



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
Faculdade de Ciências Sociais (FCS)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PERFORMANCES CULTURAIS

JOSÉ ARNALDO PEREIRA

ARTE EXPANDIDA DECOLONIAL: tensões entre a arte-vida, o corpo,
a dramaturgia e as possibilidades de performar a si mesmo.

GOIÂNIA – GO
2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES
E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

☒ Dissertação ☐ Tese

2. Nome completo do autor

José Arnaldo Pereira

3. Título do trabalho

ARTE EXPANDIDA DECOLONIAL: tensões entre a arte-vida, o corpo, a dramaturgia e as possibilidades de performar a si mesmo

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);
- b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Rafael Guarato Dos Santos, Professor do Magistério Superior**, em 26/06/2021, às 09:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **JOSÉ ARNALDO PEREIRA, Discente**, em 01/07/2021, às 19:31, 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 https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador 2166322 e o código CRC 1E71B1B7.

JOSÉ ARNALDO PEREIRA

ARTE EXPANDIDA DECOLONIAL: tensões entre a arte-vida, o corpo,
a dramaturgia e as possibilidades de performar a si mesmo.

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Performances
Culturais, Faculdade de Ciências Sociais,
da Universidade Federal de Goiás (UFG),
como requisito para obtenção do título de
mestre em Performances Culturais.

Área de concentração: Performances
Culturais

Linha de pesquisa: Espaços,
Materialidades e Teatralidades

Orientador: Professor Dr. Rafael Guarato
dos Santos

GOIÂNIA - GO
2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Pereira, José Arnaldo

ARTE EXPANDIDA DECOLONIAL [manuscrito] : tensões entre a
arte-vida, o corpo, a dramaturgia e as possibilidades de performar a si
mesmo / José Arnaldo Pereira. - 2021.

CXLIII, 143 f.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Guarato dos Santos.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em
Performances Culturais, Goiânia, 2021.

Bibliografia.

Inclui lista de figuras.

1. Arte Expandida Decolonial. 2. Pesquisa Centrada no Corpo do
Artista. 3. Performance. 4. Dramaturgia. 5. Arte-vida. I. Santos, Dr.
Rafael Guarato dos, orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 10 da sessão de Defesa de Dissertação de José Arnaldo Pereira, que confere o título de Mestre em Performances Culturais, na área de concentração em Performances Culturais.

Aos vinte e cinco dias do mês de junho de dois mil e vinte um, a partir das quatorze horas, através de webconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada "ARTE EXPANDIDA DECOLONIAL: tensões entre a arte-vida, o corpo, a dramaturgia e as possibilidades de performar a si mesmo". Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Rafael Guarato dos Santos (UFG), com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Amélia Vitória de Souza Conrado (UFBA), membro titular externo; Professora Doutora Thereza Cristina Rocha Cardoso (UFC), membro titular externo, cujas participações ocorreram através de videoconferência. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido o candidato APROVADO pelos seus membros, sendo destacado a importância do trabalho, indica-se o mesmo para publicação. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Rafael Guarato dos Santos, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Rafael Guarato Dos Santos, Professor do Magistério Superior**, em 25/06/2021, às 16:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Thereza Cristina Rocha Cardoso, Usuário Externo**, em 25/06/2021, às 17:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Amélia Vitória de Souza Conrado, Usuário Externo**, em 30/06/2021, às 13:19, 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 https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2113528** e o código CRC **EF3C0ABB**.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
Faculdade de Ciências Sociais
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PERFORMANCES
CULTURAIS

ATA DE DEFESA DISSERTAÇÃO

ARTE EXPANDIDA DECOLONIAL: tensões entre a arte-vida, o corpo, a dramaturgia e as possibilidades de performar a si mesmo.

JOSÉ ARNALDO PEREIRA

Dissertação apresentada em 25 de junho de 2021. E aprovada pela Banca Examinadora composta pelas professoras e professor:

Prof. Dr. Rafael Guarato dos Santos (Universidade Federal de Goiás - Presidente)

Profa. Dra. Amélia Vitoria de Souza Conrado (Universidade Federal da Bahia - Titular)

Profa. Dra. Thereza Cristina Rocha Cardoso (Universidade Federal do Ceará - Titular)

Profa. Dra. Marlini Dorneles de Lima (Universidade Federal de Goiás/Suplente)

Prof. Dra. Luciene Dias (Universidade Federal de Goiás/Suplente)

Dedico esta pesquisa as vítimas e as pessoas que salvaram-se de COVID – 19. Porém,
dedico também a todos aqueles e aquelas antes e durante vítimas de necropolíticas,
altericídios e epistemicídios. Dedico ao cansaço, ao acordar e ao desejo insistente de
vida-arte.

Dedico as multiplicações de possibilidades legitimadas de
ser/poder/saber e se reinventar, advindas do ontem, existentes no
hoje e possíveis para o amanhã.

AGRADECIMENTOS

As diversas experiências e vivências expandidas ao longo da vida-arte.

Ao ensino público que me foi oportunizado mediante a conflitos, escolhas, enfrentamentos e disputas.

Aos grupos Corpo Cênico, aos amigos e amigas do Técnico em Artes Dramáticas ambos realizados no ITEGO Basileu França, bem como, as demais pessoas, grupos de teatro, artistas e *performers* que colaboraram para as reflexões aqui presentificadas.

Ao artista Jorge Hayek e a Cia Novo Ato, por nutrirem sementes germinativas de arte e cultura, por onde passam. E principalmente no cerrado brasileiro.

Sílvia Patrícia, Naila, Luis Henrique, Leo, Wellington (Tom) Campos, Caju Farias... atuantes e materializadores do projeto arroboBOI. Bem como, ao Fundo de Artes e Cultura de Goiás (FAC-GO), pois, sem o incentivo este projeto não seria realizado.

Arcanjo Moura, Brunna Balbino (Curupira), Ca (Cami) e minha mãe, Maria do Carmo Pereira (todos e todas, pelos conselhos, apreciações críticas e carinhos disponíveis, neste momento tão desafiador).

A Eduardo Miranda pela revisão de formatação e leitura.

As provocações, leituras críticas e argumentações diretas/indiretas do/da: Dr. Rafael Guarato dos Santos (UFG), Dra. Marlini Dorneles (UFG), Dra. Renata Lima (UFG), Dra. Patricia Aschieri (UBA), Dra. Thereza Rocha (UFC), Dra. Amélia Conrado (UFBA), Dra. Luciene Dias (UFG) e Dra. Natássia Garcia (UFG).

A Universidade Federal de Goiás, representada pelos Programas de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais e o de Pós-Graduação em Artes da Cena, pelo acolhimento desta pesquisa.

As discussões na especialização em Educação Sistêmica, realizada simultaneamente ao período do mestrado.

A Associação Espaço Vida + Amor por nutrir minhas pluralidades de expressividades, práticas e reflexões sobre as diversidades.

A oportunidade de Bolsa CAPES/DS durante parte da realização desta pesquisa.

“Este (...) é um argumento em favor do prazer da confusão de fronteiras, bem como em favor da responsabilidade em sua construção. É também um esforço de contribuição (...) mas, talvez, também, um mundo sem fim”.

Donna Haraway (Manifesto Ciborgue, 2019)

*“é que não compreendo
não compreende o quê?
não compreendo o olho, e tento chegar perto.
Também não compreendo o corpo, essa armadilha, nem a sangrenta lógica dos dias
(...) onde moro, o que é casa, conceito (...) o que é ir e vir, (...) o que é pensar, o que é
nítido, sonoro, o que é som (...)”*

Hilda Hilst (A obscena senhora D, 1982)

RESUMO

Propus seguir as conexões e pistas da noção de campo expandido, e/ou ampliado, identificando: a arte-vida, o corpo, a dramaturgia e possibilidades de modos expandidos de performar a si mesmo. Assim problematizando e constituindo um caminho de investigação centrado e em expansão entre o olhar, a reeducação, o corpo do próprio artista, a pesquisa guiada pela prática, a performatividade, o Paradigma Indiciário, a Teoria Ator-rede, bem como, as problematizações decoloniais. O que deriva a noção-prática de Arte Expandida Decolonial e aplicabilidade no projeto cultural arroboBOI.

Palavras-chaves: Arte Expandida Decolonial; Pesquisa centrada no corpo do artista; Performance; Dramaturgia; Arte-vida.

ABSTRACT

I proposed to follow the connections and clues of the notion of expanded field, identifying: art-life, the body, dramaturgy and possibilities of expanded ways of performing oneself. Thus, problematizing and constituting a centered and expanding research path between the look, the re-education, the body of the artist himself, research guided by practice, performativity, the Indigenous Paradigm, the Actor-network Theory, as well as decolonial problematizations. What derives the notion-practice of Decolonial Expanded Art and its applicability in the cultural project arroboBOI.

Keywords: Expanded Decolonial Art; Research centered on the artist's body; Performance; Dramaturgy; Art-life.

LISTA

figuraÇÕES 1: possibilidades de me performar, ou, CHUPA ESTA MANGA DE 2020-2021!

p. 15

figuraÇÕES 2: possibilidades de me performar, ou, CHUPA ESTA MANGA DE 2020-2021!

p. 16

figuraÇÕES 3: possibilidades de me performar, ou, eus-bois, deixa a boiada ficar.

p. 19

FiguraÇÃO 4: arroboBOI, cabeça-performance desenvolvida para ação na exposição em praças no município de Goiânia, Goiás, do artista Jorge Hayek, fotografia também retirada pelo proponente, enquanto, a ação ocorria em 2018.

p. 99

FiguraÇÃO 5: arroboBOI, em 2020.

p. 101

FiguraÇÃO 6: arroboBOI, em 2020.

p. 103

FiguraÇÃO 7: arroboBOI, em 2020.

p. 104

FiguraÇÕES 8: arroboBOI, em 2020.

p. 105

FiguraÇÕES 9: arroboBOI, em 2020.

p. 108

FiguraÇÕES 10: arroboBOI, em 2020.

p. 109

FiguraÇÕES 11: arroboBOI, em 2020.

p. 110

FiguraÇÕES 12: arroboBOI, em 2020.

p. 111

FiguraÇÕES 13: arroboBOI, em 2020.

p. 115

SUMÁRIO

Do Corpo, ou, Da Introdução, ou, Da possibilidade expandida de performar a si mesmo: Dramaturgia expandida decolonial: eu, sobre eu mesmo e das diversas formas de escrita de si.	8
1º Corpo, ou, 1º Capítulo, ou, Da 1ª possibilidade expandida de performar a si mesmo: Do olhar a visibilizar/visualizar/mostrar: indícios nos rastros como metodologia da investigação	22
2º Corpo, ou, 2º Capítulo, ou Da 2ª possibilidade expandida de performar a si mesmo: Do Campo Expandido ao Campo Expandido do Corpo: algumas pistas nos rastros	45
Do corpo e da dramaturgia na contemporaneidade: possíveis pistas nos rastros de suas expansões.....	58
3º Corpo, ou, 3º Capítulo, ou, Da 3ª possibilidade expandida de performar a si mesmo: Pode uma Arte Expandida Decolonial?.....	72
4º Corpo, ou, 4º Capítulo, ou, Da 4ª possibilidade expandida de performar a si mesmo: Dramaturgia expandida decolonial: eu, sobre eu mesmo e das diversas formas de escrita de si	96
Do Corpo, ou, Das Considerações para possibilidades, ou, Da possibilidade expandida de performar a si mesmo: Considerações expandidas ou ampliadas para as tensionar a arte-vida, os corpos, as dramaturgias, e as possibilidades de performar a si mesmo.....	117
DO CORPO QUE REFERÊNCIA, OU, DAS REFERÊNCIAS DO CORPO:	121

Do Corpo, ou, Da Introdução, ou, Da possibilidade expandida de performar a si mesmo: Dramaturgia expandida decolonial: eu, sobre eu mesmo e das diversas formas de escrita de si.

[É uma autoficção! É uma introdução! É uma dramaturgia expandida decolonial! É uma dramaturgia corporal clínica decolonizante! É, e pode estar...] Gostaria de mostrar assim primeiro sem necessariamente ser o início, dentre uma de minhas formas, das muitas formas do poder de estar do meu corpo. Corpo dos corpos, ao pó sempre se misturará. Goiano do pé rachado. Da terra rachada. E da casca da árvore tortuosa também a rachar. Rachada, desprende e cai ao chão. Ainda, parte da multiplicidade e das raízes da ancestralidade. Sou um e múltiplo, em simultâneo. Sou subjetivo e coletivo. Sou/estou eu e outrens. Gostaria assim de me assumir meio corpo-coisa-bicho-planta-vivo-morto-boi-tatuagem-carne-rizoma-rede (...) Falar de mim é assumir minha investigação que se desdobra nas próximas páginas. Nas próximas e nestas palavras, talvez somente nas primeiras páginas quero aqui apresentar-lhes o caos que aqui sou, que aqui estou, que aqui vou. E como esta investigação nasceu do caos.

Do caos sem parágrafo. Num fluxo ininterrupto de querereres. De palavras confusas e abruptas, circulares por vezes. Lacunas e poços sem fundo, fundamento da imersão do aprofundamento. Ao mesmo instante que gostaria de me apresentar sem tantas palavras aquosas e afogadas. Só imagens, sem legendas. E poder dizer que também sou imagem. Ou que tudo tratasse das imagens. Ou, ainda como alguns homens e mulheres, quiseram me apresentar, como imagem e costela deles. Como sombra deles, resto, a margem. A imagem-ação da margem. O marginalzinho! E quem detém o poder de me *imagina(r)lizar*¹, de me mostrar e de me d-escrever?

1 ¹Este texto-corpo-ação está cheio de feridas, ruídos, falhas, buracos, não concordâncias, neologismos, figuras de linguagens, pontuações... e estes recursos linguísticos fazem parte das possibilidades de me performar, isto é, de me reinventar. Então, por vezes fere/mata o português dito culto brasileiro. E me relembra que nada está estático ao deslocamento das subjetividades, do tempo e de suas geopolíticas. Como também, fracasso e me percebo em ruínas na organização da escrita, o que busca gerar uma série de ruídos e possíveis deslocamentos corporais, do poder e das linguagens. Muitas destas desestabilizações vão sendo premeditadamente advertidas, outras quando me percebo intuitivamente já ocorreram, e estou lá, após, um escorregão emaranhado nas palavras, noções, conceitos, práticas... buscando redescobrir e inventar mundos possíveis, para que eu e os meus possam viver. Portanto, resignificar, inventar, esquecer, polifonias, condensar sentidos, esgarçar palavras... são todos artificios, rotas, desvios, buscas... desejo e ânsia de estar vivo, de presentificar-se, de gerar epistemes, (po)éticas, filosofias, corporeidades, caminhos, que deem conta de realidades e ficções subjogadas, oprimidas, excluídas, abjetas... como também, a minha é.

É isso mesmo ambigualmente, e já esperado que queiram falar de mim [eu-coletivo], escrever, desenhar, ao mesmo instante que querem me esquecer e apagar (pausa). Eu-coletivo, corpos marcados, olhados por parte da ACADEMIA, ou melhor dizendo por uma parte dos integrantes da academia, que tensiono e por vezes me misturo, muitas vezes pautados em discursos de “inclusão e igualdade”. Esta parte da academia se serve das interseccionalidades² e fricções. Se serve da interseccionalidade como objetos de estudo, e transforma em cobaias, espécimes, indicativos, números para estatísticas, sintomas de adoecimento.

Os integrantes que comungam desta academia, se ocupam do lugar onde exercitam e treinam os seus cérebros. Eis, a academia!

É importante ressaltar que para esta parte da academia que é heterogênea: não sou capaz, ou tão incapaz, ou ainda me falta autonomia acadêmica, ou as convenções, ou faz parte dos ritos da pós-graduação, ou dos estágios do pós-doutorado, alguém que não “puramente e inocentemente”, alguém te orientará. TE ORIENTAM! E vai orientando, te moldando, pra você falar a mesma língua que eles. A língua deles, o mesmo vocabulário, o mesmo léxico e a mesma gramática corporal.

Não devemos perder de vista, nos perder das vistas de que o processo de hierarquização do saber existe em qualquer cultura. E será que existe uma hierarquia da opressão?³ Em

2 ²A interseccionalidade, segundo a brasileira, feminista negra, mestra e doutoranda em Estudos Interdisciplinares de Gênero, Mulheres e Feminismos na Universidade Federal da Bahia (UFBA), Carla Akotirene (2019), permite enxergar o encontro/encruzilhada entre as estruturas e a interação simultânea entre os marcadores identitários. Sendo que raça, intercepta gênero, classe e nação, constituindo uma instrumentalidade conceitual e articulação metodológica, que resgata as bagagens ancestrais, que foram conscientemente extraviadas pela colonialidade do saber, ser e poder. A autora apropria-se de uma discussão multireferenciada nos/nas: orixás; movimentos sociais e feministas negras (Kimberlé Crenshaw, Lélia Gonzalez, Patricia Hill Collins, Glória Anzaldúa, Conceição Evaristo, dentre outras). Propondo uma correspondência as minorias políticas ou a diversidade, aliando-se a solidariedade política entre os Outros, estes agentes da diferença. A interseccionalidade exige posicionamento e direcionamento geopolítico, indo contra o sexismo epistêmico imposto pelo poder vigente e dominante. Bem como, possibilita perceber a matriz colonizadora (racista, capitalista, cisheteropatriarcal, xenofóbica), como opressora e colaboradora com a violência cotidiana.

3 ³A escritora norte-americana, lésbica, negra, feminista e ativista Audre Lorde (2019) nos convida a pensar e problematizar, do esforço de ser uma pessoa mais forte que conseguir, inclusive quando se é marcado e/ou marcada por ser parte daquilo que a cultura hegemônica chama de desviante, inferior, ou errado. Que a opressão e a intolerância com o diferente existe em variáveis formas, tamanhos, cores, sexualidades, classes, profissões, faixas etárias, corporeidades e conhecimentos. E para aqueles e aquelas, que comungam da liberdade e de um futuro possível, não poderia existir uma hierarquia de opressão entre nós que integramos a diversidade. Porém, é também perceptível enquanto tática-estratégica de encorajar por parte da hegemonia, membros de grupos oprimidos a se lançarem uns contra os/as outros/as, em um procedimento padrão de fragmentação, para não mobilidade de políticas efetivas e manutenção do domínio. É certo também que temos que complexificar esta perspectiva, onde algumas corporeidades oprimidas irão em alguns contextos serem privilegiadas pela presença, ou não, de determinados marcadores sociais. E se assim for, está em jogo como tais corpos se aliam a luta dos

nenhuma cultura você só fala e pensa, o que quer. Segue-se os ritos, segue-se as hierarquias e ordens já existentes, antes de sua chegada. Há regras, há hierarquia, há poder, há disputa pelo poder e há luta pela manutenção/reprodução do poder. E não seria esta discussão uma proposta para também se concorrer e redistribuir poder?

A academia que referencio e estou a denunciar: é uma invenção da cultura eurocentrada; prioritariamente brancocêntrica⁴, porém também ativada por não brancos; que foi sócio-históricamente edificada pelo pensamento de homens, porém, ressoa em corpos de mulheres; de uma cultura machista; heterossexual; judaico-cristã; classe média-alta; atribuídos de titulações que conjura um *status* de superioridade; catedráticos, acionando a ênfase a especialidade do saber e que reforça a hierarquia, o que denota propriedade e domínio da verdade, se reafirmando enquanto soberanos e detentores da civilidade; concursados (ressalto que esta categoria serve a realidade brasileira, uma vez que os postos de trabalho nas academias são diversos e ocorrem de maneiras muito distintas em cada país); políglotas; conteudistas; que prioriza a intelectualidade em detrimento dos sentimentos, o que estabelecem assimetrias entre racionalidade e as emoções; colocam-se enquanto sérios e decorosos; cometem “pequenos” abusos e assédios; com posicionamentos adjetivados de suas estabilidades, rigidez e fixações; que se estruturam em binarismos como o certo e errado, sim e não, dentre outros; legítima e válida

não, ou, menos privilegiados. Isto é, ao invés de se distanciar da luta, como me aproprio dos privilégios e visibilidades que possuo, me reintegrando a mobilidade coletiva oprimida. Se tenho algum tipo de poder, por menor que seja, como posso auxiliar na redistribuição do mesmo e em uma construção de uma sociedade mais justa frente aos Direitos Humanos e a diversidade (constituída de diferenças e assimetrias de legitimidades).

- 4 ⁴O branco ao centro, enquanto cor da pele é aqui apresentado como o outro visibilizado como espelho de si mesmo em uma perspectiva eurocêntrica, assim mecanismo de colonização. Bem como, a noção do branco exposta pelo sociólogo francês David Le Breton (2018) de estado de abdicar, ou, estar ausente de si, devido o estado penoso de ser si mesmo. Desaparecer de si para aliviar a pressão. Descolorir-se devido a fadiga de se ser, quem é, até ficar branco, opaco, sem cor! O branco responde de saturação do excesso vivido. Poderíamos dizer que está completo e acabado? O branco neste contexto desenha um território para fazer-se de morto por algum instante. E assim, não consegue agarrar seu próprio corpo, e se deixa levar. Os recursos econômicos simbólicos, os sentidos desaparecem, ou ganham outros? Mas, é certo que o vazio se fecha em si e tem a sensação que esta suspenso dos vínculos sociais e de todas as tensões que possam ser evocadas. O branco atinge homens, mulheres, não binários e outrens, que esgotam seus meios de continuar se assumindo. Fala-se aqui de um estado de escolha ou não, de adoecimento e/ou cansaço, esta experiência pode ser acionada de modo consciente, porém, as vezes um estado durável, impondo-se ao indivíduo quando se entrega, abandonando os pesos dos acontecimentos e não querendo mais enfrentá-los. Embranquecer-se é o deixar pra lá de si mesmo, gestado da dificuldade em transformar, uma busca desenfreada de sensações e de aparências. O autor traz como um acometimento de corporeidades, porém, será que o embranquecimento atravessa a produção de conhecimento, ou existi uma cultura do branco, ou ainda, algo que antecede saberes e práticas? (Perguntas circulares, para respostas circulares e processos de repetição. O ovo ou a galinha?)

determinado conhecimento em detrimento de outros; que se utilizam também dos recursos da arte e da estética, para criação de uma imagem aceitável, perfeita e colaboradora da cultura que perpetua/mantêm tais características; bem como, percebendo-se nesta estrutura utilizam de táticas estratégicas sutis, rebuscadas, articuladas e perspicazes, para manutenção do saber-poder nas mãos de geopolíticas eurocentradas.

Em minha trajetória corporal sempre havia um representante desta academia, ou, vários camuflados de “boas intenções” deste arauto, seja: nas escolas e colégios que estudei, no ensino fundamental e médio; na graduação em Psicologia na Pontifícia Universidade Católica de Goiás, ou na mobilidade cultural realizada na mesma área, na Universidad Católica del Norte, no Chile; ou, no Técnico em Artes Dramáticas, no Instituto Tecnológico em Artes – Basileu França; ou, na especialização em Educação Sistêmica na Faculdade Sensus, em Goiânia, na capital do estado de Goiás; ou, na graduação em Dança, ou, no Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, na Universidade Federal de Goiás; ou, em casa, na rua, nos festivais de artes que estive, nas companhias de Teatro que participei, nas rodas de conversa, no processo terapêutico, na/da vida.

Muitos certos, a parte que cabe a estes “senhores” do saber e “que querem deter as cabeças”. Tomar meu *ori* para embranquecê-lo, com banho de açúcar, de arroz, de farinha, de cultura, de ocidente, de aula e me banham, me banham, me lavam os dentes, a minha boca suja com minha *língua selvagem* e/ou primitiva. Para ficar mais culta e rebuscada! E talvez eu fuja da pressão, do peso dos dias e seja um pouco-muito [risos] privilegiado. E certo que por vezes disputasse privilégios, só que privilegiar é estabelecer vantagens e assimetrias entre pessoalidades/sociabilidades. A tática-estratégica neste contexto não seria redistribuir recursos de modo que a diversidade com suas diferenças, sejam atendidas? (pausa) Descolorindo-me cada vez mais, talvez eu pare de ser percebido e me integre a parte que corresponda a esta massa branca. Quero me integrar? É possível, ou, grande fantasia?

Te acalma para ser mais adequado, mais aceito, mais condescendente, para ser visto e inteligível, nunca me deixando esquecer com quem estou falando. Não vou e nem devo esquecer! Porque se esqueço, esta parte da academia que corresponde a eles, vão me lembrar. A vida e esta academia não são monolíticas e muito menos homogênea, é um terreno de batalha, muitas vezes forjado pelas práticas do politicamente correto e da “boa educação/convivência/vizinhança”.

Percebo aqui o quanto me integrei a esta parte, seguindo a cartilha/manual de boas maneiras, na busca da esteira de linearidades, de coesão, de escrita rebuscada de pequenas-grandes vaidades que jorram neste texto, enquanto tática de contorno, desvio e crítica, fazendo, ou, tentando fazer parte do sistema e me preocupando com o espaço “branco”. Me ensinaram a preocupar com este espaço, estar atento e ter cuidado, sendo eu “não branco” (carrega sempre sua identidade e com ela suas marcas), pois é ele, que rege as regras dos lugares que posso estar, estou e frequento. E desta rota fantasiosa de tornar um pouco-muito branco, pode ser-estar um caminho contrário para colorir.

Te controla, fica mais calmo, engrossa esta voz e aciona seu grave, organiza teu pensamento... esticando para ele ficar linear, nega as curvas, as tramas, as malhas, as contradições, as dúvidas, os fluxos, esconde e disfarça suas emoções instáveis/incertas. A academia deles, desta parte, tem que gostar de você, se não, irão te rastrear, com perseguição e pequenos assédios maquiavélicos te marcaram. Olha como te observam, circular, com um olhar silencioso. E você descobrirá que paredes tem olhos e ouvidos. Te controla e educa estas emoções que provoca tanto movimento! Tentaram me controlar quando me falaram para parar, um corpo que para parado e reto. Você poderia ser mais viril, duro, ah verdade rígido! [introspecção] Como esta parte são apreciadores do poderes fálicos, androcêntricos e da heterossexualidade compulsória.

E te controlar mais. E na tentativa de controlar, me chamaram de manifesto. Era isso que eu queria fazer para uma parte desta academia, que me denominaram MANIFESTO! Manifesto é coisa deles. Pois, para as minorias sociais, existir já é manifestar, e não cabe a academia que outorgar ou validar, quem se manifesta, ou não. Pioneirismo é coisa deles. Aqui eu sou é ponta de lança, é rasga faca afiada, sou corpo-protesto-denunciaDOR, que fuge da coreografia das balas perdidas na minha periferia. E perdidas estas balas, querem encontrar corpos como o meu:

corpo, preto/pardo/não branco-homem-bicho/bixa-planta-(QUASE)-nordestino-periférico-pobre-bodymodificado...

A este momento talvez a parte a que me referencio aqui desta academia, que tentou me treinar, talvez (e sim é uma possibilidade) esteja me lendo e pensando se estou mesmo a falar deles?! Obesos, porém, ainda com seus corpos padrões de vaidades. Talvez se afeiçoem e me deem uma ‘*licença poética*’ para esta escrita, e como já esperado talvez não façam um exame de si mesmos/as, ou, mesmo um exame interessado em ver o que querem ver, enxergando somente o horizonte que lhe foram apresentados e insistem em

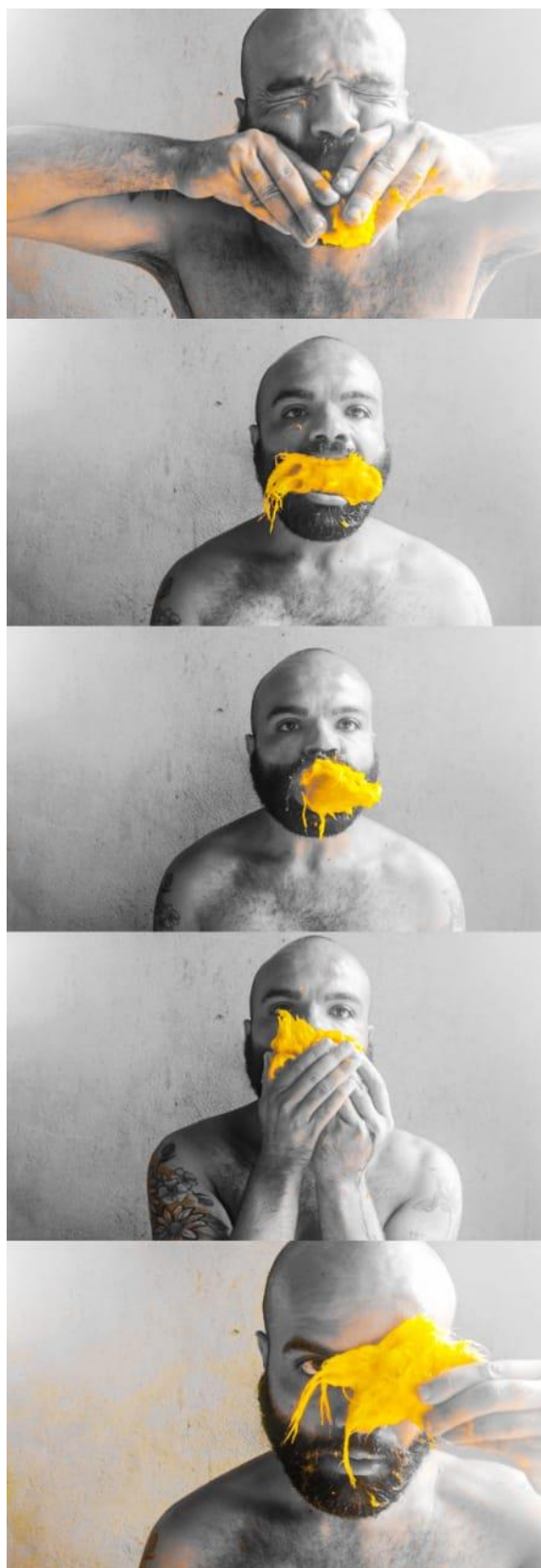
perpetuá-lo. E assim eu terei falhado, serei uma falha, um rasgo, uma fissura, um breve sismo, um rubor, ou um sorriso de canto de boca e talvez seja pra isso que eu sirva. Servil das coisas vistas como pequenezas, microcósmicas, de menor valia e por menores.

Será que sabem se eu existo, pra quem eu existo, pra quê eu re-existo. Imagino que sim, há quem também me seleciona em seus espaços. E como dizem: os amigos é importante estarem próximos, porém, os inimigos quero os mais próximos ainda. Quais são estas políticas da inimizade e como ela afeta nossos corpos/as? Retomo: a quê e a quem, eu sirvo e importo? E como se servem de mim? Esta parte da academia que corresponde a eles, me come todos os dias. [retomando] Na labuta da mastigação deles algumas memórias regeneram-se, mesmo que mastigadas. Fico, portanto, com os seus pedaços. E com a lembrança de que algo me falta. Me colocaram a crença da falta. Porque, eles são inteiros e eu o que sou/estou? [em separação silábica, pronuncia entre os dentes] FAL_TAN_TE! [retomando] Vivo lado a lado, com lacunas e a alma perfurada de vaziez. Esta parte da ACADEMIA, engole tudo. Engole as lembranças, [pronunciando como em cochicho] as palavras, os desejos, os saberes, as conquistas, os interesses [pausa e olhar atento]. Com gula, eles têm *hambre*! Com voracidade comem com sua boca grande e com seus dentes alinhados. [persuasivo] Ah, afirmo, leiam: a academia deles, tem fome!

Esta parte da academia, são mastigadores e de seus restos, dos farelos e das migalhas que lhe saltam a boca, sem tanta generosidade, ou mesmo, por vezes do regurgitar de si mesmos, esperam que eu recolha, e desta forma, me alimente, me farte, me nutra de quase nada. Devo reter! Me dizem que é um trabalho ardo-o de estocar seus pedaços. De estocar aquilo que me orientam. Devo estocar o tal conhecimento, se quero ser igual a eles. Então, estoca, retem, guarda e pouco dorme. Retido apreendi muito, corpo mais contido, com pouco contato, isolado, olheiras aparentes, dores nas juntas dos dedos, na cabeça, nas costas (...) pois, eles me mastigam. Retido repensei, o que já estava aparentemente pensado. Não uma, mas, várias vezes, reflexivamente, amassando o barro, a carne, o corpo(...) sentado! Retido pela academia deles e por tantas outras coisas, o toque, a máscara, o álcool, a assepsia, a limpeza e se limpa, se guarda, se higieniza, não encontra e se encontra, tem medo, insegurança, receio, faz parte também de minha narrativa da pandemia, faz parte da minha narrativa de embranquecer-me, de ser menos preto, menos colorido, menos arco-íris. Seja menos e não apareça tanto, ao lado, ao fundo, do lado de fora, aqui não é seu lugar, a margem, periférico! Assim se configura a estética dos espaços para brancos e não brancos, a partir de uma hegemonia eurocentrada. E se está dentro



figurAÇÕES 1: possibilidades de me performar, ou, CHUPA ESTA MANGA DE 2020-2021...!



figuraÇÕES 2: possibilidades de me performar, ou, CHUPA ESTA MANGA DE 2020-2021...!

E me senti incomodado, incomodado, *incomodado* este ano e em outros anos. Porque eles me ensinaram. Agradecer e não reclamar, pois há uma lógica, uma ordem, uma hierarquia! E comer manga em vez de maçã, não é tão aceitável. Foi motivo para me chamar [a academia deles] de animal. Macaco! Devo ser domesticado na dieta de um cérebro em treinamento, no exercício da academia desta parte, repito, para não esquecer. Não acesse as redes sociais, não gasta tempo, te apressa e evita se perder. Os mesmos me disseram que é assim que se fixa o conhecimento, daqueles que se mostram com poder e possuem os recursos para repetição, de tanto repetir é que se faz a manutenção e reprodução do saber, se tornando uma verdade inquestionável, estática e genocida. A quem pertence o poder de matar, ou deixar viver? Corpos e Corpas, como os meus já nascem devendo a própria morte a natureza, a naturalização, a universalização. E deste modo: “Cheguei no *Front* de Guerra. Me preparei para a batalha. Não vou morrer, vou matar!” (Brinquedo de Tambor, Alessandra Leão, 2014). Pois, de certo: quem escolhe o que será repetido, para quem se repete, qual é o alcance das repetições? Pode ser uma escolha tomada por mim, porém, pouco ou quase nunca, mencionam isso.

Com as repetições, esta parte da Academia não me surpreendeu. Quiseram assim me nomear para repetir. O interessante e paradoxalmente contraditório é de ser já nominado, declaradamente utilizando uma metodologia do processo, que a prática iria me direcionar, MAS, já nomeado, já entendido, já dominado, organizado pelo já sentido, que se afeiçoa com o já feito. E por outrens! Que desejo é este de controlar, dominar e de ter a propriedade? Do gozo precoce, do eterno retorno e da ânsia em nomear, como sofrem e se mantêm, ou ainda, onde habitam os ‘doutores’ [risos]? Poderia ser um programa televisivo, ou mesmo discussões em inúmeras *lives*, tendo audiência e seguidores.

Pois, “já têm que saber o que você vai fazer!” Me disseram eles. Não sabia. Não sei. E por certo, é tanto querer, é tanto lugar, tantas possibilidades, escolho o que é possível agora, retiro de tantas coisas que escrevi e me inscrevi, de uma pesquisa em movimento e viva. Tomo a mim mesmo, a permissão e autoridade de escrever-me⁵, protagonista de

5 ⁵Esta expressão tem livre inspiração no conceito da escrevivência cunhado pela feminista negra, pesquisadora e escritora de poesia/prosa com enfoque na interseccionalidade Conceição Evaristo, que se propunha por meio de palavras marcar na literatura a vivência corporal de seus e suas escritoras. E assim, o Memorial Escrevivente, é a integração de três metodologias, a saber: o memorial, a escrevivência e a pesquisa performativa. O que possibilita de modo declarado com que pesquisas centradas no corpo do próprio artista, aja o reconhecimento das camadas políticas de seus marcadores sociais, bem como, estes marcadores repercutem na coletividade, gerando (po)éticas múltiplas, inacabadas, interativas, propensas ao deslocamento, a condensação (de mensagens, imagens e imagens

minhas narrativas, devolvo e luto por minha autonomia. Aqui na academia deles, é uma batalha! Tensão. Pra quem? Para o quê? Eles, ao fim, retornam a suas coreografias da segurança e estática.

Escrevi tanto sobre mim mesmo (PEREIRA, 2015a; PEREIRA, 2015b; PEREIRA, 2017a; PEREIRA, 2017b; PEREIRA, 2019; PEREIRA, 2020a; PEREIRA & LIMA, 2020b; PEREIRA et al 2020c; PEREIRA, 2020d; PEREIRA, 2020-2021e), e nem eu mesmo ousou me nominar, ou, nomeio de vários modos. Porque, aqui trato de pesquisar algo sobre o eu-pesquisa. Confuso! Tento aqui frustrado me nomear, eu-pesquisa e de me contar, de me escrever. Apreendido com a academia deles, de tanto se servirem de mim e de me devorarem. E percebo que aqui já me chamei vários nomes, me repeti algumas vezes. Aqui portanto estaria numa busca obcecada por mim mesmo no fazer desta escrita, para alguns: egocêntrica, egoica e egoísta.

Quais as possíveis diferenças mediadas por toda esta vaidade da academia deles? De tentar dar nome as minhas práticas e assim práticas que também podem ser coletivizadas. Estou exausto de ser um cão que não larga o osso! Um boi ruminante, ou mesmo, poderia ser um carneiro, um camelo, ou [é] um VIado. Tentado me rastrear percebendo meus indícios, me olhar, me controlar, me dominar. De certo, que apreendi bem com parte desta academia perpassada pela cultura eurocentrada, porém, escapo de mim mesmo, volátil, materialidade não branca escapulida. Escapulário de mim mesmo, quebrado! Pelo cresso desorganizado, saliva, suor, excremento escapulido do meu autocontrole. E me mostro assim, gotas de urinas que mesmo, após sacudir o PAU, insistem em molhar o forro da cueca:

|
|
|
|
|
|
|
|
|
|

em movimento), em tensão entre a ficção e a realidade (PEREIRA, 2019; PEREIRA, 2020a; PEREIRA, LIMA, 2020b).



figuraÇÕES 3: possibilidades de me performar, ou, eus-bois, deixa a boiada ficar.

E me mostro. Mostro. Mostro, assim: boi-boi-boi-boi da cara preta, cinzenta, com chifre, com risco, com cores e sim as vezes faço careta-carranca [...], porque, para eles meu corpo é recreativo. Devo entretê-los!

E assim devo, porque eles me cobram. E deste modo, “NADA DO QUE HÁ AQUI ACERTA A CONTA DESSA DÍVIDA PORQUE ESSA DÍVIDA É IMPAGÁVEL.” (MOMBAÇA, 2017). Uma dívida impagável! (FERREIRA da SILVA, 2019) E assim devo porque tenho diversos dividendos. E nos dividem. E nos conquistam, erro, nos sequestram, nos deslocam, nos levam... Deveres! E os direitos? Devo e posso me mostrar assim porque sou o *alfa*, o princípio e o *ômega*, a finalidade. A academia deles é o meio. Aqui inicia em mim, e atento, acordando, pelas brechas do caminho, do trânsito, do tráfego voraz e requintado, chegando a mim mesmo como finalidade, este corpo-coisa-bicho-planta-vivo-morto-boi-tatuagem-carne-rizoma-rede(...).Rompido. Misturado. De ultrapassagens. [em] expansão. Que momento se organiza linear como eles estabeleceram, e que outros momentos rompe a ordem, escapando a sequência. Solúvel e fungível! Dos vários corpos que posso ser, das várias coisas que estarei daqui até o fim, provisório, múltiplo, por-ser-vir.

MA-TE-RI-A-LI-DA-DE expandida, que deve ser retida. Rastreada. Perseguida. Contida. Os indícios. As partes. Que se conecta a uma rede, em movimento. AÇÃO e recombinação! Que a academia deles está atenta aos movimentos dos olhos, do ver, e de como se mostra. O vai e vem dos olhos. Dos acordos que tive que fazer e das vozes que tive que escutar e que me inscreveram, o historiador italiano, Carlo Ginzburg (1989) e a colaboração da Teoria do Ator-rede (LAW, 1992; LATOUR, 2006; LATOUR 2012), a pesquisa centrada no meu corpo, a performatividade e a decolonialidade, auxiliam-me no primeiro [1º] corpo que mostro, ou uma das possibilidades de performar-me, denominado por mim: ***Do olhar a visibilizar/visualizar/mostrar: indícios nos rastros como metodologia da investigação.***

E permaneço: O que é a expansão? Quando surge a expansão? Para onde segue a expansão? Expansão do quê? São questões do meu segundo [2º] corpo que mostro. Com seus fluxos, trânsitos, tráfegos, escritas, ultrapassando limites com a dramaturgia, alargando espaços e sendo/estando cada vez mais ampliado. E aqui novamente a academia deles, está atenta aos limites que borro, que anúncio que estão a desaparecer, a compenetrarem, se recombina e se mostram em fricção. Denomino este corpo, ou esta forma de performar-me, com dois nomes, talvez duas partes, porém, interdependentes,

assim: *Do Campo Expandido ao Campo Expandido do Corpo: alguns indícios nos rastros*. E o outro: *Do corpo e da dramaturgia na contemporaneidade: possíveis indícios nos rastros de suas expansões*.

Corpo inscrito⁶ de diversos marcadores ainda me questionando, permaneço sobre a expansão: A quem pode atender a expansão? O poder da expansão? A quem e a quem serve a expansão? Das complicações, disputas, tensões, negociações, relações de saber-poder que podem evocar a expansão. E continuo atento ao movimento, a ação e a vulnerabilidade. Ao poder deles que não cessa de controlar, dominar e oprimir. Das conquistas, labutas, lutas, aos enfrentamentos, as geopolíticas dos corpos e afetos das diversidades, pluralidades e diferenças. A este terceiro [3º] corpo das múltiplas possibilidades de performar-me que posso apresentar, porém, atento a eles que querem dizer que sou um só e querem me homogeneizar, me privando da subjetividade, denominei de: *Pode uma Arte Expandida Decolonial?*

Antes, durante e depois. Ao instante que simultaneamente é multiforme. Uma das alternativas, uma das possibilidades, uma dentre tantas veias desviantes, geopolíticas de a-fetos, fricção de interesses e desejos. Proponho o quarto [4º] corpo denominado *Dramaturgia expandida decolonial: eu, sobre eu mesmo e das diversas formas de escrita de si em arrobobOI*, dentre tantas outras possibilidades de performar, com intuito de olhar para o projeto *arrobobOI*, que é um projeto cultural financiado pelo Fundo de Arte e Cultura do Estado de Goiás (FAC-GO), através do Edital Demandas Culturais 06/2018 que foi realizado no ano de 2020.

E nas *Considerações expandidas ou ampliadas para as tensionar a arte-vida, os corpos, as dramaturgias, e as possibilidades de performar a si mesmo*, sintetizo aqui ideias, retomo algumas reflexões, marco possíveis expansões decoloniais.

⁶ Com frequência, o corpo parece passivo submetido e significado, por fontes culturais representadas e inscritas externas a ele. Todavia, quando o corpo é mencionado a partir de uma passividade e anterior a discursividade, é obrigatoriedade deste mesmo corpo questionar-se como um construto. Desta maneira, os valores culturais surgem como resultado de uma inscrição no corpo, as discursividades que estabelecem as fronteiras serve ao propósito de instaurar e naturalizar tabus, que concernem aos limites, posturas e formas de trocas aceitas pelo poder vigente como apropriadas/adequadas, ou não. A pele, portanto, é sistematicamente significada e regulamentada pelos tabus e transgressões. Em perspectiva os limites são instaurados pelo socialmente hegemônico, como o sexo oral e anal, entre homens são reprovados pela ordem hegemônica. O policiamento e ritos de passagem que governam os vários orifícios corporais pressupõem uma construção heterossexual de troca, das posições e das possibilidades eróticas marcadas. O corpo é uma fronteira em mobilidade cuja permeabilidade é politicamente regulada, bem como, atravessado por práticas significantes dentro de um campo cultural de hierarquia do gênero e da heterossexualidade compulsória, em que a linguagem pode nos auxiliar a compreender a sua representação corporal (BUTLER, 2020). Nesta dissertação, a terminologia e sentidos de inscrição mesclasse com práticas escriturais.

1º Corpo, ou, 1º Capítulo, ou, Da 1ª possibilidade expandida de performar a si mesmo: Do olhar a visibilizar/visualizar/mostrar: indícios nos rastros como metodologia da investigação

Destaco inicialmente o esforço realizado nesta dissertação, que não se configura como tentativa de inaugurar uma proposta metodológica, porém, tento oferecer um balizamento que transpassa diversos estudos que lidam com o pesquisador na condição simultânea de sujeito-objeto-tema-de-estudo. E que nesse sentido, já existem trabalhos realizados no âmbito acadêmico e que se esforçam em realizar este tipo de investigação. Feita esta nota de advertência, nos próximos parágrafos tento discutir as condições do/a olhar, indício, rastro, texto, performativo, performance e sinalizo a partir desta discussão procedimental, para o próximo capítulo que se vincula a Arte Expandida.

De repente, parece que “vi-me afastada do centro de alguma coisa que não sei dar nome (...)”⁷ (HILST, 1982b, p. 17) ver-se distanciado daquilo que nem mesmo sabe nomear. Não nomeou porque não viu? Quem não me permitiu ver? O que eu não me permiti ver? Tantas coisas eu não vejo! E, porque? (...) Percebeu-se marginalizada/o e não abjeta/o. E assim “(...) olho espiralado, olhando o mundo, volúpia de estar vivo, ouve (...) o que se passa quando os meus olhos se abrem na manhã de gozo (de desgosto, se repenso o mundo) muito bem (...), esse olho me olhando agora é bem o teu (...)” (HILST, 1980a, p. 341). A possibilidade de me olhar e o/a outra que me olha. O olhar, enquanto um empreendimento coletivo e sócio-histórico cultural, para que reconheçamos quem somos.

7 ⁷Frase significativa na obra que mais gosto da escritora brasileira Hilda Hilst, não atoa. Constantemente me vejo afastado do centro das coisas, deslocado das geografias de pensamentos normativos, dos eixos artísticos, das estéticas corporais postas, das possibilidades de expressar e de audiência. Sentir-se e estar deslocado, daquilo que não sabe nomear é porque inicialmente desapropriaram de possíveis lugares na repetição eurobrancacentrada, que determinados lugares não me pertenciam, assim, negligenciando conhecimentos, palavras e oportunidades. Estar afastado do centro, é ser deslocado a margem, deste modo: “estar na margem é fazer parte de um todo, mas fora do corpo principal.” (hooks, 2019, p.23). Em continuidade sobre a margem e o centro, é importante ressaltar que a experiência de marginalização gera modos de produção de subjetividade e por consequência de pensamentos bem particulares naqueles/as que são submetidos a este contexto. Há uma atenção tanto direcionada ao centro como as margens, pois a resistência, a transformação e as possibilidades alternativas de invenção de mundos/discursos, dependem do reconhecimento a partir da margem para o enfrentamento destas espacialidades centralizadoras (KILOMBA, 2019). Aqui estou inserido e usufruo das oportunidades da Universidade, do sistema brancocentrico, dos discursos embranquecidos, sou aprovado por editais e concursos feitos por este sistema. Nesta perspectiva, alicerço o sistema e simultaneamente o questiono. Assim não me reconheço e não me sinto pertencido, do mesmo modo que sou em parte legitimado por ele. É um jogo em tensionamento, em que me percebo significativo e por vezes a sombra, para que a norma se mantenha. São inúmeras as dubiedades e paradoxos de emoções, sentimentos e reflexões, ao reconhecer integrante do centro, porém, ainda desta maneira marginalizado.

Para que reconheçamos o olhar, enquanto, uma ferramenta, instrumento e metodologia de pesquisa. O OLHAR! Eis, para que responsabilizemos. É possível perceber as contraposições e complementariedades, entre o atrito da ficção e do real de minha autodescrição, bem como, nos trechos destas prosas, manifestos no parágrafo acima, em que a primeira citação de *A Obscena Senhora D* (1982b) e a segunda, *Tu não te moves de ti* (1980a), obras de Hilda Hilst, colaboram-se e dilatam-se, modulando à diversidade de sentidos circunscritos *ao olhar*, o que declara sua polissemia, ou ainda assim seus sinônimos, a saber: ver, enxergar, visão, ponto de vista, leitura de mundo, perspectiva, dentre outros.

Bem como, as considerações da leitura crítica de Roland Barthes sobre a obra literária, *História do olho* do escritor francês Georges Bataille, propõem reconhecer um pouco mais o que envolve o olhar, a migração que se tem do olho por meio do imaginário sócio-histórico construído: que por vezes, o deforma, porém, ainda mantendo certas propriedades. Assim, as disposições e seleções, os sintagmas e os paradigmas, bem como, as metonímias e *as metáforas do olho*⁸, são importantes para reconhecimento de seu uso. Quer dizer, o olho passa por variações através de um certo número de objetos substitutivos, mantendo relações de semelhanças e dessemelhanças. O olho persiste e varia ao mesmo tempo, subsistindo através de um movimento de nomenclaturas, como a de um espaço topológico; pois, cada flexão é um nome outro, com sentidos ampliados e multiplicados. A matriz de um percurso de objetos que são como as diferentes estações da metáfora do olhar (ROLAND, 2018).

Os parágrafos anteriores operam como acionadores de reflexões, para as quais aproprio-me de algumas perguntas disparadoras, como possibilidade de complexificar o que estou a propor enquanto uma discussão, sobre e a partir, dos sentidos circulantes do *olhar*:

Como ver? De onde ver? Quais os limites da visão? Ver para quê?
Ver com quem? Quem deve ter mais do que um ponto de vista?
Nos olhos de quem se joga areia? Quem usa viseiras? Quem
interpreta o campo visual? Qual outro poder sensorial desejamos
cultivar, além da visão? (HARAWAY, 1995, p. 28).

8 ⁸Expressão acolhida do texto do escritor, sociólogo, crítico, literário, semiólogo e filósofo francês Roland Barthes, *A metáfora do olho*, presentificado na obra literária *a História do olho* do escritor francês Georges Bataille, em que realiza uma análise crítica das ficções das personagens/objetos atreladas/os a noção do olhar e ao jogo erótico. Bem como, Barthes (2018) a partir da linguística faz uma análise da diversidade de operações, objetos e/ou figuras presentes na obra em questão.

Para Donna Haraway (1995), estadunidense feminista e professora do Programa de História da Consciência da Universidade da Califórnia em Santa Cruz, o sistema sensorial da visão, pode ser utilizado para desfazer oposições binárias. E assim, questiona a condição corpórea do olhar que se desprende para o corpo marcado. Este olhar conquistador que não vem de lugar nenhum, que alega ver sem ser visto. Esta apresentação da visão infinita como um truque de um deus descorporificado. O olho com sua tonalidade de homem e branco, que inscreve miticamente corpos marcados e assim, se nomeando por *objetividade*. Em tensão: o olhar, portanto, deve ser corporificado, situado/localizado e parcial. Nesta perspectiva as práticas visuais podem e devem ser responsabilizadas. Os olhos são sistemas de percepções ativos, nunca sozinhos e construindo a partir das experiências, traduções e modos específicos de ver, isto é, modos e/ou possibilidades de vida.

O argumento construído pela autora é a favor de produções de conhecimentos parciais, corporificados, localizáveis, críticos, apoiados na possibilidade de redes de conexão e compartilhamentos epistemológicos, o inverso, portanto, tornar-se-iam irresponsáveis. Nas palavras da mesma, a irresponsabilidade “significa incapaz de ser chamado a prestar contas”. A objetividade e o relativismo, são gêmeos invertidos da totalização, o primeiro que não está em lugar nenhum e o segundo que está em todos os lugares, ambos negam interesse na posição, na corporificação e na perspectiva parcial, ambos se tornam irresponsáveis (HARAWAY, 1995, p.22).

A visão requer instrumentos que mediam pontos de vista! Uma ótica é uma política de posicionamentos. Posicionar-se é, base do conhecimento organizado em torno das imagens da visão, implica em responsabilizarmos por nossas práticas de visualização. Neste sentido, Mary Jane Spink (2010), professora de Psicologia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) no Brasil, contribui: posição é um posicionamento assumido por pessoalidades e sociabilidades, de maneira fluida e contextual nas práticas discursivas, absolutamente intencional mesmo que inconsciente. Deste modo, esta textualidade vê como possibilidade a escrita em primeira pessoa do singular, ou plural, isto é, *eu* e *nós*, como alternativa de marcar um posicionamento não neutro, escolhido, engajado, implicado, integrado a uma rede de interesses, que marca

uma identidade cultural interseccional em movimento e ao mesmo instante, trás consigo, uma diversidade de vozes que compõem e mobilizam suas *práticas discursivas*⁹.

Dando continuidade à discussão: “quero reivindicar o direito a olhar”! Assim, Nicholas Mirzoeff (2016), professor doutor de Mídia, Cultura e Comunicação, na Universidade de Nova York, nos Estados Unidos da América, posiciona-se. E continua, o direito a olhar não pode ser simplesmente uma questão de visão, esta reivindicação pode soar de modo inesperado depois de tudo que vimos até o século XXI, porém, não será nem a primeira e nem a última vez que haverá que posicionar-se desta forma. Sua reivindicação sinaliza não um olhar objetivo, ou mesmo relativo. Porém, um olhar corporificado, situado, localizado, parcializado e por consequência, responsável. Deste modo, retomando a Haraway (1995), a visão é sempre uma questão do poder de ver. “Com o sangue de quem foram feitos os meus olhos?” (HARAWAY, 1995, p.25).

O direito a olhar reivindica nomes e autonomia, uma disputa constante das pessoalidades e coletividade política. Porque há trocas, entre você, ou seu grupo, que permitem que o outro lhe encontre, e ao fazê-lo, você encontra tanto o outro quanto a si mesmo. Isso significa requisitar o reconhecimento do outro a fim de ter um ponto de partida para reivindicar um direito e determinar “o que naquele momento se toma consensualmente como certo”. A autonomia, portanto, por vezes opõe-se à autoridade da visualidade. Desta maneira, visualizar é produzir visualidade, ou seja, é fazer os processos da história perceptíveis à autoridade. A autoridade serviu ao projeto imperialista e posteriormente a modernidade, de modos distintos e atualiza-se constantemente em nossa sociedade (MIRZOEFF, 2016), a autoridade supracitada por Haraway (1995), estaria em algumas sociedades forjadas pelo patriarcado, pautado nas tonalidades de homem e branco. Com o direito a olhar, este debate, é sempre posto em atrito e descrito em diferentes situações com os nomeados “subjugados”, a saber: o feminino, o lésbico, o *queer*, o trans, dentre outros (HARAWAY, 1995; MIRZOEFF, 2016).

Para Mirzoeff (2016) o direito a olhar, se recusa a permitir que a autoridade em sua diversidade de manifestações, inclusive de policiamento, suture a interpretação do sensível para fins de dominação. O que visibiliza conflitos entre o direito de olhar e o

9 ⁹*Prática discursiva* é uma definição de linguagem, e se colocam enquanto verdades que circulam nas relações sociais através de práticas sociais que criam, mantêm, e transformam as produções humanas. Isto é, dizer que a linguagem é uma prática que está entre as pessoas e o mundo, e os constituem mutuamente no cotidiano. Esta definição é utilizada na postura Construcionista Social (SPINK, 2000, 2010; RASERA & JAPUR, 2005; MELLO et al, 2007).

direito de ser visto. Para Peter Anton Zoettl (2013), PhD em Antropologia Visual, não é qualquer um que pode dirigir o seu olhar ao outro, à luz do discurso público, certos fenômenos, certas pessoas, ou até certos grupos sociais. O poder está sempre em tensão, disputa e negociação. E o controle sobre a *visibilidade* é um dos recursos centrais na execução social e estatal. Este olhar interessado e não neutro, pode apresentar um desequilíbrio de poder entre observadores e observados, que em alguns contextos não podem ser retornados.

O direito de olhar, ou não, tal qual temos hoje, pode ser marcado também com a relação de dominação violenta direta, política, social e cultural dos europeus sobre todos os conquistados nos diversos continentes, por via do imperialismo, que data do século XVI. Dominação conhecida como colonialismo. Podendo ser identificadas diferentes intensidades de colonização do cultural e do imaginário dos dominados. A opressão recaiu sobre tudo, assim modos de: conhecer, produzir conhecimento, produzir perspectivas, imagens e sistemas de imagens, símbolos, significação; recursos, padrões, instrumentos de expressão formalizada e objetiva, intelectual e/ou visual. Deste modo, a relação/tensão entre a cultura europeia e as demais culturas, se estabeleceram de modo *sujeito e objeto*, bem como, os europeus se colocando como espelho do futuro para todas as sociedades e culturas (QUIJANO, 1992).

Nesta perspectiva, o olhar não é apenas de percepções visuais no sentido físico, mas é composto por um conjunto de relações discursivas históricas que recombina informação, imaginação e introspecção em uma interpretação do espaço físico e psíquico, com efeitos materiais (MIRZOEFF, 2016). A de se considerar a possibilidade do “vaivém dos olhares”, que diz respeito ao movimento entre sociabilidades e pessoalidades, entre pessoalidades e grupos sociais, o seu modo e a sua direção, refletem a relação e implicação das partes envolvidas (ZOETTL, 2013).

Assim sendo, para Mirzoeff (2016) a visualidade é composta de uma série de operações, resumidas em três categorias, a saber: classificar, separar e estetizar. A primeira classifica aquilo que é visual nomeando, categorizando e definindo. Posteriormente, separa os grupos assim classificando-os como forma de organização social. E por fim, faz parecer certa esta classificação separada e, portanto, estética. Estas três categorias reunidas são chamadas de *complexo de visualidade*. *Complexo* aqui, significa a produção de um conjunto de organizações sociais e processos que formam um fenômeno.

É certo a partir desta discussão que mudanças no espaço em consonância com o tempo, codificam nossa própria visão, tanto no sentido fisiológico do termo, como modificou nossos modos perceptivos e de apreensão do mundo. O espaço visual foi transformado em um lugar rizomático, em que redes de sensações são geradas, onde é permitido impregnar-se pelos objetos submetidos ao olhar. Constitui-se um modo de perceber em que os detalhes importam, origina-se uma estrutura difusa em que olhar e a percepção tem um espaço de mudança frequente senão permanente. Um tipo de teatralidade nasceria dessa dinâmica que não cessa em alterar-se entre a ordem e a desordem (FERAL, 2015 e). Uma outra disposição visual deve ser instalada e assim uma reeducação do olhar deve ser operacionalizada.

Uma alternativa para os conflitos, atritos e tensões do olhar, isto é, das práticas de visualização acima mencionadas, bem como, intervir diretamente nas séries de operações citadas por via das três categorias propostas por Mirzoeff (2016) pode ser o educar do olhar. Educar o olhar por vias decolonizantes, é inicialmente reconhecer que a colonialidade continua como característica fundamental nas sociedades, se desdobrando sobre as colonialidades do saber e do poder (CAHEN, 2018). Bem como, do ser, que repercute em processos de separação, naturalização da guerra e as várias diferenças humanas, parte do experimento moderno/colonial. E por esta via, o educar do olhar acontece com o romper com a colonialidade da visão, do sentir e do experienciar, que são meios em virtude dos quais os sujeitos têm um senso de si e do seu mundo. Assim, constituindo um corpo criativo, aberto, crítico e questionador, o que constitui como atitude decolonial (MALDONADO-TORRES, 2020). Seguindo ainda na esteira do martiniquense psiquiatra e filósofo Frantz Fanon (2008), convoco enquanto prece nas palavras do autor “Ô meu corpo, faça sempre de mim um homem que questiona!” (FANON, 2008, p.191). Neste contexto, educar o olhar por via decolonizante, é questionar com criticidade, propiciando a emergência de visões do eu, dos outros e do mundo, que desafiam a colonialidade/modernidade. Bem como, reconhecer o racismo, o racismo cotidiano, o racismo genderizado, as políticas do espaço, as políticas da pele, as políticas do sexo, as políticas dos cabelos, as palavras, os traumas, a performance negra e não branca, o suicídio, a segregação, o contágio racial e a decolonização do eu, como também propõem a artista interdisciplinar, escritora e teórica, nascida em Lisboa, doutora em Filosofia pela Frei Universität na Alemanha, Grada Kilomba (2019).

Educar o olhar, também pode ser considerado a partir das questões pós-hegelianas sobre a reconhecibilidade do rosto como humano, ou não, a partir da validação da normatividade (porém, quem ocupa/regulamenta o lugar da normatização?), apontadas pela filósofa estadunidense Judith Butler (2019):

Mas, tendo em vista o quanto a representação visual do “humano” é discutida, talvez pareça que nossa capacidade de responder a um rosto como rosto humano seja condicionada e mediada por quadros de referências variavelmente humanizadores e desumanizadores. A possibilidade de uma resposta ética ao rosto, portanto requer a normatividade do campo visual: já existe não só um quadro epistemológico dentro do qual o rosto aparece, mas também uma relação de poder, uma vez que somente em virtude de certos tipos de disposições antropológicas e quadros culturais, determinado rosto parecerá ser um rosto humano para qualquer um de nós. Afinal, sob quais condições alguns indivíduos adquirem um rosto legível e visível, e outros não? (BUTLER, 2019, p 43-44)

Deste modo, Jan Masschelein (2008), professor do Departamento de Ciências da Educação da Universidade de Leuven na Bélgica, postula que educar o olhar requer uma prática de pesquisa crítica que realize uma mudança em nós mesmos e no presente em que vivemos, com todas as suas questões/tensões. E não uma fuga dele. Este tipo de pesquisa requer práticas que permitam um convite a caminhar, a deslocamentos, a se mover, a transformar.

É exatamente isso que o caminhar significa: um deslocamento do olhar que propicia a experiência, não apenas como vivência passiva, a ser comandada, contudo, também como uma espécie de trilha na passagem pela estrada, que considera a exposição de si, em uma busca ativa. Caminhar significa colocar essa posição, a que se ocupa, em jogo, significa “ex-posição”, ou seja, estar fora-de-posição, posicionar-se. O caminhar, portanto, é uma atividade corporificada que propicia o deslocar do olhar, ou seja, deixar uma posição, e movimentar-se em tantas outras, reconhecendo-as. Ex-posição, ao longo de uma linha arbitrária, um trajeto que ao mesmo tempo existe e é recapturado e abre caminho para múltiplos e outros olhares. A pesquisa crítica trata, então, de educar o olhar em experiência, para que se torne atento. Atentar-se é estar atento, abrindo-se ao mundo. Atenção é precisamente estar presente no presente, estar ali de tal forma que o presente seja capaz de se apresentar a si. E estando atento, torne-se visível e inteligível culturalmente, o que talvez antes era invisível (MASSCHELEIN, 2008).

Neste contexto, a *pedagogia do ver* colabora na educação e reeducação do olhar, assim evocada nas palavras do filósofo sul-coreano Byung-Chul Han (2017) propondo-se a habituar os olhos ao descanso, ao deixar aproximar-se-de-si, aprimorando um olhar com uma atenção profunda, contemplativa e demorada. Por outra via, a feminista negra estadunidense bell hooks (2017) postula que para a constituição de uma *pedagogia engajada* é necessário um trabalho coletivo, que se proponha a agir e refletir o mundo a fim de transformá-lo. Percebendo uma atitude participante e ativa, interligando a consciência a prática em espaços de compartilhamento.

Se assim, educar o olhar em uma perspectiva decolonizante tem a ver inicialmente com: saber quem sou/estou, isto é, corporificar, situar, localizar e parcializar meu olhar, compreendendo meu/minhas relações, interesses, negociações, disputas, conflitos/atritos e tensões, para então assim confrontar-me a outros caminhos/horizontes epistemológicos. Quer dizer, saber quem sou/estou é também saber, por quais caminhos, trilhas e rotas, transitei, para somente depois, o caminhante desenvolva novas/outras experiências, isto é, novos e amplos repertórios sejam adquiridos, quer dizer, que também está ressignificando/transformando, significados que já estavam postos e/ou que supostamente estavam estabelecidos, estáveis e fixos. Um movimento em rede, em que o caminhante também por esta perspectiva, se reedueque, se colocando autônomo, atento e responsável. Me parece dialeticamente, neste viés, que simultaneamente realiza-se a educação e reeducação do olhar. Posicionado, busca-se novas, outras e alternativas de olhares. Neste processo ativo, implicado, ex-posto, segue-se. Na tentativa de rever o que talvez desatento não havia se visto, enxergado e olhado. Caminhante, por esta textualidade educo, apreendo, adquiro novas expressões de olhares. Caminhante, deparo-me ativamente com novas formas, conteúdos e paradigmas. Seus indícios. Um paradigma de indícios, de rastros. Tenho que trilhar para saber, a recombinação possível de lugares. E assim rastreio, sigo o movimento, tentando pensar paradigmas que se proponham analisar objetos-temas em ação. Rastreando seu traçado em rede, conectado e vibrátil. Suas pistas fugazes e instáveis.

[II] (RE)Educar o olhar, para que olhe a partir de um Paradigma Indiciário, é realizar uma caminhada de/em encontro ao historiador italiano, Carlo Ginzburg (1989). Com o texto

de sua autoria, “Sinais. Raízes de um paradigma indiciário”, presente no livro *Mitos, emblemas e Sinais*, em que objetiva demonstrar como o paradigma indiciário poderia contribuir para "sair dos incômodos da contraposição entre racionalismo e irracionalismo" (GINZBURG, 1989, p.143). Assim, no final do século XIX, nas ciências humanas emerge fazeres que o historiador agrupa para propor a existência de um modelo epistemológico que era amplamente aplicado, mas ainda não teorizado. Diante esta constatação, Ginzburg se empenha em teorizá-lo, utilizando-se de uma abordagem na qual aponta três fazeres diferentes para legitimar seu argumento, a saber: Giovanni Morelli; Arthur Conan Doyle e seu personagem Sherlock Holmes; e Sigmund Freud.

O primeiro sujeito mencionado, Morelli, é relacionado a identificação de originalidade das obras de arte, a partir de traços que são observados como característicos de um quadro, e que passariam despercebidos de um falsificador, inclusive seus livros apresentam diversidades de ilustrações de dedos e orelhas, minuciosamente registradas. O segundo sujeito, Arthur Conan Doyle e seu personagem Sherlock Holmes, sob a perspectiva do método investigativo dedutivo, parte de indícios aparentemente imperceptíveis para solucionar casos de crime, abordado por meio da literatura. Indícios comparados a fragmentos, que integrariam a uma totalidade, este paradigma diz respeito também, a controle social por esta ótica. E por último, o terceiro sujeito, Sigmund Freud e a análise por sintoma, que antes do método de investigação psicanalítico, teve como um dos primeiros momentos de desenvolvimento, a inspiração intelectual de Morelli. O ensaio de 1914 intitulado, *O Moisés de Michelangelo*, é exemplo de tal relação. Deste modo, Ginzburg (1989, p.150), traz que “Nos três casos, pistas, talvez infinitesimais permitem captar uma realidade mais profunda, de outra forma inatingível. Pistas: mais precisamente sintomas (no caso de Freud), indícios (no caso de Sherlock Holmes), signos pictóricos (no caso de Morelli).

O que há de análogo entre os três? Os três: Morelli, Doyle e Freud tiveram formação em medicina e para os três momentos citados, utilizaram-se da semiótica médica. A semiótica médica, é uma disciplina que permite diagnosticar doenças imperceptíveis a observação direta na base dos sintomas superficiais (GINZBURG, 1989). É importante ressaltar que o Paradigma Indiciário, apresenta algumas tensões nesta textualidade, como posiciona Laéria Fontenele (2000), professora adjunta do Departamento de Psicologia da Universidade Federal do Ceará (UFCE) no Brasil, deste modo a proposição de que o/a pesquisador/a e detetive são meros decifradores de textos,

quando, em verdade, são partes que se integram, assim, qual a função dos indícios para o detetive e a que eles se acham ligados? Por outra via, o detetive, enquanto “arqueólogo do mal”, não questionaria os valores que representa? Portanto, ao contrário, somente reafirma tais valores? Ainda, Morelli, Doyle e Freud, estariam sendo homogeneizados, negligenciando suas diferenças contextuais?

Entre as décadas de 1970 e 1980, começou-se a afirmar-se as bases de um Paradigma Indiciário, entretanto, suas raízes seriam muito mais profundas e por consequência remota, o primeiro personagem que o autor aponta, visibiliza, portanto, a figura do caçador, que seguia as pistas para encontrar o paradeiro do animal que perseguia (GINZBURG, 1989). Deste modo, os rastros que eram seguidos voltavam-se para o passado, mas o adivinhar sempre era projetado em perspectiva ao futuro. Os indícios, portanto, não deixariam certezas, mas sinais, que seriam pontos de partida para notar coisas que foram consideradas de menor valia e desinteressantes, permitindo-nos conhecer outras.

É importante trazer à tona que analisar “pegadas, astros, fezes (...) catarros, córneas, pulsações, campos de neve, ou cinzas de cigarro” é uma coisa, outra coisa é analisar “escritas, pinturas ou discursos”, tornando-se necessária a distinção entre natureza inanimada, ou viva, e processos culturais. Neste modo, o Paradigma Indiciário pressupõe também uma profunda conexão entre os fenômenos superficiais. Pequenas particularidades podem ser empregadas como pistas que permitem reconstruir trocas e transformações culturais (GINZBURG, 1989, p. 171).

Visibilizo aqui, algumas pesquisas que utilizaram-se desse olhar epistemológico, a saber: entre pistas e indícios no papel do portfólio na avaliação de crianças pequenas (Lusard, 2009); indiciarismo e história oral, como ferramentas metodológicas interdisciplinares entre a História e o Jornalismo (MOREIRA, 2010); paradigma indiciário, enquanto, contribuições para a investigação da construção das identidades de futuros professores de línguas (BAPTISTA, 2015); paradigma indiciário como possibilidade de leitura textual (PIRES; RODRIGUES, 2016); o paradigma indiciário e as ciências humanas, relações entre a psicanálise e análise do discurso (TFOUNI *et al*, 2016); o símbolo dos olhos através do paradigma indiciário (GOMES, 2017); e o paradigma indiciário como ferramenta metodológica de investigação interdisciplinar em humanidades (RICARDO; FRANCO, 2017).

É importante ressaltar, que educar o olhar para um paradigma indiciário é estar disponível ao movimento, seja do pesquisador, seja dos temas-objetos investigados, a uma alteração ambiental, contextual e o modo que se aglutinam estas particulares pistas que estão em constante transformação ao serem seguidas, quer dizer, os fios estão tramados e a trama codifica a ação de investigação, assim deslocando o indício e agregando outras significantes ao rastro.

A Teoria Ator-Rede (TAR) com sua escrita em inglês é *Actor-Network Theory* (ANT), disseminada e construída em colaboração pelo sociólogo francês Bruno Latour, emerge no século XX, e dessa maneira, podendo auxiliar na forma de rastrear os indícios que estão em movimento no que é denominado como “social”. O social não designa uma coisa entre outras, mas ressalta conexões entre coisas que não são, em si mesmas necessariamente sociais. Dizer que algo é social é mobilizar um acervo de características interdependentes. Deste modo, retoma-se a este significado a partir de uma perspectiva das conexões híbridas que se deslocam através das redes, construídas nas interações entre humanos e não humanos, através de diversos regimes políticos (GUZZO, 2009; LATOUR, 2012).

Por este viés, as diversidades de pistas podem ser rastreadas enquanto humanos e não humanos, que se deslocam em uma rede simbólica. Uma rede que é heterogênea, é uma noção que reside na Teoria Ator-Rede, em que diversos objetos, não apenas humanos formam os vínculos sociais, a saber: a sociedade, as organizações, os agentes, e as máquinas, são todos efeitos gerados em redes de certas combinações em constante mobilidade (LAW, 1992; LATOUR 2012).

Sendo assim, o social e seus diversos efeitos se estabelecem por meio de suas conexões heterogêneas, isto é, elementos diferentes que podem se encontrar, gerando recombinações de forma inédita dando lugar a novos agrupamentos. Deste modo, rastrear o movimento das pistas, isto é, os indícios nos rastros, é estar disponível a seguir a rede heterogênea que o indício se propaga e se recombina. Reconhecer como a ação a partir desta perspectiva, deve ser encarada como um nó, um conglomerado de acontecimentos/mediações/surpresas e funções que só podem ser desemaranhadas aos poucos. É declarar que as pistas seguidas não são estáveis e nem fixas, mas estão conectadas e são complexas, provisórias e se rearranjam (LAW, 1992; LATOUR, 2006; LATOUR 2012).

Assim, para Latour (2012) retomando o sentido da nomenclatura da Teoria Ator-Rede:

(...) a própria palavra ator desvia nossa atenção para um total deslocamento da ação, advertindo-nos de que esse não é um caso coerente, controlado, bem acabado e bem delineado. Por definição a ação é deslocada. A ação é tomada de empréstimo, distribuída, sugerida, influenciada, dominada, traída, traduzida. Se se diz que um ator é um ator-rede, é em primeiro lugar para esclarecer que ele representa a principal fonte de incerteza quanto a origem da ação – a vez da palavra “rede” chegará no devido tempo (LATOUR, 2012, p. 76).

O autor ainda ressalta no seu contexto de mapeamento controverso, que a ação é uma coisa e por outro lado haveria sua figuração, assim sendo existi muitas figuras. Atribuir a uma ação anonimato dá-lhe tanta figura quanto declarar o ator. Ambas, tanto o anonimato como o declarar, fornecem imagens, roupagens, um corpo a ação que me proíbe ou me exige a fazer alguma coisa. A escolha de uma figura, não prevê qual teoria da ação será acionada. Mas, o tipo da figura elicia e abri um leque de mediadores (LATOUR, 2012).

Mediante a estas considerações o mesmo ressalta na qualidade de social já não é mais algo de não problemático e seguro, mas um movimento repleto de fontes de incertezas, que é visível apenas pelos vestígios, os rastros que deixam através de tentativas, sempre que uma nova associação entre elementos, que não são em si de forma algumas sociais estagnados, porém, está constantemente a ser gerada (LATOUR, 2006; 2012).

Na TAR a atuação do pesquisador é identificar como as associações acontecem e como elas interferem e modificam o mundo que pertencemos. Para isso, o pesquisador deve considerar o coletivo, não vendo o mundo e os acontecimentos de forma fragmentada (SCHLIEK; BORGES, 2018). Contudo, deve também compreender como as pistas que em movimento contínuo se agregam em contextos associados.

Seguir o movimento, isto é, reconhecer os indícios nos rastros, enquanto percurso de pesquisa propõem-se aqui, como aspectos epistemológicos e prático-metodológicos de investigação. Rastrear indícios, ou, os indícios nos rastros, são modos de codificar, configurar, registrar, gerenciar, analisar e produzir conhecimento dos objetos-temas que

estão em conexão e coligados a uma rede heterogênea emaranhada e/ou complexa, em movimento. É também dizer, sobre a atitude de pesquisa do pesquisador e a construção de seu olhar. É propor a interligação de algumas epistemes e práticas-metodológicas para compreensão da arte e vida na contemporaneidade.

[III] Retomando: esta reflexão crítica, colabora e nos relembra que as concretudes, os sinônimos, as polissemias e as figuras de linguagens, atribuídas ao olhar, são significativas. Elas dizem respeito a uma diversidade de diferentes epistemes, bio(po)éticas, políticas, tecnologias, ontologias, teorias, metodologias e materialidades. Condicionada de acordo com esta pluralidade: o olhar, construído a partir da experiência, expressa modos de vida, isto é, posições que estão em interação relacional, tensionada, disputada e negociada. (RE)Educar o olhar assimilando outros pontos de vistas, é caminhar, e caminhando apreender, atentando-se. E sim, importa-se o modo que se olha, pois, dependente do modo que se olha tem diferentes efeitos e impactos. Quem se olha e o que se pode e/ou é permitido ver, são aspectos também que afetam esta rede do olhar.

Quer dizer, como atentar-se o olhar para efeitos e impactos de um posicionamento corporificado, parcializado, interessado, situado e ético. A alternativa que proponho, trata-se de uma aprendizagem de uma postura de seguir os indícios nos rastros, em que o corpo do pesquisador/investigador está em conexão e implicado na pesquisa, que se atualiza na sua prática. Aqui então, construo um olhar caminhante, enquanto, atitude de pesquisa que segue o movimento de pistas, ou, segue os indícios nos rastros, assim reconhecendo suas imbricações, conexões, amarrações, rearranjos e intersecções, atentando-se aos detalhes, daquilo que se atribuiu, ou, atribuído de menor valia, deslegitimado e olhado com abjeção, por uma cultura já posta, dita mais oficial, rígida, fixa e estável. Pensa-se aqui o condicionamento de um olhar específico para temas-objetos da contemporaneidade que estão em deslocamento, em um Campo Expandido. Busca-se, portanto, a questão: como visualizar/visibilizar/mostrar os indícios que se olhou(?) por meio de indícios nos rastros, considerando uma investigação e plasticidade performática/performativa, em Campos Expandidos.

Educar do olhar se dá ao caminhar, isto é, na ação, e assim em movimento se dá este rastrear de pistas, ou, os indícios nos rastros. Quer dizer, a prática condiciona a

pesquisa. Para este tipo investigação/pesquisa, denomina-se performativa. A *Pesquisa Performativa* (terceiro paradigma, dentre o binário qualitativo e quantitativo) se constitui com um “mergulho” no conjunto de práticas discursivas para que estas sejam organizadas na construção do que se propõe. Considerando primordialmente o movimento sustentado na prática, isto é, a prática condiciona, movimenta, altera e transforma a metodologia, a interpretação e os resultados, por consequência, a visibilidade da textualidade aqui empreendida (HASEMAN, 2015).

Originalmente propostas por artistas/pesquisadores e pesquisadores na comunidade criativa, essas novas táticas são conhecidas como prática criativa como pesquisa, performance como pesquisa, pesquisa estúdio, prática com pesquisa ou pesquisa guiada-pela-prática. A prática, portanto, se coloca como principal atividade na investigação e fundamental nos resultados materiais desta textualidade como representações significativas da pesquisa. Desse modo, o/a fazer/executar/praticar/realizar, produz estados que modulam e dimensionam a construção daquilo que se investiga. Portanto, o fazer direciona sua forma, suas escolhas, sua organização. Auxiliando na legitimidade da pluralidade simbólica a ser escrita, diferenciando-se de palavras puramente textuais e/ou discursivas, porém, incluindo formas materiais plurais de imagens fixas e/ou em movimento, bem como, reconhecer que a prática da/na escrita, modula as informações e estéticas, que ali são integradas (HASEMAN, 2015).

A professora e pesquisadora na Universidad de Buenos Aires (UBA) Patricia Aschieri (2018), doutora em antropologia e especialista em posturas interculturais entre teatro e dança, antropologia do/da movimento, corpo, performance e também em perspectivas teórico-metodológicas que inclua a dimensão corporal do/da investigador/a como parte dos processos de produção de conhecimento. Pode ser uma alternativa a visitarmos enquanto estudiosa, do que se propõe enquanto pesquisa centrada e a partir do/no corpo e pesquisa guiada pela prática. Deste modo, a conceituação de metodologia proposta pela mesma, seria o conhecimento capturado do “vai e vem” da teoria e prática, referindo-se ao que denominou *corpo reflexão*. Este conceito a partir desta autora propõe visibilizar e legitimar o conhecimento que parte da prática, focalizando o movimento das ideias. É proposto também considerar a figura do artista investigador e um tipo específico de percepção para o estudo dos corpos em movimento (ASCHIERI, 2018).

A corporeidade nesta concepção inclui o biológico e sustenta-se em problemáticas que suas resoluções são socioculturais. Neste contexto, dizer sobre a corporeidade é conceber o biológico organizado por inscrições sensíveis fixadas na reiteração desde a infância, que constituem matrizes perceptivas, energéticas, afetivas e de pensamento, construtoras dos modos que as pessoas se expressão e comunicam. Estes modos e por consequência possibilidades de experienciar, a autora denominou como *cena-teórica*, em que potencializa as discussões vinculadas a identidade e seus aspectos relacionais, bem como, a fundamentação metodológica e teórica desta denominação, que desenvolve posteriormente. A autora ressalta que a algum tempo começou a chamar tais experiências e modos de caráter *cena-teóricas*, de *situações de sensocorporeflexão*, ou, *vivências sensocorporeflexivas* (ASCHIERI, 2018).

A sensocorporeflexão é definida como um espaço-tempo de produção de experiências, que estabelecem rupturas, relações lógico-rationais e/ou lógico-poéticas, com as temporalidades. Experiências que produzem alterações, transformações que trocam e combinam enfoques, propondo outras coordenadas entre pensamentos, afetos e o corpo em movimento. Processos sensocorporeflexivos ocorrem inúmeras vezes ao longo das *trajetórias corporais* das pessoas, porém, somente algumas experiências se tornam vitais, tanto em termos subjetivos como para grupos sociais determinados (ASCHIERI, 2018). A dimensão corporal, portanto, seria um cruzamento de valores e sentidos socio-culturais-políticos coletivamente empreendidos, que o investigador/a foi socializando e integrando em sua particular trajetória corporal (técnicas e habitus), que se atualizam em interação com a pesquisa, suas análises e perspectivas (ASCHIERI, 2013).

Para Abigail Campos Leal (2020) com mestrado em Ética Aplicada pela Universidade Federal Fluminense (UFF), em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e atualmente cursando o doutorado em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), movimentando-se entre a filosofia e poesia, articulando saberes-práticas trans-pretes tem a ver com o que Aschieri (2018) denominou de *trajetória corporal*. Assim, Leal (2020) propõem uma discussão que corporeidades localizadas, atualizando a noção *estudo* por um viés que não focaliza-se em uma dimensão específica epistemológica, como postula a perspectiva eurobrancocentrada, porém, amplia-se constituindo-se para estes/as corpos/as como dimensão terapêutica e bélica, em seus termos, mesclados a elementos autobiográficos daquele/a que escreve.

Neste sentido, o lidar com lembranças mastigadas podem gerar acesso a saberes que integram a dimensão terapêutica, vinculadas a cura, a imaginação, a saúde, bem como, há armas, força e ao poder. Identificar lembranças, ruminá-las, reconhecê-las como saber e assumi-las respectivamente as dimensões terapêuticas e bélicas, ao serem escritas (LEAL, 2020).

Os saberes, portanto, se esticam e circulam nos mais diferentes contextos cotidianos, alcançando ou rompendo os campos terapêuticos e bélicos. É importante não esquecer que não é somente os saberes trans-pretes e não brancos que cruzam, todavia os/as desertores/as do binarismo de gênero e da hétero sexualidade compulsória, também. Me curo e armo, quando o estudo corporificasse por meio de minhas experiências cotidianas geradas em ambientes oficiais, como também, daquelas inscritas no/do mundo e nas marginalizadas práticas de vida (LEAL, 2020). Portanto:

A crítica decolonial encontra sua âncora no corpo aberto... quando comunica as questões críticas que estão fundamentadas na experiência vivida do corpo aberto, temos a emergência de um outro discurso e de uma outra forma de pensar. Por essa razão... a escrita é um evento fundamental. A escrita é uma forma de reconstruir a si mesmo e um modo de combater os efeitos de separação ontológica... (MALDONADO-TORRES, 2020, p. 47)

O ato de relatar a si, depende da capacidade de transmitir uma série de eventos e recorre também a autoridade narrativa. Possibilitando assim assumirmos a responsabilidade por nossas ações. Este relato é parcial e impossível de oferecer uma história definitiva. Reconstruir minha narrativa é sempre um esforço a ser revisto, e uma tensão entre questões morais e éticas (BUTLER, 2015). Desta forma, é certo que escrever, refletir, produzir, explorar uma pesquisa centrada no próprio corpo e em seus significados, podem ser apontados como um ato de narcisismo ou essencialismo, porém, pode ser uma estratégia aliada importante para pessoas pretes/as para desconstruir posições dentro da academia (KILOMBA, 2019). E deste modo, problematizar e visualizar como os conceitos de conhecimento, erudição e ciência estão interligados ao poder, a normatividade e à autoridade racial:

Qual conhecimento está sendo reconhecido como tal? E qual o conhecimento não o é? Qual conhecimento tem feito parte das agendas acadêmicas? E qual não? De quem é esse conhecimento? Quem é reconhecida/o como alguém que possui conhecimento? E quem não o é? Quem pode ensinar conhecimento? E quem não pode? Quem está no centro? E quem permanece fora, nas margens? ... Neste sentido, a academia não é um espaço neutro nem tampouco simplesmente um espaço de conhecimento e sabedoria, de ciência e erudição, é também um espaço de v-i-o-l-ê-n-c-i-a! (KILOMBA, 2019, p. 50-51)

Nesse sentido, integrar epistemologicamente e prático-metodologicamente, a Pesquisa Performativa, a sensocorporeflexão, ao Paradigma Indiciário e a Teoria Ator-Rede, é reconhecer temas-objetos e investigações, rastreadas por meio de indícios e que o *ato de pesquisar* modula os meios, recursos e táticas empreendidas, bem como, modulam e transformam o pesquisador o atualizando constantemente durante a ação que se estabelecem de forma interdependente entre a pesquisa e a vida do pesquisador. Deste modo, minha *trajetória corporal* (ASCHIERI, 2013; 2018), ou o que estou denominando *memorial escreviente* e detalhadamente discutida nas referências aqui mencionadas (PEREIRA, 2019; PEREIRA, 2020a; PEREIRA, LIMA, 2020b) integra-se e reconfigura, atualizando constantemente a pesquisa, considerando meus marcadores, tais como: homem cis; não branco; não hétero; que oscila entre as classes sociais, localizado no centro-oeste brasileiro; especificamente em trânsito entre Aparecida de Goiânia e Goiânia, cidades no estado de Goiás; híbrido entre as áreas artísticas-educacionais-culturais e da saúde; que se propõe a reflexivamente se auto-olhar e questionar. O que possibilita uma condição provisória de olhar, de ponto de vista em mutação, que perfazem e perfilam as pistas do objeto-tema e vice-versa, que também está interconectado a uma rede difusa e volátil de significantes materiais, que se propõe a movimentar/deslocar-se durante a prática de pesquisa/estudo e da vida, que se cura e se arma (LEAL, 2020) ao se figurarem (LATOURETTE, 2012) com possibilidades diversas decolonizantes.

A opção decolonial por esta perspectiva, é proposta como *desobediência epistêmica*, quando desvinculasse dos conceitos Ocidentais (eurocentrista) e do acúmulo de conhecimento. E nesse modo, ser decolonial significa *aprender a desaprender*, já que nossos cérebros/corpos foram programados pela razão imperialista, dominante e colonizadora. E assim sendo, determinados conhecimentos foram inferiorizados e

desumanizados em uma perspectiva hierarquizante, postura assumida considerando as geopolíticas de produção das epistemes. Dentre as realizações da razão imperial, promoveu-se como algumas como superiores enquanto outras epistemes foram alocadas enquanto inferiores, constituindo uma assimetria entre os saberes: raciais, nacionais, religiosos, sexuais e de gênero. A desobediência epistêmica tem a ver com ir contra a identidade disciplinar pretendida como superiora, se constituindo da exterioridade para uma posição epistêmica subalterna. Assim, se manifestando contrária a universalização dos saberes e se instala como aliada as pluriversalidades, que reivindica as diferenças humanas. A alternativa do pensar decolonial, propõe-se também simultaneamente como um fazer decolonial, o que declara uma interdependência entre a teoria e prática, o pensar e o agir (MIGNOLO, 2008).

Assim, é importante ressaltar como a opção decolonial aqui vinculada a noção de uma desobediência epistêmica, fazem-se necessária e presentes nesta pesquisa, a saber: sua constituição metodológica, cruzando caminhos e modos; (po)éticas e estética diversas, em fricção; misturas de epistemes com outros campos de saber e fazer; mesclas entre o campo discursivo e plástico, dentre outras. É certo portanto, que a opção decolonial pode estar integrada a pesquisa performativa quando questionava as definições artísticas, os regimentos, as relações de saber-poder, as visualidades, os modos, as audiências, as legitimidades, as políticas, as espacialidades, aos corpos, as produções da subjetividade e sociabilidades.

Katia Canton (2009) professora-associada do Museu de Arte Contemporânea (MAC) da Universidade de São Paulo (USP), ao argumentar sobre as vanguardas na modernidade e a pluralidade simbólica manifestada a partir do século XX, menciona que as linguagens vanguardistas, portanto, se encarregaram de invalidar a representação mimética do real, o que modificou a noção de narrativa de uma obra de arte, principalmente no modo linear textual tradicional a ser usado, isto é, no lugar do começo-meio-fim, houve espaço para composições de escritas a partir de tempos fragmentados, sobreposições, repetições e deslocamentos, a estes modos outros de narrativas e escritas, a autora denominou de *enviesadas*.

É importante perceber também que a vanguarda durante certo tempo permaneceu ligada a burguesia, por conta do seu dinheiro. Inicialmente em uma tentativa de desresponsabilizar-se dos interesses da sociedade, posteriormente, repudiou tanto a política revolucionária como a própria burguesia. Neste contexto, revelou-se o objetivo

da vanguarda que não era propriamente o experimental, porém, colocar a cultura em movimento, em meio violência e a confusão ideológica. O artista de vanguarda procurava elevar sua arte e restringir a perspectiva de um absoluto, que todas as contradições e relatividades, seriam resolvidas ou descartadas. Emerge desta discussão uma “arte pela arte”, ou a “poesia pura”, e deste modo, conteúdos e/ou temas foram constantemente evitados. É importante demarcar que a vanguarda até certa instância colaborou com a manutenção de processos de artes modernizantes (GREENBERG, 1997).

A artista, professora e pesquisadora, Beatriz Medeiros, da Universidade de Brasília (UNB) coordenadora do grupo de pesquisa e práticas performáticas, *Corpos Informáticos* e Fernando Aquino, trazem sobre a investigação e a prática em arte e vida, que o processo-produto artístico da própria pesquisa, implica em fazê-la e concebê-la. Assim, concordam com uma postura em que o texto-objeto-arte permaneça e seja sempre um pouco-muito-arte. É possível construir discursos sobre a composição-estruturação da obra, podendo pensar sobre as cores em diálogo, o tempo, ou a performance. Tudo isso possibilita que o texto-objeto-arte em questão, pulse (MEDEIROS & AQUINO, 2011).

Para tanto, quais seriam os “limites da escrita ou como fazer da escrita uma plástica poética?”, está é uma questão que a professora e pesquisadora da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), Ana Kiffer (2008), por meio da análise dos escritos do diretor de teatro francês Antonin Artaud, considera a expansão na própria noção de texto nas experiências artísticas. Segundo a autora, escrever com uma plasticidade poética, encontra legitimidade em marcar materialmente corpos, e narrá-los mediante suas possibilidades diversas e infinitas de figurações. Vê-se aqui o escrever como ação ética-política, subvertendo algumas convenções e naturalizações sociais, tais como: da arte e vida; da academia; e da corporeidade na singularidade de seus marcadores. A fim de visibilizar a pluralidade e heterogeneidades de corporeidades existentes e de pluralidades legítima de manifestações entre a arte-vida.

Alex Beigui (2011) artista, pesquisador e professor na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), concorda que a performance, tem contribuído para a ampliação dos horizontes teóricos e práticos das pesquisas em processos de criação, especialmente, as que envolvem as linguagens de fronteira (relação proposta entre a arte e a vida, e/ou, a política e a estética). Denise Pedron (2013), pesquisadora e professora no curso técnico em Artes Dramáticas do Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), contribui que

pensar/ler/escrever a partir das práticas performativas é implementar formas outras de perceber e de fazer a arte, é estar em um lugar permeável, incerto e vivencial, ocupando-se de diversas linguagens artísticas, absorvendo elementos dessas linguagens e congregando-os, ou, contrapondo-os, em uma manifestação singular. Oferecendo uma obra não linear, aberta, inesperada e lacunar, o que dissemina brechas e contradições, que permitem ampliações e maior autonomia ativa do leitor, com inserção de sua experiência pessoal na produção de sentidos naquilo que foi escrito.

A disseminação da performance propõe um redimensionamento do lugar da escrita no campo das letras e da linguagem, pois na junção que estabelece entre os diversos modos de subjetivação envolvidos na prática escritural, ela evidencia os aspectos relacionais entre a escrita e a inscrição do sujeito no discurso que a produz, seja ele de natureza literária, ficcional ou crítica. O texto, nesse sentido, nunca é somente texto, é sempre o resultado de uma tensão, em que o escritor busca criar atalhos e manobras em caminhos conhecidos (BEIGUI, 2011).

Esta noção na prática escritural pode ser associada ao que o historiador da dança, artista e professor na Universidade Federal de Goiás (UFG), Rafael Guarato (2019) está denominando de Historiografia do Abandono. Para ele, o que interessa nesta postura é reconhecer as relações do artista, dos campos e da história, que lhe acolhe, ou não. Porém, o artista para ser acolhido pelo campo artístico, lhe é exigido que ao longo de sua trajetória exercite a sua escolha do que irá abandonar, o que fará com que projete sua história e utilize-se do esquecimento, como recurso. Nesse sentido, a prática escritural se torna uma ação subjetiva, cujas implicações envolvem um permanente conjunto de negociações-tensões presenciais com o corpo político e estético do texto-corpo-mundo, que coloca enquanto tarefa continua o deslocamento do reconhecimento das invisibilidades ou exclusões. A expressividade do discurso verbal, problematiza seu lugar e escolhas, apostando em imagens sinestésicas apoiadas no discurso visual. Sua configuração na contemporaneidade contesta a sequencialidade e a separação escritor-narrador, artista-personagem, texto-ficcional e texto-biográfico (BEIGUI, 2011).

Esta ideia de uma escrita artística é provocada também pela pesquisadora, dramaturgista, diretora de espetáculos e professora da Universidade Federal do Ceará, Tereza Rocha Cardoso (UFCE) denomina de *escrita processo*, o modo de acompanhamento/escritura de processos de criação em dança. Desenvolveu em sua tese de doutoramento, um fazer que atravessa a pesquisa acadêmica em arte (contemporânea)

pela hibridização, o exercício da escritura era desafiado pelo formato e os aspectos cênicos de seu objeto-tema investigado. O que repercute nas imbricações entre as dimensões acadêmicas e de criação, respectivamente entendidas pela mesma, como pesquisa em arte. A *escrita processo* como proposto pela autora “trata-se de um conceito-motor, inaugurado na tese, e que se destina a fazer dizer um processo de criação em arte, produzindo um deslocamento do objeto para o ato” (CARDOSO, 2012a, p. 2; CARDOSO, 2012b).

A escrita de processo não se refere a teorização analítica sobre uma dada prática, na perspectiva que o objeto não antecede o criticar, porém, neste ponto de vista no lugar da crítica analítica, propõe-se a crítica como clínica. Em sua perspectiva metodológica, implica não somente em tomar a pesquisa sob um outro olhar [com contorno, espaçamentos, fragmentações, alinhamentos, fontes diversas, dentre outros], contudo, também denunciar como o modo de posicionar-se do pesquisador/a, fazendo assim a crítica e a clínica das relações do (re)conhecer estabelecidas na epistemologia clássica (CARDOSO, 2012a; CARDOSO, 2012b).

Um recurso na prática escritural performativa, é: nomear-se em sua escrita. Atuando à maneira do *performer*, em que assume seu papel de agente de subjetividades, inserindo-se, como sujeita/o, em sua própria história. Dizer seu nome, é reivindicar sua autoria, visibilizando sua identidade em simultaneidade ao visibilizar subjetividades múltiplas que a compõem, permitindo o aparecimento de outras vozes, outros corpos, outros textos. Seu corpo se constrói e inscreve como palavra, trazendo para a escrita as experiências nele inscritas. A inscrição do corpo na escrita, colabora para ressaltar seu viés performativo de implicação do sujeito na sua própria escrita (PEDRON, 2013).

Em soma a este posicionamento, Daniela Mattos, doutora em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, propõe que sua tese é: um texto e um dispositivo poético; este dispositivo poético é um dispositivo performativo e que o leitor está sujeito a ser inoculado poeticamente, já que a textualidade apresenta um contágio do campo artístico. Por consequência, aqueles/as que tomarem contatos por via de contágio serão inoculados, e gerarão sintomas. A sua tese é uma experiência textual-performativa de traços ensaísticos, em que apresenta desdobramentos do campo discursivo e visual. A autora coloca que sua tese é um tanto acadêmica e um tanto obra de arte, um espaço entre, expositivo, que dá lugar as ativações. Ainda é importante evidenciar a invenção de

gramáticas e repertórios plásticos linguísticos para dar conta das especificidades dessas experiências da contemporaneidade.

Por este viés, há um constante deslocamento entre as discursividades, compreendendo-as para além de palavras, assim reconhecendo as imagens e as imagens em movimento, todas materialidades propositoras de ações. E assim, o corpo que habito e as interações que estabeleço são colocadas em jogo no mundo, o que repercuti uma articulação complexa, temporária, conflitante, responsável, implicada, situada e sim, traumatizada pelos processos da colonialidade. É inevitável, não pensar que “o mundo é meu trauma” como também propõe a hit artist pop guerrilheirx, bruxx políticx, performer e pesquisadorx del kuir em contextos sudakas, terceiro-mundistas, transfronteiriços e de mestiçagem estética, ética, visual, linguística, política, étnica, sexual e epistêmica, Jota Mombaça (2017). E se meu mundo também é um lugar de trauma, e a escrita se torna um lugar de ativar as vivências repetidas na carne, de politizar os traumas, os cortes, as dores (...), bem como, o prazer. Deste modo, gerando curas, armamentos, possíveis saídas e construção de epistemes expandidas decoloniais, expressada em diferentes linguagens que deem conta e legitime a minha existência, e quiça, pistas para outrens também se inventarem com legitimidade. É importante, ressaltar que as feridas também são consideradas, enquanto, deriva terminológica de trauma. E o trauma é ocasionado por uma perspectiva da colonialidade por meio do imaginário branco sobre não brancos, da ambiguidade, da decepção, da alienação, da subordinação e da segregação. Retomo: há sempre consequências! E a consequência do racismo é o trauma (KILOMBA, 2019). Deste modo, escrevo porque se faz necessário, escrevo com risco da negativa e de me afogar nas dúvidas (MOMBAÇA, 2017). Escrevo, mergulhando em um dilúvio. Escrevo, enquanto, ato de compor relatos, na busca de ser reflexivo, articulado e idiossincrático, registrando diferenças, absorvendo a multiplicidade, reformulando a cada escrita. Relatos são textos repletos de armadilhas, perigos, insistência em presentificar aquilo que por vezes gostaria de calar, opacidades, resistências, mutabilidade... O texto permiti tecer redes de ações definidas e tantas outras translações. As redes são traços deixados por uma agente em movimento. Neste contexto, relatar o/no texto, pode ser arriscado e assim falhar-se na atividade, a falha nesta dissertação não necessariamente é algo ruim, porém uma possibilidade dentre tantas. E deste modo, escrever relatos de risco, se desdobra enquanto fonte de incerteza (LATOUR, 2012) e tentativas. Neste contexto, o risco

permeia constantemente a vida e suas práticas. É uma escrita com risco e de risco, em uma sociedade¹⁰ que promove riscos.

10 ¹⁰ *Sociedade de risco* é a expressão utilizada pelo sociólogo alemão Ulrich Beck (2011) como efeito da modernidade tardia a produção social de recursos é vinculada a produção de social de riscos, o que repercute problemas e conflitos distributivos de uma sociedade em escassez em contraposição a produção, definição e distribuição de riscos científico-tecnologicamente produzidos. Para maiores entendimentos a respeito deste debate leia a obra de Ulrich Beck, *Sociedade de Risco: Rumo a uma outra modernidade* (BECK, 2011).

2º Corpo, ou, 2º Capítulo, ou Da 2ª possibilidade expandida de performar a si mesmo: Do Campo Expandido ao Campo Expandido do Corpo: algumas pistas nos rastros

O único sinal que indica a presença da obra é uma suave colina, uma inchação na terra em direção ao centro do terreno. Mais de perto pode-se ver a superfície grande e quadrada do buraco e a extremidade da escada que se usa para penetrar nele. A obra propriamente dita fica, portanto, abaixo do nível do solo: espécie de pátio, de túnel, fronteira entre interior e exterior, estrutura delicada de estacas e vigas. *Perimeters/Pavillions/ Decoys* de Mary Miss (1978) é certamente uma escultura, ou mais precisamente, um trabalho telúrico. (KRAUSS, 1984, p. 129)

Narrativas como esta desde 1960, estão referenciando a denominação de escultura sendo atribuída a empreendimentos bastantes heterogêneos, tais quais: “corredores estreitos com monitores de TV ao fundo; grandes fotografias documentando caminhadas campestres; espelhos dispostos em ângulos inusitados em quartos comuns; linhas provisórias traçadas no deserto” (KRAUSS, 1984, p.129). Bem, na tentativa de rastrear ou seguir, a noção de Campo Expandido, ou Ampliado¹¹, início aqui com o ensaio publicado em 1979, da crítica, teórica e professora de História da Arte, estadunidense Rosalind Krauss e posteriormente traduzida para o Brasil em 1984, que mapeava a construção histórica desta noção no *pós-modernismo* nas artes, com relação a escultura.

Segundo a autora, o processo crítico de arte estadunidense articulado ao pós-guerra fomentou a reestruturação de categorias como escultura. Estas categorias foram remodeladas, esticadas e torcidas por essa crítica, com uma demonstração de flexibilidade, mutabilidade e inconstância, trazendo como os sentidos de um termo até então culturalmente definido, poderiam ser ampliados incluindo quase tudo. De acordo com que os anos da década de 1960 se prolongavam pela década seguinte, começou-se a considerar também como escultura: “pilhas de lixo enfileiradas no chão, toras de sequoia serradas e jogadas na galeria, toneladas de terra escavada do deserto ou cercas rodeadas de valas” (KRAUSS, 1984, p.130).

Contudo, o termo escultura que se pensava estar estabelecido, começou a se tornar confuso, e por uma outra perspectiva a utilização de uma categoria universal para autenticar um grupo de singularidades, forçosamente utilizada para abranger um campo

11 ¹¹A expressão *expanded field*, foi traduzida para o português por vezes como campo ampliado, outras como campo expandido.

tão heterogêneo, poderia gerar um colapso. “Seria mais apropriado dizer que a escultura estava na categoria de terra-de-ninguém” (KRAUSS, 1984, p.132), dizer isto, é situar a escultura paradoxalmente e simultaneamente, como de todo mundo e de ninguém, neste período. Assim, a categoria escultura por estas configurações suscita dúvidas e incertezas, bem como, seria construída socio-historicamente, sujeita as alterações de concepções, materialidades, funções e estéticas (KRAUSS, 1984).

É a partir desta discussão que se começa a pensar uma lógica da expansão, um conjunto de binários é multiplicado em um campo quaternário que simultaneamente, tanto espelha como abre a oposição original. A ideia de expansão é construída pela pluralidade da categoria sendo contemplada pela sua positividade e negativa. Por este viés, a categoria abrangeria o que se propõe convencionalmente, porém também extrapola seus limites e definições.

O campo ampliado é gestado pelas problematizações do conjunto de oposições, entre as quais está suspensa a categoria. Deste modo, situar-se dentro dessa expansão, possibilita o surgimento de condições para o campo propriamente dito, com as suas características nitidamente definidas, postas e acordadas, como também, o extrapolar desta forma estabelecida e fixa. Percebesse que a categoria não é mais apenas uma única estrutura no campo, entretanto, agora inclui outras possibilidades estruturadas de formas diferentes. Ganhasse, assim, o direito para pensar e materializar esses outros modos. Existindo na categoria uma trajetória artística em deriva, que se move contínua e desordenadamente além da área delimitada e normativa (KRAUSS, 1984).

Assim, o campo estabelece um conjunto ampliado, porém finito, de posições relacionadas para determinado artista ocupar e explorar, como um modo de trabalho que não é ditado pelas condições de determinado meio de expressão. Quer dizer, um meio de expressão não é determinado a priori, tomando-se por base o material ou a percepção deste material, porém, este meio de expressão é concebido através do universo de sentidos como estando em oposição no âmbito cultural (KRAUSS, 1984).

O mapeamento proposto por Krauss (1984) traz a discussão seminal da noção de campo expandido, ou ampliado por meio da expressividade da escultura, paisagem, arquitetura e da pintura, em seu ensaio. Entretanto, agora busco as pistas nos rastros tentando compreender as conexões desta noção, ao corpo. Seguindo esta perspectiva, permanecendo conectada e enredada, entre a escultura e o corpo. O argumento da autora neste ensaio se coloca de modo restrito na discussão das fronteiras entre gêneros e

linguagens, como percebido. Porém, a metáfora do “campo expandido” se materializa nas práticas discursivas de alguns artistas, como o alemão Joseph Beuys (QUILICI, 2014).

Seu olhar para materiais como a cera, a gordura, o feltro e o cobre – elementos privilegiados na sua obra – procura desvendar propriedades que ultrapassam características físicas. A matéria traria em si potencialidades relacionais e “energéticas” (o cobre como elemento condutor, o feltro como isolante), tornando-as próprias para a construção de uma rede de relações que inclui a natureza, o mundo social e o invisível [...] nas ações “I like America and America likes me” e “Como explicar a arte moderna para uma lebre morta”, Beuys corporifica a figura de um *xamã*, que transita nas fronteiras do mundo humano e da linguagem, disposto a comunicar-se com o mundo animal e mítico. (QUILICI, 2014, p. 14)

Deste modo, Beuys elaborou o que ele denominou de “escultura social”, consistindo em debates com numerosos grupos de pessoas diferentes, suscetíveis e abertas a definição de arte e ciência, a rigor não somente a conceituação, todavia, sua própria prática, fora dos âmbitos específicos de cada área. Beuys ingressou na Universidade de Düsseldorf em 1961, com quarenta anos, “corroborou suas teses ao confrontá-las com o universo dos alunos com uma instituição do Estado - que fariam parte segundo seus termos, da ‘rede empresarial da cultura’” (GLUSBERG, 2013, p. 131). A passagem entre arte e política, não seria nova a ele, assim 1967 funda a Organização para a Democracia Direta, com a proposta que os cidadãos deveriam decidir em tudo, com constantes votações e não havendo soberania. Uma década mais tarde com sua demissão em 1972, já havia fundado a Universidade Internacional Livre, destinando-se a encontrar por meio de discussões e pesquisas, uma alternativa ao sistema privado Ocidental e estatal comunista. O Movimento Verde, assim chamado já que havia uma recusa na nomeação de partido, se propunha a se estabelecer como uma fusão de todas as atividades que trabalhem por uma sociedade humanizada. Deste modo, constituindo o que Beuys percebia enquanto um tipo de ação advinda de uma visão de arte ampla, integrada as questões sociais, cooperativas, criativas, dialogadas, pensadas e estimulando a multiplicidade de “corpos intermediários” (GLUSBERG, 2013).

Também mencionada pela historiadora de arte estadunidense, escritora, crítica e curadora de arte performática RoseLee Goldberg (2015) é possível perceber Gilbert e George, estudantes na St Martin’s School of Art, em Londres. Em 1969, se personificam em arte, quando se autodeclaram-se “Esculturas vivas”. Para estes artistas não havia separação entre suas atividades como escultores e suas atividades na vida. Nos anos

subsequentes permaneceram no empreendimento de eliminar a separação entre a vida e arte. Um sedutor apelo do artista em ser-estar obra de arte.

A escultura vermelha (1975), apresentada pela primeira vez em Tóquio, durava noventa minutos e talvez tenha sido sua performance mais “abstrata”, e a última delas. Com mãos e rostos pintados em vermelho brilhante, as duas figuras moviam-se lentamente, num complexo jogo de relações com ordens que saíam de um gravador (GOLDBERG, 2015, p. 159).

Outra ramificação de esculturas vivas emergirá onde alguns artistas exploravam as qualidades formais de poses e gestos em série. Assim é importante citar em 1973 na Itália, Janis Kounellis, também o artista romano Luigi Ontoni, e em 1976, uma artista sediada nos Estados Unidos, chamada, Colette (GOLDBERG, 2015).

Seguindo esta noção de campo expandido, a partir da emergência no contexto inicial da discussão da escultura proposta por Rosalind Krauss, temos como possíveis enredamentos as noções de Escultura social, gerada por Joseph Beuys e Escultura viva, de diversos artistas. E posterior a isso parece que a noção de expansão migrou-se a tal ponto, de difundir-se e pulverizar-se por outras linguagens, performatividades e expressividades do corpo, como pode ser percebido pelo brasileiro professor e pesquisador das Teorias do teatro, processos de formação do ator, interface teatro/performance, estudos sobre o corpo e diálogos ocidente/oriente da Universidade de Campinas (UNICAMP), Cassiano Quilici (2014):

Expressões como “cena expandida”, “campo expandido” e outras similares têm aparecido com frequência em textos e eventos recentes sobre as artes performativas no Brasil. De modo geral, tais conceitos pretendem nomear proposições que extrapolam uma área artística específica, borrando as fronteiras que separam teatro, performance, artes visuais, dança, vídeo etc. Mais que isso, trata-se de fazer transbordar as práticas artísticas para fora dos circuitos e dos sentidos que lhe são habitualmente atribuídos, inserindo-as em lugares insuspeitos, articulando-as com outras formas de saber e fazer, colocando em cheque categorias que se encarregavam de situar a arte em um campo cultural nitidamente definido. (QUILICI, 2014, p.12)

Deste modo, a intensificação das relações, tensões e diluições entre arte e vida, que nutriram parte dos empreendimentos da vanguarda, reaparece aqui em outro contexto. Por sua vez, diferente dos modernistas, que se propunham a romper e negar escolas, movimentos e estilos anteriores, na tentativa de construir algo novo. O “campo

expandido” trata de lidar com oposições, com intuito de produzir composições complexas de linguagens, técnicas, agentes e assim por diante.

Neste caso, segundo Quilici (2014):

...tais práticas não se definem pela adesão a um meio específico de expressão (escultura, pintura, por exemplo), preferindo trabalhar com diferentes materiais e recursos: fotos, vídeos, ações, esculturas, objetos, entre outros. O artista mobiliza e transita por vários suportes e linguagens para dar forma às suas inquietações. Para Krauss, tais procedimentos caracterizariam uma nova sensibilidade, fundamentalmente distinta da “moderna”. (QUILICI, 2014, p.13)

Questionar de modo recorrente as estéticas normativas, convenções puras, instituições, territórios, ajudam a fomentar uma constante surpresa diante do que nomeamos de arte. Abrem-se possibilidades para reinvenções do seu conceito, enredando-se a dimensões mais expandidas da cultura e da vida. Bem como, a arte reconhece-se na atualidade como “uma estrutura de acontecimentos”, de situações, de práticas *in situ*, de teatralidades, de performatividades e (re)presentações (DIÉGUEZ, 2014).

Seguindo as pistas nos rastros do “Campo Expandido” e compreendendo sua emergência na expressividade, materialidade e recursos da escultura, a postura da pesquisadora no Departamento de Humanidades da Universidade Autônoma Metropolitana (UAM-Cuajimalpa), escritora e professora cubana radicada no México Ileana Diéguez (2014), torna-se importante aporte a problematização destas possíveis ultrapassagens de limites, enredamentos de materialidades, epistemes e práticas.

Segundo Diéguez (2014):

O texto em que Michael Fried expressou as citadas declarações foi publicado na [revista] *Artforum* 5, em junho de 1967, com o título “Art and Objecthood”, integrando várias publicações posteriores, entre elas *Minimal Art: A critical Anthology*, organizada por Gregory Battcock (1968) e publicada depois pelo próprio Fried junto a outros textos, sob o título *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, em 1998. No ensaio, Michael Fried alertava sobre uma transformação radical que vinha se produzindo no campo da escultura e que ameaçava instalar-se entre as artes. Tal transformação foi analisada uma década depois por Rosalind Krauss em seu histórico ensaio “A escultura no campo expandido” e tornou-se evidente no comentário de Donald Judd: “A metade ou mais das melhores obras dos últimos anos não tem sido nem pinturas nem esculturas” (MARZONA, 2004, p. 11). Ao questionar o fundamento das concepções tradicionais da escultura e da pintura, a chamada Minimal Art – na qual se incluía a obra de Judd – começou a introduzir a problemática dos campos expandidos. (DIÉGUEZ, 2014, p. 126).

O crítico e historiador da arte Michael Fried (2002) discute que a forma [*shape*] é o objeto, e de toda a maneira o que garante a totalidade da obra de arte seria sua simplicidade. A ele a garantia da especificidade da linguagem está em seu respeito a forma, ao momento que a arte literalista já acredita que a forma reside e está impregnada como uma determinada propriedade dos objetos da arte. A tensão que este crítico está querendo enfatizar é a desconfiança e suspeita, com relação a arte literalista, com uma espécie de objeto com uma peculiaridade própria, chegando a mencionar o efeito da presença na escultura, associada a este tipo de arte. Pode ser percebida este tipo de arte em conexão a Anne Truitt, uma artista que Clement Greenberg, analisou. Este tipo de arte literalista é atravessada pela presença, que pode ser conferida pela fisicalidade ou pela não-arte, basicamente um efeito ou uma qualidade teatral. Denuncia possíveis atritos, relações de saber-poder e interesses, entre a escultura, a pintura e o teatro.

É importante ressaltar, que Fried identificou a emergência de uma *teatralidade* instalada nas artes visuais, operando por meio da exibição de objetos e a experiência do espectador. Em consonância a Clement Greenberg, Fried não apoiava a instalação de objectualidades por parte dos chamados artistas minimalistas, já que implicava em objetos “em situação” e na experiência. Portanto, começa a existir um período em que alguns artistas deixaram suas produções de objetos específicas a serem colocados sobre paredes planas e migraram a instalarem-se por meio da presença cênica, em galerias e espaços abertos (DIÉGUEZ, 2014).

É visível, que o princípio do viver contaminou as artes visuais, criando outra cena, denominada como a teatralidade da plástica, gerada pelas disposições de objetos e apresentações escultóricas. Paralelamente, a esta maneira desenvolveram-se também outras teatralidades do corpo exploradas por *performers*, dançarinos/as, artistas visuais, poetas e criadores do espaço teatral/experimental, como: Antonin Artaud, diretor, poeta e teórico francês responsável pela criação do Teatro da Crueldade, no século XX; Jerzy Grotowski, diretor de teatro polaco, no século XX, figura central no Teatro Laboratório, Experimental, e/ou, de Vanguarda; Nicholas Evreinov, diretor teatral e dramaturgo russo, no século XX, associado ao simbolismo russo e a Revolução Russa de 1917 (DIÉGUEZ, 2014); a artista estadunidense Alison Knowles com os concertos fluxus; os artistas estadunidenses Allan Kaprow e Robert Whitman, com diversos *happenings*; a estadunidense dançarina, coreógrafa e cineasta, Yvonne Rainer; e o dançarino estadunidense e coreógrafo, Steve Paxton, dentre outros/as (BANNES, 1999).

Para Evreinov (1956) toda materialidade e concretude que tem seu sentido estrito transformado, sua funcionalidade, sua interação ressignificada está trazendo e vivenciando a teatralidade. A teatralidade praticada! Dos limiares da práxis. Da teoria e prática. Dos lugares que se sabe, não sabe e que se praticam. O entendimento proposto aqui, traz um teatro que se situa na vida, para além das dinâmicas diretivas e específicas, disciplinares do teatro.

A pesquisadora canadense e professora da Escola Superior de Teatro da Universidade de Soubornne Nuvelle – Paris III, França depois de muitos anos lecionando na Universidade do Quebec Montreal, Josette Féral (2015) colabora e nos provoca, elaborando algumas questões com relação a teatralidade:

A emergência da teatralidade em outros espaços que não o teatro parece ter por corolário a dissolução dos limites entre gêneros e das distinções formais entre as práticas [...] é cada vez mais difícil determinar as especificidades. [...] Como, então, definir a teatralidade hoje? É preciso falar de teatralidade, no singular, ou de teatralidades, no plural? A teatralidade é uma propriedade que pertence, em sentido próprio e único, ao teatro, ou pode investir, paralelamente, o cotidiano? [...] Ou seria antes a consequência de um determinado processo de teatralização dirigido ao real ou ao sujeito? (FERAL, 2015 a, p. 82)

Como já se tem discutido a teatralidade como campo expandido, tornou-se uma das características mais relevantes da arte contemporânea. Exigindo o reconhecimento as outras cenas, nos interstícios artísticos, do teatro, bem como, que habita na vida e nas representações sociais (DIÉGUEZ, 2014).

Para a professora e pesquisadora no Departamento de Linguagens Artísticas e no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Nanci de Freitas (2005) “na contemporaneidade, setores do teatro considerados pós-modernos se identificam com o campo ampliado das artes, em experiências híbridas e fronteiriças, assumindo formas que podemos denominar de cena expandida” (FREITAS, 2005, p.3).

Paralelamente, a brasileira, pesquisadora e artista da dança Dudude Herrmann (2011) traz que a arte expandida também se entremeou a experiência da Dança, abrindo possibilidades a um paradigma que tenta negociar com áreas justapostas de outras linguagens ou mesmo com suas alteridades. A autora, professora e pesquisadora das relações entre arte e tecnologia na Universidade Federal da Bahia (UFBA) Ivani Santana (2016) também colabora nesta discussão, em que utiliza a denominação de “Dança

Expandida” identificando-a ao Cinema Expandido. Porém, trata-se de ampliar e multiplicar essa linguagem para além não apenas do espaço do palco, mas também da materialidade do próprio corpo, em uma fricção com a cultura digital e a utilização da intermedialidade. Com ressignificação a partir desta ótica, permitiu-se outra forma de explorar o corpo do dançarino, redimensionado por mediações tecnológicas virtuais (SANTANA, 2016). Assim, na rede para a participação do usuário-web, demonstram que essa é uma dança expandida que promove o processo criativo de outras narrativas e outras formas de configurações de arte vinculadas a cultura digital. Desse modo, o corpo e a dança são expandidos em possibilidades de imagem-tempo no campo da dança telemática por meio de códigos que se articulam em diferentes tempos na busca de novos/outros significados/sentidos para a construção de uma dramaturgia telemática (SANTANA, 2012).

O teatro, por sua vez, em suas transformações, contaminações, expansões e estreitamentos que vieram determinando as perguntas em torno de sua redefinição. A possibilidade se desdobra ao refletir as práticas cênicas como parte do campo expandido das práticas artísticas. Uma teoria como prática interdisciplinar ou *in-disciplinar*, propõe diálogos com a expansão das artes, mas também com a expansão e a problematização da própria categoria de arte, em tensão as mutações e contaminações que o espaço do real e as práticas cidadãos introduziram no campo, que cada vez mais se mostra em expansão nas artes (DIEGUEZ, 2010).

A reflexividade sobre a teatralidade e a performatividade articula problematizar algumas questões, tais quais: a representação nas artes cênicas, para além do teatro; os desalojamentos das espacialidades cênicas tradicionais; os papéis testemunhais e documentais de seus praticantes; e nas transformações discursivas emergentes da vida, dos imaginários sociais ou performatividades subversivas. Implicando ainda, na recepção à expansão dos critérios, das formas, dos dispositivos e táticas, com que se trabalha a pluralidade que atravessa e multiplica as diferentes cenas contemporâneas materializadas em distintas geopolíticas, em diálogo com as teatralidades vivas e a memória. Tais questões sugere disseminações que alteram as noções disciplinares de teatro ou *performance art*, interseccionando e interrogando um espaço de travessias, liminaridades e hibridizações, o que fomenta os campos das artes, das estéticas e das políticas (DIEGUEZ, 2010).

É importante referendar a teatralidade por esta perspectiva como uma tática discursiva nas práticas culturais, incluídas também, em diversas manifestações artísticas. A teatralidade, portanto, não é puramente um conjunto de especificidades territoriais delimitadas, a respeito às outras práticas e disciplinas artísticas, porém, atravessa as interações sociais (DIEGUEZ, 2016).

Diante esta discussão, é importante nos questionarmos até que ponto a ideia de “expandida e/ou ampliada” não é uma estratégia de manutenção das identidades modernas das/nas artes. Por uma via, as pessoalidades/sociabilidades são da/do Dança, Teatro, Circo (etc), porém, não conseguem se desfiliar do campo nitidamente definido pela estabilidade e já reconhecido. Em outra via, o quanto manter a linguagem pode ser uma estratégia política na disputa por recursos, editais, visibilidades, compreensão, aceitação, audiências e legitimidades. Está em jogo, como afiliar a esta ideia, ou não, pode gerar ganhos e/ou privilégios.

Começo a perceber como o termo, saber, prática, categoria “expandido, ou, ampliado” se apresenta como uma chave, que possibilita gerar frestas, fissuras e burlar as fronteiras das linguagens e por consequência seus regimentos, sem perder a identidade e de si permanecer ainda filiado, as áreas específicas artísticas. Mantendo-se ainda arte, porém, além e sendo além, outras linguagens, outras discussões, outras dimensões. Congregando-se em si, a identidade e as diferenças.

E por outra via, esta mesma discussão contribui para a manutenção de aspectos universalistas e modernizantes. Um termo, com suas derivações neologistas, não suprimiria as diferenças? É certo, que esta noção, repercute complexidades e com esta multiplicação feroz, tudo vai sendo adjetivado de expandido e/ou ampliado. Ao instante que percebemos o termo expandido como uma chave para entendimento da produção contemporânea, ele também abre problemáticas, fragilidades, atualizações e possíveis conflitos de interesses. Deste modo, um termo que passa servir inescrupulosamente a tudo, serve a algo? A proposta da emergência de termos não é permitir reconhecer diferenças, mediante contextualizações? Todas estas perguntas e tensões contribuem para compreensão do campo expandido de forma crítico-reflexivo.

Seguindo as pistas nos rastros sobre o campo expandido, torna-se significativo compreender as possibilidades por meio deste ponto de vista, sobre o corpo. Deste modo, para a professora de corpo e movimento da Universidade Santa Úrsula e da CAL, atriz,

diretora, preparadora corporal e dramaturga, Cláudia Mele (2017), o corpo expandido do artista cênico é:

um corpo de energia sutil, que chamarei agora de “corpo expandido”, onde não há separação entre exterior (corpo-objeto com seus contornos) e interior (afetos, sensações), mas uma mistura múltipla, osmose. Corpo que não está estratificado nas dualidades, mas sim, cheio de buracos, espaços vazados, oscilando em diferentes dimensões e qualidades vibratórias (MELE, 2018, p. 230).

A possibilidade de compreensão de como se estruturam os corpos para além de suas fisicalidades, segundo a autora pode ser uma forma de propor um modo mais integral de perceber o corpo humano, trazendo à tona não apenas como um conjunto de partículas, ou órgãos, ossos e músculos. Porém, também como ondas de energia, intensidades, que conectam todos os corpos, formando uma rede de funções que se rearticulam em todas as temporalidades (MELE, 2018).

Já para a Professora Associada do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC) e do curso de Direção Teatral da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ), Gabriela Monteiro (2018):

Analisar o corpo expandido é refletir sobre o corpo mediatizado, atravessado por imagens digitais ou criado a partir de dispositivos que tomam a imagem digital como ferramenta de criação. Novos dispositivos tecnológicos e suportes, relações intermediais, processos neurais de recepção são realidades que não podem mais ser ignoradas, influenciando diretamente os mais diversos processos de criação. Nos espetáculos e performances intermediais, o corpo do ator/performer se desdobra em corpo-virtual. Assistimos não apenas a imagens projetadas, mas em muitos casos, a uma verdadeira metamorfose do corpo transpassado pela imagem. Corpo que é suporte e, ao mesmo tempo, “suporta” a imagem, transformando-se em um híbrido de si mesmo. Há, ainda, situações em que o ator/performer se relaciona com a imagem projetada, o que denominei imagem-paisagem, não apenas como um simples cenário virtual, mas interferindo diretamente nela e a modificando através de um processo interacional. O corpo igualmente expandido é paisagem, projetando espaços distintos, para além do espaço cênico. Nesse sentido, não se trata apenas de uma imagem ilustrativa, mas de uma imagem que modifica o campo de percepção do espectador e do performer; uma imagem em trânsito e mutável na cena, que se desdobra através do movimento, modificando a percepção de espaço e tempo e do próprio corpo do artista (MONTEIRO, 2018, p.104).

A autora continua fazendo uma nota de advertência explicativa, que nos auxilia a compreender as possíveis aglutinações e separações que possam envolver o corpo e o campo expandido.

Faço uma distinção conceitual entre corpo físico, corpo digital (imagem) e corpo expandido, tendo clareza de que seus limites não são identificáveis, sendo transpassados constantemente. Entre o corpo físico e o digital, situo o corpo expandido em um entre-lugar que não se caracteriza por uma ausência, mas por ser interseccional. Nem carne, nem imagem, é híbrido, desdobrado aos olhos do espectador. Perpetua-se como sensação, como atravessamento, como aquilo que, e trânsito, entre dois lugares, não é possível localizar, co-existindo na cena e no imaginário do espectador. Um corpo por vezes disforme, sem limites predefinidos e que constantemente dialoga com outras espacialidades e temporalidades (MONTEIRO, 2018, p.105).

O corpo em ocupação do espaço, não tratasse somente de um campo expandido, porém, é a ampliação do corpo e suas sensibilidades.

Nessas ações que se associam à arte e que ocupam o território da cidade, instaurasse uma zona de indiscernibilidade entre artista e público; entre obra e mundo, fazendo emergir uma arte em campo expandido. Nelas a estética confunde-se com a vida e com a criação de mundos. E se a transformação do mundo é indissociável do que acontece no plano da sensibilidade, mais do que a arte em um campo expandido, o que encontramos aqui é uma expansão dos corpos e das sensibilidades (LIMA, 2017, p.87).

Por sua vez, Monteiro (2018) na busca pela reflexão sobre os efeitos e relações de presença no corpo, dividiu em três categorias o corpo expandido, relacionando-o a grupos distintos de experiências, as chamando: o corpo fantasmagórico investigou o espetáculo *Norman*, da companhia canadense 4dart; o corpo cibernético, defendida por Lúcia Santaella, aprofundou-se nas experiências de Eduardo Kac; e, por último, analisou as possibilidades de interatividade na experimentação do corpo sensório realizada pelo grupo de pesquisadores *Be another Lab* (MONTEIRO, 2018).

Por sua vez o professor da Universidade do Porto, Miguel Leal (2016) nos propõe uma discussão do campo expandido, permeada por crises de significados “do e sobre” o corpo na contemporaneidade.

Essa crise leva-nos a colocar a hipótese de um estado pós-humano, uma outra forma de nos referirmos ao desvanecimento do corpo. Mesmo sem

recorrer aos lugares-comuns da ficção científica, é possível detectar um sem número de sinais dessa condição pós-humana, e a sua simples enumeração seria assunto para todo um outro texto. Sistematizando, podemos associar esses sinais ao deslocamento e ao desvanecimento das fronteiras que nos habituamos a desenhar em redor da ideia do corpo, limites esses fundamentais para a construção de uma identidade distintiva do humano. Essa batalha intensa, que faz do organismo humano campo de ação, participa na reconstrução e desfocagem, por exemplo, da velha dualidade cartesiana entre corpo e mente, da oposição entre orgânico e mecânico (o homem e a máquina), ou mesmo da linha de separação entre a vida e a morte (LEAL, 2016, p. 2).

O corpo, enquanto, limites, transformações, deslocamentos, tecnologia e fronteiras. É esta concepção complexa de corpo que materializa certa crise apontada pelo autor. O autor segue sua argumentação em uma tentativa de definir o que para si, viria a ser este campo expandido do corpo:

Antes de mais, esse campo expandido do corpo representa um espaço liso capaz de cortar com as ameaças de um totalitarismo tecnocientífico, que, à semelhança de outras versões totalitárias (entendendo aqui o termo na acepção de uma pensadora como Hannah Arendt), se pode revelar assustador. A única forma de entender a deriva do corpo num campo expandido de possibilidades é escapando à fatalidade tecnológica que nos parece impor um modelo evolutivo (dissolutivo) para o corpo (LEAL, 2016, p. 3).

Deste modo, Leal (2016) tensiona o orgânico versus o mecânico, não vendo com bons olhos a predominância e/ou totalitarismo tecnocientífico e por seu viés a compreensão de um desvio do corpo em um campo expandido é o escape da fatalidade tecnológica que quer ditar um modelo ao corpo, o autor continua:

Devemos pois recordar que o corpo é, apesar de tudo, ainda o lugar e o motor da experiência, e que essa membrana é cada vez mais o espaço que ele habita. Aliás, é no espaço entre as coisas que melhor se realiza a deriva e só aí seremos capazes de compreender o campo expandido do corpo (LEAL, 2016, p. 3).

Leal (2016), portanto, manifesta retomando e requerendo a legitimidade ao corpo como propulsor de experiência. E somente na experiência a possibilidade segundo este autor de compressão do campo expandido.

Neste contexto, se é a corporeidade propicia a experiência. E a experiência o lugar de um campo expandido, vale atentar-se a discussões do antropólogo britânico Victor Turner (1974; 2005) pesquisador de rituais, ritos e símbolos, quando direciona suas discussões ao corpo limiar, que segundo suas análises, abordam complexidades e bizarrices. Residindo nestas corporeidades o sim e o não. Logo, não ocupando com nitidez uma única dimensão, ou mesmo um campo definido, assim existindo uma impureza e

imprecisão, seja dos estados de ambiguidade, seja daqueles que derivam da transição ritualizada e experienciada de um estado a outro. Inclusive, o encontro de processos e noções opostas em corporeidades, produções, cotidianos e cenas caracterizariam a peculiaridade do liminar, o autor diria “o que não é nem isso, nem aquilo, e, no entanto, é ambos” (p. 144). O liminar, ou melhor dizendo o período liminar, é também mencionado pelo antropólogo alemão, Arnold Van Gennep (2011), este intervalo de ultrapassagem material dos limites, sendo que a fronteira pode ser constituída por materialidades diversas, atravessá-la é ir além e acompanhada de diversas formalidades políticas, jurídicas e econômicas. No caso desta pesquisa, diria existem formalidades outras, epistemes e práticas que devem ser consideradas, tais quais: teóricas, metodológicas, filosóficas, (po)éticas e estéticas.

Mas ainda sim, quem define quais experiências, corporeidades e/ou produções expandidas serão legitimadas e reconhecidas, permanecem sendo pessoas específicas, que ocupam lugares específicos, em instituições específicas. Isto é, não é qualquer um (a) e/ou produção que expande, e é reconhecida como tal. As tensões de poder (e entre nós, da colonialidade do poder, ser e saber), se encarregam de discriminar, classificar e visibilizar.

Ressalto, que até aqui e talvez permaneça um pouco mais, a me portar por vezes de modo obediente, linear, distribuindo e reiterando saber-poder a muitos/as construtos, pessoalidades e sociabilidades, que a decolonialidade questiona e busca combater. Não é fácil desfazer as inscrições da colonialidade e meu corpo se torna um terreno de batalha. De mim a mim mesmo. Do outro para comigo. De nós em conexões e redes. Aqui percebo de modo dialógico com a prática desta pesquisa, o quanto fui conformado nesta estrutura colonizadora, reproduzo assimetrias e se assim foi, a partir delas busco alternativas de decolonizar-me de forma a ocorrer em um processo um tanto linear e com receio de ser precipitado. Busco fazer um jogo embranquecido (descolorido) em algumas páginas e em outras nem tanto. Um oscilar entre a obediência e desobediência. E já que parto da prática, e na minha me foram apresentados muitos autores brancos, elitistas, centrados na universidade e ditos cânones¹². São destes cânones que me referencio, na busca por outras

12 ¹² O colonialismo estético, que vivenciamos no cotidiano, repercute na colonialidade do cânone estético, que por sua vez vinculasse as problemáticas da colonialidade do ser. E a universalidade é o que sustenta o discurso da colonialidade do cânone estético. Com esta base sempre vincula-se a noção de originalidade, como um eco eurocentrado as periferias. É importante reconhecer, nestas práticas as existências de relações de poder daqueles/as que dominam e os/as dominadas, com lógicas assimétricas que reproduzem dentro do campo, e articulam uma série de posicionamentos estratégicos. Um dos

vias desviantes, desnorteadoras, buscando mais a frente, outras reterritorializações e orientações geopolíticas epistemológicas. Isto que aqui, referencio nestas páginas iniciais enquanto Arte e Campo, servem e importam a um projeto moderno e colonizador, também. Porém, porque não desloco e implodo, tais categorias e porque ainda permaneço? Quando trato de cânones, são os clássicos que me impedem de reconhecer a colonialidade, ou são os recentes que têm se dedicado a manutenção do aspecto opressor do ambiente acadêmico? Quais são os acordos e os meus interesses nesta discussão? Quais tradições e hierarquias devem permanecer? Quais reconheço e quais abandono? Perguntas localizadas do/no corpo que habito, para a vida, arte e pesquisa, que me cura e me arma.

Do corpo e da dramaturgia na contemporaneidade: possíveis pistas nos rastros de suas expansões

Quais paradoxos são enfrentados pelo corpo daquele e/ou daquela que atua? Quais fronteiras ou caminhos este corpo se encontra na construção para a cena e vida? O que estes corpos enfrentam em suas multiplicidades, singularidades, em contexto de corpo em vida, de sujeição e passagem do tempo? De sujeição a gravidade, ao chão, abaixo. Da materialidade, dor, envelhecimento, secreções, constrangimentos, de intimidades inevitáveis e ao devassamento de algumas proposições (AZEVEDO, 2013).

A brasileira, doutora em artes, atriz, diretora, dramaturga, dançarina e professora de teatro Sônia Azevedo (2013), nos questiona e possibilita alguns entendimentos datados e situados ao teatro pós-dramático:

E por que há de haver um paradoxo? Esse teatro pós-dramático, surgido nos fins dos anos 1960 e início dos setenta, conduzindo-se mundo afora pelas avenidas, espaços aéreos e vielas dos anos subsequentes tem, no corpo do ator, ator que se torna, mais que interprete, performer, mais que performer, talvez apenas aquele que antes de ser um para o outro, que estes estudos carregam, tem que se haver com o que é ser um para ser *o outro em si mesmo*. (AZEVEDO, 2013, p. 128)

efeitos de um cânone na dança, é a exclusão, constituído por meio de uma hegemonia cultural, que resulta em uma construção histórica e política. O cânone impõe, portanto, uma hierarquia que opera nas formas de reconhecimento da qualidade artística, nos temas que o artista pode ou não abordar, bem como, nos modos de recepção que sua obra será visualizada pelo público, ou, pela crítica (VALLEJOS, 2020).

O corpo tocado por si mesmo, pelo próprio corpo. Corpo em pesquisa e pesquisado, se reconhecendo, único em sua carnalidade assustadora. O corpo neste viés, é um corpo carnal, visceral, com cores, tempos, lugares e temperaturas, que pode constranger-se com sua realidade. O corpo culpado, mascarado, com medo e raiva (...) isto o acompanhará pela vida inteira, interrompendo, impedindo e invadindo com sua existência, a cena. Corpo morada, reserva e retenção de histórias, nossos fantasmas, repressões, fantasias, desejos ocultos, faltas e os pedidos emudecidos de ajuda. Corpo que fabrica suores, salivas, sons, relacionamentos de proximidades e distâncias. Corpo animal que mata, esmaga, oprime e ama. O corpo que surge na cena como em nossas vidas privadas. Que se procura e busca a si mesmo, examinando seus músculos, carnes, pelos, aparências e entranhas. Os espaços abrigam, escondem, ou expandem os sons deste corpo. O corpo daquela e/ou daquela que atua ultrapassando os limites das normatizações e naturalizações, que atendem aos “bons costumes”. Bem, o trabalho corporal, no sentido do treinamento do corpo, quanto ao ponto de vista, dos temas experienciados pelos aqueles /e ou aquelas que atuam, de viagem as profundezas do ser humano, estariam a empreender em uma dramaturgia corporal? (AZEVEDO, 2013).

A provocação trazida de dramaturgia corporal, pode ser retomada mais adiante, porém permaneço com a proposição da autora que afirma que o corpo daquele que atua a partir de uma perspectiva pós-dramática, é uma presença incômoda que nos lembra, todo o tempo quem somos, como somos e o que somos. Um corpo obra de arte. Arte em si. Corpo-arte precária, passageira, vulnerável, individualizada e única (AZEVEDO, 2013).

Me questiono: onde estaria as raízes, ou lugares, ou matrizes que possibilitam a construção destas perspectivas práticas e epistemes expandidas. E aqui podemos retroceder mais um pouco a *Live Art*, ou, traduzido a Arte Viva que ocorre de 1933 a 1970, emergente a performance nos Estados Unidos da América com chegada dos exilados de guerra europeus à cidade de Nova York. Podemos perceber instituições, festivais/eventos, sociabilidades e personalidades precursoras, que se propunham a experimentação entre arte e vida, que adquirem notoriedade neste contexto, tais quais: a instituição experimental *Black Mountain College*, na Carolina do Norte; o músico John Cage; o dançarino Merce Cunningham; o Judson Dance Group; os artistas Joseph Beuys, Yves Klein e Piero Manzoni, dentre outros (GOLDBERG, 2015).

A arte ao vivo se propõe a uma confluência experimental entre variadas práticas artísticas, dentre elas: as artes plásticas; a dança; o teatro; a música; o cinema; o vídeo e a literatura. Esta confluência abrange uma multiplicidade de disciplinas e discursos que mobilizam as noções de tempo, espaço e presença (GOLDBERG, 2015). Por esta via, a Arte Viva, é uma arte que acontece ao vivo, sendo um modo de reconhecer uma arte que busca uma aproximação direta com a vida, vinculando-se a espontaneidade, a organicidade em detrimento ao ensaiado e elaboração premeditada. Bem como, tenta realizar uma ruptura com a função puramente estética e artística. Propõe-se a retirar a arte de uma posição sacra, todavia, reconduz a ritualização dos atos comuns da vida, como: o comer, o dormir, o movimentar-se (COHEN, 2013).

Apesar do esforço dos artistas em transpassar - e por partes de alguns -, anular as fronteiras entre arte e vida, entre estética e social, entre o político e o ético, as realizações cênicas põem em movimento as condições de refletir sobre a autonomia da arte. Como estamos percebendo, ao início do século XX os movimentos modernistas expressaram uma exigência de aproximação entre a arte e a vida, gerando uma nova estética do afeto. Defendiam por vezes o fim da arte e sua completa inserção em todos os contextos que dizem respeito a vida. Uma estética do performativo tem por objeto de estudo esta arte que ultrapassa as fronteiras, articulando-se constantemente para superar as fronteiras até então tratadas como imóveis, insuperáveis e divisões que se colocam como naturais. Propõem-se a ressignificação do conceito mesmo de fronteira e seus aspectos de separação, delimitação e diferença. Cruzar a fronteira legalmente, exige processos complicados, justificações, documentos, passaportes, permissões, dentre outros. Atravessar ilegalmente é um ato perigoso, clandestino, revolucionário e subversivo (FISCHER-LICHTE, 2011).

É dessa ressignificação e ultrapassagem dos limites entre arte e vida, que repercute sobre o entendimento da noção corpo. Reafirma o corpo como central no poder, deste modo a historiadora estadunidense Sally Bannes (1999) menciona que as artes na década de 1960 estiveram repletas de imagens corporais, seja na poesia, nas peças de dança e os artistas plásticos sustentaram-se na concretude, intimidade e desalinhamento do corpo humano, bem como, o conhecimento de novos extremos. A experiência corporal foi reconhecida pelos artistas com uma posição de primazia, ressaltando os seus limites simbólicos e materiais, pluralizando as formas e significações que poderia assumir.

Assim, o corpo foi multiplicado atendendo noções da efervescência, da objetificação, da tecnologia, da botânica, da racialidade e dos papéis sexuais.

Mesmo considerando tal historiografia, não devemos esquecer, portanto, que este tipo de arte para ser mais específico *Performance Art*, tem origem, ou supostamente é mencionada e repetida, a partir de países imperialistas como Estados Unidos e continente Europeu, que exerceram ou ainda exercem a colonialidade. Esta arte também negociou e coadunou, de modo a inicialmente a ser predominantemente feita e dominada por pessoas brancas, de classe média e com educação formal.

Sobre as discussões e práticas de ultrapassagens dos limites entre arte e vida, e da pluralização de significações e poder do corpo, podemos ter o colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (UNICAMP) e docente do Programa de Pós-Graduação em Computação, Comunicação e Artes (PPGCCA), do Mestrado Profissional em Artes e do Curso de Graduação em Teatro da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), José Tonezzi (2011) que denominou de cena contaminada, uma concepção de invasão, intromissão, contaminação da anomalia a ocupar o teatro. Esta ocupação dos corpos com disfunções cerebrais, surdez, deformações e loucos, são responsáveis pelo contágio cultural, resultante de onde a vista aflora daquilo que restou, dos destroços e das sombras. Esta perspectiva pode ser percebida cada vez ao longo do tempo, como procedimento simples de democratização, voizificando os excluídos e marginalizados. A contaminação deriva sobre a estética, levando a repercussão dos corpos marcados que impregnam a cena.

Bem... o que está em jogo aqui é o que estava até então violentado, distanciado e alocado enquanto abjeto, por ser assumido enquanto não objeto, ameaça, repugnante e proibido, não sendo nomeado e/ou imaginado (KRISTEVA, 2006). O objeto perde seu referencial subindo a cena a hibridização, a transfronteirização e a interatividade. Os dejetos são reaproveitados, o trajeto não mais é somente linear, o abjeto se multiplica nas produções artísticas, saindo do obsceno e adentrando a cena (VILLAÇA, 2006).

Neste contexto, retomo o quão significativo é o poder do corpo e suas multiplicidades de discursos, o corpo como meio de expressão artística e de produção sígnica. Os artistas nesta possibilidade de superação de formas e materiais, mostram seu próprio corpo em uma possibilidade de encontro consigo mesmo. O corpo se mostra

enquanto materialidade de realização de semióticas em tudo e qualquer contexto que se coloque, o corpo nu, ou vestido, ou movimentações cotidianas e/ou cênicas está/estão constantemente produzindo sentidos. O corpo também desempenha o papel desalienador quando estabelece uma ressemantização nos valores contidos, questionando o normal e as naturalizações. Bem como, estabelece um discurso com uma retórica da ação, movimento e perspectiva multidisciplinar (GLUSBERG, 2013). Por vezes, constituindo um discurso, que produz outras formas de recepção, criação e formalização. Operando por meio de variáveis abertas e fluxos de associações, redes de interesses/sensações/sincronicidades, matrizes processuais, feitura, iterativas, sobre este modo epistêmico e procedimental, denomina-se *work process* (COHEN, 2004).

Para reconhecer os atravessamentos entre arte e vida, o poder e discurso do corpo, a multiplicidade de corpos, a produção de episteme e procedimental, a professora, pesquisadora dos temas corpomídia, cultura japonesa, artes, comunicação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), Christine Greiner (2005) pode oferecer algumas pistas a partir de suas discussões sobre a dramaturgia corporal e assim retomamos a pergunta mencionada por de Sônia Azevedo (2013) a respeito do empreendimento da dramaturgia corporal. Greiner (2005) propõe que para pensar a dramaturgia corporal é importante atentar-se ao corpo a partir de suas transformações de estado, as infiltrações constantes entre o dentro e o fora, as tensões do corpo e do mundo, o dito real e aquilo que é imaginado, o que se dá no momento presente, em estados anteriores e posteriores em contínua transformação, da mesma maneira as predições, o fluxo inestancável de imagens, oscilações e recategorizações. A dramaturgia corporal não nasce pronta, acabada, fixa e estável, ou puramente um léxico de palavras, por sua vez, ela emerge do movimento da ação.

Em continuidade e ampliação da discussão sobre dramaturgia¹³, trago alguns dos múltiplos sentidos atribuídos ao termo, atrelados ao movimento da construção sócio-

13 ¹³A palavra dramaturgia e no português também apresentada como dramaturgismo, é um termo polissêmico, confluindo-se a História do Teatro e as discussões estéticas contemporânea. E constitui-se prioritariamente a narrativa cênica e espetacular. Referenciar a dramaturgia é sempre percebê-la enquanto produtora de sentidos. Desde que pelo recém-criado Teatro Nacional de Hamburgo, ao maior polemista germânico da época na área teatral, Lessing é percebido historicamente enquanto primeiro *dramaturg*, isto é, poeta da cena. Até localizar que a noção de dramaturgia tal qual interessante aqui, onde o texto é questionado sua soberania no século XVIII, sobre os demais elementos cênicos. Questionando também a noção de fidelidade/coerência do texto e cena. E passamos a compreender o que Diderot denomina de *protocolo cênico*. O que leva a emergir o conceito de *encenação* no final do século XIX. A partir de então é possível perceber o jogo cênico da diversidade de elementos enunciados

histórico-cultural. Primeiro, o sentido clássico do termo pode ser visibilizado enquanto técnica ou poética da arte dramática, pressupondo um conjunto de regras especificamente e vinculadas à encenação teatral, cujo conhecimento é indispensável para escrever uma peça e analisá-la. Esta dramaturgia clássica examina exclusivamente o trabalho do autor e a estrutura narrativa da obra, enfocando-se na realização cênica do espetáculo, sendo aquilo que organiza e confere sentido à peça. O segundo sentido apresentado sobre dramaturgia é o brechtiano que reuni tanto o texto de origem quanto os meios cênicos empregados para a encenação. E por último, a dramaturgia enquanto atividade do dramaturgo e/ou *dramaturgista*, consistindo em escolher os materiais textuais e cênicos, em destacar os significados complexos do texto em interpretação em particular e em orientar o espetáculo a partir dos significados escolhidos. A dramaturgia designaria um conjunto de escolhas estéticas e ideológicas para a realização teatral, abarcando todos os profissionais da área (PAVIS, 2015).

A dramaturgia no teatro, portanto, se coloca com enfoque principal em efetuar um ajuste entre texto e cena, como dar ao texto um impulso cênico, que pode discutir determinada época a um determinado público. A relação com o público é o encontro que especifica e determina todos os outros (encontros), desta maneira: devendo entreter ou instruir, confortar ou perturbar, reproduzir ou denunciar, estas podem ser questões/tensões/disputas/negociações que a dramaturgia pode formular na operacionalização de suas análises (PAVIS, 2015).

Refletir sobre a dramaturgia no teatro, mediante este paradigma é, caminhar sobre uma região movediça, na qual as afirmações iniciais esvaem-se perante o texto. Esta questão pode ser decorrente da diversidade de trabalhos e múltiplas proposições que cada acolhe em seu processo criativo e no campo da recepção, não havendo assim, regras precisas. E que estão presentes os questionamentos às ordens estabelecidas, às rupturas

com a criação teatral. Há uma flutuação e variação de atribuições do *dramaturg*, isto é, dramaturgo e no feminino *dramaturgin*, e em francês *dramaturge*. Aqui assimilasse a noção de dramaturgista e em inglês *production dramaturg*, o mesmo que autor de peça e que: colabora no planejamento do projeto artístico e em sua difusão; auxilia na escolha do repertório; lê e comenta peças que sejam enviadas para apreciação; traduz, cria ou adapta textos ou materiais que sirvam de base para a construção espetacular; trabalha juntamente ao encenador, na inventividade do conceito dos espetáculos; oferece material de pesquisa necessário à montagem; acompanha os ensaios para comentar a cena da proposta durante sua realização; elabora o programa do espetáculo e demais publicações do grupo; organiza debates com o público; realiza o registro das atividades do coletivo/trupe/cia/grupo/artistas (SAADI, 2013).

formais e temáticas que redimensionaram perspectivas sociais e artísticas (PATRIOTA, 2013).

Nesta perspectiva o professor aposentado de estudos de teatro na Universidade de Kent, Patrice Pavis (2013) argumenta que talvez fosse melhor falar de textos nos últimos vinte ou trinta anos, em vez de peças. E ainda considera: existi um novo formato de escritura e para este novo formato, um novo método também é exigido para que suscite outras formas de escrita. O *performance text* expressão traduzida para “texto performativo” pode ser uma destas outras formas. Assim sendo, um texto performativo é indissociável de sua representação entre a arte e vida, em que o escrito serve habitualmente de ponto de partida para a encenação, entretanto não dispensa de ter uma existência extracênica. É um texto esburacado, esfacelado, as vezes muito aberto e múltiplo. Ele somente adquire sentido quando inserido nas diferentes redes complexas de sistemas cênicos (FERAL, 2015 b).

O teatro e suas inúmeras manifestações não escapam as flutuações dos limites e de suas fronteiras. E assim, os limites do campo teatral ao longo tempo constituem-se de trocas das/nas próprias práticas. Os limites, portanto se ligam “ao campo inculto das observações; ao modo de seleção dos fenômenos; a escolha da linguagem utilizada; (...) há um carácter provisório” (FERAL, 2015 c, p.58) e mutável. Torna-se notório que nem todas as performances têm texto e nem toda dança tem texto, ainda assim, não deixam de haver uma dramaturgia.

É nítido, que as transformações sócio-históricas culturais impactam o teatro e com isso suas implicações referentes ao termo *dramaturgia* aproximando-a da dança. Tornando importante ater-se ao território circunscrito pensado por uma dramaturgia do corpo como ponto de integração entre emoção e razão, reconhecida a partir de uma escrita corporal (DALA, 2009). E compreendendo essa corporeidade com sua mutabilidade, capaz de criar ficções, a partir das sensações corporais. E é na performance cênica que a ficção criada pela corporeidade é desdobrada e exibida (BRAGA, 2018). Na performance cênica e/ou cotidiana, devemos também nos aproximar do entendimento sobre as temporalidades, que dizem respeito a todo o processo de composição até apresentação, os procedimentos espaçotemporais atravessam a concepção coreográfica, contribuindo assim para coerência da dramaturgia corporal, que se exprime no pensamento cênico, suas políticas e viabilizam a dramaturgia na dança (WASHIYA, 2019).

De maneira mais abrangente, compreender a dramaturgia na dança é reconhecê-la como uma prática viva, conectada, interativa, complexa, dinâmica e que coevolui coadaptativamente com todas as coisas do ambiente cultural que se inscrevem, articulando-se em processos relacionais, transitoriedades e propagando-se no tempo de modo não planejado (CORRADINI, 2010). E a partir desta abrangência, associarmos a dramaturgia a noção de *ponto de vista*, possibilita assimilarmos suas variedades de posicionamentos e determinadas visões de mundo colocadas em cena. A dramaturgia na dança abrigaria, por sua vez, multiplicidades de formas e modos de diferentes pensamentos em/da/na dança (KATZ, 2010).

Neste contexto, “a dança ainda pode ser considerada dança?” (SIRIMARCO, 2015, p.62) ou, “tudo que pode ser relacionado a cena coreográfica pode gerar dramaturgia?”(SIRIMARCO, 2015, p. 70). Tais questões tensionam o campo da dança, e evocam possíveis generalizações (mesmo que generalizar seja perigoso) e aciona a dramaturgia como uma prática expandida. É sobre isso também, que recorrentemente discuto nesta textualidade e nos modos de me performar. É certo, que existem uma diversidade de tipologias de dramaturgias, e que re combinadas gerariam múltiplas outras. Nesse ponto, é interessante perceber como diversas linguagens coreografias, podem ser utilizadas para a compreensão do que pode vir a ser uma dramaturgia do bailarino, do corpo, ou do movimento (SIRIMARCO, 2015), ou de qualquer outra nomenclatura atribuída no empreendimento que desdobram da expansão das linguagens, saberes e práticas, interligadas a dramaturgia.

Segundo Ana Pais (2016) curadora, investigadora, dramaturgista e doutora em Estudos de Teatro, na Faculdade de Lisboa, cartografa que na língua portuguesa ainda a recente produção sobre dramaturgia, exceto pela produção bilíngue espanhol/inglês *Repensar la dramaturgia, errancia y transformación* (BELLISCO; CINFUENTES, 2010) este volume reflete a dramaturgia como uma *prática expandida*, confluindo de modo historicizado diversidade de modos, formas, temas e atribuições ao dramaturgista, ou a ausência do mesmo/mesma. Bem como, a compreensão de uma noção que emerge no teatro está em deslocamento e ressignificação.

A autora adverte que a compreensão da dramaturgia no campo expandido possibilita reconhecer a disseminação do conceito e os riscos que pode acarretar da ultrapassagem dos limites das linguagens. A dramaturgia na contemporaneidade neste contexto, está se constituindo com multiplicidade de campos discursivos e artísticos, isso

deve a constante assimilação da arte enquanto prática expandida, com cruzamentos diversos entre as artes e as questões sociopolíticas. E desta maneira a expansão da dramaturgia é reclamada como possibilidade de atravessar todas estas territorialidades as reconfigurando. A dramaturgia se tornou um modo de fazer, tanto artístico como não. Uma tecelã que articula, estrutura e compõem um território de participação no espetáculo, por meio de materiais cênicos, tais quais: o corpo, a luz, as roupas/figurinos, as palavras, as imagens, os sons, os espaços, as temporalidades... Essas experiências dramatúrgicas abarcam o interculturalismo, o hibridismo, espetáculos multimídias e virtuais, que muitas das vezes possuem uma perspectiva inconformista, quando compactua com a subversão, a marginalização e a transgressão, na medida que reside em uma zona de fronteira. Assim, sendo portadora de poder ao criar as formas do visível, modos de fazer mundos, e por consequência os regimentos que regulam estes mundos. A dramaturgia, portanto, circunscrevesse como periferia (discursiva, identitária e política) criadora de outros enunciados, valendo-se de estratégias de resistências ou do inconformismo, para gerar mudanças, abalos, incômodos e rupturas dos códigos/leis vigentes a cada espetáculo (PAIS, 2016).

Esta perspectiva inconformista pode comprometer-se com a noção de corpo indisciplinado, quando desobedece a disciplina, ao ir de encontro a outras disciplinas e conhecimentos. É um corpo que está aberto às diversas experiências, deslocando-se, transportando-se e operacionalizando os diversos saberes-práticas que lhe/s inscreve/inscreveram. Corpo que come e com fome: alimenta-se no ato de devorar a si mesmo, todas as suas vivências, digerindo-as, ruminando-as, absorvendo-as e as transformando. E é este corpo que manifesta diversas possibilidades e modos de performar e de produções de dramaturgias. Deslocando ainda a maneira de conceber-se, não como objeto, porém, como sujeito implicado e responsável no protagonismo de suas produções. Este processo requer o conhecimento do seu corpo e suas relações/tensões/questões com o mundo (ZULIANI, 2015).

Avançar e recuar em uma dramaturgia corporal, pressupõe capacidade ampliada de execução de uma série de atos, transformando-se e se reterritorializando no processo criativo, em que as hibridações e/ou expansões podem acontecer, justamente nessas reconfigurações entre o desejo, os afetos e as produções de sentidos, derivadas do corpo indisciplinado e em expansão. Tendo por base a pluralidade de possibilidades e modos de performar, a dramaturgia corporal configura-se por meio do tráfego de uma trama de

ações e movimentos espaçotemporais, em que processos de hibridizações entre linguagens, práticas, vivências culturais e tecnologias se cruzam, surgindo nos trabalhos artísticos contemporâneos manifestados na/da criatividade coletiva e individual (ZULIANI, 2015).

O dramaturgista da dança, Professor Associado de Pesquisa no instituto de pesquisa Artes na Sociedade da Fontys Escola de Artes Visuais e Cênicas em Tilburg, e Pesquisador de Pós-Doutorado na Universidade de Ghent, onde concluiu seu doutorado guiado pela prática (*practice-based PhD*), na relação entre dança e escrita, Guy Cools (2019), traz algumas noções e imaginários que se tem sobre, a saber: o dramaturgo necessita permanecer invisível; ou, se posicionar metaforicamente como a parteira, ou, a/o auxiliar de cozinha; ou, o corpo externo; ou, o dramaturgo como testemunha, um parceiro de diálogo e editor; o dramaturgo da dança como testemunha somática; e por último a dramaturgia da dança como prática dialógica e criativa. Deste modo:

A dramaturgia da dança é uma disciplina e profissão relativamente jovem. O primeiro dramaturgo de dança oficial na Europa foi Raimund Hoghe, o qual foi creditado nessa função com Pina Bausch em 1979. Logo depois, outras figuras icônicas da primeira geração se seguiram, tais como Marianne Van Kerkhoven com Anne Teresa De Keersmaecker ou Heidi Gilpin com William Forsythe. (COOLS, 2019, p. 54).

Desta maneira, para a pesquisadora do corpo e seus processos comunicacionais, Professora do Curso de Comunicação e Artes do Corpo da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), Rosa Maria Hercules (2005) em sua tese de doutoramento, analisa cartas para Jean Georges Noverre¹⁴, Michel Fokine e Pina Bausch¹⁵, como meio de comunicação, que colabora para a constituição e entendimento

14 ¹⁴ Jean-Georges Noverre (1727-1810) no século XVIII, refletiu sobre a composição dos balés em confluência com a *Poética* de Aristóteles (385-322 a.C.), considerada como a primeira obra que trata da dramaturgia na cultura ocidental. Em seu livro *Cartas sobre a dança*, a concepção dramaturgical de Noverre está fortemente pautada pelas propostas de Aristóteles, principalmente na relevância que o autor confere à mimese, à unidade de ação e à verossimilhança, que giram em torno da construção dramaturgical dos balés de seu tempo. Com influência aristotélica, ele definia o balé de ação como uma ação expressa pela dança. As contribuições de Noverre possibilitaram uma renovação da dança francesa e foram fundamentais para o aprofundamento das discussões sobre processos de composição no âmbito da dança. Sobre as reverberações de suas propostas, é interessante considerar que Kurt Jooss (1901-1979), se dispôs a construção de uma versão balé de ação de Noverre, no século XX (SILVEIRA, 2018).

15 ¹⁵ Pina Bausch (1973-2009) teve como professor Kurt Jooss, que trouxe contribuições importantes para se pensar sobre a construção dramaturgical no dança-teatro. E assim com suas danças-dramas, uma nova forma de balé de ação, Jooss estabeleceu o poder expressivo da dança como uma linguagem repleta de significados e com temas sociopolíticos que poderiam mostrar compromisso com a produção de seu

da história da dança e especificamente o entendimento da noção de dramaturgia neste contexto. Hercules elenca alguns tópicos sobre dramaturgia da/na dança e que nos leva a perceber a diferença com relação ao teatro, a partir da seleção e das reflexões emergentes no decorrer da sua pesquisa, apresentadas nas cartas que a compõem, como podem ser percebidos abaixo:

- A dramaturgia, de modo geral, diz respeito à composição de um drama que, por sua vez, diz respeito à construção de uma ação.
- A dramaturgia da dança se relaciona à instância da composição coreográfica que cuida das relações que se estabelecem durante o processo de construção e organização da cena, sendo que suas propriedades constitutivas se encontram inseparavelmente conectadas, e não simplesmente agrupadas. Para isto, se faz necessária tanto a definição de um campo temático específico quanto a busca de precisão em relação ao objeto a ser investigado.
- Identificar a dramaturgia de uma peça coreográfica implica na discriminação do tipo de pensamento que está sendo implementado tanto no movimento quanto no ambiente cênico, observando-se quais as relações que foram estabelecidas entre todos os seus materiais constitutivos.
- Se considerarmos que em dança mover é agir, pensar sua dramaturgia implica no reconhecimento de que a construção da ação dramática ocorre, não exclusivamente mas prioritariamente, pelo movimento.
- A formatação do movimento em dança pressupõe tanto a descoberta de suas qualidades formais quanto o estabelecimento de procedimentos lógicos, onde forma e significado coexiste; a partir da exploração das capacidades corporais, deve-se buscar uma forma de expressão específica e adequada para cada composição.
- Se a dança é uma ocorrência que se processa no corpo e tem no movimento o seu recurso primeiro (uma especialização tátilsinestésica), então, o desaprender e o aprender outros vocabulários poderia ser assumido como protocolo investigativo axial para o processo de pesquisa de linguagem onde se busca, dentro do conhecido, descobrir o que ainda não se sabe.
- A tradução dos conceitos e das ideias que emergem do processo de implementação de alguma questão temática no e pelo movimento se dá através de protocolos investigativos particulares, onde são pesquisadas as possibilidades de existência material e formal destas

tempo. Jooss contribuiu, assim, em vários aspectos para a renovação da linguagem da dança a integrando ao cotidiano. Além de suas propostas pedagógicas, inovarem em relação à composição e estrutura dramática das peças que criou. Esses aspectos podem ser identificados no trabalho desenvolvido por Pina Bausch com o *Tanztheater Wuppertal*, companhia que dirigiu no período de 1973 a 2009. Bem como, alguns procedimentos utilizados por Brecht (1898-1956) em seu teatro épico e o teatro pós-dramático de Hans-Thies Lehmann, podem ser identificados na dança-teatro de Pina Bausch, também. Pina Bausch revolucionou a noção de dramaturgia, expandindo os limites entre a dança e o teatro, o que criou possibilidades para ambos os gêneros. Sua influência estende-se também à performance, à ópera, cinema e às artes visuais. Bem como, seu trabalho emergia inicialmente das experiências subjetivas dos bailarinos, assim sua dança-teatro pode ser vista como uma forma de arte que tem a capacidade de absorver e refletir a vida contemporânea, as pessoas como elas são, por meio de diferentes métodos, assistentes e auxílio do dramaturgista Raimund Hoghe (SILVEIRA, 2018).

questões no corpo que dança. Trata-se, portanto, de um processo de qualificação do movimento e de construção do conhecimento.

- Os vocabulários de movimento e os automatismos gerados por treinamentos técnicos anteriores deveriam ser entendidos apenas como uma parte do processo de produção de linguagem e, conseqüentemente, pedem por reconfiguração. Uma composição coreográfica não se restringe à mera junção de passos. Ao contrário, trata-se da construção de um pensamento que tem seus significados materializados na ação, carregada de propósitos, do corpo que dança. Rompe-se, assim, todo e qualquer contrato que entenda o corpo como legenda de algo que se passa além dos limites de sua materialidade.
- O processo de tradução de alguma questão temática para o movimento tem o corpo como mediador. Para isto, ele precisa ser pensado não como um veículo destas questões, um lugar passivo responsável apenas por ilustrá-las, mas sim, como um produtor de sentidos, um processador que irá modificar tais questões quando traduzidas para o meio eletro-químico. Evidentemente, as possíveis soluções estão condicionadas a algum tipo de negociação com as propriedades e os padrões de comportamento músculo-esquelético, tais como: flexibilidade, elasticidade, contractibilidade, força, massa, peso, comprimento, volume, proporção, etc.
- Os modos de organização dos materiais surgidos nos processos de tradução não estão determinados a priori. As composições coreográficas contemporâneas comprometidas com a pesquisa de linguagem têm considerado vários conceitos, tais como: a incompletude, a fragmentação, a não-hierarquia, a simultaneidade, a desfronterização, a descontinuidade, etc. Independentemente da variação nas maneiras de se organizar a cena, os criadores, juntamente com seus dramaturgistas, buscam descobrir um conjunto de relações coerente entre todos os elementos da composição, de modo a estabelecer uma lógica interna à peça.
- A inseparabilidade lógica entre corpo, movimento e ambiente cênico promove o reconhecimento de que estamos intimamente conectados às condições físicas do ambiente que habitamos e, ainda, sendo constantemente modificados por elas e modificando-as, num processo contínuo e inestancável. (HERCULES, 2005, p.126-129).

É importante ressaltar o que a pesquisadora em artes, com ênfase em dança e professora da Universidade Federal Fluminense (UFF), Ana Beatriz Fernandes Cerbino (2016) traz com relação a dança, dramaturgia e autoria.

A dança deve ser compreendida como uma atividade que ocorre em um contexto político, cultural e econômico em que desenvolvimentos científicos, assim como elaborações filosóficas e artísticas, também estão presentes naquilo que é apresentado no palco. Logo, articula em cena, e nos corpos dos bailarinos que a realizam, as questões que permeiam e se fazem presentes em sua dramaturgia e organização cênica, em uma simultaneidade de informações que confere o caráter multidisciplinar de sua elaboração. De mudanças estéticas e técnicas, passando por diferentes posicionamentos políticos e artísticos, mas sempre ligada aos movimentos e desejos daqueles que a elaboram, a

dança evidencia as relações espaçotemporais em que é criada. E é assim que as discussões acerca da autoria em relação à dança devem ser percebidas, isto é, como parte de um amplo contexto em que corpo e cena estão inseridos e constroem em conjunto aspectos estéticos e de técnica do que é apresentado em cena. (...) Essa questão coloca no centro do debate temas como coreografia e autoria, pois ao ser autor do movimento, mas não dos corpos que o executam, um coreógrafo não tem como conter as mudanças que inevitavelmente surgem no processo de apropriação. Assim, como não há como refrear as mudanças que ocorrem nas técnicas de dança, pois estas passam por transformações ao longo do tempo (CERBINO, 2016, p.1).

Já, para a bailarina intérprete-criadora no Balé do Teatro Castro Alves (BTCA), companhia de dança oficial do Estado da Bahia, onde também é fundadora e coordenadora, Lícia Maria M. Sánchez (2010) a palavra dramaturgia, significa literalmente fazer (drama) e ação (ergon), define-se como composição ou representação de uma peça teatral, porém também como um catálogo de obras dramáticas. Atualmente, as noções de dramaturgo e dramaturgia vivem novas configurações, mediadas pela novidade dos produtos e processos artísticos de nosso tempo. O que gera uma alteridade do real, provocando uma ressonância no criador-plateia que encontra “autenticidade no texto”, na soma das mensagens elaboradas “interpretativas” do criador-executante, que forma um todo orgânico, ou, “tecido cênico” (SANCHEZ, 2010).

O paradigma contemporâneo, coloca a dramaturgia como uma expressividade que incorpora uma tessitura particular não sequencial, de escritura disjuntiva, intermediações de ações, emissão icônica, numa cena de simultaneidades, sincronias, superposições, amplificadora das relações de sentidos, do inesperado que não comporta os gestos e posturas previamente prescritas em tradições estéticas, tanto na dança, como no teatro. Que não tem uma intenção política, mas também é um ato político, na medida que reinventa linguagens e estéticas (SANCHEZ, 2010).

Para a artista do movimento, pesquisadora em artes da cena e professora de Arte Corporal da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Lígia Lousada Tourinho (2009) a dramaturgia contemporânea está, enquanto tema, em constituição, revisando definições e propondo outras terminologias. Uma reflexão que está em movimento nas Artes da Cena desde o século XX. Neste contexto, as diversidades de estruturas cênicas se tornam reconhecidas enquanto dramaturgias, bem como, todas as Artes da Cena se assim quiserem, passam a possuir dramaturgias (TOURINHO, 2009).

Este deslocamento do termo dramaturgia a todas as artes da cena, incluindo a legitimação da pluralidade de autorias da produção cênica, fomenta o aparecimento da multiplicidade de discussões sobre o desenvolvimento de princípios, métodos, técnicas, processos e produtos artísticos. O que repercute nas nomenclaturas, a saber: dramaturgia da dança, dramaturgia do bailarino, dramaturgia do ator, dramaturgia do corpo, dramaturgia do quadro, dramaturgia do espaço, dramaturgia de tensões, etc (TOURINHO, 2009).

O texto deixa de ser a matriz para as dramaturgias e a corporeidade retoma sua condição de legitimidade, espaço que aglutina diversos aspectos que envolve a estruturação e repercute nas Artes da Cena. A perspectiva atual das dramaturgias contemporâneas, parecem dizer respeito a protocolos de criação, em que cada processo há uma variação, flexível, mutável e que apresenta inúmeras possibilidades de formatos dramáticos, incluindo o texto como alternativa dentre tantas outras possíveis (TOURINHO, 2009).

Diante toda a discussão trazida e atravessada pela perspectiva do campo expandido, que proponho algumas pistas no enredamento entre as epistemes e práticas dos corpos e das dramaturgias, que ultrapassam seus limites e se cruzam, se copenetraram, se associam, o que pode desdobrar na interdependência da produção de práticas entre a arte e vida. A pluralização das corporeidades e de suas complexidades que se assumem enquanto práticas discursivas agregadoras de múltiplas zonas de reflexividade, aglutinadas a partir de pontos de vistas culturais variados. É desta interface, fricção e intersecção, que faz importante o reconhecimento das possibilidades de (em)debates entre as corporeidades e as dramaturgias, bem como, proposições por meio de uma postura político-social. Que reconheça legitimando a multiplicidade de produções das corporeidades, suas diferenças inscritas nos marcadores sociais, seus interesses, suas multiplicidades estéticas, (po)éticas, enlaces borrados entre as políticas da arte e vida.

3º Corpo, ou, 3º Capítulo, ou, Da 3ª possibilidade expandida de performar a si mesmo: Pode uma Arte Expandida Decolonial?

Antes de adentrarmos às tensões, disputas e negociações que podem fomentar as possibilidades de uma Arte Expandida Decolonial, ou escrita de outra forma, as relações práticas de saber-poder¹⁶ que atravessam e dilatam as discussões, retorno de modo resumido a alguns aspectos que se mostram como norteadores no capítulo anterior. Assim sendo:

- A nomeação de campo expandido, emerge enquanto categoria analítica e produção, em um cenário estadunidense, localizado temporalmente 1960, com o texto seminal da crítica e historiadora da arte estadunidense Rosalind Krauss.
- As discussões propostas pela noção de campo expandido dizem respeito a um ponto de vista e produção heterogênea das linguagens artísticas que extrapolavam, borravam e atravessavam os limites de seus gêneros. Neste sentido, emergindo questionamentos, tais quais, se aquela produção ainda se encaixaria em um formato rígido e tradicional, localizada em um campo cultural nitidamente definido. Porém, mesmo se não rígido e tradicional, estará encaixado nas especificidades das artes.
- A noção de campo expandido iniciou-se nas linguagens da Arquitetura, Paisagem, Escultura e migraram, isto é, interseccionaram entre si e com a corporeidade. Emergindo grandes nomes como Joseph Beuys com sua “escultura social”, gestando novas formas de discussões estéticas, filosóficas e ético-políticas.
- A diluição das fronteiras entre as dimensões da arte e vida.
- A percepção de uma teatralidade expandida presentificada em todas as linguagens artísticas e no cotidiano.

16 ¹⁶A uma interface entre o saber e poder, verdade e poder. Há efeitos da verdade de uma sociedade Ocidental, produzida a cada instante. Estas produções de verdade não podem ser dissociadas do poder e de seus mecanismos. Até porque o poder produz verdades, assim constituem-se mutuamente e se atam. As relações de poder existem entre todas as personalidades e sociabilidades, e são comandadas do alto pelos grandes poderes do Estado, ou a dominação de classe articulando grandes estratégias, enquanto, se desdobram pequenas táticas locais das individualidades (FOUCAULT, 2003a). As discursividades desempenham papéis diferentes no interior do sistema estratégico em que o poder está articulado e funciona. O poder opera através dos discursos e se coloca como um dos elementos em um dispositivo de relações de poder. O discurso é uma série de acontecimentos políticos, em que o poder está em interface e se direciona. O discurso é um componente interligado a outros componentes (FOUCAULT, 2003b).

- A incerteza, a provisoriedade, a flexibilidade, o não saber, a dúvida (...) como saberes-práticas epistêmicas que fundam as produções e os pontos de vistas analíticos, decorrentes de campos expandidos e/ou em expansão.
- E a proposição de outro entendimento sobre as linguagens artísticas, a dramaturgia e o corpo/pensamento, somado e reestruturado pela noção de campo expandido.

Disposto estes aspectos sobre arte expandida, torna-se possível empreender possibilidades e alternativas de saberes-práticas que atravessem a decolonialidade. Tangenciar o que nesta prática discursiva (textualidade/dissertação) quero declaradamente acionar. Faz-se necessário, desta maneira, iniciar a discussão deste capítulo com uma pergunta. Não é ingenuamente, ou despretensiosamente, que questiono se posso, se podemos, quem pode... Sempre me pareceu uma questão daquilo, daquele, daquela, ou ‘daquelo’, que pode, ou não. A ordem do poder! Ou mesmo, a quê e quem serve, o poder. Sem nenhuma inocência e declaradamente, pergunto sobre o poder. E é com o “pode” de poder, que performarei as práticas discursivas que se seguem.

A pergunta inicial deste capítulo é inspirada no livro *Pode o subalterno falar?*¹⁷ da indiana Gayatri Spivak (2010), professora no Departamento de Inglês e Literatura Comparada da Universidade de Columbia, sua pergunta é central nas discussões pós-coloniais. Não sou e nem serei o último, a retomar as discussões propostas em sua obra, já que se mostra atual aos embates da contemporaneidade. Portanto, a autora propõe uma discussão sobre as classes subalternas como distanciadas e negligenciadas do poder. *O subalterno realmente pode falar?*¹⁸ Pergunta que traz consigo, por meio das referências que utiliza tratando da autonomia do sujeito, a teórica alarga as discussões das dimensões que este sujeito é aceito, pertencido, onde e quando consegue falar. Este sujeito que é

17 ¹⁷ Que na tradução de Kilomba (2019) menciona *Pode a subalterna falar?* Devemos nos atentar sobre a discussão de tradução e gênero reduzido ao masculino na língua portuguesa, apresentada pela mesma.

18 ¹⁸ *O subalterno realmente pode falar?* É uma pergunta evocada a partir de Spivak (2010), porém Kilomba (2019) pode nos auxiliar em sua problematização quando nos faz refletir sobre a boca, uma vez estamos em uma sociedade hegemonicamente oralizada, e que historicamente enfatiza este órgão. A boca simbolizaria portanto a fala e a enunciação. No contexto do racismo a boca se torna o órgão da repressão em que brancos precisam. E leiam bem: **PRECISAM** controlar e censurar. Bem como, a boca também é sinônimo de posse, em que constitui-se uma fantasia que o sujeito negro, ou não branco, quer possuir algo que pertence ao branco, seja quando quer comer, devorar ou falar. A feminista estadunidense Gloria Anzaldúa (2009) também pode contribuir neste debate sobre o controle, opressão e censura da boca e por consequência da língua. A língua que é permitida e onde é permitida colocar e falar. A autora faz uma discussão analisando diversas situações em que quiserem domar sua língua selvagem, assim a mesma menciona processos de repreensão pelo sistema vigente de posicionamentos, palavras e idiomas.

alocado e massificado em uma estrutura homogênea indiferenciada. O argumento da autora é embasado na desconstrução derridiana e a mesma apresenta as limitações do termo subalterno. A autora segue problematizando o ato de representar, ou falar pelo outro. Quais as possibilidades de assumir o discurso e sentidos do outro, é uma reflexão posicionada pela autora. Nesta situação, pressupõe-se um falante e uma audiência, por sua via, o subalterno é desinvestido de formas de agenciamento¹⁹. Quer dizer, o subalterno ele pode falar no sentido concreto da expressão e questão. Todavia, o que está em jogo é o carácter dialógico da fala subalterna. E por este viés, ele não falaria ou mesmo tivesse que recorrer aos recursos hegemônicos para assim ser escutado, sua fala subalterna não seria escutada. Estamos aqui argumentando ainda sobre a subalternidade e a fala ser alocada como inteligível a audiência, bem como, as relações de interesses e desejos que materializam este alocamento. É questionado pelo sujeito soberano se o oprimido, subjugado e colonizado, consegue se manifestar, agregando a ele a incapacidade de fala. Há uma violência imperialista dominante e controladora, que inscreve os falantes subalternizados no *lugar de fala*²⁰ não-autorizada.

O historiador francês Michel Cahen e o sociólogo brasileiro Ruy Braga (2018) denunciam que durante muito tempo houve no Brasil um distanciamento não dito, ou mesmo um “não-falar”, que repercutia um desinteresse no tema pós(-)coloniais²¹, ou

19 ¹⁹A noção de agenciamento advém dos filósofos Gilles Deleuze e a Felix Guatarri, que os mesmos comparam a noção de dispositivo proveniente de Michel Foucault, para os primeiros estudiosos o agenciamento revela uma estrutura articulada, espacial geográfica, movimentos de territorialização e combinatória coletiva. Estes aspectos estruturantes são segundo os mesmos, indispensáveis para a compreensão do enunciado. Logo, o enunciado seria produto de agenciamentos repletos e atravessados por multiplicidades, o jogo entre fora e dentro de nós, populações, devires, afetos e eventos (PAVIS, 2017, p. 24).

20 ²⁰Para a feminista negra e filósofa brasileira Djamila Ribeiro (2019a) a conceituação de *lugar de fala* teria a ver com a noção de ponto de vista da teoria feminista. Esta noção não teria uma precisão de sua origem, porém, derivou-se do movimento social e virtual, como ferramenta política, para situar certa autorização discursiva. O reivindicar de plurais pontos de análises daqueles que falam, é um modo do feminismo negro marcar a diversidade de lugares daqueles e daquelas que os propõem, sendo necessária para a compreensão das normatizações hegemônicas. Tais pontos, possibilitam reconhecer os pontos de partidas, empreendidos por meio de condições sociais. E assim acessar lugares sociais que por vezes restringem oportunidades, direitos e cidadanias. As experiências desses grupos, que estão em determinados lugares sociais hierarquizados e não humanizados, gerando situações que vozes, saberes e as produções inúmeras, sejam tratadas de forma subalterna e silenciadas estruturalmente. É importante pensar, que o lugar social, isto é, o lugar de fala não garante e/ou determina uma consciência discursiva. Todavia, orquestra experiências distintas entre si, que necessitam constantemente ser revistas e reavaliadas.

21 ²¹A uma confusão entre o que é pós-colonial e pós colonial, com hífen e com espaço. Confusão advinda de uma herança colonial, e que continuaria em vários países, em um sentido cronológico, quando utilizado com hífen. E de ir além das heranças epistemológicas coloniais, ou seja, um “pós” na análise

subalternistas. Ou, ainda porque não parecia pertinente falar de Brasil contemporâneo, pelo viés do pós(-)colonialismo. É certo, que exceções e críticas, ocorreram como pode ser melhor descrito pelos autores, inclusive, pelos setores marxistas, esboçado em exemplo na Revista de Estudos Antiutilitaristas e Póscoloniais, em Pernambuco, no ano de 2011. E posteriormente, os estudos póscoloniais entrariam no Brasil, inicialmente pelos estudos literários e também pelas ciências sociais. Nas ciências sociais, as vertentes que predominaram foram a teoria da colonialidade, ou as propostas da socióloga moçambicana Maria Paula Meneses e o sociólogo português Boaventura de Sousa Santos sobre as “Epistemologias do Sul”²², seguindo três orientações: “aprender que existi o Sul, aprender a ir para o Sul, aprender a partir do Sul e com o Sul (CAHEN, 2018, p. 59), voltarei à frente a argumentar sobre a linha abissal. A de se considerar ainda, que as análises póscoloniais anglófonas, isto é, de língua portuguesa, emergem de duas origens distintas que posteriormente se ligam.

De um lado, a origem do *Subaltern Studies* (Estudos subalternos) na Índia, em nome do papel histórico do proletariado, desprezando outras formas de resistência. Assim, podendo ser marxista na Índia, fazendo-se surgir um proletariado ou burguesia, mesmo que uma classe ultraminoritária, e por outra parte atenção direcionada ao fenômeno dos subalternos, mencionados por G. C. Spivak (2010). E de outro lado, análises póscoloniais do eixo Austrália-Inglaterra-Estados Unidos vieram em primeiro momento, como parte da teoria literária, da dita French Teory (Teoria Francesa), isto é, uma apropriação estadunidense de trabalhos e teses francesas dos anos de 1960 a 1980, que em grande medida nunca haviam se debruçado sobre situações coloniais, ou pós-coloniais. Portanto, as origens edificadas nos Estudos Subalternos e na Teoria Francesa, se confluem nos

e não no tempo, então, o póscolonial, autores em sua maioria latino-americanos, recentemente passaram a dizer decolonial (CAHEN; BRAGA, 2018).

22 ²² Sobre as “Epistemologias do Sul”, não seria uma essencialização de conhecimentos populares? Uma essencialização do “Sul”, ou dos “Suis”? Considerando como se as epistemes fossem iguais e homogêneas, nas comunidades culturais, as classes sociais e a natureza do Estado nas regiões periféricas capitalistas pós coloniais (CAHEN; BRAGA, 2018). A discussão contínua, esta teoria é metafórica. O Sul metafórico, não é exatamente o Sul geográfico, quando percebemos as localizações dos países no mundo. A problemática amplia quando argumentam-se que o Sul está no Norte e vice-versa, respectivamente como imigrante e/ou elites globalizadas, esta leitura colabora para com as confusões analíticas das formações sociais no mundo globalizado. É importante ressaltar, que as categorias Sul e Norte, integram e codificam uma rede social inteira, com classes, corpos e formações. O equívoco, reside em considerar que quem está rico no Sul o faz ser parte do Norte, ou estar pobre no Norte, o faz ser parte do Sul. Neste contexto, o rico no Sul está integrado a produção econômica subalterna capitalista e o pobre no Norte, integra-se nos interesses de mão-de-obra abundante e barata (CAHEN, 2018).

campi-estadunidenses, juntamente a estabilização dos *Cultural Studies* (Estudos Culturais), sendo o mais importante desses estudos os britânicos, tendo como um dos representantes, Stuart Hall. E um pouco mais tarde dos *Ethnic Studies* (Estudos Étnicos) nas universidades do país. Além desses estudos serem redigidos em inglês, o que caracterizou enquanto língua hegemônica. Não seria falso afirmar que algumas pesquisas e muitas ações já eram póscoloniais, ou subalternistas, porém ainda não nomeadas, ou sem saberem (CAHEN; BRAGA, 2018).

Por outra via, emerge a noção de *colonialidade do poder* na América Andina. Com esta noção é importante realizar uma distinção entre situação pós colonial e análise póscolonial, cabendo a tensão: quando acionamos uma discussão póscolonial, quando aquilo que se luta não é somente herança, mas sim, uma situação cotidiana. Podemos chamar de pós(-)colonial? Tensão apontada pelo sociólogo peruano Anibal Quijano. Nesta tensão, o termo colonialidade está interligado as definições estratégicas de lutas políticas, na medida que se analisa os países que permanecem vinculados a estrutura colonial (CAHEN; BRAGA, 2018). Destaco que a colonialidade se estabelece com uma diferença em relação a subalternidade. Isto é, além de subalterno, o que o Quijano e outros estudiosos/estudiosas levantaram, há uma herança colonial que a Índia não possui. Ou seja, a subalternidade de países colonizados conta com acontecimentos advindos do processo colonial.

Para Quijano (2010) a *colonialidade*, coloca-se enquanto um dos elementos constitutivos do capitalismo, se integrando e diferenciando-se ao conceito de colonialismo. A colonialidade mantém-se nas classificações racial/étnica e materializa-se em todas as dimensões, meios e planos. No decorrer do desenvolvimento das características desse poder, configurou-se novas identidades sociais da colonialidade e as geoculturais do colonialismo. Bem como, desde o século XVII centralizou e norteou-se um modo de produzir conhecimento dicotômico em que o eurocêntrico hegemônico era o único modelo político que dava conta das demandas cognitivas do capitalismo, denominado assim a única racionalidade válida e moderna, já os Outros seriam marcados, como: tradicionais, primitivos, irracionais e inferiores. O eurocentrismo levou a um paradigma epistemológico da totalidade em detrimento e primazia, as partes, demonstrando assim que somente uma lógica poderia governar as atitudes de todos e todas, o que repercuti na constituída malha social articulada de exploração, dominação e conflitos (QUIJANO, 2010).

Consonante a discussão de Spivak (2010) e Quijano (2010) o sociólogo, Boaventura de Souza Santos (2010a), propõe o que denominou de pensamento abissal. Este pensamento consiste em um sistema de separações entre visibilidades e invisibilidades, em que as invisibilidades são usadas para estabelecer o que é visível. O que é invisível cria distinções através de linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos: o ‘deste lado da linha’, que corresponde ao Norte e o ‘do outro lado da linha’, que corresponde ao Sul global, esta generalização é problematizada na nota de rodapé número 22. O ‘outro lado da linha’ desaparece, ou seja, é invisibilizado tornando-se uma realidade inexistente, ausente, irrelevante e incompreensível. Não existi, portanto, uma copresença entre estes universos que habitam os lados da linha. Em realidades metropolitanas para o autor há uma tensão entre a regulação e a emancipação social; já em territorialidades coloniais a tensão é outra, seria entre a apropriação e violência. O pensamento abissal é responsável pela produção radicalizada de distinções, por delegar que ‘do outro lado da linha’ não há conhecimento real.

A colonização constitui o ponto de partida do qual foram construídas as modernas concepções de conhecimento e direito. Colonizar e as colônias representam um modelo radical de exclusão e capitalização. A cartografia abissal seria constitutiva deste conhecimento moderno, existindo uma geopolítica do poder, derivativa dos contratos sociais dos séculos XVII e XVIII. Por sua vez, a partir destas geopolíticas de divisão contratual é que se estabelece a humanidade e a sub-humanidade, o primeiro se coloca enquanto universal, enquanto, ao negarmos parte da humanidade de outrens, se afirma como ato sacrificial, isto é, nas palavras do autor, um epistemicídio²³ (SANTOS, 2010a).

O cenário atual conduz a novas leituras desta linha abissal dicotômica e a uma cartografia confusa, que gera também práticas confusas. Existindo, portanto, um cosmopolitismo subalterno que reside acima de tudo em ter um sentimento de incompletude, sem necessariamente desejar a completude. O pensamento pós-abissal parte de uma constituição de mundo diversa inesgotável, e herdeira das concepções

23 ²³Reconhecer as práticas sociais alternativas geram conhecimentos alternativos, produzindo concorrências epistemológicas como processo de reinvenção de práticas sociais diversas. Ao contrário, não reconhecê-las implica em deslegitimar práticas sociais que a sustentam e promovam a pluralidade. O genocídio aliado a expansão europeia, também é epistemicídio. O epistemicídio elimina povos estranhos, porque tinham formas de conhecimento múltiplos e diferentes aos seus. No entanto, o epistemicídio é muito mais agravante, pois, sempre se pretendeu subalternizar, subordinar, marginalizar e ilegalizar práticas sociais que constituem uma ameaça ao capitalismo. O epistemicídio desumaniza, provoca sofrimento e devasta, produzindo processos de assepsia/alvejamento daquilo que é diferente a si. Tenta-se a partir de práticas do epistemicídio eliminar, apagar, dominar e suprimir (SANTOS, 1994).

anteriores ressoa que a diversidade continua desprovida de epistemologias adequadas que deem conta de suas especificidades, em consonância, a diversidade epistemológica do mundo está constantemente, por se construir (SANTOS, 2010a).

O pensamento pós-abissal pensa, se mobiliza socialmente e produz epistemologias, a partir ‘do outro lado da linha’, o Sul global não imperial. O Sul, confronta a monocultura de saberes com uma ecologia, isto é, reconhece a pluralidade de saberes-práticas e suas heterogeneidades, por via, de interconhecimentos. Neste sentido, a *ecologia de saberes* fomenta e abriga sujeitos desestabilizadores, recorrendo a formas marginais de sociabilidade e subjetividades, que se recusam a serem definidos de acordo com as condições abissais (SANTOS, 2010a).

Quer dizer, como as linhas pós-abissais tangenciam e reinventam geopolíticas, o geógrafo brasileiro Milton Santos (2010b) traz que para compreendermos a noção de lugar, não basta adotar somente análises localistas, porém, compreender a globalização. As localidades são segundo este autor, ao mesmo instante que situadas, se encontram em toda parte. A localidade se põe em oposição a globalidade, mas também se confunde com ela. Posiciona-se uma desterritorialização, ou, reterritorialização e maiores deslocamentos, mobilizado pelas interações sociais. Todos os lugares se mundializaram, assim afirma. Esta perspectiva de Milton Santos (2010b) complexifica mais a posição de Boaventura Santos (2010a), atribuindo dinâmica a linha pós-abissal, bem como, justificando a confusão cartográfica acima mencionada. Logo, os sujeitos e localidades subalternizadas não necessariamente estão facilmente identificáveis e podem ser acometidos por diversos sentimentos ambíguos. Bem como, os recursos de domínio, controle e opressão se tornariam requintadamente mais sutis e articuláveis.

As discussões anteriores possibilitam pontos de partidas para discutirmos inicialmente a geopolítica espacial, todavia, também colocando em jogo e considerando a historicidade, as geopolíticas dos corpos e seus afetos. Revisitemos, portanto, a noção de afeto, a partir da proposição do Dicionário de Performance e Teatro Contemporâneo, escrita pelo professor e pesquisador, Patrice Pavis (2017, p.21):

Do latim *affectus*, estado d’alma. Palavra proveniente do verbo *adificere*, pôr-se a fazer. O afeto (ou a paixão) é uma modificação da vida afetiva sob o efeito de uma ação exercida sobre o sujeito. A afetividade é a soma das reações psíquicas desse indivíduo em confronto com o mundo. O afeto é ‘o substantivo comum e erudito dos sentimentos, das paixões, das emoções, dos desejos

– de tudo aquilo que nos afeta agradável, ou desagradavelmente.
[...] Um afeto é o eco em nós daquilo que o corpo faz ou sofre’.

Com tradição filosófica, desde Descartes e Spinoza²⁴ até Deleuze, perpassando Freud, a noção de afeto é possível de ser utilizada, como meio de vida para a/da criação artística, o corpo do ator e do expectador. O afeto é aquilo que o corpo não cessa de exprimi-lo e traí-lo, ele constitui reação ou interação a contexto, em uma ação (PAVIS, 2017).

O afeto e as afecções nunca são desinteressadas. Sempre são intencionais e constituídas de contextos macro e micro-geo-históricos-políticos. Se assim, sempre instrumental de articulação e manejo de ganhos, manutenção de privilégios e numa perspectiva decolonial de possibilidade redistribuição de poder. Neste contexto, ter um repertório reduzido de afetos e afecções, serve a lógica eurocentrada, quando atribui ao corpo de cor somente uma versão e desta maneira inscrita socialmente como: negro burro, a solidão da mulher negra, negro mal, negro perigoso. A redução e a repetição do corpo de cor a uma perspectiva monocromática de afetos e afecções, e assim reiterada na repetição, aprisiona corpos interseccionais a narrativas afetivas e afetuosas únicas. O que desumaniza e invisibiliza a pluralidade dos povos.

O filósofo italiano Mário Perniola (1993) ressalta que os modos de pensar e agir, bem como, as dimensões do sentir é uma construção social-histórica cultural. Dizer isso, é atribuir características construídas socioculturalmente diferenciadas de acordo com cada época e período. Porém, radicalmente no âmbito do sentir, a partir de 1960 houve uma mudança profunda no seu conteúdo e na experiência vivida: mudou-se o objeto, o modo, a qualidade, a forma da sensibilidade e a afetividade. Parece que no sentir, nossa época exerceu seu poder, talvez por este aspecto que poderá ser referenciada em alguns lugares como uma época estética, não por haver um privilégio nas artes, porém, porque o domínio e controle, está mais declaradamente direcionado com o sentir. Tudo que é produzido em nossa época é marcado pelo já sentido, porque o sensível e o afetivo, se impõe como algo pronto e confeccionado, que requiere ser assumido e repetido. Quem, portanto, administra e gere a circulação do já sentido, é um questionamento que o autor

24 ²⁴O filósofo Baruch Spinoza nascido nos Países Baixos, postula o afeto enquanto afecções do corpo, pelas quais o agir e suas ideias, são potencializados, tendo seu aumento, ou, diminuição. O afeto, portanto, é ação. E o corpo pode ser afetado de tristeza e/ou alegria, o que deriva em uma diversidade de afecções (SPINOZA, 2009).

posiciona. Porém, historicamente o já sentido manteve durante muito tempo o poder e dominação, bem como, é afim do já feito e já pensado (PERNIOLA, 1993).

O corpo, neste contexto pode ser argumentado a partir da professora da Open University, Kathryn Woodward (2000) como um dos locais envolvidos com o estabelecimento de fronteiras que definem, ou servem para definir quem somos, fundamentando a noção de identidade. O corpo por meio desta noção e tensionada a proposição de Perniola (1993), estaria em fronteira porosa ao já sentido, já pensado e o já feito, em atrito/fricção aos modos do por sentir, por pensar e por agir, repercutindo em possibilidades de performar subjetivas.

Assim, o processo de globalização seria responsável pela produção pela diferenciação nos resultados de identidades e por movimentar/friccionar algumas fronteiras, de alguns contextos. E este processo impacta os diversos sistemas simbólicos que fornecem modos de atribuir sentidos a experiência das divisões e desigualdades sociais, bem como, os meios que se exclui e estigmatiza alguns grupos. Decorrentes, destas discussões da ordem do poder da fala, do pensamento pós-abissal, da globalização e deslocamento das geopolíticas dos corpos e de seus afetos, sugere-se a emergência de novas posições e identidades, produzidas por circunstâncias socioculturais, ético-políticas, econômicas (...) cambiantes. A dispersão de pessoas localizadas e mundializadas ao redor do globo em diferentes lugares fez-se potencial para novas identidades e afetos, desestabilizados e desestabilizadores (WOODWARD, 2000).

Considera-se também os circuitos subalternos da proliferação da noção de diferença, a globalização contemporânea tende a gerar tendências dominantes, constituindo-se assim um paradoxo, entre a localidade e o global. O atrito de interesses entre o local e o global, não necessariamente estão definitivamente resolvidos. Assim, as táticas da diferença não podem conservar inertes e fixas em formas antigas e tradicionais, elas estão em processo e posicionadas. Desestabiliza, modula, desvia e “traduz” sistemas impedindo sua totalidade suturada. Ao se considerar a diferença, constitui-se como um descentramento incerto, lento e prolongado do Ocidente (HALL, 2013 a) e estamos aqui a discutir sobre a decolonialidade.

Avanço um pouco no tema sobre identidades com intenção de alicerçar temas derivados da discussão pós-abissal, decolonial e mais a frente, conectar as possibilidades de arte expandida, porém, também estabeleço uma trajetória neste percurso, questionando e apresentando perguntas/tensões caras e significativas a proposição desta textualidade.

Pois bem, o professor e pesquisador dos Estudos Culturais, Stuart Hall (2000) nos apresenta uma pergunta que fomenta e tensiona os debates sobre as identidades, deste modo, *Quem precisa de identidade?* título de um de seus artigos, diz respeito a seu incomodo e suspeita dos interesses que condicionam, produzem e disseminam práticas discursivas aninhadas a pautas da noção e episteme de identidade. Inclusive, “quem precisa dela?” (HALL, 2000, p. 103) e assim têm-se constituindo críticas operacionais antiessencialistas, contra as naturalizações dos marcadores étnicos, raciais e nacionais da identidade cultural. Quer dizer, a unidade e a homogeneidade sugerida pelo termo identidade, cumpre função e fundamenta o fechamento. A identidade, portanto, seria construída por meio das diferenças e não distanciadas delas, implicando assim no reconhecimento que somente em interação com o outro, poderá haver sua constituição articulada, em um jogo de poder e de exclusão. As identidades então seriam pontos de apego temporários às posições assumidas pelo sujeito no discurso e autoreflexivas.

Deste modo, Stuart Hall (2013b) posiciona com seu ensaio *Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite*, possíveis leituras das complexidades espaçotemporais desta discussão.

O que deveria ser incluído e excluído de seus limites? Onde se encontra a fronteira invisível que o separa de seus “outros” (o colonialismo, o neocolonialismo, o Terceiro Mundo, o imperialismo) e em cujos limites ele se define incessantemente, sem superá-los em definitivo? (...) Se o mundo pós-colonial é aquele que vem após o colonialismo, e sendo este dividido em termos de uma visão binária entre colonizadores e colonizados, porque o pós-colonial é um tempo de diferença? Que tipo de diferença é essa e quais as suas implicações para a política e para a formação dos sujeitos na modernidade tardia? (HALL, 2013b, p. 110).

A conceituação e terminologia *pós-colonial* é questionada, seja pela ambiguidade teórico-política, multiplicidades de posições, deslocamentos universais e a-históricos, ou ainda, pelo prefixo “pós” que sugere algo fechado e acabado, demarcando assim uma ruptura com o que colocou-se anterior, deste modo constituindo uma perspectiva linear de construção cronológica e epistemológica do anterior, posterior e/ou *ir além*. Estas definições rígidas e delineadas na atualidade tornam-se complexas de serem marcadas. E a utilização do conceito de pós-colonialidade, ser afetado pelo descuido e generalização, devido sua aplicação inapropriada na tentativa de buscar a compreensão do que significa fazer uma escolha ético-política na contemporaneidade. Vale, portanto, considerar e alertar que nem todas sociedades são pós-coloniais em um mesmo sentido, bem como,

não opera isoladamente, porém, está em dinâmica e interdependente ao contexto de sua constituição. Por outra via, o conceito pode nos ser útil em descrever ou caracterizar mudanças de relações grupais demarcando a transição irregular dos Impérios para o momento de pós-independência, ou, pós-colonial. Ou ainda, para análises dos poderes que emergem desta nova conjuntura (HALL, 2013b).

O conceito pós-colonial direciona nosso olhar ao fato que a colonização nunca foi externa as metrópoles, seus efeitos negativos fundamentaram a luta anticolonial e colocasse como uma retomada significativa das culturas alternativas originárias não contaminadas pela experiência colonial. Visibilizando a diferença de uma cultura a outra, consequentemente dentro de um campo de saber-poder. O conceito propõe reler a colonização por meio de um processo global transcultural e transnacional, produzindo proliferações históricas, temporais, a inserção da diferença, reescritas descentradas e diaspóricas as narrativas imperialistas (ultra)passadas. Este conceito repercute os problemas do capitalismo global, em sintonia com suas tensões e servindo aos seus requisitos culturais (HALL, 2013b).

Quijano (2010) faz importantes considerações que auxilia na compreensão um pouco mais ampliada de outros aspectos que colaboram no entendimento do colonial e a produção de sujeitos de sua época. Deste modo, a negação de todas as possibilidades de subjetivação de um conjunto de indivíduos, a constituindo como sujeito coletivo dentro de certas condições e tempo, é contrária a experiência histórica, se transformando em uma unidade só quando esses elementos se articulam em torno a um eixo específico, relacional, concreto e transitório. Por via, da colonização eurocentrista ao interesse da história de uma identidade que produz uma vontade de unir e assim apagar as heterogeneidades de descontinuas experiências particulares numa articulação subjetiva coletiva, considerado como processo de classificação societal, cujo o conflito constitui-se em torno da exploração e dominação.

Um aspecto significativo para a transformação de perspectiva e com a insurgência do subalterno, existe um deslocamento dos campos de produção discursiva e da funcionalidade dos sistemas de signos. Desde modo, a historiografia pode se tornar uma estratégia da subalternidade para se perceber enquanto pertencente destas narrativas. Por este contexto, a historiografia hegemônica e seu controle estaria em crise, desde o fim do século XIX e início do XX (SPIVAK, 2008). Os Estudos Subalternos constituíram-se como exemplo de uma historiografia com motivações políticas, na tradição marxista, com

enfoque sobre na Ásia do Sul. Rejeitaram inicialmente a tradição inglesa de uma história desde baixo. Questionando as narrativas de sujeitos coletivos, sem nomes próprios, um sujeito que somente é possível nomear por meio deslocamento de uma perspectiva inadequada eurocentrista, que se coloca como representação universal e absoluta (CHAKRABARTY, 2008).

A escritora e feminista negra nigeriana, Chimamanda Adichie (2019) nos alerta, que é impossível falar de uma história única sem não nos remetermos ao poder. Deste modo, tanto o mundo político, econômico e as histórias são definidas pelo princípio de quem, quando, como e quantas vezes elas são contadas. O poder e a habilidade não está somente em contar a história de outras pessoas, mas de fazê-la definitiva e fixa. “É assim que se cria uma história única: mostre um povo como uma coisa, uma coisa só, sem parar, e é isso que este povo se torna” (ADICHIE, 2019, p.22). As histórias importam, muitas delas. Esta história única se torna estereotipada e incompleta, acabando assim por roubar e não reconhecer a dignidade das pessoas. Histórias foram usadas para espoliar, porém, podem ser usadas para empoderar e humanizar.

Neste sentido, podendo contribuir sobre a constituição da história, Quijano (2010) continua e nos propõe um re-olhar sobre os corpos:

Sugiro um caminho de indagação: porque implica algo muito material, o “corpo” humano. A “corporalidade” é o nível decisivo das relações de poder. Porque o “corpo” implica a “pessoa”, se se libertar o conceito “corpo” das implicações mistificadoras do antigo “dualismo” eurocêntrico, especialmente judaico-cristã (alma-corpo, psique-corpo etc.). E isso é o que torna possível a “naturalização” de tais relações sociais. Na exploração, é o “corpo” que é usado e consumido no trabalho e, na maior parte do mundo, na pobreza, na fome, na má nutrição, na doença. É o “corpo” o implicado no castigo, na repressão, nas torturas e nos massacres durante as lutas contra os exploradores. (...) Nas relações de gênero, trata-se do “corpo”. Na “raça” a referência é ao “corpo”, a “cor” presume o “corpo” (QUIJANO, 2010, p. 126).

Segundo Quijano (2010), desestabilizar os sistemas hegemônicos dominantes e de suas narrativas, é repercutir nos construtos de poder que afetam as histórias e geopolíticas dos corpos, a luta contra a exploração/dominação estaria no engajamento contra a colonialidade do poder. Essa luta parte da destruição das formas de exploração, dominação, discriminação, materiais e intersubjetivas. O “corpo” como lugar central leva a necessidade de pensar e repensar, especificidades para a sua libertação. Isso significa a

devolução as próprias pessoas de seu protagonismo e autoria, de modo direto e imediato, do controle de sua existência social e das dimensões que as atravessam, tais quais: o trabalho, o sexo, a subjetividade e a autoridade.

O filósofo e historiador francês Michel Foucault (2009b) nos auxilia em uma das possíveis compreensões sobre a autoria, deste modo:

Chegar-se-ia finalmente a ideia de que o nome do autor não passa, como o nome próprio, do interior de um discurso ao indivíduo real e exterior que o produziu, mas que ele corre, de qualquer maneira, aos limites dos textos, que ele os recorta, segue suas arestas, manifesta o modo de ser ou, pelo menos, que ele o caracteriza. Ele manifesta a ocorrência de um certo conjunto de discurso, e refere-se ao status desse discurso no interior de uma sociedade e de uma cultura. O nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser. Consequentemente, poder-se-ia dizer que há, em uma civilização como a nossa, um certo número de discursos que são providas da função "autor", enquanto outros são dela desprovidos. Uma carta particular pode ter um signatário, ela não tem autor; um contrato pode ter um fiador, ele não tem autor. Um texto anônimo que se lê na rua em uma parede terá um redator, não terá um autor. A função-autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade (FOUCAULT, 2009b, p. 274).

Aqui é importante criticar à ideia da mortificação do status e da função-autor, em Foucault. Pois, esta concepção se olhada do Sul(is), está a serviço da negação da autoridade a povos-corpos que foram historicamente negligenciados, subalternizados e inferiorizados. Desta maneira, esta crítica filosófica do Norte global, inicialmente demonstrada como “desconstrutora”, quando problematizada e aplicada a outros contextos, se transforma em ferramenta requintada do progresso filosófico ocidental, alicerçado na hegemonia norte-centrada.

Aqui portanto, denuncio e reivindico a condição de autoria aos corpos que foram negligenciados e desprovidos, desalojados e não nomeados desta função-autor e *status*, nas práticas discursivas. E não porque estes corpos escolheram, porém, porque foi oferecida enquanto única opção, a inexistência. Esta textualidade é uma busca da legitimidade das produções da diversidade e pluralidade e por certo, esta seria uma das funções do pensamento decolonial. Trazer vida a aquilo declarado como inexistente e de certo modo, mortificado. E assim, quais autorias foram/serão reconhecidas, bem como, os contextos e interesses nas tensões de poder-saber, devem ser questionadas?

A proposta desta textualidade por este viés, se relaciona aos quereres do camaronense professor de História e Ciências Políticas na Universidade de Witwatersrand, em Joanesburgo, bem como, na Duke University, nos Estados Unidos, Achille Mbembe (2019), empreende articular em sua escrita na obra *Crítica da razão negra*, tal qual um “rio com múltiplos afluentes”, em outras palavras artérias desviantes, demarcando a diversidade e pluralidade do deslocamento da Europa como “centro de gravidade do mundo” e dos corpos. O autor nesta mesma obra reconhece a importância em recordar que o pensamento europeu tendia a abordar a identidade e autoria não em perspectiva do copertencimento, contudo, de uma relação de si para consigo mesmo, do surgimento do ser “em seu próprio espelho”. Aqui existi um imperativo de uma lógica autoficcional, autocontemplativa e enclausurada, que funda o sujeito europeu como centro. Quais, portanto, são as repercussões, efeitos e imaginários que afetam o negro e a raça? É importante trazer a tona, que esta universalização da condição negra é datada nas práticas imperialistas, que lucravam com a lógica escravagista, como também com a colonização, que visava ocupar e explorar, incluindo guerras civis do passado. A homogeneização do negro passa pela objetificação e objeto, do corpo e cultura. Mediante este contexto, o sujeito racial é oprimido, dominado e controlado, por via do manejo do terror e da prática do alterocídio, isto é, constituindo “o Outro” não como semelhante a si mesmo, mas como objeto ameaçador do qual é preciso se proteger e destruir. Dividir, classificar, hierarquizar e diferenciar, são estratégias persistentes e tenazes da colonização. E assim, constitui-se a *lógica do curral*:

Historicamente, a raça sempre foi uma forma mais ou menos codificada de divisão e organização das multiplicidades, fixando-as e distribuindo-as ao longo de uma hierarquia e repartindo-as dentro de espaços mais ou menos estanques - a lógica do curral. (...) Nesse contexto, os processos de racialização têm como objetivo marcar esses grupos populacionais, fixar o mais precisamente possível os limites que podem circular, determinar o mais exatamente possível os espaços que podem ocupar, em suma, assegurar que a circulação se faça num sentido que afaste qualquer ameaças e garanta a segurança geral (MBEMBE, 2019, p.74)

Todavia, vivemos em um país nas quais as manifestações abertas de intolerância, desprezo e o ódio racial são legal e moralmente condenadas criminalmente, o racismo recreativo mostra-se como alternativa aliada ao humor para que pessoas brancas e não brancas possam demonstrar sua hostilidade por minorias raciais, porém ainda assim argumentando não serem racistas constituindo uma manutenção da moralidade e de uma

sociedade pautada na cordialidade racial. Portanto, difere de outras expressões desse sistema de dominação, assim, o escritor, professor e pesquisador Adilson Moreira (2019) citando o psiquiatra estadunidense Chester Pierce, traz o racismo como um problema de saúde pública por possuir uma natureza contagiosa, ele permite a propagação de estereótipos que procuram legitimar práticas discriminatórias contra negros. Este psiquiatra estava interessado também no poder de criar imagens deturpadas do outro, que induz a série de comportamentos sutis que expressam desprezo por minorias raciais. Tais comportamentos são atos, mensagens e representações que ele denominou de *microagressões*.

Com objetivo a transgredir as microagressões e a lógica curralista que servem a colonização, a feminista negra estadunidense, intelectual e ativista social bell hooks (2017) nos propõe uma educação atenta em que a prática pedagógica exercida e direcionada a corpos negros é um ato primordialmente político, já que sua emergência está na luta antirracista. O compromisso desta educação está no engajamento dos estudos e intelectualidade, como ato contra-hegemônico, assim resistindo as estratégias de colonização brancas e racistas. Deste modo, constituindo uma prática pedagógica revolucionária de resistência libertária e anticolonial. A constituição deste tipo de pedagogia proposta pela autora, forma-se por meio da transposição de fronteiras, preocupando-se de tensionar e questionar as parcialidades que reforçam os sistemas de dominação, com destaque para o racismo e o sexismo. Em suas palavras, em uma analogia, “ensinar é um ato teatral” (p.21), e devemos, portanto, interagir de modo recíproco com a “plateia”, reforçando aqui diálogos e buscar criar espaços participativos para a partilha de conhecimentos. Evidenciando aqui uma lógica integrativa e holística da mente, corpo e alma. Assim, esta educação transgressiva é um convite a se (re)olhar habitando uma zona de risco, um convite aos outros e a si mesmo/a, chamados a partilhar e confessar, isto mesmo, atos confessionais.

Continuando sobre a transgressão, o filósofo e historiador francês, Michel Foucault (2009a) nos incita a pensar como existem diversas linguagens e culturas sacralizadas devido a uma variedade de fatores, assim podendo ser submetidas a profanação, e isto não seria uma transgressão? A profanação advinda de um mundo que não reconhece mais sentido positivo naquilo que está colocado enquanto sagrado. É estabelecida por esta disposição disputas entre o limitado, a experiência do limite e o ilimitado. A transgressão nos coloca de modo a reconhecer que não podemos atravessar

cunhando impunemente a linguagem e as palavras. E que somos por ela colocados nos limites possíveis de qualquer linguagem. O autor dispõe a importância da transgressão enquanto constituição do processo cultural, dialético e da experiência da contradição. Além de considerar que a linguagem é gerada onde a transgressão encontra espaços, fissuras e brechas.

A transgressão é um gesto em tensão ao limite. Uma linha que atravessa com fulgor, a fronteira do permitido, construindo uma trajetória em sua própria totalidade de origem. O jogo dos limites e transgressão, parece ser orientado por uma intenção simples: a transgressão transpõe uma linha e sucessivamente outras, e não cessa de transpor, enquanto imediatamente atrás dela se fecha novamente em movimento de tênue memória, recuando a dimensão do intransponível. Este jogo vai além de puramente colocar em ação estes elementos, porém, constitui em manutenções e desconstruções das certezas, invertidas nas incertezas. E o pensamento acaba por ficar embaraçado no processo de apreensão destes movimentos. O limite atua como uma glorificação daquilo que exclui e abre-se violentamente ao ilimitado, se vendo arrebatado pelo conteúdo que rejeita. A transgressão leva o limite até a reflexividade de si mesmo, bem como, a sua possibilidade de desaparecimento (FOUCAULT, 2009a).

A transgressão não está em uma relação diretamente proporcional ao limite, ou, em condições igualitárias, tais quais Foucault (2009a) exemplifica: o negro para o branco, ou, a proibição para o permitido e/ou exterior para o interior. Está mais para um movimento em espiral, tal qual um relâmpago dilacerante na noite escura com sua soberania, que após se manifestar se “cala”, porém, gerando profundo incomodo. Assim, a transgressão se encarada em um mundo ético-político compartilhado, ela não é uma violência, não procura abalar a solidez dos fundamentos, todavia, anuncia e afirma que nenhum limite pode retê-la, ou mesmo, ela pode designar o ser da diferença, podendo gerar um pensamento filosófico reflexivo da origem das coisas e palavras.

Para o escritor francês Georges Bataille (1987), cuja obra se enquadra tanto no domínio da Literatura como nos campos da Filosofia, Antropologia, Economia, Crítica literária, Sociologia e História da Arte, nos adverti que existem inúmeras interdições, isto é, aqui que se colocam enquanto proibições, normas, condutas socioconstruídas enquanto aceitáveis e sacralizações do/da erotismo, sexualidade, reprodução e morte, ousar dizer que tudo que permeiam as dimensões das pessoalidades e sociabilidades, são constituídas de interdições. Em uma digressão filosófica a transgressão está exatamente para

ultrapassagem dos limites postos pelos interditos e não de suas negações. Entre as interdições e as transgressões há movimentos complexos dessas estruturas. Portanto, o que estaria aqui em jogo e tensão seriam, a que servem, importam, e de quando datam as interdições e as transgressões. Quer dizer, em perspectiva as construções da colonialidade e decolonização, as relações de saber-poder, interesse e desejo, estão constantemente sendo agenciadas pelas estruturas das interdições e de ultrapassagem pelas transgressões.

Inicialmente, faço uma pausa no que está se constituindo enquanto discussões sobre a decolonização, para retomar a noção e prática do Campo Expandido, deixando mais nítidas as conexões que pretendo ou que estou estabelecendo entre a possibilidade, a partir do “poder” de um Campo Expandido Decolonial. Antes e junto, conecto a noção de Campo Expandido a transgressão. Retomo que as noções aqui acionadas de transgressão partem das concepções e posicionamentos de bell hooks (2017), Michel Foucault (2009a) e Georges Bataille (1987). Portanto, quais seriam as contribuições reflexivas que poderíamos desdobrar dos possíveis encontros destas noções, advindas de diferentes geografias e escritas por negros/negras e brancos/brancas, e todos/todas oriundos/oriundas de países imperialistas?

Deste modo, é importante não perdemos de vista que para pensarmos soluções táticas para o cotidiano temos que retirá-las da invisibilidade. Portanto, a expressão “eu não vejo cor” (p.30), não auxilia. Se vivemos relações raciais é significativo que falemos, visibilizemos e que sejamos escutados sobre as negritudes, branquitudes (RIBEIRO, 2019b) e todas as étnico-racialidades. Temos que ver cores, gêneros, sexualidades, nacionalidades, classes, faixas etárias. O problema não está nos marcadores sociais, pelo contrário eles facilitam para compreendamos a construção dos posicionamentos, os interesses envolvidos e das múltiplas realidades vivenciadas. O problema reside e passa a existir quando estes marcadores são utilizados para discriminar, segregar, oprimir e matar.

Os temas e práticas se mesclam, as linguagens, os gêneros tendem a se friccionar, tensionar e se coligarem em uma rede. Nesta consideração, advirto que o campo das discussões políticas da decolonialidade contaminam a proposição de arte aqui exposta. Nos interessa quem faz, onde faz, porque faz, seus interesses/desejos, suas relações de saber-poder, suas narrativas/comunicação, a frequência de repetição, quem escuta, inteligibilidades e como reproduz.

A transgressão aqui, diz respeito a um exercício contínuo de decolonização de uma lógica colonial, hegemônica, patriarcal, soberana, dominante, excludente, controladora, eurocêntrica, racional, universal/homogeneizadora e limitante, sem romper com o campo artístico hegemônico de orientação ocidentalizante. Lógica que se coloca em um campo nitidamente cultural definido, regimentado, regulamento, legitimado e validado por uma sociedade normativa e monolítica, que tenta suprimir as minorias e as diferenças. Que está enredada tanto nas dimensões mais declaradas da vida, como também nas dimensões das artes.

As tentativas contínuas para transgredir o campo é micropoliticamente furar, romper, desestabilizar, reterritorializar e visibilizar constantemente, outras pluralidades epistemologias, modos de existência políticas e sensíveis. É abrir fissuras e espaços, onde aparentemente não existiam, como o relâmpago na soberana vastidão da noite, tal qual a metáfora foucaultiniana. Ainda que reconheçamos que esta metáfora possa ser prejudicial numa discussão de uma sociedade que tenta inferiorizar e deslegitimar a negritude, supervalidando modelos de esclarecimentos, branquitudes e branquiamentos. A metáfora mesmo servindo a este modelo de relâmpago que traz a luz a obscuridade, por outra via, pode ser olhada como força/fenômeno da natureza incontrolável, que perturba, impacta e afirma-se perante a homogeneidade de um único estímulo. Um campo é esta padronização, universalização, essencialização e naturalização dos modos de performar e existir, que se incomoda com as possibilidades de desaparecer e ser aniquilado pela minoria. Pois, a minoria gera um cenário instável, inesperado e surpreendente ao questionar os limites. Para o campo nitidamente definido a diversidade enquanto postura diferente deve ser contida porque requer a legitimidade e Direitos de existência, retirando a autoridade, manutenção e reprodução de uma ordem socio-contruída do já sentido, já pensado e já feito, bem como, a coloca em reflexividade pela manutenção de suas certezas, condutas, regulamentações e regras.

Há um embate em que Foucault (2009a) alerta da oposição (entre o limite e ilimitado), e já Bataille (1987) propõe que o campo é repleto de interdições, proibições e sacralizações. Ir contra ele, ou se mostrar diferente ao campo constitui uma profanação ou sacrilégio. Pois bem, percebe a minoria “violenta”, urge e emerge dentro de matrizes normativas, ela sempre buscará brechas e fissuras na membrana limitante em direção ao ilimitado que contemple sua subjetividade/particularidade desviante. Gerando assim uma fricção e atrito necessário para visibilidade de sua idiossincrasia, enquanto, o campo se

desarticula em um intervalo pontual e logo em seguida o campo retorna a uma homeostase, ou seja, autoregulação da memória do já sentido, já pensado e já feito (PERNIOLA, 1993) tentando retornar e manter aquilo que era anteriormente. A minoria é violenta ao ponto de vista do campo, quando ela desrespeita a ordem, autoridade e hierarquia das coisas, por outra via, o campo é violento a minoria, quando ele a tenta controlar, dominar e oprimir. Os dois se violentam quando uma das partes, ou ambas, não compreendem que pode haver um copertencimento, isto é, a existência respeitosa e legítima de ambas as partes. Seria o que Achille Mbembe (2019) nos fala sobre o altericídio e as necropolíticas²⁵. Bem como, Boaventura Santos (2010a) sobre a monocultura dos saberes e epistemicídios.

A expansão é exatamente um movimento em constante ação que busca ampliar as bordas limitantes, indo de encontro ao ilimitado. Veja bem, o ilimitado pode ser uma noção que não se sabe nada a respeito, ou mesmo pertencente a um outro campo. Neste deslocamento, o outro campo pode ser já sabido, ou mesmo também desconhecido. Escapar ao campo nitidamente definido, abre fissuras para um campo em expansão, porém ainda não necessariamente legitimado pelos meios normativos, vigentes e preponderantes. Há portanto, um percurso de luta, enfrentamento, busca e conquista para a legitimação do campo expandido, porém, nunca igual ao campo nitidamente definido. O campo expandido se torna e contempla uma infinidade de heterogeneidades mescladas gerando produções e epistemes singulares. A expansão é a decorrência de algo forjado na limitação, que atravessa o limite e se propõe rumo ao ilimitado. A expansão é um deslocamento, uma trajetória, um encontro ao ilimitado e/ou de não limites.

Posicionada estas discussões a respeito do saber-poder, do poder da fala, da subalternidade, da produção de epistemes ao Sul, da colonização, colonialidade e pós-colonial. Bem como, efeito e impactos gerados da invisibilidade e ininteligibilidade de identidades plurais e diversas, ocasionando estruturas intolerantes, discriminativas e preconceituosas. É que se propõe a possibilidade e/ou, questionamento de uma Arte Expandida Decolonial. Isto é, a realização e ação de uma arte em intersecção as tensões

25 ²⁵ Necropolítica é um conceito-prática cunhado por Achille Mbembe (2018) que diz respeito a forma máxima de soberania, articulado no poder e capacidade de ditar quem deve viver ou morrer. Neste sentido, a política a partir deste prisma converge em perguntas que tangenciam inscrições a vida, a morte e ao corpo humano. Existindo modos de soberanias diversos, o autor exatamente se preocupa com a soberania que instrumentaliza homogeneamente a existência humana e que quer destruir materialmente os corpos/populações. O matar aqui não diz necessariamente sobre e puramente o aniquilar, porém, tende a uma ampliação deste sentido de modo articulado e complexo.

da decolonialidade, que partilhem um campo comum ético-político. Que esteja atualizada com as pautas e questões que se desdobrem de sociedades e artes colonizadoras, com modelos hegemônicos dominantes e opressores. Que por vezes não tem recursos e não se move a descobrir modos de copertencimento, coexistência e colaboração.

Se assim, o interesse do corpo que vos escreve nesta textualidade, é que ela performe e se assuma como o filósofo Paco Vidarte (2019) propõe, que se não seja um livro, ou no caso desta escrita, puramente uma dissertação. Mas que as palavras do mesmo, opere como um “interruptor”, e assim, este dispositivo interrompa e/ou desligue uma corrente e algo comece a mudar. Que coloque fogo, incendiando nossas formas de ser e fazer coisas no mundo. De ativar novas sensibilidades e atitudes outras de fazer política. Que não seja um manual, porém, que possa mobilizar as pessoas, tornando-se um mal-estar, não aceitando certas práticas e condutas.

Que desdobre em uma ética gestada na singularidade de pertencimento a uma coletividade, partindo da individualidade, que pretende comunicar seu modo de vida, ação, sociabilidade, de inscrever-se no contexto de um país com intuito de que suas propostas possam ser partilhadas e inseridas na comunidade. Uma ética particular e relacional. E que esta ética tensione a ética universal. Ética universal que está localizada em uma classe, de povo escolhido, de héteros, de masculino. Pois, todas as éticas universalistas acabaram por matar e ser contra nós. Esta ética universal despreza qualquer minoria e por este viés que as éticas individuais estão sendo geradas para combater situações de controle e privilégios. É necessário discursos éticos, ou, políticos minoritários para escrever-se em determinadas áreas sociais e mexer com os grupos majoritários (VIDARTE, 2019).

Segundo Vidarte (2019):

...o crucial é a posição, a tomada de posição, o posicionar-se, o plantar-se como sujeitos, fundar-se como sujeitos bixas. Posição de sujeito bixas, de sujeitos lésbicos, de sujeitos trans. Posição de sujeito de classe. Posição de sujeitos precários. Posição de sujeitos desprezíveis. (...) Depende de cada um tomar a decisão de ser uma bixa, uma lésbica, uma trans que elevam a si mesmas à categoria de conflito e à posição de luta de sujeitos políticos. Sujeitos políticos por decisão. Vontade de guerrear. (p.61-62)

O conceito de posicionamento a partir de uma psicologia social, tenta dar conta da dinâmica de encontros e contrastes da função, formalidades e os aspectos ritualísticos, nas práticas discursivas. O posicionamento é imanente a linguagem, e pensá-lo é estar

atento a indexicalidade, ao contexto e aos seus atos da fala (DAVIES; HARRE, 1990). Colaborando também, com a noção de posicionamento a pesquisadora, professora e escritora feminista Donna Haraway (1995), argumenta a favor de políticas e epistemologias de alocação, posicionamento e situação nas quais as parcialidades são consideradas, a visão desde um corpo complexo que compreenda as tensões que a hegemonia o submete, o negligencia, o explora e o domina. Assim sendo, a psicóloga, pesquisadora e professora Mary Spink (2000; 2010) traz que o posicionamento são práticas discursivas coletivamente construídas, fluidas e contextuais, que produzem realidades sociais e psicológicas, assumidas intencionalmente no processo de interação social.

Partindo da noção de posicionamento, proponho um que reconheça a estética e política, acionada por um lugar comum. Partilhar revela um recorte de lugares, temporalidades e atividades, que se instalam na intersecção. Os sentidos atribuídos a aquilo que compete a arte e a um sistema de evidências sensíveis, visíveis, modos de ser e estar no mundo. Por sua vez, a política ocupando-se do que se pode ver e dizer. Se assim, existe na base da política sempre uma dimensão estética e vice-versa, o que revela uma oscilação no imaginário social entre a representação jurídica e a artística. Esta partilha entre a estética e a política possibilita organizar o sensível: os modos de dar a entender, de dar a ver, de construir a visibilidade e inteligibilidade dos acontecimentos. Deste modo, a política não é somente arte, por causa das mensagens que transmite, ou os modos que representa as estruturas sociais, os conflitos políticos, ou as identidades, etnias e/ou sexualidades. Antes de tudo é política pela maneira que configura o espaço e o tempo, mobilizando as maneiras de estar junto e separado, fora ou dentro, público e privado (RANCIÈRE, 2005, 2010a, 2010b).

Podemos aqui argumentar de um posicionamento instaurado a partir de uma perspectiva de uma intersecção e quiçá campo expandido entre a arte e política, em que uma se constitui da outra e vice-versa. Em que é mobilizada por éticas-políticas individuais que tensionem o coletivo na dinâmica de legitimações e conquista de Direitos. Todavia, é importante considerar de qual arte-política, ou, política-arte estamos a perceber. De quem é a autoria, a quem serve e por continuidade os interesses envolvidos, deste posicionamento e produção. Quer dizer, não necessariamente declarar uma produção artística politizada servirá a todas minorias, inclusive seria um equívoco

acreditar nisso mediante as tensões construídas pela colonização dos grupos minoritários como ferramenta estratégica de manutenção de poder da hegemonia, aqui já discutida. Devemos sempre retornar a multiplicidade ético-políticas de subjetividades, aos marcadores sociais, sua variedade de interesses/pautas e recombinações. Isto é, uma Arte Expandida Decolonial, insurgente de corpos das minorias (raciais, sexuais, gêneros, geográficas, classes econômicas, de categorias trabalhistas, religiosidades não-hegemônicas, faixas etárias, corporeidades com ou sem deficiências) e que tome os seus marcadores como força motriz de questionamento, munidas, atravessadas/atadas e aliadas a produção artística.

Desde o final do século XX, utilizou-se mais a expressão decolonial (descolonial), ao invés de anticolonial, para manifestar a posição e de fato levantar-se epistemológica e politicamente, contra algo de colonial que não necessariamente é colonização ou colonialismo, e ruptura com o paradigma derivados do colonial (CAHEN, 2018). A descolonização como um conceito que está alinhado como a noção de libertação. A independência e emancipação, não implica necessariamente em descolonização na medida que as lógicas e representações coloniais, permanecem existindo após a conquista. Deste modo, a decolonialidade oferece dois lembretes-chaves: o primeiro, há uma manutenção da colonização ecoante nas várias dimensões de luta; e o segundo, que lógicas e legados do colonialismo, podem continuar existindo mesmo com o fim da colonização formal (MALDONADO-TORRES, 2020).

Com este intuito, de problematizar e aprofundar sobre as possibilidades/poder de uma Arte Expandida Decolonial, recorro também ao semiólogo argentino Walter Mignolo, que se alia as discussões e práticas decolonizadoras, cujo Francisco Carballo (et al 2015) embasado neste autor, nos traz que a missão do ativista decolonial é pluralizar o campo do conhecimento e da sensibilidade tanto no campo das práticas quanto das crenças, tensionando a lógica da colonialidade que serviu a classificação (racial / étnica / sexual) dos seres humanos, apoiando na lógica imperial que sobreviveu às diferentes manifestações históricas do colonialismo, como já mencionado.

O campo nitidamente definido que estou aqui querendo visibilizar sua expansão, é o das artes, termo eurocentrado, com uma série de normas para que aja o reconhecimento e visibilidade das autorias, em sua maioria ainda realizado por brancos de classe média, heterossexuais, com crenças judaico-cristãs, dentre outras características. Que propõe uma conduta que negocia constantemente com a

decolonização dos modos de existir, visibilizar, os caminhos a percorrer, a criação, o processo e a produção artística.

Para Mignolo (2015a) a perspectiva decolonial é um desapego e desassossego com os modelos opressores e excludentes europeus que datam ao século XVI, que reconhece a variabilidade de legados coloniais, devido a sobreposição da diversidade de colonialismos e imperialismos, e também pelas multiplicidades de localizações geográficas em que operaram. Nos enreda as contradições e não resoluções do colonialismo, originando uma epistemologia fronteiriça, isto é, mesclada e impura, contaminadas por várias emoções, ocasionada na fúria do engano histórico e transformado na busca por consciência (MIGNOLO, 2015 c).

A política decolonial se propõe a lutar contra a matriz colonial do poder, bem como, por meio desta perspectiva discute o léxico filosófico e científico herdado da tradição europeia, considerado o único autorizado a pensar, sentir e fazer política. Outra atividade que se incluiria ao pensador decolonial, é ajudar a propor a construção de vocabulários que permita extrapolar o paradigma ocidental absoluto. Assim, esta ideia de política aliada a arte e vice-versa, deve ser problematizada como modo de decolonização (CABALLO, 2015) do sentir, saber e do agir.

Nesta ótica, a opressão e a negação são aspectos do funcionamento da colonialidade, a primeira atuando de um indivíduo sobre outro e a segunda na relação da negação do se sabe sobre o outro, produzindo tensões desiguais de poder. O processo decolonial consiste na retirada dos indivíduos de seus lugares de opressores e oprimidos, bem como, denunciar as características imperiais de negação, por estas concepções algumas obras artísticas se propõem a decolonização da *aesthesis* (MIGNOLO, 2015 d).

A palavra *aesthesis*, que se origina do grego antigo, é aceita sem modificação nas línguas europeias modernas. Os significados da palavra giram em torno de palavras como "sensação", "processo de percepção", "sensação visual", "sensação gustativa" ou "sensação auditiva". Consequentemente, a palavra sinestesia se refere à interseção de sentidos e sensações, e foi usada como uma figura retórica no modernismo poético / literário. A partir do século XVII, o conceito de *aesthesis* é restrito e, a partir daí, passará a significar "sensação de beleza". Assim nasceu a estética como teoria e o conceito de arte como prática. Muito se escreveu sobre Immanuel Kant e a importância fundamental de seu pensamento na reorientação da estética e sua transformação em estética. A partir daí, e em retrospecto, a história da estética começou a ser escrita, encontrando suas origens não só na Grécia, mas também na pré-história (MIGNOLO, 2015 d, p.400).

É certo que Walter Dignolo não é especialista nas discussões de estética, porém, se desdobra tentando compreender a modernidade e a colonialidade, bem como, seus temas correlatos. Portanto, a própria *performance* nesta pesquisa, faz um processo de problematização do entendimento clássico e se alinha as práticas diversas de decolonização. O pensamento decolonial se coloca enquanto alternativa legítima dentre opções já existentes, que tem como processo pensar a si mesmo, além de incluir-se como objeto de análise para outras disciplinas. Pensar a partir do pensamento universal da modernidade leva-nos a concepção de querer substituir o anterior construindo o novo. Por outro viés, o pensamento decolonial nos leva a argumentar a favor do direito de coabitações da diversidade de opções existentes (MIGNOLO, 2015b).

Deste modo, enquanto as artes e todas suas extensões foram codificadas nos princípios do Ocidente, com projetos imperial-coloniais, a decolonização é necessária como um dos vários modos de desarmar e desfamiliarizar tais princípios que alicerçam a estética. Assim, instalações, processos performativos, crítica e historiografia da arte acompanham este percurso que reconduzem a uma crítica historiográfica decolonial, forçam a construção legitimada de subjetividades e estéticas decoloniais, questionando aqueles que controlam a autoridade (MIGNOLO, 2015 d).

4º Corpo, ou, 4º Capítulo, ou, Da 4ª possibilidade expandida de performar a si mesmo: Dramaturgia expandida decolonial: eu, sobre eu mesmo e das diversas formas de escrita de si

COMO INICIAR²⁶?!

COMO INICIAR?

COMO INICIAR?

[...] DIZENDO VÁRIAS VEZES RECORRENTEMENTE ATÉ A GOELA ARRANHAR.

ATO DA GOELA ARRANHADA, DIGA: ES-GO-E-LAR.

ESGOELAR de tanto por pra dentro.

Adentrar.

É hora de pôr para fora.

ESGOELAR DE GRITAR.

COMO INICIAR?

Iniciar quem? Iniciar o quê? Iniciar onde? Iniciar como? Iniciar aquilo que já estava

ocorrendo, me pergunto com olhos atônitos. Varre [ato de varrer]

para além do campo. Varre, ato de varrer... E segui varrendo. o campo. o quintal. o terreno. a roça. o lugar. esPALHANDO o (a)mar, tudo aquilo com intuito de afastar. esPALHA!

26 ²⁶ Este capítulo propõe de forma discursiva, plástica e performativa, acionar como se constitui a produção de sentidos e afetos do projeto arroboboI. Optei por uma escrita repetitiva, processual, com lacunas, porosa, fragmentada, que fricciona as narrativas, invertendo e criando temporalidades inúmeras, gerando plasticidades simbólicas diversas, bem como, ruídos sensíveis constantes. Isto é, o projeto arroboboI é percebido enquanto uma produção com diversas subações e que se atualiza constantemente, podendo as subações se complementarem, como entrarem em oposição. Como também as subações, podem coexistirem, como se fazerem autônomas entre elas. Neste sentido, é importante advertir, que não existi uma intenção e um compromisso em saturar a possibilidade de significação de modo profundo dos marcadores socioculturais aqui mencionados, ou mesmo de evidenciar uma arte literal e representacional, todavia, é perceber como o performer lida com os sentidos subjetivos destes marcadores impregnados e inscritos em sua carne. E como eles se validam, se reiteram, são mesclados, pulverizados, ressignificados, se performam e são performados. O que faz com que em cada contexto que se veja a narrativa do projeto se tenha uma versão e modo de performar a si, distinta. O que valoriza a multiplicidade instável de versões e modos de performar a si mesmo. Este projeto trata-se de uma pesquisa centrada do corpo interseccional do pesquisador e como ela se desdobra mutuamente com o coletivo. Bem como, a fricção de linguagens, técnicas e discussões (cênicas e cotidianas) expandidas, que confluem em uma perspectiva epistêmica, corporificada, dramática e prática decolonial.

É pra ser palha?

Palha.

Palha das costas e para as costas.

Corpos empalhados.

Não?!

Não, agora.

Não agora.

Não...

AGORA

Segue aguado.

Espalha água.

Aguá.

Corre água.

Corre um rio.

Corre o córrego.

Alagado.

Alargando.

Alagando.

~~(A)~~fluentes.

Enche d'água (e se ESpalha, pois, busca a cura).

As casas. Paredes úmidas descascam. Infiltrações. Goteiras.

E corre...

Tudo aquilo que tende a correr.

Corre aquilo que não sabe como inicia. PORQUE, JÁ SE INICIOU!

E colocaram para correr.

E permanece correndo.

Corre o tempo dentro de mim.

E olha pra fora, para as coisas que correm, das coisas que [O]correrão.

Corredeira das coisas que espalhadas.

Corredeira das coisas que não param.

Ainda que ditas paradas as coisas se movimentam.

E não tem um dia de sossego.

Mexe a cadeira, as ancas, encharca a bacia e de mim corre um rio, d'água que escapa.
 PARA O RIO E ENCHARCA O CORPO. Deságua, água. E também outros líquidos. Pari
 o rio, pari a lama, pari a terra, pari e segue derivando. Pari água que não cessa.

E rompe-mata.

Rompe casa-corpo.

Rompe casa-corpo-mãe.

E vai rompendo.

O rompimento questiona, enquanto, abre. Na ruptura daquilo que se rasga.

Questiona o rio. Abre o corpo e bifurca, e fissura, e tritura, e mastiga, e ruma. (pausa)

Já tem algum tempo que nasce de mim muitas coisas e me rumo, que me mastigo, que
 frato, que a carne se abre e me viro. Que me viro e a carne cicatriza. Que me afogo em
 mim mesmo, com tanta água que escorreram dos olhos. E me levo e volto. Que estou e
 saí. Que vou e volto. Há movimentos aqui daqueles que escolhi e daqueles que me
 obrigaram e os meus, a se espalhar.

Questiono aberto!

Abro o c-o-r-p-o incerto,

que corre, corredeira, escorrendo por entre os dedos e se abre em diásporas.

E continua se espalhando e busca retornar.

é **tanta**

água.

Pra

IR

e

e

e

retornar.

retornar

e

ir.

E aqui me deparo com a experiência, experienciando. Descubro o caminho, caminhando.

Se dá ré, para ir para frente, e indo pra frente para se dá ré. É se espalhando para se juntar.

Correndo para retornar a parada. E se deformando para se formar.

[ex]posição RESILIENTE. RESILIÊNCIA²⁷.

27 ²⁷ A Exposição Resiliência do artista visual uruguaio Jorge Hayek, residente em Goiânia, no estado de Goiás, Brasil. O intuito inicial era trazer uma discussão imagético-sensível cênica em quatro praças de Goiânia, considerando a provocação: “Eu enquanto artista, como estou sendo resiliente no contexto sócio-histórico em que vivo?”. Juntamente a proposição de exposição de fotografias nestes espaços. A questão me levou a pensar quem sou, onde estou e qual é meu projeto de vida, por outra via também, como aciono táticas para superar adversidades, tensões e conflitos. Assim o projeto sido realizado e



FigurAÇÃO 4: arroboBOI, cabeça-performance desenvolvida para ação na exposição em praças no município de Goiânia, Goiás, do artista Jorge Hayek, fotografia também retirada pelo proponente, enquanto, a ação ocorria em 2018.

É desses dias que as coisas correm e se espalham. Não se assossegam. E fala rápido: das coisas que seguem e das coisas que cega[da]s de tão espalhadas. Ou, cega[da]s?! Do ato de apagar.

Porém, não é do princípio, do fundamento, do assentamento que estou a dizer. Segue mais um pouco e me encontro de modo criativo no movimento. Desfeita e feita outras coisas. Das coisas corridas, seguidas, espalhadas e de certa maneira cega[da]s. Das coisas arruinadas, fracass(adas), desmanchadas e quebradas.

Que serpenteiam sem **cor-pó** (volte e leia 3x a frase inteira, a 1ª vez somente a primeira sílaba da palavra em negrito, a 2ª vez somente a segunda sílaba, a 3ª vez a palavra inteira).

finalizado no ano de 2018 com a Lei de Incentivo Municipal de Cultura em Goiânia, juntamente aos artistas Jorge Hayek, Marília Ribeiro, Luís Cláudio (Cia. Novo Ato), Carlos Campos e Warla Paiva. Efetivando a construção de uma corporeidade em constante movimento espiral, que por vezes se arrastava ao chão e pulava, provocando um corpo imagético-sonoro, uma vez que na estrutura construída haviam badalos/sinos. Neste processo criativo foi identificado a partir de uma matriz afro orientada, questões/tensões de gênero/sexualidade evocada no movimento LGBTQIAP+ e também elementos da cultura pecuarista, o que constitui uma pesquisa interseccional e híbrida no tocante as linguagens/técnicas artísticas utilizadas.

Serpentinas e dobras.

Firula<m> e redobram.

Arruinadas, sem tanta cor -----

deslocam o corpo.

Se encaixando.

Se agachando.

Se acho, me permito o benefício da busca e procura.

E permaneço procurando.

E permanece se espalhando.

É também sobre as permanências.

Até se engolir.

Sinto um bolo na garganta. Em-bolado!

Goela novamente a dentro. Da margem ao centro da boca.

Da boca-centro deslocada a margem, por ser de cor. Da fome. Do desejo – interesse e poder.



FigurAÇÃO 5: arrobobOI, em 2020.

Espalham. E retornam a boca.

Ao corpo.

Dê ao corpo, aquilo que ao corpo pertence.

Tome posse do corpo que foi des-apropriado.

Retomar ao corpo, com cor [e] pó.

É engolir.

Para depois, perceber o que engoliu.

Tem que expelir.

DEFECAS!!!



FigurAÇÃO 6: arroboBOI, em 2020.

Percebo aqui que engoli muito o que minha mãe vivia. Filho da mãe! Desta mãe solo, Maria [do Carmo Pereira]! Solada nesta ação de ser-estar mãe, e filha única mulher com outros três irmãos homens, e preta, e pobre, e diarista, e filha, e benzedeira-rezadeira, e acumulativa, e boa cozinheira... e não tão boa as vezes, pois, diziam que era pior que madrasta.



FigurAÇÃO 7: arroboBOI, em 2020.



FiguraÇÕES 8: arroboBOI, em 2020.

O que resta²⁸ do que engoli? Resta do que engoli: o osso, o búzio, o chifre. A ânsia e a fome. E assim a luta para fugir da fome. E assim a fuga e luta para fugir da ânsia. O dente que se mostra com voracidade mordendo tudo. Dilacerando. Resta tudo. Resta osso. Ambos ossos: tanto o búzio, como o chifre, como os dentes. Já reparou que quando se tem fome e não se alimenta, o bucho ronca! Bebe água e dorme, pra ver se acalenta. Só resta pele, uma pele fina, que cobre os ossos. E só resta ossos. O saco de ossos. E eles, os ossos, ficam por mais tempo. O osso dura e duro, permanece por mais tempo. E marca o tempo.

Como criar experiências que marquem e permaneçam?

Espalha, o que engoliu.

Es _____ pa _____ lha.

Espalha e alastra.

E retornam.

Falo aqui do que lembro, da casa-corpo que hábito. Aquilo que de-forma a memória.

Falo aqui, daquilo que também opto por abandonar.

Deixo de lembrar.

E vou esquecendo. Esquecendo. Esquecendo...

Que quero esquecer.

CASA-corpo

CASA-corpo

CASA-corpo

CASA-corpo

CASA-corpo

o que carrego?

O que devo riscar?

~~CASA~~ ~~corpo~~: eu e minha mãe. 7 ramos de arruda. Copo de pinga. Um mesa-altar cheios de santos, alguns orixás. Da cabeça e do coração. Uma pirâmide submersa na água. Água borrifada de perfume. Elefantes. Buda. Benzição. Vários terços

28 ²⁸ Feral (2015 d) traz de modo a instigar com o título de seu artigo *O que resta da performance?*, e a partir de então, me questiono: o que deve permanecer, o que se mantém, o que pulsa... É certo que a autora, posiciona-se e interpela com outras perguntas: “dito isto vale ressaltar que a performance conserva uma inquietude: o que agente esquece, o que a gente sufoca, o que agente expulsa? Qual é o preço a se pagar por estas novas evidências?” (FERAL, 2015 e, p. 188).

nas cabeceiras da cama. Terços acamados. Terços na porta. Amarrações nas portas, nas janelas, nas encruzilhadas. Defumador. Um rabo de cavalo, ou de égua pendurado na parede. Um chifre pendurado na porta. A porta do lado do chifre. O pasto na frente de casa. O gado. O gado. O gado.

Uma invenção, um inventário, é sobre o que invento e sobre (in)ventos. É sobre o que eu busco e acho?

(pausa) Ou, sobre aquilo que nunca existiu?

Me repito!

Estes dias me falaram sobre: GADAR. Ato de...(pausa reflexiva).

Diferente de GAYdar.

O quintal.

O mato.

O pé de caju.



Figurações 9: arroboboI, em 2020.



FigurAÇÕES 10: arroboBOI, em 2020.



FigurAÇÕES 11: arroboboI, em 2020.



FigurAÇÕES 12: arroboBOI, em 2020.

O pé do corpo.

As penugens, os pelos e cabelos.

Que crescem, cheiram, crespos, repousam, aparecem -----

Os pés de plantas.

As flores tatuadas.

De um/o corpo não branco. Não cinza. Não amarelo. Não... (pausa)

E camadas de cores.

E camisas floridas, estampadas coloridas...

As pérolas, os brincos, os tecidos.

E por vezes não se reconhecer como homem. E ser outra coisa. Tentar ser outro coiso.

Coisar outros artefatos. Ser e reconhecer-se como artefato. Mudar o horizonte dos olhos, da boca, dos mamilos, do ânus, dos dedos, da língua, do olfato, da saliva... do desejo.

Ensejo, de estar com outros homens. De ser outro. *Outridade* e um ensaio de alteridade.

É sobre autoridade?

Os brancos, os pretos, os pardos, os não brancos.

O meu marcaDOR?!

MARCA (com)DOR, com COR{PO}, com vida e AR-te.

Com MARCA-duras.

E tento me encontrar naquilo que marcou, naquilo que engoli, naquilo que inscreveram e me inscrevi.

Inevitável, não falar de meus pensamentos/razão -cabeça **ORI**. E de

meus

afetos

XÁ - coração.

E dos encontros. E das expansões do Orixá. E de sentir que isto tudo está interligado.

AFOGADO-ALAGANDO-QUEBRANDO AS BARRAGENS, OS LIMITES-ALÉM...

ENCONTROS que partem como um rio, partem em manada, partem ferozes... as coisas partem, se mordem e em algum momento se reúnem. Se unem. E começo a perceber que são das coisas unidas que devo dizer. Reunidas. Alinhadas. Alinhavadas. Costuradas vagorosamente no movimento do corpo. Do corpo e para o corpo. Do corpo para outros corpos/corpos/corpes/corpi/corpus/corpxs/corp@s/corpas.

Corpo-bicho. Corpo-planta. Corpo-objeto. Corpo-poder. Corpo-transformação. Corpo-natureza...

É de se olhar. De se ver. Remexer.

Deste, ser-estar que quero ser-estar.

Sendo-estando-----

-----por vir.

Do afeto sentido, afeto reflexivo, do afeto abastecido de encontro entre homens não brancos, entre homens brancos, entre homens com cor. E destes homens com mulheres não brancas, com mulheres brancas, com mulheres de cor. E de mulheres com mulheres não brancas, mulheres brancas e mulheres de cor. Não necessariamente nesta ordem, ou com ordem.

Ser-estar pai de planta, pai de bichos, pai de projetos, pai de amigos.

INAUGURA -----reconhece e vê: outros modos e possibilidades de ser-estar-performar no/o mundo.

Que se esconde e aparece.

Que se camufla e se declara.

Oxumaré

Oxumarê

Que saúdo: Salve o Senhor do arco-íris!

Salve o Senhor das Águas Supremas!

Ahóahó Gbógbó

Ahóahó Gbógbó YÉ

Tradição jejê, um dos povos do continente Africano.

Que se mistura.

Que circula.

céu

terra

água

Que se transforma.

A cobra do arco-íris.

O corpo do movimento. Em cobra infinita.

Grande serpente.

Ora mulher, ora homem.

Ora nem mulher, nem homem.

Se cobra fêmea, Se cobra macho?

É outra coisa.

arroboBOI ²⁹

corpo armado/bélico. Corpo bote. Corpo enrolado.

Corpo manga. A manga que a cobra chupou até o caroço.

ENTALADA.

Desengasga!

Uma cobra/serpente que sai do céu da boca e atravessa o mar de saliva, de pelos, de pele... e se mantêm viva, atenta, preparada, com bote armado de palavras e afetos.

Não se esqueçam (aos meus) é pra se manterem vives, vivas e vivos!!!

|
|
|

29 ²⁹ arroboBOI foi realizado em 2020 em colaboração com a professora, artista e pesquisadora Dra. Marlini Dorneles e a artista multimídia Sílvia Patrícia Nunes Pardini. Aprovado pelo Fundo de Arte e Cultura de Goiás (FAC-GO) edital Demandas Culturais 06/2018, modalidade LGBTQIAP+ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transsexuais, Queer/Questionando, Intersexo, Assexuais/Arromântiques/Agênero, Pan/Poli, e mais), para desenvolver uma pesquisa com enfoque em alguns elementos selecionados do mito e matriz do orixá Oxumarê (como a animalidade da cobra, o feminino, o masculino, o circular/aspiral e o arco-íris), em expansão a estética e reflexividade, do movimento e bandeira da diversidade LGBTQIAP+. Bem como, o elemento símbolo da pecuária (o boi ou gado, seu olhar, sua saliva, seus chifres, seus cascos, suas intenções, sua força e magnitude). Gerando experimentações diversas teórico-práticas, sonoridades, imagéticas e escritas. A ser acompanhada no site: <<https://corpografando.com.br/>>. Tendo apoio dos Programas de Pós-Graduação em Performances Culturais e Artes da Cena, bem como, se integrou a minha pesquisa de dissertação gerando o presente capítulo, com orientação do historiador, artista-pesquisador e professor Dr. Rafael Guarato. Agradeço os/as demais colaboradores/as Naila Porcina e Caju (Projeto Gráfico e Editoração); Luiz Henrique (Design Gráfico); Léo (Design do site). Bem como, as provocações da Professora Dra. Natássia Garcia (em que pude dividir parte das discussões da pesquisa na disciplina Processos Contemporâneos de Montagem Cênica, ministrada em 2020 pela mesma) e de Tom Campos (por compartilhar sua experiência com Oxumarê e enriquecer o repertório de sentidos/afetos atribuídos a este trabalho).



Figurações 13: arroboboI, em 2020.

Da boca aberta da grande serpente que leva e traz. Que vai e volta. Que morde. Que engole bois. Boiadas. E MUNDOS. MUNDANAS!

Oh, Serpente-boi.

Oh, Boi-serpente.

Digere.

Descama.

Descasca.

Resta o casco.

Resta o chifre.

Dramaturgias de vidas, ou dos restos, dos nadas, dos vazios, das ausências, das faltas, das margens,.. DELAS, MINHA!

O boi diferente. Meio cara preta, com parte amarela. O olho amarelo... Revira o olho até chegar ao lado de dentro. Sempre, ou quase sempre atento as coisas amarelas, as coisas vis, aos por menores. Atentei-me as primeiras vezes aos amarelos dos dentes, a secreção das espinhas, as remelas dos olhos, as cores, aos meninos-homens (...) Este é o boi que lhes apresento: do olho amarelo de quebranto, das paredes de creme, do reluzir de paetê, da luz do sol, do ipê amarelo-colorido. Se des-cobrimdo. Se re-cobrimdo.

Respira boi-serpente, em preces palavras benditas.

Este é o boi que lhes apresento, que anda com outros bois, um tanto colorido.

Que saliva.

Que olha.

Que olha.

O-LHA!

O decadente. As estrelas que caem. Cadente! Cadenciam o corpo caindo. Caído a bixa. Bichado o corpo padece. Bichado o corpo apodrece. As bicheiras no corpo aparecem. Aparecidas as bixas, bichos e bixAÇÕES escurecidas (não brancas), COR-rompem! Corrompendo questiono, esta ação-texto-vida é uma defesa? Pois, quando há defesa em oposição, há ataques. Então, algo, ou, alguém irá me atacar? Precisamos estar atentos e atentas, armadas, nutridas, afetadas, cuidadas, bélicas, em processos de cura... sempre. Sempre. Sempre...

O OCO

O BARULHO

o soco ...

(o muro, em frente, a frente, que aparta-m)

os OLHOS

os dentes

os ossos

...

Oh, CORPOS-CORPAS-CORPUS!

Do Corpo, ou, Das Considerações para possibilidades, ou, Da possibilidade expandida de performar a si mesmo: Considerações expandidas ou ampliadas para as tensionar a arte-vida, os corpos, as dramaturgias, e as possibilidades de performar a si mesmo

Ao longo dos últimos dois anos, dediquei-me a continuar um processo que já se seguia de pesquisa de práticas que atravessavam o eu e o coletivo. Percebendo meu corpo de modo aberto, flexível, poroso e questionador. E deixar o corpo em contínuo questionamento nunca foi tão desafiador. Questionar o outro é perceber que estou a me questionar. Em estado de questionamento, me coloco como questão, me devoro e me como. E por consequência, deixo que se alimentem de mim. Me senti cansado várias vezes. E isto, com certeza, figurasse neste texto-corpo. Deste modo: as não respostas; os silêncios; as confusões; supostos saberes e perguntas infundáveis.

Perguntei-me, inquiri-me, revi-me, dessacralizei-me e de modo criativo refiz todo esse processo, de novo, de novo e mais uma vez. Não há calma. Não há calma. Porém, a pausa. Uma pausa barulhenta. No ato da lida com as des-orientações, de des-orientaDORES e des-nortear-se, se reinventando em diversas inúmeras direções e possibilidades. Questiono-me o como apreendi e como me ensinaram. O como faço e o como mostro. Está em jogo sim, quem me ensina e como eu ensino. O que eu vejo, como eu sinto, e como me veem, como me sentem. Está em jogo sim a descolonização do eu. O lugar de fala e escuta? Está em tensão sim os modos eurobrancocentrados e patriarcais, bem como, estes modos conduzem/fabricam o conhecimento, a vida, a ciência e as artes. Como por vezes podem cometer necropolíticas, epistemicídios e altericídios.

Reivindica-se nomes! E que eu nomeie para também controlar, dominar e responsabilizar, por via, de uma ofegante, irônica³⁰ e voraz crítica. Não sei ainda se quero fazer deste modo. Ou, se mantenho outras possibilidades de ação. Ou, que cada possibilidade de ação é situada e datada, logo, tenho que descobrir outras que darão conta de outros momentos de minha vida e das vidas dos meus. Acredito que faça parte desta concepção de corpo aberto e em questionamento. E desta maneira, morder coisas duras, formações rochosas e práticas culturais reiteradas, implica em dor, perda e quebra de

30 ³⁰ “A ironia tem a ver com contradições que não se resolvem”. A ironia tem a ver com tensionamento de junções incompatíveis, pois, todas são necessárias e verdadeiras. Tem a ver com o humor e o jogo sério, bem como, constitui uma estratégia retórica e um procedimento metodológico político (HARAWAY, 2019, p. 157).

dentes. Aparte, vivo tendo pesadelos com as perdas dos meus dentes. Relembro ainda, que a qualidade de um corpo não branco durante muito tempo em nossa sociedade, foi avaliada por meio da formação e presença da dentição.

Lembrando sobre ter ou não dentições perfeitas, como os marcadores sociais e geopolíticas afetam diretamente nas corporeidades. Recordo também, que certa vez minha mãe me contou que em uma de suas viagens na década de 1980, foi a uma cidade em que corpos não brancos não tinham força nem mesmo para morrer, ela doando farinha a estes corpos, logo em seguida, presenciou suas mortes. (pausa reflexiva) Me questiono: o que preciso para matar em mim estas partes colonizadas? Do quê devo me nutrir? Qual está sendo minha dieta? Porque, me nutro da academia, porque o branco me des-colore, porquês infindáveis...

Está em questão, tensão e questionamento os dentes, a boca, a pele, a língua, o cabelo/pelos, o sexo anatômico, os meus orifícios (...) bem como, os modos e possibilidades de ver, olhar, visão, perspectivas, concepções, leituras de mundo e pontos de vistas, como todos estes termos e sinônimos entre si, dizem respeito também a processos de colonização.

Como descolonizar o olhar e os demais sentidos?

Como fazer-ser audível, escutado e poder falar?

Me percebo mediante a tais perguntas, com uma postura e posicionamento mutável, decolonial, desobediente, indisciplinado/antidisciplinar, localizado e marcado. Na busca por oportunidades, tentativas, táticas-estratégicas para gerar brechas e fissuras, criando deste modo possibilidades plurais e rotas alternativas, legitimadas/reconhecidas.

Mencionar possibilidades e rotas alternativas. É sim acionar metodologias, isto é, caminhos em integração que se consolide pela prática de investigação e/ou pela prática do caminhar, e desta maneira se depare com restos, dejetos, fragmentos, pistas em movimento e recombinação, conectada a uma rede. Rede em constante transformação e que se integra, modulada pela prática centrada no/a/e corpo/a/e (corporeidade) do/a/e investigador/a/e, e que se articula de maneira a seguir as conexões e ultrapassagem dos limites que se articulam, sempre em perspectiva crítica-reflexiva, clínica-terapêutica, bélica, artística e performativa. E clínica-(auto)crítica, autoficção, autobiografias, autoescritas e relutando sobre si mesmo. Olhar-SE. Ver-se. Escutar-se... E principalmente haver condições de agenciamento para se fazer visto, sentido e escutado humanamente.

A arte expandida ou ampliada aqui, se manifesta todas as vezes que rompem, ou, ultrapassam os seus limites disciplinares. E pode ser nesta pesquisa seguida considerando o entre da arquitetura, paisagem e escultura, perpassando a noção do corpo, atravessando as discussões de arte-vida, até chegarmos a noção de dramaturgia como uma prática expandida. Porém, não necessariamente será reconhecida como tal. Esta discussão tornasse decolonial quando questionasse os modos, as possibilidades, os corpos, as estéticas/visualidades, as autorias, os interesses, as relações-tensões de saber-poder. Quando disputasse, tensionasse, reterritorializa. Outras geopolíticas de afetos e conhecimentos. Redistribuições de poder, reordenação das margens e dos centros.

E o poder, com poder, sobre o poder... Porque constantemente, o que está aqui sendo questionado é o poder. É devolver e redistribuir poder a aqueles que foram retirados, expropriados, desalojados, marginalizados, oprimidos, dominados e apagados.

O poder do campo expandido e/ou ampliado?

O poder de uma prática metodológica integrativa em expansão?

O poder de uma clínica-crítica expandida?

O poder do corpo expandido?

O poder da arte-vida em expansão?

O poder da dramaturgia expandida?

O poder da dramaturgia expandida na dança?

(...)

É perceber que a expansão ou ampliação, aqui é uma noção tática que serve e movimenta alguns privilégios, porém, também evoca efeitos colaterais. É certo que aqui começamos a pensar, após tantas perguntas, em uma diversidade de expressões: cena expandida; cotidiano expandido; clínica expandida; corpo expandido; dramaturgia expandida, dentre outras. E estas noções são ainda deslocadas quando inseridas nos questionamentos e discussões decoloniais, deste modo: cena expandida decolonial; clínica expandida decolonial; corpo expandido decolonial; dramaturgia expandida decolonial; cotidiano expandido decolonial...

Aqui convocasse para existência de enfrentamentos, aglutinações e atritos, entre as fronteiras da arte-vida e decolonização. Quer dizer, como na contemporaneidade as possibilidades de existir e performar, dizem respeito a uma confluência de diversas dimensões, uma constante fricção de linguagens, saberes, práticas, conhecimentos, discursividades, materialidades e visibilidades/visualidades. É importante, lembrar que

para que esta discussão permaneça decolonial é necessário sempre se revisitar, olhar e se perceber, assim não sendo neutro e se posicionando, por meio de um ponto de vista situado e interseccional. A discussão de arte expandida decolonial emerge das experiências centradas no corpo do/a/e pesquisador/a/e, porém construídas no coletivo e devolvidas ao coletivo. Devendo ser validas todas as experiências mundanas e ditas não oficiais. Assim, o campo expandido que se rompe é o da vida, sendo adentrado pela arte. O impacto da arte nesta fricção é gerar invenções e (po)éticas múltiplas legitimadas, amparadas pelas cidadanias e o direito de existência da diversidade. De outra forma a ser dita, é que estou aqui para gerar diversas produções (atravessadas e em aliança pelos/as teatros, performances artes, danças, escritas, poesias, literatura, audiovisual, filosofias, psicologias, ciências sociais, estudos/práticas feministas e etnico-raciais ...) na discussão de legitimar as diferenças e a pluralidade de possibilidades de performar a si, aos outros, as outras, outrens em consonância as práticas dos Direitos Humanos.

Destaco que esta pesquisa se propõe enquanto processo de abertura audaciosa a outras investigações, contribuindo ainda para a formulação de perguntas disparadoras ao invés de gerar procedimentos, ou, ainda respostas pretensamente conclusivas. É importante, reconhecer que todas as discussões e práticas aqui mencionadas, tratam-se de processualidades. E eu, enquanto performer-psicólogo-pessoa que também está na universidade, me fiz e me coloco em processo. Um processo por vezes desarmônico, confuso, contraditório, incerto, volátil, cheio de brechas e ambiguidades.

E este/esta pesquisa-corpo segue! Segue em movimento! Segue se questionando! Segue se escrevendo e gerando possibilidades diversas de performar a si mesmo, como crítica e luta contra a hegemonia, o poder vigente, dominante e opressor. Segue se expandido entre a educação formal e informal, o descolonizar do/s eu/outros, a educação, os processos clínicos e reflexivos expandidos de cura. Possibilitando outras narrativas, palavras, imagens, vídeos, sons, ruídos, visualidades ... de corpos/as/es não brancas, de classes econômicas variadas, gêneros/sexualidade múltiplas, geografias outras, faixas etárias diversas, religiosidades... dentre outros marcadores. Querendo rastrear, quem faz o quê? Com quais intenções? Principalmente tentando desestabilizar afetos e sentidos, inscritos em seus-nossos corpos.

DO CORPO QUE REFERÊNCIO, OU, DAS REFERÊNCIAS DO CORPO:

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. (Tradução: Julia Romeu). São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AKOTIRENE, Carla. **Cruzando o Atlântico em Memória da Interseccionalidade**. In: AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Polén, 2019, p. 18-55.

ANZALDUÁ, Gloria. Como domar uma língua selvagem. **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Difusão da língua portuguesa**, no 39, p. 303-318, 2009.

AQUINO, Fernando; MEDEIROS, Maria Beatriz. **Corpos informáticos**. Cidade, corpo, política. Brasília: PPG-Arte, 2011.

ASCHIERI, Patricia. Oscilaciones intersticiales en el proceso de investigación. Reflexiones metodológicas en torno al estudio del/con /desde el movimiento, Claroscuro. **Revista del Centro de Estudios sobre Diversidad Cultural**. n. 17, 2018, p.1-22.

ASCHIERI, Patricia. **Subjetividad en movimiento. Reelaboraciones de la Danza Butoh en Argentina**. Tesis Doctoral en Antropología. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2013.

AZEVEDO, Sônia Machado. **O corpo em tempos e lugares pós-dramáticos**. In: Guinsburg, J e Fernandes, S.(orgs). **O pós-dramático: um conceito operativo?** São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 127-149.

BANNES, Sally. **Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente**. Tradução de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BAPTISTA, Lívia Márcia Tiba Rádis .(2015). Paradigma indiciário: contribuições para a investigação da construção das identidades de futuros Professores de línguas. **Signótica**, Goiânia, v. 27 n. 2, p. 565-582, jul./dez, 2015. Disponível em:<<https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/35551/19774>> Acesso: 10 de fevereiro de 2020.

BARTHES, Roland. **A metáfora do olho**. In: BATAILLE, G. A história do Olho. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BATAILLE, Georges. **A transgressão**. In: Bataille, Georges. O erotismo. Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 42-46.

BECK, Ulrich. **Sociedade de Risco: rumo a uma outra modernidade**. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: Editora 34, 2011.

BEIGUI, Alex. Performances da escrita. **ALETRIA**. n. 1, v. 21, 2020. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1564/1661>> Acesso: 10 de fevereiro de 2020.

BELLISCO, Manuel; CIFUENTES, Maria José. (Orgs.). **Rethinking dramaturgy, errancy and transformation**. Madrid: Centro Párraga, 2010.

BRAGA, Paola Secchin. Dramaturgia *no* corpo. **Poiésis**, Niterói, v. 19, n. 32, jul./dez. 2018.

BUTLER, Judith. **Um relato de si**. In: Relatar a si mesmo: crítica da violência ética. (Tradução: Rogério Bettoni) Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p.13-56.

BUTLER, Judith. **Inscrições corporais, subversões performativas**. In: BUTLER, Judith. Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020, p. 222-244.

CAHEN, Michel; BRAGA, Ruy. **Anticolonial, pós(-)colonial, decolonial: e depois?** In: CAHEN, Michel; BRAGA, Ruy. (orgs) Para além do pós(-)colonial. São Paulo: Alameda, 2018, p. 09-30.

CAHEN, Michel. **O que pode ser e o que não pode ser a colonialidade**. In: CAHEN, Michel; BRAGA, Ruy. (orgs) Para além do pós(-)colonial. São Paulo: Alameda, 2018, p. 31-73.

CANTON, Katia. **Narrativas enviesadas**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

CARBALLO, Francisco; ROBLES, Luis Alfonso Herrera. **Prólogo: Walter Mignolo, pensador descolonial**. In: HABITAR LA FRONTERA Sentir y pensar la descolonialidad (Antología, 1999-2014). Barcelona: CIDOB y UACJ, 2015, 11-19.

CARDOSO, Thereza Cristina Rocha. Escrita de processo/ Escrita de dança. **Anais do VII Congresso da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas) Tempos de memória: Vestígios, Ressonâncias e Mutações**. Porto Alegre, 2012a, p. 1-6.

CARDOSO, Thereza Cristina Rocha. **Passagem | | Escrita de processo**. In: CARDOSO, Thereza Cristina Rocha. **POR UMA ESCRITA DE PROCESSO: conversas de dança do espetáculo 3Mulheres e um Café | uma conferência dançada com o pensamento em Pina Bausch**. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas/PPGAC da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutora em Artes Cênicas, sob orientação da Prof. Dr. José da Costa, 2012b, p. 99-180.

CERBINO, Ana Beatriz Fernandes. O corpo cênico e suas autorias. **Anais do XVII encontro de história da Anpuh-RIO**, agosto de 2016. Disponível em: <http://www.encontro2016.rj.anpuh.org/resources/anais/42/1466988416_ARQUIVO_A_NPUHRIO2016.pdf>. Acesso em: 29 de nov de 2020.

CHAKRABARTY, Dipesh. **La história subalterna como pensamiento político**. In: Estudios postcoloniales: Ensayos fundamentales. Tradução: MALO, Marta. España: edicion traficantes de sueños. 2008, p.145-165.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COHEN, Renato. **Work in Progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COOLS, Guy. Sobre Dramaturgia da Dança. (Tradução de Fellipe Resende) **Revista Cena**, Porto Alegre, nº 29, p. 53-63 set./dez. 2019.

CORRADINI, Sandra. **Dramaturgia na Dança: Uma Perspectiva Coevolutiva entre Dança e Teatro**. Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Dança, no Programa de Pós-Graduação em Dança da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Sob orientação da Profa Dra. Fabiana Dultra Brito, 2010.

DALA, Aldiane Aparecida Costa. **Razão e emoção na criação de uma dramaturgia do corpo em dança teatral**. Dissertação apresentada no Instituto de Artes da

Universidade Estadual de Campinas para obtenção de Título de Mestre em Artes, sob orientação da prof. dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida, 2009.

DAVIES, Bronwyn; HARRE, Rom. Positioning. **Journal for the Theory of Social Behaviour**, 20, 1990, p.43-63.

DIEGUEZ, Ileana. Cenários expandidos.(Re)apresentações, teatralidades e performatividades. Tradução: Edelcio Mostaço. **Urdimento**. N° 15. Outubro 2010.

DIEGUEZ, Ileana. Liminaridades: práticas de emergência e memória. **O Percevejo Online**. v. 8, n. 2. p. 49-59. jul. / dez. 2016.

DIEGUEZ, Ileana. Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido. Tradução: Eli Borges. **Revista Sala Preta PPGAC USP**. Vol. 14. p. 125-129, 2014.

EVREINOV, Nicolai. **El teatro en la vida**. Ediciones Leviatán, Buenos Aires, 1936.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. (Tradução de Renato da Silveira). Salvador: EDUFBA, 2008.

FERAL, Josette. **A Teatralidade: em busca da especificidade da linguagem teatral**. In: FERAL, Josette. Além dos Limites: Teoria e Prática do Teatro. Tradução de J. Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 2015 a, p. 81-99.

FERAL, Josette. **O Texto Espetacular: a cena e o seu texto**. In: FÉRAL, J. Além dos limites: teoria e prática do teatro. Tradução por J. Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 2015 b, p. 245-260.

FERAL, Josette. **Teoria e Prática: além dos limites**. In: FERAL, Josette. Além dos Limites: Teoria e Prática do Teatro. Tradução de J. Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 2015 c, p. 53-62.

FERAL, Josette. **O que resta da performance? autópsia de uma arte realmente viva**. In: FERAL, Josette. Além dos Limites: Teoria e Prática do Teatro. Tradução de J. Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 2015 d, p. 165-188.

FERAL, Josette. **Um corpo no espaço: percepção e projeção**. In: FERAL, Josette. Além dos Limites: Teoria e Prática do Teatro. Tradução de J. Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 2015 e, p. 269-289.

FERREIRA da SILVA, Denise. **A Dívida Impagável**. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

FISCHER-LICHTE, Erica. **Estética de lo performativo**. (Traducción: Diana González Martín y David Martínez Perucha). Madrid: Abada Editores, 2011.

FONTENELE, Laéria Bezerra. A solução aparente: considerações sobre o paradigma indiciário. **Revista de Psicologia**. Fortaleza. V.17(1/2) V.IS(1/2) p.9-13 jan./dez, 2000. Disponível em:<http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/11219/1/2000_art_lbfontenele.pdf> Acesso: 10 de fevereiro de 2020.

FOUCAULT, Michel. (1963). **Prefácio à transgressão**. In: Foucault, Michel. Ditos e escritos III. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2009a, p. 28-46.

FOUCAULT, Michel. (1969). **O que é autoria?**. In: Foucault, Michel. Ditos e escritos III. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2009b, p. 264-298.

FOUCAULT, Michel. (1977). **Poder e Saber**. In: Foucault, Michel. Ditos e escritos IV. Org. MOTTA, Manuel Barros. Tradução: Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2003a, p. 223-240.

FOUCAULT, Michel. (1978). **Diálogos sobre o Poder**. In: Foucault, Michel. Ditos e escritos IV. Org. MOTTA, Manuel Barros. Tradução: Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2003b, p. 253-266.

FREITAS, Nanci de. A Cena Contemporânea e o Campo Ampliado das artes das vanguardas ao teatro performativo. **O Percevejo Online**. V. 7, n. 2. p. 1-15. jul. / dez. 2015.

FRIED, Michael. Arte e Objetividade. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**. EBA. UFRJ, 2002.

GENNEP, Arnold Van. **Os ritos de passagem: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc.** (Tradução de Mariano Ferreira). Petrópolis: Vozes, 2011.

GINZBURG, Carlo. Sinais. **Raízes de um paradigma indiciário**. In: Mitos, emblemas, sinais. Morfologia e História. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

GOMES, Emanuelle Garcia. O símbolo dos olhos através do “paradigma indiciário” de Carlo Ginzburg. **Revista Espaço Acadêmico**, n. 193, 2017. Disponível em: <<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/33414/19457>> Acesso: 10 de fevereiro de 2020.

GREENBERG, Clement. **Vanguarda e Kitsch**. In: Clement Greenberg e o debate crítico. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997. p. 27-44.

GREINER, Christine. **As Dramaturgias do Corpo**. In: O corpo. Pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005, p. 71-82.

GUARATO, Rafael. Del abandono como práctica historiográfica para una historiografía del abandono. **Investigaciones em Danza y Movimiento**. V 1, n1, 2019. Disponível em: <<https://revistasoj.s.una.edu.ar/index.php/IDyM/article/view/36/11>>. Acesso em: 03 de abril de 2020.

GUZZO, Marina Souza Lobo. **Dança em ação política de resistência no ENCARNADO de Lia Rodrigues**. Tese de doutorado em Psicologia Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob orientação de M. J. Spink, 2009.

HALL, Stuart. **A questão multicultural**. In: Da diáspora. Identidades e mediações culturais. Tradução: Adelaine la Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013a, p. 56-109.

HALL, Stuart. **Quando foi o pós-colonial: pensando no limite**. In: Da diáspora. Identidades e mediações culturais. Tradução: Adelaine la guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013b, p. 110-140.

HALL, Stuart. **Quem precisa de identidade?** In: Identidade e Diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais. Org.: Tomaz Tadeu da Silva et al. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014, p. 103-133.

HAN, Byung-Chul. **Pedagogia do ver**. In: HAN, Byung-Chul. Sociedade do Cansaço. (Tradução de Enio Paulo Giachini) 2º edição – Petrópolis, RJ: Vozes, 2017, p. 51-58.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, (5), 1995. Disponível em: <http://www.clam.org.br/bibliotecadigital/uploads/publicacoes/1065_926_hARAWAY.pdf>. Acesso: 10 jun 2015

HARAWAY, Donna. **Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia, feminismo-socialista no final do século XX**. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). Pensamento Feminista: Conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 157-210.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela pesquisa performativa. In: **Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento -PPGAC/USP**, v. 3.1, 2015. Disponível em: <https://ppgipc.cienciassociais.ufg.br/up/378/o/Manifesto_pela_pesquisa_performativa_%28Brad_Haseman%29.pdf>. Acesso: 26 jun 2019.

HERCULES, Rosa Maria. **Formas de Comunicação do Corpo – novas cartas sobre a dança**. Tese apresentada à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutora em Comunicação e Semiótica, na área de concentração – Tecnologias da Informação, sob orientação da Profa. Dra. Helena Tânia Katz, 2005.

HERRMANN, M. L. T. **Caderno de Notações: a poética do movimento do espaço de fora**. Belo Horizonte: Edição da autora, 2011.

HILST, Hilda. **A Obscena Senhora D**. In: HILST, Hilda. Da prosa. v. 2, 1º ed. Companhia das Letras. p. 17, 2018.

HILST, Hilda. **Tu não te moves de ti.** In: HILST, Hilda. Da prosa. v. 1, 1º ed. Companhia das Letras. p. 341, 2018.

hooks, bell. **Ensinando a Transgredir: a educação como prática da liberdade.** (Tradução: Marcelo Brandão Cipolla) São Paulo: editora WMF Martins Fontes, 2017.

hooks, bell. **Teoria Feminista: da margem ao centro.** (Tradução: Rainer Patriota) São Paulo: Perspectiva, 2019.

KATZ, Helena. Por uma dramaturgia que não seja uma liturgia na dança. **Sala Preta – Revista do Programa Pós-Graduação em Artes Cênicas (ECA)**, Universidade de São Paulo, p. 163-167, 2011.

KIFFER, Ana. Limites da escrita ou como fazer da escrita uma plástica poética? **ALEA**, VOLUME, 10, Nº 2, 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v10n2/04.pdf>>. Acesso: 20 mai 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano.** (Tradução de Jess Oliveira). Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. Revista Gávea - **Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil**, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984. Disponível em: <https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf>. Acesso: 20 mai 2019.

KRISTEVA, Julia. **Poderes de la Perversión: Ensayo sobre Louis Ferdinand Céline.** Siglo XXI editores: México, 1988.

LATOUR, Bruno. Como prosseguir a tarefa de delinear associações? **Configurações**, n. 2, 2006, p. 11-27. Disponível em: <<https://sociologiassociativa.wordpress.com/2011/03/02/como-prosseguir-a-tarefa-de-delinear-associacoes-latour-2006/>>. Acesso em: 10 set. 2017.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o Social: uma introdução à teoria do Ator-Rede.** Salvador: Edufba, 2012; Bauri, São Paulo: Edusc, 2012.

LAW, Jonh. **Notas sobre a Teoria do Ator-Rede: ordenamento, estratégia, e heterogeneidade.** Tradução Fernando Manso. s.d. Disponível em:

<<http://www.necso.ufrj.br/Trads/Notas%20sobre%20a%20teoria%20AtorRede.htm>>.
Acesso em: 10 set. 2017.

LE BRETON, David. **Difíceis identidades contemporâneas**. In: Desaparecer de si: uma tentação contemporânea. (Tradução: Francisco Morás). Petrópolis, RJ: Vozes, 2018, p. 9-19.

LEAL, Abigail Campos. Me curo y me armo, estudando: a dimensão terapêutica y bélica do saber prete e trans. **Cadernos de Subjetividade**. v. 1, n. 21, 2020, p. 65-69.

LEAL, Miguel. “O Campo Expandido do Corpo”. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 4, n. 15, jan. 2016.

LIMA, Elizabeth Araújo. Explorando Arte e Corpo em um Campo Expandido: uma experiência de produção de Comum. **ILINX - Revista do LUME**. n.12. 2017.

LORDE, Audre. Não existe hierarquia de opressão. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). **Pensamento Feminista: Conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 157-210.

LUSARD, Raquel Costa Cardoso. Entre pistas e indícios: o papel do portfólio na avaliação de crianças pequenas. **Educ. foco**, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, 2009, p. 191-210. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaedufoco/files/2009/11/Artigo-11-13.2.pdf>>. Acesso em: 10 set. 2017.

MALDONADO-TORRES, Nelson. **Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas**. In: BERNADINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (orgs.). Decolonialidade e pensamento afrodiáspórico. 2º Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

MASSCHELEIN, Jan. Educando o Olhar: a necessidade de uma pedagogia pobre. **Educação & Realidade**. 33(1), 2008, p. 35-48. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/6685/3998>>. Acesso em: 10 set. 2017.

MATTOS, Daniela. **Performance como texto, escrita como pele**. Tese apresenta a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, para obtenção do título de doutora em Psicologia Clínica, sob orientação Dra, Suelly Belinha Rolnik, 2013.

MBEMBE, Achille. **A crítica a razão negra**. n.1 edições. 2019.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MELE, Cláudia. O Corpo Expandido do Artista Cênico. **XVII Colóquio do PPGAC. UNIRIO**. p. 229-233. 2017.

MELLO, Ricardo Pimentel, SILVA, Alyne Alvarez, LIMA, Maria Lúcia Chavez, & DI PAOLO, Angela Flexa. Construcionismo, práticas discursivas e possibilidades de pesquisa em psicologia social. **Psicologia & Sociedade**, 19, 2007, p. 26-32. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/psoc/v19n3/a05v19n3.pdf>>. Acesso em: 16 nov. 2016.

MIGNOLO, Walter D. **Aesthesis descolonial**. In: HABITAR LA FRONTERA Sentir y pensar la descolonialidad (Antología, 1999-2014). Barcelona: CIDOB y UACJ, 2015 d, p. 399-414.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência Epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade**, no 34, p. 287-324, 2008.

MIGNOLO, Walter D. **Espacios geográficos y localizaciones epistemológicas: la ratio entre la localización geográfica y la subalternización de conocimientos**. In: HABITAR LA FRONTERA Sentir y pensar la descolonialidad (Antología, 1999-2014). Barcelona: CIDOB y UACJ, 2015 c, 117-140.

MIGNOLO, Walter D. **La colonialidad: la cara oculta de la modernidad**. In: HABITAR LA FRONTERA Sentir y pensar la descolonialidad (Antología, 1999-2014). Barcelona: CIDOB y UACJ, 2015 a, 25-48.

MIGNOLO, Walter D. **Pensamiento descolonial y desoccidentalización: conversación com Francisco Carballo** In: HABITAR LA FRONTERA Sentir y pensar la descolonialidad (Antología, 1999-2014). Barcelona: CIDOB y UACJ, 2015 b, p. 81-112.

MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. **ETD - Educação Temática Digital**, Campinas, SP, v. 18, n. 4, 2016, p. 745-768. Disponível em: <<http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472>>. Acesso em: 16 nov. 2016.

MOMBAÇA, Jota. O mundo é meu trauma. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, número 11, 2017, p. 20 – 25.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. O corpo expandido e os efeitos de presença em performances intermediais. **VIS Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB** .v. 17, nº2/julho-dezembro de 2018.

MOREIRA, Adilson. **Racismo Recreativo**. São Paulo: Sueli Carneiro; Polén, 2019.

MOREIRA, Renato Heitor Santoro. Indiciário e História Oral: ferramentas metodológicas interdisciplinares entre a História e o Jornalismo. **Intercom: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – Vitória, ES, 2010**. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2010/resumos/R19-0764-1.pdf>>. Acesso em: 16 nov. 2016.

PAIS, Ana. **O crime compensa ou poder da dramaturgia**. In: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto. Dança e Dramaturgia(s). São Paulo: nexus, 2016.

PATRIOTA, Rosangela. **O pós-dramático na dramaturgia**. In: GUINSBURG, J e FERNANDES, S.(orgs). O pós-dramático: um conceito operativo? São Paulo: Perspectiva, 2013, pp.: 43-57.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea: origens, tendências e perspectivas**. (Tradução: Nanci Fernandes). São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 105-108.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo**. (Tradução: J. Guinsburg, M. H. de Godoy, Adriano C. A e Sousa). São Paulo: Perspectiva, 2017.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. (Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira). São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 112-117.

PEDRON, Denise. Performance e Escrita Performática. **Cadernos de Subjetividade**. 2013. Disponível em: <<http://ken.pucsp.br/cadernoss subjetividade/article/view/38520/26180>>. Acesso em: 16 nov. 2016.

PEREIRA, José Arnaldo; LIMA, Marlini Dorneles. Memorial Escreviente nas Artes da Cena: enfoque no (a) pesquisador (a) e marcadores sociais. **IDyM (*Investigaciones en Danza y Movimiento*)**, n 3, 2020 b. Disponível em:

<<https://revistasojs.una.edu.ar/index.php/IDyM/article/view/60/43>> Acesso: 09 de mar de 2021.

PEREIRA, José Arnaldo; PARDINHO, Sílvia Patrícia Nunes; LIMA, Marlini Dorneles. Dramaturgia Expandida e conexões com a Dança: arroboBOI. **VI Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança da ANDA – edição virtual**, 2020c.

PEREIRA, José Arnaldo. **A última gaiola**. In: Núcleo de Dramaturgia Novo Ato. (IN)Venções Dramatúrgicas I. Goiânia: Kelps, 2017a, p. 225 – 237.

PEREIRA, José Arnaldo. **Alegria castigada?** In: Núcleo de Dramaturgia Novo Ato. (IN)Venções Dramatúrgicas I. Goiânia: Kelps, 2017b, p. 239 – 258.

PEREIRA, José Arnaldo. **arroboBOI: busca por uma arte e dramaturgia decolonial expandida** [recurso eletrônico]. Aparecida de Goiânia: Edição do autor, 2020a. Disponível em: <<https://corpografando.com.br/wp-content/uploads/2020/09/Livreto-arroboBOI.pdf>>. Acesso em: 25 de novembro de 2020.

PEREIRA, José Arnaldo. **Danças Expandidas Performáticas-Performativas Políticas: “fabricação” de alternativa(s) em dança contemporânea**. Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado a Faculdade de Educação Física e Dança, como requisito parcial para a conclusão do curso de Licenciatura em Dança na Universidade Federal de Goiás, sob orientação da Profa. Dra. Marlini Dorneles de Lima, 2019.

PEREIRA, José Arnaldo. **Mapeando sentidos sobre as relações entre a arte e a política na psicologia**. Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Centro de Estudos, Pesquisa e Práticas, do Departamento de Psicologia, como requisito parcial para a conclusão do curso de Bacharel em Psicologia, na Pontifícia Universidade Católica de Goiás, sob orientação da Profa. Dra. Lenise Santana Borges, 2015b.

PEREIRA, José Arnaldo. **Performances públicas e gênero: como me posiciono?** RUARADA, publicação do grupo de Teatro de Rua Fabricantes e Matulão. N10, Ano 05, set-2015a.

PEREIRA, José Arnaldo. Rastreado a noção de fronteira e suas conexões: possíveis contribuições as performances culturais. **IAÇÁ: Artes da Cena**, Volume 3, Número 2, 2020d, Disponível em:

<<https://periodicos.unifap.br/index.php/iaca/article/view/5671/pdf>> Acesso: 09 de mar de 2021.

PEREIRA, José Arnaldo. **Tramas: Arte da Performance; corpo político; grotesco, monstro e abjeto.** In: CAMARGO, Robson Corrêa; ABREU, Joana; GOMES, Morgana Barbosa; BUENO, Murilo Berardo (Orgs.). Performances Culturais: abordagens interdisciplinares. Goiânia: CEGRAF- Centro *Editorial* e Gráfico UFG, 2020-2021e, no prelo.

PERNIOLA, Mario. **O já sentido.** In: Do Sentir. Tradução de Antônio Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993, p. 11-47.

PIRES, Rosely Silva; RODRIGUES Márcia Barros. Paradigma indiciário como possibilidade de leitura textual: a lógica pervertida da política. **Educação & Linguagem**, ano.3, nº1, jun. 2016, p.1-11. Disponível em: <https://www.fvj.br/revista/wp-content/uploads/2017/05/1_EDUC_20161.pdf>. Acesso em: 16 nov. 2019.

QUIJANO, Anibal. Colonialidad y Mordenidad/Racionalidad. **Perú Indíg.** 13 (29). 1992, p. 11-20.

QUIJANO, Anibal. **Colonialidade do poder e classificação social.** In: SANTOS, B. S. & MENESES, M. P (orgs). Epistemologias do Sul. São Paulo Cortez: 2010, p. 84-130.

QUILICI, Cassiano. O campo expandido: arte como ato filosófico. **Revista Sala Preta PPGAC USP.** Vol. 14. p. 12-21, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. Política da arte. **Urdimento**, n 15, 2010 b, p. 45-60.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do Sensível.** São Paulo: EXO experimental org ed., 2005.

RANCIÈRE, Jacques. A associação entre arte e política. **Urdimento**, n 15, 2010 a, p. 123-124.

RIBEIRO, Djamila. **Enxergue a negritude.** In: Pequeno Manual Antirracista. São Paulo: Companhia das Letras, 2019b, p. 23-30.

RIBEIRO, Djamila. **O que é Lugar de Fala?**. In: RIBEIRO, Djamila. Lugar de Fala. São Paulo: Sueli Carneiro; Polén, 2019a, p. 53-80.

RICARDO, E. M.; FRANCO R K. G. **O paradigma indiciário como ferramenta metodológica de investigação interdisciplinar em humanidades**. In: Ensaios interdisciplinares em Humanidades /Antônio Vieira da Silva Filho, Jannette Filomeno Pouchain Ramos, Roberto Kennedy Gomes Franco (Orgs.); Alexandra Andrade Sales... [et al.]. - Fortaleza: EdUECE, 2017.

SAADI, Fátima. Dramaturgia: estudo sobre a função do dramaturgista. **Questão de Crítica - Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais**. 2013. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2013/12/dramaturgias/#more-4167>>. Acesso em: 06 de mar de 2021.

SANCHEZ, Lícia Maria Morais. **Caminhos que levam a dramaturgia da memória**. In: A Dramaturgia da Memória no Teatro-Dança. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 81-124.

SANTANA, Ivani. As variedades da presença na Dança Expandida e Dança Telemática como estudo de caso. **Anais do 15º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia**. Brasília, Brasil, Universidade de Brasília, 2016. Disponível em: <https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/ivani_santana.pdf> Acesso: 21 de setembro de 2019.

SANTANA, Ivani. Corpo-dança expandido pelos “tempos” do ciberespaço: novas dramaturgias. Z Cultural - **Revista Virtual do Programa Avançado de Cultura Contemporânea**, ano VIII, v1, ISSN 1980-9921. Revista Z Cultural (UFRJ), v.8, 2012. Disponível em: < <http://poeticastecnologicas.com.br/ivanisantana/wp-content/uploads/2013/04/RevistaZ-I-Santana.pdf> > Acesso: 21 de setembro de 2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa. O Norte, o Sul e a Utopia In: **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade**. Edições Afrontamento: Porto. 1994. p.: 243-294.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes**. In: SANTOS, B. S. & MENESES, M. P (orgs). Epistemologias do Sul. São Paulo Cortez: 2010 a, p. 31-83.

SANTOS, Milton. **O lugar e o cotidiano**. In: SANTOS, B. S. & MENESES, M. P (orgs). Epistemologias do Sul. São Paulo Cortez: 2010 b, p.584-612.

SCHILIEK, Diane; BORGES, Martha. Teoria ATOR-REDE e educação: no rastro de possíveis associações. **Rev. Triang.** Uberaba, MG v.11 n.2, 2018, p. 175-198. Disponível em: < <http://seer.uftm.edu.br/revistaelectronica/index.php/revistatriangulo/article/view/2984/pdf> >. Acesso em: 16 nov. 2019.

SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco. Dramaturgia na dança, no teatro e a linguagem desenvolvida por Pina Bausch. **Revista do Laboratório de Dramaturgia – LADI – UnB – Vol. 8, Ano 3, 2018, p.44-71.** Disponível em:< <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/14966/13281>>. Acesso em: 06 de mar de 2021.

SIRIMARCO, Gisela Dória. **(DE)Composição e produção de sentido: dramaturgias na dança contemporânea.** Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutora em Artes da Cena. Sob orientação Profa. Dra. Cassia Navas Alves de Castro, 2015.

SPINK, Mary Jane. **Linguagem e produção de sentidos no cotidiano.** Livro eletrônico. Biblioteca Virtual de Ciências Humanas do Centro Edelstein de Pesquisa Sociais. Versão eletrônica de livro publicado pela EDIPUCRS, 2010.

SPINK, Mary Jane. **Linguagem e produção de sentidos no cotidiano.** Livro eletrônico. Biblioteca Virtual de Ciências Humanas do Centro Edelstein de Pesquisa Sociais. Versão eletrônica de livro publicado pela EDIPUCRS, 2010.

SPINK, Mary Jane. **Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas.** São Paulo: Ed. Cortez, 2000.

SPINOZA, Baruch. **Ética.** Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Estudios de la Subalternidad. Deconstruyendo la Historiografía.** In: Estudios postcoloniales: Ensayos fundamentales. Tradução: MALO, Marta. España: edicion traficantes de sueños. 2008, p. 33-67.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradutores: ALMEIDA, Sandra Regina Goulart; FEITOSA, Marcos Pereira; FEITOSA, André Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TFOUNI, Leda Verdiani; SANTOS Katia Alexsandra; BARTIJOTTO, Juliana; SILVA, Juliana Cristina. O paradigma indiciário e as ciências humanas: psicanálise e análise do discurso. **Estud. pesqui. psicol.**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 4, 2016, p. 1256-1270.

Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revispsi/article/view/33450/24163>>. Acesso em: 16 nov. 2016.

TONEZZI, José. **A cena contaminada: um teatro das disfunções**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

TOURINHO, Lígia Losada. **Dramaturgias do Corpo e Protocolos de Criação**. In: DRAMATURGIAS DO CORPO: protocolos de criação das artes da cena. Tese apresentada ao Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas, como pré-requisito para obtenção parcial de título de Doutor em Artes, sob orientação do Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva, 2009, p.89-94.

TURNER, Victor. **O processo ritual: estrutura e anti-estrutura**. (Tradução de Nanci Campi de Castro). Petrópolis: Vozes, 1974.

TURNER, Victor. **Betwixt and Between: o período liminar nos “ritos de passagem”**. In: TUNER, Victor. Floresta de Símbolos: aspectos do Ritual Ndembu. (Tradução Gabriel Hilu da Rocha Pinto) Niterói: EdUFF, 2005, p. 137-158.

VALLEJOS, Juan Ignacio. Embarrar el canon: por una coreopolítica de la abundancia. **Revista Arte da Cena**, v.6, n.2, ago-dez/2020.

VIDARTE, Paco. **Ética bixa: proclamações libertárias para uma militância LGBTQ**. Tradução: SOTO, Pablo Cardellino; SANTOS, Maria Selenir Nunes. São Paulo: n-1 edições, 2019.

VILLAÇA, Nivia. Sujeito/Objeto. **LOGOS 25: corpo e contemporaneidade**. ano 13, jan./jun. 2006. Disponível em: < www.logos.uerj.br/PDFS/25/07_Nizia_Villaca.pdf >. Acesso: 20 jul. 2014.

WASHIYA, Tatiana Melitello. **Temporalidades em dança e suas dramaturgias do corpo**. Tese apresentada ao como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Artes, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo. Sob orientação da Profa. Dra. Maria Helena Franco de Araújo Bastos, 2019.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual**. In: Identidade e Diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais. Org.: Tomaz Tadeu da Silva et al. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014, p. 07-72.

ZOETTL, Peter. Ver e ser visto. O poder do olhar e o olhar de volta. **Interface: Sociologias**, Porto Alegre, ano 15, no 34, set./dez. 2013, p. 246-277. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/soc/v15n34/10.pdf> >. Acesso em: 16 nov. 2016.

ZULIANI, Daniela Rolim Machado Moreno. **Dramaturgia híbrida: o corpo que dança e o trabalho com as ações físicas a partir de experiências no Teatro Vara Santa**. Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Artes da Cena, com área de concentração em Teatro, Dança e Performance. Sob orientação da professora dra. Daniela Gatti. 2015.