qualitativas de movimento, compostas por Juliana Moraes. Uma **descida antropofágica** que subverte a mediocridade do espírito mercantil — o qual visa o rendimento e impede o livre exercício do **estado selvagem** — para vitalizar o acesso ao **estado poético** e a um **corpo vibrátil e subjétil**.

O ritual antropofágico em si demarca diferenças em relação a uma cultura civilizada, logocêntrica, pois requer a captura de um inimigo potente, cuja força seja um alimento revigorante. Captura-se não por subjugação, mas por admiração. Para incorporar a força do outro é preciso, ainda, conviver, até por meses seguidos, com o inimigo, para torná-lo um parente e, assim, a alteridade é traçada numa perspectiva do outro por um ponto de vista sobre si mesmo. Devorar o outro é, em certa medida, devorar a si mesmo. O que se come, segundo Viveiros de Castro, é a relação com o inimigo, o que se deseja é uma comunhão com o outro, e não o seu extermínio. E, por fim, a força do outro não é simplesmente transferida de um corpo a outro. O que se passa na mecânica dos fluidos é uma transdução, através da qual a energia que corre por dentro dos corpos se transforma no corpo do outro. Seria um processo semelhante à vibração magnética que sobe à flor da pele, de que trata Lygia Clark?

Será que o modo de produção artística que mobiliza energias rompe com a ideia de uma arte mediada por distinções, segregações, segmentações, subjugações e extermínios? Lygia Clark prefere a noção de uma **arte sem arte**, inclusive preferiu que sua produção não fosse atrelada às noções de *happening* ou *body art*, quando esses termos surgiram e ganharam espaço nas décadas de 1960 e 1970. Aliás, é interessante notar que a arte sequer tem sentido na produção indígena que resiste em terras brasileiras, como lembra Ailton Krenak⁹. Os índios não emolduram e nem penduram objetos por contemplação, sequer distinguem

9 Conferência de Ailton Krenak, líder indígena, ambientalista e escritor, “Do sonho e da terra”, no Ciclo Questões Indígenas, a 06 de Maio de 2017, no Teatro Maria Matos, em Lisboa (Portugal).

os momentos cotidianos das celebrações de rituais, com cantos e danças. Portanto, sequer a noção de sagrado e profano, de vida cotidiana e performance ritualística, parece fazer sentido nessa cosmogonia. O que a eles é atribuído como ritual faz parte de um único e mesmo modo de viver.

Sendo a arte que está em investigação, nesse estudo, constituída por estados, pela mobilização de energias, pelas fantasmáticas e porções vibráteis, será possível traçar relações entre os xamãs e os artistas? Em que essas relações modificam e friccionam os princípios da arte? Seria uma arte que avança para um caráter performativo, como sentem Juliana Moraes (2015a; 2015b) e Gustavo Sol (PALMA, 2008) as suas criações em dança e em teatro? O cuidado que essa análise requer é evitar uma substituição de termos. Viveiros de Castro alerta para a necessidade de observar as relações entre mundos, pois o que se quer é pensar **com** o pensamento do outro, ao invés de traçar comparações entre sistemas de produção de mundo, tendo como referência a organização ocidental antropocêntrica e logocêntrica. Os saberes que se dão **no** corpo parecem ser indicativos dessas possíveis relações.

Segundo José Gil, a partir de estudos de Lévi-Strauss, o xamã é quem se encarrega de fazer as pessoas ou um grupo passarem de um estado a outro, o que desencadeia energias liberadas e usadas no que comumente se nomina e se reconhece como rituais. Um xamã atravessa mundos e experimenta a loucura e a desordem. Numa cura, por exemplo, ele é responsável por fornecer ao doente uma “linguagem” na qual são expressos certos estados não formulados e não formuláveis de outra maneira, os quais desbloqueiam processos fisiológicos. Trata-se de uma “linguagem” vivida no corpo e que é “incodificável”. Um corpo, nessas condições, está pleno da vibração do mundo e não se distingue dela. São forças em movimento. Há qualquer coisa de intraduzível, um segredo. Em suma, um corpo que precede e prescindir de uma linguagem formalizada, sendo um “campo privilegiado das práticas mágicas, da leitura dos presságios” (GIL, 1995, p. 224).

Nesse campo, permeado por um pensamento selvagem, um **estado selvagem**, é pelos sentidos, pelas relações sensoriais que um saber se produz. Um viver em experimentação, no qual as formas visíveis não operam por simbolismos e significados representativos daquilo que está na ordem do invisível. A tônica não está nas formas, mas nas relações. Os corpos, quaisquer, não estão separados entre mundos, porque sequer os mundos se distinguem da realidade. Os xamãs participam do que a antropóloga Els Lagrou nomina “batalha estética” na qual “o mundo do xamanismo e o mundo dessas forças invisíveis que causam doenças, que causam mortes, é povoado por uma transformação desses corpos fixos em corpos enfeitados que conseguem transformar esses enfeites em armas ou armadilhas” (LAGROU, 2015, p. 8).

Segundo Els Lagrou, os xamãs se expressam mais por aquilo que identificamos como performance, canto e dança do que pelas artes visuais. A relação sinestésica entre canto e visão, portanto, é eminentemente vivencial, pois muito do que os xamãs podem ver não se materializa, ou seja, eles podem “ver aquilo que normalmente não se vê, o mundo invisível” (LAGROU, 2015,

p. 7). Isso impressionou especialmente Antonin Artaud, talvez um dos poucos artistas que tenham de fato vivenciado rituais indígenas. Para o ator, ao ver o que normalmente é invisível, os xamãs ensinam a ver diferentemente. Mesmo com pinturas e escoriações na pele, modos de materializações, o que os ameríndios produzem são agências entre mundos, relações. O foco não está nas formas e nos objetos, uma vez que esses elementos materiais estão colados a uma experimentação — algo semelhante ao que Juliana Moraes conclui ao dizer que a dramaturgia de suas criações está implicada diretamente no seu processo de composição coreográfica, ao que corrobora a bailarina Flávia Scheye ao afirmar que processo e produtos se dão simultaneamente e são inseparáveis entre si. Portanto, é o corpo em experimentação que determina as opções cênicas, como cenário, figurino e som, não o contrário.

Nesse sentido, me parece que os objetos relacionais de Lygia Clark propiciam pontes entre mundos que mantêm essa mesma qualidade de agência entre o visível e o invisível. E talvez o que seja invisível não necessariamente tenha que se fazer visível. Uma fantasmática que libere o funcionamento fisiológico de um corpo não precisa passar por um reconhecimento consciente das alterações de estados corporais. A artista plástica nem sempre conversava com seus pacientes, porque a ela não interessava saber em que eles haviam sido modificados pela experimentação. Mesmo sinalizando mudanças em seus comportamentos, à artista instigava assegurar que eles acessassem suas fantasmáticas, uma linguagem incodificável, um estado não formulado e não formulável, uma porção invisível de seus corpos. Ela acreditava nessa agência sensorial como uma via possível para que um estado de criação atravessasse os corpos. O **estado pleno** poderia acontecer independente da consciência. Como os xamãs, Lygia Clark colabora para que o outro “capte a medida do real”, como pontua o crítico de arte Guy Brett ao acionar a porção invisível de si, seu corpo vibrátil, sua fantasmática. Para Gustavo Sol, a artista opera no paradoxo, não nomeia estados do corpo e deixa a própria pessoa resolver a questão. Isso, para ele, é o que define o fazer artístico na contemporaneidade.

Arte é corpo para os índios. Não há distinção. Arte é corpo para Lygia Clark. Ela não faz segregação entre obra de arte e corpo. A arte, para a artista, somente se efetua na experimentação, em ato, na fabulação dos corpos. Ela deseja uma arte que modifique os estados dos corpos. Uma arte, tal como os rituais indígenas, que não se faz por uma tônica na figuração, mas pela lógica das sensações. O resíduo dessa produção artística é um não objeto, é a experiência em si, nos seus agenciamentos, nas suas relações, na rede sensorial que se compõe em ato — “a magia do ato na sua imanência”, pontua Lygia Clark (FIGUEIREDO, 1998, p. 57). O que resulta são “armas” ou “armadilhas” de uma “batalha estética”. Possivelmente, são **vacinas antropofágicas** (Oswald de Andrade) que operam como terapêutica para os tempos desprovidos de poesia. A ênfase, portanto, dessa arte com o mundo não está nos aspectos visual, figurativo, formalizado, embora esses registros também se efetuem.

Tal composição de estados me parece ser o que acontece no processo de criação de “Peças curtas para esquecer”. Os corpos são informes, desfigurados, desarticulados. E, ao mesmo tempo, são corpos subjéteis, voltam-se contra eles mesmos

enquanto atravessam experiências, no caso voltadas para a criação em dança. Diferente de um discurso corrente nas vanguardas modernistas, de que a arte torna visível o invisível, como destaca Els Lagrou — sublinhando o Surrealismo —, nos trabalhos de Lygia Clark e Juliana Moraes o investimento não é primordialmente no visível, mas no que se passa nos corpos enquanto eles atravessam mundos. Sendo assim, a invisibilidade é também acolhida como matéria de expressão e é nela que uma “inconstância da alma selvagem”, uma ponte entre mundos (visíveis e invisíveis, humanos e não humanos), pode assumir diferentes estados do ser (ou não ser), a propiciar variações, fabulações, criações entre *tupy or not tupy*.

Considerando a criação em arte e a cosmogonia ameríndia, parece-me ser possível dizer que a parcela de tensionamento aos limites da dança e do teatro que os artistas pesquisados produzem, ao tratarem de uma sensorialidade que se faça antropofágica, avançam no sentido de uma performatividade, conforme os contornos dados por Josette Féral (2008) — ainda que a palavra e o sentido da performance seja diferente no universo indígena. Segundo ela, o termo performativo tem amplo espectro, indo desde um foco estético, como a *performance art*, até a abrangência de elementos culturais, incluindo manifestações teatrais, rituais, de divertimento e toda manifestação do cotidiano, no caso a **performance como experiência**.

Ao propor a noção de performatividade, Josette Féral aponta para um teatro que opera pela desconstrução, por um jogo com os signos que se tornam instáveis, fluidos, que migram de uma referência a outra incessantemente, através do qual o performer instala uma ambiguidade de significações, deslocamentos de códigos, deslizamento de sentidos. “Trata-se, portanto, de desconstruir a realidade, os signos, os sentidos e a linguagem”, pontua a autora (FÉRAL, 2008, p. 204). Para tanto, é fundamental o engajamento total do artista, pois diz respeito a tocar em sua subjetividade como performer. Nesse modo de operar, o artista tem como foco o próprio processo em sua feitura. Não há uma finalidade, há o próprio processo em seu acontecimento, na experiência que ali se produz.

No teatro performativo, o ator é chamado a “fazer” (doing), a “estar presente”, a assumir os riscos e a mostrar o fazer (showing the doing), em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma estética da presença se instaura. (FÉRAL, 2008, p. 209)

Esta é a pulsão do contemporâneo para Gustavo Sol. Para ele, investir no estudo da sensorialidade, na criação de **estados de presença poética**, diz respeito a pesquisar a natureza das “processualidades que nos ligam a muitas dimensões da nossa existência”¹⁰. Para isso, é preciso desinstitucionalizar a percepção e conectar o corpo consigo e com o mundo em simultâneo, abrindo suas camadas, suas geografias multidimensionais.

¹⁰ Gustavo Sol, ator e pesquisador. Entrevista realizada em 15 de Agosto de 2015, em São Paulo (Brasil). Informação verbal.

É quando a ação, que pede uma finalidade, tende a desaparecer para dar lugar à experimentação em ato, aos processos que se dão no corpo num tempo presente, ou o presente do presente, nas palavras de Eleonora Fabião (2010). Uma temporalidade na qual a atenção é um elemento coreográfico, como propõe Gustavo Sol. Para Eleonora Fabião,

Estamos mais habituados a agir do que a distensionar, a ponto de sermos agidos; somos treinados para criar e executar movimento, não para ressoar impulso; geralmente sabemos ordenar e dar ordens ao corpo mais e melhor do que sabemos nos abrir e escutar. A busca por um corpo conectivo, atento e presente é justamente a busca por um corpo receptivo. A receptividade é essencial para que o ator possa incorporar factualmente e não apenas intelectualmente a presença do outro. (FABIÃO, 2010, p. 323)

Um corpo que se deixa mover, com diz a bailarina Érica Tessarolo. Porém, corpos que não se sujeitam ao movimento, mas que sejam eles próprios movimento, com energia e vitalidade, “um corpo que experimenta o espaço ampliado do gesto ainda não solidificado e engessado da forma”, pondera a coreógrafa Juliana Moraes (2013, p. 139), propondo a investigação permeada de uma linguagem ainda não formulada. Uma arte que, para ela, cria a partir do vazio ao invés de se afundar nele. Corpos em situação de agência, de conectividade, de relações. Para Eleonora Fabião (2008), as pistas para a performatividade implicam: na ativação de um corpo com potência relacional, que seja ele motor da experimentação com outros corpos, colocando-se em riscos e transformações; um corpo que se percebe como spinozano, por ser constantemente formado e informado pelo mundo — parte de mundo que é, diz a performer, “*Cosmos* parte do *eu*”¹¹, nas palavras de Oswald de Andrade —; corpo inacabável, provisório, que está sempre sendo gerado. A performatividade tem interesse por uma arte da negociação e da criação de corpo no aqui e agora para perguntar: o que o corpo pode mover?

Os processos de pesquisa das **sensorimemórias** e de criação de “Peças curtas para esquecer” implicaram, nesse sentido, num corpo e numa dança performativa, que não quer ser ou mostrar algo, mas que se faz no tempo presente do gesto, que acontece na transitoriedade do instante, que percebe a si e a sua relação com o mundo em seus agenciamentos, que investiga as sensações em atravessamento nos corpos e com elas elaboram novos diagramas de forças, numa infindável negociação entre deixar-se mover e formalizar uma partitura, ainda que aberta. Portanto, uma relação entre dramaturgia e coreografia nas quais processo e produto estão implicados: roteiros gerais preenchidos pela experiência no momento da cena; paleta de **texturas** que variam; modulações de fluxos e dinâmicas; **estados de presença poética** que nublem a relação figurativo e figural; e, enfim, fluir em ato. Uma dança que se perde de si mesma para mover os sentidos da arte. Uma dança cujas **texturas** são permeadas de **estados de presença poética**.

Enfim, uma dança que se faz por um modo antropofágico de criação, por acessar uma linguagem pré-verbal, não formulável a desconstruir os *scripts* de comportamentos já mapeados pelos sentidos, a devorar e digerir o ego para que não se queira ser ou fazer algo, mas que o artista simplesmente esteja em cena, dando passagem a estados selvagens. Estados de presença que se façam por uma lógica das sensações, sem mediação, que acorde as partes adormecidas de si e do outro, as partes invisíveis que os xamãs e os criadores são capazes de acessar por um viés sensorial, pela vibração dos corpos que evidenciem sensorialidades antropofágicas.

Referências

- ALLIEZ, Éric. **Défaire l'image**. De l'art contemporain. Paris: Les Presses du Réel, 2013.
- ANDRADE, Oswald. **Os dentes do dragão**. Entrevistas. Obras completas de Oswald de Andrade. São Paulo: Globo, 2009.
- AZEVEDO, Beatriz. **Antropofagia**. Palimpsesto selvagem. São Paulo: Cosac Naify, 2016.
- CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.
- CLARK, Lygia. Breviário sobre o corpo. **Arte & Ensaios** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ, v. 15, n. 16, pp. 114-125, 2008.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon**: lógica da sensação. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, n. 8, pp. 235-246, 2008.
- FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. **Revista Contrapontos** – Eletrônica, v. 10, n. 3, Setembro/Dezembro, pp. 321-326, 2010.
- FERRACINI, Renato. **Ensaios de atuação**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, n. 8, pp. 197-210, 2008.
- FIGUEIREDO, Luciano (Org.). **Lygia Clark_Hélio Oiticica**. Cartas, 1964-74. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- GIL, José. Corpo. In: RUGGIERO, Roberto (dir.). **Enciclopédia Einaudi**. Soma/psique – Corpo. Vol. 32. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1995.
- GIL, José. Abrir o corpo. In: ROLNIK, Suely (Org.). **Lygia Clark, da obra ao acontecimento**. Somos o molde. A você cabe o sopra. São Paulo: Pinacoteca do Estado, pp. 63-66, 2006.
- GODARD, Hubert. Olhar cego. Entrevista com Hubert Godard. In: ROLNIK, Suely (Org.). **Lygia Clark, da obra ao acontecimento**. Somos o molde. A você cabe o sopra. São Paulo: Pinacoteca do Estado, pp. 73-80, 2006.
- LAGROU, Els. Entre xamãs e artistas: entrevista com Els Lagrou. **Revista Usina**, 2015. Disponível em: <<https://revistausina.com/2015/07/15/entrevista-com-els-lagrou/>>
- MORAES, Juliana. (Org.). **Sensorimemórias**: um processo de criação da Companhia Perdida. São Paulo: E-book, 2012.
- MORAES, Juliana. **Dança, frente e verso**. São Paulo: nVersos Editora, 2013.
- MORAES, Juliana. Coreografia e instalação. Organização do espaço-tempo e imbricação corpo-obra. **O Percevejo Online**, v. 7, n. 1, jan.-jun., pp. 13-27, 2015a.
- MORAES, Juliana. Especificidades do ensino da performance nas artes visuais. **DAPesquisa**, v. 10, n. 14, nov., pp. 24-37, 2015b.
- PALMA, Gustavo Garcia da. **Estados alterados de consciência em Artemídia**: o papel do corpo no trabalho do ator. 2008. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil, 2008.
- PAXTON, Steve. **Material for the spine** [DVD-Rom]. Bruxelas: Contredanse, 2008.
- ROLNIK, Suely. **Subjetividade em obra**. Lygia Clark, artista contemporânea, s/e, 2002.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Entrevista: Eduardo Viveiros de Castro. **Revista ComCiência**, n. 108, s/p, 2009. Disponível em: <<http://comciencia.scielo.br/pdf/cci/n108/a13n108.pdf>>.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais**: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2015.