

**Universidade Federal de Ouro Preto
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Departamento de Artes Cênicas**

Maria Luísa Mesquita Mendanha

Mulher Informe: o silenciamento em imagens através da dança butô

**Ouro Preto
2023**

Maria Luísa Mesquita Mendanha

Mulher Informe: o silenciamento em imagens através da dança butô

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Bacharelado em Artes Cênicas – Interpretação, da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Interpretação.

Orientador: Prof. Dr. Éden Peretta.

Ouro Preto

2023

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

M537m Mendanha, Maria Luisa Mesquita.

Mulher informe [manuscrito]: o silenciamento em imagens através da dança butô. / Maria Luisa Mesquita Mendanha. - 2023.
22 f.: il.: color..

Orientador: Prof. Dr. Éden Silva Peretta.

Monografia (Bacharelado). Universidade Federal de Ouro Preto.
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura. Graduação em Artes Cênicas .

1. Dança. 2. Teatro. 3. Butô. 4. Imagem corporal. 5. Trauma psicológico. I. Peretta, Éden Silva. II. Universidade Federal de Ouro Preto.
III. Título.

CDU 793.322

Bibliotecário(a) Responsável: Sione Galvão Rodrigues - CRB6 / 2526



FOLHA DE APROVAÇÃO

Maria Luisa Mesquita Mendanha

MULHER INFORME: O SILENCIAMENTO EM IMAGENS ATRAVÉS DA DANÇA BUTÔ

Monografia apresentada ao Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Bacharelado em Interpretação Teatral

Aprovada em 01 de setembro de 2023

Membros da banca

Dr. Éden Pereira - Orientador (Universidade Federal de Ouro Preto)
Ms. Vina Amorim Almendros - (Universidade Federal de Ouro Preto)
Ms. Tadzio Julião Veiga - (Universidade Federal de Ouro Preto)

Dr. Éden Pereira, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 01/09/2023



Documento assinado eletronicamente por **Eden Silva Pereira**, **PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 25/02/2026, às 05:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1064285** e o código CRC **79DFEF50**.

RESUMO

Este artigo investiga como a noção de informe de Georges Bataille pode ser ativada através da dança butô para confrontar silenciamentos e traços de violência de gênero no corpo feminino. A partir de um processo criativo e autoetnográfico, monto uma cartografia de imagens que por sua vez orienta a criação de uma partitura coreográfica que transita entre memória, trauma e silenciamentos. A análise articula as relações corpo-imagem como um campo de resistência que dissolve formas normativas, colaborando para as insurreições micropolíticas descritas por Suely Rolnik. Com base na problemática do saber-movimento das imagens de Aby Warburg e em leituras recentes acerca do butô, discuto a potência estético-política da carne, da deformação e da opacidade como estratégias para desaprender o corpo social. O texto combina reflexão teórica e prática como pesquisa, descrevendo procedimentos e apresentando os principais resultados do processo criativo. Defendo o argumento que o Butô possibilita uma política de atenção capaz de transmutar o silêncio em linguagem e ação, mudando o corpo de objeto para sujeito na produção de imagens.

Palavras-chave: butô; informe; silenciamento; micropolíticas; trauma; imagem; corpo feminino.

ABSTRACT

This article investigates how Georges Bataille's notion of the informe (formless) can be activated through Butoh dance to confront silencing and traces of gendered violence in the female body. Based on a creative and autoethnographic process, I assemble a cartography of images that in turn guides the creation of a choreographic score moving between memory, trauma, and silencing. The analysis articulates body-image relations as a field of resistance that dissolves normative forms, contributing to the micropolitical insurrections described by Suely Rolnik. Drawing on Aby Warburg's problematization of the movement-knowledge of images and on recent readings of Butoh, I discuss the aesthetic-political potency of flesh, deformation, and opacity as strategies to unlearn the social body. The text combines theoretical reflection and practice-as-research, describing procedures and presenting the main results of the creative process. I argue that Butoh enables a politics of attention capable of transmuting silence into language and action, shifting the body from object to subject in the production of images.

Keywords: butoh, informe; silencing; micropolitics; trauma; image; female body

1. INTRODUÇÃO

O presente artigo integra o Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharelado em Artes Cênicas, realizado sob orientação do Prof. Dr. Éden Peretta, e se debruça sobre inquietações pessoais de memórias e traumas oriundos de situações de violência doméstica e do silenciamento imposto às mulheres, visto a partir da sociedade patriarcal e misógina em que estamos inseridos. Tais memórias foram acessadas para o processo de construção do espetáculo Yoshi, realizado pelo coletivo Anticorpos, núcleo de pesquisa em dança butô, orientado também por Peretta. Instigada por esses incômodos frescos, direciono minhas escolhas no sentido de traçar rotas através da profunda pesquisa nas sombras que me habitam, em busca de insurreições possíveis nas micropolíticas que mantém mulheres em estado de anulação.

A montagem do espetáculo iniciou-se com estudos sobre a imagem, sob a perspectiva das pesquisas de Georges Bataille e Aby Warburg, mantendo como o foco principal, questões acerca do movimento das imagens e do informe. Bataille, escritor francês de amplo conhecimento em áreas diversas, procurou consagrar sua escrita, seu saber e seu pensamento ao difícil exercício de uma “vontade de sintoma” (DIDI-HUBERMAN, 2015). Essa vontade de sintoma, expressa por ele, é compreendida como a incansável e interminável experimentação do contato dilacerante entre consciente e inconsciente, que, para além do trabalho psicanalítico, poderia apenas ser experienciado no sintomal – momento decisivo desse contato. A síntese que surge desse contato – não fosse por seu caráter impossível – seria para Bataille como “a possibilidade última d’aquilo que é” (DIDI-HUBERMAN, 2015). Tal jogo, cruel e voraz é, portanto, uma crise de forma, que consagra as formas ao informe, justamente a transgressão estética que Bataille busca através da imagem, pois acredita assim poder revelar seu conteúdo indecifrável.

Uma importante característica de sua compreensão do jogo das formas é que este se designa sempre como um processo, “metamorfose, vai e vem, repercussão, choque, alteração, dialética”, de onde emerge o “duplo regime da imagem”: da semelhança à dessemelhança, da respiração à sufocação, da falta ao excesso, do fluxo ao refluxo, gerando assim um novo ânimo aos estudos da estética. Esta empreitada crítica nos convida à experiência da imagem no sentido de sua provação e também sua experimentação (DIDI-HUBERMAN, 2015). A Afrodite Anadiômene de Apelles, descrita em

A parábola dos três olhares de Didi-Huberman, oferece um caminho revelador para a compreensão deste movimento.

Esta parábola norteia alguns atravessamentos que estabeleço tanto no processo prático quanto no teórico, nela, o autor estabelece três tipos de olhares com os quais o crítico de arte se confronta, através de seu encontro furtivo com Afrodite em um sonho que ele mesmo considera anadiômeno, confuso. Os olhares são concedidos a ele na medida em que o crítico busca saciar seu desejo de tudo ver na representação de Afrodite, e são representados da seguinte forma: olhar para velar – ou o olhar que tudo vê, capaz de enxergar tudo quanto é visível, os detalhes superficiais, as expressas diferenças; olhar para adormecer – neste fica evidente a “contradição das figuras” (DIDI-HUBERMAN, 1998), o que ela é e o que não é, o entrelaçamento de seus corpos, ou a miríade de possibilidades que uma figura pode ser além do que ela representa; olhar para sonhar – neste olhar o agrimensor se detém dentro da imagem, não mais apenas como seu apreciador mas como componente fluido dela, e acredito residir aqui uma relação muito interessante com a práxis do butô.

Esta parábola me interessa não somente como metáfora, mas como método. O conceito de Afrodite anadiômena, visto principalmente a partir do olhar para sonhar, se faz aqui muito importante para pensarmos os atravessamentos aos quais busco dar foco. É somente quando o pintor Apelles desiste de tentar representar Afrodite e num gesto de fúria e frustração atira uma esponja embebida de restos de materialidades diversas no quadro, que, sem querer, traz à tona sua característica fundamental: a dimensão rítmica de sua forma, libertando-a de uma forma fixa. No butô, e seu corpo em criação, a desestabilização é utilizada para revelação do indizível – traumas, silêncios, violências.

Tais inquietações e transgressões da imagem estudadas por Didi-Huberman e Bataille se aproximam à disciplina patológica de Aby Warburg, historiador de arte alemão que buscou através de sua pesquisa iconográfica o encontro ao sintoma – entendido em seus estudos como movimento – e que segundo ele para ser reconhecido precisa ser enfrentado: “Pathei mathos: ensimesmar-se na experiência e extrair dela um conhecimento fundamentado” (DIDI-HUBERMAN; MICHAUD, 2013). Desse enfrentamento constrói-se um tipo de saber-movimento das imagens, onde o movimento é posto simultaneamente como objeto e como método. Warburg estudou a “sobrevivência” das expressões gestuais antigas, uma análise de repercussões nas imagens, análise de movimentos no próprio movimento da imagem.

“Saber-movimento das imagens, um saber em extensões, em relações associativas, em montagens sempre renovadas, e não mais um saber em linhas retas, em corpos fechados, em tipologias estáveis” (DIDI-HUBERMAN; MICHAUD, 2013). Assim são os Atlas Mnemosyne de Warburg, mapa de associação de imagens em que se busca a sobrevivência de gestos, de pequenos movimentos que repercutem nas imagens ao longo dos anos através do movimento inerente à vida e à sua representação em obras de arte no período do renascimento europeu. Esse anacronismo essencial ao seu trabalho é também sua parte maldita, carregando em seu excesso – devido à grande exigência de uma antropologia do visual muito fundamentada – não menos que no acesso, algo da ordem do perigo, da ordem do sintoma – essa “vertigem entre o tempo da estrutura e o tempo da ferida causada pela estrutura” (DIDI-HUBERMAN; MICHAUD, 2013). O movimento que coloco em questão é este que amplia a busca por gestos e resquícios gestuais de um corpo agredido, que busca habitar a vertigem entre o tempo da ferida e o processo da cicatrização. O atlas mnemosyne opera neste contexto sob o “olhar para sonhar”, onde as associações de imagens, desde os animais empalhados até as memórias de agressão não são representadas, mas vividas na carne.

2. DESENVOLVIMENTO

É na transposição das transgressões de Bataille sobre a possibilidade vertiginosa das associações de Warburg que o processo prático do espetáculo inicia seu desenvolvimento, trazendo o informe como ato político, a imagem como ferida em movimento. Com a premissa de criar possibilidades de composição de partituras de dança a partir do estudo e pesquisa da imagem, cada dançarino cria seu próprio Atlas Mnemosyne, utilizando como ponto inicial fragmentos de imagens de animais empalhados, desenhados pelo artista colaborador Caio Mateus. Observando atentamente sobre os escombros dessas imagens, buscamos com a acuidade de “agrimensores do visível” (DIDI-HUBERMAN, 1998), a dimensão rítmica da forma – o informe a qual Bataille se refere, que se aproxima do olhar para dormir, citado na parábola dos três olhares como a contradição das figuras, sua característica de ser e não ser ao mesmo tempo, a miríade de possibilidades que uma imagem carrega – gerando um mapa de associações únicas.



Figura1 – Mapa desenvolvido pela autora. Arquivo pessoal (2023).

Na segunda etapa do processo de criação somos instigados por Peretta a criar partituras de movimentos, estabelecendo uma relação sincera entre essas imagens e o corpo, premissa máxima do *butô*. A dança *butô*, extremamente teatral e de origem japonesa, foi criada por Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno, dentre outros artistas, no final da década de 1950, como resposta à cultura do período pós-guerra no Japão e às formas tradicionais de dança. O *Ankoku Butô* – dança das sombras e da escuridão – consiste na dança do e desde o corpo, onde a carne assume o lugar de causa, propósito e fim, tendo como objetivo a diluição ou transcendência do corpo a partir de uma profunda investigação arqueológica da materialidade do *nikutai*, o “corpo de carne” (PERETTA, 2013). O *butô* de Hijikata buscava aniquilar a construção do *shintai*, o “corpo social”, compreendido como um corpo alienado e subserviente ao poder, ou seja, moldado a partir das estruturas de poder. Considero aqui, as estruturas atuais de poder que regem a sociedade e a que estamos sujeitos, além do cerceamento do corpo através de marcadores como gênero, sexualidade e racialidade.

O compromisso com a transgressão da dança, e conseqüentemente da estética, se estabelece na medida em que o *butô* coloca em dialética estas duas materialidades de um corpo: sua carne e sua construção social. O corpo de carne se associa ao movimento instintivo, orgânico, desprovido de razão ou de alguma concepção. O *Butô* é a busca incessante e incansável pela experiência deste corpo de carne, do abismo da existência,

das contradições e da escuridão que atravessam o corpo a partir da fragmentação do ego, que responde às estruturas da sociedade e penetra sinistramente nas fibras e camadas mais profundas do ser. Por este motivo, o *butô* se vale de temas profundos e muitas vezes evitados pela maioria como a guerra, a morte, espiritualidade, as questões da psique humana, sua dor e sofrimento. Com a licença para habitar os paradoxos da experiência do corpo, o *nikutai* é mais profundamente atingido através da escuridão por representar o elo sincero entre o consciente e inconsciente, porém é através dele que torna-se possível a iluminação do corpo perante o *shintai*. O cerceamento que experienciamos, por mais iluminado e visível que se mantenha na sociedade, corresponde à escuridão se apoderando não apenas da escuridão que nos preenche mas também do que antes fora iluminado.

A práxis política delineada por Hijikata realça o movimento, o gesto e as formas expressivas do corpo, apontando assim um horizonte de afirmação do corpo de carne, que, levado ao seu esgotamento, pode ser considerado um espaço concreto de ação micropolítica, que “tensiona de modo radical e sensível estruturas normativas sedimentadas em níveis inconscientes da vida subjetiva e social” (PERETTA, 2013). Esse espaço de tensão onde habita a práxis do *butô* ilumina os “mecanismos sutis de resistência física e simbólica que habitam o corpo” (PERETTA, 2013) como a busca por sobrevivência dentro da relação dialética corpo-mundo. Por mais organicidade que exista nessa zona de conflito, por estar em contato com a matéria crua e subjetiva, pautada nas dúvidas e desequilíbrios das sombras do sujeito, existe também uma violência política de comportamento anárquico, pois é zona destituída de qualquer coordenação racional cafetinada.

“A carne, para Hijikata, se torna o estopim que possibilita, nas palavras de Peretta (2013, p. 508), ‘um momento de insurreição ao interior das estruturas de poder da sociedade de seu tempo’” (PICARELLI, 2019). Desprovido de uma gestualidade codificada e pré concebida, o *butô* preza pela sinceridade com as imagens internas do corpo carne,

Sobretudo seu *ankoku* (sombras, escuridão). Sua expressividade, por sua vez, não provém de uma vontade pessoal e subjetiva, mas de uma secreção, que resulta da colisão ou do colapso destas categorias ao interno do corpo. (PERETTA, 2013).

A secreção desse colapso interno seria para Hijikata como a “possibilidade última daquilo que é” (DIDI-HUBERMAN, 2015), o indecifrável das imagens internas ou a síntese do inconsciente em contato com o consciente, a que se refere Bataille em seu estudo

sobre a imagem. A transgressão da forma e do corpo através do jogo com as sombras como meio de revelar seu conteúdo indecifrável, caminha no sentido de produzir uma imagem através dessa tensão, que seja capaz de dar forma ao mal e superar a alienação do sintomático numa “vontade autoperturbadora” (DIDI-HUBERMAN, 2015) – que compreendo e utilizo aqui como uma vontade de análise e de enfrentamento na medida em que ambas buscam o reconhecimento do incômodo, que por si só já é um enfrentamento ao mesmo – que é também a crise da forma e do corpo, por seu caráter de desestabilização ao negar o normativo, gerando, porém, uma possibilidade de salvação ou cura.

Essa crise do corpo é uma possibilidade de insurreição das estruturas rígidas que nos cerceiam, e pode ser considerada uma insurreição das estruturas micropolíticas delineadas por Suely Rolnik em seu livro “Esferas da Insurreição, notas para uma vida não cafetinada”. Nele, a autora reúne alguns ensaios que são resumidos em um aforismo muito bem escrito por Paul B. Preciado (2019, p.10) em seu prólogo como um “guia de resistência micropolítica em tempos de contrarrevolução”. Algo como estratégias de insurreição nas esferas macropolíticas e principalmente micropolíticas, essa que detém o in loco das pulsões: o inconsciente e a subjetividade. A partir de um estudo atento e decolonial dessas camadas que cerceiam o corpo, Rolnik busca nos alertar para a miríade de possibilidades que podem emergir de um desafiante trabalho micropolítico em favor de uma nova estruturação do movimento político da esquerda.

É a partir do entrelaçamento das perspectivas de imagem, corpo e sociedade, que me proponho a deitar no divã em praça pública e tocar no mais baixo das imagens internas que compõem minha memória corporal e afetiva em um jogo de imagens e de sombras que buscam o sintomal, o contato devastador entre meu inconsciente e consciente, lamaçal profundo e cafetinado por micropolíticas, envolvido em culpa e silêncio decorrentes de traumas e por isso mesmo, terreno fértil para a germinação de uma nova vida. Essa possibilidade de transformação profunda de si vem de uma “inquietação de si” (QUILICI, 2018, p.1), delineada e experimentada também por outros artistas como Artaud e Marina Abramovic, que através de seus trabalhos buscaram “a eclosão de uma verdade, de uma revelação que a existência mediana tenderia sempre a encobrir. Só assim o teatro poderia ter um efeito sob o organismo do homem” (QUILICI, 2018, p.2).

Trata-se de pensar a situação teatral como uma estratégia de confrontação e contaminação do público. A preparação para tal extrapola o âmbito da aprendizagem de uma profissão, devendo colocar em jogo a existência do artista

como um todo. Nas palavras do próprio Artaud: 'Tenho uma única ocupação: refazer-me!' (QUILICI, 2018, p.2).

Busco ocupar-me da possibilidade de meu refazimento, no sentido de fragmentar o corpo que atualmente me compunha para então subvertê-lo e refazê-lo em novo centro, ou ao menos deslocá-lo para uma nova configuração, gerando um espaço renovado para a troca com o mundo. Ocupando-me das investigações sobre os gestos que me compõe e se repetem, me ocupo simultaneamente da busca pela libertação dos reflexos de violências e silenciamentos que ainda me acompanham e pela contaminação de quem o vê. Depositando estas intenções na fase de criação do espetáculo estabeleço uma ligação profunda entre a práxis do butô e o "olhar para sonhar", descrito na parábola dos três olhares como o olhar que "não se detém diante da imagem, mas nela" (DIDI-HUBERMAN, 1998) na medida em que busco vivenciar novamente as imagens que me perturbam. O olhar para sonhar é o movimento em si, é a qualidade de presença do duplo regime da imagem. É quando a imagem se torna movimento, anadiômena em essência, processo contínuo de forma e informa. Neste momento o olhar renuncia a uma referência e encontra seu movimento nato de visualidade flutuante e orgânica, tal qual butô vislumbra, em um processo aplicado ao corpo.

A fim de suscitar minha própria transformação e gerar assim uma implicação em quem o assiste, subvertendo o corpo social que mantém reféns desejos, potências e decadências, adentro as imagens que compõem meu próprio Atlas Mnemosyne, vide imagem da página 6. Esta pesquisa interna atuará como guia para localizar no corpo a fissura que abriga a implicação psíquica e física que procuro e a desestruturação das micropolíticas sociais em busca das possibilidades de (r)existência do corpo carne em sua presença mais sincera. Me detenho, então, nas imagens que compõem meu mapa, escolhidas a partir de um corpo frágil e agredido, atravessadas, portanto, por um imaginário de traumas e memórias soterradas, permitindo que elas tomem emprestada a materialidade de minha carne para que possam dançar. Aqui proponho que o corpo mantenha-se como receptáculo destas imagens e sentimentos que elas evocam, a fim de ir de encontro a carne. Este processo suscita novas imagens e através da imersão no olhar para sonhar, cria-se um acesso direto e profundo aos traumas que coloco em questão.

No processo de elaboração do mapa, a escolha e associação das imagens, por mais aleatória que se tente, não deixa de inconscientemente refletir repetições internas de memórias e sentimentos, gestos e sensações. As violências as quais fui submetida em

um relacionamento abusivo e o silêncio imposto diante das inúmeras agressões, resultaram em diversas respostas, reflexos e refluxos em meu corpo, sendo alguns: apatia, ansiedade, depressão, bruxismo, tiques, urticária, refluxo, medo constante, vergonha e culpa. Ser repetidamente podada, emudecida, objetificada, agredida e diminuída não poderia ter outro fim que não, no mínimo, problemas físicos e psicológicos profundos. Esta infelizmente é uma realidade muito séria de inúmeras mulheres e que foi profundamente agravada pela pandemia. Estas são algumas das questões que pairam como pano de fundo desprovido de neutralidade para a construção do meu mapa e minhas partituras de dança.

Em uma sociedade em que marcadores de raça, gênero e sexualidade se impõe, e que espera permanecer no poder, manter mulheres caladas é estratégia óbvia para sustentar o horror a que somos submetidas e realizar a manutenção do patriarcado. A necessidade que pulsa em falar sobre o que me sufoca, me leva de encontro ao texto “Transformação do Silêncio em Linguagem e Ação”, fragmento do livro “Irmã Outsider”, de Audre Lorde, 1984. Nele, a autora poeta, negra e lésbica reflete sobre urgências pessoais que se revelam através do fato de ainda estar viva – não apenas pelo contexto da violência, mas também por ter sobrevivido a um tumor na mama –, assim recorro de minha trajetória e, como a autora, também me arrependo dos silêncios que concedi àqueles que me violentaram. Neste contexto, esta pesquisa atua como a melhor escolha em contribuição para a possibilidade de superação psíquica e social dos silêncios impostos. Lorde adverte que os silêncios não a protegeram e tampouco irão proteger a qualquer uma: “só havia traído a mim mesma nesses pequenos silêncios, pensando que algum dia ia falar, ou esperando que outras falassem” (LORDE. 2019, p.52) e seguindo seu incentivo, busco iluminar meus silêncios através do gesto.

Um corpo silenciado é um corpo inteiramente domesticado, massificado, desprovido de desejos e potencial de criação, é a sustentação perfeita para a estrutura patriarcal e misógina a qual somos impostas. Além da dor e do desassossego que acompanham a vida daquelas que são obrigadas a conviver sozinhas com suas feridas, o esforço para recusar a culpa tão facilmente colocada em mulheres como um manto de bondade e cordialidade chega a ser olímpico. A culpa que acompanha todo o processo de silenciamento faz questionar tamanha complexidade com que funciona a trama que mantém a sociedade, pois são essas micropolíticas sociais dominantes que mantêm as bases do aparato do sistema de poder e de controle de corpos e subjetividades que vivemos. Em minhas experiências pessoais pude enxergar escancaradamente como a

culpa atua como micropolítica de dominação, seja através da religião, já tão enraizada na sociedade, seja dentro das relações como meio de manipulação, mas sempre cerceando o indivíduo. Manipulando a culpa, é possível manter o sujeito que a detém sob responsabilidade de danos causados a outrem, sofrendo diariamente com consciência penosa. Nesta linha de pensamento, na sociedade machista e misógina em que vivemos, depositar a culpa na mulher torna-se arma essencial para a manutenção das estruturas de poder vigentes.

O primeiro episódio do caminho que me trouxe aqui, aconteceu em 2019, durante a disciplina de Interpretação, ministrada pela então professora, Lucienne Guedes. Em determinado momento da disciplina, Guedes propôs que elaborássemos uma curta cena/ação delongada, que representasse quem éramos nós naquele momento. Nesta época, tomada por apatia profunda após um episódio marcante de agressão e silenciamento, me percebi alheia aos acontecimentos da vida, sem desejo ou pulsão. A indiferença era tanta que não me sentia capaz de acessar criatividade suficiente para elaborar qualquer coisa sobre quem era, e tamanho foi o incômodo que achei boa saída retratá-lo como forma de protesto e de falar através do gesto sobre o que me assolava. A partitura que daí surgiu se revelou tão sincera com meu corpo e as imagens que o habitavam, que pude perceber nessa secreção a apatia que antes me possuía. De certa forma, pude trabalhar e elaborar analiticamente meus sentimentos mais profundos e submersos, através da investigação do meu corpo e dos gestos que nele repercutiam naquela época de minha vida.

Pessoalidades à parte, pude perceber que o trabalho analítico pode ser realizado para além do ambiente clínico. A arte como meio para a análise de si, como possibilidade de tratamento, pode proporcionar para aquelas que têm suas vozes reduzidas, um amplo leque de possibilidades e meios de expressão e pesquisa no campo da dança e do teatro, que não necessariamente com a presença da voz falada. O gesto, em si, é um poderoso instrumento biopolítico frente a dominação e controle de corpos, amplamente estudado e alertado por Foucault. O que está em jogo aqui é a possibilidade de uma linguagem que escape as estruturas biopolíticas de controle – estes mecanismos de poder que, como analisou Foucault, atuam sobre os corpos regulando subjetividades, gestos e até o que pode ou não ser dito.

O teatro como meio para um saber ontológico, busca justamente a insurgência do que poderia destituir as imposições sociais e então reconstituir o corpo que mantém uma organização cultural corpo-mente em estados próximos à miséria e impureza (QUILICI, 2018). Este corpo social não se constitui através da universalidade das vontades, mas sim

da materialidade do poder exercido sobre o próprio corpo dos indivíduos (FOUCAULT, 1978).

Eu ia morrer cedo, tivesse falado ou não. Meus silêncios não tinham me protegido. Tampouco protegerá a vocês. Mas cada palavra que tinha dito, cada tentativa que tinha feito de falar as verdades que ainda persigo, me aproximou de outras mulheres, e juntas examinamos as palavras adequadas para o mundo em que acreditamos, nos sobrepondo a nossas diferenças. (LORDE, 2019, p. 52)

Assumindo o poder da fala – gestualizada e verbalizada – de transcender a paralisia como reflexo da violência, das morais ditadas e lutar contra a tirania do silêncio, dedico o denso trabalho de pesquisa das composições de dança do espetáculo, ao esforço contínuo de resistência contra o silenciamento que mantém a mim e a todas mulheres em estado de sufocamento constante, e conseqüentemente corrobora para a existência do mesmo, atuando como pilar de sustentação das estruturas de poder.

Me interessa a exploração da domesticação de meu corpo e os inúmeros reflexos que as violências diárias as quais fui submetida gravaram em minhas camadas internas, da epiderme ao poço de minha subjetividade. Nesta exploração reside o contato dialético não reconciliador entre meu consciente e inconsciente, ao qual se refere Bataille. Já havia renunciado ao trabalho analítico clínico por não me sentir contemplada no momento, e desde então me debruço na prática do *butô* para poder ir de encontro ao ponto mais baixo e sombrio das minhas camadas: o ponto do trauma, raiz principal dos inúmeros reflexos da violência. É neste ponto que reside a máxima presença corporal que espero atingir como impulso para transposição do incômodo e também como presença implicante, que além de implicar a si, anseia por colidir também com o público.

Diante da extrema violência – física, sensorial, emocional – o psiquismo não é capaz de representar o que viveu e transformar a vivência através da linguagem. A ausência de alguma forma de representação, neste caso, pode significar o enclausuramento do indivíduo na intensidade das memórias e sensações, que ganham expressões involuntárias no corpo, tais como tiques, sintomas etc. Parece-nos necessária uma linguagem especial para se estabelecer conexão com o intolerável destas situações, uma linguagem que trabalhe justamente com os limites do dizível, e que circunscreva, de algum modo, uma experiência próxima do irrepresentável (QUILICI, 2015, p. 112 *apud* PRADO, Camila, 2021, p.10).

O *ankoku butô* se revela um lugar disponível e profundo para experienciar o irrepresentável e tocar em feridas profundas sem nenhum tipo de pressão estética ou repressão e ainda proporcionando solo fértil para a germinação de um corpo consciente, mais instintivo e presente. No decorrer da pesquisa foram propostas algumas materialidades, confeccionadas pela artista Belize Neves, no intuito de dialogar com as

pesquisas de cada dançarina(o) indireta ou diretamente. Em determinado encontro individual, direcionado por Neves, realizamos um experimento com o tecido vermelho que é utilizado no espetáculo, porém molhado sobre o corpo. As sensações e imagens que ali se presentificaram foram gravadas e desenvolvidas em conjunto com as imagens presentes no mapa e os incômodos pessoais já descritos anteriormente.

Nasce então um solo que se mantém em diálogo intenso com as inquietações subjetivas a respeito de seus demônios, ao mapa de imagens e ao mesmo tempo poroso aos atravessamentos gerados pelas materialidades e pelas memórias que surgem dessas experimentações e contatos entre diferentes frentes de provocação. Neste processo de experimentação e imersão profunda em si através da dança, novas imagens surgem e se materializam na carne, estabelecendo acessos aos traumas e decadências desse corpo e também aos desejos e pulsões que nele habitam. O informe acessado nesta desconfiguração carnal permite a possibilidade de uma vivência corporal que colabora para desvincular-se de padrões estéticos e sociais, tornando o corpo fora do padrão, como propõem Bataille e aqueles que se debruçam na práxis do butô. Penso nesses padrões a partir de minha referência, um corpo de mulher branca e cisgênero, o que nos dá pistas sobre algumas coisas que se esperam deste corpo como: a performance da feminilidade, o padrão físico e estético da magreza e juventude eterna, a castidade, a subserviência, o silêncio, dentre inúmeros outros. Coloco meu corpo no palco para investigar estes padrões que me limitam, acreditando que o alcance do informe poderia dar pistas para o que poderia me tornar fora do padrão não só no palco, mas principalmente fora dele. Os momentos de informidade trazem à tona fragmentos de um corpo fora do padrão, rajadas de luz na escuridão e momentos de insurreição.

As imagens abaixo foram feitas por Gustavo Maia durante a primeira apresentação aberta do espetáculo, no mês de fevereiro do ano de 2023. Estas imagens trouxeram uma nova camada para a pesquisa na medida em que estampam lacerações de um corpo que tem o movimento como sua característica mais marcante e essencial.

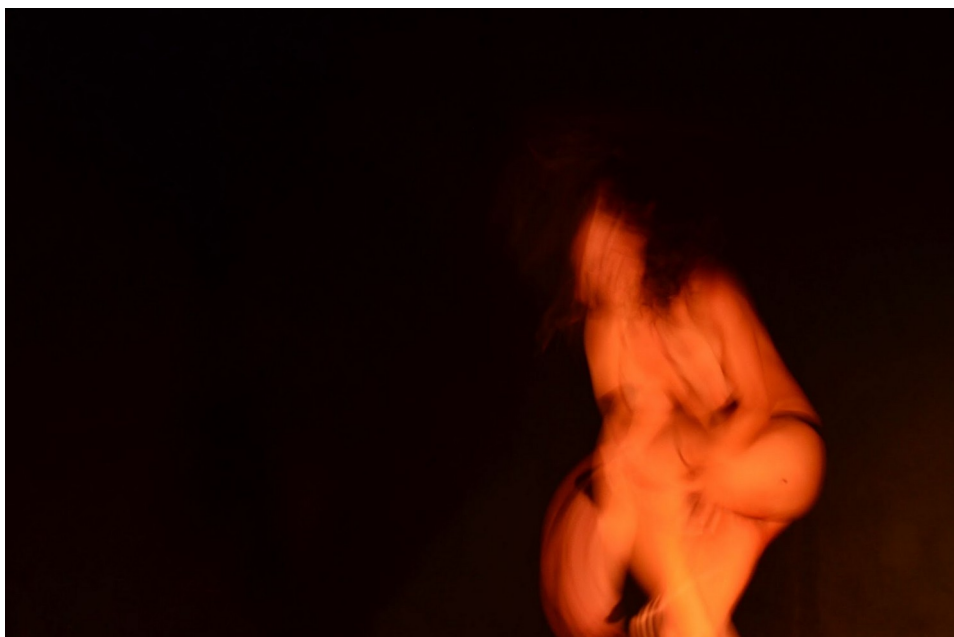


Figura 2 – Acervo pessoal. Foto de Gustavo Maia.

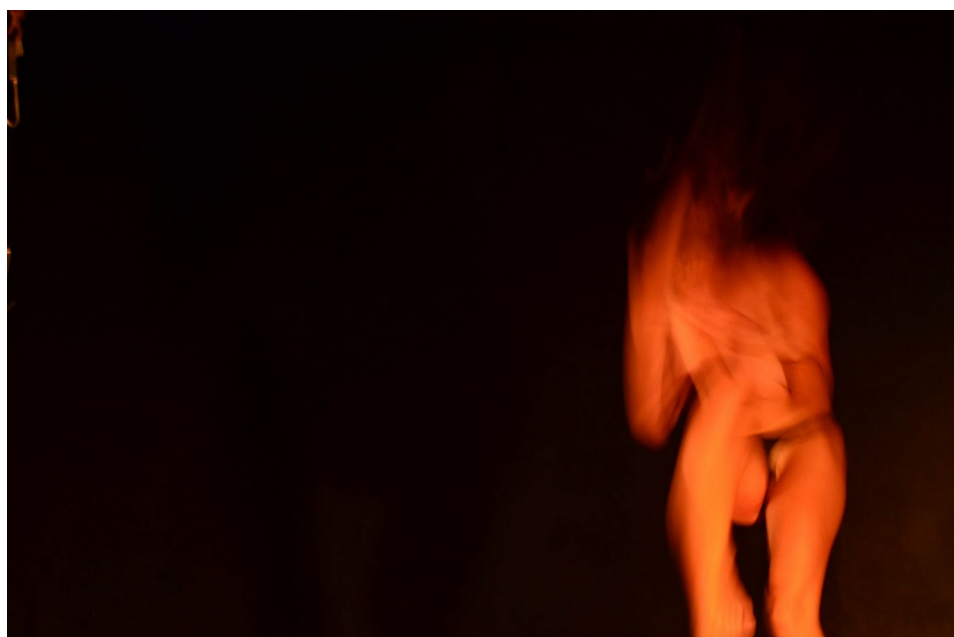


Figura 3 – Acervo pessoal. Foto de Gustavo Maia.



Figura 4 – Acervo pessoal. Foto de Gustavo Maia.

3. CONCLUSÃO

Reside na infirmitade corporal uma potência política de resistência à construção do corpo de maneira cartesiana dos ideais concebidos ao corpo da mulher. Da mulher, espera-se um comportamento dócil, adestrado, subserviente e sobretudo silencioso, de corpo sempre jovem objeto. O silêncio imposto a nós – de voz e corpo – existe como forma de nos manter afastadas umas das outras, girando silenciosamente as engrenagens sociais que nos mantêm próximas a miséria espiritual, não no sentido religioso, mas no sentido do próprio espírito, da animosidade e pulsão de vida do corpo. Subverter a ordem deste corpo, procurar nele uma nova configuração, um novo centro, uma nova pulsão, uma maneira de falar, é abrir espaço para a troca com o mundo, lugar temido por aqueles que se beneficiam do nosso silêncio, pois é a partir dessa contaminação que se polinizam inquietações e pequenas resistências.

O questionamento das funções e construções gestuais destinadas ao corpo da mulher, bem como a resistência que ele pode exercer a muito custo e contragosto social, geram desestabilizações individuais e coletivas, onde residem as dúvidas, bem como as possibilidades. Neste espaço de troca, são questionadas diversas camadas que compõem a estrutura que rege códigos sociais, éticos e morais na sociedade. As imagens laceradas que compõem as partituras que desenvolvi neste processo criativo são recortes e fragmentos do corpo informe que acessei e mapeei após violências e silenciamentos.

Esgarçando os traumas e silêncios que me sufocam e penetram o corpo destinando-o ao silêncio, ao abrandamento e à sustentação do insustentável, encontro a vontade de sintoma que toma conta de mim. Vontade do contato dilacerante com a carne em pele viva, ferida, na esperança que da incansável fricção de suas sombras e traumas seja secretada uma nova presença, um novo conceito de corpo, como uma possibilidade de dissolução micropolítica, de resistência ao adestramento e alienação. Do esgarçamento dos meus traumas e da experiência repetida de acessá-los surge uma nova presença corporal, pautada nas memórias, associações e experiências realizadas durante os ensaios. Esta presença pôde ser gerada apenas através das associações e de uma dura experiência íntima de caráter profundamente transformador. Utilizando este material como base reflito sobre a relação entre minha vida e minha produção artística e intelectual como dito por Fernandes (2016) sobre Aby Warburg em sua última conferência “viveu uma das mais duras e profundas experiências íntimas, e depois conseguiu utilizá-la como base para refletir sobre a relação entre sua vida e sua produção intelectual”.

A transformação de si como método de criação artística contém uma potência silenciosa de efeito contagiante de transformação de quem a vê também. É nesta possibilidade que atinge a flecha de criação que orienta meus trabalhos e processos em dança. Encontrar o estado de poesia do corpo requer imersão nas imagens e nos sentidos que me trouxeram aqui. Por mais doloroso que se faça um processo como este, é inevitavelmente processo de cura também, pois só para as coisas das quais temos conhecimento podemos elaborar resoluções e transformações. É tratando dos incômodos latentes que um dia eles deixam de nos incomodar. A estruturação de uma partitura de dança com as sombras que me assolavam permitiu que colocasse à minha frente, fatos, realidades, e amarras que só quando reconhecidas puderam ser modificadas e rompidas.

Em alguma instância este corpo foi reconfigurado, as imagens que o preenchiam ao serem vivenciadas em exaustão foram expelidas e se desfizeram em uma dança-transmutação. Uma reconfiguração da relação corpo-mundo se fez possível através dos estudos sobre o movimento e a infirmitude utilizando o butô como ferramenta principal de pesquisa. Seria isso provavelmente algum tipo de cura em potencial, um rebelde anticorpo resistente às condições alienantes que nos mantém presas ao que nos adocece de dentro para fora? Procuo deixar esta questão em aberto para que não se fechem as infindas possibilidades de geração de anticorpos através dos estudos na arte por meio de vivências pessoais e de referências coletadas no caminho.

É possível concluir através da perspectiva adotada para a construção deste trabalho que o *butô* se mostra ferramenta muito útil para melhor estruturação corpomundo e dissolução das micropolíticas dominantes por seu conceito de pesquisa essencialmente ligado a questões subjetivas, pautado em aspectos profundos do corpo, do inconsciente e da identidade, sendo portanto também uma alternativa muito fértil para estudos de pautas feministas e com questões ligadas ao indizível. A união da práxis do *butô* aos conceitos de *informe* e do feminino podem gerar novo fôlego para a busca de pesquisas ligadas a insurreição das mulheres na sociedade, colaborando para a insubordinação desde nossos corpos até nossas consciências.

REFERÊNCIAS

LORDE, Audre. ***Irmã outsider: a transformação do silêncio em linguagem e ação.*** Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 49–54.

PERETTA, Éden Silva. ***Políticas do corpo esgotado na dança de Tatsumi Hijikata: policies of the emaciated body in Tatsumi Hijikata's dance.*** [s.l.]: [s.n.], [s.d.].

PERETTA, Éden Silva. Potências da carne, poesias do corpo. ***ETD – Educação Temática Digital***, Campinas, v. 15, n. 3, p. 507–522, 2013.

PICARELLI, Caio. Inquietações do corpo de carne de Hijikata Tatsumi: uma reflexão. ***Dossiê Dança Butô: diásporas do corpo de carne***, v. 35400, p. 71, [s.d.].

MICHAUD, Philippe-Alain. ***Aby Warburg e a imagem em movimento.*** Prefácio de Georges Didi-Huberman. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. ***A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille.*** Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

FERNANDES, Cássio. De arsenal a laboratório (1927), de Aby Warburg: apresentação e tradução. São Paulo: Universidade Federal de São Paulo, Departamento de História da Arte, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. La parabole des trois regards. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. ***Phasmes: essais sur l'apparition.*** Paris: Les Éditions de Minuit, 1998. p. 113–120. Tradução de Daisy Turrer e Iara Ribeiro. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2019.

ROLNIK, Suely. ***Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada.*** São Paulo: n-1 edições, 2019.

QUILICI, Cassiano Sydow. ***O ator performer e a inquietude de si.*** Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2018.

PRADO, Camila; CAETANO, Nina. Outras narrativas sobre estupro: a performance autobiográfica como forma de subversão. ***Urdimento***, Florianópolis, v. 1, n. 40, mar./abr. 2021.

FOUCAULT, Michel. ***Microfísica do poder.*** 9. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2019.