



Instituto Politécnico de Lisboa

Escola Superior de Dança

Palavra-corpo: a linguagem do abismo

Flávia Rodrigues de Carvalho e Carvalho

Orientador: Professor Doutor Ângelo Cid Neto

Dissertação apresentada à Escola Superior de Dança com vista à obtenção do Grau de Mestre em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais na Área de Especialização em Coreografia

Outubro 2024



Instituto Politécnico de Lisboa

Escola Superior de Dança

Palavra-corpo: a linguagem do abismo

Flávia Rodrigues de Carvalho e Carvalho

Orientador: Professor Doutor Ângelo Cid Neto

Dissertação apresentada à Escola Superior de Dança com vista à obtenção do Grau de Mestre em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais na Área de Especialização em Coreografia

Outubro 2024

*Aos meus pais pelo apoio incondicional,
e à minha irmã, meu grande exemplo.*

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer primeiramente a todos os professores da Escola Superior de Dança que contribuíram para a minha construção profissional ao longo do mestrado, em especial ao meu orientador, Ângelo Cid Neto, pela oportunidade, apoio e paciência ao longo da construção deste texto. Esta dissertação é fruto do seu incentivo constante e das orientações valiosas a cada reunião.

A todas as amigadas que encontrei em Lisboa e que foram essenciais para a minha estadia neste novo país, em especial a Catarina, Cristal e Gil, que acompanharam de perto e compartilharam comigo as experiências, os surtos e dificuldades do mestrado. Aos meus amigos no Brasil, que mesmo de longe, continuam a me apoiar a cada dia.

Aos meus pais e minha irmã, que me deram a base e o suporte necessário para alcançar esta conquista, que sempre me apoiaram e confiaram em mim para trilhar meu próprio caminho. Obrigada pelo incentivo a cada dificuldade, pelo amor que ultrapassa a distância e pela companhia todos os dias.

A Deus, por me guiar e iluminar ao longo deste percurso. Que este trabalho seja reflexo de fé, força e gratidão que me sustentaram.

NOTA INTRODUTÓRIA

É importante dizer que, apesar de Portugal e Brasil falarem a mesma língua (a língua portuguesa), há algumas diferenças entre o português dos dois países, principalmente na escrita. Podemos apontar, por exemplo, palavras que fazem parte do vocabulário do português do Brasil, mas não de Portugal, a preferência de um tempo verbal na construção de frases, até mesmo palavras que escrevem de formas diferentes nos dois países. Apesar da vivência do mestrado em Portugal, a minha escrita é realizada de acordo com essas pequenas diferenças do português do Brasil. Essas diferenças não são qualquer empecilho na compreensão do conteúdo, mas como a minha própria pesquisa trata sobre palavras e texto, é importante dizer que essas diferenças estarão presentes porque fazem parte da minha identidade, portanto, fazem parte das minhas palavras e da minha escrita.

RESUMO

Qual a relação que corpo e palavra podem criar? Esta dissertação foi escrita no contexto do mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais, na Escola Superior de Dança. Por meio de trabalhos escritos, aulas realizadas e obras assistidas, os dois anos de estudo no mestrado me fizeram questionar as relações entre a palavra e o corpo. Através da escrita desta dissertação, pretende-se explorar o abismo que é a palavra e o corpo, embarcando em uma aventura ao desconhecido e explorando as camadas que as relações entre palavra e corpo nos proporcionam. Dessa forma, é preciso conhecer a palavra e o texto, não só como experiências visuais, mas sonoras e, principalmente, experiências do corpo. Palavra e corpo não são campos distantes entre si, mas dialogam e, no momento do encontro em cena, são capazes de proporcionar uma experiência daquilo que chamarei de *palavra-corpo*. Através das experiências que provocaram o interesse na investigação, nota-se como parte da metodologia de pesquisa a autoetnografia, além da *art-based research* como forma de desenvolver uma investigação em arte através da arte. Esta dissertação pretende ampliar a percepção do que é *palavra*, o que compõe um texto, e quais as relações que se criam com o corpo em uma criação coreográfica. Para isso, foram discutidas três obras artísticas que possuem o texto e a palavra como parte de sua composição, procurando entender as possíveis relações que podemos observar em cena. As obras são: *Cão sem plumas* de Deborah Colker; *Body and Soul* de Crystal Pite; *Text Rain* de Camille Utterback. As obras me foram apresentadas em diferentes momentos da escrita da dissertação, mas que auxiliaram a criar ainda mais perguntas e mudar o olhar sobre o que seria a palavra e o corpo em relação. Dessa forma, a dissertação tem como objetivo investigar e refletir sobre as possibilidades da palavra e do texto nos processos de criação coreográfica em dança na contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: palavra-corpo; abismo; coreografia; linguagem; obras coreográficas

ABSTRACT

What relations can body and word create? This dissertation was written in the context of the master's degree in Choreographic Creation and Professional Practices, at Escola Superior de Dança. Through written work, classes taken and performances watched, the two years of study in the master's degree made me question the relationships between word and body. By writing this dissertation, I intend to explore the abyss that exists between word and the body, embarking on an adventure into the unknown and exploring the layers that word and body can provide us. In this way, it is necessary to know the word and the text, not only as visual experiences, but also as sound experiences and, mainly, experiences of the body. Word and body are not distant fields from each other, but rather they dialogue and, when they meet on stage, they are capable of providing an experience of what I will call *word-body*. Through the experiences that sparked interest in this research, autoethnography is noted as part of its methodology, in addition to art-based research as a way of developing research into art through art. This dissertation aims to broaden the perception of what is *word*, what makes up a text, and what relations are created between the body in a choreographic creation. To this end, three artistic performances that have text and word as part of their composition will be used, seeking to understand the possible relationships that we can observe on stage. The performances are: *Cão sem plumas* by Deborah Colker; *Body and Soul* by Crystal Pite; *Text Rain* by Camille Utterback. The performances were presented to me at different moments during the writing process, helped to create even more questions and change the perspective on what ways words and body could relate. Thus, the dissertation aims to investigate and reflect on the possibilities of word and text in the processes of choreographic creation in dance in contemporary times.

KEYWORDS: word-body; abyss; choreography; language; choreographic work

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO	1
2. METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO	12
3. A PALAVRA E O CORPO	27
3.1. A palavra – signos, representações e sonoridades.....	27
3.2. O corpo.....	36
4. O TEXTO	56
4.1. O que é texto?.....	56
4.2. Sobre linguagem.....	61
5. PALAVRA-CORPO: A LINGUAGEM DO ABISMO	73
5.1. O abismo.....	73
5.2. Palavra-corpo.....	78
5.3. A palavra-corpo nas obras artísticas.....	90
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	105

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: O cão sem plumas de Deborah Colker.....	43
Figura 2: O confronto do cão sem plumas.....	46
Figura 3: O caranguejão.....	47
Figura 4: As garças.....	49
Figura 5: O texto de cada corpo.....	51
Figura 6: A separação silábica.....	88
Figura 7: A criação do texto.....	89
Figura 8: O corpo alienígena de Crystal Pite.....	93
Figura 9: <i>Text Rain</i> de Camille Utterback.....	100

1. Introdução

O que é a palavra e o texto, e qual a sua possível relação com o corpo e o movimento? Essa foi uma das primeiras perguntas que surgiram ao iniciar essa pesquisa. A dissertação se desenvolve com o intuito de perceber como determinados conceitos se relacionam, principalmente em um contexto de criação coreográfica. De qual palavra e texto estamos falando? E que corpo é esse?

O interesse em falar sobre palavras, texto e criação coreográfica não é algo novo. Sempre tive um apego à leitura e à escrita, e em determinado momento, cogitei seguir uma profissão que se mantivesse próximo a esse universo. Havia uma certa satisfação no próprio ato de escrever, quando os dedos batem na tecla do teclado, ou quando a mão se movimenta tão rápido sobre o papel que parece que o corpo age mais rápido do que a mente. Havia um interesse em compor palavras, colocar duas ou mais em relação e ver qual o produto delas, despejar no papel um turbilhão de palavras do pensamento que, à primeira vista, não fazem sentido. Por mais que esse universo me atraía, acabei por escolher seguir o caminho da dança como profissão. Apesar disso, quando me encontro no Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais (MCCPP), me encontrei na oportunidade de reavivar esse interesse, e explorar o mundo do texto e das palavras, pensando nas formas como poderia me relacionar com ele.

A palavra e o texto podem parecer, à primeira vista, conceitos que estão fora do contexto da dança. Porém, há uma teia que se tece entre palavra, texto, linguagem, corpo, movimento e dança, unindo todas essas palavras de diferentes formas. Através desta pesquisa, escolhi enxergar como essas teias se tecem, como esses conceitos se relacionam, e como eles estão mais próximos do que parecem, além de criar e refletir novos conceitos a partir deles. Dessa forma, utilizo a *palavra-corpo* como conceito importante de aproximação dessas duas grandes esferas da pesquisa. A *palavra-corpo* pode não ser um conceito novo, já que observei a sua utilização em alguns textos de autores que utilizo como referência, porém, gostaria de me apropriar do que esse termo pode significar. Explorar o campo em que palavra e corpo não precisam ser adicionadas uma a outra, mas existem em comunhão como forma de produção

de um significado único, permitiu a formação de uma perspectiva diferente quanto a essa relação, principalmente em uma criação coreográfica.

As possibilidades, claro, são infinitas, cada palavra responde de uma forma ao corpo, e cada corpo responde de uma forma à palavra. Então, repito a pergunta que fiz no início: De qual palavra e texto estamos falando? E que corpo é esse? De maneira a contribuir à pesquisa teórica, foram escolhidas três obras artísticas que integram a pesquisa de diferentes formas, trazendo novas perspectivas à teoria. As obras são *Cão sem plumas*, de Deborah Colker; *Body and Soul*, de Crystal Pite; e *Text Rain*, de Camille Utterback. Através da observação das obras, é possível apontar as diferentes teias que nos são visíveis entre a palavra, o texto e o corpo, e como essas relações podem afetar o movimento.

CÃO SEM PLUMAS - COMPANHIA DE DANÇA DEBORAH COLKER

Natural do Rio de Janeiro, Deborah Colker é uma coreógrafa conhecida no Brasil. Iniciou seu percurso na dança contemporânea em 1980 como bailarina do grupo Coringa e em 1984 foi convidada por Dina Sfat para ser diretora de movimento em vários espetáculos de teatro. Além disso, fez parte também na criação dos movimentos dos bonecos da TV Colosso, um programa infantil muito popular nos anos 1990. Deborah Colker teve passagem também por outros territórios, como o videoclipe, a moda, o cinema e o circo, assim como sua participação como coreógrafa da comissão de frente de escolas de samba no desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Em 1994, fundou a sua companhia que continua realizando trabalhos até hoje.

O dom incomum de extrair de cada corpo seu canal de expressão mais pleno e transformá-lo em um instrumento potente e singular de comunicação, em qualquer dessas linguagens, fez de Deborah Colker um personagem ao mesmo tempo múltiplo e único no panorama contemporâneo das artes cênicas. (Companhia de dança Deborah Colker, 2023)

Como reflexo dos seus trabalhos, foi honrada em 2001 com o Laurence Olivier Award, um prêmio inglês concedido pela *The Society of London Theatre* e, em 2006, realizou um espetáculo que fez parte da Copa do Mundo na Alemanha. Foi coreógrafa do espetáculo *Ovo do Cirque de Soleil*, marcando essa realização como a primeira mulher a criar e dirigir um

espetáculo para o *Cirque de Soleil*, e diretora de movimento das Olimpíadas do Rio de Janeiro em 2016. Agora, em 2022, além dos seus trabalhos com a companhia, fez sua estreia como diretora de ópera na Escócia, com a obra *Anaidamar*.

A Companhia de Dança Deborah Colker possui 27 anos de percurso, iniciando seus trabalhos em 1994. Ao longo desses anos, realizou muitos feitos com os treze espetáculos presentes em seu repertório, sendo uma companhia brasileira muito conhecida, realizando mais de 1.600 apresentações em 65 cidades e 32 países. Recebeu diversas premiações, mas vale ressaltar o prêmio *Prix Benois de la Danse* de Moscou em 2018 e um Laurence Olivier em 2001. Possui em seu corpo de baile 14 bailarinos, e como Diretor Executivo João Elias Alvares da Silva, fundador da J.E. Produções, uma empresa responsável pela realização de filmes publicitários e videocliques de artistas brasileiros, assim como a fundação da companhia em 1994.

Cão sem plumas é um dos espetáculos da companhia baseado em um poema de João Cabral de Melo Neto (cf anexo A), com uma temática brasileira. O poema trata do percurso do rio Capibaribe e mostra a realidade da população ribeirinha, trazendo a imagem do cão sem plumas para retratar o rio e as pessoas que ali vivem. A primeira vez que assisti o espetáculo foi em 2018, no Brasil, e em 2023, tive a oportunidade de assistir novamente no Teatro Tivoli, em Lisboa. Ter a oportunidade de prestigiar esse espetáculo pela segunda vez, e não menos, ao longo da escrita desta dissertação, criou também a oportunidade de trazê-lo para a discussão, já que se trata de um espetáculo baseado em um poema.

BODY AND SOUL - CRYSTAL PITE

Além da obra de Colker, gostaria de trazer outro exemplo importante a ser discutido, mais uma obra coreográfica que utiliza do texto em cena, da coreógrafa Crystal Pite. Durante a Unidade Curricular Estudos da Obra Coreográfica em Contexto do MCCPP, desenvolvemos um trabalho final que deveria utilizar a análise de uma obra coreográfica. Até então, não

conhecia o trabalho de Crystal Pite, mas em conversar com colegas, mencionaram o seu nome para que eu pudesse pesquisar. Logo no início da pesquisa, acessei a obra completa *Body and Soul* pelo site RTP, e quando comecei a assistir, logo decidi que era dessa obra que gostaria de comentar.

Crystal Pite nasceu em Victoria, em Colúmbia Britânica, e iniciou sua carreira no Ballet BC de Vancouver, e depois se juntou ao Ballet de Frankfurt, onde teve contato com a abordagem de William Forsythe. Iniciou seu percurso como coreógrafa em 1990, ainda como parte da companhia Ballet BC, e criou obras aclamadas internacionalmente para companhias como Nederlands Dans Theater, Cullberg Ballet, Ballett Frankfurt, The National Ballet of Canada, Les Ballets Jazz de Montréal, Cedar Lake Contemporary Ballet e Ballet Jorgen (Dickinson, 2014). Em 2002, formou sua própria companhia chamada Kidd Pivot na qual integra “movement, original music, text, and rich visual design (...) marked by a strong theatrical sensibility and a keen sense of wit and invention.” (Kidd Pivot, 2012 mencionado por Dickinson, 2014, p.64). Em 2019, realizou uma obra coreográfica intitulada *Body and Soul* para a companhia de bailado da Ópera Nacional de Paris, sua segunda peça para a companhia.

Body and Soul é uma obra coreográfica na qual Crystal Pite constrói, a partir de palavras, movimentos e os prelúdios de Chopin, uma narrativa sobre o luto e os impulsos presentes em todos nós. A obra tem duração de uma hora e vinte minutos, e se divide em três atos. São 40 intérpretes em palco, alternando-se em duetos e grupos, mas sempre criando relações entre os corpos. Como parte da trilha sonora, a atriz Marina Hand enuncia um texto, que se repete ao longo da obra, como uma voz que guia. “Through the movement of the dancers, the words of a woman never cease to manifest themselves, like a duet between body and soul” (Opera National de Paris, 2023). O texto é enunciado em francês, porém a documentação em vídeo da obra possui legendas em português.

TEXT RAIN - CAMILLE UTTERBACK

As duas obras coreográficas mencionadas acima têm uma relação com o texto e o seu conteúdo, apesar de serem de maneiras diferentes. Em contrapartida, a vídeo-instalação em questão não utiliza o conteúdo do texto para a sua existência. Assim como a obra de Crystal Pite, tive conhecimento de *Text Rain* através de um trabalho para a unidade curricular Metodologia de Investigação em Artes do MCCPP, dessa vez, para a Unidade Curricular de Metodologias de Investigação em Artes. A vídeo-instalação foi uma sugestão do próprio professor como contribuição ao trabalho teórico que estava desenvolvendo.

Camille Utterback é uma artista pioneira no campo da arte digital e interativa. Ela experimenta as possibilidades artísticas de juntar o movimento do corpo com sistemas de computador que ela mesma desenvolve. “Her work focuses attention on the continued relevance and richness of the body in our increasingly mediated world.” (Camille Utterback, 2024). Dessa forma, seu trabalho possibilita aos participantes descobrir as oportunidades de comportamento dos sistemas da artista através do movimento.

A arte de Camille Utterback já esteve em galerias e museus em diferentes partes do mundo, alguns deles como o Smithsonian American Art Museum, em Washington; The Center for Contemporary Art, em Kiev; Henderson Development Corporation em Hong Kong; Instituto Itaú Cultural, em São Paulo; La Caixa Foundation, em Barcelona (Camille Utterback, 2024).

Text Rain trata-se de uma vídeo-instalação da artista na qual as letras parecem cair do topo do ecrã e os corpos que se posicionam na sua frente interagem com essa queda. As letras respondem a qualquer objeto que seja mais escuro do que o limite determinado, fazendo com que possam pousar nos corpos dos participantes ou reagir a seus movimentos, podendo ser levantada, capturadas e depois deixar cair novamente. “Text Rain is a playful interactive installation that blurs the boundary between the familiar and the magical”. (Utterback, 1999). As letras presentes na instalação não são aleatórias, mas sim quase que um desmantelar das palavras presentes em um poema chamado “Talk, You” presente no livro “Dead, dinner or naked” (1993) de Evan Zimroth.

Também é importante apontar a importância desse trabalho e a utilização do vídeo como instalação artística. Mendes (2011) nos fala do termo intermedialidades, que determina a convergência da interdisciplinaridade. De acordo com o autor, foi na Alemanha que a intermedialidade começou a ser considerada como campo autônomo de investigação, e muitos outros pesquisadores têm posto à discussão a utilização desse termo, principalmente com a evolução da tecnologia. “(...) a intermedialidade ocupa (...) uma zona de fronteiras relativamente incertas entre as artes e o campo das *media* reconfigurado pela sua própria digitalização generalizada.” (Mendes, 2011, p.11), e é nessas fronteiras que a intermedialidade analisa os cruzamentos e a interação entre a arte e as mídias.

A vídeo-instalação aqui sendo discutida é um exemplo do cruzamento entre a arte e as mídias. Através do recurso tecnológico, das letras que caem no ecrã e da projeção da imagem do corpo diante dessa “chuva de letras”, há movimento. Movimento dos corpos que participam, gestos que se materializam mediante a visão da linguagem escrita que está ali presente. O vídeo é o recurso que coloca ambos integrantes da instalação em conjunto: as letras e os corpos, é a integração e o local onde a instalação realmente toma forma e acontece. Vale dizer que *Cão sem plumas* também utiliza de uma sobreposição da cena coreográfica e do vídeo que é projetado no fundo, construindo a obra em duas camadas, o 2D e o 3D, que emergem no espaço em união.

Vejo muita riqueza em analisar como, através do recurso digital, e da linguagem escrita, surge o movimento. Movimento dos corpos que testam formas diferentes de coletar letras, e essas letras que produzem movimento ao acompanhar esses corpos. É a interação do corpo com o digital, do corpo com as letras. Um corpo que captura as letras e é capaz de formar palavras através do seu movimento, da sua forma, do espaço que ocupa na frente do ecrã, das decisões que toma ao interagir com esses diferentes recursos. De acordo com Simanowski (2010), “They have left language behind and turned into visual objects as part of an interactive installation”. (p.161)

Trazendo a instalação *Text Rain* para a discussão, é importante dizer que a instalação de arte, como menciona Bishop (2005), normalmente caracteriza o tipo de arte em que o espectador “entra” na instalação, podendo ser descrita, por exemplo, como imersiva. Há um desejo em ampliar as percepções dos participantes quanto à espacialidade escolhida da

instalação, assim como as relações que os corpos podem realizar com a arte disposta no espaço. Os espectadores não são meros olhos que observam de longe, mas tem a experiência de ter contato direto com a obra, o que Bishop (2005) chama de *embodied viewer*, com todos os seus sentidos apurados.

O PROCESSO DE ESCRITA

Além das obras artísticas, tornou-se necessário uma pesquisa teórica acerca dos temas que envolvem esta pesquisa. Pesquisadores que discorrem sobre o corpo, a dança, assim como o texto e a palavra, foram utilizados como fundamentação teórica. Algumas menções são: José Gil, Roland Barthes, Christine Greiner, Antonin Artaud, entre outros. Através da leitura dos textos, assim como análise e reflexão das obras artísticas, tive como objetivo desenvolver as relações entre o texto, a palavra, o corpo e a dança. Além disso, como parte da metodologia, foram realizadas entrevistas com duas pesquisadoras que trabalham e pesquisam essas relações: Catarina Câmara e Aline Bernardi.

Curiosamente, o interesse em falar com essas duas artistas foi despertado em mim através de outras pessoas. Ao me deparar com uma descrição de um workshop que Catarina Câmara lecionou alguns anos atrás, na qual ela abordaria justamente esse encontro que me interessa na pesquisa, o encontro do movimento e da palavra, me interessei por entender a relação que ela cria em seu trabalho. Catarina Câmara é licenciada em Dança, já tendo realizado diversos projetos artísticos, como o Corpo em Cadeia, além de colaborações com a Companhia Olha Roriz já há muito anos.

Aline Bernardi esteve em Lisboa durante a escrita da dissertação para a divulgação do seu livro que se baseia no seu projeto Laboratório Corpo Palavra. Por mais que não tenha tido a oportunidade de estar presente nos dias do evento, tive curiosidade de conhecer mais sobre o seu trabalho, que também propõe com o seu título a relação entre *palavra* e *corpo* sem a separação pela conjunção e.

“Enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever.” (Lispector, 2013, p.40). Acho necessário descrever um pouco sobre o processo de escrita deste texto. Nesta dissertação, será discutido e abordado questões sobre o corpo, a linguagem, texto, palavras e um abismo que pode ser encontrado quando todas essas questões se tocam.

Neste texto, falo da linguagem utilizando a linguagem; discuto o texto ao mesmo tempo que produzo um texto; divago sobre as palavras utilizando as palavras, e tudo isso acontece através do meu corpo. O meu processo criativo em dança, nesse mestrado, foi o desenvolvimento deste texto, pois é necessário convocar tudo aquilo que coloco em diálogo nestas linhas e parágrafos. Abro esse parágrafo com uma citação de Clarice Lispector que indica uma motivação para começar a escrever. Começamos com uma pergunta, uma dúvida ou uma curiosidade. Porém, não significa que quanto mais escrevemos, mais respostas encontramos. Algo que a experiência dessa dissertação me ensinou é que, quanto mais escrevia, mais perguntas apareciam, e quanto mais perguntas apareciam, mais eu escrevia. É um ciclo que não acaba, por mais que esse texto chegue ao fim e seja marcado por um ponto final. É definido um fim que não existe. É o início do abismo que é essa dissertação.

Lispector (2013) escreveu diversas obras ao longo de sua carreira, e suas palavras são lembradas após a sua morte. Utilizo um livro que reúne algumas passagens de suas obras em um lugar só: *As palavras: nada têm a ver com as sensações, palavras são pedras duras e sensações delicadíssimas, fugazes, extremas*. Clarice também fala sobre palavras e o ato de escrever utilizando as palavras enquanto escreve seus textos. Seus livros são disponibilizados para o público, mas Lispector (2013) fala que “O que escrevo agora não é para ninguém: é diretamente para o próprio escrever, esse escrever consome o escrever.” (p.17). Ao fazer essa afirmação, Lispector tira a responsabilidade do ato de escrever precisar de um destinatário. Ao contrário, a necessidade de escrever está voltada para a própria escrita, ou o processo de escrever em si, dessa forma, a escrita torna-se um fim em si mesma. O processo de escrever é a sua própria razão de ser, alimenta-se de si mesmo para sustentar a sua existência. Lispector (2013) afirma que, quando escreve, não escreve para ninguém a não ser para a própria escrita. Acredito que seja o caso nesta dissertação, que por mais que seja divulgada e defendida em um mestrado, a certa altura do seu processo, passou a ser desenvolvida não com um intuito de ser disseminada para um destinatário, mas com o intuito de explicar a si mesma.

A autora ainda coloca no papel duas ideias interessantes sobre o ato de escrever que podem parecer, a princípio, contrastantes. “Escrever não é quase sempre pintar com palavras?” (Lispector, 2013, p.154). Aqui, a autora compara a escrita com o ato de pintar, dessa forma, as palavras se tornam tintas. Utilizar as mesmas tintas não significa que será

feito o mesmo quadro, já que há outros pontos importantes que trazem a pintura à vida. As palavras, nesse caso, são como as tintas que vão ser colocadas sobre a tela, assim como as palavras são escritas sobre um papel. Temos tintas de diferentes texturas, diferentes cores e materiais. A escolha de cada uma delas vai ter efeito sobre o resultado final. Além disso, não é só sobre a escolha do tipo de tinta, mas como eu a coloco na tela, como uma tinta complementa a outra, como elas brigam por predominância, como se esfumaçam ou tem delimitações muito claras. São as pinceladas que contam, muitas vezes leves e sutis, muitas vezes agressivas sobre a tela. A pintura final é resultado de todas as escolhas, sejam conscientes ou não, que envolvem a tinta, desde antes de aparecer na tela. Assim também, então, as palavras em um texto. A escolha das palavras, as pontuações feitas, as divisões de parágrafos, as pausas, a forma como os dedos pressionam as teclas (em caso de digitação) ou como a caligrafia pode se alterar para mais agressiva, mais legível ou ilegível (em caso de manuscrito).

Todos esses pontos fazem parte do ato de escrita, da construção da pintura que é o texto. Porém, há algo entre uma pincelada e outra, algo entre as linhas, entre as palavras. E para isso, Lispector (2013) compara a escrita com a pesca. Pode parecer estranho essa segunda comparação, mas aqui, a autora fala sobre pescar o que não é palavra. “Quando essa não palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu.” (Lispector, 2013, p.51). Quando escrevemos, colocamos no papel mais do que palavras, preenchemos a folha com uma carga que não é só ortográfica. A escrita é uma pescaria do sentido, e utilizamos da palavra como rede de pesca, nem sempre a rede é a única coisa que importa, mas aquilo que está em seu interior. Pescar aquilo que não é palavra significa olhar as entrelinhas, aquilo que não está sendo dito, mas se constrói. E essa construção inclui, também, o corpo.

Escrevo com o corpo. E o que escrevo é uma névoa úmida. Palavras são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, renda, música transfigurada de órgão. Este livro é feito de palavras. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta. (Lispector, 2013, p.41).

Não podemos esquecer do corpo. Pode não ter sido tão aparente, mas nessa pequena introdução, falar sobre texto, é falar sobre palavra; falar sobre palavra é falar sobre escrita; e falar sobre escrita é falar sobre corpo. Os elementos se conectam, estão juntos. Falar de

escrita é também falar sobre o corpo, a presença do corpo, as ações do corpo, as palavras que provém do corpo, as palavras que ultrapassam o corpo, o corpo sempre ativo. Trazemos a ideia de corpo quando falamos sobre o “corpo do texto”, por exemplo. Mas a presença do corpo na escrita e no texto vai além do que comparações entre corpo e texto, mas é o corpo daquele que escreve, o corpo por trás das palavras, ou as palavras por trás do corpo, e esse corpo que paira ao longo do texto.

Ao longo da dissertação, enquanto discuto sobre a palavra, é possível que o corpo apareça. Quando falo sobre corpo, a palavra e o texto também aparecem. Foi feita uma separação estrutural do texto, mas não das palavras e não dos conceitos. Palavra, texto, corpo, movimento, linguagem. É importante pensar que todas essas ideias estão juntas, mesmo quando tentamos separá-las para estudar mais a fundo. Mas é no estudar mais a fundo, cavar e procurar o abismo, que a relação se torna ainda mais aparente. Elas se tocam constantemente, porque elas se cruzaram ao longo do desenvolvimento do texto.

“Só é bom escrever quando ainda não se sabe o que acontecerá.” (Lispector, 2013, p.162). A escrita dessa dissertação foi uma incógnita no início. O caminho para qual o texto seguiria era incerto por grande parte do processo. O percurso do texto foi sendo revelado por meio do próprio texto. O meu corpo seguiu as indicações do texto e da palavra, e foi através dessa relação que a pesquisa seguiu seu rumo até o fim. A escrita, por partes, aconteceu sem saber o que aconteceria, como diz Lispector (2013), sem saber o que viria a seguir, ou como acabaria, mas foi através dessa incerteza que o corpo se envolveu mais no processo. A convocação do corpo para ouvir aquilo que o texto queria dizer. Lispector (2013) diz que ter de utilizar as palavras é o que atrapalha o ato de escrever, mas talvez, o que “atrapalha” é, na verdade, um foco muito grande somente nas palavras, e nas palavras como as conhecemos. Através desta pesquisa, procurei adentrar no campo do texto e das palavras, utilizando a linguagem para estudar a própria linguagem, buscando outras perspectivas, abrindo abismos de relações, utilizando do corpo para tecer conexões.

Por isso, para iniciar a leitura do texto que se segue, deixo uma única indicação, utilizando as palavras da autora que tanto convoquei nesse momento de reflexão da minha própria escrita. Esse é o apelo do texto ao leitor: “Ouve-me então com teu corpo inteiro.” (Lispector, 2013, p.49).

Nesta introdução, foi possível realizar uma contextualização da dissertação, além de apresentar as obras artísticas que estarão presentes em diferentes partes da dissertação. No capítulo seguinte, abordarei o caminho metodológico desta pesquisa, introduzindo também as ferramentas de investigação que foram importantes para o desenvolvimento do texto. A seguir, nos capítulos 3 e 4, serão discutidos os elementos essenciais que são a base da discussão da temática da dissertação. Nestes capítulos, aprofundaremos os conceitos da palavra, corpo, texto e linguagem, trazendo para o contexto uma perspectiva diferente daquilo que entendemos por cada um desses campos. Já ao final do texto, no capítulo 5, entenderemos o que é o abismo, e o motivo para discuti-lo ao introduzir a ideia da palavra-corpo. Reuniremos todas as ideias que já foram discutidas e desenvolvidas anteriormente, adentrando no que eu entendo como palavra-corpo, uma linguagem que adentra o abismo.

2. Metodologia de investigação

Investigação artística e *art-based research*

Para iniciar a discussão da metodologia desenvolvida para esta investigação, gostaria de ter como ponto de partida a própria palavra “investigação”. Essa palavra, tão simples do vocabulário, mas que muitas vezes vem associada à academia. Frayling (1993) traz em seu discurso a concepção de investigação de acordo com o *Dicionário de Inglês de Oxford*, que conceitua a investigação como “work directed towards the innovation, introduction, and improvement of products and processes.” (Frayling, 2003, p.1). Porém, não se trata só de pensar na definição de investigação quando estamos nos referindo a essa palavra no contexto da arte. O mundo da arte e a academia possuem uma relação difícil, como afirma Borgdorff (2012), que muito poderia se pensar a incompatibilidade entre elas. Porém, a entrada da investigação no campo profissional e educacional das artes possibilita um espaço livre para a criação (Borgdorff, 2012).

De acordo com Borgdorff (2012), a investigação artística une dois campos, sendo um deles o artístico e o outro o contexto acadêmico. Artistas, quando estão em seu contexto profissional, já realizam investigação sobre seu próprio trabalho, pensando em métodos para realizar seus processos criativos, experimentar diferentes formas de chegar ao produto final desejado, sua obra artística. Porém, ao falar de investigação artística, nos colocamos em uma posição de reflexão sobre a forma como essa investigação é realizada e as decisões que são tomadas. Pode ser algo desafiador, como afirma Borgdorff (2012), mas visualizo esse relacionamento na investigação artística como uma oportunidade para desenvolver e sistematizar ainda mais o pensamento nas artes, assim como utilizar da arte para se repensar a academia. “Introducing artistic research into higher arts education would mean creating room, within this haven at least, where artists and trainees can grow and thereby contribute to the development of the arts.” (Borgdorff, 2012, p.118). A investigação artística, portanto, é um contributo necessário para o desenvolvimento das artes, por meio da prática artística. Através dela, é possível pensar a própria arte.

Falar de investigação artística, portanto, é falar da própria prática artística. Assim, “(...) artistic practice – the practice of creating and performing in the atelier or studios – is central to

the research process itself.” (Borgdorff, 2012, p.46), ou seja, como desenvolve o autor, o processo criativo é capaz de criar espaços para a manifestação de novas ideias e entendimentos sobre a arte em si. Schön (1983) nos traz a ideia de “reflective practitioners”, sendo essa pessoa alguém que pensa criticamente na sua prática, onde

A practitioner who reflects-in-action tends to question the definition of his task, the theories-in-action that he brings to it, and the measures of performance by which he is controlled. And as he questions these things, he also questions elements of the organizational knowledge structure in which his functions are embedded. (Schön, 1983, p.337)

Borgdorff (2012) denomina os artistas de hoje como “reflective practitioners”, sendo assim, os artistas são capazes de “(...) contextualise their work, and to position themselves vis-à-vis others in the art world, vis-à-vis current trends and developments in artistic practice, vis-à-vis grand providers and the general public.” (Borgdorff, 2012, p.117). Ou seja, os artistas estão em constante reflexão sobre aquilo que está sendo realizado, utilizando-se da visão exterior para implementar-se no interior da prática em si onde “Art (and not just conceptual art) is highly reflexive.” (Borgdorff, 2012, p.117).

Sendo assim, a investigação artística tem relações com o desenvolvimento do próprio artista, assim como tem o foco em enriquecer o mundo das artes utilizando-se das obras criadas (Borgdorff, 2012, p.121). O mundo da academia e o mundo das artes não são dois mundos incapazes de se misturarem e se relacionarem, discutir sobre investigação artística coloca em prova a importância de se falar sobre a investigação no mundo da arte. A investigação acontece na prática artística do artista, sendo não necessariamente a obra final o ponto mais importante, mas sim todo o processo de procura e experimentações que ocorrem. “The research takes place in and through the artist’s creative and performative actions, and the research findings are, in part, artistic products and practices. Artistic research thus occupies a place of its own in the world of art research.” (Borgdorff, 2012, p.121). Como desenvolve o autor, a investigação artística não é sobre teoria, mas é o “not-knowing or a not-yet knowing”.

A minha investigação teve como grande motivação aquilo que me era desconhecido, e até mesmo o confronto com aquilo que já me era conhecido. O desconhecido por trás daquilo

que se conhece, por assim dizer. Há um desequilíbrio ao longo da construção da dissertação, ou talvez um “sair do eixo”, na qual foi necessário se perder no desconhecido para explorá-lo, entrar no abismo para conhecê-lo.

Sendo assim, é importante dizer que, durante o meu trabalho de pesquisa, utilizei três obras artísticas para complementar e repensar conceitos que estavam a ser desenvolvidos a partir das referências bibliográficas. Aproveito, então, não só das minhas experiências práticas, mas também dessas obras artísticas, como parte do referencial que aparece nesta dissertação, sendo capaz de discutir, analisar e refletir sobre essas obras. Por isso, trago em discussão o conceito de *Art-based research*. De acordo com Greenwood (2012), o ser humano é complexo, já que somos uma composição de corpo e mente, e percebemos o mundo através de todos os sentidos, assim como o intelecto. Nos comunicamos não só através de palavras, mas através do corpo, dos gestos. Sendo assim, “(...) when we know things, we often do that in ways other than just the intellectual (...)” (Greenwood, 2012, p.2). Há um envolvimento do ser humano como um todo, principalmente quando falamos dos artistas e pesquisadores da arte. A autora comenta sobre como aqueles que trabalham com a arte têm o conhecimento da sua efetividade quanto ao processo exploratório e uma grande ferramenta de ensino. Além disso, Greenwood (2012) diz o quanto a arte evoca “respostas multidimensionais” de todos aqueles que fazem parte, tanto em sua criação, quanto como audiência, e essa experiência permite um envolvimento do ser humano em sua totalidade, não só proporcionando reações em nosso intelecto, mas também reações físicas do nosso corpo muscular. Para reafirmar o seu pensamento, a autora cita Elliot W. Eisner (2017) que afirma que “If the visual arts teach one lesson, it’s that seeing is central to making.” (p.16), além disso, o autor complementa que há uma meta em comum a ser alcançada por críticos da arte e da educação, que é ajudar outros a ver e entender.

Portanto, de acordo com Greenwood (2012), há duas abordagens de uma pesquisa que possui como metodologia o *art-based research*: a primeira a ser mencionada pela autora é a utilização de obras artísticas como ferramentas de pesquisa para investigação de uma problemática, utilizando-se, portanto, da arte como objeto de análise, reunir informações, entre outros objetivos; a segunda abordagem diz respeito a uma investigação dentro das artes, de forma a entender melhor algum aspecto do mundo artístico e do fazer artístico.

Porém, é importante dizer que, como continua a autora, há pesquisas que combinam as duas abordagens.

Outro ponto importante a ser retratado é mencionado por Greenwood (2012) através da fala de Eisner (1998), que acredita que há diferentes maneiras do saber e "(...) knowledge is made and not simply discovered and that inquiry will be more complete as researchers increase the range of ways in which they can investigate, describe and interpret the world." (Greenwood, 2012, p.4). Abrir as portas para a arte no campo da investigação é proporcionar que diferentes formas de saber possam ser construídas e integradas. O corpo sabe, às vezes, antes mesmo do nosso intelecto saber, e permitir que a arte seja uma forte aliada à investigação, é também permitir a observação da investigação em si, muitas vezes, por outras perspectivas. Através da arte, como citado acima, é possível aumentar o campo de interpretação e descrição do mundo. Além disso, Greenwood (2012) também apresenta o pensamento de Finley (2005), que acredita no *art-based research* como forma de unir a comunidade em investigações de cunho social, além de ser uma ferramenta de ativismo social e político.

Mesmo que o conceito de *art-based research* seja consideravelmente novo, não significa que, ao longo do tempo, não haja evidências da sua utilização. Como diz Greenwood (2012), principalmente pintores e dramaturgos utilizavam da sua arte como ferramenta de análise crítica de certos aspectos da sociedade e, em alguns casos, "(...) have deliberately used the art-based report of their understandings to provide a platform for public debate, strategic analysis and provocation for change." (Greenwood, 2012, p.4)

Torna-se importante a discussão sobre *art-based research*, porque esta investigação em arte através da arte para dialogar com as questões importantes sobre a utilização do texto na composição coreográfica. É a arte falando da arte. Há entrelaços da dança e do texto, da palavra e do movimento, além de três obras artísticas que fomentam e enriquecem a discussão promovida através das referências bibliográficas. Essas três obras me permitiram, através da observação, promover diferentes saberes, e trouxeram à tona diferentes perspectivas que auxiliaram para o melhor entendimento do caminho que esta investigação viria a percorrer.

Pesquisa autoetnográfica

Sendo assim, gostaria de introduzir um aspecto que vejo como muito importante para o desenvolvimento desta pesquisa quanto à sua metodologia. Para isso, vou contar uma história. Por trás de uma pesquisa, geralmente há uma motivação, então nada mais justo do que trazer aqui a minha motivação para essa pesquisa.

Preciso dizer que fui muito influenciada pelo mestrado para chegar à temática que aqui discuto. Ou seja, tudo aquilo que experimentei, observei, participei, vi e estudei no mestrado acabou me levando para a escola de pesquisar sobre o texto no âmbito da composição coreográfica. Por mais que seja algo que estava presente em mim antes, como descrevi na introdução, outros temas também eram possíveis de serem trazidos para essa dissertação que muito me instigam. Por exemplo, eu poderia ter dado continuidade à pesquisa que culminou na escrita da minha monografia na universidade, ou ter iniciado as minhas pesquisas em *jazz dance*, que faz parte do meu repertório. Porém, não escolhi nenhum dos dois assuntos.

Como disse, aquilo que foi acontecendo comigo durante o primeiro ano do mestrado foi de extrema importância para a determinação da minha pesquisa. As aulas que foram acontecendo, principalmente as aulas que tive com o meu orientador, Ângelo Cid Neto, discussões que ocorreram, perguntas que foram sendo criadas na minha cabeça, e então uma motivação em pesquisar a fundo o que significaria a presença do texto na composição coreográfica, no seu processo ou mesmo a presença direta em cena. E não para por aí, mas durante a escrita do projeto de pesquisa, e durante até mesmo a escrita deste texto, fui exposta a obras que me fizeram pensar ainda mais sobre as possibilidades do texto e da dança.

Agora, por que estou contando esta história justamente no capítulo que falamos sobre metodologia? Pois bem. Após a reflexão dos fatos, pensando desde a motivação que tive para a escolha da minha pesquisa, percebi que há uma relação muito grande entre aquilo que experimentei e aquilo que pesquiso. Percebi que cada vez que fui exposta às obras, discussões e textos, perguntas foram surgindo na minha cabeça, de forma a contribuir com o trabalho escrito que já estava sendo desenvolvido. E, finalmente, por mais que a pesquisa em

si não se constitua inteiramente como autoetnográfica, percebi que esses aspectos da minha pesquisa se encaixam nessa metodologia.

Para discutirmos um pouco mais sobre investigação artística, precisamos então entender o que significa uma pesquisa ter cunho autoetnográfico. De acordo com Adams et al. (2005), a primeira referência que foi feita utilizando o termo autoetnografia aconteceu em 1975 com o pesquisador Karl Heider, que disse que a autoetnografia referenciava um estudo em que grupos tomavam em consideração a sua cultura. Mais tarde, em 1977, como explica Adams et al. (2005), Walter Goldschmidt afirmou que “‘all ethnography’ is ‘self-ethnography’ in that it reveals personal investments, interpretations and analyses.” (Adams et al., 2005, p.16), mencionando então, a inserção das experiências individuais do pesquisador.

Porém, mesmo que estes ideais estivessem sendo discutidos, não quer dizer que a autoetnografia foi bem recebida como método de investigação. Um grande argumento contra a autoetnografia seria a incapacidade do pesquisador de ser objetivo, já que usaria de suas próprias experiências para realizar sua pesquisa. Apesar da reprovação de alguns, pesquisadores de áreas como a sociologia, antropologia e performance continuam a argumentar na década de 1980 pelo uso da experiência própria no meio investigativo, porém não utilizando o termo autoetnografia (Adams et al., 2005). Independentemente da falta do termo, o importante é que certos pesquisadores começaram a defender o que a autoetnografia também defendia, acabando com essa suposta objetividade que um pesquisador deveria ter frente a sua investigação.

Rejecting the idea that ethnographers should – or could – hide behind or perpetuate an aura of objectivity, these researchers began to include themselves as part of their studies, often writing stories about the research process and sometimes about their personal experiences. (Adams et al., 2005, p.17)

Sendo assim, de acordo com Adams et al. (2005), no final da década de 1980, o termo autoetnografia foi assumido como a pesquisa realizada através da utilização “(...) the interplay of introspective, personally engaged selves and cultural beliefs, practices, systems, and experiences.” (p.17). E desde então, cada vez mais pesquisadores começaram a colocar mais ênfase em narrativas pessoais nos seus trabalhos.

Dessa forma, vou me aprofundar um pouco mais no que seria uma investigação de cunho autoetnográfico. Para isso, utilizo como base o livro *Autoethnography: understanding qualitative research*, de Tony E. Adams, Stacy Holman e Carolyn Ellis, que utilizam as histórias de seus autores para apresentar e explicar a abordagem autoetnográfica. De acordo com os autores, essa abordagem permite unir a pesquisa e a experiência, como já foi dito anteriormente. Mas isso quer dizer que há valorização da individualidade do pesquisador. É assumir as suas crenças e ideais, que foram construídos a partir da sua cultura, da sua experiência, e permitir que esses fatores sejam um guia para avaliar a própria investigação. Além disso, é possível descobrir as diferentes possibilidades que há em mesclar as experiências pessoais na/através da sua pesquisa.

A primeira autora a partilhar sua história é Stacy Holman Jones:

Nick Trujillo taught me to consider every moment of our work – conducting fieldwork (and hanging out), creating field notes, reading the literature, discussing our research in the classroom, all of it – as experiences worth writing about deeply, analytically, and creatively. (Adams et al., 2005, p.4)

A partir dessa perspectiva, tudo aquilo que ela menciona se torna material para ser avaliado e introduzido na pesquisa, desde uma conversa em uma sala de aula, ou notas que foram criadas a partir da pesquisa de campo. Trazendo à tona esses materiais, é possível perceber como pensamos, como fazemos a nossa investigação, como mantemos uma relação e como vivemos (Adams et al., 2005). A autoetnografia, como afirmam os autores, é se contentar com o fato de que pertencemos àquilo que investigamos, “the self and the field became one – ethnography and autobiography are symbiotic.” (Adams et al., 2005, p.10). E então, a metodologia de investigação se torna, como os próprios autores mencionam inúmeras vezes, uma história.

What autoethnography is teaching me today is this: telling our stories is a way for us to be present to each other; the act provides a space for us to create a relationship embodied in the performance of writing and reading that is reflective, critical, loving and chosen in solidarity. (Adams et al., 2005, p.5)

Em suma, a pesquisa autoetnográfica expressa e aceita a forma como a nossa vida e as nossas experiências estão interligadas com os nossos projetos de pesquisa (Adams et al., 2005) e ainda mais, acredita ser necessário adotar uma metodologia que está aberta a acomodar a incerteza, a emoção, o caos e a bagunça que pode ocorrer em uma investigação. E mesmo que esse método de pesquisa não seja à prova de riscos, os autores Adams et al. (2005) acreditam que são riscos necessários “(...) for living meaningful lives and changing the world in important and vital ways.” (p.6).

Quando paro para pensar depois da leitura sobre autoetnografia, penso que recorrer a esse método de pesquisa é simplesmente afirmar que somos pessoas, com as nossas particularidades, que captam a nossa perspectiva sobre aquilo que pesquisamos. Pode parecer um absurdo a simples ideia de separar aquilo que experimentamos e aquilo que pesquisamos, porém, como já disse no início, a relação entre a investigação artística e a academia era/é uma relação complexa. Ao nos incluirmos no processo de pesquisa, é dito que não somos mais imparciais ou capazes de sermos um olhar externo àquilo que pesquisamos. Essa imparcialidade e externalização podem fazer sentido em outras áreas do conhecimento e em outras pesquisas de cunho quantitativo, por exemplo, mas não precisa funcionar da mesma forma quando estamos falando sobre investigação artística. Como já disse Greiner (2005) há a presença do corpo na arte, mesmo que não o possamos ver visualmente. Através das entrevistas realizadas para esta dissertação, tive a oportunidade de entrevistas Aline Bernardi, que também compartilha a ideia da inclusão do corpo na pesquisa acadêmica, visto que é possível “(...) atuar no campo acadêmico contribuindo com outros formatos de escrita, implicando corpo na produção acadêmica: levar corpo, dizer sim ao corpo.” (A. Bernardi, comunicação pessoal, julho 18, 2024, ver Anexo D). Esse ponto é muito importante para essa pesquisa, visto que é uma investigação em dança e que tem como discussão o próprio corpo. Deixar que o corpo faça parte da investigação, no momento da própria escrita do texto, é essencial para abrir caminhos na investigação nas artes, principalmente na dança.

Ferramentas de investigação: as obras artísticas e entrevistas

Quando discuto aqui as obras artísticas, utilizo informações importantes de cada uma delas. Por exemplo, é um fato que *Cão sem plumas* de Deborah Colker foi baseado no poema

de mesmo nome do João Cabral; é um fato que o texto usado em *Body and Soul* possui a mesma composição de palavras durante toda a obra. Assim como, tudo aquilo que trago para a pesquisa sobre a palavra, o texto e o corpo, são fatos ditos por outros pesquisadores e pelos seus criadores.

Porém, há uma certa singularidade que não pode ser excluída da pesquisa. Somente o fato da minha motivação ter surgido a partir das minhas experiências, e o próprio texto ter tomado forma a partir destas mesmas experiências, faz com que eu pense que as palavras aqui nestas páginas são um eco de mim mesma. Somos artistas, pesquisadores, que não separamos o corpo da nossa pesquisa, pelo contrário, ele está incrivelmente banhado nela. Dessa forma, utilizo como parte da discussão desta dissertação, ferramentas como as minhas experiências durante os dois anos de mestrado, assim como a realização de entrevistas com profissionais e pesquisadores que são da área desta pesquisa e a observação de três obras artísticas que foram de grande importância para o desenvolvimento dessa pesquisa.

Gostaria de começar falando sobre o emprego das obras artísticas ao longo dessa dissertação. Já conhecia a obra de Deborah Colker antes, pois tive o privilégio de assistir o espetáculo em 2018, no Brasil. Porém, é engraçado a forma como essas três obras adentraram o meu percurso no mestrado e me direcionaram para o caminho que estou a trilhar hoje. *Body and Soul* e *Text Rain* foram obras indicadas para mim, pois não as conhecia antes, e quando conseguir assistir, mesmo que por registros de vídeos, se tornaram importantes para a discussão que eu gostaria de criar sobre o texto, a palavra, o corpo e a composição coreográfica. Concomitantemente, *Cão sem plumas* apareceu mais uma vez durante essa escrita, demandando atenção e oferecendo mais um exemplo que poderia integrar à discussão.

É um privilégio em que vivemos em um mundo que é possível registrar através do vídeo performances para que todos tenham acesso, porém, é importante dizer que a experiência ao vivo e a experiência em vídeo são diferentes. A minha experiência com a obra de Colker se diferenciou das outras duas, pois além de ter tido um contato presencial com a obra duas vezes, ainda tive a chance de assistir também o registro em vídeo disponível na página da companhia. Já a experiência de *Body and Soul* e *Text Rain* foi somente pelo registro em vídeo.

Não me cabe dizer se assistir ao vivo uma obra é mais enriquecedor do que assistir por vídeo, porém, é preciso dizer que são experiências diferentes. Primeiramente, o vídeo permite realizar ações que não são possíveis no ao vivo, como retroceder, avançar e pausar. No entanto, estamos reféns da câmera. Os registros podem utilizar de diferentes ângulos da câmera, nos aproximando ou nos distanciando dos bailarinos em cena, podendo ver um plano mais aberto em alguns momentos, ou um plano com maior detalhe em outros. Estamos reféns da forma como aquela pessoa que está segurando a câmera acha que é a melhor forma de captar o momento em cena. Já ao vivo, somos nós a deter o poder de escolha para onde os nossos olhos nos levam, mesmo que permanecemos no mesmo lugar, sem a possibilidade de fazer uma ação de “zoom in and zoom out”.

Creio ser importante falar sobre essa diferença porque todas essas possibilidades dizem muito sobre a minha experiência frente a cada uma dessas obras e a forma como consegui captar elementos que me são importantes para essa investigação. Como diz Gaskell (2008), “(...) os meios audiovisuais são um amálgama complexo de sentidos, imagens, técnicas, composição de cenas, seqüência de cenas e muito mais.” (p.343), dessa forma, utilizar-se desse recurso, como continua o autor, requer fazer escolhas, já que é impossível “traduzir” tudo aquilo que está na tela. Entretanto, o meu objetivo não é traduzir aquilo que vi, mas é usufruir daquilo que experimentei como forma de adentrar ao meu pensamento acerca do tema da minha pesquisa.

Dessa forma, cada uma das obras me ofereceu alguns elementos importantes para refletir a partir da palavra, do texto, do corpo e da dança, que posso enumerar como as seguintes:

- o texto para a construção do corpo e o texto que sobrevive no corpo - corpo individual, corpo coletivo, corpo animal e um corpo que é base para o texto;
- a relação que se constrói entre a palavra em cena e o corpo, e vice-versa;
- a construção de um cenário, ou um contexto;
- a presença do texto em cena, seja falado ou projetado;
- o texto e a palavra como estímulo sonoro

A partir das três obras escolhidas, esses cinco subtemas foram os que mais ressaltaram os meus olhos, e são discutidos durante a pesquisa. É interessante dizer que, por mais que sejam três obras distintas, realizadas em três momentos diferentes, elas se tocam e compartilham esses subtemas.

Não só as obras artísticas foram importantes como ferramenta para essa investigação, mas também a realização de entrevistas com profissionais que trabalham ou têm certa afinidade com o texto e a palavra no movimento. A escolha da realização das entrevistas se deu por uma necessidade minha de debater com outros profissionais alguns pontos importantes que estavam a ser estudados por mim ao longo da elaboração deste texto. Acho importante dizer que essas entrevistas não foram guiadas com o intuito de encontrar respostas concretas, mas de promover um debate e proporcionar um espaço para receber a fala de outras pessoas da mesma área.

De acordo com Brinkmann (2018), a utilização de entrevistas já são usualmente utilizadas, mas principalmente, é difundido o método de entrevista das investigações qualitativas, que possuem uma característica mais flexível e dialógica com os entrevistados. O autor fala que o aparecimento da entrevista jornalística se deu no século XIX, tendo como crédito o editor do *New York Herald Tribune*, Horace Greely, e a primeira entrevista em ciências sociais se deu no século seguinte.

Porém, vale pensar que a entrevista, em sua essência, já estava presente na sociedade, mesmo que não levasse esse nome. Afinal, uma entrevista é basicamente um momento de comunicação, muitas vezes verbal, que promove uma troca de informações e a construção do conhecimento. Como diz Brinkmann (2018), desde o momento que tivemos a linguagem e a comunicação em nosso meio, utilizamos da conversa para a construção do conhecimento, dessa forma, a entrevista pode ser vista como tão antiga quanto a humanidade em si.

Ademais, Brinkmann (2018) traz um conceito de entrevista por meio dos autores Maccoby e Maccoby (1954), em que a entrevista é uma interação verbal realizada “face-to-face” entre o entrevistador e o entrevistado, com o objetivo de obter informações e opiniões de uma pessoa, ou um grupo de pessoas, acerca de um tema. Porém, assim como Brinkmann (2018) salienta, é importante dizer que diversas formas de entrevistas são realizadas atualmente que, nem sempre, coloca as duas pessoas frente a frente. Com a internet, é

possível realizar entrevistas com pessoas que estão longe, ou até mesmo por telefone. Eu tive a possibilidade de entrevistar Catarina Câmara pessoalmente, mas também realizei uma entrevista de forma *online* com Aline Bernardi, que mora no Rio de Janeiro.

Catarina Câmara é uma bailarina, coreógrafa, professora e investigadora portuguesa. Licenciada em dança e direito, Catarina Câmara atua como bailarina na Companhia Olga Roriz desde 2003 e possui diferentes projetos, um deles sendo o *CORPOEMCADEIA*. A escolha de entrevistar Catarina Câmara veio do meu orientador que me apresentou a uma oficina que ela teria ministrado alguns anos atrás. Ao ler a descrição da oficina, percebi que havia um cruzamento entre corpo e palavra, uma experimentação da criação que permeia esses dois campos. Dessa forma, tive o interesse em conversar com Câmara para perceber a sua ligação com a palavra em seus processos artísticos. Aline Bernardi é uma pesquisadora, bailarina, diretora de movimento, coreógrafa, preparadora corporal, professora e performer brasileira. Natural do Rio de Janeiro e formada em dança, Aline Bernardi tem desenvolvido há muitos anos o seu projeto de pesquisa intitulado *Lab Corpo Palavra*. O laboratório é uma experiência artística e pedagógica que propõe a experimentação de processos de criação por meio da interseção entre corpo e palavra. A primeira curiosidade que me levou a conversar com Bernardi foi a escolha do título do seu trabalho, em que *corpo* e *palavra* não se encontram separados por uma conjunção, mas sim como um termo único. Além disso, tive o interesse em entender o caminho que levou a artista até o seu projeto, de onde surgiu a motivação para a criação do projeto e como tem se desenvolvido ao longo dos anos. Ambas as entrevistas foram transcritas e se encontram nos anexos C e D desta dissertação. Além disso, para a realização da entrevista, foram assinados por ambas entrevistadas um termo de consentimento para a realização da entrevista que se encontram nos anexos E e F.

De acordo com Gaskell (2008), a entrevista é um processo social e uma partilha entre pessoas que, talvez, não se conheciam antes. É uma “negociação de realidades” em que utilizamos, principalmente da palavra, para realizar uma troca de ideias. Brinkmann (2018) fala desse momento como a “magia” da entrevista, em que o entrevistado compartilha com um estranho as suas perspectivas e ideais, simplesmente pelo *status* de pesquisador. Dessa forma, por mais que as entrevistas podem ser utilizadas para diferentes propósitos, Brinkmann (2018) diz que os entrevistadores, de uma forma geral, “(...) are seeking descriptions of how interviewees experience their world, its episodes and events, rather than thoughts about why

they have certain experiences.” (p.1003). Através da entrevista, é possível que os entrevistados exponham a sua visão sobre determinados assuntos, qual o seu posicionamento e ideais que compartilham com o entrevistador, ou como podem divergir também. Como complementa Gaskell (2008), o intuito da entrevista em uma pesquisa qualitativa não é considerar o número de pessoas, mas é valorizar a gama de opiniões diferentes acerca de um assunto em comum. Acredito que esse fato seja significativo para essa “magia” da entrevista, que vai além da confiança que se coloca no espaço da comunicação, mas torna cada entrevista uma experiência particular e única, uma troca e comunicação que não vai ser igual a qualquer outra.

Sendo assim, ao utilizar da entrevista em um processo de pesquisa, segundo Gaskell (2008), estamos reféns de um espectro de diferentes opiniões que podem se sobrepor, se complementar, ou se contrapor. Há uma troca de ideias entre entrevistado e entrevistador, uma teia de ideias que é criada a cada entrevista e que é única e particular.

Não é apenas um processo de informação de mão única passando de um (o entrevistado) para outro (o entrevistador). Ao contrário, ela é uma interação, uma troca de idéias e de significados, em que várias realidades e percepções são exploradas e desenvolvidas. Com respeito a isso, tanto o(s) entrevistado(s) como o entrevistador estão, de maneiras diferentes, envolvidos na produção de conhecimento. (Gaskell, 2008, p.73)

As entrevistas realizadas para esta pesquisa se constituem como semiestruturadas. Como forma de preparação, organizei um guião de entrevistas, apontando alguns tópicos importantes que gostaria de discutir durante a entrevista, e algumas perguntas chaves como forma de abrir a discussão para os tópicos. Sinto que essa organização foi importante para conseguir seguir com a minha linha de raciocínio, e para aproveitar ao máximo a entrevista e a perspectiva dos entrevistados. Porém, também é importante dizer que, por mais que houvesse a elaboração de um guião (cf anexo B), também era importante para mim que houvesse espaço para que a conversa com os entrevistados seguisse por caminhos diferentes daqueles que eu já havia preparado.

Dessa forma, vou falar um pouco mais sobre entrevistas semiestruturadas. Brinkmann (2018) traz a perspectiva de Parker (2005) que afirma que não existe, realmente, uma

entrevista totalmente estruturada, já que as pessoas falam coisas que não estão no roteiro, seja antes da entrevista começar, ou quando o gravador já está desligado. Em contrapartida, o autor também afirma que não existe uma entrevista totalmente desestruturada, já que a entrevista é realizada com o objetivo de produzir conhecimento que será utilizado pelo pesquisador, dessa forma, há uma ideia sobre a temática que pode ser abordada. Independente, o uso de uma entrevista semiestruturada me proporcionou duas perspectivas importantes para mim, como entrevistadora, principalmente considerando que foi a minha primeira vez entrevistando pessoas: uma organização que me ancora nas temáticas que eu gostaria de abordar, e uma liberdade para seguir de acordo com a fluidez da conversa, adentrando em assuntos que parecem ser mais importantes naquele momento, ou que ressoam mais com a fala dos entrevistados.

(...) semistructured interviews can make better use of the knowledge-producing potentials of dialogues by allowing much more leeway for following up on whatever angles are deemed important by the interviewee, and the interviewer has a greater chance of becoming visible as a knowledge-producing participant in the process itself, rather than hiding behind a preset interview guide. (Brinkmann, 2018, p.1002)

As entrevistas podem ser realizadas em grupo ou individualmente, porém, optei por realizar entrevistas individualmente. Com a duração de, aproximadamente, uma hora, foi possível realizar alguns pontos de discussão acerca da temática em geral e, principalmente, adentrar nesses pontos com mais detalhes. Por mais que tenha sido feito um guião para as entrevistas (cf anexo B), as entrevistas tomaram outros rumos que não necessariamente seguem àquilo que eu havia programado no guião. Com Catarina Câmara, iniciei a entrevista perguntando se a interseção entre palavra e corpo era algo comum em seu trabalho ao longo dos anos, que logo se seguiu com uma discussão sobre a diferença entre dizer *palavra* e *corpo* e *palavra-corpo*. Em seguida, propus a ela de discutir alguns trechos das obras artísticas que utilizo na minha pesquisa, também relacionando a palavra e corpo com aquilo que estávamos a ver nos vídeos. Já com Aline Bernardi, iniciei também a entrevista perguntando sobre a sua trajetória profissional que a levaram para o projeto Laboratório Corpo Palavra, para logo em seguida compartilharmos de experiências práticas que moldaram o nosso caminho em direção a essa linha de pesquisa. Além disso, foi possível discutir sobre a investigação artística, o conceito de abismo e uma pequena citação que compartilhei para finalizar a entrevista.

Gostaria de salientar como é importante falar sobre entrevista, principalmente nesta pesquisa em específico, que traz uma reflexão acerca da palavra e do texto. Gaskell (2008) diz que “Talvez seja apenas falando que nós podemos saber o que pensamos.” (p.75), o que pode mostrar o poder que a fala tem, mas não só a fala, mas a interação e como a palavra do outro pode trazer à tona a minha própria palavra. Nas entrevistas realizadas, falamos da palavra usando a própria palavra, e criamos um texto único da entrevista para conseguirmos pensar o próprio texto. Todas as entrevistas foram transcritas, tendo cada uma delas, então, o seu próprio texto. Reviver esses momentos através de uma análise de conteúdo daquilo que foi discutido é, como diz Gaskell (2008), uma imersão no próprio corpo do texto.

Por meio das ferramentas de investigação (entrevistas e obras artísticas), foi possível dialogar em vários pontos da investigação com os autores que foram importantes para pensar cada momento deste texto. Por meio das entrevistas, tive a oportunidade de dialogar com outras investigadoras acerca da ideia de palavra, corpo, movimento e texto, e através das obras artísticas, foi possível observar e refletir o pensamento que estava sendo desenvolvido por mim sobre palavra, corpo, movimento e texto em cena. As ferramentas de investigação aqui aplicadas e criadas nesta investigação foram importantes para trazer surpresas e me guiar pelos caminhos desconhecidos da palavra-corpo no abismo. Nem sempre trazendo respostas, mas sim proporcionando questionamentos sobre a relação entre palavra e corpo, como a palavra afeta o corpo e o corpo afeta a palavra. Principalmente, o que seria a construção da palavra-corpo em cena.

3. A palavra e o corpo

3.1. A palavra – signos, representações e sonoridades

Um dos primeiros entendimentos que tive quando comecei a ler textos sobre a palavra foi que há diferentes camadas a serem discutidas e exploradas. Acredito que não entendemos plenamente a palavra, algo que utilizamos diariamente, pelo simples fato de olhar para ela e perceber apenas a sua superficialidade e não as suas camadas e potenciais. Quando pensamos em palavras, pensamos na ortografia, pensamos em signo, pensamos no significado. Mas e se tivesse algo a mais além disso? E se eu te dissesse que a palavra em si, como a conhecemos, pode não se mostrar como ela realmente é? Acho que, antes de colocar mais dúvidas e indagar sobre a profundidade da palavra, podemos começar pelo simples e objetivo: O que é *palavra*?

De acordo com Fidalgo e Gradim (2005), as palavras são signos utilizados por nós para nos comunicarmos. Elas possuem significado, um sentido, algo que querem enunciar. São representações do mundo, por assim dizer. Dessa forma, pensar no texto e na palavra é discutir também a nossa relação com elas, e utilizar um texto em cena é trabalhar com as palavras presentes nele, sua carga de significação como signos que fazem sentido para nós, mas além disso, possuem uma qualidade e possibilidade de ir além.

Gostaria, então, de voltar ao fato das palavras serem signos. Afinal, o que significa ser um signo? Fidalgo e Gradim (2005) nos explicam um pouco sobre o que é um signo através do seu *Manual da semiótica*. O termo *signo*, como os autores explicam, se impôs no estudo da semiótica, mas eles começaram a explicar usando o termo *sinai*.

Utilizamos dos *sinais* em diferentes ocasiões, e trago para melhor entendimento os mesmos exemplos apresentados pelos autores no livro. Temos os *sinais* de trânsito, o *sinai* da cruz, o *sinai* de pagamento, os *sinais* da pele. A primeira coisa a se falar sobre os *sinais* e especificamente esses *sinais* que nomeei, é que, se possuem a mesma nomeação, significa que possuem algo em comum. O *sinai* de trânsito possui indicações daquilo que se deve fazer no trânsito, e o seu significado está atrelado à forma que possui, e para acessar ao seu significado, é preciso conhecê-lo primeiro, se não. O *sinai* da cruz não é um objeto, mas um

gesto que significa algo, assim como um gesto de pedir carona na rua. O *senal* de pagamento indica a intenção de comprar e indica o objeto a ser comprado, significa o compromisso que se tem a realizar a compra. Por fim, o *senal* da pele são marcas ou alguma característica muito marcante que alguém pode possuir na pele e que acabam por fazer parte da sua identidade e da sua distinção entre as pessoas que possuem ou não *sinais* na pele.

Esses exemplos são os mesmos utilizados no livro para entendermos o que significa o termo *senal*, e como tinha dito, por mais distintos que possam ser, os *sinais* nomeados acima possuem algo em comum para serem entendidos como *sinais*, e essa similaridade é a sua capacidade de significar. Os *sinais* são coisas que estão em função de outras coisas e “(...) ao serem sinais são sempre sinais de algo. É isso que sobressai na definição clássica de *senal*: *aliquid stat pro aliquo*, algo que está por algo.” (Fidalgo e Gradim, 2005, p.12).

As palavras, então, podem ser consideradas como *sinais*. Por mais óbvio que possa parecer, os autores nos trazem o conhecimento que os gregos na antiguidade, por mais que estudassem sobre língua, não viam uma relação visível entre palavra e *signo* e não concebiam as palavras como “sinais entre outros sinais”. De acordo com Fidalgo e Gradim (2005), o termo *signo* é um termo técnico que tem se infiltrado na semiótica, enquanto *senal* é um termo mais vasto e, talvez, mais utilizado. Os sinais, como nos mostram os autores, é um tipo de signo, assim como: ícones, sintomas, índices, símbolos e nomes.

Pode parecer difícil de perceber as palavras como *sinais*, já que as utilizamos diariamente e é algo tão corriqueiro que não nos parece um código que determina um significado, ou que estejam por algo que não elas próprias. Porém, a melhor maneira de entendermos esse conceito é ao pensarmos em uma língua estrangeira que não dominamos. É nesse momento que podemos perceber as palavras como *sinais*, já que não conseguimos identificar aquilo que está sendo dito como algo reconhecível por nós, logo, não percebemos os seus significados, nos parece apenas alguns sons sem sentido que são projetados da boca de outra pessoa.

Posso contar inúmeras ocasiões como essa que me aconteceram ao chegar em Portugal. O português brasileiro e o português europeu se diferenciam não só na forma como pronunciam as palavras, mas nas próprias palavras que utilizam. Palavras que existem no vocabulário brasileiro, mas não no português, e vice versa. Por exemplo, a palavra *autoclismo*,

só fez sentido para mim quando introduzido no contexto, a palavra sozinha não dizia qualquer coisa do seu real significado, já que não é uma palavra que seja utilizada no Brasil. Assim como o sinal de trânsito, é preciso aprender o sinal para que o seu significado seja revelado, é preciso aprender a língua para conseguir acessar as palavras e seus significados.

A noção de sinal, englobando as palavras, é uma noção que vai à raiz do ser humano, da sua capacidade de pensar, expressar-se e comunicar. Por outro lado, percebemos que o mundo humano, o mundo da linguagem e da cultura, é um mundo constituído de sinais e por sinais. (Fidalgo e Gradim, 2005, p.13)

Dessa forma, falando de palavras como *sinais*, falamos também da linguagem, um sistema de *sinais* que utilizamos para "(...) analisar os outros sistemas, mas também para o analisar a ele mesmo." (Fidalgo e Gradim, 2005, p.13). Ou seja, utilizamos da palavra para analisar outros sistemas, mas também para analisar a si mesma, assim como estou agora utilizando dela para tentar entender e explicar um pouco mais sobre ela mesma.

Como forma de dar continuidade à discussão sobre a palavra, vou introduzir uma autora que utiliza das palavras para falar das palavras de uma forma um pouco mais poética. Clarice Lispector, ao longo do seu livro *As palavras*, faz uma ligação entre palavra e pensamento. Para a autora, a palavra é o dejetivo do pensamento, ao mesmo tempo que diz que pensar é sonhar com as palavras. É interessante essas duas relações que ela apresenta entre palavra e pensamento, que parecem ser contrastantes. A ideia da palavra ser o dejetivo do pensamento significa que a palavra é a exteriorização do pensamento ou o produto do pensamento. Enquanto o que pensamos é abstrato, tentamos expor as ideias através das palavras, que são mais concretas. Porém, é importante dizer que algo que se perde nesse processo, como se a exteriorização do pensamento em palavra perdesse um pouco da sua essência, ou deixa para trás algo de si. Além disso, reduzir a palavra como "dejetivo", me traz a sensação de ser algo menos importante do que o pensamento. Agora, dizer que pensar é sonhar com palavras nos mostra um outro lado da relação entre ambos. Imagino esse sonho como palavras flutuantes no espaço mental, um acervo infinito de palavras conhecidas e desconhecidas que estão à nossa disposição, é a possibilidade de articulação do pensamento em linguagem. Quando pensamos, e queremos dizer aquilo que pensamos, fazemos uma busca por esse acervo infinito para conseguir encontrar as palavras que nos servem. O pensar, então, é

também uma busca por palavras, ao mesmo tempo que a palavra é uma forma de produto das nossas ideias. Uma perspectiva interessante ainda sobre o pensamento é algo que Aline Bernardi compartilha em entrevista, em que o pensamento é um ato corporal. Pode parecer óbvio, mas em que implica essa ação do nosso corpo?

Porque criar pensamento precisa ser um ato corporal. Quais são esses atos que realmente nos afetam e causam um campo de encontro com outras pessoas? Um campo de afetação, de trânsito, suscitando uma relação de vitalidade. Qual ato de pensamento me vitaliza e qual ato de pensamento pode vitalizar as narrativas de mundo que me interessam contribuir? Estou em busca de palavras que me causem sensorialidade e me convoquem o corpo a um estado de vibração. (A. Bernardi, comunicação pessoal, julho 18, 2024, ver Anexo D).

Há uma ligação entre três eixos: corpo, palavra e pensamento. A ação do meu corpo, o pensar, provocados pela experiência sensorial da palavra, ou seja, a experiência da palavra é algo que atinge o corpo de forma significativa, e que pode modificar o seu estado e a forma como se relaciona com o mundo. Modifica o estar do corpo no mundo. Estar em busca de palavras que levam o corpo a esse lugar é, talvez, procurar na palavra algo que não seja apenas a sua significação.

Acho interessante essa perspectiva entre pensamento e palavra, ainda mais quando Lispector (2013) diz que “As palavras vêm de lugares tão distantes dentro de mim que parecem ter sido pensadas por desconhecidos, e não por mim mesma.” (p.126). Levemos em conta que Clarice Lispector é uma escritora e jornalista que escreveu muitos romances e contos durante a sua vida. Há um teor poético inscrito nas suas palavras no papel que nem sempre aparece no nosso falar do dia a dia. Ter consciência desse fato também muda a minha relação com as palavras que coloco no papel, ou as palavras que fazem parte das obras artísticas que estão presentes neste trabalho. Pensar na palavra como algo que possui camadas mais profundas do que aquelas que estamos acostumados, talvez até como algo que possui vontade própria e um desejo de serem exteriorizadas através do corpo. Diversas vezes, em diferentes momentos do texto, há palavras que se revelam e frases que se criam antes mesmo de conseguir pensar aquilo que gostaria de dizer, como se as palavras tivessem já dito por mim, antes mesmo que eu saiba o que quero dizer. Esse sentimento pode

demonstrar a profundidade do nosso pensamento, e como essa palavra parece ser pescada de um abismo que possuímos dentro de nós e que nem mesmo conhecemos. Isso tudo me leva a pensar que quando falamos sobre a palavra, não podemos pensar somente em sua grafia, em curvas e formas, letras e sílabas que, quando postas juntas, nos é familiar, fazem sentido e nos dizem alguma coisa. A palavra é sim tudo isso, mas Clarice nos mostra que pode ser muito mais.

“Estava compreendendo as palavras, tudo o que elas continham. Mas apesar de tudo a sensação de que elas possuíam uma porta falsa, disfarçada, por onde se ia encontrar seu verdadeiro sentido.” (Lispector, 2013, p.95). Eu acredito que essa citação é o suficiente para começarmos a indagar justamente o que é a palavra de verdade. Como disse, a palavra sim é um sinal, um signo de acordo com o estudo da semiótica, mas ela pode ser o que mais? Assim como apresentei acima, quando articulamos o pensamento em palavra, há algo que se perde, ou talvez algo que se esconde. Conhecer a palavra, acho eu, é acessar essa porta em que alcançamos o seu sentido.

Dessa forma, gostaria de colocar em jogo outro autor para dialogar com essa construção da ideia da palavra. Apesar da utilização das palavras por nós ao falarmos ou escrevermos, acreditando que nos expressamos completamente através delas, Antonin Artaud corrobora com a ideia de Clarice Lispector ao dizer que as palavras não são capazes de expressar por inteiro aquilo que querem representar, não há pretensão de expor por inteiro aquilo que é, mas ser apenas uma convenção criada por nós para facilitar a comunicação (Coêlho, 2020). “O sentido de palavra, em Artaud, se dá na não-palavra, ou seja, para que a palavra exista, faz-se necessário que a mesma se despoje de sê-la enquanto tal.” (Coêlho, 2020, p.31). Essa ideia da palavra se despojar de ser também dialoga com uma citação de Lispector (2013) que diz que para que ela possa escrever, primeiro ela se despoja das palavras, assim como ela retira a carne das palavras, como ossos postos ao sol. A não-palavra de Artaud é a palavra seca como um osso ao sol de Lispector. Tirar a carne da palavra é despi-la de qualquer excesso que colocamos nela que possa ocultá-la de nós mesmos, então despojar da palavra é reduzi-la a sua existência mais crua.

Outro dia estava refletindo sobre as palavras, mais especificamente sobre a palavra *saudade*. Todos nós sabemos o que significa a palavra *saudade*, já sentimos *saudade* na

nossa vida, mas eu nunca me sinto satisfeita quando tento explicar o que é *saudade*. Para mim, outras palavras não são capazes de alcançar essa verdade e consciência que está dentro de nós sobre o sentimento de saudade. Porém, essa palavra carrega consigo a sua essência que me é consciente. Ou seja, só porque não consigo utilizar de outras palavras para explicar a própria palavra *saudade*, não significa que eu não consigo alcançar aquilo que ela me proporciona e me significa. Com esse exemplo, me parece ainda mais claro que há algo nas palavras que nós não conseguimos, talvez, alcançar através das próprias palavras. Por isso que Lispector (2013) diz que quanto mais ela compreende as palavras, maior é a sensação de que as palavras “escondem” o seu verdadeiro sentido.

Além disso, há uma passagem da autora que me chamou muita a atenção, na qual ela diz que “Palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo.” (Lispector, 2013, p.49). O que seria um sentido corpóreo? Volto ao exemplo da palavra *saudade*. Eu sei o que é saudade porque já senti saudade, ela foi experiência no meu corpo e no meu ser. A essência da palavra *saudade* me foi revelada através do corpo, algo que eu talvez não consiga atingir ou explicar utilizando da própria palavra. De repente, é através do corpo que a palavra “perde” o seu sentido para mostrar a sua verdadeira essência. Uma palavra que se repetiu muitas vezes ao ler os textos para essa dissertação é a palavra “despojar”. A palavra tem que se despojar de ser para sê-la. Acredito que muito disse se vem pelo fato de falar da linguagem através da própria linguagem, assim como diz os autores Fidalgo e Gradim (2005). De repente, para falarmos sobre a palavra no contexto da dança, falar da palavra através da linguagem não é o melhor caminho.

Nunca esquecer que a palavra é fruto da palavra. A palavra tem que se parecer com a palavra. Atingi-la é o meu primeiro dever para comigo. E a palavra não pode ser enfeitada e artisticamente vã, tem que ser apenas ela. (Lispector, 2013, p.42).

Além disso, Tavares (2013) apresenta a perspectiva de Artaud, que acredita que as palavras possuem uma força que vai além de sua gramática, porque possuem uma qualidade sonora e têm a capacidade de serem percebidas como movimentos. A fala é a linguagem verbal do corpo, uma forma de comunicação que não é linear, como afirma Tavares (2013), “a voz pode tremer, elevar-se, baixar de tom, hesitar, ser sólida ou não; pode, enfim, acelerar, desacelerar.” (p.150).

A voz, como diz Gil (1997), tem um poder maior do que podemos imaginar. Ele logo provoca-nos dizendo que “Existe aí um mistério: como pode a voz operar a articulação entre o corpo e o sentido?” (Gil, 1997, p.85). Como forma de explicar a capacidade da voz sobre os outros, o autor nos dá como exemplo a relação entre alguém que está realizando um discurso e o público ouvinte. O discurso realizado é quase como um diálogo com o público, como uma conversa repleta de perguntas da plateia que o orador se coloca a responder, mesmo que a única pessoa que esteja realmente falando seja o orador. É através de reações micro ou macroscópicas que aquele que fala consegue ordenar o seu discurso para alcançar certo objetivo, seja persuadir, seja informar ou advertir.

(...) digamos que todo o discurso pressupõe uma camada indicativa (falta de índices corporais); sempre que um orador fala a um público, este ainda que mudo no plano expressivo, responde por toda uma série de signos indicativos, visíveis ou invisíveis, que o orador «entende»: gestos, traços fisionômicos, ritmos de silêncio e de barulhos, vibrações de murmúrios, respirações, etc. (Gil, 1997, p.86)

É o que Hitler fez, por exemplo. Imaginemos qual o poder que uma pessoa tem em convencer uma nação inteira a seguir sua ideologia e ser capaz de realizar o que fosse em prol de um ideal. De acordo com Gil (1997), Hitler concentrou toda a carga expressiva e comunicativa na voz e no discurso, e quando falava, deixava de ser um corpo como é, subjetivo e particular, para ser um “bloco de voz”. O seu corpo, naquele momento, passava a pertencer a sua voz, que se sobressai. Dessa forma, a relação que criava com o seu público através da manipulação da sua voz e do discurso, sabendo responder às perguntas e apelos dos ouvintes, era de união, ou seja, tornavam-se um só corpo, um corpo coletivo.

Para que isso aconteça, Gil (1997) continua a explicar que é necessária uma relação entre a voz e o corpo. O autor define o corpo como uma “respiração que fala”, e essa respiração, ou sopro, é uma ponte entre o exterior e o interior do corpo, na qual possui a possibilidade de expressão e de sentido. Esse sopro faz parte da construção da expressão e atua sobre o corpo. De acordo com Gil (1997), o corpo se ouve falar ao mesmo tempo que fala, colocando-se, assim, em contato direto com si próprio. Dessa forma, “(...) o sopro – e a voz – aparecem como o que constitui o corpo em totalidade articulada no tempo: o sopro é o que dá a uma organização espacial uma forma única (dada no tempo).” (Gil, 1997, p.88). O

fato desse corpo que fala e se ouve falar, determina a reorganização de certos sons em si próprio, e o corpo constitui-se em totalidade única. Dessa forma, Gil (1997) afirma que o corpo é auto-significado.

O corpo ser auto-significado quer dizer que esse corpo fala, e quando fala se diz como unidades significantes espontaneamente que se organizam coerente ao sentido dito. É uma relação dupla entre a vida e o sentido, na qual a vida está tão presente no sentido que se torna inquestionável, ao mesmo tempo que o sentido impregna a vida, levando uma presença em relação a si própria. Dessa forma, o autor afirma que, através da voz, o corpo possui esta unidade da vida e sentido (Gil, 1997).

Fidalgo e Gadim (2005) dizem que a comunicação que realizamos é feita através de sinais, portanto, a palavra se encontra como uma das formas que utilizamos para nos comunicar. Porém, é importante dizer que nem toda a comunicação se faz apenas verbalmente, mas muito se diz sem verbalizar uma palavra. Os autores dividem a comunicação não verbal em três grupos: a comunicação facial e corporal, a comunicação através de artefatos utilizados e a comunicação espacial. Falando sobre a primeira, há comunicação através das reações e gestos que o próprio corpo é capaz de realizar. Podemos comunicar muito através de um sorriso, um franzir de sobrancelhas ou um aperto de mão. A comunicação através de artefatos diz respeito àquilo que escolhemos colocar em nosso corpo, vejo quase como uma forma de apresentação visual, utilizando roupas e jóias, por exemplo. Por fim, a comunicação espacial é a relação do indivíduo e o espaço em que se encontra, como ele ocupa esse espaço.

É interessante ver essa divisão de comunicação não verbal, que é extremamente importante para essa dissertação. Por mais que se fale da palavra, não podemos nos esquecer que a dança e o movimento possuem potenciais de comunicação. Assim como os autores expõem com essas três categorias, tudo passa pelo corpo, até mesmo a palavra. Falaremos mais à frente sobre o corpo, mas já gostaria de sublinhar a proximidade entre corpo e palavra, e como o corpo e o movimento são capazes de transmitir uma mensagem e significar.

Gostaria de fazer um paralelo entre a comunicação através das palavras e a comunicação através do movimento. Quando realizamos um movimento em cena, querendo

ou não, estamos enviando uma mensagem. Para deixar ainda mais claro e fácil de entender o meu raciocínio, vamos imaginar que eu faço um movimento com os dois braços para cima, e enquanto estava coreografando aquele movimento em específico, estava pensando em um sentimento específico, como confusão. Ao realizá-lo em cena, eu envio essa mensagem através do movimento, mas não significa que a mensagem que vai ser carregada e recebida é a mesma que eu imaginei a princípio. O movimento nem sempre é objetivo, mas há qualquer coisa nele que captura o espectador e pode promover um sentimento, uma sensação, ou a construção de uma história ou um contexto. A palavra *saudade* pode não ser explicável através de outras palavras, mas há qualquer coisa nela que me capacita para alcançar exatamente aquilo que é saudade, não através da suposta objetividade das palavras, mas através de uma certeza corpórea.

Dessa forma, quando falo de palavra, não estou apenas considerando a sua forma gramatical e significado, mas sim as camadas que constituem a palavra. Falar da palavra é considerar a sua qualidade sonora e sua potencialidade para ser percebida como movimento. A palavra é escrita, é signo, e é também som. Articular as palavras através do seu som é propagar aquela palavra pelo espaço, e ter o poder de colocar o sujeito falante em contato com si próprio. Pensar na palavra e na voz, ou seja, na qualidade sonora que a palavra possui, é aproximar ainda mais, ou talvez tornar mais claro a proximidade entre a palavra e o corpo.

Eu acredito que a palavra e o movimento, ou o corpo, se aproximam não só porque acontecem no próprio corpo ou através dele, mas porque há um abismo em seu fundo, uma profundidade não muito aparente se olharmos apenas a superfície. Podemos pensar como camadas que vão se revelando quanto mais exploramos as relações que se podem criar entre esses dois campos. Aproximar a palavra e o corpo, na verdade, evidencia a já aproximação entre os dois, e podemos perceber o corpo e a palavra não como dois extremos que devem ser relacionados, mas uma relação por consequência, que quanto mais descamamos um, encontramos a presença do outro. É por isso, então, que após falarmos da palavra, precisamos falar do corpo.

3.2. O corpo

Corpo. Uma palavra que, num geral, se refere ao corpo humano, aquele que nos constitui. Falar sobre o corpo, na contemporaneidade, implica muito mais do que apenas falar sobre sua composição anatômica. O emprego dessa palavra, por exemplo, pode se referir a formação de um grupo, trazendo uma ideia de unidade, um grupo que se transforma em um corpo que age como um (Gil, 1997). O autor ainda diz que “(...) tudo forma um corpo, gostar-se-ia que cada grupo, associação, produção, criação fossem assimilados a uma unidade corporal.” (Gil, 1997, p.13). Dessa forma, há uma ideia de partes que se unem para formar uma só coisa. Pensando no nosso corpo, anatomicamente, por exemplo, somos compostos por diferentes sistemas (respiratório, cardiovascular, nervoso, sensorial, etc.), assim como composto por partes de diferentes texturas, como os ossos, os músculos e os órgãos. Porém, falar sobre o corpo implica a sua composição fisiológica – como a musculatura e o esqueleto – mas também nossas emoções, raciocínio lógico, pensamentos, memórias, nosso próprio ser. Ao falar do corpo que se movimenta, está subentendido também falar de tudo aquilo que envolve o corpo, não só aquilo que está ligado à nossa anatomia.

Christine Greiner (2005) possui um livro intitulado *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*, na qual ela coloca em discussão diversos assuntos acerca do corpo, trazendo em cena pesquisadores da área para corroborar a sua fala. Ao terminar a leitura desse livro, percebi a importância para esta dissertação de vários pontos que foram trazidos pela autora, e gostaria de iniciar a discussão com o conceito de imagem. Inicialmente, para entendermos a fundo, é necessário perceber que as “imagens” estão relacionadas com a atividade do nosso cérebro. Um dos principais pesquisadores do tema que a autora convoca é Damásio (1999), que quando fala sobre as imagens, está a referir-se a um padrão mental, uma construção que se baseia no trabalho dos nossos neurônios a partir dos sinais sensoriais que recebemos. Dessa forma, uma imagem não está somente relacionada com a visão, mas também com a audição, a nossa musculatura e até os nossos sentimentos.

A construção dessas imagens, através dos sentidos, ocorre com a circulação de informação entre o interior e o exterior, igual que vamos desenvolver e que está relacionado também com um autor muito importante para a discussão do corpo nesta pesquisa: José Gil. Está aí algo importante não só para o entendimento de imagem, mas também para o

entendimento do corpo: o espaço interno e o espaço externo. Há uma constante troca de informação entre aquilo que está exterior ao corpo e aquilo que está em seu interior, uma mediação entre os dois, fazendo com que estejam em interação. Esta troca entre o exterior e o interior é o que Gil (1997) chama de Corpo Paradoxal, mas antes de desenvolver esse corpo proposto pelo autor, o conceito de imagem é muito importante para ser aliado ao conceito do espaço interior e exterior. Damásio (1999) diz que as imagens são construídas a partir da mobilização de objetos do exterior para o interior, e também do interior para o exterior, através da memória. O autor até mesmo chama as imagens de moeda corrente da mente. Dessa forma, as imagens podem ser construídas a partir do interno, que se derrama para o exterior, ou ao contrário, através de um estímulo exterior para o interior. As palavras, assunto desta dissertação, também são imagens. De acordo com Damásio (1999), elas se organizam primeiro no nosso cérebro como imagens verbais para depois se transformarem em conceitos, que são imagens não verbais. É importante falar que, segundo o autor, muitas imagens que são formadas não chegam a ser conscientes.

Em termos de percepção, aos poucos torna-se claro que no momento em que a informação vem de fora e as sensações são processadas no organismo, colocam-se em relação. É quando o processo imaginativo se desenvolve. Assim, a história do corpo em movimento é também a história do movimento imaginado que se corporifica em ação. (Greiner, 2005, p.64)

E toda essa introdução sobre o conceito de imagem é importante para a discussão sobre o corpo e também da palavra. Como Damásio (1999) já apresentou, as palavras são também imagens, informações que entram em contato com o corpo, portanto, é interessante perceber o corpo como meio na qual essa informação e essas imagens são criadas. De acordo com Greiner (2005), há uma constante troca de informação entre o corpo e o ambiente, e com essa ideia, a autora menciona como Llinás acredita que o pensamento (um fluxo de imagens, como diz Damásio) é movimento, já que a sua construção acontece através do contato entre o dentro e fora do corpo. É por meio desse fluxo de um lado para o outro que a informação se forma e as imagens se organizam. Além disso, Greiner (2005) nos apresenta a ideia de Damásio, na qual as imagens internas que são formadas através da troca entre o interior do corpo e o meio exterior, estão conectadas com os estados do corpo. Importante falar também sobre o que a autora traz como “informação”, não como uma coisa, mas como uma relação.

“Mas para um dado observador, em um dado contexto (físico, biológico, histórico, cultural), quando se faz a conexão emerge um tipo de organização de matéria-energia que relaciona ordem e desordem. Esta organização que emerge é a informação.” (Greiner, 2005, p.114).

Dessa forma, vamos falar mais sobre o corpo. De acordo com Greiner (2005), falar de arte é falar do corpo, onde há arte, sempre há corpo. Dessa forma, há diversas pesquisas sobre o corpo, em diferentes áreas do conhecimento, por meio de diferentes perspectivas. Não há um conceito geral e direto do que seria o corpo, afinal, de qual corpo estamos falando? De acordo com Greiner (2005), a partir do século XX, começa a se instaurar um interesse sobre o corpo e os gestos, tendo como foco questões mais específicas. Enquanto anteriormente as questões a serem desenvolvidas estavam relacionadas com a funcionalidade do corpo, o movimento e a ação, agora temos um interesse naquilo que é mais particular do corpo, a sua funcionalidade em um determinado movimento e em uma determinada ação. É então que há uma necessidade de desvendar as imagens do corpo. Como continua a autora, a partir da década de 30, pesquisas surgiram, principalmente nos Estados Unidos e no Canadá, sob o título de “educação somática”, assim como a análise do corpo em si e das relações entre o espaço de dentro e fora do corpo.

Assim como as imagens, o pensamento está relacionado com o corpo. Greiner (2005) reúne alguns pesquisadores para fazer uma relação com o pensamento e a ação. Primeiramente, a autora propõe o pensamento como um fluxo de imagens, dessa forma, o pensamento pode ser visto como um movimento interiorizado, como diz Llinás, mas não só. A autora traz dois pesquisadores, George Lakoff e Mark Johnson, que com a sua obra publicada em 1980, *Metaphors we live by*, defendem que o nascimento do pensamento está interligado ao movimento e o nosso sistema sensorio motor, a forma como percebemos o “eu” e o mundo. É através do movimento que o pensamento se constrói. Além disso, através da troca entre o dentro e fora do corpo, nosso cérebro absorve as informações externas, na qual cria um contexto de ação. (Greiner, 2005). Dessa forma, Greiner (2005) afirma que a construção de um corpo acontece como um modelo semântico que surge através da ação, então um ciclo se forma, na qual a ação desencadeia a formação de novos conceitos, e novamente a ação surge desses novos conceitos.

Qual seria o corpo que estamos falando? Pensando em corpo, no geral, temos uma definição e visualização anatômica do que seria o corpo. Somos compostos de ossos, músculos, articulações e órgãos. Porém, o corpo é mais do que a sua definição anatômica, porque o corpo é tudo aquilo que somos. De acordo com Damásio (1999), a definição de si-mesmo é o conjunto de imagens que se formam através do contato com o espaço externo e com os outros corpos. “Damásio propõe considerar como o âmago da noção de ‘si-mesmo’ a estrutura do corpo (vísceras, estrutura muscular, óssea e outras) e a identidade singular da ação.” (Greiner, 2005, p.80). Dessa forma, no corpo está tudo aquilo que somos em nossa anatomia, e tudo aquilo que a ação nos faz ser, a nossa subjetividade. Essa subjetividade nos torna singular por meio das imagens que bombardeiam o corpo e é capaz de nos identificar em meio a um grupo (Greiner, 2005). A nossa percepção de quem somos está interligada com as ações do nosso corpo.

Sendo assim, Greiner (2005) fala sobre uma dramaturgia do corpo. Anteriormente, ela nos propõe como dramaturgia “(...) uma espécie denexo de sentido que ata ou dá coerência ao fluxo incessante de informações entre o corpo e o ambiente” (p.73), além disso, acredita que a dramaturgia “emerge da ação”. Esse fluxo de informações entre corpo e ambiente está intimamente ligado ao fluxo de imagens que são formadas, portanto, se relaciona também com os pensamentos. Dessa forma, temos a afirmação de Lispector (2013) que diz que o pensamento é uma ação, assim como Aline Bernardi (comunicação pessoal, julho 18, 2024, ver Anexo D) compartilhou em entrevista que o pensamento é um ato corporal. A forma como essas informações se organizam também é o trânsito das imagens entre o dentro e o fora do corpo, tornando-se um processo de comunicação, e como já vimos, as imagens proporcionam uma mudança de estado do corpo. Para Greiner (2005), pensar na dramaturgia do corpo é pensar nessas mudanças de estado proporcionadas pelas imagens e a troca constante entre o dentro e fora.

Para agregar à discussão, vamos retornar ao Corpo Paradoxal de José Gil (1997), na qual explica dois pontos de vista do corpo: o corpo exterior, que é a percepção do meu corpo no espaço, e o corpo interior, a *psyché*, que implica a nossa subjetividade. As duas percepções não estão desconexas, uma vez que as experiências vividas na *psyché* se projetam para o espaço exterior.

A forma como percebemos o corpo interior se diferencia do corpo exterior. O autor explica que, ao tentar perceber o corpo interior de outra pessoa, estamos limitados ao contorno que o corpo exterior proporciona, aquilo que podemos ver, e quando percebemos o nosso próprio corpo interior, quando sentimos a presença dos órgãos através de uma dor ou um mal-estar, esse corpo nos é estranho, como se virássemos uma coisa, um organismo, perdendo a noção de individualidade. Dessa forma, a percepção do espaço interior é, como Gil (1997) chama de *impresença*, não porque está ausente, mas sim por falta de uma presença no espaço, que “é a condição de *eu* estar no corpo.” (Gil, 1997, p.178). O corpo interior se encontra fora do espaço perceptivo.

Então, da mesma maneira que não percepciono o meu espaço interno, não vejo o de outrem, mas ele «dá-se-me» em *impresença*, se assim se pode dizer. Na realidade ele escapa ao meu olhar que no corpo de outro procura a presença do outro: o interior esgueira-se e a minha percepção só encontra a superfície exterior do corpo. (Gil, 1997, p.178)

Além disso, o corpo interior não está sujeito à objetividade, assim, Gil (1997) diz que o corpo não se encontra nem cheio e nem vazio, mas tem a capacidade de se encher por meio da sensação das vísceras que possui, ou através da cinestesia e da dor. O corpo interior pode estar limitado exteriormente aos contornos da pele, mas em seu interior, ele é ilimitado. O autor chama o espaço interior como “espaço-charneira”, a ideia figurada da charneira como um espaço que une, como se fosse uma ponte, fazendo com que aquilo que se encontra no interior que seja da nossa subjetividade, ou seja, as nossas emoções, se torna expressividade no exterior através de gestos, movimentos (Gil, 1997).

Mais a frente neste capítulo, vou entrar em mais detalhes como o corpo se posiciona e se apresenta em cada uma das obras, porém nas obras de Colker e Pyte, há um teor animalesco quando se fala sobre a pele desses corpos, e até mesmo a forma como agem. Não é só vestir uma roupa que descaracteriza aqueles corpos como inteiramente humanos, mas é como o corpo em si se permite absorver aquilo que é colocado sobre a pele para se transformar. Em *Cão sem plumas*, temos três definições de corpos que veremos a seguir: a garça, o caranguejão e o próprio cão sem plumas. Em *Body and Soul* não há uma

denominação do que o corpo se forma no terceiro ato, mas percebe-se que não é um corpo humano, mas uma forma quase alienígena.

É interessante essa coincidência dessas duas obras selecionadas por mim possuírem uma característica animal em seus corpos, sejam em toda a obra, ou apenas um ato. Dessa forma, eu trago como ponto importante para essa discussão o conceito de *devir-animal* desenvolvido por Deleuze e Guattari em seu livro *Mil platôs* (1997).

O que é devir? Ainda mais, o que é o devir-animal? Tenho que admitir que são conceitos filosóficos que não se assentam com tanta firmeza em minha mente, mas tentarei trazer a ideia que os autores apresentam. Quando falo que há uma característica animalesca nos corpos dos intérpretes em cena, que há uma garça, um corpo coletivo do caranguejão, o cão sem plumas ou um corpo alienígena, é um fato que aqueles corpos não se transformam *realmente* em animais ou em outra coisa que seja não humano. É um fato fácil de se entender, porém, não podemos excluir que algo acontece com aqueles corpos naquele momento, e é esse algo que me interessa. Afinal, os textos de ambas obras impulsionaram para que esses corpos fossem explorados em cena, e acho uma coincidência engraçada que duas das obras escolhidas por mim carregam essa semelhança.

Deleuze e Guattari (1997) dizem que “Os devires-animais não são sonhos nem fantasmas. Eles são perfeitamente reais.” (p.14). Dessa forma, por mais que não observamos uma transformação mágica de homem em animal, não significa que ela não ocorra a certo nível, mas é importante refletirmos sobre como acontece em vez de jogarmos palavras ao vento. Acredito que seja isso que os autores defendem, um aprofundamento do desconhecido que é esse devir-animal. O devir, como explicam os autores, é um rizoma. Acho interessante a ideia de rizoma, uma estrutura que possui diversas ramificações que se conectam. Um rizoma é uma estrutura complexa e não linear, uma vez que se cresce, não conseguimos distinguir um caminho claro por onde essa estrutura se estabelece. Sendo assim, utilizando da ideia de rizoma, podemos concluir que os autores nos dizem que o devir é uma rede complexa de possibilidades. “Devir é um verbo tendo toda a sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a ‘parecer’, nem ‘ser’, nem ‘equivaler’, nem ‘produzir’.” (Deleuze e Guattari, 1997, p.16). Não podemos reduzir o devir a algo que está em mudança e que se assemelha a um rizoma, um embrenhado caminho de possibilidades, teias que se cruzam,

que se dividem e que se unem. Quando falo do corpo do *Cão sem plumas*, por exemplo, não é o suficiente falar que os corpos *parecem* cão sem plumas, ou *são* cão sem plumas. Porque a realidade é que os autores não defendem o devir-animal como um estado finito, um lugar onde o corpo se estabelece, um produto final. É um rizoma, e no rizoma, nem sempre conseguimos traçar um caminho claro, nem um começo ou um fim, mas vemos claramente conexões, algo que circula por todas as partes.

Os corpos em cena são humanos, mas há qualquer coisa por baixo dessa superfície que reverbera, que é real e se faz presente e não podemos ignorar. Porque quando eu me proponho a falar sobre o devir-animal, não digo que a pele do ser humano se tornou pele de animal, mas há um estado do corpo que transcende aquele que estamos acostumados a vestir no dia a dia. Tanto é que quando analisamos a forma como esses diferentes corpos se movem, podemos apontar diferentes fisicalidades. Como o mesmo corpo humano pode se estabelecer como cão sem plumas e caranguejão se não há algo ali que se modifica? Aliás, como o corpo “pessoa” pode ser o mesmo corpo do cão sem plumas, se ambos se movem diferente e se portam diferente? A pele não se modifica, mas o corpo não é o mesmo.

Além do devir-animal, gostaria de trazer à discussão outra perspectiva do corpo, que acredito que pode dialogar com o que estamos construindo sobre o corpo. Greiner (2005) menciona a obra *Vigiar e punir* de Michel Foucault, na qual afirma que a produção do sujeito ocorre através até mesmo da destruição do próprio corpo. Deleuze e Guattari (1997) propõem, a partir da ideia de Antonin Artaud, um corpo com uma ideia semelhante, o *corpo sem órgãos*, que defendem aquilo que nos parece de mais estranho: que para o corpo ser, ele precisa se deslocar daquilo que ele é, ou seja, uma destruição de si mesmo. Por mais que esse seja um capítulo sobre o corpo, gostaria de fazer um paralelo com o que foi discutido sobre a palavra, que a palavra para ser tem que despojá-la de ser. Acredito que ambas citações servem para perceber que, nesta pesquisa, é necessário uma percepção e aprofundamento daquilo que é corpo e palavra, adentrar um território talvez desconhecido e abrir “mini abismos”, que serão relevantes e discutidos mais à frente.

Adentrando mais especificamente nas obras coreográficas que utilizo para esta pesquisa, Deborah Colker (2019) acredita que os corpos presentes em cena e que constroem o espetáculo *Cão sem plumas*, são corpos que pensam, sentem, emocionam, questionam e

desafiam. Há três desenvolvimentos do corpo em cena que valem ser discutidos, que existem ao mesmo tempo, ou separadamente, e para entender esses corpos, precisamos também entender o poema na qual eles se apoiam. O primeiro corpo seria o corpo do cão sem plumas (cf Figura 1), que possui uma fisicalidade forte, explosiva, resistente e quase impositiva.

“Como o rio
aqueles homens
são como cães sem plumas
(um cão sem plumas
é mais que um cão saqueado;
é mais
que um cão assassinado.” (Neto, 1950, cf Anexo A)



Figura 1: O cão sem plumas. Fotografia de Cafí. Retirada de *Companhia de Dança Deborah Colker* (2023). (<https://www.ciadeborahcolker.com.br/>).

É possível perceber e sentir essa imposição e força nas palavras de João Cabral, algo que também fica claro na fisicalidade dos bailarinos em cena. Vale ressaltar o figurino que traz a vida a imagem do cão sem plumas em cena. Cobertos por um tecido amarronzado que se agarra à pele, nos traz a sensação de um corpo que se revoltou pela lama, os cabelos escondidos pela mesma “lama” que está em seu corpo. Por meio do figurino, o corpo é uniformemente marrom, trazendo essa qualidade lamacenta que um corpo teria ao rolar por um rio cheio de lama. Mas falar desse corpo que é um cão sem plumas com mais detalhes, também exige falar sobre o rio Capibaribe. Como dito anteriormente, o poema retrata a paisagem do rio e aqueles que vivem lá, baseando-se na própria experiência do autor que lá viveu quando criança. No poema, o rio Capibaribe, o cachorro e o homem estão extremamente interligados. O corpo dos homens que estão sujos de lama, lama essa que vem do rio e, ao mesmo tempo, João Cabral compara o rio a um cachorro, logo no início de seu poema.

“O rio ora lembrava

a língua mansa de um cão,

ora o ventre triste de um cão (...)

Aquele rio

era como um cão sem plumas.” (Neto, 1950, cf Anexo A)

A paisagem do Capibaribe, como próprio poema possui em sua divisão, consiste na integração entre rio, homem e lama. Não há definições claras de homem, rio e lama, mas digamos, um “só corpo” que consiste nos três, corpo esse chamado de “paisagem” do rio Capibaribe.

“Na paisagem do rio

difícil é saber

onde começa o rio;

onde a lama

começa do rio;

onde a terra

começa da lama;

onde o homem,

onde a pele

começa da lama;

onde começa o homem

naquele homem.” (Neto, 1950, cf Anexo A)

A forma como essa estrofe foi construída, nos dá a mesma impressão, mas de duas formas diferentes. Através das palavras *onde* sendo seguidas por *começa*, ao mesmo tempo que transparece que é apenas uma reflexão sobre a dificuldade em delimitar os limites da paisagem do rio, onde começa rio, lama e homem, também é possível interpretar como um ciclo, em que tudo se liga ao que está lá, que o verso que se segue está intrinsecamente entranhado ao verso que antecedeu, dando ainda mais ênfase na ideia de que os limites entre homem, rio e lama não existem, ou são extremamente difíceis de se separar, não só visualmente, mas em sua essência. A lama começa do rio, o homem e sua pele começa da lama e onde está o homem dentro desse homem? O começo de um sem fim do outro. O cão sem plumas é uma metáfora tanto para o rio quanto para o homem, porque ambos se perpassam constantemente, como se fossem um só. Essa relação entre o homem e o rio, o homem e a lama, a forma como estão ligados, é uma troca e uma conexão entre o corpo exterior e o corpo interior, entre aquilo que é superfície e está em contato com a pele, e como isso afeta o interior do corpo. O cão sem plumas do poema, o rio Capibaribe e a lama que ali permeia, fazem parte da imagem que é criada a partir do poema, imagem esta que aproxima aquilo que está exterior ao corpo e aquilo que está em seu interior. O homem, que ao mesclar com o rio e a lama, não é apenas homem, mas se transforma.

Esse corpo do cão sem plumas possui uma modificação em um certo momento do espetáculo. São introduzidos em seus corpos pedaços de madeira que servem para alongar os braços dos bailarinos, o que seriam as patas dianteiras do cão, dando a ilusão de uma grande pata, ou até mesmo uma garra, que eles utilizam para apoiar no chão e se movimentarem pelo espaço (cf Figura 2). Esse momento da obra traz também a ideia de confronto, um corpo contra o outro, usando desse corpo alongado, que parece estar em posição de ataque, para confrontar o outro corpo a sua frente.



Figura 2: O confronto do cão sem plumas. Fotografia de Cafi. Retirado de Companhia de dança Deborah Colker (2023). (<https://www.ciadeborahcolker.com.br/>).

Os bailarinos parecem se movimentar em dois grupos, um grupo contra o outro, realizando movimentações alternadas, como se um grupo fizesse uma pergunta e o outro respondesse. Os pedaços de madeira fazem barulho quando batidos no chão, produzindo uma música desse encontro e desse embate. Nesse momento, há uma metamorfose desse corpo, uma transformação física (visual) que influencia também uma transformação de seus movimentos.

Além do corpo do cão sem plumas, corpo individual, Colker introduz um corpo coletivo, que chama de “Caranguejão” (cf Figura 3), na qual todos os bailarinos em cena constroem uma forma, que se movimenta e respira como um só. “Conhecer esse homem-caranguejo, esse caranguejo-homem. É um homem-bicho ou é um bicho-homem?” (Colker, 2019). Esse corpo aparece em diferentes momentos do espetáculo, mesmo que na divisão da obra, há um momento específico e com o seu nome para a apresentação desse corpo. Os corpos que eram únicos e individuais, se transformam rapidamente em um só.



Figura 3: O caranguejão. Fotografia de Cafi. Retirado de Companhia de dança Deborah Colker (2023). (<https://www.ciadeborahcolker.com.br/>).

O terceiro corpo presente na obra é a garça. Inicialmente, aparece uma única garça, mas no momento da obra intitulado “As garças”, temos três corpos em cena. Essas garças são diferentes dos corpos do cão. Elas são elegantes, leves, longas, tão longas que querem alcançar o céu. A fisicalidade dessas garças não é algo bruto, forte, que parece ter uma conexão com a terra, mas o contrário. Os movimentos parecem ser do ballet clássico, além da adição das sapatilhas de ponta. Os braços são fluidos e leves, o corpo parece ter uma

conexão com o céu. É um contraste de todo o corpo presente ao longo do espetáculo. As garças representam não só a beleza da região, mas também aqueles que são ricos e ignoram a pobreza também existente (Companhia de dança Deborah Colker, 2023).

Dessa forma, na obra de Colker, é possível perceber três corpos que aparecem em cena, cada um deles com a sua particularidade. O cão sem plumas, um corpo que leva o mesmo nome do poema e da obra coreográfica, é predominante em cena. O corpo do cão sem plumas é um corpo que é atravessado pelo rio e que permeia a cidade, demonstrando a força da população que está ali à beira do rio, que é homem, é rio e é lama. O caranguejão é o corpo coletivo da obra, com formas marcantes e angulares, a unidade no coletivo, e o movimento comum que se forma a partir de todos. Por fim, as garças, belas e elegantes, porém a minoria. As garças (cf Figura 4) fazem um contraste com os corpos do cão sem plumas, demonstrando um corpo leve e elegante. Interessantemente, todos esses corpos que se apresentam tem uma característica animalesca, levando consigo nomes de animais. Há aqui uma presença forte do devir-animal de Deleuze e Guattari. Os corpos aqui presentes, que carregam consigo essa potência animal, são corpos humanos. Como visto anteriormente, o devir-animal não é uma transformação real e física de um corpo humano para um corpo animal, porém, há uma porta que se abre para que esse corpo, porta essa que foi aberta através do texto, que permite que o corpo em cena seja atravessado pelos aspectos animais que foram desencadeados através da palavra.



Figura 4: As garças. Fotografia de Cafí. Retirado de Companhia de dança Deborah Colker (2023). (<https://www.ciadeborahcolker.com.br/>).

A vídeo-instalação *Text Rain*, outra obra artística, é uma instalação interativa que coloca letras de um poema caindo do topo de uma tela. Através do seu funcionamento, assim que um corpo se coloca à frente da tela, é possível manusear e interagir com essas letras, sendo possível equilibrá-las na silhueta do corpo, ou jogá-las para cima com um movimento. A instalação proporciona essa experiência para quem participa, sendo os corpos dos espectadores importantes integrantes da instalação para que ela aconteça. Afinal, sem eles, as letras continuam a “cair” do topo do ecrã, não realizando nenhum outro tipo de ação. Dessa forma, analisemos os corpos dos participantes. Através do vídeo disponível da instalação, é possível ver diferentes formas com que os corpos se relacionam com as letras, quase como um jogo. É interessante pensar que, por mais que aquelas letras formam um poema, e que os participantes têm a oportunidade de formar palavras ou frases se coletarem letras o suficiente, visualizo que a principal intenção da instalação não seja o conhecimento do público quanto ao poema, como diz Simanowski (2010), e que seja possível lê-lo no meio daquela chuva de letras. Assim, diferentemente de *Cão sem plumas* e *Body and Soul*, que utilizam do conteúdo do texto como uma narrativa, em *Text Rain*, não há intenção de ler o poema, pelo contrário, é a aleatoriedade de criar palavras que possam não estar presentes no poema.

Quando falávamos do conceito de imagem, Greiner (2005) refere-se à troca de informação sobre o dentro e o fora, assim como José Gil fala sobre o nosso corpo de fora e o corpo de dentro, e a informação que se forma nessa mediação influencia nos estados do nosso corpo. Vamos considerar, nesses casos, que o texto é o espaço externo ao nosso corpo em um primeiro momento. Especificamente aos bailarinos de Deborah Colker, além do texto, eles também possuem como o espaço externo uma viagem que fizeram de 20 dias ao longo das margens do rio Capibaribe. A formação desses corpos que estão em cena, como Colker bem fala, se torna possível através do contato do nosso corpo interno com o espaço de fora, que nesse caso, é o texto. Criamos imagens a partir do texto, mas não só dele em sua solidão, mas através do choque com o nosso espaço interior. Esse contato não é uma mão de via única, na qual o texto é quem sempre influencia aquilo que está no interior, mas há uma troca incessante entre ambos, na qual as informações que são recolhidas pelo nosso corpo “influenciam” ambas as partes, tanto o nosso corpo interior quanto o nosso corpo exterior. O texto e o corpo. Até que o ciclo se torna constante e há uma união, na qual não temos em mente uma hierarquia óbvia. Essa ideia é evidenciada por *Body and Soul* de Crystal Pite, em que não sabemos se o texto narrado é a descrição da cena, ou um comando imperativo a ser seguido. Gostaria de indicar esse fenômeno como corpo ao lado do texto, em que podemos visualizá-los lado a lado. Porém, *Cão sem plumas* e *Text Rain* possuem uma relação diferente. *Text Rain* parece até mesmo negar a “utilidade” do texto, já que o importante não é desvendar o seu conteúdo, nem mesmo formar as mesmas palavras que estão presentes no texto original, mas é criar um segundo texto, texto este que só será possível de ser formado através do corpo (cf Figura 5).



Figura 5: O texto de cada corpo. Retirado de *Camille Utterback* (2024). (<https://camilleutterback.com/>).

O corpo, com sua forma, determina e delimita o texto, o quão longo ou quão curto será, assim como seu conteúdo, que pode simplesmente não ter significado ou sentido nenhum, mas é individual a cada corpo que ali se coloca. Dessa forma, temos o texto que se forma através do corpo. *Cão sem plumas*, em contrapartida, existe através do texto, já que é uma obra coreográfica baseada em um poema. Quero deixar claro que, a partir do momento em que o corpo e o movimento aparecem, o texto se funde a eles, e sobrevive no corpo daqueles em palco, mesmo se o texto em si não está sendo declamado como parte da trilha sonora, o seu conteúdo está presente nos corpos que se formam. Dessa forma, temos o corpo que cria e carrega o texto.

Esses fenômenos não querem indicar uma noção de hierarquia, em que texto é mais importante do que o corpo. Ambos, o corpo e o texto, são essenciais para a existência das obras coreográficas em questão, mesmo que de formas diferentes. A essência daquilo que quero demonstrar é como o texto ou o corpo são colocados frente a composição, em que momentos temos um mais evidente do que o outro, ou uma relação mais evidente de um para o outro. São infinitas as possibilidades daquilo que podemos fazer com um texto e da forma como ele pode aparecer em uma coreografia.

Basicamente, torna-se claro que para entender e discutir sobre o corpo, não significa discutir apenas o que ele é, porque a sua “composição” está intimamente ligada com as relações com o meio. Para falar do corpo, falamos da relação que o operam. Toda a conversa de José Gil sobre o corpo de fora e o corpo de dentro, sobre o corpo ser um espaço charneca, porque o que o corpo é não está preso ao longo das delimitações da sua pele, ou então Christine Greiner e a troca de informação entre o dentro e fora do corpo, a criação de imagens (pensamentos) que influenciam o estado do corpo. O corpo é relação. E assim como a autora fala, toda a informação que perpassa o fluxo de troca entre o dentro e fora não simplesmente passa e vai embora, como se não tivesse efeito algum. “(...) toda informação que chega entra em negociação com as que já estão.” (Greiner, 2005, p.131).

Quando se trata do texto em processo coreográfico, podemos considerá-lo como uma informação. Quando lemos o texto, seja na mente ou em voz alta, há uma troca constante entre aquelas palavras no papel, o ambiente, o som da minha voz na minha mente ou na realidade, e o corpo. A experiência de um texto não são apenas as palavras, mas tudo aquilo que envolve o momento que entro em contato com ele. Por exemplo, tive uma experiência proporcionada pelo meu orientador, Ângelo Cid Neto, no mestrado. Em uma aula na Unidade Curricular de Laboratório de Investigação em Práticas Coreográficas, foi proposto ler um texto em dupla. Era uma certa caminhada em que um guia, em certo momento escolhe parar em um determinado local, e lê o texto para o outro, até escolher parar. Depois, o texto vai para a outra pessoa, que guia a dupla para o outro lugar, repetindo o processo e passando o texto de um para o outro até terminá-lo. Posso dizer que lembro perfeitamente todo o trajeto que fiz com a minha dupla, todos os lugares que paramos, mas não lembro de uma única palavra do texto, nem mesmo seu título. Ainda mais, a experiência mais marcante desse momento foi quando minha dupla me fez parar no meio da faixa de pedestre quando o semáforo estava verde para os carros. Eu me fiz ficar parada porque minha dupla estava parada naquele lugar, então teoricamente não poderia me mexer, mas a ansiedade de estar ali era grande e tudo o que eu queria era correr para a calçada. Vou admitir que menti antes ao dizer que não lembrava de nenhuma palavra do texto, pois eu lembro de uma única palavra que foi dita em um trecho nesse momento, que era *acidente*, e eu lembro o quão irônico era que aquela passagem tenha caído para aquele exato momento. E é interessante as diferentes formas que podemos olhar para essa palavra *acidente*. Compartilhei a experiência durante a entrevista

com Aline Bernardi, e há diferentes formas que podemos olhar para a palavra *acidente* inserida nesse contexto.

Acidente pode ter um sentido preestabelecido de uma coisa que vai te machucar, um acidente de carro mas também o acidente pode ser uma proeminência de alguma coisa, uma questão acidental surgiu na sua relação ali de corpo, leitura com aquele texto e com aquela situação relacional com aquele colega. Então, essas práticas avivam as pesquisas. (A. Bernardi, comunicação pessoal, julho 18, 2024, ver Anexo D).

O acidente não diz respeito somente ao possível acidente de trânsito que poderia acontecer ao parar no meio da rua, mas também ao acidente que foi o encontro entre a palavra e o estado do corpo naquele contexto específico, um encontro acidental em que corpo e palavra estão em consonância.

É interessante que, não só lembro desse momento um pouco traumático, como lembro do timbre e do tom de voz da minha dupla, como o início do trajeto era tão silencioso, porque estávamos tão próximos da área do Teatro do Bairro Alto (TBA), e quanto mais andávamos, mais íamos em direção ao fluxo de pessoas na rua, e o barulho aumentava. Lembro de subir em um monte de pedras e do meu celular ter caído no chão e o medo dele ter quebrado. Lembro que estava tão fresco, já que era mais próximo do final de tarde e o sol estava baixando. Lembro que sentamos perto de um cachorro no lado de fora do supermercado e achei que ia ser tão agradável ter a companhia do cão, até o dono levá-lo embora cinco segundos depois que sentamos. Lembro que saímos correndo de onde estávamos porque o horário determinado para terminar o exercício tinha passado e estávamos tão longe do TBA. Lembro que tentamos ler o texto meio assim nesse caminho, depois de correr, e estávamos sem fôlego para ler depressa.

Muitas lembranças, que por mais que não tenham uma única palavra do texto que estávamos lendo, são lembranças que ocorreram por causa da experiência de ler aquele texto. O texto, nesse caso, não era só as linhas e linhas de palavras organizadas para que faça sentido, o texto era as palavras, o papel, o vento, o barulho, o andar, o teatro, o cachorro, os carros, era tudo que engloba a experiência de ler um texto. Para mim, o texto que já não me lembro o nome ficou marcado e foi inundado pela experiência não só da escuta e do

passar de olhos pelas palavras, mas do corpo, que não é ignorante às ações que realiza ao ler o texto e das outras informações de fora que o adentram junto às palavras. Quando chegam aqui dentro, não há um separador que diz que certa coisa é palavra (texto) e certa coisa é algo que teoricamente não tem relação. Ambos adentram o corpo como um, e o corpo exprime informação a partir dessa união entre tudo aquilo que podemos estar abertos no ato de ler.

É dessa forma que o texto de João Cabral forma o corpo dos bailarinos em cena que se transformam no cão sem plumas. Eles não estão marcados apenas pelas palavras, mas imagens que as palavras provocam no corpo, e a experiência imersiva de andar como verdadeiros cães sem plumas às margens do rio Capibaribe.

Temos então um fluxo constante de troca de informações entre o dentro e fora, o corpo interior e o ambiente, fluxo de criação de imagens. Entre estes dois pólos, o corpo e o ambiente, há o que Greiner (2005) chama de um “não-território”, a intermediação entre um pólo e outro. Como já mencionamos, a criação de imagens está relacionada aos estados do corpo. É assim que o estado do “cão sem plumas” foi formado através do poema de João Cabral, a informação que veio do exterior (nesse caso, o poema) adentra o corpo e cria uma imagem. Porém, não é unicamente uma imagem que prevalece. Como Greiner (2005) diz, há um fluxo de imagens que se sobrepõem umas às outras e que estão em constantes mudanças, afinal, estamos sempre sendo bombardeados com informações do exterior para o interior, assim como do interior para o exterior. Ao ler o poema de João Cabral, cada verso adentra o interior do corpo, e as imagens que são formadas se tornam mais complexas com cada palavra, e como consequência, Deborah Colker transformou essas imagens em movimento, no estado corporal do cão sem plumas e na sua fisicalidade.

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. (Greiner, 2005, p.131)

O que define o corpo cão sem plumas não é uma única imagem, mas é a construção, articulação e a mudança das imagens que se formam ao longo do poema. Assim como José Gil fala do corpo como charneira. Corpo como recipiente e corpo como charneira. Há um fluxo

de movimento entre o dentro e o fora, mas como Greiner (2005) diz, as informações não só perpassam o corpo e continuam o seu caminho, mas elas modificam aquilo que já existe em si. E não só isso, mas “O corpo muda de estado cada vez que percebe o mundo” (Greiner, 2005, p.122), ou seja, é através da percepção do mundo que se abrem as portas para as imagens e os estados corporais.

Essas obras aqui descritas evidenciam essa percepção de mundo através do texto e das palavras, ou melhor, a experiência do corpo aliada à experiência da palavra. Perceber como o corpo se faz presente em uma obra artística que utiliza também do texto e da palavra é fundamental para entendermos aquilo que discutirei mais tarde, a realidade da palavra-corpo em composições artísticas.

4. O texto

4.1. O que é o texto?

Iniciamos a discussão falando sobre a palavra e o corpo, o primeiro um signo que possui uma característica sonora e significante, além da forma como pode alterar o corpo, trazendo alguns exemplos de obras artísticas. É importante agora falarmos sobre o texto. Afinal, o que é um texto? Percebemos um texto como um conjunto de palavras, ou uma junção de frases, que comunica algo. Um texto pode tomar a forma de uma narrativa, pode ser algo informativo, uma descrição de algo. Pode ser uma crônica, um conto, um poema. Por mais que possa parecer óbvio o que é um texto, é importante discutir acerca do que define realmente um texto. São as palavras e a forma como elas são colocadas? Ou há algo a mais que caracteriza o texto pelo que é? Seria o texto um corpo de palavras?

Em uma visão mais conceitual e técnica, de acordo com Koch (2003), o conceito de texto pode variar de acordo com o autor. Em um primeiro momento, existiam diferentes definições do que seria um texto, como uma unidade superior à frase, ou simplesmente uma combinação de frases sucessivas (Koch, 2003), visão essa que se aproxima mais do conceito geral que temos para nós como texto. Porém, como continua a dizer a autora, a perspectiva sobre o texto se altera, quando consideramos outras características presentes no texto além das suas frases, analisando a sua natureza pragmática. A partir disso, o texto torna-se um fenômeno “primariamente psíquico” que desencadeia uma “sequência de atos de fala” (Koch, 2003). Diante disso, o entendimento de texto se eleva para não só um produto, mas uma construção da nossa atividade verbal, uma parte da nossa maneira de comunicar, estando então, presente na nossa vida em sociedade.

Assim como dito na discussão sobre linguagem, o texto aqui faz parte da nossa linguagem verbal, da nossa capacidade de comunicação. Esses atos de fala não dizem respeito somente à capacidade que temos de verbalizar as palavras que ali estão, mas também à capacidade que o texto tem, por si só, de comunicar. Dessa forma, Koch (2003) conceitua o texto como:

(...) uma manifestação verbal constituída de elementos linguísticos selecionados e ordenados pelos co-anunciadores durante a atividade verbal, de modo a permitir-lhes, na interação, não apenas a apreensão de conteúdos semânticos, em decorrência da ativação de processos e estratégias de ordem cognitiva, como também a interação (ou atuação) de acordo com práticas socioculturais. (p.27)

Assim como fala Koch (2003), o sentido do texto se constrói a partir do próprio texto, e não há o sentido, mas *um* sentido no texto, através da interação. Para entender isso, a autora traz a ideia de um *iceberg*, na qual conseguimos ver aquilo que está na superfície, mas não conseguimos ver, no entanto, o que está por baixo, nas profundezas. Mas não quer dizer que o que está por debaixo é inacessível, porém precisa ser desvendado através do conhecimento (Koch, 2003). Dessa forma, como continua a autora, para identificar o texto como texto, é necessário, através da construção de um sentido, as imagens e comunicação, obter uma coerência na verbalização.

Agora, um texto é muito mais do que a sua definição técnica, do que sua sintaxe e gramática. Roland Barthes possui um livro chamado *O prazer do texto*, em que discute sobre o texto por uma perspectiva diferente de Ingedore Koch, apesar de ambas poderem se complementar. Para Barthes (1973), o texto é o espaço da linguagem, um espaço em que não há possibilidade de chantagem e agressão, que se estabelece no centro da relação humana. É um lugar de paz no meio da guerra das linguagens (Barthes, 1973). “O texto prescreve as atitudes gramaticais: é o olho indiferenciado de que fala um autor excessivo” (Barthes, 1973, p.24).

Barthes (1973), fala do texto quase que de uma forma humanizada. Para o autor, o texto tagarela, é a linguagem em sua necessidade de escrita. Para além, no texto não há o escrito como uma pessoa ativa, e nem um leitor como uma pessoa passiva, não há sujeito ou objeto. É heterogêneo, uma formação de outros textos, é texto dentro do texto, assim como Koch (2003) diz que “todo texto é um intertexto” (p.59) e um redistribuidor da língua (Barthes, 1973). Por isso, sendo esses textos “interiores” possíveis de serem reconhecidos ou não, fazem parte de si os textos que o deram origem, àqueles que o alimentam, com quem comunica ou contraria. Vejo como importante para o desenvolvimento da “personalidade” desse texto a presença dos outros, em menor ou maior escala.

É possível pensar no texto quase como um ser humano. Uma pessoa. Ele comunica, tagarela até, se constrói a partir de outros que determinam a sua personalidade. Barthes (1973) inclusive afirma que o texto possui uma forma humana, como um anagrama do corpo. Através da reorientação e do jogo das “palavras” do corpo, temos o texto. “O prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias idéias – pois meu corpo não tem as mesmas idéias que eu.” (Barthes, 1973, p.26). Barthes (1973) parece fazer uma separação entre as ideias do corpo e as ideias de mente, na qual o prazer do texto evoca aquilo que é talvez instintivo, e que se pensa antes mesmo de ser pensado racionalmente. A conexão entre texto e corpo, então, pode não ser algo racional, aquilo que o autor chama de prazer do texto é algo que passa pelo corpo, sem a influência racional do cérebro. É deixar o corpo pensar por si. Deixar o prazer do texto é deixar o corpo comandar as ações.

E não só, o autor também traz uma ideia de como o texto pode reverberar em nós. Somos atingidos por aquilo que lemos, de uma forma ou outra, mas não necessariamente pelas palavras ali presentes. Para Barthes (1973), o melhor prazer do texto é quando ele consegue nos fazer ouvir indiretamente. “(...) como o de um pássaro que não ouve nada daquilo que nós escutamos, que escuta aquilo que nós não ouvimos.” (Barthes, 1973, p.35). Parece existir uma característica inerente ao texto, aquilo que vai além da sua gramática e sintaxe, característica essa que talvez não seja absorvida pela leitura crítica e fixa das palavras no papel. Escutar aquilo que não ouvimos, como diz Barthes (1973) na citação acima, me faz pensar em uma percepção do texto que não só pela visão, pela leitura, mas é estar aberto de todas as formas para receber aquilo que está embutido no texto.

“O texto é um objeto fetiche e esse fetiche me deseja.” (Barthes, 1973, p.38). Ainda com uma característica de estar vivo, Barthes diz que o texto nos escolhe, e não o contrário. Isso me faz lembrar de algo que me foi dito uma vez, quando tentei iniciar a leitura do livro *Mulheres que correm com os lobos* de Clarissa Pinkola Estés, que retrata a Mulher Selvagem, o instinto que está dentro de cada uma de nós. A primeira e única vez que peguei este livro para ler foi em 2019, para a produção de um projeto coreográfico para a graduação junto a três outras colegas. Tivemos o mesmo problema na época: não conseguimos ler. Não por falta de tempo, ou por dificuldade de entendimento, mas era como se o livro, aquele texto, não tivesse vontade de ser lido. Pouco tempo depois disso, quando comentei com alguém sobre esse livro, recebi o seguinte comentário de volta: “esse livro só vai ser lido quando for a hora certa”, deixando

nas mãos do texto o momento em que será desvendado por nós. Essa experiência esclarece ainda mais, para mim, o texto como uma presença, e presença essa que tagarela, que me deseja e me escolhe. Um texto que não é só construído por palavras ou frases, mas uma personalidade que extravasa da página e atinge o corpo, penetrando por nós através de outros canais que não só a visão.

E não só o texto possui vontade, como possui sombra, e “(...) essa sombra é um pouco de ideologia, um pouco de representação, um pouco de sujeito” (Barthes, 1973, p.44). Nós também possuímos sombra, a projeção do nosso corpo no espaço. Por mais que a sombra seja o delineado do nosso corpo, através dessa fala de Barthes, não podemos deixar de pensar que a projeção no espaço não é só do nosso físico, mas representa quem somos, eu consigo reconhecer quem sou pela minha sombra, porque nela está presente tudo aquilo que me define. Assim o texto também tem sombra, que é aquilo que o compõe: as palavras, os sinais, as frases, é claro, mas a personalidade, um sentido, a essência.

A escrita de Barthes sobre o texto me fez pensar em como há uma comparação do texto com o comportamento humano, como também um ser vivo que não se define apenas pelas palavras que mostra no papel. É um movimento em cadeia na qual um corpo deixa as impressões no papel, o movimento da tinta que dá vida às palavras, a construção dessas palavras que dá vida a frases, e logo temos o texto, e esse texto vai ser lido por outro corpo. Muitas vezes achamos o texto apenas como um fato passivo no meio dessa troca, mas quando mudamos a perspectiva, a experiência do texto vai além daquilo que se lê, e ele oferece mais do que palavras. Quando li o poema de João Cabral de Melo, as palavras se transformaram em imagem, e enquanto eu continuava a percorrer os olhos pelas palavras, eu já não estava diante de estrofes, mas diante do rio. Influenciada pelo espetáculo que assisti referente ao poema, vislumbrei também cenas, como *flashes* que passam diante dos meus olhos, penso até que o poema se tornou o rio, e o rio se tornou poema. O texto é o texto, e sua sombra é o rio. Há uma relação entre o texto e as palavras presentes nele como objetos externos ao corpo, que criam uma imagem e um pensamento que percorre o corpo.

Sempre tive muito gosto pela leitura, e a partir do momento que criei o hábito de ler, virou vício e uma necessidade. Há quem diga que é um escape da realidade, e pode até ser. No momento que lemos, deixamos de ver as palavras e nos afundamos nas imagens que

aqueles palavras produziram no nosso pensamento, e podemos ter menos consciência da presença das palavras, porque elas se transformam, ou transcendem e nos carregam para essa ação de ler, e ler com o corpo.

Temos a informação externa, as palavras e o texto, que adentram o nosso corpo e entram em contato com aquilo que já está presente em nós, contaminando assim o corpo com uma informação complementar àquela. Dessa forma, criamos uma imagem, ou no caso do texto, uma série de imagens, e essas imagens se sobrepõem umas às outras ao longo da leitura. Por isso, quando leio, parece que estou assistindo a um filme. Depois de um período, paro de enxergar palavras, e enxergo imagens, tão dentro da minha cabeça, como se tivesse uma tela na frente dos meus olhos, interpretando o texto que está no fundo. É uma leitura tão intrínseca que não é desfocada, é apenas natural, a resposta do meu corpo frente à informação externa e as imagens que se formam.

Mas não só, aquilo que nos cativa em um texto é o fato de que adentramos tanto no papel, que as imagens não ficam só nos olhos, não são apenas uma tela que observamos, mas é uma realidade que se cria na qual estamos submergidos. Nós sentimos as palavras, o coração acelera em momentos de tensão, lágrimas correm quando as palavras nos tocam, uma risada quando as palavras contam uma piada. Já parou para pensar que "apenas" palavras são capazes de extrair de nós tantas reações e experiências? Está aí o verdadeiro poder da palavra. Ela dói, tem volume, tem significado, ela captura o nosso corpo e nos carrega com ela. Além disso, uma hora ela vai embora, mas deixa para trás uma sombra, e essa sombra só faz com que eu me sinta na necessidade de mais.

O texto, para mim, é um tipo de fome insaciável. Às vezes não lembramos das palavras de um texto, mas lembramos da imagem que criamos quando as lemos, ou do sentimento que surgiu. Ler um texto, e até relê-lo, é jogar com as suas imagens. A cada leitura é possível perceber algo novo que se une àquela imagem que já existia. O texto, pensando por esse viés, é movimento, o movimento das imagens que se criam, recriam e se moldam à nossa maneira. O ato de leitura é um ato corporal, de movimento.

Toda essa experiência, claro, é no lugar daquele que lê, ou seja, aquele que recebe. Nesse momento, porém, estou escrevendo e desenvolvendo um texto na qual sou eu a

produtora das palavras e do sentido. O que é o texto nesse momento, então? É a voz da minha cabeça. Há uma necessidade de simplesmente escrever.

Uma necessidade, de fato. Podemos escrever com uma ideia planejada na cabeça, ou começar a escrever sem saber o que dizer. O texto, nesse sentido, é uma incerteza, e ele pode ser o que eu quiser. Nesse momento, o texto me parece a minha própria voz dentro da minha cabeça me questionando e conversando comigo ao longo do dia. É uma conversa entre eu e mim mesma, na qual eu deixo que você seja um espectador. Ou melhor, acho que eu não deixo coisa nenhuma, já que quando as palavras tomam forma, quando as frases tomam forma, quando o texto toma forma, já não me pertencem. A construção do texto pode sofrer alterações já que sou eu, com a minha individualidade e subjetividade que está por trás dele. Afinal, se pegarmos um texto meu e um texto de Machado de Assis com a mesma temática, vamos ver duas coisas diferentes por terem sido feitas por duas pessoas diferentes. Quando escrevemos, é quase como se criássemos nossa segunda persona (o texto). Não importa que seja eu a escritora, que decide o que escrever, porque quando materializo o texto, eu abri mão de mim para tornar texto. Quando dou para outra pessoa ler, alguém que não me conhece, essa pessoa não vai ouvir a minha voz na sua cabeça, ou conseguir visualizar os meus vícios de linguagem ou a minha maneira de ser, mas ela vai lidar com aquela informação externa junto à sua informação interna.

O texto não é nosso, o texto é só texto. E quando digo “só texto”, não implica que esteja a inferiorizar o texto, como se estivesse algo faltando, mas sim porque cria uma identidade e uma forma própria. Um corpo, até. Um corpo próprio do texto, com a sua linguagem, sua identidade, suas vontades e sua sombra.

4.2. Sobre linguagem

Linguagem, substantivo feminino que quer dizer “expressão do pensamento pela palavra, pela escrita ou por meio de sinais, o que as coisas significam.” (Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2011, p.3861). Coêlho (2020) também define a linguagem como uma “luta pela autoexpressão” (p.29). Gostaria, portanto, de trazer uma segunda opinião quanto ao que nos diz o dicionário, como complemento. “A palavra é vista, então, não como a

expressão directa do pensamento, mas como sua transformação.” (Tavares, 2013, p.260). Ou seja, a palavra pode expressar aquilo que pensamos, mas já não é o pensamento em si, e sim a sua transformação. Lispector (2013) até mesmo chama a palavra como dejetivo do pensamento, ao mesmo tempo que diz que o seu pensar é sonhar as palavras. Há uma relação entre pensamento e palavra, sendo a palavra uma transformação do pensamento e o pensamento uma composição de palavras, que ao percorrer pelo corpo, desde o pensamento até os dedos das mãos ou à boca, se transforma em algo diferente daquilo que inicialmente era, mesmo que sua essência permaneça a mesma.

(...) o pensamento se dá na medida em que a palavra é colocada, como uma dissolução da ideia que distingue a forma do conteúdo. O que tampouco significa que a palavra seja entendida apenas como um veículo que tem por finalidade transportar uma ideia. Trata-se não da palavra do ente, mas da palavra do ser através do ente com e pelo corpo que, na medida em que é revelada, nega-se como “obra” e, conseqüentemente, como literatura (Coêlho, 2020, p.34)

Pensar na definição de linguagem do dicionário exclui a parte que nos importa, que é a abordagem do corpo e do movimento, afinal, não é um problema definir a palavra como linguagem. Se pensarmos que a palavra é a expressão do pensamento, podemos pensar também que o movimento é a expressão do corpo. Definir a dança como linguagem pode trazer algumas opiniões distintas. Antes de entrarmos na discussão da dança ser linguagem ou não, podemos afirmar que há uma potencialidade do corpo de ser veículo emissor da linguagem verbal. Mary Wigman (1966) possui um livro que já coloca seu posicionamento quanto a esse assunto, chamado *The language of dance*. De acordo com a autora, a dança é uma linguagem viva que fala do Homem, suas emoções e a sua necessidade de comunicação. São imagens invisíveis que se tornam visíveis através da projeção do movimento. Porém, de acordo com Gil (2001), a dança não é uma linguagem. Sua explicação inicial é simples: quando o corpo se expressa por movimentos, essa expressão é mais rica que a linguagem articulada, ou seja, “(...) se o corpo é de qualquer maneira expressivo, sê-la-ia muito mais quando dança.” (Gil, 2001, p.89). Porém, as diferenças, segundo o autor, não estão somente na sua expressividade, mas na sua natureza. O movimento diz um mundo, enquanto um gesto do cotidiano, se não for dançado, revelaria apenas uma função. Além disso, tentando comparar com a linguagem verbal, é impossível separar os movimentos assim como se

separam as palavras em sílabas e fonemas. A ligação de um movimento ao outro, chamemos isso quase como um ato de costurar, não é tão distinto e claro quanto, por exemplo, uma conjunção. Ou seja, dificulta que “(...) tracemos uma fronteira nítida entre dois movimentos corporais que «se articulam».” (Gil, 2001, p.88), sendo a costura entre movimentos, ou até mesmo dentro de um próprio movimento, uma construção que não é facilmente distinguível, se até mesmo é possível fazê-lo.

Ainda assim, Castro (2022) nos apresenta a ideia do movimento do corpo como mensagem passada através da comunicação entre emissor e receptor, e o corpo em movimento como linguagem. De acordo com a autora, a única forma de comunicação entendível é a linguagem e, por consequência, o discurso. Dessa forma, de acordo com Castro (2022), a dança arranja recursos para ser “discurso em movimento”, ou seja, o corpo em movimento se torna um “texto” a ser lido, uma mensagem desconstruída que alcança o público. Além disso, é importante falar também sobre os signos. De acordo com a autora, um signo é um elemento que carrega consigo uma imagem e um sentido, é uma informação referente àquilo que se quer representar. Dessa forma, a autora traz a indagação de como uma informação contida em um movimento pode ser percebida pelo público, assim como a relação entre o corpo que se movimenta e o sentido que ele carrega. “O movimento com um sentido. A articulação entre um discurso físico, as intenções pretendidas e o filtro do corpo como recipiente de subjectividade.” (Castro, 2022, p.126).

Seguindo a definição inicialmente dada de “linguagem”, Castro (2022) diz que, através do pensamento, uma imagem é formada, imagem essa também apresentada por Wigman (1966), e que ganha corpo através do movimento. Diante disso, vale pensar que, assim como a palavra é a transformação do pensamento, ou o pensamento ganhando corpo, assim também é o movimento uma transformação do pensamento, de acordo com a autora.

Diante disso, temos aqui três autores que contribuem para a discussão sobre a linguagem. Enquanto Wigman (1966) e Castro (2022) estão em concordância sobre a dança ser uma linguagem, sendo assim, o corpo em movimento como uma forma de comunicação, Gil (2001) apresenta um ponto que se diferencia das autoras, em que afirma que dança não é linguagem. Apesar da discordância, o pensamento de Gil (2001) acerca da linguagem e da dança é importante para pensarmos sobre a nossa perspectiva sobre a linguagem da dança.

É possível pensar que dança é linguagem, mas não é uma linguagem da mesma forma que a palavra é. Assim como já discutido anteriormente, o movimento não pode ser facilmente dividido assim como as palavras são divididas em sílabas, como apresenta Gil (2001), sendo assim, mesmo que seja feita a afirmação de que dança é uma linguagem, não podemos afirmar também que ela se comporta como uma linguagem verbal.

Para além de qualquer discussão sobre ser linguagem ou não ser linguagem, outro ponto importante a ser apresentado é a possibilidade de comunicação. Wigman (1966), no lugar de criadora, diz que a dança pede por comunicação direta, e isso se dá pelo simples fato que o instrumento de expressão do homem é si próprio, e o portador e mediador dessa comunicação é o homem. "(...) corpo assume-se como ferramenta de manifestação do sentir e de comunicação por excelência." (Castro, 2022, p.127). O corpo é instrumento de expressão do ser humano, e é através dele que a comunicação ocorre. De corpo para corpo, tornando-se receptor e comunicador de uma relação. Às vezes, quando pensamos na comunicação, nos vem a comunicação verbal, por meio de palavras, na qual alguém emite para outro aquilo que se quer comunicar. Porém, não podemos esquecer que o corpo está presente por inteiro nessa relação, sendo um meio de comunicação e também de percepção dessa comunicação.

Além disso, vale lembrar que a comunicação não se realiza apenas por palavras pronunciadas. É interessante que Rengel e Ferreira (2012), quando discutem sobre linguagem, apresentam duas diferenciações: **a linguagem** (em negrito) e a linguagem (sem negrito). A primeira está relacionada às manifestações da linguagem, seja ela verbal ou não verbal, "categoria" na qual a dança se enquadra. Já a linguagem seria a forma verbal na qual estamos acostumados a atribuir à palavra. Essa diferenciação enfatiza ainda mais a ideia de que, por mais que consideremos a dança como linguagem, não podemos tratá-la da mesma forma como a **linguagem** verbal "funciona".

Durante o início do capítulo sobre linguagem, coloquei diferentes pensadores em diálogo de forma a discutir o que seria linguagem, e se a dança é uma linguagem. Por mais que cheguemos a conclusão de que a linguagem da dança e a **linguagem** verbal não se constroem da mesma maneira, não podemos separar uma da outra, como se fossem mundos diferentes que não se cruzam, afinal, minha dissertação dialoga justamente o encontro da linguagem do movimento e a **linguagem** da palavra. Rengel e Ferreira (2012) cruzam as duas

separações do conceito de linguagem que as autoras fizeram ao dizer que a **linguagem** verbal está relacionada ao corpo. Clarice Lispector (2013) também traz essa ideia ao dizer que as palavras “(...) têm que fazer um sentido quase que só corpóreo” (p.49), já que, é através de construções não verbais, ou seja, toda a experiência sensório motora, que podemos gerar significado da linguagem verbal (Rengel e Ferreira, 2012). Dessa forma, as autoras afirmam que o corpo possui um papel importante na estruturação da linguagem, principalmente da linguagem da dança, trazendo uma aproximação entre corpo e linguagem, entre corpo e texto, entre corpo e palavra. Rengel e Ferreira (2012) afirmam que a palavra existe em decorrência do nosso corpo que pensa, sente e percebe, tornando-se o “escrito e escritor”.

As autoras apresentam essa relação entre corpo e linguagem, sugerindo que através da dança e das experiências sensório motoras que perpassam o corpo, há a criação de um texto metafórico, ou seja, “(...) torna-se possível o argumento de que o corpo na experiência da dança (dançarino-espectador) compõe textos metaforicamente significativos.” (Rengel e Ferreira, 2012, p.26). Isso significaria que a dança também cria textos, estes que não são compostos por palavras, mas por movimentos (ou então uma interligação dos dois). Através da experiência física, o corpo cria o seu próprio texto, mesmo não sendo um texto “formal” como estamos acostumados a associar a linguagem, mas um texto que possui uma característica, talvez, abismal. O corpo, como continuam as autoras, é impresso por emoções, pensamentos, pelo ambiente externo ao corpo e o ambiente interno, dessa forma, a escrita é proveniente do processo metafórico do corpo.

Tratar dança como linguagem é também, de acordo com a argumentação que fazemos uma ação metafórica que pode revelar metonímia ou catacrese. Posta a ação metafórica, a catacrese se dá quando a dança é estudada e cristalizada como (a catacrese é uma metáfora que se linguagem torna estabilizada pelo uso contínuo). Como metonímia (lembrando que há inúmeros tipos de metonímia, como empregar algo em lugar de outro, com estreita associação de relação), tanto dança pode se remeter à ideia de quaisquer danças (a parte pelo todo) quanto a linguagem se refere às manifestações verbal e não verbal. (Rengel e Ferreira, 2012, p.28).

Essa citação das autoras é interessante e importante para refletir, pois é uma continuação dessa aproximação entre dança e linguagem, utilizando a imagem de três figuras

de linguagem: metáforas, metonímia e catacrese. Primeiramente, as autoras afirmam que pensar na dança como linguagem é uma metáfora. Anteriormente, elas utilizaram a metáfora para relacionar o corpo e a linguagem, mas neste momento, vão além, apresentando que essa ação metafórica revela as duas outras figuras de linguagem, que podem auxiliar para o entendimento da dança como linguagem.

A catacrese, como afirmam Rengel e Ferreira (2012), é quando uma metáfora é tão utilizada que se torna comum, estabilizando-se na linguagem. Ao perceber a dança como linguagem, ela se cristaliza e se torna uma catacrese, desse modo, há uma fixação da ideia da dança como linguagem na forma de pensar a dança. Essa cristalização não se revela como positiva ou negativa, mas como já discutimos, a dança não se comporta como linguagem assim como a palavra e o texto.

Já a metonímia, é uma figura de linguagem que possui diferentes tipos, como dizem as autoras. Uma das formas de metonímia é realizar uma associação de relação, algo referente a outro. Dessa forma, quando afirmamos que a linguagem se refere tanto a parte verbal quanto não verbal, incluímos a linguagem da dança na forma de manifestação não verbal da linguagem.

A citação das autoras Rengel e Ferreira (2012) relaciona a dança e a linguagem, utilizando a própria linguagem para abrir espaço para a discussão da dança como linguagem. Heidegger (2003) nos apresenta uma diferente perspectiva do conceito de linguagem que nos permite ir além. O que define linguagem? Para o autor, quando pensamos em linguagem, temos que pensar nela e nada além dela. “A linguagem ela mesma é linguagem.” (Heidegger, 2003, p.8). Então, para falar da linguagem, da sua essência, é aceitar que a linguagem fala. Este ponto é muito utilizado pelo autor, que a linguagem fala, e para falar da linguagem, temos que ouvir a sua fala, e não a nossa.

Mas o que significa “a linguagem fala”? A fala é algo que nos é familiar, são os sons emitidos pelas nossas cordas vocais. “Falar é expressão e comunicação sonora de movimentos da alma humana. Esses movimentos são acompanhados por pensamentos.” (Heidegger, 2003, p.10). A fala é uma forma de expressão dos nossos pensamentos, é uma característica nossa, algo que nos pertence. Estamos acostumados com a fala, já que utilizamos dela para nos comunicar. Porém, por mais que Heidegger (2003) afirme que a

linguagem é “modo de boca”, a fala humana, de acordo com o autor, é mais do que somente os sons que nossas cordas vocais produzem. Discutimos anteriormente sobre a voz e o corpo, assim como a carga energética que a voz pode carregar. Agora, vamos discutir a fala e a linguagem.

Quando a atenção se volta exclusivamente para a fala humana, quando se toma a fala humana como mera emissão sonora da interioridade humana, quando se considera essa representação da fala como a própria linguagem, a essência da linguagem só consegue manifestar-se como expressão e atividade do homem. (Heidegger, 2003, p.24)

O que o autor diz na citação acima é importante para entendermos o que significa a fala da linguagem. Nós, como seres humanos, nos apropriamos da essência da linguagem para nos expressarmos e comunicarmos. Uma dessas formas de comunicação é através da fala. A fala, de acordo com Heidegger (2003), é um modo de atividade humana. Porém, não podemos resumir a linguagem como a nossa fala humana, já que fazer essa afirmação é reduzir a linguagem apenas às nossas ações. “O falar dos mortais repousa na relação com o falar da linguagem.” (Heidegger, 2003, p.24). A nossa fala, de acordo com o autor, acontece na relação com a fala da linguagem, o que indica que a fala da linguagem não é sinônimo da fala humana, ou seja, não somos nós a origem da linguagem, de acordo com o autor, somos os ouvintes de sua fala.

Mas então, como alcançar essa fala da linguagem? O autor propõe que a poesia é uma forma de alcançar a fala da linguagem. Através do poema, somos capazes de perceber a linguagem com o seu potencial criativo e uma profundidade na sua fala.

Ao escrever não penso nem no leitor nem em mim: nessa hora sou – mas só de mim – sou as palavras propriamente ditas. Às vezes me ocorre uma frase solta e faruscante, sem nada a ver com o resto de mim. Dizer palavras sem sentido é minha grande liberdade. (Lispector, 2013, p.20)

O que Lispector (2013) nos diz com a sua citação é interessante para pensarmos na poesia como forma de alcançar a fala da linguagem. Nesse momento, a autora nos demonstra um pouco como ela vê o seu próprio ato de escrever, na qual há uma imersão não em si

própria, mas nas próprias palavras. O que Lispector (2013) nos propõe com o seu ato de escrita é a escrita essencialmente da linguagem. Uma frase solta e faruscante que surge no papel, ou seja, algo que seja faruscante é algo que brilha, chamando atenção, algo que brilha e que vem de um lugar aparentemente desconhecido, que não tem a ver com a própria autora. Seria então, essa frase faruscante, uma fala da linguagem? A autora ainda diz que diz palavras sem sentido, mas seriam elas sem sentido somente porque não provém de si? Ou farão ela sentido por meio da fala da linguagem? Frases que provém da fala da linguagem que apenas são e existem, sem necessariamente precisar fazer sentido, mas existir.

Artaud (1988) possui uma fala muito parecida com de Lispector (2013), na qual diz que "(...) uma vez que na palavra o sentido claro não é tudo, mas sim a música da palavra, que fala diretamente ao inconsciente." (p.140). Aqui temos mais uma vez a palavra não como um sentido claro e lógico, mas algo que é proveniente de outro espaço, que fala com o inconsciente e que, talvez, esteja a escutar a fala da linguagem.

Já falamos que a linguagem é a expressão do homem, é a exteriorização da nossa visão do mundo, mas o autor apresenta um rompimento dessa visão: "Em sua essência, a linguagem não é expressão e nem atividade do homem. A linguagem fala." (Heidegger, 2003, p.14). Heidegger (2003) não apresenta um novo conceito de linguagem, mas sim uma perspectiva para que possamos nos aprofundar em sua imensidão. Ao fazer isso, ele dá uma independência à linguagem, dando à ela sua própria voz, e nos tornando ouvintes ativos de sua fala.

Utilizamos de palavras para construir a nossa fala, e como já vimos anteriormente, as palavras são signos que nomeiam ou descrevem algo. Porém, a linguagem como apresenta Heidegger (2003), é mais do que somente uma ferramenta de nomeação ou denominação, mas sim revela a essência do mundo. "Sua fala chama a diferença, a di-ferença que des-apropria mundo e coisa para a simplicidade de sua intimidade." (Heidegger, 2003, p.26). Alcançar a fala da linguagem, portanto, é se colocar em posição de ouvinte, mas não só. De acordo com Heidegger (2003), "A linguagem fala como consonância do quieto." (p.24).

A linguagem se revela na quietude, no silêncio. Ouvir a fala da linguagem é estar em consonância com a quietude, ou seja, em harmonia com o silêncio. Isso se deve ao fato que Cordeiro (2017) nos apresenta, na qual a linguagem é um diálogo com o silêncio. "Só somos

um diálogo se podemos ouvir e só ouvimos se ao escutar algo escutamos simultaneamente o que nele se encontra silenciado, calado, em suma, se podemos fazer a experiência do nada que se encontra em toda palavra.” (Cordeiro, 2017, p.110). Se a linguagem é um diálogo com o silêncio, e a fala da linguagem é um estado em harmonia com esse silêncio, é preciso ouvir. Como apresenta Cordeiro (2017), é necessário ouvir aquilo que se encontra silenciado, ou seja, aquilo que o autor chama como o nada da palavra. O que seria esse nada que toda palavra tem? Talvez estejamos falando da palavra que se escute através da fala da linguagem, a palavra que Lispector disse que é brilhante e que não parece ter vindo de si. De repente, essa pergunta é o primeiro passo para alcançar a fala da linguagem.

Heidegger (2003) também discute sobre o caminho da linguagem. Ao utilizar essa expressão, parece que estamos longe da linguagem, ou é necessário percorrer um caminho para alcançá-la. Na verdade, não é isso que o autor quer dizer. De acordo com Heidegger (2003), como seres humanos, possuímos a capacidade de falar, portanto, já possuímos a linguagem. De acordo com o autor, a nossa capacidade de falar é uma marca do ser humano, dessa forma, “a essência do homem repousa na linguagem.” (Heidegger, 2003, p.191). O autor afirma que somos “na linguagem e pela linguagem”. Mas então, o que seria esse caminho para a linguagem? Se já possuímos a linguagem, deveria existir um caminho?

Heidegger (2003) afirma que é impossível um caminho até à linguagem, já que estamos onde deveríamos estar para chegar até a linguagem. Mas é essa questão que o autor aponta: será que estamos mesmo nesse lugar? “Será que somos e estamos na linguagem a ponto de fazermos a experiência de sua essência, de a pensarmos como linguagem, percebendo, numa escuta, o próprio da linguagem?” (Heidegger, 2003, p.192). Isso me traz de novo à fala da linguagem. Será que somos capazes de falar da fala da linguagem sem falar da nossa própria fala? Quando falamos sobre linguagem, geralmente falamos para que ela nos serve, dessa forma, será esse o pensamento que nos aproxima da linguagem? Heidegger (2003) questiona se o caminho da linguagem não seria um caminho cheio de obstáculos da própria linguagem que nos faz pensar realmente no que é próprio da linguagem, e se assim for, talvez não estejamos tão próximos da linguagem.

Heidegger (2003) propõe a seguinte frase: “(...) trazer a linguagem como linguagem para a linguagem.” (p.192). Fica até confuso de entender o que ele quer dizer, já que são muitas

repetições da linguagem, mas acredito que esse seja o foco do autor, para alcançar e entender a linguagem, utilizaremos da própria linguagem e nada mais além de si mesma. A primeira imagem que transparece ao ler essa frase é a ideia de um ciclo, a linguagem como início e fim em si mesma. O autor apresenta a linguagem, através dessa frase, como uma trança. “O propósito de um caminho para a linguagem está emaranhado num modo de dizer que pretende justamente liberar-se da linguagem para representá-la como linguagem e assim exprimir o que assim se representa.” (Heidegger, 2003, p.192). Essa trança, como apresenta o autor, dificulta a visualização direta e transparente daquilo que é, porém, para alcançarmos a linguagem, não devemos ignorar esse trançado, mas tentar resolvê-lo. A ideia da trança nos traz as camadas que a linguagem possui, e para conhecê-la, é necessário aceitar a sua profundidade e o seu fluxo de significado e interpretação. O trançado da linguagem é o ciclo aparente de trazer a linguagem como linguagem para a linguagem, trazer a linguagem como ela é de forma a “servir” para si mesma. É a aparente relação cíclica em que a linguagem pertence a si mesma.

Dessa forma, Heidegger (2003) defende, mais uma vez, que para falar da linguagem, devemos utilizar da própria linguagem, dando a ela uma ideia de autossuficiência, na qual não é necessário utilizar de algo que esteja fora da linguagem para ajudar a explicá-la, tornando-se, então, o sujeito, o caminho e o objeto de estudo de si mesma. Assim utilizamos também a linguagem para falar da linguagem, o corpo para falar do corpo, a palavra para falar da palavra. Por mais que estejamos cruzando todos esses conceitos, eles também são autossuficientes.

Heidegger (2003) aprofunda essa fórmula da linguagem, como ele chama, trazendo a ideia de círculo que foi discutida acima. Esse círculo, mais uma vez, prova da autossuficiência da linguagem, é a forma como ela própria se organiza. Esse círculo, porém, não é vazio, mas repleto de sentido, e isso se dá pelo fato de ser um círculo que se movimenta. A linguagem possui movimento. Ou melhor, o seu sentido se revela através do movimento. Talvez, então, a linguagem também dança. O traçado da linguagem, que é um círculo cheio de sentido, não é estático, mas sim, puro movimento. Até então, já presenciamos a forma como todos os conceitos aqui apresentados se cruzam, interligam, se relacionam e se tocam de alguma forma, em algum momento. Por que também não a linguagem?

Heidegger (2003) traz também uma reflexão acerca da linguagem utilizando o filósofo Johann Georg Hamann. O autor faz uma relação entre razão e linguagem utilizando a representação do abismo, o que é interessante considerando que utilizo também a noção de abismo, que será apresentada posteriormente.

De acordo com o autor, a razão não se separa da linguagem, na verdade, é através da linguagem que a razão se manifesta. Dessa forma, para explicar e falar da razão, é necessário adentrar na linguagem, criando-se, assim, um abismo mencionado pelo próprio Heidegger (2003). O abismo aqui apresentado pelo autor diz respeito a uma profundidade que não há um fundo, ou, pelo menos, ele não é visível. “Falamos de abismo quando o fundo desaparece, quando nos ressentimos de um chão, quando buscamos um fundamento na suposição de que há um fundo a ser alcançado.” (Heidegger, 2003, p.9). O meu abismo se abriu quando surgiu o primeiro interesse na palavra, e quando tive contato com Antonin Artaud, primeiramente através de Coêlho (2020), ao propor que há um abismo entre a palavra e aquilo que quer significar. Sendo assim, me indaguei com o que seria mesmo a palavra. O meu abismo se abriu quando algo que parecia óbvio e direto se tornou muito maior. O abismo incomoda justamente por essa falta de chão, por parecer uma imensidão sem fim. Porém, é interessante pensar que há uma associação entre abismo e linguagem.

“O olhar que contempla a razão cai nas profundezas de um abismo. Será que o abismo está em que a razão repousa sobre a linguagem ou será a linguagem ela mesma o abismo?” (Heidegger, 2003, p.9). Quando o autor indaga a linguagem como sendo um abismo, aprofundamos o sentido da linguagem como algo profundo e complexo, tornando-se, então, como característica de si mesma, um abismo. A linguagem fala e a linguagem é um abismo, uma rede complexa que possui em si camadas a serem descobertas. “A linguagem é: linguagem. A linguagem fala. Caindo no abismo dessa frase, não nos precipitamos todavia num nada.” (Heidegger, 2003, p.10). O autor apresenta nessa citação que, apesar da ideia de abismo ser um fundo sem fim, cair nele não significa conhecer o “nada”. Apesar da ideia de abismo nos parecer uma grande incógnita, quando o autor afirma que a linguagem fala, esse abismo que se abre nos permite, na verdade, encontrar outro caminho da linguagem.

Através dos autores citados nesse capítulo, principalmente Heidegger (2003), foi possível ampliar a perspectiva daquilo que entendemos como linguagem. Pensar na

linguagem como autossuficiente e como uma forma de cairmos no abismo, no desconhecido, permite que possamos abrir caminhos a percorrer. A linguagem fala, e essa fala da linguagem é um passo para o caminho da linguagem. A linguagem é um círculo cheio de sentido que se movimenta e dança. A linguagem dança. Quando caímos no abismo da linguagem, abrimos os caminhos que o desconhecido nos oferece.

5. Palavra-corpo: a linguagem do abismo

5.1. O abismo

O que seria o abismo, então? De acordo com o Dicionário Etimológico Resumido de Antenor Nascentes (1966), a palavra abismo tem origem do grego *ábyssos* e do latim *abyssu*, que significa “sem fundo”. Para Cunha (2012), abismo é “(...) profundidade que não se acha fundo.” (p.61), o que nos leva a pensar que o abismo não possui chão, um fim, tornando-se uma profundeza, algo insondável e tenebroso, que carrega um certo mistério. Esse mistério se dá pelo fato de que não se sabe o que há no abismo, e mergulhar nele significa arriscar pairar sobre uma imensidão imensurável sem saber se há, sequer, um fundo na qual podemos cair. É um não-lugar que se faz presente, e que possui espaço para o desconhecido.

Inicialmente, quando pensava em abismo, imaginava um grande buraco negro, capaz de sugar tudo ao seu redor para as suas profundezas. Ninguém sabe o que há no abismo, mas imagina-se como um grande vazio. “Atentemo-nos que Abismo não é apenas sua origem grega *ábyssos*, mas sim a própria profundidade. Característica esta que nos sugere a imagem de percurso, caminho; um caminho edificado pela profundidade.” (Oliveira, 2014, p.2). A autora nos apresenta uma ideia interessante sobre o abismo. Por mais que o abismo seja uma profundidade desconhecida, que pode dar medo e incerteza, não deixa de ser um caminho a ser percorrido, um caminho na própria profundidade. O abismo, por mais que possa ser associado ao vazio, para mim, possui volume e densidade. Ao imaginar um grande buraco negro, penso em sua espessura e na sua imensidão para ser capaz de “abrigar” aquilo que se aproxima. O abismo não transborda, ele comporta. O abismo não apaga, ele reúne. Não sabemos do abismo, geralmente não nos aproximamos dele, porque o desconhecido dá medo. Como já dito, não sabemos se ele possui um fundo, um fim, um chão. Porém, Oliveira (2014) indaga, quem procura pelo fundo do abismo? A autora diz que o abismo nos provoca, porque não está limitado por fronteiras, mas é um espaço infinito e ilimitado, dessa forma, estar no abismo é aceitar o fato de que “(...) estamos soltos no sem fim.” (Oliveira, 2014, p.2).

Talvez, aquilo que se encontra no abismo são coisas que nos esquecemos, ou aquilo que não fomos capazes de pensar ainda, como diz Oliveira (2014, p.2), o abismo é o que “(...) não sabemos e o que não ousamos saber”. O abismo se alimenta daquilo que está ao seu

redor, e se fortalece e se enriquece com isso. Utilizamos a palavra abismo para referirmos a um espaço muito grande entre uma coisa ou outra. Pensamos nas extremidades, naquilo que se mantém na “porta” do abismo, de cada lado, sem pensarmos naquilo que se assenta no meio. Coêlho (2020), nos diz que Antonin Artaud acredita que há um abismo entre a palavra e aquilo que ela quer dizer, então o que está no meio? Esse abismo se alimenta da palavra, se alimenta do seu significado. Há um abismo (uma distância) entre a palavra e seu significado, mas não seria o próprio abismo uma ponte que conecta os dois de alguma forma? Não seria o abismo um receptáculo, um contentor? Iniciei dizendo que associamos a palavra abismo ao vazio, mas como poderia ele estar vazio se alimenta-se daquilo que se aproxima de si? O abismo não é vazio, é uma imensidão do desconhecido. É imensurável, mas é espaço presente, possui significado, possui uma massa tão densa em seu interior. O abismo é um espaço a ser explorado, justamente porque ele não é vazio.

O abismo apareceu em diferentes momentos ao longo do processo de pesquisa e escrita desta dissertação, algo que parecia somente coincidência. Porém, o abismo é algo importante a ser discutido aqui justamente porque estamos lidando com linguagem. O abismo é um espaço que “(...) constitui uma geografia infinita, sem fundo, a geografia da própria linguagem.” (Oliveira, 2014, p.2). A autora afirma que quando nos comunicamos, nos colocamos nas profundidades do abismo. Na verdade, a ação da comunicação pode nos colocar à beira do abismo, e através dela, podemos decidir permanecer à margem, ou pular e nos aventurar do espaço sem fim e sem fronteiras. Isso se torna possível através da linguagem, e como já discutimos, a linguagem se trata tanto da palavra, do texto, quanto do corpo, do movimento e da dança.

“Como pensar a linguagem quanto um lugar de profundidade inalcançável? Talvez, para conseguirmos essa resposta tenhamos que nos jogar ao Abismo.” (Oliveira, 2014, p.3). O abismo, aqui, deixa de ser apenas um lugar sem fundo, desconhecido, que nos dá medo. A autora propõe que há respostas no abismo, e se jogar nele significa buscar por respostas que não se encontram fora dele. O abismo não deixa de ser uma profundidade sem chão, um lugar misterioso e que não se revela, mas não podemos presumir que o abismo é um lugar vazio. Oliveira (2014) afirma que o abismo é uma profundidade que esconde os seus mistérios, para que os “medrosos e covardes” não tenham acesso. Isso nos faz pensar que não são todos que podem alcançar o abismo, ou que esse lugar não é feito para todos. *Assim Falava*

Zaratustra de Friedrich Nietzsche possui uma citação que pode complementar a ideia da autora: “Vós não sois águias: por isso não conhecestes o gozo no assombro do espírito. Quem não é ave não deve voar sobre abismos.” (Nietzsche, 2012, p.65).

A partir da citação, podemos reconhecer que aqueles que voam sobre abismos são as aves, as águias, especificamente citadas pelo autor. A águia é um animal perspicaz, forte, e a sua capacidade de voar nos traz a ideia de liberdade. Associar a águia e a sua capacidade de voar sobre abismos indica aquilo que se torna necessário para confrontar o abismo. Esse confronto não é uma queda ao abismo, mas ser capaz de voar, talvez não na sua superfície, mas por entre o seu espaço, sem se perder ou ser atraído pela sua profundidade. Confrontar o abismo é não se deixar despencar pelo seu mistério, mas ser capaz de desvendá-lo, voar por suas camadas. Aqueles que são aves devem voar sobre o abismo. Oliveira (2014) diz que o abismo se esconde de medrosos e covardes, características que não pertencem às águias. A ideia do animal que Nietzsche apresenta, então, diz respeito àqueles fortes e corajosos de se aventurar por entre o abismo.

“Quando comunicamos nos lançamos à aventura do Abismo.” (Oliveira, 2014, p.3). Não é em vão que a discussão sobre abismo se iniciou quando falamos de linguagem. Utilizar da linguagem é se colocar às portas do abismo, por assim dizer. Como já vimos, temos um conceito superficial de linguagem que envolve a sua utilidade para nós, uma explicação que nos circunda. Porém, a linguagem que nos permite atirar ou voar ao abismo é a linguagem que fala, que é autossuficiente, a linguagem que é movimento. Para alcançar essa linguagem, precisamos abrir um abismo na própria linguagem.

Todos nós temos a capacidade de utilizar a linguagem, porém temos o poder de escolha. Se através da linguagem e da comunicação, podemos nos aventurar no abismo, temos a escolha de permanecer em sua margem, apenas observando de cima, ou nos lançar na profundidade do abismo (Oliveira, 2014). É interessante que a autora associa o lançar-se no abismo aos artistas e sensíveis, como pessoas que são águias, fortes e corajosas de conhecer o desconhecido, de desbravar o mistério daquilo que ainda não sabemos. Escutar a fala da linguagem é escolher se atirar ao abismo.

É interessante que Oliveira (2014) diz que o abismo gera um movimento de queda para o alto. A queda, por lei, é algo que desce, que cede à gravidade, mas não só isso, o movimento

de queda, muitas vezes, pode indicar o fracasso. Porém, uma queda para o alto pode significar justamente o oposto. Quando a autora diz que o abismo produz um movimento de queda para o alto, podemos pensar que, talvez, o abismo não seja um lugar de fracasso ou perda, mas um movimento que gera uma ascensão, ou seja, a possibilidade de transformação. Oliveira (2014) ainda diz que esse movimento de queda para o alto é infinito e inconstante, dessa forma, o movimento gerado pelo abismo não é linear e não possui um final. O movimento do abismo, a queda para cima, é imprevisível, assim como o próprio abismo, um fluxo sem fim.

“E onde não estará o homem à beira dos abismos? Mesmo olhar... não será olhar abismos?” (Nietzsche, 2012, p.99). Nessa citação, Nietzsche aproxima a nossa existência aos abismos. Todo esse tempo, parece que o abismo é um lugar inalcançável, longe de nós. E se o abismo, na verdade, estiver a um centímetro de distância? Mas de qual abismo estamos falando? Já falamos do abismo como um lugar misterioso, que esconde segredos e é uma profundidade sem chão, mas onde ele fica? A questão é que eu não acredito que o abismo possui um lugar fixo, mas ele existe onde nós decidimos abri-lo. Nietzsche (2012) nos aproxima do abismo, colocando-nos à beira dele, e viver significa estar em confronto com abismos. Além disso, o autor indica que o ato de olhar é um “olhar abismos”. Esse olhar é um olhar que enfrenta e perfura a profundidade do abismo, é uma ação corajosa para sobrevoá-lo. Qual a importância da existência do abismo se não vamos realizar nenhuma ação sobre ele, seja sobrevoar, perfurar, olhar ou cair nele?

Na obra de Nietzsche (2012), o abismo muitas vezes simboliza medo, dúvidas, algo sombrio. Até então, imaginamos o abismo como um espaço fora de nós, que pode estar mais próximo do que pensamos. Mas então, nos deparamos com a seguinte citação que nos transporta mais além na nossa discussão: “Mas eu não ouvia: até que, afinal, começou o meu abismo a agitar-se e mordeu-me o pensamento. Ai! Pensamento que vens do meu abismo!” (Nietzsche, 2012, p.103). Então, possuímos um abismo em nós? Esse abismo em que Nietzsche fala, é a imensidão da existência humana, como se possuíssemos um fundo na qual nós também guardamos nossos segredos e mistérios. Esse abismo pode ser um lugar na qual alocamos aquilo que não queremos nos confrontar. O nosso abismo pode ser preenchido por aquilo que queremos evitar, por isso, o autor diz que esse abismo se agita e o pensamento que surge de lá o morde. O pensamento do abismo. E esse pensamento nos morde porque expõe aquilo de mais profundo em nós, que talvez seja difícil de enfrentar. Isso

tudo me faz pensar que o abismo, na verdade, pode ser um lugar de clarificação, esclarecimento, conhecimento, um lugar de achados.

E assim como a linguagem fala, o nosso abismo também fala. “Ditoso de mim! Vens... ouço-te. O meu abismo fala. Tornei à luz a minha última profundidade!” (Nietzsche, 2012, p.141). Esse abismo que fala, o mesmo abismo na qual surge o pensamento, representa o medo, desejos e vontades que são enterradas no fundo, um fundo sem chão. Dizer que o abismo fala é dizer que tudo que está enterrado sobe à superfície, e a nossa profundidade se torna à luz, ou seja, se mostra ao exterior. Alcançar a sua última profundidade é descobrir a si mesmo, e transformar aquilo que um dia era incompreensível e oculto em compreensível e visível, principalmente para si mesmo.

“Ou és como a águia que olha e torna a olhar fixamente o abismo, o seu abismo... ó! Como desce, como cai, como se some, girando em profundidades cada vez mais fundas!” (Nietzsche, 2012, p.194). Nietzsche utiliza novamente a imagem da águia, majestosa, que voa pelo abismo. Mas nessa citação, principalmente, podemos perceber um poder quase magnético que o abismo possui em atrair aquele que chega perto. Uma atração, inicialmente, pelo olhar. Um olhar fixo que nos prende e nos torna curiosos. Um olhar de águia, que é conhecida por ter um olhar aguçado. O abismo nos prende pelo seu mistério, mas pela sua promessa de “achados”. A águia cai e desce pelo abismo, girando em sua profundidade, o que nos faz pensar que essa queda, ou esse voo, é dominado pelo poder de atração que o abismo tem, tornando os movimentos de queda descontrolados. E a águia some por entre a profundidade. Será então a queda ao abismo um perder-se de si? Talvez, mas não um perder-se totalmente. Às vezes, precisamos nos perder para nos encontrar, sair do eixo para retornar a ele. A queda no abismo é se perder para conseguir explorá-lo, e ouvir a sua fala, aquilo que vem do mais profundo. Aqueles que querem experimentar a queda ao abismo são atraídos por ele, atraídos pela possibilidade de exploração daquilo que é mais fundo da essência de um ser.

Oliveira (2014) apresenta outros conceitos além do conceito de abismo, e os coloca em relação. Um desses conceitos é o Aberto. De acordo com a autora, “O abismo é um caminho da linguagem para chegar ao Aberto” (Oliveira, 2014, p.4), e o Aberto é a esfera que entende as diferenças e sutilezas das coisas. O Aberto é o lugar na qual há uma relação entre as

peessoas e essas “coisas”. “Pelo Aberto os nexos são feitos e as sensações vivem; é uma esfera absoluta, infinita, uma camada que a tudo envolve e atravessa.” (Oliveira, 2014, p.4). Interessante pensar que, enquanto falamos sobre o abismo ser um lugar sem chão, infinito, ele é o caminho para outro lugar, o Aberto, uma esfera infinita que é permeada pela sutileza, as sensações e o nexos das coisas, além de diferentes fluxos e conexões. O abismo é o caminho que nos leva até lá. E na esfera do Aberto, encontramos a Comunicação (Oliveira, 2014). Cair pelo abismo e alcançar o Aberto é, então, estar presente na esfera das relações, da comunicação, das diferenças e dos detalhes. Talvez ver aquilo que não se vê. E o abismo na arte? Na verdade, a arte abre ou cria abismos. A arte, talvez, é um convite para o mergulho no abismo, voá-lo como uma águia, ouvir a sua fala e conhecer os seus mistérios. Abrir um abismo é possibilitar uma queda do precipício, sair da beirada para poder explorar aquilo que fica fora de vista, que não é óbvio ou direto.

O abismo, então, não é só um lugar desconhecido, onde não há nada, mas um lugar de respostas. O abismo, principalmente para esta pesquisa, se relaciona com a linguagem, mas não da forma como estamos acostumados a pensar na linguagem, mas sim na linguagem que se movimenta. Se colocar no abismo, ou sobrevoar o abismo, é como se fosse trazer dúvidas àquilo que achamos já saber. É uma quebra de expectativas, uma quebra de pensamentos e imagens para a formação de novas imagens. Se aventurar no abismo (porque o abismo é mesmo uma aventura) é se abrir a novas percepções. O abismo, para essa dissertação, é importante não só para repensarmos a palavra, o corpo e o texto como os conhecemos, mas para pensar aquilo que surge dessas relações e abrir um pequeno abismo para escrever esse texto, utilizar as palavras e corpo para talvez alcançar uma nova camada em que esses dois campos estão ligados: a palavra-corpo.

5.2. Palavra-corpo

Palavra-corpo. Qual a diferença entre palavra e corpo para palavra-corpo? Um detalhe tão pequeno que nem parece relevante, mas vamos pensar primeiro na separação de duas palavras através da conjunção *e*. Nesta situação – palavra e corpo – a conjunção tem como função de adição, dessa forma, unindo a palavra *corpo* com a palavra *palavra*. Qual a

diferença de uni-las por hífen? A principal questão a ser abordada é que ambas as palavras não precisam ser unidas. A ideia de precisar unir esses dois universos, da palavra e do corpo, implicaria dizer que os dois universos estão separados. E será que estão? A discussão entre dizer *palavra e corpo* ou *palavra-corpo* não é somente uma tecnicidade ortográfica, mas é o que significa a escolha da utilização do símbolo do travessão que pode influenciar a nossa visão acerca da palavra e do corpo.

Separá-las por hífen parece aproximá-las mais do que a separação por e. E por que? Já que o e tem a intenção de unir. “(...) o e é exatamente isso, serve para unir. Então, se serve para unir é porque elas não estão juntas.” (C. Câmara, comunicação pessoal, março 21, 2024, ver Anexo C). O hífen é um símbolo presente na língua portuguesa que une duas palavras. Então qual a diferença com a conjugação, que está fazendo o mesmo papel? Utilizar o hífen para formar *palavra-corpo* acaba por formar uma terceira palavra, uma união óbvia que é referenciada, talvez um pouco incerta, mas existente. Entender a existência dos dois campos juntos é também entender cada um separadamente, como inicialmente fizemos nesta dissertação. Já posso dizer que, como autora deste texto, tive a experiência de escrever sobre corpo e palavra separadamente. É possível? Claro que sim, são universos com profundidades e ramificações extensas, mas em algum momento, esses universos acabaram por se cruzar inesperadamente.

Quando colocamos as palavras *palavra e corpo*, sejam separadas por hífen ou pela conjunção, pensamos logo em uma relação entre os dois, e é isso que nos interessa. Quando penso em *palavra-corpo*, não penso na relação entre um ou outro, mas quase como uma adição entre um e outro, uma sinergia, na qual o resultado é um terceiro elemento. Colocar o hífen entre essas duas palavras implica pensar no que provêm desse encontro. Não é o significado da *palavra* e o significado do *corpo* que se adicionam, mas um emaranhado dos dois que se transforma em um terceiro fator. O corpo da palavra e a palavra do corpo.

Vamos pensar em um exemplo matemático para fazer sentido. Palavra + corpo = palavra-corpo, assim como $5 + 3 = 8$. O número 8 não é igual a 5 ou igual a 3, mas só conseguimos esse resultado quando adicionamos os dois números. Assim, escrever “5 e 3” não nos dá o mesmo resultado que procuramos. Pensar *palavra e corpo* não é o mesmo que *palavra-corpo*. Rocha (2016) diz que existe algo entre a palavra e o silêncio, e ao realizar essa

afirmação, também nos apresenta a possibilidade “Palavra-hífen-dança – é deste entre que se trata” (Rocha, 2016, p.34). O hífen não é somente um símbolo de ligação, mas demonstra a profundidade que a sua presença provoca na criação de um terceiro fator.

O termo palavra-corpo pode não ser algo novo. No artigo de Coêlho (2020), já há a utilização de *palavra-corpo* ao discutir sobre a palavra na perspectiva de Antonin Artaud.

A palavra é um mergulho no caos, quebrada e fragmentada, onde convivem as forças da gênese e da destruição, uma ruptura entre as fronteiras do eu e do mundo. É a palavra-sintoma, palavra-corpo de uma realidade não codificada. Não a palavra dada como uma herança de conceitos e categorias estanques, mas a palavra que se dá. (Coêlho, 2020, p.30).

Artaud fala de uma palavra que se fragmenta para se tornar inteira, que se despe de significado para simplesmente se tornar, uma pá que lava, um abismo. Palavra que não é apenas uma composição de letras. Artaud propõe que elevemos o que se sabe ou o que se pensa sobre a verdadeira *palavra*.

Seria então a palavra-corpo uma linguagem do abismo? O que é, então, a palavra-corpo?

“A dança muda a minha palavra. Eu falo de outra maneira porque danço.” (C. Câmara, comunicação pessoal, março 21, 2024, ver Anexo C). Em entrevista, Catarina Câmara nos propõe pensar nessa relação que se forma entre palavra, corpo e movimento. Logo lembrei de quando Lispector nos disse que a palavra precisa ter um sentido quase corpóreo. Aline Bernardi, (comunicação pessoal, julho 18, 2024, ver Anexo D) também conta que iniciou a sua pesquisa no doutorado buscando a primeira memória que tem da palavra e do texto, que está associada à cavalgada, uma experiência do corpo. O seu processo de alfabetização aconteceu ao mesmo tempo que realizava essa ação do corpo. “(...) a memória da cavalgada conecta com o processo de aprendizado do vocabulário, da gramática, da leitura e da escrita. Sempre tive um interesse genuíno pela poesia, é feito um chamado.” (A. Bernardi, comunicação pessoal, julho 18, 2024, ver Anexo D). Ou seja, não só há uma conexão entre o corpo e a alfabetização, talvez o primeiro contato com um texto, mas é criada uma afinidade

por ele, um desejo. Tudo isso nos mostra que a palavra é uma experiência que passa pelo corpo, ou talvez, é do corpo e passa pelo corpo.

Experimentar a palavra é uma experiência “sensorial, sensitiva, sinestésica” (C. Câmara, comunicação pessoal, março 21, 2024, ver Anexo C) ou, pelo menos, pode ser. Criações coreográficas que utilizam da palavra e do texto têm a chance de experimentar a palavra de uma forma mais sinestésica, uma experiência do corpo. “Quando eu digo a palavra *palavra*, ela muda porque eu tenho a experiência do movimento em mim.” (C. Câmara, comunicação pessoal, março 21, 2024, ver Anexo C). Para Catarina Câmara, interessa perceber como a experiência sensorial do corpo pode criar um campo diferente da palavra, e talvez esse seja o primeiro passo para abrir um abismo na relação entre palavra e corpo.

E quais são as relações entre palavra e corpo? Quando vamos ao abismo atrás da palavra-corpo, o que achamos ali? Qual a tensão entre elas? “E às vezes a palavra e o movimento estão no namoro. Outras vezes estão no ringue de boxe.” (C. Câmara, comunicação pessoal, março 21, 2024, ver Anexo C). Elas se complementam, mas também brigam. A palavra e o corpo (e quando digo corpo, quero também dizer movimento), podem estar em sintonia, mas podem, muitas vezes, estar em conflito. Como Catarina Câmara disse, pode haver momentos de fricção, e então, como essa situação se resolve? O que surge desse conflito? O que se sacrifica e é deixado para trás? O que se transforma.

Vamos pensar na palavra-corpo como uma conversa entre palavra e corpo. Podemos carregar uma conversa dividindo as mesmas ideias que aqueles com quem conversamos. Porém, nem sempre. Algumas vezes, é preciso que cheguemos a um acordo, em que alguém tem que ceder, ou tem que concordar em discordar. A palavra-corpo é uma realidade só, proporcionada pelas duas realidades da palavra e do corpo, proporcionada pela conversa entre palavra e corpo. Definir aquilo que se “perde” (e não vejo como perda, mas como transformação) depende do contexto da conversa, ou seja, a palavra-corpo em um contexto coreográfico específico. A palavra-corpo não é um conceito que se repete, da mesma forma, todas as vezes, mas pode ser visto como um movimento que ocorre na criação em que palavra e corpo se mesclam para criar esse terceiro produto. Novamente, podemos perceber a palavra e o corpo como campos diferentes, mas o que nos interessa é observar como essas duas

realidades criam uma cumplicidade entre elas (C. Câmara, comunicação pessoal, março 21, 2024, ver Anexo C).

Catarina Câmara (comunicação pessoal, março 21, 2024, ver Anexo C) propõe uma ideia interessante: “As palavras não são para ser entendidas todas. Ou seja, tu não tens de entender tudo o que eu digo.”. É interessante pensar nisso, justamente porque utilizamos das palavras, em um contexto geral, para sermos entendidos, para expressar um pensamento. Porém, como já vimos, há mais da palavra do que sua ortografia e significado. Afinal, o que há por trás daquela porta que Lispector nos diz que as palavras escondem seu verdadeiro significado?

A palavra é o sinal, como é o movimento da minha mão. Como é que a palavra e o movimento da minha mão se articulam? O que é que tu sentes ao ouvir a produção destas formas do som que traz palavras? As palavras trazem imagens, e depois como é que isso dança com este lugar, com onde nós estamos? (C. Câmara, comunicação pessoal, março 21, 2024, ver Anexo C).

Queremos entender as palavras, e digo isso também por mim mesma. O que significa? O que quer dizer? Tentamos racionalizar as palavras que entram para os nossos ouvidos, sem considerar que há uma percepção diferente que ocorre quando a palavra atinge o corpo (ou o corpo atinge a palavra). Palavra e corpo podem se articular na dúvida, na certeza, na mentira, no mistério. “É com a forma como eu expresso, a forma como tu estás, e é nesse campo inteiro, quase democrático da expressão, que a gente encontra alguma pista para uma nova pergunta que nos põe em movimento.” (C. Câmara, comunicação pessoal, março 21, 2024, ver Anexo C).

Há uma subjetividade por trás da palavra-corpo. Catarina Câmara nos dá um exemplo simples: quando falamos a palavra *luva*, estamos dizendo a mesma coisa, utilizando a mesma palavra. Porém, aquilo que eu sinto, o que eu penso e como eu me movo ao dizer a palavra *luva* é particular e pertence a mim, sendo assim, a minha experiência da palavra *luva* não é a mesma experiência da palavra *luva* para você. Articular a palavra e o corpo é trazer também essa subjetividade e individualidade que pertence ao corpo. “E todos os corpos são diferentes. Todos os corpos são singulares (...) quando tu acoplas a palavra *corpo* à palavra *palavra*, tu vais buscar, vais resgatar a ideia daquilo que é individual, que é subjetivo, que é único.” (C.

Câmara, comunicação pessoal, março 21, 2024, ver Anexo C). A palavra-corpo é subjetiva a cada corpo, tanto àqueles presentes na criação, quanto àqueles que estão assistindo.

A artista também comenta sobre um filósofo chamado Emmanuel Lévinas, na qual diz que há algo no rosto de um ser humano que nos escapa a percepção. O autor introduz no nosso rosto, mais especificamente nos olhos, a linguagem como um meio de comunicação, sendo assim, também o corpo como forma de comunicação.

Através da máscara penetram os olhos, a indisfarçável linguagem dos olhos. O olho não reluz, fala. A alternativa da verdade e da mentira, da sinceridade e da dissimulação, é o privilégio de quem se mantém na relação de absoluta franqueza, na absoluta franqueza que não se pode esconder. (Lévinas, 1980, p.53).

Nesse caso, podemos considerar, assim como diz Catarina Câmara, que o rosto do bailarino é o corpo. Então, há algo no nosso corpo que escapa o olhar do outro, um mistério, quem sabe, então, o nosso abismo. Lévinas (1980) relaciona a linguagem e o rosto do outro, dizendo que “(...) omite-se o essencial da linguagem: a coincidência do revelador e do revelado no rosto, que se realiza situando-se cobranceiramente em relação a nós – ensinando.” (p.54). O rosto do outro, ou o corpo do corpo, é linguagem e ensinamento. Falar de palavra-corpo é falar da subjetividade e também do mistério que o corpo carrega consigo. “Então, palavra-corpo, para mim, é precisamente a distração que é insuflada com o sopro da vida. Com o sopro daquilo que é individual, que é único, que é intransmissível, que é singular, que é inescrutável.” (C. Câmara, comunicação pessoal, março 21, 2024, ver Anexo C).

O produto da soma de ambas as partes se alojam em um abismo. Como Artaud enuncia, há um abismo entre a palavra e aquilo que quer representar, mas além disso, Coêlho (2020, p.31) fala sobre “(...) a carne que se faz verbo”. “Mas nesta carne que se faz verbo, desenvolve-se a linguagem do corpo que não apenas ocupa um vazio, mas trata-se de um não-lugar que se faz espaço, uma poética da carne que se movimenta como numa espécie de *thanatographie*.” (Coêlho, 2020, p.31) que significa a experiência de morte de uma pessoa. Sendo assim, a carne que se faz verbo é uma experiência de morte (da própria palavra? Do corpo? Ambos). E não só isso, mas é dito como um movimento da carne. A carne “morta” que se movimenta. Talvez devemos olhar para a *thanatographie* não como uma morte que extingue algo, mas como uma morte que transforma em algo diferente. Assumir a palavra-

corpo é desfragmentar a palavra como a conhecemos, não seria essa, então, uma espécie de morte? Assim como o corpo, será que para o surgimento da palavra-corpo, tanto a palavra e o corpo deixam para trás algo de si para se tornar algo diferente? A morte da palavra como a conhecemos, e o surgimento da nova palavra, uma palavra-corpo, a poética da carne que se movimenta.

A palavra-corpo, para além de seu significado que estamos tentando aprofundar, é também, antes de tudo, um símbolo para o trabalho artístico entre os dois campos essenciais que o compõem: o texto (a palavra) e a dança (o corpo). Como diz Catarina Câmara, não precisamos da palavra para dançar, não da mesma forma como o teatro precisa do texto, porém é interessante pensar nas possibilidades que se abrem quando esses dois universos se encontram. “As próprias palavras têm uma etimologia do corpo. Elas vêm do corpo. (...) As palavras contêm a sua história. E a sua história é sempre uma história de nascimento e de vida. É sempre uma história física.” (C. Câmara, comunicação pessoal, março 21, 2024, ver Anexo C). Acredito que mais uma vez nos deparamos com o seguinte fato: a experiência da palavra é uma experiência do corpo. Esses dois campos que uma vez poderiam parecer distantes um do outro, já não são mais, ou se argumenta que não são.

Pensar a palavra-corpo é, então, pensar na experiência da palavra através do corpo, e a experiência do corpo através da palavra. “Como é que essa palavra dança em mim?” (C. Câmara, comunicação pessoal, março 21, 2024, ver Anexo C). É interessante pensar nessa frase. Como a palavra dança em mim? É engraçado como a construção de uma frase nos faz pensar algo através de uma perspectiva diferente. Poderíamos dizer “Como eu danço essa palavra?” ou “Como eu danço com essa palavra?”. Mas não, como a palavra dança em mim? Como a palavra se cruza com o meu corpo e não dança comigo, mas dança em mim, para aí sim, reverberar em movimento. A palavra-corpo não é uma palavra que dança junto com o corpo, ou o corpo que dança uma palavra. A palavra-corpo é a palavra que dança no corpo, e o corpo, com seu campo de subjetividade, que reverbera movimento.

E como isso pode ocorrer? Se queremos nos aprofundar na experiência da palavra-corpo, precisamos nos aprofundar na experiência de ambos os campos, como fizemos nesta dissertação. Estamos batendo em uma mesma tecla: a experiência da palavra é uma experiência do corpo, sendo assim, é possível trazer o corpo como a primeira fonte de contato

com a palavra. Catarina Câmara conta sobre uma experiência de provocar as crianças a dançar as palavras. E então, um exemplo: ao pedir para dançar a palavra casa, o primeiro lugar na qual poderíamos cair é transformar o nosso corpo, geometricamente falando, em uma casa, fazendo um telhado com os braços acima da nossa cabeça. “Mas a palavra casa pode ser... A minha casa. É confortável? Eu quero ir embora? Como é que ela se manifesta na sensação? E em que sítio do meu corpo? Em que órgão? É nas costas? É na frente?” (C. Câmara, comunicação pessoal, março 21, 2024, ver Anexo C). Há uma visão literal da palavra casa, uma imagem geométrica que ela produz na minha cabeça, e então, faço um triângulo com os meus braços na cabeça, de forma a imitar um telhado. Mas se formos a fundo, a palavra casa pode carregar muito mais informação do que a imagem física e estrutural da casa. A palavra carrega um sentimento, uma sensação, e como aquela palavra se manifesta em mim? E em qual lugar? É interessante pensar que a palavra não só nos afeta, mas em que parte do meu corpo ela se manifesta? Onde eu sinto que ela se coloca? É pelo corpo todo ou ela toca uma parte específica? Propor a experiência da palavra corpo é se abrir a esse campo sensível da palavra-corpo, da palavra que dança no corpo, que transforma o meu corpo em palco.

Falamos muito da experiência da palavra ser uma experiência do corpo, e como a palavra tem um sentido que passa pelo corpo. Catarina Câmara (comunicação pessoal, março 21, 2024, ver Anexo C) também provoca dizendo “(...) como é que o corpo, o movimento do corpo, as formas que tu crias ao longo da tua vida, elas determinam as palavras?”. As nossas palavras se formam através do movimento do nosso corpo. Eu falo o que falo e da forma como falo porque meu corpo se movimenta, e se movimenta de maneira própria. Porém, “Quanto te permite arriscar as palavras? Quanto te permite combinar as palavras? Quanto te permite dizer palavras que nunca foram ditas? Quanto te permite não dizer, silenciar? Quanto te permite substituir o gesto por uma palavra?” (C. Câmara, comunicação pessoal, março 21, 2024, ver Anexo C). A palavra-corpo é uma provocação para o contato com palavras não ditas, silêncios, combinações e riscos. Quando nos permitimos essas ações? Talvez através da palavra-corpo, mas o quanto nos permitimos na experiência abismal da palavra que dança em mim? O quanto nos permitimos procurar essa dança de uma forma diferente, em um lugar diferente? A palavra-corpo é uma eterna provocação.

Trazendo de volta o autor que provocou o pensamento sobre palavra-corpo e abismo, na obra *Antonin Artaud: selected writings*, um livro na qual Susan Sontag reúne as obras de Artaud, discute o teatro e a utilização do texto. Como já foi dito, nós não precisamos da palavra para dançar, não da mesma forma que o teatro precisa do texto. Porém, ao longo da sua escrita, Artaud propõe uma libertação da linguagem textual como a conhecemos no teatro. O autor propõe uma diferente perspectiva da linguagem que se cria em cena, sem focar tanto na linguagem textual, nas palavras como são. Afinal, como ele próprio disse, as palavras não dizem tudo aquilo que são.

Inicialmente, com Coêlho (2020), vemos que Artaud diz que há um abismo entre a palavra e aquilo que ela quer significar, ou seja, existe um abismo entre a palavra *cadeira* e a cadeira em si. Nesses escritos do autor, ele torna a afirmar que as palavras “(...) não pretendem dizer tudo e que por natureza e por causa de seu caráter determinado, fixado de uma vez para sempre, elas detêm e paralisam o pensamento em vez de permitir e favorecer seu desenvolvimento.” (Artaud, 1988, p.130). A palavra, dejetivo do pensamento, que também paralisa. A linguagem que Artaud busca, que utiliza a palavra em cena, é uma linguagem parecida com aquela que estamos acostumados, que utilizamos diariamente, mas que busca se aprofundar no que está mais fundo no inconsciente, talvez, uma linguagem que busca aprofundar no abismo.

Porém, não é a palavra, de todo, que é ruim. “(...) é preciso admitir que a palavra se ossificou, que as palavras, todas as palavras, se congelaram, se enfiaram em seu significado, numa terminologia esquemática e restrita.” (Artaud, 1988, p.138). Artaud afirma que a palavra se ossificou, congelada em seu significado, mas será que as próprias palavras fizeram isso consigo, ou nós a encorajamos para esse lugar? Pode parecer que a palavra é ruim, mas, na verdade, é o lugar na qual ela se encontra que é desfavorável para si mesma. Buscar por uma outra linguagem que não a linguagem articulada, é uma tentativa de retirar as palavras de seu lugar enrijecido.

Essa linguagem, de acordo com Artaud, ainda é uma linguagem para ser encontrada. E essa linguagem não parte da palavra formada, mas da sua necessidade, e também possui como matéria o gesto. “O gesto é sua matéria e sua cabeça; e, se quiserem, seu alfa e seu ômega” (Artaud, 1988, p.129). Não digo que a linguagem da palavra-corpo seja a linguagem

que Artaud propõe, porém, é interessante pensar que essa linguagem da palavra-corpo, a linguagem do abismo, é uma linguagem que se utiliza do corpo, até mesmo na experiência da palavra, talvez uma linguagem que “(...) encontrando na palavra um beco sem saída, ele volta ao gesto de modo espontâneo.” (p.51). Isso não significa que exista uma parte da equação de palavra/corpo na qual um é mais importante que o outro, mas é uma afirmação que a experiência dessa linguagem não é uma experiência externa ao corpo, ou inalcançável por ele.

A palavra, como já vimos anteriormente, possui outras qualidades além do seu potencial ortográfico. Artaud (1998) nos lembra e questiona a diferença entre considerar a palavra por sua gramática e considerar a palavra pelo seu som. De acordo com o autor, a partir do momento em que interpretamos as palavras pelo seu som, as percebemos como movimento. Uma palavra que é movimento não está engessada, congelada. Perceber a palavra pela sua gramática é importante, mas acredito que Artaud nos provoca a não considerar a palavra APENAS pela sua gramática. E, nesse caso, entramos na palavra por sua característica sonora e de ação. “Palavra é ação, concordais?” (Lispector, 2013, p.41). A palavra é ação, e de acordo com Artaud, se assimilarmos o seu movimento a outros movimentos, a linguagem da literatura será recomposta. Dessa forma, “(...) se tornará viva; e ao lado disso, como nas telas de alguns velhos pintores, os próprios objetos começarão a falar.” (Artaud, 1998, p.141).

Durante a unidade curricular Métodos e Processos de Criação do MCCPP, pude realizar uma experimentação com os outros alunos do mestrado. Através de um livro, pedi para que escolhessem números aleatórios para escolher palavras aleatórias. Com essas palavras, separei-as em sílabas, cada uma das sílabas em um pedaço de papel (cf Figura 6). Após esse momento, cada um teve a oportunidade de criar a sua própria palavra através de sílabas separadas, não necessariamente criando uma palavra que já existe. Após esse processo, foram formados dois grupos, na qual cada integrante do grupo compartilhou suas palavras para desenvolver um suposto texto em um papel. Esse texto poderia ser formado da forma como queriam, ou seja, a disposição das palavras na folha poderia ser feita da forma como achassem melhor. Além disso, pedi para que pensassem na forma como aquela palavra poderia ser pronunciada e qual movimento esse som poderia desencadear.

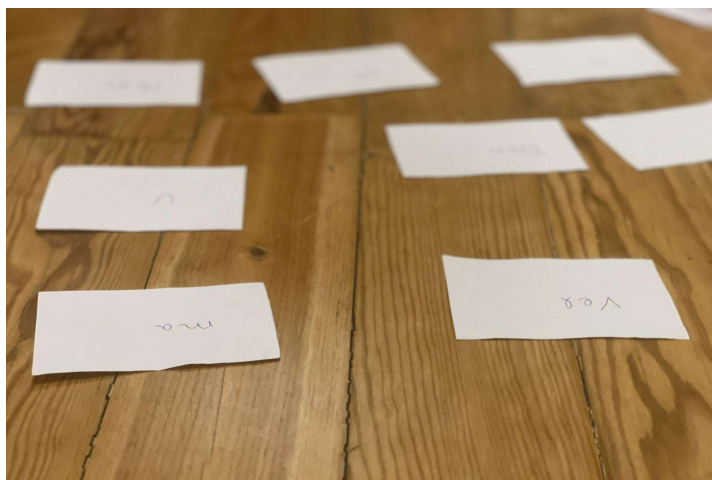


Figura 6: A separação silábica. Fotografia tirada por Ângelo Cid Neto (2023)

São palavras divididas em sílabas, que se tornam a base para a formação do exercício. A partir das sílabas, podemos formar palavras, e por que não inventar a nossa própria palavra? Podemos juntar duas sílabas, três sílabas, repeti-las e ver quais possibilidades posso criar. Temos então as palavras, que unimos às palavras de outras pessoas, formando uma espécie de texto em uma folha em branco. Pensar na disposição dessas palavras no espaço da folha, considerando que podemos ampliar essa disposição para o espaço em que nos inserimos. Depois, nos sobra ler esse texto em voz alta e saborear as palavras que ali estão. Poder jogar com as formas que consigo dizê-las, quase como criar sua própria música, ritmo e melodia. Para então, ampliar esse campo para o movimento.

Utilizar da palavra, do texto, pode ser um grande aliado no processo criativo, principalmente se pensarmos, assim como nos diz Artaud, na palavra pelo seu som. Através delas, podemos explorar qualidades, dinâmicas, a presença do corpo frente a um estímulo auditivo ou visual, como “(...) o movimento que se torna uma extensão da palavra.” (Castro 2022, p.135).

Manipular o som das palavras, criamos uma melodia por si só, uma melodia que passa para o corpo. Além disso, ao criar as palavras, retiramos uma camada que as segue: a sua representação. A palavra *cadeira*, por exemplo, poderá trazer automaticamente uma imagem na nossa cabeça sobre o objeto, sensação ou ação dita, e um significado que pode acabar

por influenciar a nossa movimentação. Porém, quando trago uma palavra inventada, que não existe, não há essa representação vinculada a ele, permitindo que eu possa, através do movimento e do som, criar minha própria representação e imagem do que aquela palavra pode significar para mim.

É interessante pensar ambas perspectivas: o que acontece com o movimento ao providenciar um estímulo, um signo, que passa uma informação que faz sentido para mim, e quando apresento algo totalmente novo, que me permite preencher essas lacunas de significado junto ao movimento e, no caso do exercício proposto, o som que aquela palavra pode ter.

Além disso, algo interessante é pensar naquilo que se vê, mas não se percebe. Há um espaço entre as palavras, que não as separa, mas distingue uma das outras. Na figura 7, é possível ver que, com essa experiência que realizei, foi pedido a cada grupo que colocassem as palavras no papel da forma como quisessem, não necessariamente seguindo a “ordem normal” na qual as palavras ficam umas seguidas das outras, e esse papel, se tornaria o espaço da sala que estávamos. Sendo assim, quando realizassem os movimentos de cada palavra, poderiam considerar também o deslocamento de uma palavra a outra no espaço e o que acontece nesses espaços.

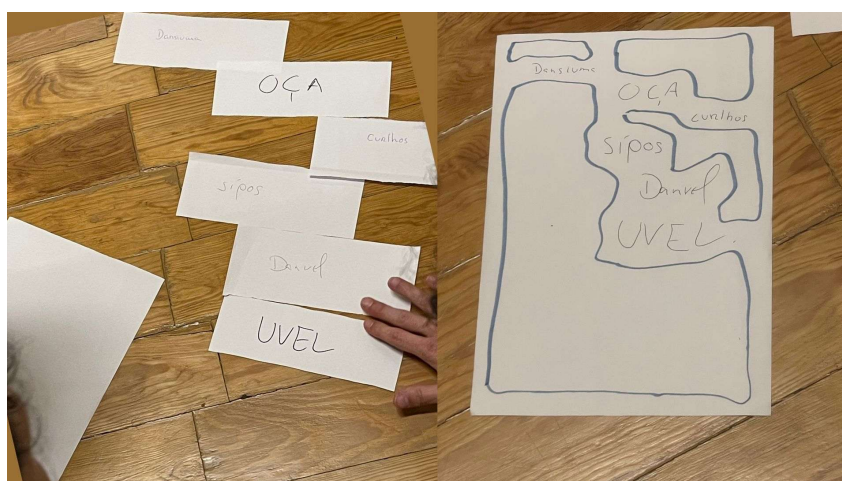


Figura 7: A criação do texto. Fotografia tirada por Ângelo Cid Neto (2023)

Há espaço entre as palavras, um caminho que nos leva de uma a outra. Ao compartilhar essa experiência com Catarina Câmara, foi feita uma provocação por parte dela que é o caminho que liga essas palavras e qual é a trajetória que realizamos de um ponto ao outro. “Sabendo que a viagem... que ali é a palavra cadeira e ali é a palavra morte, o que é que acontece nesse encontro?” (C. Câmara, comunicação pessoal, março 21, 2024, ver Anexo C).

Pensar no texto é também pensar nos espaços que nos levam de uma palavra a outra e o que acontece nesse caminho, ou melhor, qual viagem esses espaços podem nos proporcionar. Trabalhar com o texto em processo criativo é poder considerar todos esses detalhes e perspectivas que podem nos levar a caminhos diferentes.

5.3. A palavra-corpo nas obras artísticas

Gostaria de iniciar analisar um pouco os textos pertencentes às obras artísticas que estão sendo discutidas na dissertação, de forma a alcançar o que se constrói desse universo da palavra-corpo nas obras em questão. Temos dois formatos de texto diferentes, sendo dois deles poemas e o terceiro um texto corrido. Vamos começar com o texto de *Body and Soul* da Crystal Pite.

“O candeeiro do teto acende-se, revelando duas figuras numa sala pequena. Figura 1 está deitada no chão. Figura 2 dá grandes passadas. Esquerda, direita, esquerda, direita, esquerda. Direita, esquerda, direita, esquerda, direita. Repete. As suas mãos mexem-se sem parar, tocando o queixo, testa, peito. Esquerda, direita, esquerda, direita, esquerda. O pescoço, boca, ancas. Direita, esquerda, direita, esquerda, direita. Testa, queixo, pescoço, anca, peito, cabeça, boca. As duas mãos nos joelhos, Figura 2 para, cabisbaixa. Figura 1 vira-se, mexe os ombros, cabeça, pés, volta e vira-se, apoia-se num cotovelo, baixa a cabeça, estica o braço em direção a Figura 2, que fica imóvel. Figura 1 volta a esticar o braço, erguendo ligeiramente a cabeça. Pausa. Nenhuma das duas se mexe. Repentinamente, Figura 1 inclina-se, agarra a cabeça de boca aberta. Torce-se, baixa-se, desloca-se lateralmente para Figura 1, que se afasta já. Figura 2 agarra Figura 1 e fá-la parar. Combate. Por fim, Figura 2 mexe a cabeça, mãos, pés, agarra Figura 1 para ambas ficarem cabeça contra cabeça,

cabeça contra peito, cabeça nas mãos, cabeça no chão. Pausa. Nenhuma das duas se mexe. A luz do candeeiro vacila, apaga-se.”

O texto falado da obra *Body and Soul* foi gravado previamente ao espetáculo e se torna parte da trilha sonora da obra. “(...) she is describing a conflict between two figures and the same text is repeated many times during the performance and it never changes, it’s always exactly the same words.” (Pite, C., 2019). O texto está repleto de indicações que determinam essas ações de conflito que trazem, ao mesmo tempo, a sensação de serem uma descrição daquilo que está sendo realizado em cena, mas também possuem certo poder de guia para o movimento (Pite, C., 2019). Ou seja, podemos entender o texto como uma descrição do movimento, e também o texto como uma direção para aquilo que se deve fazer, como uma personagem que vê de fora da ação.

O texto da obra foi escrito no modo indicativo, que determina a certeza do acontecimento, indica algo que aconteceu, acontece ou vai acontecer. Porém, algumas palavras como “Pausa” ou “Repete” também podem ser vistas no modo imperativo, indicando uma ordem do acontecimento. Ao mesmo tempo que é uma certeza de que vai acontecer, é também uma ordem do que deve ser feito. Como disse, o texto parece ser a descrição de uma cena, como um narrador que observa de longe, anunciando tudo que está vendo, e esse fato se torna ainda mais evidente com o acontecimento das ações dos bailarinos em cena, que seguem aquilo que o texto enuncia. É uma relação indecisa, em que não sabemos quem manda, o texto ou a ação. É o narrador que dita o movimento ou são os bailarinos que mostram exatamente aquilo que o narrador tem que falar? Há uma influência de um sobre o outro ou será que é uma relação entre o texto e as ações tão cíclica que já não se aparenta quem manda na cena? É necessário que alguém mande na cena? Não acho que há uma hierarquia de poder que dita a cena, mas o interessante é como há uma sugestão e um retorno, uma ação e uma palavra. Há uma relação direta evidente do texto e do movimento, aquilo que se escuta é aquilo que se vê.

Vale ressaltar que o fato de o texto se repetir várias vezes causa uma certa familiaridade com o próprio, o que possibilita o reconhecimento do mesmo, apesar de estar acelerado.

There is something powerful, I think, about being in the theatre when the audience or most of the audience knows the music well. There is a connection that we have through

music that becomes almost like a place that music itself becomes like a place of communion. (Pite, C., 2019)

Para além da familiaridade que a repetição cria entre espectador e o texto, há algo a se considerar sobre as relações que o movimento e o texto criam. Será que, já que o texto se repete, essas relações também não se modificam? O simples fato de, em alguns momentos, a verbalização do texto ser realizada de forma diferente, a qualidade da voz ser outra, indica que a relação entre esse novo texto e o movimento também é diferente. Mas há outro fator a ser levado em consideração para além da fala.

Por exemplo, como mencionado anteriormente, no início do terceiro ato, na qual o texto aparece sussurrado e com maior velocidade, temos a sensação de ser uma língua diferente e desconhecida. Ao mesmo tempo, os corpos que aparecem em palco também já não são os mesmo que terminaram o segundo ato. Antes utilizando um figurino que consiste em calças e uma camisa, agora estão encobertos por um figurino preto justo ao corpo, o resto está escondido por trás de uma máscara, e assim como o espetáculo *Cão sem plumas* de Deborah Colker, os braços se tornam mais longos, como uma garra que servem de apoio ao chão. Da mesma forma que o texto se transforma em outro, se não pela sensação de ser uma língua desconhecida, já os corpos também se transformam em um ser que não eram anteriormente (cf Figura 8).



Figura 8: O corpo alienígena de Crystal Pite. Fotografia de Yonathan Kellerman. Retirado de Ópera Nacional de Paris (2024). (<https://www.operadeparis.fr/en/season-21-22/ballet/body-and-soul#about>).

Interessa à coreógrafa como o corpo muda a forma como ouvimos o texto, e a conexão entre a linguagem verbal e o movimento, mas além disso, “(...) depending on how the dancer embodied it [the texts], the meaning changes.” (Pite, C., 2019). Pensemos as palavras no texto não como um material anexo ao movimento, mas como uma extensão do próprio corpo, e nessa existência da palavra no corpo, há a criação de uma imagem (Antunes, 2020, p.164). Para a compreensão do texto como extensão do corpo, é importante falar sobre a verbalização, como já descrito anteriormente, mas não só pensando no ritmo da fala e da acentuação das palavras, mas também “(...) a prosódia que organiza um *continuum* sonoro de uma língua” (Antunes, 2020, p.165). Dessa forma, o texto acelerado e sussurrado ao início do terceiro ato corroboram para a apresentação desse novo e desconhecido corpo, ao mesmo tempo que nos transporta para um outro lugar, quase como a construção de um novo mundo. São essas questões que transformam as relações que o corpo cria com o texto, o mesmo texto, em momentos diferentes, não só o texto falado como som, mas a manipulação que se pode fazer, concomitantemente ao movimento, para a expressão de uma imagem que se queira passar.

Dessa forma, não só o texto de *Body and Soul* de Crystal Pite é a narração do que acontece em cena, mas também o movimento transforma o significado daquilo que está sendo dito. É uma relação mútua que tem a capacidade de modificar a imagem que chega ao espectador. Como menciona Danan (2020), é uma relação de jogo entre o texto e o movimento.

Interessantemente, Catarina Câmara me provoca uma outra perspectiva. “Eu pensei na palavra mentira. Mentira não como uma má ação, mas quase como uma condição que é de uma reação.” (C. Câmara, comunicação pessoal, março 21, 2024, ver Anexo C). Essas foram as suas palavras ao assistir um pequeno trecho da obra de Crystal Pite. De acordo com Câmara, no jogo entre palavra e corpo, é possível criar possibilidades, e a ação de mentir nos é possível porque temos a palavra, já que o corpo não mente.

Mesmo texto e mesmas palavras, mas não é a mesma coisa. “(...) esta obra nos conecta precisamente com essa ideia de impermanência, com a possibilidade de nós atualizarmos o que sentimos constantemente, com a possibilidade de não sermos fronteiras nem pontos fixos.” (C. Câmara, comunicação pessoal, março 21, 2024, ver Anexo C). Eu acredito que a utilização de um mesmo texto não significa que o mesmo cenário é apresentado, mas há um desenvolvimento por trás das palavras. A palavra, uma pá que lava, como disse Coêlho (2020), e talvez seja isso que Crystal Pite fez, lavar as palavras e permear entre suas camadas, movimentar-se por elas. Através das palavras, *Body and Soul* mostrou, assim como disse Catarina Câmara, a impermanência e a transformação do corpo e do movimento, sendo atingido pelas diferentes possibilidades que a palavra proporciona ao corpo, de mostrar que não somos “(...) fronteiras nem pontos fixos.” (C. Câmara, comunicação pessoal, março 21, 2024, ver Anexo C).

Catarina Câmara ainda faz um apontamento muito interessante, na qual a obra de Crystal Pite traz sempre a relação de duas figuras (Figura 1 e Figura 2), sejam eles duas pessoas ou um grupo que se transforma em um só corpo. E essas duas figuras estão em relação, em combate, em confronto, diretamente um ao outro. Ao final, são duas forças que se chocam. Para Catarina Câmara, essas duas forças também seriam as duas forças que aqui estão em discussão, a palavra e o corpo. “O corpo é uma produção, e a palavra é uma produção do corpo. A palavra faz parte do conjunto de forças do corpo.” (C. Câmara,

comunicação pessoal, março 21, 2024, ver Anexo C). Vemos os corpos em movimento em cena, e podemos pensar que aqueles movimentos são também os movimentos do corpo e da palavra.

Mesmo texto, mesmas palavras, mas não a mesma coisa. As possibilidades que os dois corpos (as duas figuras) apresentam em cena, ao som do mesmo texto, das mesmas palavras, criando contextos diferentes, sensações diferentes. A evolução dos corpos, e a evolução do texto, o encontro de duas forças e as possibilidades que esse encontro proporciona. “O que eu amo realmente na relação entre o texto e o corpo é precisamente o contraste, o conflito e a possibilidade de se criar sentidos tão múltiplos.” (C. Câmara, comunicação pessoal, março 21, 2024, ver Anexo C).

Já *Cão sem plumas* da Deborah Colker possui uma relação diferente com o texto, até porque a construção do texto é diferente. É uma obra que se baseia no poema, e enquanto *Body and Soul* descreve uma situação, utilizando-se de muitos verbos que indicam a ação, *Cão sem plumas* dá mais espaço para a imaginação. É como se o poema fosse a construção de um mundo, de um lugar, a paisagem do rio, o cão sem plumas, o rio que encontra o mar, e tudo o que ele carrega. “O sangue de um homem é mais espesso que o sangue de um homem”. As palavras, os versos, são construídos de uma forma mais metafórica, criando imagens do rio e da população ribeirinha. O rio como personagem, que flui, carrega, é espesso e sente. Nesse caso, o texto foi utilizado, como a própria coreógrafa disse, para a construção dos corpos presentes em cena. As palavras do poema foram margem para a construção do corpo, para moldar esse cão sem plumas, as garças e o caranguejão. Além disso, ajudam a traçar esse caminho ao longo do rio, a criar a paisagem natural que ali existe, assim como o desenvolvimento desses corpos que ali vivem. Vamos quase que da sua origem do rio até a cidade.

O poema de João Cabral de Melo Neto é dividido em quatro partes:

I. Paisagem do Capibaribe I

II. Paisagem do Capibaribe II

III. Fábula do Capibaribe

IV. Discurso do Capibaribe

É interessante analisar que o espetáculo de Deborah Colker não possui a mesma divisão:

II. Rio ribeirinho

III. Caranguejão

IV. Canavial

V. Rio cão

VI. Mangue

VII. Garças

VIII. Cidade

Como dito anteriormente, o espetáculo é apenas baseado na obra de João Cabral, e não uma adaptação do poema para a cena, dessa forma, a sua cronologia, divisão de cenas e acontecimentos não precisa, necessariamente, seguir a mesma lógica que o poema.

Falando sobre imagens, enquanto o texto de Crystal Pite traz uma imagem objetivo e direta na nossa cabeça, mesmo sem a presença dos bailarinos em cena, o texto de João Cabral apresenta uma maior possibilidade da subjetividade de cada um criar uma imagem diferente em cima de suas palavras. Claro que, mesmo em um texto descritivo como de *Body and Soul*, não há nenhuma garantia de que as imagens de todas as pessoas que ouvem o texto serão iguais, mas a sua estrutura não permite tanto quanto o poema de Cabral de conseguir transgredir o óbvio.

Eu acredito que os textos impõem a sua vontade. Deborah Colker, a primeira vez que leu o poema de João Cabral, sabia que precisava fazer alguma coisa com aquilo. Somos livres para utilizar o texto da forma como queremos, sim, mas o texto tem suas vontades. Ele quer

ser lido quando a hora for certa, ele quer ser desvendado, ele quer tagarelar e mostrar sua sombra. Ele quer ser conhecido para além das suas palavras. Eu acredito que quando utilizamos o texto na dança, utilizamos muito mais do que só as suas palavras pelo que são. Utilizar o texto na dança é desvendar o texto para além das suas palavras e apesar das suas palavras.

Eu realizei um experimento, na qual criei algo a partir do poema de João Cabral de Melo Neto. Algumas palavras naquele poema me chamam muita atenção, quase como se o seu peso e volume fizessem muita diferença para a imagem que o autor constrói. A partir dessas imagens, eu fiz o meu próprio *Cão sem plumas*.

O rio

flui,

se abre,

carrega

e estagna.

O rio sabe

ele sabe de saber,

sabe de sentir

e sabe ao se perder.

O homem nesse rio

é um homem lama

que flui e se perde

que vive e que sangra.

O homem é um cão

um cão saqueado

de suas plumas

e de sua memória.

Eles estão lá

na lama

carregando gota a gota

a gota

a gota

a gota

a gota

de sangue

A paisagem é espessa

espessa como o peso de viver

como o peso de sonhar

Onde começa?

Os caranguejos no mar

que invadem

gota a gota

o saber

O homem sem plumas

no rio em lamas

onde começa

ao se perder?

E o que essa combinação de palavras contribui para a pesquisa? Esse pequeno poema que fiz, combinando as palavras de João Cabral, foi feito após a minha experiência com a obra de Deborah Colker, e após ler o poema por completo. As palavras que saltaram para os meus olhos tiveram forte ligação com o poema em si, mas também com a memória que fica da obra coreográfica, dos corpos que se constroem em cena, dos trechos que são lidos em cena, das palavras que consigo, até hoje, saborear com os ouvidos. “Gota a gota”, por exemplo, está presente no poema de João Cabral, e em cena, Deborah Colker utilizou da repetição dessas palavras, seguidas uma da outra, assim como movimentos repetitivos dos corpos em cena. Para mim, as palavras “gota a gota” ficaram marcadas como repetição, ou até mesmo um eco que se estende ao longo do tempo e do espaço.

Por fim, *Text Rain* nos apresenta uma relação interessante com o poema que faz parte de si, que é não ter relação alguma. O poema inicialmente está desmembrado em letras para abrir possibilidade de criar outros textos. O texto da obra, o texto que importa, não é aquele que faz parte da sua criação, mas aquele que é criado no momento da vídeo-instalação. Mesmo que na criação desse texto não exista palavra alguma que faça parte da língua inglesa (já que o poema está em inglês), mas quem disse que para ser texto é necessário que existam palavras que fazem sentido para nós? E além disso, é importante ressaltar que o texto que se

forma na obra só é possível por causa do corpo. O corpo faz parte do texto neste caso, ele é o criador das supostas palavras, ele determina o quão longo pode ser, qual a sua forma, e também podemos até visualizar uma individualidade e variedade dos textos que podem ser formados. Cada corpo que ali se coloca vai criar um texto seu, que será diferente da próxima pessoa que se colocar como parte da instalação. Nesse caso, não temos apenas um texto, mas uma multiplicidade de texto que é referente a multiplicidade de corpos que se colocam dispostos a participar da obra. O importante não é saber o conteúdo do texto, se indica ação, se descreve ou cria imagens na nossa cabeça e no nosso corpo. Ao contrário, o nosso corpo cria as imagens para que o texto exista (cf Figura 9).



Figura 9: Text Rain de Camille Utterback. Retirado de Camille Utterback (2024). (<https://camilleutterback.com/>).

6. Considerações finais

Chegando ao fim desta pesquisa e esse pequeno abismo que tentei abrir, chegamos ao fim do texto, porém o abismo continua aberto para que possamos explorá-lo ainda mais. O início desse abismo se deu através de uma simples frase de Coêlho (2020), que diz que “(...) há um abismo entre o que a palavra nomeia e o objeto que é nomeado.” (p.30). A palavra *abismo* já apareceu desde o início, porém, a ideia de que a palavra não consegue, por completo, representar aquilo que quer nomear, me pareceu estranha. Por meio das experimentações e práticas que ocorreram durante o Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais, o interesse em pesquisar mais para conseguir entender o que seria, então a palavra, se tornou ainda maior. Uma dissertação que fala sobre texto, palavra e corpo, que teve como faísca motivadora as próprias palavras.

As palavras, como percebemos, possuem camadas e segredos. São quase misteriosas, mesmo que não pareçam. Ao adentrar no abismo das palavras, precisamos olhar para elas de uma forma que não avalia apenas a sua ortografia, mas a palavra por completo, e isso inclui também a sua característica sonora. O som das palavras, como já dito, faz com que possamos percebê-las como movimentos. A voz, ou seja, nossas cordas vocais que são capazes de emitir som, exteriorizam a palavra de uma forma verbal. A voz faz parte do corpo, então temos aqui uma primeira vez que a palavra e o corpo estão em relação (porém não a única ou a mais importante). Através da voz, podemos exprimir através da palavra uma carga emocional, uma expressão do corpo que se une às curvas e linhas das palavras ao serem pronunciadas.

E falar de palavra é falar de texto. Falar de texto é falar da linguagem. A linguagem também é outro conceito na qual sobrevoamos o abismo para entender, ou melhor, para ir além do conceito que já conhecemos, algo que é superficial e que coloca a linguagem à nossa função. A linguagem é autossuficiente, e para entender a linguagem, precisamos falar dela utilizando de si mesma. A linguagem fala, como indica Heidegger (2003), e podemos ouvir a sua fala, se nos unirmos ao silêncio. A linguagem tem início e fim em si mesma, trazendo a imagem de um círculo, ou um ciclo, repleto de sentido e de movimento. Até mesmo afirmamos que a linguagem dança, e que esse movimento da linguagem é importante para o entendimento dela.

E o corpo, tão importante para a pesquisa, possui por si só um abismo talvez ainda mais profundo. Ao discutir sobre o corpo, utilizando dele mesmo para a produção deste texto, não estamos falando só do corpo físico, da pele, ossos e músculos. Como vimos, o corpo é um meio na qual há a formação e produção de imagens, e o fluxo dessas imagens acontecem entre o espaço exterior e interior ao corpo. O Corpo Paradoxal de José Gil, também mencionado por Christine Greiner, é um segundo ponto de relação entre corpo e palavra/texto. Quando falamos de corpo, estamos falando daquilo que está exterior ao corpo, o ambiente, e também aquilo que está no interior, limitado pela nossa pele. Há constantes trocas entre o exterior e o interior, e a troca que nos interessa mais é entre o texto e a palavra que inicialmente estão no exterior, e como são percebidas pelo corpo interior.

Todas essas questões sobre palavra e corpo, sobre texto e linguagem, tiveram como propósito tentar alcançar o que seria a *palavra-corpo*. Parece irrelevante sequer iniciar uma discussão sobre um termo palavra-corpo, utilizando-se apenas o hífen para separar as duas palavras, e não o e. Percebemos a diferença entre *palavra e corpo* e *palavra-corpo* desde o momento que começamos a falar sobre cada uma dessas palavras separadamente. Por mais que sejam autossuficientes, ao falar da palavra e escavar os seus abismos, me deparei, em algum momento, com o conceito de corpo. Isso nos sugere que ambos não estão separados como podemos inicialmente pensar.

De maneira a perceber e ir além na pesquisa, utilizei de três obras artísticas para dialogar com aquilo que construí sobre o texto, o corpo e a palavra-corpo. Algo interessante que coincidiu com duas obras é a característica animalesca que surgiu nos corpos de *Cão sem plumas* e *Body and Soul*. Dois textos construídos de formas diferentes, um poema e uma narração, com palavras e conteúdos distintos, mas que foram capazes de despertar no corpo uma forma animal que traz algo de particular no corpo. A obra de Deborah Colker possui três corpos diferentes, três “animais” diferentes, que se movimentam em cena também de formas diferentes, e o corpo alienígena de Crystal Pite, que traz consigo movimentos distintos ao som de sussurros do texto em velocidade acelerada, que parece também a língua estrangeira desse ser que nos é apresentado. É interessante pensar como as palavras dos textos de cada obra possibilitaram o devir-animal dos corpos que se apresentam. A troca de informações do corpo exterior com o corpo interior, do texto e do ambiente com o espaço interior do corpo, provocou a imagem do cão sem plumas (por mais que já apresentado no poema), da garça e

do caranguejão, e também do alienígena que podemos não saber exatamente o que é, mas que por meio da voz, dos sussurros acelerados, da familiaridade no desconhecido, trouxeram ao corpo a imagem de um corpo também desconhecido, que se movimenta de forma diferente, apesar da familiaridade.

E temos *Text Rain*, que pode não apresentar uma característica animalesca, mas utiliza a forma do corpo para a sua existência. Letras que caem do topo do ecrã, quando nos colocamos à frente, essas letras reagem aos nossos movimentos. Podemos pegar e jogar as letras, assim como servir de apoio, para que possam se alojar em nossa pele de acordo com a forma que esse corpo toma. Não descobrimos o conteúdo do texto, já que essa não é a intenção, mas temos a oportunidade de criar um novo texto, através do corpo e no corpo.

O texto, como Roland Barthes nos apresenta, pode ser visto como um corpo. Na verdade, já utilizamos a expressão “o corpo do texto” em algum momento. Esse corpo que o texto possui, tagarela e possui uma sombra. Interessante que é uma definição de texto que não indica as palavras como seu conteúdo. As palavras, são importantes, mas essa perspectiva quase “humana” do texto permite que possamos também pensar na experiência do texto em si ser também uma experiência do corpo. O corpo é relação e é uma percepção de mundo. O corpo, neste caso, está em relação com o texto e com as palavras. E esse texto, quando cria este corpo, já não me pertence. O texto é texto por si só, e o corpo se relaciona com esse texto, criando uma percepção de mundo quando as palavras se relacionam com o corpo interior e as imagens que já lá estão.

Os textos de Crystal Pite e Deborah Colker estão em relação com os corpos presentes nas obras. Podem acontecer de formas diferentes, porque as possibilidades de relações entre palavra e corpo são inúmeras, mas foi interessante perceber esses dois casos específicos. Crystal Pite nos apresenta uma relação entre aquilo que se fala e aquilo que se vê, como se tivéssemos conosco uma terceira personagem que descreve aquilo que vê, ou ordena as ações dos intérpretes. *Cão sem plumas* sobrevive através do texto, enquanto *Text Rain* existe apesar da ausência do texto. São duas relações diferentes. Enquanto *Cão sem plumas* é baseado no poema e, de certa maneira, cria o seu próprio poema através da criação coreográfica, dessa forma, o texto sobrevive nos corpos em cena, *Text Rain* quase que nega o texto, ou nega o texto original que foi utilizado para extrair as letras. Na verdade, o

interessante da relação na vídeo-instalação é o texto que se cria no corpo, por meio do corpo e através do corpo.

A palavra-corpo, portanto, está presente em todos esses momentos que comentamos sobre as relações entre a palavra e o corpo. A palavra-corpo não é nada mais do que pensar o texto e o movimento por uma perspectiva diferente, por uma perspectiva abismal. O que há no abismo entre palavra e o que quer significar? Não acredito que tenha encontrado uma resposta concreta, mas através da palavra-corpo, me coloco no caminho para entender o que pode acontecer nesse meio, inclusive no meio entre essas duas palavras que estão separadas por um travessão. Um símbolo que serve para evidenciar dois campos que não precisam ser unidos, mas também demonstrar a infinidade que pode estar presente ali. A palavra-corpo é a palavra que dança no corpo e o corpo que reverbera movimento e que reverbera texto.

Esta dissertação, através das obras coreográficas, das minhas experiências durante a pesquisa, dos textos e artigos e das entrevistas, me permitiu adentrar o universo da palavra-corpo. Como falei no início destas conclusões, é o fim do texto, mas não o fim da palavra-corpo. Acredito que há mais camadas nesse abismo a serem reveladas por aqueles que têm coragem para sobrevoá-lo. Como seria um processo coreográfico pensando na palavra-corpo e explorando suas possibilidades? Ainda há perguntas a serem descobertas e caminhos a serem percorridos. A palavra-corpo é a palavra que dança no corpo e o corpo que reverbera movimento, portanto convido todos a dançarem também no abismo.

7. Referências bibliográficas

Adams, T. E., Linn, S., & Ellis, C. (2015). *Autoethnography: Understanding qualitative research*. Oxford University Press.

Antunes, L. (2020). Movimento prosódico: palavras impregnadas de imagem – o texto e a dança. In M. de Oliveira (Ed.), *A presença do texto na dança e no teatro contemporâneos* (1ª ed., pp. 157–172). Centro de Estudos de Teatro.

Artaud, A., & Sontag, S. (1988). *Antonin Artaud: Selected writings*. University of California Press.

Barthes, R. (1987). *O prazer do texto*. Editora Perspectiva

Bauer, M. W., & Gaskell, G. (2008). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: Um manual prático* (7ª ed.). Editora Vozes.

Bishop, C. (2005). *Installation art* (1ª ed.). Tate Publishing.

Brinkmann, S. (2018). The interview. In N. Denzin & Y. Lincoln (Eds.), *The SAGE handbook of qualitative research* (5ª ed., pp. 997–1038). Sage Publications.

Borgdorff, H. (2012). Where are we today? The state of the art in artistic research. In H. Borgdorff, *The conflict of the faculties: Perspective on artistic research and academia* (pp. 104–126). Leiden University Press.

Camille Utterback. (2024). *Camille Utterback*. <https://camilleutterback.com/>

Castro, São. (2022). Por uma corporização da palavra – Proposta de investigação artística sobre a tradução física da palavra no corpo que dança. *RIACT*, 5, 125–145.

Coelho, W. (2020). A palavra em Artaud ou a carne que se faz verbo. *Ephemera Journal*, 3(4), 27–47.

Companhia de Dança Deborah Colker. (2023). *Companhia de Dança Deborah Colker*. <https://www.ciadeborahcolker.com.br/>

- Cordeiro, R. (2017). Linguagem e memória em Hölderlin e Heidegger. *Aufklärung: Journal of Philosophy*, 4, 105–118. <https://doi.org/10.18012/arf.2016.35903>
- Cunha, A. (2012). *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Lexikon Editora.
- Danan, J. (2020). O texto ausente. In M. de Oliveira (Ed.), *A presença do texto na dança e no teatro contemporâneos* (1ª ed., pp. 14–27). Centro de Estudos de Teatro.
- Damásio, A. (1999). *O mistério da consciência*. Companhia das Letras.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2012). *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia* (Vol. 4). Editora 34
- Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. (2011). *Priberam Informática*.
- Eisner, E. (2017). *The enlightened eye: Qualitative inquiry and the enhancement of educational practice*. Teachers College Press.
- Fidalgo, A., & Gradim, A. (2005). *Manual de semiótica*. Universidade da Beira Interior.
- Frayling, C. (1993). Research in art and design. *Royal College of Art Research Papers*, 1(1), 1–5.
- Gil, J. (2001). *Movimento total: O corpo e a dança* (1ª ed.). Relógio D'Água Editores.
- Gil, J. (1997). *Metamorfoses do corpo*. Relógio D'Água Editores.
- Greenwood, J. (2012). Arts-based research: Weaving magic and meaning. *International Journal of Education & the Arts*, 13(Interlude 1). <http://www.ijea.org/v13i1/>.
- Greiner, C. (2012). *O corpo: Pistas para estudos indisciplinados*. Imprensa da Universidade de Coimbra / Coimbra University Press.
- Heidegger, M. (2003). *A caminho da linguagem*. Vozes Editora Universitária São Francisco.
- Koch, I. (2003). *O texto e a construção dos sentidos*. Editora Contexto.
- Lévinas, E. (1980). *Totalidade e infinito*. Edições 70.

Lispector, C. (2013). *As palavras*. Editora Rocco.

Mendes, J. M. (2011). *Introdução às intermedialidades* (1ª ed.). Escola Superior de Teatro e Cinema.

Nascentes, A. (1966). *Dicionário etimológico resumido*.

Nietzsche, F. (2013). *Assim falava Zaratustra*. Ebooks Brasil.

Oliveira, B. (2014). *O caminho entre o abismo e o silêncio: Um estudo do processo comunicacional na fruição do sensível*. 10º Interprogramas de Mestrado Cásper Líbero.

Ópera National de Paris. (2023). *Ópera National de Paris*. <https://www.operadeparis.fr/en/season-21-22/ballet/body-and-soul#about>

Pite, C. [Ópera National de Paris]. (2019, 4 de novembro). *In rehearsal with choreographer Crystal Pite* [Ficheiro em vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=LJaoUmanFO4>

Rádio e Televisão de Portugal. (2023). *RTP Palco*. <https://www.rtp.pt/play/palco/p10068/body-and-soul-crystal-pite>

Rengel, L., & Ferreira, P. (2012). Dança: escrita metafórica do corpo como linguagem que traz memória traçada. *Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança*, 1(1), 19–30.

Rocha, T. (2016). *O que é dança contemporânea?* Conexões Criativas.

Simanowski, R. (2010). Digital anthropophagy: Refashioning words as image, sound and action. *Journal of the International Society for the Arts, Sciences and Technology*, 43(2), 159–163.

Tavares, G. M. (2013). *Atlas do corpo e da imaginação* (1ª ed.). Editorial Caminho.

Utterback, C. (2010, 6 de julho). *Text Rain* [Ficheiro em vídeo]. <https://vimeo.com/13141591>

Wigman, M. (1966). *The language of dance*. Wesleyan University Press.

ANEXOS

ANEXO A

O cão sem plumas - João Cabral de Melo Neto

I. Paisagem do Capibaribe

A cidade é passada pelo rio

como uma rua

é passada por um cachorro;

uma fruta

por uma espada.

O rio ora lembrava

a língua mansa de um cão,

ora o ventre triste de um cão,

ora o outro rio

de aquoso pano sujo

dos olhos de um cão.

Aquele rio

era como um cão sem plumas.

Nada sabia da chuva azul,
da fonte cor-de-rosa,
da água do copo de água,
da água de cântaro,
dos peixes de água,
da brisa na água.

Sabia dos caranguejos
de lodo e ferrugem.

Sabia da lama
como de uma mucosa.

Devia saber dos polvos.

Sabia seguramente
da mulher febril que habita as ostras.

Aquele rio
jamais se abre aos peixes,
ao brilho,
à inquietação de faca
que há nos peixes.
Jamais se abre em peixes.

Abre-se em flores

pobres e negras

como negros.

Abre-se numa flora

suja e mais mendiga

como são os mendigos negros.

Abre-se em mangues

de folhas duras e crespos

como um negro.

Liso como o ventre

de uma cadela fecunda,

o rio cresce

sem nunca explodir.

Tem, o rio,

um parto fluente e invertebrado

como o de uma cadela.

E jamais o vi ferver

(como ferve

o pão que fermenta).

Em silêncio,

o rio carrega sua fecundidade pobre,
grávido de terra negra.

Em silêncio se dá:

em capas de terra negra,
em botinas ou luvas de terra negra
para o pé ou a mão
que mergulha.

Como às vezes

passa com os cães,
parecia o rio estagnar-se.

Suas águas fluíam então
mais densas e mornas;
fluíam com as ondas
densas e mornas
de uma cobra.

Ele tinha algo, então,
da estagnação de um louco.

Algo da estagnação
do hospital, da penitenciária, dos asilos,
da vida suja e abafada
(de roupa suja e abafada)

por onde se veio arrastando.

Algo da estagnação

dos palácios cariados,

comidos

de mofo e erva-de-passarinho.

Algo da estagnação

das árvores obesas

pingando os mil açúcares

das salas de jantar pernambucanas,

por onde se veio arrastando.

(É nelas,

mas de costas para o rio,

que "as grandes famílias espirituais" da cidade

chocam os ovos gordos

de sua prosa.

Na paz redonda das cozinhas,

ei-las a revolver viciosamente

seus caldeirões

de preguiça viscosa).

Seria a água daquele rio

fruta de alguma árvore?

Por que parecia aquela

uma água madura?

Por que sobre ela, sempre,

como que iam pousar moscas?

Aquele rio

saltou alegre em alguma parte?

Foi canção ou fonte

Em alguma parte?

Por que então seus olhos

vinham pintados de azul

nos mapas?

II. Paisagem do Capibaribe

Entre a paisagem

o rio fluía

como uma espada de líquido espesso.

Como um cão

humilde e espesso.

Entre a paisagem

(fluía)

de homens plantados na lama;
de casas de lama
plantadas em ilhas
coaguladas na lama;
paisagem de anfíbios
de lama e lama.

Como o rio
aqueles homens
são como cães sem plumas
(um cão sem plumas
é mais
que um cão saqueado;
é mais
que um cão assassinado.

Um cão sem plumas
é quando uma árvore sem voz.
É quando de um pássaro
suas raízes no ar.
É quando a alguma coisa
roem tão fundo
até o que não tem).

O rio sabia

daqueles homens sem plumas.

Sabia

de suas barbas expostas,

de seu doloroso cabelo

de camarão e estopa.

Ele sabia também

dos grandes galpões da beira dos cais

(onde tudo

é uma imensa porta

sem portas)

escancarados

aos horizontes que cheiram a gasolina.

E sabia

da magra cidade de rolha,

onde homens ossudos,

onde pontes, sobrados ossudos

(vão todos

vestidos de brim)

secam

até sua mais funda calça.

Mas ele conhecia melhor

os homens sem pluma.

Estes

secam

ainda mais além

de sua calça extrema;

ainda mais além

de sua palha;

mais além

da palha de seu chapéu;

mais além

até

da camisa que não têm;

muito mais além do nome

mesmo escrito na folha

do papel mais seco.

Porque é na água do rio

que eles se perdem

(lentamente

e sem dente).

Ali se perdem

(como uma agulha não se perde).

Ali se perdem

(como um relógio não se quebra).

Ali se perdem

como um espelho não se quebra.

Ali se perdem

como se perde a água derramada:

sem o dente seco

com que de repente

num homem se rompe

o fio de homem.

Na água do rio,

lentamente,

se vão perdendo

em lama; numa lama

que pouco a pouco

também não pode falar:

que pouco a pouco

ganha os gestos defuntos

da lama;

o sangue de goma,

o olho paralítico

da lama.

Na paisagem do rio

difícil é saber

onde começa o rio;

onde a lama

começa do rio;

onde a terra

começa da lama;

onde o homem,

onde a pele

começa da lama;

onde começa o homem

naquele homem.

Difícil é saber

se aquele homem

já não está

mais aquém do homem;

mais aquém do homem

ao menos capaz de roer

os ossos do ofício;
capaz de sangrar
na praça;
capaz de gritar
se a moenda lhe mastiga o braço;
capaz
de ter a vida mastigada
e não apenas
dissolvida
(naquela água macia
que amolece seus ossos
como amoleceu as pedras).

III. Fábula do Capibaribe

A cidade é fecundada
por aquela espada
que se derrama,
por aquela
úmida gengiva de espada.

No extremo do rio
o mar se estendia,
como camisa ou lençol,

sobre seus esqueletos

de areia lavada.

(Como o rio era um cachorro,

o mar podia ser uma bandeira

azul e branca

desdobrada

no extremo do curso

— ou do mastro — do rio.

Uma bandeira

que tivesse dentes:

que o mar está sempre

com seus dentes e seu sabão

roendo suas praias.

Uma bandeira

que tivesse dentes:

como um poeta puro

polindo esqueletos,

como um roedor puro,

um polícia puro

elaborando esqueletos,

o mar,
com afã,
está sempre outra vez lavando
seu puro esqueleto de areia.

O mar e seu incenso,
o mar e seus ácidos,
o mar e a boca de seus ácidos,
o mar e seu estômago
que come e se come,
o mar e sua carne
vidrada, de estátua,
seu silêncio, alcançado

à custa de sempre dizer
a mesma coisa,
o mar e seu tão puro
professor de geometria).

O rio teme aquele mar
como um cachorro
teme uma porta entretanto aberta,
como um mendigo,

a igreja aparentemente aberta.

Primeiro,

o mar devolve o rio.

Fecha o mar ao rio

seus brancos lençóis.

O mar se fecha

a tudo o que no rio

são flores de terra,

imagem de cão ou mendigo.

Depois,

o mar invade o rio.

Quer

o mar

destruir no rio

suas flores de terra inchada,

tudo o que nessa terra

pode crescer e explodir,

como uma ilha,

uma fruta.

Mas antes de ir ao mar

o rio se detém
em mangues de água parada.

Junta-se o rio
a outros rios
numa laguna, em pântanos
onde, fria, a vida ferve.

Junta-se o rio
a outros rios.
Juntos,
todos os rios
preparam sua luta
de água parada,
sua luta
de fruta parada.

(Como o rio era um cachorro,
como o mar era uma bandeira,
aqueles mangues
são uma enorme fruta:

A mesma máquina
paciente e útil

de uma fruta;
a mesma força
invencível e anônima
de uma fruta
— trabalhando ainda seu açúcar
depois de cortada —.

Como gota a gota
até o açúcar,
gota a gota
até as coroas de terra;
como gota a gota
até uma nova planta,
gota a gota
até as ilhas súbitas
aflorando alegres).

IV. Discurso do Capibaribe

Aquele rio
está na memória
como um cão vivo
dentro de uma sala.
Como um cão vivo

dentro de um bolso.

Como um cão vivo

debaixo dos lençóis,

debaixo da camisa,

da pele.

Um cão, porque vive,

é agudo.

O que vive

não entorpece.

O que vive fere.

O homem,

porque vive,

choca com o que vive.

Viver

é ir entre o que vive.

O que vive

incomoda de vida

o silêncio, o sono, o corpo

que sonhou cortar-se

roupas de nuvens.

O que vive choca,

tem dentes, arestas, é espesso.

O que vive é espesso

como um cão, um homem,

como aquele rio.

Como todo o real

é espesso.

Aquele rio

é espesso e real.

Como uma maçã

é espessa.

Como um cachorro

é mais espesso do que uma maçã.

Como é mais espesso

o sangue do cachorro

do que o próprio cachorro.

Como é mais espesso

um homem

do que o sangue de um cachorro.

Como é muito mais espesso

o sangue de um homem

do que o sonho de um homem.

Espesso

como uma maçã é espessa.

Como uma maçã

é muito mais espessa

se um homem a come

do que se um homem a vê.

Como é ainda mais espessa

se a fome a come.

Como é ainda muito mais espessa

se não a pode comer

a fome que a vê.

Aquele rio

é espesso

como o real mais espesso.

Espesso

por sua paisagem espessa,

onde a fome

estende seus batalhões de secretas

e íntimas formigas.

E espesso

por sua fábula espessa;

pelo fluir

de suas geléias de terra;

ao parir

suas ilhas negras de terra.

Porque é muito mais espessa

a vida que se desdobra

em mais vida,

como uma fruta

é mais espessa

que sua flor;

como a árvore

é mais espessa

que sua semente;

como a flor

é mais espessa

que sua árvore,

etc. etc.

Espesso,

porque é mais espessa

a vida que se luta

cada dia,

o dia que se adquire
cada dia
(como uma ave
que vai cada segundo
conquistando seu vô).

ANEXO B

GUIÃO DE ENTREVISTAS

Tema: Palavra, texto, corpo e movimento – uma relação possível

Objetivos gerais:

-Promover uma discussão acerca do corpo e do texto, colocando em relação os possíveis pontos de comunicação

-Entender o caminho profissional do entrevistado acerca do tema

-Compreender as possibilidades de relação entre as temáticas

Blocos	Objetivos	Questões orientadas
A -Legitimação da entrevista -Questões éticas	- Explicar os objetivos da entrevista - Assegurar anonimato e confidencialidade - Solicitar autorização para gravação - Breve explicação da pesquisa	-Breve explicação dos objetivos da entrevista quanto à investigação -Pedir autorização para a gravação para a pesquisa -Resumir no que se trata a dissertação e em qual momento ela se encontra
B -Percurso de vida pessoal e	-Conhecer o percurso profissional e o trabalho na área pesquisada	-Qual o interesse inicial? -De que forma já

profissional		trabalhou/trabalha com o texto?
C -O corpo	-Promover uma discussão acerca das questões do corpo	-O que é o corpo? -Corpo é uma linguagem? -Como é um corpo em contato com o texto? Corpo como respiração que fala – José Gil
D -O texto e a palavra	-Promover discussão acerca das questões do texto e da palavra, levando também em relação ao que foi discutido do corpo	-O que é o texto? -O que compõe um texto? -Como é um texto em contato com o corpo? -Como é a leitura de um texto? -Caráter melódico da voz
E -Sobre as obras artísticas: <i>Body and Soul, Cão sem Plumas e Text Rain</i>	-Apresentar as obras pesquisadas: breve comentário, vídeos e fotos -Trazer as discussões anteriores com exemplo	-Como vê a relação entre texto e dança, entre palavra e corpo? -Explicar as relações que observei

ANEXO C

TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM CATARINA CÂMARA

Entrevista realizada no dia 21 de março de 2024

Flávia Rodrigues - Muito bem. Eu acho que eu posso começar só tentando dar um resumo daquilo que eu tenho pesquisado. Então, me interessa muito pesquisar essa relação entre o texto na composição coreográfica, porque eu tive essa afinidade, digamos assim, desde mais nova. Tanto é que eu achava que eu ia fazer jornalismo, porém, mudou o rumo. Mas eu decidi trazer para essa pesquisa essa abordagem, ou seja, essa perspectiva do texto e a composição, o texto e a dança. Então, eu tenho lido muitos autores que falam sobre isso. Tenho lido o José Gil, para falar também sobre o corpo. A Christine Greiner também tem um livro sobre isso. Tenho lido o Roland Barthes, o Antonin Artaud. Na verdade, eu fiquei muito curiosa sobre esse assunto por um artigo que um pesquisador escreveu sobre o Antonin Artaud e uma perspectiva diferente sobre a palavra e essa palavra que se faz verbo, ou essa carne que se faz verbo. E isso trouxe... Foi um artigo que deu um nó na minha cabeça. Enfim, quis experimentar um pouco mais nessa linha de raciocínio e descobrir outras coisas, outras perspectivas do texto em composição coreográfica. E até então, eu também tenho utilizado três obras específicas que surgiram durante esse processo do mestrado, que trabalham com o texto de formas diferentes e é super legal de perceber essas diferentes formas em que o texto aparece ou não aparece, ele está dentro ou foi utilizado no primeiro modo e depois... Enfim. Um é o *Cão Sem Plumas*, da Deborah Coker. O outro é o *Body and Soul*, da Crystal Pipe. E um é uma instalação artística, na verdade, uma vídeo-instalação, que se chama *Text Rain*. Na verdade, essas três obras têm me ajudado muito a colocar a minha cabeça no lugar, porque acho que tem muita coisa que está muito abstrata ainda para mim, dos textos que tenho lido. Enfim, acho super válido observar. Então, depois de ter lido aquele pequeno trechinho daquela oficina que você deu em 2022... Na verdade, a minha primeira pergunta seria se você costuma trabalhar com o texto ou se isso foi uma coisa pontual?

Catarina Câmara - As palavras, de uma forma geral, elas acompanham-nos, não é? Sempre. E eu não sou capaz de retirar a presença das palavras e das ligações que acontecem, dos sentidos que se produzem quando nós usamos esta palavra da minha vida. Eu diria que eu tenho uma incapacidade de atomizar as atividades humanas, ou as do cérebro, não é? E a resposta a essa questão é: costumas trabalhar com o texto na dança? Eu acho que a resposta a isto é a minha forma de estar na vida, que tenta conciliar realidades que parecem apartadas,

que parecem se unidas, não é? O corpo, a mente, a palavra, o movimento, a emoção, a razão. Então, por algum motivo, não vale a pena estarmos aqui a analisar as causas, a nossa sociedade moderna foi criando pequenas caixas conceptuais sobre o que é que é a expressão artística, não é? A literatura é isto, a dança é isto, o livro é isto, mas esta ideia artística, esta ideia do que é que é o artista, do que é que é a arte, do que é que são as correntes artísticas, ou as artes artísticas, é uma invenção ligeiramente recente. Já houve uma altura na história da humanidade onde estas expressões artísticas, elas faziam todas parte de um globo. E o espetáculo era um espetáculo que se valia do corpo, que se valia da palavra, que se valia de uma série de coisas. Talvez eu, em mim, sinta essa... essa orgia, essa orgia das expressões e não consiga trabalhar de outra forma que não seja fazendo uma... amigando as palavras e amigando o movimento. Ou seja, às vezes é através do conflito, não é? Foi uma coisa sempre que atravessou a minha vida. Que é esta... Quando eu escrevo, eu sinto que a escrita, ela vem de um lugar muito físico, muito transpirado. Ela vem de um lugar do corpo. É sempre uma urgência do corpo. E a escrita é um ato físico. A escrita pode ser uma coisa altamente transbordante do ponto de vista físico e emocional, sabes? E consome calorias, quando é uma escrita. Por outro lado, quando eu comecei a dançar, e isto é verdadeiro, porque tem a ver com a linha da companhia Olga Roriz, ela usava muito texto, palavra, e imediatamente eu a encaixava. Porque, digamos que, acima de tudo, interessa poder abarcar todas as componentes da expressão. Obviamente há umas que, sei lá, o museu não é minha, mas complementam-se. Complementam-se. Eu, às vezes, sou capaz de ver um espetáculo só com movimento, sem dúvida. Mas é possível entender quando esse movimento surge de um conceito, de uma ideia, ou é só qualidades de movimento rápido, lento. E essa densidade do mundo e do humano, que é o que me interessa, a densidade do mundo, o lastro da nossa presença no mundo, eu acho que é muito mais potente, muito mais movedor e comovedor quando ele alia estas forças, a conceptualização da língua, língua oral escrita, falada, e, ao mesmo tempo, do movimento. Não sei se estou a responder à tua questão.

F. R. - Não, não faz mal, pode ir. Pode ir, a gente vai para onde for. Eu não estou aqui em busca de respostas.

C. C. - Sim, eu sei, isso é bom. Porque, pronto, isso desperta coisas. É pontual? Não, não é pontual. O meu trabalho na companhia sempre foi um trabalho que amou a palavra. Que ama a palavra, ama o texto, ama a ideia. É um corpo que ama as ideias. Só que as ideias, elas suportam-se muito melhor no corpo do que na própria razão. A ideia precisa de um corpo para habitar. Porque, senão, é uma espécie de fantasma. E a dança permite que as ideias habitem e que se entendam a si próprias, que se experienciem. E esta ideia de poder ter uma espécie de casa-corpo para um conceito, para um... E, ao mesmo tempo, o que eu acho, e

isto é uma coisa relativamente recente, que eu tenho sentido, é que a dança muda a minha palavra. Eu falo de outra maneira porque danço. Nós estamos muito habituados a ver esta relação quase unívoca entre o texto que vai criar uma coreografia, não é? O texto que vai promover um determinado equacionamento das linhas da dança, das coordenadas da dança, não é? Como é que o texto vai. E eu, neste momento, interesse-me muito perceber como é que a experiência sensorial, sensitiva, sinestésica, ela cria um campo diferente na palavra. E, às vezes, não é as palavras que mudam, só. Quando eu digo a palavra *palavra*, quando eu digo a palavra *palavra*, ela muda porque eu tenho a experiência do movimento em mim. E isso é fortíssimo. E talvez tu não vejas, mas eu sinto. E talvez tu sintas também. Porque nós sentimos sempre aquilo que o outro sente. Em maiores e em menores graus. Portanto, essa relação, não é, que é promíscua, que é conflitiva, que é amorosa, não é? E às vezes a palavra e o movimento estão no namoro. Outras vezes estão no ringue de boxe, não é? E como eu sou uma pessoa que funciona bem no conflito, eu acho que eu sou uma... Eu crio a partir do conflito. Não há nada de mais interessante que esta tensão criativa potente. É isso mesmo. Eu nunca tinha pensado nisto. Eu preciso de duas coisas que parecem que chocam. Duas entidades que parecem que não são aliadas. E tu vais ali... Dá um jeito de conversar. Friccionando, não é? E através dessa fricção criativa, o que é que surge? O que é que se sacrifica? O que é que se encontra de novo? Então, eu acho que é sobretudo porque eu gosto de trabalhar com encontros improváveis. E isso é uma coisa que domina a minha vida porque eu trabalho nas prisões, não é? Eu tenho um projeto assim nas prisões. E portanto, a palavra e o movimento são uma espécie de desafio, não é? Filosófico também, cultural e político. Porque geralmente nós entendemos que são campos diferentes. E a mim interessa-me criar aqui esta cumplicidade entre estas duas realidades. E portanto, sim. Já fiz coisas tão simples como dançar um texto simplesmente do ponto de vista daquilo que é a musicalidade do texto. Ou ir buscar conceitos. Por exemplo, trabalhei a obra da Madame Bovary no solo meu. E para mim aquilo foi um encantamento, não é? Porque tinha aquele texto incrível do Tolstói, Madame Bovary, sobre uma mulher adúltera e as questões todas que eu levantava. E criar um espetáculo é outra obra. Mas pronto, não sei se foi...

F. R. - Ótimo, porque o interesse de conversar com profissionais, com pesquisadores, era justamente, como eu falei, não é para achar respostas, mas é para trazer mais questionamento. E para colocar mais confusão na minha cabeça, justamente para, enfim, eu conseguir desenvolver com aquilo que eu já estou lendo, com aquilo que eu já vi, aquilo que eu já experimentei, etc.

C. C. - As palavras não são para ser entendidas todas. Ou seja, tu não tens de entender tudo o que eu digo. Tu tens de entender... A palavra é o sinal, como é o movimento da minha mão.

Como é que a palavra e o movimento da minha mão se articulam? O que é que tu sentes ao ouvir a produção destas formas do som que traz palavras, as palavras trazem imagens, e depois como é que isso dança com este lugar, com onde nós estamos, é com a forma como eu expresso, a forma como tu estás, e é nesse campo inteiro, quase democrático da expressão, que a gente encontra alguma pista para uma nova pergunta que nos põe em movimento. Porque é isso, a pergunta põe em movimento, a resposta fecha. Então, tu estás no bom caminho.

F. R. - Inclusive, sobre isso, ou melhor, enfim, como você tinha falado que às vezes a gente vê isso como dois campos diferentes, separados, eu trouxe uma palavra para o meu texto, que na verdade eu já tinha visto nesse artigo inicial sobre o Antonin Artaud, que é palavra-corpo, separados por um hífen. E aí isso me trouxe um questionamento, porque qual seria a diferença, por exemplo, de falar palavra-corpo ou palavra- corpo? Enfim, eu ainda estou construindo os meus pensamentos sobre isso.

C.C. - Palavra-e-corpo ou palavra-corpo?

F.R. - Palavra e corpo, ou seja, e corpo, ou palavra-corpo separado por um hífen?

C. C. - Escreve lá isso, que eu não sei se estou a entender. Ah, estou a perceber. Sim. Hum, claro, claro, claro. Sim, sim, sim.

F. R. - Eu... Enfim, ainda são muitas incertezas, mas para mim esses dois são diferentes. São completamente diferentes, até porque se fossem iguais não teria necessidade de usar o de baixo separado por um hífen. E eu acho que palavra-corpo separado por um hífen traz mais para mim essa ideia de que não são duas coisas separadas que decidiram se unirem, etc. Mas é esse mundo em que eles já se cruzam e se conectam, e se entrelaçam, mesmo que seja no combate, naquele lugar meio incerto, ou mesmo na harmonia, não sei, enfim. E eu não sei o que você acha sobre isso.

C. C. - Olha, quando eu vejo esta segunda possibilidade [palavra-corpo] que me parece mais completa, vem a palavra subjetividade. Como se a palavra e o corpo, não é? Tivessem qualquer coisa de... Falta qualquer coisa a cada uma delas, não é? A palavra e o corpo. A palavra, o e, é para unir duas realidades.

F. R. - Mas para mim parece que está separando as duas.

C. C. - Exatamente, e está, porque o e é exatamente isso, serve para unir. Então, se serve para unir é porque elas não estão juntas. Portanto, aqui, quando nós temos palavra e corpo, na verdade, o que nós concluímos é que elas não são a mesma matéria, não é? E, enquanto

palavra-corpo, nós estamos a falar de uma entidade única, que é... E que pode ser corpo-palavra ou palavra-corpo também, não é? Palavra-corpo no sentido em que a palavra ela está imbuída de uma experiência do real. É a experiência dos sentidos, a experiência da emoção, a experiência da percepção, não é? Em que, na verdade, um conceito ou uma imagem, ela traz um sentido. Traz um sentido. E é... Quando eu digo luva, luva, ou quando tu dizes luva, estamos a dizer a mesma coisa. Mas aquilo em que tu sentes, aquilo que tu moves, aquilo em que tu pensas quando dizes a palavra luva é muito diferente daquilo que eu digo, penso e movo com a palavra luva, não é? E todos os corpos são diferentes. Todos os corpos são singulares. Já as palavras, a gente olha, não é? Então, quando tu acoplas a palavra *corpo*, a palavra *palavra*, tu vais buscar, vais resgatar a ideia daquilo que é individual, que é subjetivo, que é único. É como se tu ferisses a abstração com o concreto. Ferisses de vida a abstração através de algo que é tangível, que é concreto, que é suado, que é... inclusive que nos escapa. As palavras são casas fechadas, não é? E a gente precisa disso, a gente precisa ter... o corpo é qualquer coisa que te escapa permanentemente. Até há um autor que fala disso, que é o Emanuel Levinás, um filósofo, que diz que no rosto do outro, que para os bailarinos o rosto é o corpo, não é? E o corpo é o rosto. Eu acho que nós podemos fazer a associação. Nós vemos a humanidade no outro, porque há alguma coisa no teu rosto que me escapa, que é misterioso, que eu nunca vou conseguir aceder. E é esse ato, esse espaço de imaginação que faz com que eu te respeite como ser humano. Portanto, isto é uma teoria, não é? E eu estou a falar por intuição e por disparos, não é? Então, palavra-corpo, para mim, é precisamente a distração que é ensurflada com o sopro da vida. Com o sopro daquilo que é individual, que é único, que é intransmissível, que é singular, que é inescrutável... inescrutável. Deixa-me agora... Pronto. Que não se pode prescrutar. Imprescrutável. E há essa qualidade, que da mesma forma que se torna tangível, também é movimento. E é... Palavra-corpo. Bom... Se calhar eu sou um bocadinho abstrata, mas...

F. R. - Não faz mal, porque tudo o que eu leio é... É um pouco abstrato. E é até um desafio, porque durante a minha graduação eu fiz um trabalho de pesquisa. Não foi... Não tinha a ver necessariamente com texto, enfim, mas era... Era música. Então, era música e composição coreográfica. E era muito... Foi tudo muito fechado, muito, digamos assim, fácil de articular naquele momento. E está sendo superinteressante como, óbvio, é um mestrado, então é uma dificuldade maior, mas é tudo muito mais abstrato agora. E eu preciso muito mais de mim para conseguir colocar as coisas juntas ou desenvolver de acordo com tudo que eu recebo. E está sendo um desafio, mas é um desafio que eu particularmente estou gostando de passar, porque estou descobrindo várias coisas sobre mim que nem mesmo... Enfim.

C. C. - Eu, se calhar, dou-te só um... Não é conselho, é da minha experiência sobre o ato de compreender, de entender. Nós nunca entendemos o outro. Lá está. Nós nunca acedemos àquilo que é a verdade do outro. Nem eu acedo à minha verdade, não é? Então, o que é importante é entender o que é que te move, que novas questões, as coisas que tu dizes, não é preciso resumir aquilo que o outro diz numa espécie de grelha de valores ou sentidos ou resultados, mas perceber o que é que ativa em mim, que outras perguntas geram e como é que... que outras palavras é que traz. É nesse sentido. Para não te assustares.

F. R. - Muito obrigada. Eu trouxe aqui alguns vídeos das obras que eu observei. Deixa eu só ver se eu consigo aumentar o brilho. Não consigo aumentar o brilho. Enfim. O primeiro que eu queria mostrar é o da *Body and Soul*, da Crystal Pite. E, como eu disse, eu consigo observar coisas diferentes do texto nessas três diferentes obras. E essa coreografia da Crystal usa um único texto que se repete ao longo da obra em diferentes partes. E, por mais que a gente pense que é o mesmo texto, vai me dar o mesmo tipo de informação... Não. É completamente diferente. É como se eu estivesse... Como não, é uma cena completamente diferente. Então, eu queria te mostrar alguns trechos.

[VÍDEO *BODY AND SOUL*]

F.R. - Então, esse é... O texto é esse. E essa é a primeira vez que ele aparece, justo no início. E... Eu queria só mostrar uma comparação com outro momento em que ele aparece.

[VÍDEO *BODY AND SOUL*]

F. R. - Eu achei muito interessante quando eu assisti a esse espetáculo pela primeira vez. Isso foi para fazer um trabalho do mestrado e eu precisava de uma obra geográfica para, enfim, comentar sobre. E uma das minhas colegas tinha dado o nome da Crystal Pite, eu fui pesquisar obras e eu dei de cara logo com essa e eu comecei a assistir. E eu só ia assistir um pedaço para conseguir ter uma noção e pesquisar mais, mas eu acabei assistindo a obra inteira. E eu achei muito interessante como...ou seja, as palavras são as mesmas, mas não são. O texto é o mesmo, mas não é, porque ele não é dito da mesma forma, porque os bailarinos que se utilizam dele naquele momento não estão no mesmo estado todas as vezes. Então as cenas são diferentes e como também tem até um tipo de manipulação desse texto como som. Então aqui está o texto corrido, apesar de que pela primeira vez eu percebi que alguns momentos têm o texto dito bem baixinho lá no fundo. No final da coreografia tem mesmo o texto acelerado, para você não conseguir ter essa percepção das palavras, mas justamente os sons delas. Enfim, eu gostei muito de perceber essas nuances, essas

possibilidades talvez. E queria que você comentasse um pouco sobre o que você assistiu, o que você achou.

C. C. - Pensei na palavra mentira. Mentira não como uma má ação, mas quase como uma condição que é de uma reação. A mentira é uma espécie de desvio àquilo que seria a verdade, àquilo que seria tido como sentido comum. Neste jogo entre o corpo e a palavra, nós conseguimos criar muitas possibilidades. É como se... eu pensei na palavra mentira porque é a palavra que nos dá a possibilidade de mentir. O corpo não mente. E isso é maravilhoso, porque a vida não é a verdade ou a mentira, a vida é esse jogo. E é exatamente isso que eu estava a dizer há bocado, que eu sinto que vi aí, que é essa tensão entre como é que se exprime, como é que se cria um campo de verdade, de expressão, para o que acontece. E o que acontece é sempre uma combinação de forças. Eu vou passar a explicar isto de outra forma. Costuma-se dizer que o todo é sempre maior do que a soma das suas partes, já ouviste esta expressão?

F.R. - Sim, sim.

C.C. - Então isto é muito engraçado, podes ter os mesmos códigos, até a mesma coreografia, o mesmo texto, mas depois nunca é a mesma coisa. E eu acho que isto, esta obra, nos conecta precisamente com essa ideia de impermanência, com a possibilidade de nós atualizarmos o que sentimos constantemente, com a possibilidade de não sermos fronteiras nem pontos fixos. É um gesto político também, ou seja, é a possibilidade de encontrar diferentes perspectivas e pontos de vista sobre uma situação. Eu vejo de baixo, vejo de cima, eu sussurro, eu acelero a palavra, e então eu acho que tem uma dimensão poética e política, precisamente porque nos toca com esse campo em que nada é um dado fixo e nada tem uma primazia. A primeira coreografia, o primeiro momento, com os mesmos elementos, com os mesmos bailarinos, fala de uma coisa, o outro fala de outra. Mas o que é interessante é, há qualquer coisa que se conserva. Somos todos humanos, não é? Mas depois tem estas variáveis. Então, onde é que isto toca a mim, a mim, Catarina Câmara? Toca nesta abertura, esta abertura ao mundo, ao outro, a mim própria, que é a possibilidade de eu atualizar o meu desejo, a minha expressão, de eu me afinar constantemente comigo e não ficar fixa. Qual é o problema disto? Dá medo. Porque a gente gosta mais dos pontos fixos, daquilo que conhece, do que é familiar, do que não se move. Do que é o desconhecido. A transformação, mas aí que está o prazer da vida e essa é a essência da vida, aquilo que muda e não aquilo que permanece. E eu acho que este é um bom exemplo que nos dá de uma aliança ou de um agenciamento entre aquilo que permanece e aquilo que muda. Porque tu vês que há algo que permanece e algo que se transforma. E é um encontro belíssimo entre estas forças que

nos impulsionam, nos criam uma espécie de sentido da nossa existência e ao mesmo tempo que criam horizonte e vida, vida criativa. Não sei... Mas muito bonito, muito bonito.

F. R. - É até engraçado porque... Enfim, só porque foi uma coisa que eu pensei. Você disse que tem alguma coisa que permanece, né? Somos todos humanos. E é engraçado porque... Eu não ia mostrar, mas agora vou mostrar. No terceiro ato, no início do terceiro ato, na terceira parte. Já não tem a sensação de que são humanos.

C. C. - Ok, exatamente.

F. R. - Porque os corpos são diferentes agora.

C. C. - Ser humano é também não ser humano. É que para mim, o humano... Porque o humano mente se ficciona, ele pode ir além de si. Ok. Mas mostra. Aliás, o Derrida fala disso, não sei se é um filósofo, sobre esta questão de nós somos para além de humanos porque somos a possibilidade de nos imaginarmos para além de um humano. Claro.

F.R. - E é nessa parte que eu falei que tem uma manipulação do som porque você já não consegue perceber palavras. Você percebe o som das palavras muito acelerado. E é isso. Combinado com esses corpos que estão em cena já traz uma coisa totalmente diferente.

C. C. - São paisagens afetivas diferentes. Ou seja, eu acho que isto...

[VÍDEO *BODY AND SOUL*]

C.C. - É incrível este trabalho. É de uma profundidade. Mas há qualquer coisa de interessante aqui que eu não sei se acontece em todos os momentos. É que há... Número dois. Há como duas forças que se apoiam. Ou que estão em relação. Dois homens, um homem e uma mulher. Dois grupos. Há a preservação dessa relação de conjunto. O combate. Duas forças. Que para mim seriam estas forças, a ideia que nós temos de que é palavra e a ideia que nós temos de que é o movimento ou o corpo. E o corpo é uma produção. E a palavra é uma produção do corpo. A palavra faz parte do conjunto de forças do corpo que não é o meu corpo. Eu sou este corpo. Este corpo é a minha mente. Eu acho que vai nesse sentido. E nós... Eu estava a ouvir de manhã uma coisa muito interessante. Olha, um brasileiro incrível. Vladimir Safati. Ele falava muito sobre... Eu estou a ouvir, mas ao mesmo tempo ele falava muito sobre outras coisas. Nós temos uma relação de propriedade para com o nosso corpo. O meu braço, as minhas pernas, os meus olhos. É quase como uma espécie de relação de dispor sobre. De jurisprudência, de decisão. Nós somos atravessados, atravessadas por forças que nos habitam, que nos movem. E às vezes podemos controlar mais ou menos, mas nós não somos autónomos. Nós não somos autónomos de nada. Podemos é saber disso. E

então ficamos... Essa consciência dá-nos mais liberdade. É engraçado. Agora aqui temos uma unidade, não é? Esta ideia também é muito interessante. Porque há um sentido que se desprende do número 2, do número 3, do número 1. Do coletivo.

F.R. - E já não consegue nem perceber pelo som que tem.

C.C. - Incrível a uniformidade dos corpos, não é? Isso é uma coisa muito típica também da dança clássica.

F. R. - Até mesmo a máscara, não é? Porque no primeiro e no segundo ato a gente consegue... Não conheço nenhum dos bailarinos, mas eu consigo identificar pessoas diferentes. Aqui eu já não sei quem é quem.

C. C. - Parecem umas baratas, não é? Tipo fatos de inseto.

F. R. - Umas formigas, não sei.

C. C. - Sim. E é ridículo. O que é engraçadíssimo nisto? Se tu vês flashes, parece sair de espetáculos diferentes. Mas depois, de facto, na construção é isso, há algo que conserva. Há uma unidade, que é o que está aqui, que cria uma espécie de coerência. Que permite a transformação. Para mim é sobretudo sobre... O que eu amo realmente na relação entre o texto e o corpo é precisamente o contraste, o conflito e a possibilidade de se criar sentidos tão múltiplos. Para mim, que falo muito sobre aquilo que é a nossa condição humana. E a mim interessa-me a condição humana. No fundo, eu acho que sou uma bailarina da filosofia da dança, da psicologia e da psicanálise. E eu diria que... Que esta possibilidade de juntar e de trabalhar com estas duas vertentes artísticas, ela toca nessa ferida essencial que é a nossa. De repente eu começo a falar, levantando-nos, a garganta solta, os tons transformam-se em palavras. A palavra permite o teatro. A palavra... É muito engraçado porque nós não precisamos da palavra para dançar, mas o teatro já precisa do texto. E depois é isso, é o conflito de verdade ou mentira. Que não tem a ver com verdade ou mentira, tem a ver com possibilidades múltiplas de relação. Ou seja, sentidos incríveis e variadíssimos nesse encontro. Palavra-corpo, palavra-corpo, depois corpo em cima, depois palavra em baixo. As próprias palavras têm uma etimologia do corpo. Elas vêm do corpo. Se calhar, quando alguém diz pela primeira vez a palavra *corpo*, diz que tem a ver com algo que é estrutura. As palavras contêm a sua história. E a sua história é sempre uma história de nascimento e de vida. É sempre uma história física. Elas não... Não é por acaso que... Palavra é palavra. É um lavar também. O que há dentro da palavra *palavra*? Lar, lavra, barba.

F. R. - Eu fazia muito esse exercício quando era criança. Quando a gente começa a aprender a escrever as palavras, que era justamente transformar, a partir de uma palavra, outras palavras. Tirar palavras de palavras.

C. C. - Eu diria que esse exercício é obrigatório até o final da vida. Porque eu acho que a nossa grande urgência agora como coletivo é realmente nós não estancarmos. Nós não cristalizarmos as palavras, os afetos, as fronteiras. E poderemos, de alguma forma, continuar a compor. E a experiência artística é isto. É sobre a possibilidade de continuar a relacionar e a criar mundos. Portanto, é um gesto extraordinariamente político. Diz-me. O que é que me queres perguntar?

F. R. - Não, na verdade não é... Não tenho... Eu não fiz muitas perguntas estruturadas. Enfim, eu fiz meio que tópicos mesmo para conversar. Eu só queria trazer, para finalizar, a vídeo-instalação, que eu acho que tem uma diferença. Porque agora que, por mais que a vídeo-instalação seja baseado... Ou seja, tem um poema que está ali, a gente não vê em hora nenhuma esse poema. E já vou mostrar. Porque basicamente são letras que caem de uma tela. Que são as letras que compõem esse poema. E a vídeo-instalação só acontece quando um corpo se coloca em frente a essa tela, faz uma forma e as letras se depositam.

[VÍDEO *TEXT RAIN*]

C. C. - Isto é de quando? É antigo, não é?

F. R. - É antigo, é de 1900 e... Acho que deve estar no link do vídeo depois disso.

C. C. - Mas há uma interação real?

F. R. - Sim.

C. C. - Ah, ok.

F. R. - Isto é como se fosse uma gravação da tela. Mas na frente da tela tem as pessoas fazendo...

C. C. - Mas é possível... Ou seja, elas conseguem mesmo subir...

F. R. As letras elas reagem àquilo que...

C.C. - Ao movimento.

F.R. - Exatamente, ao movimento, à forma do corpo parado. Então, o que eu achei interessante aqui é que... O poema em si, a estrutura dele, como a gente conhece... As palavras, as linhas, os versos... Não importa. Não importa saber o conteúdo desse texto. Mas eu vejo quase como se fosse... Eu crio o meu próprio texto. Mesmo que não sejam palavras reconhecíveis ali. E aquilo que eu consigo captar, que cai em cima de mim... É único. Porque se alguém quiser se colocar ao meu lado... Não vai pegar as mesmas letras. Não vai pegar a mesma... Enfim. Eu achei isso super interessante. Porque é meio que... Ao invés, por exemplo, na Crystal Pite, nós temos o texto, nós reconhecemos as palavras, e mesmo que seja diferente... Aqui nós não alcançamos esse... Digamos assim, texto original. Através do corpo, criamos o nosso próprio.

C. C. - Sim, mas é uma convocação do próprio corpo, do público. Ou seja, o conceito da performance e instalação... É um conceito próprio. O espectador é ativo, participante, emancipado. Que vai, que experimenta. Que obviamente é uma provocação à nossa passividade. Sentar-nos numa sala... Não só... Eu acho que se sente muito. Tu vais à Ópera de Paris, sentas-te... E obviamente quando vês aquele espetáculo... Coisas acontecem. Mas aqui há este convite... A tu seres também artista. O que é interessante. Ou seja, tu crias o poema. Esta coisa entre o intérprete e o criador. E que eu acho que fala também sobre a possibilidade de todos termos processos criativos em nós. Ou seja, aí também há um *statement*. Que é o *statement* de... Olha, sim, o lugar do artista, se calhar não é... Se calhar o artista não é aquele só que vai pôr as suas obras nos sítios institucionais... Mais os clássicos. O artista pode ser tu também. E eu acho que só aí já há qualquer coisa que é... Que muda um bocadinho o paradigma. Depois... É aquilo que também temos estado a falar nesta conversa, que é como é que o corpo, o movimento do corpo, as formas que tu crias ao longo da tua vida, elas determinam as palavras. Quanto te permite arriscar as palavras? Quanto te permite combinar palavras? Quanto te permite dizer palavras que nunca foram ditas? Quanto te permite não dizer, silenciar? Quanto te permite substituir o gesto por uma palavra? Então acho que isto é um convite à explorar uma paisagem, um campo de expressão muito mais livre, lúdico, e ao olhar isto eu penso muito na educação. Eu amanhã, por acaso é muito giro estar a dizer isto, que eu amanhã vou à escola da minha filha. Eu acho que essas coisas não são casuais. É a semana da leitura. E então, eu vou à escola fazer-me um... Convidaram os pais para ler uma história. Vou ler uma história. Vou tirar-los das cadeiras... E vou... E o último exercício que eu faço é... Eu pego um livro, passo ao livro... Como é que eu posso dançar com este livro? Saio do livro e o que é que fica? Pois é, vou buscar uma palavra. Como é que essa palavra dança em mim? Depois, como é que... Eu vou ler um texto que é... Para que serve a poesia. É muito giro esse texto. Para crianças, mas acho que vale a pena, do Álvaro de Magalhães. Álvaro de Magalhães, Para que serve a poesia. E não é? Pôr os

miúdos a dançar as palavras. A te compor, não é? Para que as palavras... Imagina, quando dançam a palavra casa, fazem sempre assim, não é? Qual é o campo semântico da palavra casa? Mas a palavra casa pode ser a minha casa. É confortável? Eu quero ir embora? Como é que ela se manifesta na sensação? E em que sítio do meu corpo? Em que órgão? É nas costas? É na frente? Não é? Depois de poder fazer esse zoom da palavra. E trazendo cada vez mais músculo, mais carne, mais diferencial na palavra. Não é? Que eu diria... Absolutamente, isto é um tema absolutamente político. Não é? De poder conseguir mover as palavras. E poder te compô-las. Poder fazer um jogo. Nós vivemos numa sociedade que dá primazia a um certo tipo de discurso. A um certo tipo de linguagem. Assertiva, racional, lógica. Não é? E que se funda no uso da palavra. Mas... É mentira. Porque ao mesmo tempo, a única coisa que nos move são os afetos. São os afetos. E acho que este tipo de jogo permite ampliar o nosso campo de afetos. E, evidentemente, a criatividade. Diria que é o que nós precisamos para conseguir termos aqui alguma sanidade. Mais? Mais alguma coisa?

F.R. - Eu acho que... Eu acho que não.

C.C. - Há alguma coisa que me queiras perguntar sobre... Olha, fiz Beckett. Fiz um texto sobre Beckett com a Olga. Trabalhamos muito a relação da criação de texto. Tanto aqui na companhia... Por exemplo, a Olga também trabalha muito com texto. Porque é uma linha dança-teatro. Mas tanto pode ser tu escreves um texto e fazes uma coisa num registro teatral. Ou como pode ser... Lá está, pegares um texto, danças o texto e danças aquilo que é os passos entre as letras. Danças... O peso das palavras. O que é a palavra caixa. Caixa. Como é que ela se mexe no teu corpo? Não no seu... A sensação mais imediata.

F.R. - Também escrava um pouquinho mais a fundo do que ela pode ser.

C.C. - Isso. Que é a dimensão fenomenológica do fenómeno. Uma coisa com a qual eu trabalho. Estou a fazer uma espécie de zoom. Cada vez descendo mais fundo na carne da palavra até encontrar-se a sua especificidade. E às vezes isso pode ser um silêncio do corpo. É muito lindo.

F. R. - Eu fiz um exercício no mestrado. Foi até com o Ângelo, durante a aula dele. Que eu peguei um livro e pedi para as pessoas me darem números. Eu ia na página e aí eu contava as palavras, pegava palavras aleatórias. Depois eu separei sílabas, coloquei cada sílaba em um papelzinho. Aí eu coloquei todas as sílabas e falei montem três palavras, palavras suas. Não precisam ser necessariamente palavras que existem, palavras que já são... Mas as suas palavras. Juntaram as palavras. E depois eu juntei em grupos e eu pedi para eles fazerem uma composição dessas palavras. Como se fosse um pequeno texto. E explorar um pouco

também. Pensando mais nesse lado da qualidade sonora da palavra. Como que aquela palavra pode ser dita. Como é que vocês querem dizer aquela palavra. E com esse som, como é que o seu corpo fala aquela palavra, da forma como você fala com sua voz. Enfim. Foi super engraçado porque eu também pedi para eles colocarem essas palavras em uma folha, e tinha uma artista que estava com um Ângelo, que também se chama Catarina, que falou... ela até me deu a ideia de... Aquilo ali poderia ser o meu espaço, ou seja, não precisa ser uma palavra, uma depois da outra, em linhas, mas como é que eu me coloco, como é que eu coloco essas palavras nesse espaço? Qual que são esses espaços entre... que estão em branco e o que pode preencher isso daqui? O que isso diz? Enfim. Também foi super interessante de experimentar.

C. C. - Sim. Pode ser muito interessante, quando eu fiz um campo de palavras. E imagina, de uma palavra a outra, que trajetória que tu fazes? Que viagens é que tu fazes? Sabendo que a viagem... que ali é a palavra cadeira e ali é a palavra morte, o que é que acontece nesse encontro, que é sempre uma terceira coisa. Eu acho que é isso. Nós estamos sempre a falar de campos complementares. Contrastantes. No fundo são estes binómios. Que não são. Que não deveriam ser binómios, mas que são percebidos como tal. Muito bem.

F. R. - Certo. Acho que é isso.

C. C. - É isso?

F. R. - Sim.

C. C. - Mais nenhuma questão?

F. R. - Acredito que não.

C. C. - Está bem.

F. R. - Até porque já são.

C.C. - Pronto. Já são que horas?

F.R. - Já são onze... Meio dia. Meio dia.

C.C. - Muito bem. Então olha. Qualquer coisa que tu precisas.

[FIM DA GRAVAÇÃO]

ANEXO D

TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM ALINE BERNARDI

Entrevista realizada através da plataforma ZOOM no dia 18 de julho de 2024

Flávia Rodrigues – Eu acho que eu vou começar me apresentando assim, depois falar um pouco sobre o que eu pensei da gente conversar hoje. Que eu li seus textos, li muita coisa sobre você, mas você não sabe nada de mim, a não ser meu nome, né? Então, meu nome é Flávia. Eu moro em Vitória, mas, na verdade, eu nasci em Salvador, e tenho uma família inteira mineira. Então, é uma mistura doida que eu adoro. Sou formada em dança pela Universidade Federal de Viçosa, e agora estou no mestrado em Lisboa. Eu nunca tinha pensado em fazer um mestrado depois que eu terminei a graduação, mas foi esse mestrado especificamente que me chamou muita atenção. E aí eu decidi, bora lá então, ter uma experiência fora do Brasil. Porque eu sempre quis, não necessariamente sair para morar fora eternamente, mas ter uma experiência no mundo lá fora e ver o que tem por lá. Então, agarrei a oportunidade. Estou terminando. E já tem muita gente perguntando o que vem depois. E eu sempre falo que eu não sei. Ao mesmo tempo que eu tenho vontade de ficar lá, eu tenho vontade de vir para cá de volta. Então, assim, não sei. E então, minha pesquisa foi muito motivada pelas minhas experiências no mestrado. Parecia que a partir do momento que eu pensei, olha, eu posso fazer isso, veio um monte de aula, de texto, de espetáculos, de obras, que meio que corroboraram para esse caminho de pesquisa. Eu falei, olha, então eu não posso ignorar isso tudo e fingir que não estou vendo né, então vamos ver o que eu posso fazer. E é super engraçado, porque quando eu fiz o meu TCC, era tudo muito direto, muito objetivo. E essa linha de pesquisa minha agora é tudo menos direta e objetiva, que eu particularmente estou amando, porque eu tenho que me colocar um pouco mais, eu acho, quando eu leio os textos, quando eu escrevo, tem que ter um pensamento um pouco mais a fundo. Me tirou muito essa pesquisa, me tirou muito do eixo. E eu acho que é justamente estar fora do eixo que é o lugar que eu preciso ficar para escrever essa pesquisa. E para ser muito sincera, eu acho que é agora que as coisas começam a fazer um pouco mais de sentido. Começam a se ligar mais, meio que uma teia que vai se juntando, pedacinhos por pedacinhos. Porque desde o início eu estava assim, ok, eu quero... Tem esse contexto, essa ideia de abismo, palavra, corpo, mas ainda não estava... Eu não via como é que... Claro, as coisas se ligam, se juntam, mas estava muito ainda abstrato na minha cabeça. E agora, por mais abstrato que seja, eu consigo me agarrar um pouco mais nesses conceitos, nessas ideias e criar ligações, diferentes ligações. Então, tudo começou quando eu li um artigo chamado *A Palavra em Artaud ou a Carne que se Faz Verbo*, do Wilson Coelho. Foi aí que

eu tirei esse conceito de abismo. E eu li esse texto já milhares de vezes. Cada vez que eu leio, eu tiro informações novas, raciocínios novos, né? Mas tudo começou com ele porque me deixou muito inquieta, porque eu tenho essa ligação com a palavra, digamos assim, porque antes de eu decidir fazer graduação em dança, eu pensei em fazer jornalismo, porque eu queria muito trabalhar com texto, com livro, com essas coisas. Me interessa até hoje, né? Eu gosto de escrever. Durante a pandemia, ficava de noite escrevendo palavras soltas, mini poemas, não sei, porque eu gosto mesmo, né? E pensei, por que não então pegar um pouco desse gosto para essa pesquisa agora, né? E aí esse texto me deixou muito inquieta, porque justamente pegou a palavra, toda a minha visão sobre a palavra, não é que jogou no lixo, mas meio que jogou no lixo e me deu uma outra coisa nova. Eu estou assim, caramba! Não tinha entendido o texto 100%. Você sabe quando você lê algumas coisas, você fica, eu sei que isso é importante, mas eu ainda não consigo entender exatamente por que? Esse texto estava cheio disso. Eu falei, ok, estou muito inquieta, vamos nesse rumo. Então eu tenho tentado pesquisar, ler autores que me trazem uma nova perspectiva da palavra. Também ler muitos autores que falam sobre o corpo, e juntar as duas coisas, ou seja, a palavra no corpo, o corpo na palavra, tudo junto e misturado, né? Para mim, com essa pesquisa, não existe palavra e corpo como duas coisas que estão super separadas, porque estão juntas o tempo todo. Eu escrevo sobre o corpo, aparece a palavra no meio, escrevo sobre a palavra, aparece o corpo no meio. Está tudo muito interligado. Então eu tenho caminhado nessa ideia de trazer visões novas sobre o que é palavra, como é que a gente usa a palavra, como podemos usar a palavra, enfim. Peguei vários textos que enrolaram minha cabeça, que foram super, assim, filosóficos e subjetivos, que eu fiquei, meu Deus, Jesus amado, socorro, mas agora eu amo, porque eu acho que é nessa loucura da cabeça que eu comecei a criar o meu caminhozinho. Eu tenho uma única pergunta para te fazer, e o resto eu anotei algumas citações de textos que eu pensei que eu podia jogar para a gente começar a dialogar sobre, porque eu não estou fazendo milhares de entrevistas com milhares de profissionais, porque nunca foi a minha intenção fazer várias... nunca foi a minha intenção fazer entrevista. Eu estou fazendo entrevista, fiz duas entrevistas, contando com essa, com você e com mais uma artista portuguesa, porque vocês me chamaram a atenção. Não porque eu saí à procura de gente, mas é porque o trabalho de vocês chamou a minha atenção. Eu falei, caramba, eu acho que é uma boa conversar com essas pessoas. Então não queria também que fosse uma entrevista, sabe? Pergunta atrás de pergunta, super fechadinho, super formalzinho, não é a minha intenção. Não é a minha intenção também tirar de você nenhuma resposta. Não estou à procura de resposta, eu estou à procura de mais perguntas para encaixar dentro da minha pesquisa. Até porque, quem disse que eu vou achar várias respostas na minha pesquisa também? Então, a minha proposta seria eu começar com essa minha única pergunta, que é mais uma pergunta pessoal sobre você, sobre o seu trabalho lá no início, como tudo começou,

e depois falar um pouquinho sobre essas citações. Isso se, a partir dessa única pergunta, a gente já não encarrilhar em outros caminhos, mas essa seria a minha proposta para hoje. Então, você quer falar alguma coisa? Eu posso fazer a pergunta? Ok. A pergunta é muito simples, porque eu li muito sobre a sua pesquisa, sobre o Laboratório Corpo Palavra, mas eu queria saber um pouquinho o antes. Por que você entrou nessa pesquisa? Qual foi a sua motivação? O que te levou a chegar onde você está hoje?

Aline Bernardi – Que bom, que bacana, Flávia. Agradeço a oportunidade de dialogar, de estar conversando. É sempre bom encontrar pessoas que se afetam com o que a gente faz, porque a gente faz justamente para expandir uma rede de pensamento, um modo de estar com a dança, de estar com as palavras, abrindo um campo de pesquisa guiada pela prática. O meu modo de pesquisar é totalmente guiado pela prática. Não sou o tipo de artista pesquisadora que elabora um monte de coisa apartada da prática. Eu só consigo elaborar coisas num campo de experimentação. Vou fazer uma curva de onde estou agora para depois chegar nesse caminho que você está querendo saber de onde surgiu todo esse meu interesse do campo de pesquisa com a palavra e o corpo. O mote que me interessa é a ativação do pensamento enquanto um ato corporal. Como que a gente mobiliza o nosso corpo na vida para que o ato de pensar seja um ato corporal? Isso é um campo que continuo perseguindo, e que me causa inquietações, porque a gente pesquisa as coisas que nos inquietam e nos desassossegam né? Tem aí uma relação com o desassossego que acho também muito importante para nos manter viva na relação com a pesquisa. É isso que você falou: "não quero respostas". Tem muita coisa do não saber, da sustentação do não saber que é muito importante para a gente estar viva na pesquisa. Eu fiz o mestrado em Dança no PPGDan/UFRJ. E atualmente eu estou num doutorado em Artes da Cena no PPGAC/UFRJ onde busco tocar na primeira memória de vínculo com a palavra enquanto um ato corporal. O curioso é que a gente vai caminhando, caminhando, caminhando, vai ali destrinchando todo um campo de memória vivida e agora eu estou tocando numa memória muito primária da minha relação com a palavra e com o corpo: que é a minha relação com a cavalgada. Na infância tive uma vivência muito intensa de roça e criei um parentesco com os cavalos e as éguas; isso foi maravilhoso, esse encontro e a possibilidade de conviver diariamente com cavalos e éguas. Aprendi a cavalgar no mesmo momento em que eu estava no processo de alfabetização, por isso que vou fazer o link com a palavra, pois é a memória da cavalgada conecta com o processo de aprendizado do vocabulário, da gramática, da leitura e da escrita. Sempre tive um interesse genuíno pela poesia, é feito um chamado. Até hoje a poesia é uma linguagem que me assusta, me comove. Pesquiso a escrita de prosas poéticas, contos e poesias, tenho dois livros publicados e me interessa conceber livros que sejam suportes abertos para as leituras e as escritas dançadas. Então, esse vínculo primário de aprender a ler e a escrever e ao mesmo tempo aprender a cavalgar tem me convidado a pesquisar as

alianças interespécies como um caminho de desmonte desse escopo antropocentrado do pensamento do sujeito moderno ocidental que leva a tantas ações devastadoras protagonizadas por nossa espécie. Isso, enfim, é um caminho que eu estou trilhando agora com mais afinco nesse desejo de adentrar as alianças interespécies, para contribuir com modos de pensar que estejam em conexão vibrátil com a vida, para contribuir com a redução dos impactos desastrosos provocados pelas cisões corpo-mente, pensamento-movimento, razão-sensorialidades. Suely Rolnik, uma pensadora que me influencia muito, nos convida a percebermos a incidência do inconsciente colonial capitalístico em nossas vidas e corpos, e toda a historicidade da colonização, da colonialidade, de fortes coaptações do corpo e dos processos de subjetivação a partir dos vetores capitalistas e coloniais. Enquanto humanidade, a gente está imersa nisso. E aí como criar frestas, brechas como furar e perfurar esse inconsciente para encontrar outros canais de vibratilização da vida, tecer caminhos para fabular mundos e narrativas que não estejam tão enraizados nessa perspectiva colonial capitalista. Então esse é um mote muito fundamental no meu modo de me colocar enquanto artista e pesquisadora, enquanto bailarina, enquanto atriz, enquanto escritora... E várias outras pessoas estão fazendo isso: maneiras de buscar contribuir com a criação de saídas possíveis, mesmo que momentâneas, mas que possamos estar sempre caminhando nessa possibilidade de criar saídas desse escopo que nos suga, que é o inconsciente colonial capitalista.

O Laboratório (Lab) Corpo Palavra começa a surgir no momento em que eu estava me formando na Graduação de Licenciatura Plena em Dança, na Faculdade Angel Vianna (FAV). Você conhece o trabalho da Angel? Eu sou bem filha dessa casa maravilhosa, no sentido de que meu corpo é bastante formado nesta casa: a pessoa, a cidadã, a artista, a bailarina, a pesquisadora que sou e vou sendo. Tive dois encontros muito fundamentais para mim na Faculdade Angel Vianna: o primeiro é com Soraya Jorge, que é a pessoa que introduziu o movimento autêntico no Brasil e segue fazendo esse trabalho maravilhosamente bem. E foi ela que depois me levou para todo o campo de pesquisa do contato improvisação (CI) - sou professora de CI, ativista da Rede CI Carioca, mobilizadora e difusora desta prática no Brasil. De modo geral, o campo de pesquisa com as improvisações é um lugar de atuação na minha pesquisa. Pratiquei movimento autêntico (MA) com Soraya regularmente por 10 anos de uma maneira bem imersiva; e o contato improvisação pesquisei há 17 anos ininterruptamente: são dois campos de prática do corpo que realmente me constituem. Os estudos das artes da improvisação abrem para linhas do desconhecido, dos não saberes. É o tempo todo uma tessitura viva do que sei e do que não sei, tentando abrir caminhos não previsíveis, de construir presença no espaço, de grafar a presença no espaço. Então, para mim, o pensamento da coreografia vem como um pensamento de escrita. E no Laboratório Corpo Palavra trabalho muito essa relação do quanto a nossa presença na vida e na arte é um

exercício de construir presença e abrir o corpo intensivo para estar em cena, é também um aprendizado de abrir esse campo intensivo para estar na vida.

Antes de ir para o mestrado na UFRJ, tive uma experiência que foi fundamental para o nascimento do Lab Corpo Palavra enquanto campo laboratorial experimental, que foi o c.e.m. - centro em movimento, em Lisboa, ali na Rua dos Fanqueiros. Eu morei em Lisboa por quase um ano, dez meses. O c.e.m. é um lugar muito interessante, muito disruptivo, um lugar que realmente mexe para as entranhas, no sentido de decodificar o que a gente tem às vezes acomodado em nós. Precisamos estar em ambientes que nos coloquem em movimento, na relação com esses lugares que a gente vai às vezes acomodando, encontrar lugares que abram esses caminhos de uma maneira a nos potencializar, mas também a nos gerar inquietações e perturbações boas para nos abrir processos de criação. Então, depois que eu voltei do c.e.m., que foi em 2015, o Lab Corpo Palavra ganha realmente uma expansão enquanto campo de experimentação prático. A palavra sempre esteve comigo enquanto uma relação de ativar, de abrir estados, de abrir sensações, de abrir status de presença: antes de entrar em cena, tenho o hábito de ler uma poesia, por exemplo. E o encontro com a Margarida Agostinho, que é uma das diretoras do c.e.m., e que trabalha com a fisicalidade da palavra, uma pesquisa bem potente da prática de corpo imerso na relação com a palavra falada, com a palavra escrita. Volto de Lisboa muito desejosa de partilhar dinâmicas, processos e vivências: começo a fazer laboratórios coletivos, e esse é o marco inicial do Laboratório Corpo Palavra, que esse ano (2024) está fazendo nove (9) anos de atuação e que hoje em dia ele acontece de modo coletivo e/ou individual em diferentes formatos: residência artística, *workshop* pontual, formação em módulos, preparação corporal, grupo de estudos, grupo de leituras e escritas dançadas, mentoria de processos de criação.

A outra pesquisadora que para mim também foi importante encontrar na FAV: Hélia Borges, psicanalista, pesquisadora das artes com os processos de subjetivação - ela me orientou na Pós Graduação em Preparação Corporal para as Artes Cênicas que concluí na Faculdade Angel Vianna. Uma pessoa que me acompanhou e segue me acompanhando muito e é uma pensadora maravilhosa, ela instaura uma convocação do corpo diante da sensorialidade da palavra ativando um campo de afetação, ela fala muito desse campo de afetação e desse jogo de abrir o corpo para as forças intensivas, que o tempo todo estão aí nos atravessando. Quais são as composições de palavras e quais são os atos de criar pensamento que se abrem diante do campo intensivo? Porque criar pensamento precisa ser um ato corporal. Quais são esses atos que realmente nos afetam e causam um campo de encontro com outras pessoas? Um campo de afetação, de trânsito, suscitando uma relação de vitalidade. Qual ato de pensamento me vitaliza e qual ato de pensamento pode vitalizar as narrativas de mundo que me interessam contribuir? Estou em busca de palavras que me causem sensorialidade e me convoquem o corpo a um estado de vibração. Quando me deparo com um texto

extremamente argumentativo e racionalizado, eu perco o interesse por esse texto. Então isso também foi me dando ao longo do tempo uma percepção de que tipo de composição da palavra me causava presença, me convocava a presença.

F. R. - Mas eu adoro, eu gosto muito eu gosto muito de ouvir também né? Por mais que eu já tenha lido um pouco sobre, fui no seu site já li um pouco, é legal ver como que você fala... mas é outra coisa, é outra coisa ouvir de você falando sobre essa trajetória fazendo links né, de momentos da sua vida que foram muito importantes e só fazer uma pausa aqui que eu ia falar com você no início da reunião e eu esqueci que é eu não tenho o Zoom ilimitado de tempo então já apareceu ali os 10 minutos, então acho que dá pra entrar no mesmo link, fazer quando acabar né? Mas enfim, é só pra te falar porque eu esqueci de falar isso no início. Muitas coisas me chamaram atenção na sua fala né? A primeira coisa é que você teve essa experiência da improvisação, o contato com a improvisação que foi muito importante pra você, porque eu odiava improvisação e o contato com a improvisação, porque eu passei, o início da minha vida na dança foi na academia de dança então me davam tudo e eu fazia basicamente, sabe? Eu nunca improvisei na minha vida antes de entrar na faculdade e aí, logo no primeiro dia pediram improvisação eu fiquei assim... eu odiava esse lugar de não saber, sempre odiava esse lugar de não saber, não só na dança mas assim, na escola mesmo não saber a resposta, não saber esse conteúdo, eu odiava esse lugar de não saber, e aí justamente no meu campo que eu mais gostava, a dança, me colocaram de novo nesse lugar de não saber e ter que me virar nesse lugar de não saber. E a princípio eu fiquei assim, “eu não gosto não gosto, não sei fazer não sei o que, não sei o que”, só que, quanto mais eu fazia mais eu ficava... eu nunca me envolvi tão profundamente dentro de mim, quanto quando eu improvisava, porque eu sentia que eu me abria a possibilidade, justamente o que você falou, abrir, buscar possibilidades. Eu me abria a outras possibilidades, além daquilo que eu já estava acostumada a fazer. Aqueles movimentos que já estavam, já eram o meu conforto, já estavam dentro de mim, eu fazia, repetia e tal, não sei o que. Tanto é que, por mais que ainda carregue... Ainda que esteja em mim essa essência do início, dificilmente quando eu improviso hoje, eu caio naquela zona de conforto anterior. Claro, tenho minha zona de conforto de improvisação, que às vezes eu fico repetindo as mesmas coisas, né? Mas, me trouxe uma outra experiência, que no início foi muito desconfortante, mas foi no desconforto que eu comecei a gostar. Contato e improvisação então, ter que ter uma outra pessoa junto comigo nesse não saber, eu não gostava, era quase um choque. E essa pesquisa também tem muito desse não saber, eu entrar num lugar que eu não sei exatamente o que eu vou achar, o que eu vou encontrar. Então, esse caminhar que começou desde esse primeiro contato com improvisação, me preparou, digamos assim, para adentrar nesse não saber, e saber que está tudo bem não saber, basicamente, né? Eu achei isso interessante e, deixa eu

ver quanto tempo, 5 minutos. Eu queria compartilhar com você uma experiência também super divertida do mestrado, que eu também amo ler. Eu comecei o hábito de ler por influência da minha irmã, e desde então, nunca parei. É quase como uma fome dentro de mim por ler coisas, né? E durante o mestrado eu tive uma aula com o meu orientador, ele deu um texto pequeno, acho que eram 4 páginas, que a gente ia ler em dupla, andando. A gente estava no teatro, a gente podia ir para onde a gente quisesse, na rua e tal. Então, eu caminhava com ele, eu escolhia um lugar, lia até certo ponto, parava, entregava, ele me levava para outro lugar, parava, lia e etc. Eu li um texto chamado *O Prazer do Texto*, do Roland Barthes, e eu lembrei muito dessa experiência quando eu estava lendo esse texto. Porque se você perguntar para mim sobre o que era o texto, eu não lembro. Quais palavras? Eu lembro de uma palavra só, por um motivo específico. Mas eu consigo fazer o caminho inteiro que nós fizemos, onde nós paramos, como nós paramos. Principalmente porque eu tive uma experiência um pouco traumática. Porque o colega que estava comigo, ele decidiu parar no meio da faixa de pedestre, com o sinal aberto. E aí, a única palavra que eu lembro foi a palavra que ele leu nesse momento, que era acidente. Eu pensei, vai acontecer um agora. Minha primeira experiência, experiência não, minha primeira... Porque eu queria naquele momento era correr. Não, estava o sinal aberto para os carros, estamos aqui no meio, vai começar a buzinar, o povo lá não tem muita paciência. Fiquei assim... vão passar por cima, mas eu só... Não, ele não está se mexendo, eu não vou me mexer, vou ouvir. Mas... Ui, como eu estava sentindo o meu corpo naquele momento. Ir contra a vontade de correr para a calçada, mas ao mesmo tempo ficar ali e escutar. Eu achei super interessante, porque eu acho que o nome do texto é O Encontro. E a leitura daquele texto, o que me marcou da leitura daquele texto, não foram as palavras, mas foi o trajeto que o meu corpo fez, o andar, o parar, o agachar. E quando eu li esse texto, lembrei dessa experiência, afirmou ainda mais o que o Barthes disse que... Pelo menos ele não diz nada diretamente, mas o que eu peguei daquele texto que é a experiência de leitura é muito mais do que aquelas meras palavras num papel. Então a gente está sendo passado por várias coisas o tempo todo quando a gente lê. E eu nunca tinha parado para pensar nisso e firmou ainda mais em mim quando eu lembrei dessa experiência, eu falei, caramba, é mesmo. Porque aquela experiência para mim é o texto. Mesmo que eu não lembre as palavras, mesmo que eu não lembre sobre o que ele fala, só lembro que tem a palavra acidente, mas... Esse conteúdo que está naquele texto, que é para além de só palavras superficiais escritas no papel, mas é também a forma como o corpo se envolveu com aquela leitura. Mesmo que não seja um envolvimento de prestar atenção a cada palavra, porque para mim isso era meio que... Para mim leitura e ouvir as pessoas lendo era isso, ouvir as palavras uma seguida da outra, bem concentrada para eu entender o sentido do texto, mas nem sempre. Nem sempre isso é o mais importante. Eu esqueço do resto, eu esqueço das coisas que estão afetando o meu corpo também. Então, depois que

eu tive essa percepção, isso afetou um pouco a forma como eu leio os textos para essa dissertação e a forma como eu escrevo também. Eu me tornei muito mais confortável, porque antes era uma escrita muito acadêmica, tipo, tem que ser certinho, tem que ser muito regradinho, e tem que ser, não pode ser qualquer coisa. Mas eu me tornei mais... Fiquei mais confortável em poder expressar dentro de um trabalho acadêmico. Parece quase que minha dissertação é meu diário de “bololôs” da cabeça, e só para avisar que é menos de um minuto. Isso aqui é péssimo, mas enfim. Eu peço perdão por isso. Mas essas experiências contribuem ainda mais também para a visão sobre o meu trabalho, sobre as palavras. Eu acho isso muito legal como a gente esquece, pelo menos assim, no dia a dia, para mim, eu esquecia do corpo quando eu lia, quando eu usava palavras, quando eu escrevia. E ele está tão presente e tão esquecido que é tão triste, né? Então, eu tenho lembrado dele cada vez mais em tudo. Assim, quando eu escrevo, quando eu paro...

[INTERRUPÇÃO DA GRAVAÇÃO]

F. R. - Eu não sinto falta dessas interrupções por só 40 minutos de Zoom. É... Sim, mas é... É isso. Cada vez mais que eu leio, escrevo e penso, mais eu percebo que não tem como subtrair, tirar ou separar ou distanciar o corpo daquilo que eu leio, daquilo que eu escrevo, daquilo que eu penso. E... Inclusive, eu li um livro que é chamado *As Palavras*... É um texto enorme, um título enorme, não lembro tudo. Mas é *As Palavras*, da Clarice Lispector, que eu acho que é um compilado de citações de várias obras dela num só lugar. E ela fala muito sobre palavras, fala muito sobre escrita, fala muito sobre movimento também. E ela conecta pensamento, conecta palavra, conecta corpo, mesmo que não necessariamente usando a palavra corpo, né? Mas eu consigo ver que o corpo tá ali. E eu acho super interessante de usar essas referências mais... Não sei se eu posso dizer poéticas, não tão acadêmicas, sabe? Porque eu acho que... Eu utilizei, quando eu falo sobre palavra, quando eu falo sobre texto, eu utilizei algumas referências que definem, academicamente falando, cientificamente falando, o que é texto e o que é palavra. Mas pra onde eu tô indo, pra mim, isso só me deixa muito limitada, né? Então, essas outras referências fazem com que eu me aprofunde mais.

A. B. - Eu acho que tem uma coisa que percebo estar em um movimento forte atualmente, que é a gente experimentar outros formatos. O meu desejo de estar na academia é pra contribuir com esse caminho, principalmente nos programas de arte. São programas mais porosos a essas possibilidades de experimentação de outros formatos de escrita, de abertura e composição de palavras na pesquisa acadêmica que não sejam por um viés já estabelecido e que muitas vezes enrijece a nossa potência de inventividade e de fabulação de mundos. Alguns padrões e *modos operandi* de escrita acadêmica podem enrijecer a imaginação e cercear a nossa relação sensorial, a relação de sensorialidade com as palavras. Construir

outros modos de fazer ciência em vários campos de saberes, buscando contribuir com essas potências de aberturas, desviando do protagonismo do sujeito da razão. Isso é importante entender: a pesquisa acadêmica e a construção científica, muitas vezes, ficam endurecidas no campo de significados preestabelecidos por causa desse sujeito da razão que impõe protagonismo e diminui a força do corpo como um agente que tem voz. Como o corpo faz agenciamentos na relação com as sensorialidades, tecendo com o campo da imaginação e da fabulação? O que acontece é que ainda há um inchaço da argumentação discursiva racionalizante. A gente que está interessado em tecer outros caminhos entre corpo e palavra na pesquisa acadêmica precisa, a meu ver, saber que estamos agindo na perfuração desse sujeito da razão, para criar poros e abrir outros vetores de fluxos. Esse sujeito da razão não precisa ficar tão enrijecido no seu papel de um protagonismo hierárquico. O problema é esse: a hierarquia de um protagonismo do sujeito da razão que quer estabelecer um discurso argumentativo racionalista, cartesiano como sendo a verdade, entende? Do modo de ver, pensar, perceber, sentir, mover as coisas. Então esse é um ponto, a meu ver, fundamental para perceber o como as pessoas estão atuando com as suas pesquisas para buscar outros trânsitos, buscar abismos, buscar outros modos de criar sentidos e narrativas que estão criando furos nessa hierarquia do sujeito da razão. Então é importante ter consciência de que a atuação e a contribuição é nessa direção. A minha atuação como artista pesquisadora no campo da produção científica é sustentar um campo de prática, de vida e de arte fora da produção científica. Esse trânsito entre produção científica e produção fora do âmbito acadêmico-científico é uma tessitura de vida-arte que me renova, me atualiza os encontros e as motivações, as inquietações, para poder atuar no campo acadêmico contribuindo com outros formatos de escrita, implicando corpo na produção acadêmica: levar corpo, dizer sim ao corpo. Há um bocado de gente fazendo esse percurso, cada pessoa contribui a sua maneira, e precisamos de muita gente escolhendo esse vetor de implicação do corpo na pesquisa acadêmica, precisamos nos escutar e ampliar a potência da voz do corpo na produção acadêmica, para seguir derretendo e diluindo hierarquia colonial/racionalizante e capitalista/utilitária.

F. R. - Sim, eu concordo com você, eu sinto muita falta da prática nesse caminho de pesquisa meu né, acadêmico. E é até engraçado porque na minha dissertação eu escrevi, já escrevi? Eu acho que tem lá uma nota pra eu desenvolver ainda na introdução que é, eu fiz uma separação estrutural do meu texto entre corpo e palavra, ou seja, um capítulo que eu falo sobre o corpo e um capítulo que eu falo sobre a palavra, mas eu não acredito nessa separação, ou seja, tá separado pra tentar ser mais fácil de entender, digamos assim, mas eu misturo os dois ao mesmo tempo, misturo os dois o tempo inteiro, e aí...

A. B. - Há também a possibilidade de questionar essa separação. Experimente encontrar um formato, uma estrutura que dê conta desse amálgama que pra você faz mais sentido. Isso é fundamental, a estrutura que a gente apresenta, o formato que a gente sugere na pesquisa acadêmica.

F. R. - Sim. Tanto é que eu uso, quando no meu título eu uso palavra corpo eu não separo palavra e corpo, eu separo por um hífen que eu sinto que aproxima mais, e eu não preciso de um e que adiciona uma coisa e outra, sendo que as duas coisas já estão tão perto uma da outra, né? Então, é engraçado, eu falo não acredito nessa separação aí eu separo na minha estrutura e ao mesmo tempo eu tenho um texto acadêmico que eu não tive nada de prática, o meu corpo pode estar presente de uma forma mais... Pelo menos é o que eu sinto, mas em segundo plano, sabe?

A. B. - Cria sua prática, crie caminhos, isso tem a ver com a metodologia de pesquisa acadêmica. Você está em processo, se permita esse processo, se permita experimentar. É isso, você tá buscando pessoas pra conversar justamente para mobilizar o seu processo, está buscando leituras para mobilizar o seu processo, mas também busque uma metodologia prática que possa te ajudar a mexer nesse formato, nessa estrutura, que vai te trazer uma sensação dessa palavra que você está escrevendo, ter mais corpo na sua experiência de pesquisa. Busque na sua metodologia de pesquisa criar um campo prático para você, mesmo que seja pequeno, sabe? Mesmo que seja você com você, mas traga o corpo. Você falou dessa experiência maravilhosa de ler e caminhar. No Laboratório Corpo Palavra a gente faz muito isso o tempo todo; tem várias dinâmicas que proponho de leitura e escrita em movimento. O depoimento que você trouxe: naquele momento que você tava ali numa situação de fricção com a leitura na rua, a palavra que mais ficou foi acidente. Acidente pode ter um sentido preestabelecido de uma coisa que vai te machucar, um acidente de carro mas também o acidente pode ser uma proeminência de alguma coisa, uma questão acidental surgiu na sua relação ali de corpo, leitura, com aquele texto e com aquela situação relacional com aquele colega. Então, essas práticas avivam as pesquisas.

Essas metodologias práticas são metodologias guiadas pela prática, pesquisa como prática. Isso aqui no Brasil tem sido um campo de pesquisa com bastante repercussão e envolvendo muitas pesquisadoras.es neste percurso. Estamos criando metodologias conectadas a esse campo metodológico científico que contrapõe o método científico tradicional que trabalha com hipótese, e validação da hipótese, comprovação da hipótese para criar uma verdade daquela hipótese. Então a gente precisa entender quais são as metodologias que a nossa produção científica apoia e criar conexão com uma metodologia científica que nos favoreça, criar condições de metodologias práticas, ainda mais em programas de mestrado e doutorado em

artes. Em Artes também se produz pesquisa com viés discursivo argumentativo pautado no protagonismo da razão, mas é um campo de saber que tem potência para estabelecer metodologias de pesquisa práticas.

F. R. - Eu usei a metodologia prática como pesquisa no meu TCC, eu estava em processo ao mesmo tempo que eu estava escrevendo. Foi durante a pandemia, foi toda uma bagunça a gente começou presencial, antes de tudo, fomos cada um para um canto a gente... foi um grupo, eu e mais três, cada um para um campo, tentamos no início não deu certo, largamos de mão a prática ficamos só na teoria, mas não adiantou, a gente teve que voltar para a prática porque estava todo mundo assim nós precisamos de uma prática a nossa orientadora falando, acho que vocês tem que retomar e fez muita diferença no resultado final. Foi muito legal. E eu tinha a intenção de repetir algo nesse viés também no mestrado, ou seja, não era só a escrita formal acadêmica, mas também um processo aliado a isso. Porém, falaram que eu tinha que me distanciar um pouco ao escrever a dissertação então, aí fica nessa...

A. B. - É nesse momento que a gente precisa atuar... Há muitos aspectos: o diálogo com a instituição, to diálogo com o.a orientador.a... Alguns programas de pós-graduação favorecem campos de metodologias mais práticas, alguns orientadores e orientadoras favorecem e facilitam esse campo. Se em algum percurso da linha de pesquisa ou do programa, ou do orientador, orientadora, tem algum ponto ali que não está favorecendo esse caminho, precisa convocar um diálogo para defender o porquê que você quer uma metodologia prática. Vamos atuando com respeito e ética: vão ter alguns limites da instituição ou do programa que você se associa, da orientação que você se associa, mas tem ali um processo vivo onde é importante defender o que é fundamental para você se sentir vinculada à pesquisa com vitalidade, com tesão, com força desejante.

F. R. - Sim, o que eu tenho feito é justamente me apropriar dessas experiências do mestrado para essa pesquisa, que foram experiências práticas. Então essa experiência de ler o texto andando está lá, foi na hora, comecei a escrever sobre o Barthes e eu engatei nessa experiência porque eu *linkei* os dois, e eu entendi um por ter feito a outra coisa.

A. B. - Você pode reavivar e reviver a experiência de caminhar novamente, sabe? Tem que ter a sua prática de escrita, você com você, com alguns *modos operandi* que você coloca no seu dia a dia de escrita, no seu dia a dia de leitura, sabe? Operando alguma coisa para abrir campo prático, para deixar viva essa relação, porque a gente precisa cuidar, porque a hierarquia do sujeito da razão está aí e ela é dura e pesada, e ela pega todo mundo, ninguém está está com a possibilidade de não ser atingido pelo sujeito da razão. Está em nós, está na

nossa cultura, está no nosso modo de estar inserido nessa civilização. Estou falando isso de nós que somos pessoas que nascemos nessa civilização ocidental e precisamos dar conta dessa questão. É claro que, por exemplo, uma pessoa que é indígena e aldeada, ela tem uma outra relação, entendeu? De corpo e palavra. Aí depende se teve pouco ou muito contato com o processo civilizatório, tudo isso vai influenciar né? E depende de como esse contato com o processo civilizatório afetou a sua cultura e seu modo identitário de ser indígena de ser indígena. Mas nós que nascemos entranhadas na cultura ocidental moderna do sujeito da razão e fomos educadas nesse processo, a gente vai precisar saber que vai estar lidando com essa hierarquia, e aí a nossa luta é não deixar ela nos devorar. Por que a gente quer pesquisar a relação de corpo e palavra de um modo amalgamado, não cindido? Porque a gente não está querendo deixar essa hierarquia do sujeito da razão nos devorar, então a gente vai precisar em alguns momentos criar estratégias de relação com as instituições, com a pesquisa e suas metodologias, com os modos de existência.

F. R. - Uma metodologia que eu utilizo é a autoetnográfica justamente porque eu trago muito as minhas experiências, não é por completo autoetnográfica, mas como eu trago muito essa experiência, porque até mesmo foi essa experiência, todas as experiências né, um ano de mestrado que me trouxeram para cá, igual eu falei no início não foi, vamos pensar o que eu vou fazer, tenho essa possibilidade, o que eu quero? Eu fui influenciada por aquilo que eu estava vivendo. Então justamente por isso, eu não tinha como não trazer, porque foram elas que me levaram pra cá. Então como é que eu falo sobre isso sem falar do que veio antes, do que me levou pra esse lugar? Então.. pois é, eu tô perdendo tempo de não criar essa estratégia pra mim durante essa pesquisa. Ainda mais porque eu falei, depois desse texto do Roland Barthes e dessa ideia de não separar o corpo da palavra, eu tô perdendo tempo, porque eu não tô tentando procurar alguma coisa que afirme ainda mais, não só eu falando, escrevendo, escrita e palavras juntas, mas também as minhas ações né, que afirmam aquilo que eu defendo. Ou seja, o meu corpo defendendo aquilo que eu quero defender. Então... Dever de casa.

A. B. - Um processo de se orientar e se desorientar constantemente, para mexer com o campo vibrátil, corporal, que se perde, se acha, se sabe, não sabe, se orienta, desorienta, reorienta, se territorializa, se desterritorializa, se reterritorializa. Aí a gente cria uma vivacidade da pesquisa.

F. R. - Chacoalha tudo. E eu tenho gostado cada vez mais de chacoalhar tudo. Tô achando interessantíssima essa experiência. Porque é igual eu falei, não foi assim no TCC, foi tudo muito... Na época eu não achei, mas foi tudo muito fácil. Aí eu cheguei aqui e... Primeiro texto, pá, um soco na cara, vai pro chão, levanta, tenta levantar agora. Como é que você levanta?

Não vai levantar da mesma forma, vai ter que levantar de outro jeito. Então... Foi... Não foi assustador pra mim. Não é assustadora a palavra. Mas...

A. B. - Mas assustadora é uma palavra ótima também. Caraca, se assustar é bom, se sentir perturbada. Um desassossego.

F. R. - Sim. E de sonhar. Teve um dia... Isso me tirou... Me desestruturou. Né? Desde o início. Tô super desestruturada por essa pesquisa. A ponto de ter um dia à noite... Inclusive eu tenho que achar. Eu acordei de madrugada com uma frase na minha cabeça. Não lembro qual que é, tinha a ver com... Eu não lembro como é que era. Não lembro qual que era a frase, não sei. Mas tinha a ver com a minha pesquisa. Do nada, eu acordei com essa frase na minha cabeça. Eu abri o olho, meio assim, né? Desorientada de sono. Peguei meu celular, digitei no meu documento. Fui dormir. E eu achei isso muito interessante que... Tô dormindo, não sonhei com nada sobre a minha pesquisa. Mas ela tá aqui, né? O corpo tá aqui.

A. B. - Vai impregnando a vida.

F. R. - Vou escolher, então, uma citação. Que aí fica... Tanto inquietação pra mim quanto inquietação pra você. Possivelmente. Deixa eu ver. Eu fiz uma... Eu escrevi no papel pra poder visualizar citações que mais... Sabe? Me assustaram. Fiz isso aqui de texto, de citação. Acho que eu vou falar uma da Clarice, que é curtinha. Que ela diz assim: "Gostaria de tirar a carne das palavras. Que cada palavra fosse um osso seco ao sol."

A. B. - Um osso...

F. R. - Seco ao sol. Tem muito isso também de texto de tirar a carne. A carne, o verbo e... Ainda tô processando tudo, essa frase. Mas foi tão forte. Outra palavra que aparece muito é despojar. Teve dois textos que falaram essa palavra. Que a palavra pra ser palavra tem que despojar de si mesma. De sê-la, quer dizer. Tem que despojar de sê-la. Eu achei isso muito interessante. É quase como se fosse uma identidade dupla da palavra. A palavra, como a gente vê superficialmente, usa meio que sem pensar, igual estamos aqui conversando, e a palavra *palavra* que eu tô aqui escrevendo e vivendo. Que é carne. E que tira carne. E é osso. Seca. Não sei. Eu gosto de viajar com essas coisas. Me dá mais possibilidades de viajar mesmo. A palavra da minha pesquisa é viajar. Ir pra outros caminhos. Abrir abismos, de sentidos diferentes, de perspectivas diferentes. Acima daquilo que a gente tá...

A. B. - Abrir abismos é uma chave bem boa para sua pesquisa. O que eu vi aqui, esse abrir abismos. Ele é uma chave para te guiar em criar metodologias, e criar escritas em conexão com essa potência da abertura de abismos.

F. R. - Sim. Meu orientador fala o tempo inteiro. Você tá abrindo “mini abismos”. E eu é. É isso mesmo. Quero abrir abismos. No início eu não sabia. Quase desisti da palavra abismo. Porque, coitado, abismo ele tá ficando um pouco por último de ser discutido. E aí eu tô assim, mas será que é meio que loucura da minha cabeça? Abismo não tem nada a ver? Tipo, foi só uma coincidência que apareceu num texto e pronto? Mas não. Não é.

A. B. - Entra mais nele. Começa a escrever mais com ele. Com a sensação abismal. Busque agora esse lugar prático do como você abre mini abismos no ato de ler e escrever e mover o seu corpo em um desejo de abertura de mini abismos.

F. R. - Sim. Aline. Muito obrigada. Eu adoro ter essas conversas. Até mesmo com o orientador, porque eu saio daqui com a minha cabeça meio assim, sabe? E com um anseio ainda maior de entrar nessa pesquisa. Eu adoro. Eu fiz uma outra entrevista também que foi a mesma coisa. Eu saí de lá até com os olhinhos meio virados, a cabeça a mil... Eu aprendo muito também nessa relação com o outro, de falar. Porque eu acho que eu não verbalizo tanto aquilo que eu penso e aquilo que eu escrevo. E até, às vezes quando eu tento, eu dou uma gaguejada, dou uma travada justamente porque fica muito só aqui dentro e também, de certa forma, aqui embaixo. Aqui dentro e aqui embaixo. Mas na hora de expor, eu começo a perceber até melhor aquilo que está acontecendo aqui dentro. E eu vi também, meio que penetra e mexe com o que já está aqui. Então, foi mesmo muito, muito bom. Muito obrigada. Agradeço muito por ter tirado esse tempinho para conversar comigo. Uma completa estranha!

A. B. - Que bom, fico feliz que possa contribuir com o seu caminho de pesquisa. Siga ele, siga mergulhando nele. Ótimo poder contribuir de modo direto com a sua pesquisa. E se você quiser também depois ter acesso à minha dissertação de mestrado, ela está disponível no repositório da UFRJ. Também é possível acessar.

F. R. - Sim. Inclusive, eu acho que talvez eu já tenha conseguido porque eu pesquisei.

A. B. - Está ótimo, querida.

F. R. -Muito obrigada, Aline.

A. B. - Bom término de pesquisa.

F. R. - Obrigada e bom final de tarde.

A. B. - Tchau, querida.

[FINAL DA ENTREVISTA]

ANEXO E

CONSENTIMENTO LIVRE E INFORMADO - Entrevistas

A presente entrevista surge no âmbito de um estudo realizado para a obtenção do grau de mestre em Criação Coreográfica, da Escola Superior de Dança — Instituto Politécnico de Lisboa, orientado pelo Professor Ângelo Cid Neto. Pretende-se, com esta entrevista, promover uma discussão acerca de relações entre o texto e a composição coreográfica, assim como entre a palavra e o movimento, de forma a contribuir para a elaboração da dissertação de mestrado. Dessa forma, serão abordadas questões sobre: (1) o conceito de texto, palavra e corpo; (2) a utilização do texto na composição coreográfica; (3) as relações entre palavra e corpo e o termo palavra-corpo; (6) discussão sobre três exemplos de obras artísticas.

A entrevista será registrada em formato de áudio e, posteriormente, será transcrita através de processamento de texto. Esta entrevista tem o carácter voluntário na participação e não acarreta quaisquer prejuízos, assistenciais ou outros, caso não pretenda participar. A informação recolhida é confidencial, com uso exclusivo dos dados para o presente estudo. A sua participação é da maior importância e contributo fundamental para atingir os objetivos a que nos propomos. Muito grata pela sua participação e contributo!

Por favor, leia com atenção a seguinte informação. Se achar que algo está incorreto ou que não está claro, não hesite em solicitar mais informações. Depois de ler as informações referidas eu,

declaro que aceito participar nesta investigação.

Assinatura:  Local e Data: 23.05.2024

Assinatura de quem pede consentimento:

Nome: Flávia Rodrigues de Carvalho e Carvalho

Assinatura: Flávia R Carvalho Local e Data: Lisboa, 23/05/24

ANEXO F

CONSENTIMENTO LIVRE E INFORMADO - Entrevistas

A presente entrevista surge no âmbito de um estudo realizado para a obtenção do grau de mestre em Criação Coreográfica. da Escola Superior de Dança — Instituto Politécnico de Lisboa, orientado pelo Professor Ângelo Cid Neto. Pretende-se, com esta entrevista, promover uma discussão acerca de relações entre o texto e a composição coreográfica, assim como entre a palavra e o movimento, de forma a contribuir para a elaboração da dissertação de mestrado. Dessa forma, serão abordadas questões sobre: (1) o conceito de texto, palavra e corpo; (2) a utilização do texto na composição coreográfica; (3) as relações entre palavra e corpo e o termo palavra-corpo; (6) discussão sobre três exemplos de obras artísticas.

A entrevista será realizada com a participação de Aline Bernardi. artista da dança. coreógrafa, professora, bailarina e mestre em Dança, que tem Como pesquisa o Lab Corpo Palavra. A entrevista será registrada em formato de áudio e, posteriormente, será transcrita através de processamento de texto. Após a transcrição, facultada e revista pelo inquirido, é a condição necessária, após a sua autorização explícita para se proceder à sua divulgação no presente estudo. Para além disso garante-se. caso assim o pretenda, o anonimato e confidencialidade dos dados recolhidos da instituição. Esta entrevista tem o carácter voluntário na participação e não acarreta quaisquer prejuízos, assistenciais ou outros. caso não pretenda participar. A informação recolhida é confidencial. com uso exclusivo dos dados para o presente estudo. A Sua participação é da maior importância e contributo fundamental para atingir os objetivos a que nos propomos. Muito grata pela sua participação e contributo! Por favor, leia com atenção a seguinte informação. Se achar que algo está incorreto ou que não está claro, não hesite em solicitar mais informações. Depois de ler as informações referidas eu,

declaro que aceito participar com anonimato / sem anonimato nesta investigação.

Assinatura: _____



Documento assinado digitalmente
ALINE DE OLIVEIRA BERNARDI
Data: 18/07/2024 10:16:45.0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Local e Data: _____

Assinatura de quem pede consentimento:

Nome:

Flávia Rodrigues de Carvalho e Carvalho

Assinatura:

ura: Flávia R. Carvalho

Local e Data: Lisboa, 18/07/24