

PANDICULAR: DESPERTANDO QUESTÕES INSONES NO CHÃO URBANO

PANDICULAR: AWAKENING SLEEPY ISSUES ON THE URBAN GROUND

Rodney Cardoso

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Fernanda Raquel

Universidade Estadual Paulista

Resumo: Este artigo se ocupa em articular algumas reflexões evocadas a partir de ação performativa, realizada na cidade de São Vicente (SP) em 2022. A escrita é como um convite a compreender o processo de desenvolvimento da ação e das indagações decorrentes do contato entre o corpo e o chão da cidade. Entre experiência e referenciais teóricos, a escrita se mobiliza para discutir e relacionar percepções corporais a análises sociais e políticas, tendo como ponto de partida as ações de espreguiçar e bocejar no espaço público.

Palavras-chave: ação performativa, corpo, espaço público, Técnica Klauss Vianna.

Abstract: This article articulate some reflections evoked from a performative action, carried out in the city of São Vicente (SP) in 2022. The writing is like an invitation to understand the development process of the action and the issues arising from the contact between the body and the ground of the city. Between experience and theoretical references, the authors discuss and relate bodily perceptions to social and political analyses. The starting points were the actions of stretching and yawning on the public space.

Keywords: performative action, body, public space, Klauss Vianna Technique.

Recebido em: 06/05/2024

Aceito em: 16/07/2024

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 15 n. 2, jul-dez 2024

Ó meu corpo, faz sempre de mim um homem que questiona!

(Frantz Fanon)

Este trabalho se pauta na mobilização de um corpo que foi à rua para se espreguiçar e bocejar. Ações simples, realizadas cotidianamente, mas que aqui ganham outras interpretações ao despertarem alguns questionamentos. Para que possamos dar conta de expandir nossas reflexões, serão utilizados como ponto de partida alguns trechos do texto que apresenta a narrativa da ação performativa “Pandiculação” – elemento mobilizador deste artigo. Informamos que os excertos estarão em formatação diferenciada, em itálico, seguido de imagens, as quais auxiliarão na compreensão da leitura e do desenvolvimento das considerações.

A ação performativa recebeu este título, pois se baseia, fundamentalmente, no espreguiçamento e bocejo. Pandiculação é uma maneira de o corpo se autorregular e envolve as ações de espreguiçar e bocejar. É um recurso que beneficia o corpo, uma vez que há uma interação adequada entre músculos e ossos. Mais adiante haverá explicação, com o compartilhamento de algumas considerações sobre o tema e não apenas de um ponto de vista fisiológico, mas a partir de interpretações sociais.

Considerando as características do trabalho que mobilizou a escrita deste artigo, o que oferecemos à/ao leitora/leitor nesse momento é a seguinte indagação: o que a ação de um artista, que se espreguiça e boceja, pode provocar em um espaço público urbano? A fim de potencializar esta problematização, convocamos sua atenção à palavra “pode”. De acordo com o dicionário, encontramos a seguinte definição: “ação de poder, de ter capacidade, direito ou autoridade para conseguir ou realizar alguma coisa” (DICIO, 2024).

Grada Kilomba (2019) fala sobre a importância de se tornar narradora e escritora de sua própria realidade, sendo autora e autoridade de sua própria história. Complementa, citando bell hooks, explicando a diferença entre sujeito e objeto, tendo este último sua realidade e identidades definidas por outros, enquanto que o anterior define suas próprias realidades e identidades. Diante disso, vislumbro essa escrita, essa oportunidade de falar sobre meu trabalho, como uma forma de tornar-me sujeito⁸.

⁸ A escrita se faz em primeira pessoas, mas o artigo resulta do diálogo com a orientadora do trabalho que deu origem a este texto.

Essa passagem de *objeto* a *sujeito* é o que marca a escrita como um ato político. Além disso, escrever é um ato de descolonização no qual quem escreve se opõe a posições coloniais tornando-se a/o escritora/escritor “validada/o” e “legitimada/o” e, ao reinventar a si mesma/o, nomeia uma realidade que fora nomeada erroneamente ou sequer fora nomeada. (KILOMBA, 2019, p. 28)

Assim sendo, uma vez que me coloco no lugar de escritor, de autoridade da minha própria realidade, da minha própria história, teria a/o outra/o autoridade para me dizer o que posso, o que não posso ou como posso falar a respeito de meu próprio trabalho? Ocupando o lugar de narrador, de sujeito do meu próprio trabalho, poderia a/o outra/o dizer o que posso ou não posso fazer no espaço público urbano?

Eu sou quem descreve minha própria história, e não quem é descrita. Escrever, portanto, emerge como um ato político. (...) enquanto escrevo, eu me torno a narradora e a escritora da minha própria realidade, a autora e a autoridade na minha própria história. Nesse sentido, eu me torno a oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminou. (KILOMBA, 2019, p. 28)

Quando se desloca o sujeito que fala sobre raça, sobre performance, a palavra poder também se desloca da função verbo para a função substantivo. As políticas do espaço público se evidenciam quando práticas corporais que ali se apresentam são lidas à luz da narrativa colonial e, neste caso, quem dança e quem vê a dança se implica num jogo onde o imaginário evidencia como foram construídos os chãos históricos de nossas cidades.

Durante o Curso de Especialização em Técnica Klauss Vianna (CETKV), realizei a maior parte das aulas (no período de março a novembro de 2021) em meu quarto, na companhia das professoras e colegas de turma, sendo vistas/os através da tela de um computador, em um espaço virtual. Ou seja, ainda que interagindo com as pessoas, eu realizava as propostas presencialmente sozinho, dentro do meu quarto. Isso teve um impacto considerável em minhas percepções.

Baseado na relação de troca com o ambiente, compreendi a vontade de ir para a rua, de explorar movimentos no espaço público como uma possibilidade de ter outras percepções corporais – considerando, inclusive, as relações com as/os passantes. Se antes a relação se estabelecia através de uma tela e o chão de trabalho era o chão do meu

quarto, agora com esse estudo me questiono: quais os desdobramentos da relação do meu corpo com outros corpos, em outros espaços, em outros chãos?

É preciso responder a essas curiosidades, a essas ansiedades, a esses questionamentos, porque as respostas vão ampliando a curiosidade e é essa curiosidade que move o mundo, que move o artista, que move a criança. (VIANNA, 2018, p. 60)

Para isso, escolhi realizar uma ação performativa relacionando os tópicos corporais presença e articulações, desenvolvidos na Técnica Klauss Vianna, durante os estudos no Processo Lúdico, com o conceito de programa performativo, desenvolvido por Eleonora Fabião (2013).

Através da realização do programa, o performer suspende o que há de automatismo, hábito, mecânica e passividade no ato de “pertencer” – pertencer ao mundo, pertencer ao mundo da arte e pertencer ao mundo estritamente como “arte”. Um performer resiste, acima de tudo e antes de mais nada, ao torpor da aderência e do pertencimento passivos. (FABIÃO, 2013, p. 5)

De acordo com Jussara Miller (2016), no Processo Lúdico, há um despertar do corpo, um desbloqueio e isso colabora para a transformação dos padrões de movimento. É possível estabelecer um diálogo entre esse despertar, essa transformação com as ponderações de Fabião:

Através da realização de programas, o artista desprograma a si e ao meio. Através de sua prática acelera circulações e intensidades, deflagra encontros, reconfigurações, conversas, como diz Pope.L, “faz coisas acontecerem”. Através do corpo-em-experiência cria relações, associações, agenciamentos, modos e afetos extra-ordinários. (FABIÃO, 2013, p. 1)

Pautado nesse diálogo, a ação performativa “Pandiculação” foi desenvolvida no dia 18 de abril de 2022, em frente à Prefeitura Municipal de São Vicente (SP), com duração de trinta minutos. Vestido com roupa social, realizei ações de caminhada e pandiculação (espreguiçamento e bocejo), explorando movimentações nos níveis alto, médio e baixo. As ideias de funcionalismo público e corpo funcional estimularam a realização da prática, que

foi registrada através de escrita em fluxo (após a finalização da ação), protocolo⁹ sobre a ação e gravação de vídeo.

Encontro com “O Artista Negro Mais Amistoso da América®”

Um homem vestido de terno e gravata se espreguiçando começa a gerar curiosidade em alguns passantes.

A utilização desse trecho serve de mote à fabulação do encontro (possibilitado pela presente escrita) entre o artista desta performance com William Pope.L, “O Artista Negro Mais Amistoso da América®”.

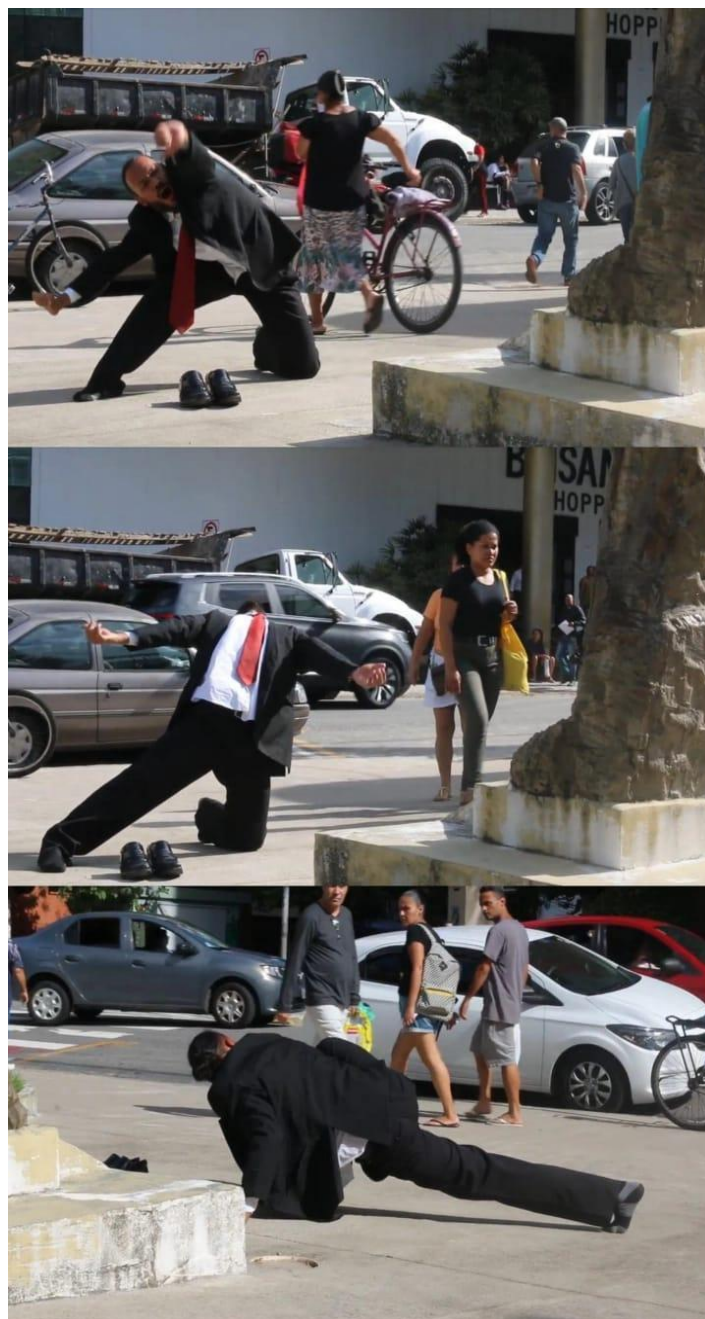
Christine Greiner tem se dedicado à função fabuladora como um gatilho de percepção, um processo imaginativo, que tem existência corpórea e potência de criar deslocamentos, abrir caminhos para a criação de estados corporais, possibilidades de ação, movimentos desestabilizadores e “modos distintos de ver e sentir a vida” (GREINER, 2017, p. 73-74). É nesse sentido que propomos o exercício de fabulação do encontro entre o artista-autor e William Pope.L, não para legitimar sua ação performática, nem mesmo comparar, mas para ampliar o coro daquelas/es que continuam a insistir em imaginar, e inventar outros chãos para pisar – onde não se tenha que pedir licença para se mover livremente, recusando formas pré-definidas a que seus corpos são frequentemente vinculados.

No livro “Exaurir a dança: performance e a política do movimento” (2017), André Lepecki discorre sobre Pope.L e suas rastejadas, “um modo muito específico de se mover de um artista negro norte-americano” (p. 160). Neste trabalho, também discorro sobre modos específicos de me mover, sendo eu um artista negro sul-americano.

É a partir das ações deste artista negro norte-americano, em articulação com outras referências teóricas, que Lepecki vai desenvolver ideias sobre o chão – características do chão, política do chão, chão físico e chão histórico –, algumas destas, relevantes para a fundamentação de determinadas reflexões sobre minhas ações. Os pontos de contato estabelecidos aqui com a figura de William Pope.L não se limitam à identidade racial e ao

⁹ Protocolo é um registro escrito, no qual a pessoa sistematiza, através da escrita, as percepções e reflexões a partir das ações práticas realizadas. Este tipo de registro é utilizado no Curso de Especialização em Técnica Klauss Vianna, durante as aulas da disciplina Processo Lúdico, Processo de Vetores, Corpo Cênico I e Corpo Cênico II.

fato de pertencermos ao mesmo continente americano, mas o quanto as ações, de ambos os artistas, lidam com as ideias de chão propostas por Lepecki e as consequências dessa interpretação – o tensionamento da ordenação social do espaço público, a partir de ações e corpos que não estavam previstos para estarem ali, da maneira como se apresentam.



Figuras 01, 02 e 03¹⁰ – Frames do vídeo de registro da ação “Pandiculação”, realizada na cidade de São Vicente, em 2022, pelo artista Rodney Cardoso. Gravação de Edvan Monteiro.

¹⁰ Descrição das imagens (figuras 01, 02 e 03): colagem com três fotos que destacam o artista, um homem negro, com cabelo preso em coque e barba. Ele veste calça, paletó e meias pretas, camisa branca e gravata

Antes de seguirmos, parece necessário apresentar à/ao leitora/leitor uma breve narrativa a respeito de uma das rastejadas de Pope.L. Em *Tompkins Square Crawl* (1991), um homem negro, vestido de terno e gravata, rasteja pelo chão da Times Square. Ele segue seu caminho em linha reta até que é interrompido por um policial branco¹¹. Tal descrição oferece à/ao leitora/leitor uma noção dos impactos desse modo de mover.

Este ato de interrupção é um exemplo explícito de como o policial, em seu papel de autoridade, exerce seu poder sobre o performer. Ao fazê-lo parar, sem ter conhecimento do que se trata, o policial (um homem branco, que está de pé) impede o performer (um homem negro, que se rasteja), de continuar o seu caminho. Quais são as ameaças apresentadas por um corpo negro que se rasteja sobre um chão urbano? Que tipo de desordem pode ser ocasionada por um corpo que renuncia ao caminhar de pé no contexto urbano?

Com uma interpretação mais profunda, Lepecki descreve outra rastejada do artista da seguinte maneira:

A rastejada final de Pope.L, *Times Square Crawl* [Rastejada em Times Square], ocorreu em 1978. Nessa rastejada, vestido em terno marrom, aparentando um cidadão normal de classe média nas ruas de uma cidade grande, Pope.L renunciou sua verticalidade e acolheu o único modo possível de se mover, de acordo com Fanon, para o homem negro após o tropeço: o lento rastejar. A renúncia da verticalidade, a lenta progressão ao longo do plano sagital, já é uma crítica do dócil funcionário cinético da cidade moderna, sustentado por ideais de fluxo eficiente de corpos e mercadorias. O rastejar e seus esforços, sua temporalidade inepta, evidenciam as muitas e despercebidas presunções de cidadania em suas relações com velocidades e posturas apropriadas de inclusão. A rastejada quebra com todos os requisitos cinéticos relacionados aos mecanismos ideológicos, raciais e de gênero, do pertencimento, da abjeção e da circulação urbanos. (LEPECKI, 2017, p. 177)

vermelha. O homem está descalço, com os sapatos próximos ao seu corpo. Na primeira imagem, o artista se espreguiça e boceja em uma calçada, esticando os braços enquanto se apoia sobre seu joelho esquerdo no chão. Atrás dele, tem alguns veículos e pessoas de costas. Na segunda imagem, o artista continua se espreguiçando, mantendo braços esticados e o apoio no joelho esquerdo, só que com a cabeça inclinada para trás. Duas mulheres estão passando na calçada. Na terceira imagem, o artista está de costas, com a perna esquerda esticada, mãos tocando o chão da calçada. Dois homens e uma mulher que passam pela calçada observam o artista.

¹¹ É possível encontrar registros da performance comentados por Pope.L neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=hJtmJUkc7h8>.

Apoiado no que emerge da ação de Pope.L, mediante a leitura de Lepecki, consideramos que a proposta de movimento do artista performer que descreve sua ação neste artigo, pautada na pandiculação, se aproxima, de certa maneira, dessa quebra com os requisitos cinéticos evidenciados acima, uma vez que interrompe a continuidade do fluxo desses corpos eficientes, produtivos, reprodutores dessa lógica.

Mas para que possamos continuar seguindo com esta reflexão, é necessário tratarmos da pandiculação. Pandiculação é um sistema de autorregulação do corpo que engloba o espreguiçar e o bocejar. Como explica Luiz Fernando Bertolucci (2011):

O termo pandiculação (do latim *pandicare* = alongar) é mais frequentemente usado para denotar conjuntamente o bocejar e o alongamento involuntário de músculos somáticos, que juntos caracterizam a síndrome de alongamento-bocejo (SYS)¹². Apesar de o bocejo e o alongamento serem fenômenos associados, cada um deles pode ocorrer independentemente do outro. (BERTOLUCCI, 2011, p. 269)

Embora em algumas situações o ato de espreguiçar e bocejar tenham conotações sociais negativas (WALUSINSKI apud BERTOLUCCI, 2011) e sejam interpretados, em algumas situações, como reflexos de um corpo preguiçoso, a pandiculação é um recurso que beneficia o corpo. Ela favorece a tensegridade¹³ corporal, interação adequada entre músculos e ossos. Além disso, ela também contribui com a homeostase¹⁴, considerando sua capacidade “autorregulatória em relação ao sistema locomotor” (BERTOLUCCI, 2011, p. 268).

No entanto, para além dos benefícios fisiológicos, se considerarmos os aspectos sociais da pandiculação, podemos compreender o motivo pelo qual ela, neste caso, pode ser vista como uma interrupção da lógica da continuidade de um fluxo de um movimento eficiente, produtivo. Desse modo, espreguiçar e bocejar tornam-se ações que, se não

¹² SYS (stretch-yawning syndrome).

¹³ São as palavras tensão e integridade que formam a palavra tensegridade, a qual significa integridade das tensões. De acordo com o seu criador, R. Buckminster Fuller, o termo trata-se de “uma propriedade presente em objetos cujos componentes usam a tração e a compressão de forma combinada, o que proporciona estabilidade e resistência, assegurando sua integridade global”.
<https://universidadedafasciaonline.com.br/blog/o-que-e-tensegridade/>.

¹⁴ Homeostase é o conjunto fundamental de operações no cerne da vida, desde seu início mais antigo – e há muito tempo desaparecido nos primórdios da bioquímica – até o presente, é o imperativo poderoso, impensado, tácito, cujo cumprimento permite, a cada organismo vivo, pequeno ou grande, nada menos do que perdurar e prevalecer (DAMÁSIO, 2018, p. 35).

fazem mudar de imediato o fluxo, no mínimo provocam o questionamento das pessoas quanto a esse fluxo.

Ainda baseado no trabalho de Pope.L, Lepecki (2017, p. 185) aborda as noções de “narrativas coloniais” e “legados raciais”, que “ainda hoje informam modos de ser, modos de mover e modos de abater corpos ao chão”. No entanto, os desdobramentos sobre essa discussão ocorrerão mais adiante.

Que chão é esse?

A sensação de me sentir impedido a realizar a ação de espreguiçamento devido ao terno que visto me convida a desabotoá-lo. Um homem vestido de terno e gravata se espreguiçando começa a gerar curiosidade em alguns passantes. E em mim, há um incômodo e estranhamento por estar vestido com “roupa social”. Procuro explorar possibilidades de espreguiçamento no nível alto e continuar com os bocejos, mantendo os pés bem apoiados no chão. Aos poucos, vou mudando de posição e dando as costas ao monumento, enquanto a parte frontal do meu corpo é vista pelas pessoas que passam na calçada. Agora, o movimento, antes iniciado pelos braços, percorre outras partes do corpo, convidando pernas, pés, coluna vertebral, cabeça, pelve. Experimento alteração de apoios, elevando um pé no ar, enquanto o outro, em companhia das duas mãos, tocam o chão. Exploro algumas torções em trocas de apoios constantes e é quando escuto de um homem que passa: – Ei, capoeirista! Não faz isso aí, não, bailarino. Esse cara escravizou preto, esse da estátua!¹⁵

¹⁵ Trecho do texto que apresenta a narrativa da ação “Pandiculação”, elaborada pelo autor.



Figura 04¹⁶ – Frame do vídeo de registro da ação “Pandiculação”, realizada na cidade de São Vicente, em 2022, pelo artista Rodney Cardoso. Gravação de Edvan Monteiro.

Orientamos a/ao leitora/leitor que, a partir do próximo parágrafo, a escrita se destacará em primeira pessoa para preservar as percepções do artista que realizou as ações performativas e enfatizar o seu ponto de vista. O ponto de vista e elaborações de um homem negro.

A fala do homem é intrigante. E isso acontece pelos seguintes motivos: a) um homem desconhecido me diz para eu não fazer o que estou fazendo; b) sou chamado de capoeirista e depois de bailarino; c) o homem se refere à estátua de Martim Afonso de Sousa como um escravizador.

Deparar-me com essas observações faz com que eu me ofereça a seguinte interrogação: meu corpo tornou-se um canal de historicidade? Esta pergunta é uma referência a um desdobramento de Lepecki (2017) acerca das rastejadas de Pope.L, do qual busco me aproximar, me deslocando por outros chãos.

Nesse sentido o corpo rastejante de Pope.L reescreve continuamente a história. Essa é uma força que longas performances duracionais trazem consigo: o desdobrar dos eventos nunca está totalmente sob controle da intenção do performer. A única coisa que o performer pode fazer é assegurar que ele ou ela mantenha-se alerta às forças históricas quando

¹⁶ Descrição da imagem (Figura 04): o artista, vestido de paletó preto e meias pretas nos pés, está apoiado sobre as mãos no chão e suas pernas estão suspensas no ar. Seus sapatos estão apoiados no chão ao seu lado. Do outro lado da rua, em outra calçada, algumas pessoas observam o artista.

essas atravessam seus corpos e os corpos de seus espectadores. O corpo do performer torna-se um canal de historicidade mais do que de intencionalidade teleológica. (LEPECKI, 2017, p. 185)

Mesmo que a ação realizada por mim não tenha sido feita por um longo tempo, acredito que ela durou tempo suficiente para mobilizar o atravessamento de forças históricas, visto o comentário do passante. E é a partir de três fatores relacionados à fala do homem que vou procurar explicar o porquê.

Primeiro fator: um homem desconhecido me diz para eu não fazer o que estou fazendo. Ao estarmos no espaço público, quais são os corpos que autorizam outros corpos? Ainda que seja compreensível o porquê do passante me dizer para não fazer “isso aí, não”, a fala demonstra contato direto com a questão racial, uma vez que, o corpo do artista que se move é negro (e diante disso me questiono sobre a vulnerabilidade do corpo de um artista negro). É óbvio que a fala do homem não imprime um tom de ameaça, deixando em evidência consequências do que pode vir a ocorrer comigo, caso continue a fazer o que faço. No entanto, ao dizer “não faz isso aí, não, bailarino” é como se ele desse uma ordem ao corpo que se movimenta. Se fosse um corpo branco a fazer o que eu faço essa ordem teria sido dada?

Com base nesse apontamento, enxergo conexão entre a ação realizada com o conceito de coreopolítica:

(...) comobilização da ação e dos sentidos, energizada pela ousadia do iniciar o improvável, no chão sempre movente da história, e que pode prescindir mesmo do espetáculo do cinético da circulação e do agito, pois o que importa é implementar um movimento que, ao se dar, de fato promova o movimento que importa. (LEPECKI, 2012, p. 55)

Experimentar elevar um pé no ar, enquanto o outro se apoia no chão junto às mãos, e realizar algumas torções, explorando outros apoios. Descritos dessa forma, os movimentos poderiam ser interpretados como uma sequência coreográfica, mas não se trata disso. Os movimentos descritos decorrem da conjunção dos atos de espreguiçar e bocejar. Não houve uma estruturação prévia dos movimentos, configurando-os em um determinado ritmo, com qualquer intencionalidade em expressar e/ou comunicar algo que não fosse a simples atividade de pandiculação.

Dessa forma, as ações de espreguiçar e bocejar, conectando-me ao pensamento de Lepecki (2012), podem ser interpretadas como o “improvável” e este movimento acaba por promover o “movimento que importa”, o qual pode ser observado nas falas do passante que diz: “não faz isso aí, não, bailarino. Esse cara escravizou preto, esse da estátua!”.

Segundo fator: sou chamado de capoeirista e depois de bailarino. Antes de utilizar o adjetivo bailarino, o homem me nomeia como capoeirista¹⁷. Eu jamais pratiquei capoeira e os movimentos que realizei durante a ação estavam focados no espreguiçamento e bocejo. O homem lê meus movimentos – elevação de um pé no ar, enquanto o outro está apoiado no chão, assim como as mãos, e em constante exploração de torções – como um golpe de capoeira. Se fosse um corpo branco a fazer o que eu faço teria sido chamado de capoeirista? Questiono isso devido à ligação entre a capoeira e a cultura negra. A fim de problematizar um pouco mais essa discussão, é necessário examinarmos os adjetivos utilizados.

Para isso, façamos uma comparação entre ambos: capoeirista é aquele que pratica capoeira. Sendo ela hoje considerada como jogo atlético, surgiu como uma luta, criada no Brasil por pessoas negras. Já o bailarino é aquele que dança, compreendendo-a como uma linguagem artística. Ou seja, inicialmente, o corpo do artista negro que se espreguiça e boceja em frente à Prefeitura Municipal de São Vicente é visto como um corpo que luta. Entretanto, por que, para quê e com quem luta? A luta se daria com o sistema político, representado pelo edifício? A luta seria um enfrentamento ao processo desumano de escravização, a partir da relação do corpo do artista com a figura do monumento? Luta **ou** dança? Luta **e** dança? Arrisco, aqui, seguir o fluxo das impressões do passante e atribuir à “dança da pandiculação” o caráter de luta. Uma dança e luta que seja capaz de fissurar um chão racializado.

Porque a rachadura, finalmente, não é mais do que o chão emergindo com força coreopolítica: desequilibrando e desestabilizando subjetividades predeterminadas e corpos pré-coreografados para benefício de circulações que, apesar do agito, mantêm tudo no mesmíssimo lugar. A rachadura já é o chão, já é o lugar, e é com sua parceria que podemos agir o desejo de uma outra vida, de uma outra pólis, de uma outra política – de uma *coisa* outra, pois a arte e a política, na sua fusão coconstitutiva, nos relembram

¹⁷ Adiante compartilharei algumas pistas que me possibilitaram trilhar um caminho de suposições na tentativa de entender o porquê de ter sido nomeado com esse adjetivo pelo passante.

que há tudo ainda a ser visto, sim: há tudo ainda a ser percebido, sim; tudo ainda a ser dançado. (LEPECKI, 2012, p. 57)

Terceiro fator: o homem se refere a Martim Afonso de Sousa¹⁸ como um escravizador. Suponho que o corpo do artista negro que se espreguiça e boceja em frente ao monumento que homenageia o referido colonizador evoca no passante a leitura de escravizador e escravizado – ainda que, inicialmente, o processo de colonização tenha ocorrido no Brasil com outra raça, no caso, os povos originários. Refletindo agora, no momento em que escrevo este parágrafo, recorro de minha mãe nos dizer que a mãe de seu pai, minha bisavó, era indígena. Embora desconheça as circunstâncias de como se iniciou esse relacionamento, não posso deixar de acreditar que meu corpo negro, o qual também descende de indígenas, que se espreguiça e boceja, em contato com o corpo e leitura de um passante, torna-se um sujeito dissidente, que emerge de um chão já fissurado.

O sujeito que emerge entre as rachaduras do urbano, movendo-se para além e aquém dos passos que lhe teriam sido pré-atribuídos, é o sujeito político pleno. Para esse sujeito, a questão fundamental é recapturar uma nova ideia, uma nova imagem e uma nova noção coreográfica de movimento. A pergunta comum que os confrontos políticos do contemporâneo global (e, apesar da singularidade histórica, geográfica de cada um) nos colocam hoje é: o que, de fato, é um movimento verdadeiramente político? Como criar um movimento de contestação que, de fato, escape das coreopoliciadas imagens do que a “contestação” deve ser nos circuitos urbanos? (LEPECKI, 2012, p. 57)

Há de se mobilizar outras coreografias neste chão com o espreguiçamento e bocejo? Há de se propor uma outra cinesse política com ações de pandiculação? E para que se possa sugerir uma resposta à questão, retornemos à política do chão. A partir das proposições de Paul Carter, Lepecki (2017) afirma o seguinte sobre a política do chão:

(...) se ela pretende iniciar uma poética verdadeiramente pós-colonial e anticolonialista, deve antes de mais nada gerar discursivas e cinéticas que evidenciem o corpo em movimento como uma extensão inevitável do terreno que o sustenta. Portanto, qualquer política do chão é mais que uma mera topografia política, ela é também uma cinesse política. (LEPECKI, 2017, p. 182 e 183)

¹⁸ Martim Afonso de Sousa, sob ordens de Dom João III, Rei de Portugal, iniciou um processo de colonização do Brasil. No ano 1532, ocorreu a fundação da Vila São Vicente, considerada a primeira cidade do Brasil.

A presente afirmação se conecta com o que foi experienciado durante a ação, considerando as reverberações no passante, expressas em sua fala, assim como na análise feita a partir delas. É a partir do corpo de um artista negro em movimento, em um determinado chão, em um determinado espaço, que se configura uma possível cinesia política. Tal cinesia é percebida pelo passante através do movimento que o artista realiza e, ao verbalizar suas impressões sobre o que vê, o passante possibilita ao artista reconhecê-la.

Possíveis leituras ou suposições do porquê

“Ei, capoeirista!”. Intrigado com esta fala e interessado em organizar uma trama de significados ao comentário do passante, após ter tido contato com o artigo da pesquisadora Renata de Lima Silva (2012) – que trata da potência artística do corpo na capoeira angolana –, encontrei pistas para trilhar um caminho de suposições na tentativa de entender o porquê de ter sido nomeado como capoeirista. Faço questão de utilizar a palavra “nomeado”, levando em consideração as ponderações de Jorge Larrosa Bondía (2002, p. 21). “As palavras com que nomeamos o que somos, o que fazemos, o que pensamos, o que percebemos ou o que sentimos são mais do que simplesmente palavras”.

A partir das contribuições de Bondía, questiono: por que fui nomeado como capoeirista por um passante, se o que fiz foi bocejar e espreguiçar? Partindo dessa questão, nas linhas a seguir, o que ofereço são interpretações, pautadas muito mais no interesse em desdobrar o assunto do que em apontar conclusões. Nomeadas por mim como “possíveis leituras ou suposições do porquê”, elas se baseiam nas similitudes entre alguns movimentos praticados na capoeira e os movimentos praticados durante a ação performativa, tendo como base tópicos corporais desenvolvidos na Técnica Klauss Vianna.



Figura 05¹⁹ – Frame do vídeo de registro da ação “Pandiculação”, realizada na cidade de São Vicente, em 2022, pelo artista Rodney Cardoso. Gravação de Edvan Monteiro.



Figura 06²⁰ – Frame do vídeo de registro da ação “Pandiculação”, realizada na cidade de São Vicente, em 2022, pelo artista Rodney Cardoso. Gravação de Edvan Monteiro.

¹⁹ Descrição da imagem (Figura 05): o artista, vestido de paletó preto e meias também pretas, está de costas, com as pernas esticadas, mantendo os pés e a mão direita no chão da calçada. O braço direito, flexionado, está suspenso no ar.

Apresento aqui uma primeira pista. Silva (2012, p. 6) compara o estado de alerta das/dos praticantes da capoeira com a noção de presença, constantemente reforçada nas práticas cênicas, seja na dança ou no teatro.

O treino, bem como o jogo da capoeira angola, constitui-se em um espaço de desafio, pois além de uma prática extremamente física, por vezes repetitiva e exaustiva, lida-se constantemente com o risco da queda e do golpe, o que exige do corpo um constante estado de alerta. Este estado de alerta, ou “estar ligeiro”, é a própria ampliação da percepção do corpo no espaço, que dilata a presença do capoeirista, gerando prontidão. No teatro e na dança esse conceito é discutido na noção de presença. (SILVA, 2012, p. 6)

A presença faz parte dos tópicos corporais do Processo Lúdico, fase introdutória da Técnica Klauss Vianna, e é o primeiro a ser estudado, na qual se busca o “despertar” do corpo (conf. MILLER, 2016). A presença é elemento fundamental, pois é a partir das atenções direcionadas que se poderá construir um corpo presente, um corpo atento a si, à/ao outra/o e ao ambiente, atento às percepções e relações construídas nessa rede de contaminação. E é em estado de presença que inicio movimentos relacionados à ação de pandiculação.

Considerando a relevância da presença (a partir de suas especificidades como tópico corporal na TKV), podemos notar uma aproximação desse (meu) corpo que se espreguiça na rua e do corpo de uma/um praticante de capoeira. Em ambos os casos, a presença permeia todo o processo do fazer, afinal os corpos atuantes se mostram de prontidão ao que pode vir a ocorrer: seja um golpe do qual é necessário se desviar, seja de qualquer elemento externo, como interferências de desconhecidos verbalizando comentários durante a ação performativa, por exemplo.

A segunda pista está baseada na questão do equilíbrio. Como afirma Silva (2012), o equilíbrio se destaca na capoeira “pois ele é tudo o que não quer se perder e, sem dúvida, quanto mais o capoeirista tem domínio de seu equilíbrio, ao trocar os ‘pés pelas mãos’, mais atrativo se torna seu jogo” (SILVA, 2012, p. 10).

²⁰ Descrição da imagem (Figura 06): o artista, vestido de paletó preto e meias nos pés, está curvado, com o rosto direcionado para o chão da calçada, suas mãos estão apoiadas no chão, assim como o seu pé esquerdo. Um par de sapato social preto está no chão à sua frente.

Em vários momentos na ação performativa, explorei diferentes apoios. Nas práticas da TKV, focamos nossa atenção para os apoios ainda no Processo Lúdico, reconhecendo os apoios como o quarto tópico corporal²¹. Em contato com o chão, percebemos os apoios e, como afirma Miller (2012, p. 57), “com o trabalho de transferência de apoio, possibilita-se a composição do caminho”.

Ao contrário de como algumas pessoas geralmente se espreguiçam (geralmente em nível alto, esticando os braços, ou em superfícies mais confortáveis como a cama, por exemplo), incluí em minha experimentação os níveis alto, médio e baixo e considerei o chão como principal superfície. Para dar conta das transições entre um nível e outro, bem como da investigação de diferentes possibilidades de espreguiçamento, mantive diversas partes do meu corpo em contato com o chão, a fim de experimentar diferentes apoios. Em determinados momentos, assim como acontece no jogo de capoeira, troquei os “pés pelas mãos”.

*Agora, o movimento, antes iniciado pelos braços, percorre outras partes do corpo, convidando pernas, pés, coluna vertebral, cabeça, pelve. Experimento alteração de apoios, elevando um pé no ar, enquanto o outro, em companhia das duas mãos, tocam o chão. Exploro algumas torções em trocas de apoios constantes e é quando escuto de um homem que passa:
– Ei, capoeirista! Não faz isso aí, não, bailarino. Esse cara escravizou preto, esse da estátua!*

O trecho acima é um recorte do texto que apresenta a narrativa da ação “Pandiculação”, elaborada por mim, após a realização da experimentação. Colocá-lo neste ponto do texto não é à toa. Repare: é justamente no momento em que tenho um pé no ar, enquanto o outro, junto das mãos em contato com o chão, me serve de apoio, que a fala do homem atravessa a ação. Ao me ver nesta posição o passante, desconsiderando o meu traje, foca apenas no movimento que faço e o identifica como um golpe de capoeira e por isso me grita: ei, capoeirista!

²¹ É importante explicar: embora haja uma espécie de ordenação dos tópicos na sistematização da técnica (presença, articulações, peso, apoios, resistência, oposições, e eixo global), isso não significa que determinado tópico só é desenvolvido em uma fase específica. Todos os tópicos corporais estão presentes nas movimentações. O fato dos tópicos corporais estarem configurados nessa ordenação acaba facilitando a compreensão das/dos praticantes da TKV, porque, ao serem explorados “separadamente”, são percebidos com mais evidência, mediante a atenção que é direcionada ao tópico investigado.

Por fim, a terceira pista está relacionada às oposições e à relevância do contato com o chão.

Por um lado, parece-me que essa mesma lógica de tensão e oposição pode ser vista, física e metaforicamente, na capoeira da angola, na relação do corpo do angoleiro com o chão. Ao mesmo tempo em que se quer evitar a queda e até mesmo que qualquer parte do corpo – a não serem as mãos, a cabeça e os pés – toque o chão, existe uma relação de intimidade com o chão, pois os movimentos acontecem preferencialmente do nível médio para baixo, uma vez que grande parte da *performance* de um capoeirista em jogo é feita com mais de dois apoios no chão. (SILVA, 2012, p. 10)

Assim como na capoeira, as oposições também fazem parte da TKV e estão presentes, de maneira intencional, na ação performativa realizada. Na sistematização da Técnica Klauss Vianna, oposições é visto como o sexto tópico corporal a ser estudado. Como informa Miller (2016), com a utilização das oposições, abrimos espaços nas articulações, com os direcionamentos ósseos. Enquanto me espreguiço, procuro direcionar partes diferentes do meu corpo em direções opostas, justamente a fim de ganhar mais espaços nas articulações e com isso descobrir outras possibilidades de movimento também.

Outro fator importante mencionado na citação de Silva é a relação que se estabelece com o chão. De acordo com Klauss Vianna (2018), o chão é um apoio básico de todos (e todas). E isso se dá devido à existência da gravidade. Em diversas aulas de TKV, ouvimos a seguinte frase: “não ignore a gravidade”, “não é ir contra a gravidade, mas a favor dela”, “devemos utilizar a gravidade a nosso favor”. E o chão é elemento fundamental nessa relação. Durante todo o percurso das aulas, somos lembrados/relembradas a manter uma relação de parceria com o chão.

O chão é um elemento primordial e a mais concreta referência para o aluno se observar e se perceber. A princípio, deve-se estimular a observação de como ele sente o chão: quente, frio, liso, duro. E como se sente o contato do corpo no chão: confortável, desconfortável, etc. Aos poucos, vai-se criando uma intimidade com o chão, de acolher-se, apoiar-se, deslizar, rolar. Enfim, o chão vai se tornando um aliado no trabalho de percepção do próprio corpo. (MILLER, 2016, p. 59-60)

Como pode ser percebido, tanto na prática da capoeira como nas práticas de exploração de movimento realizadas, o chão se mostra fundamental. Dessa forma,

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 15 n. 2, jul-dez 2024

visualizar um homem, ainda que de terno e gravata, se relacionando com o chão de uma outra forma, utilizando diversas partes do seu corpo para tocá-lo (não apenas os pés), pode ter remetido ao passante a leitura de um corpo de um capoeirista: *ei, capoeirista! Não faz isso aí, não, bailarino*. Vale ressaltar que em um segundo momento também sou lido como bailarino. A partir disso, seria possível estabelecer alguma relação entre a pandiculação e a dança? Há algo de coreográfico no espreguiçamento? No entanto, para responder tais questões, seria necessário supor outros porquês, bem como propor outras leituras – o que não é o caso neste artigo.

Uma possível coreografia

*Ainda mantendo as meias, esparramo meus pés no chão da Rua Frei Gaspar e, vetorizando sesamóides e calcâneos, inicio um caminho que não sei aonde vai dar. Na mão esquerda, carrego os sapatos e em todo o resto, nenhuma certeza, a não ser de que a ação já começou.*²²



Figura 07²³ – Frame do vídeo de registro da ação “Pandiculação”, realizada na cidade de São Vicente, em 2022, pelo artista Rodney Cardoso. Gravação de Edvan Monteiro.

²² Trecho do texto que apresenta a narrativa da ação “Pandiculação”, elaborada pelo autor.

²³ Descrição da imagem (Figura 7): o artista está de pé, de costas, segurando com a mão esquerda os sapatos. Uma mulher idosa e um homem idoso, ambos utilizando máscaras de pano, olham para o artista. Há outras pessoas na calçada, mas estas não observam o artista.

Ao analisar o trabalho de “O Artista Negro Mais Amistoso da América®”, de William Pope.L, a partir de suas ações de rastejadas, André Lepecki (2017, p. 179 e 180) expõe as características do chão das cidades: “o chão é fissurado, quebrado, frio, doloroso, quente, fedido, sujo. O chão fura, fere, prende, arranha. O chão, acima de tudo, pesa”. Tais características não se limitam apenas ao caráter concreto do chão nos ambientes urbanos, mas ganham outras dimensões se considerarmos esse mesmo chão também como base para o desenrolar dos acontecimentos sociais.

Um homem que caminha na rua de meias, carregando os calçados em uma das mãos, já tem de lidar com as irregularidades de uma superfície na qual se sobrepõem corpos que agem a partir de lógicas estruturantes. E seguir em fluxo contrário já ocasiona microalterações nesses modos ordenadores: olhar de curiosidade, expressões de estranhamento, e a diminuição do ritmo da ação feita para poder acompanhar o indivíduo que caminha na rua de meias carregando os calçados em uma das mãos. Uma possível coreografia?

Neste caso, coreografia não deve ser entendida como a reprodução de uma sequência de passos já estabelecidos, é necessário ir além dessa abordagem geralmente mais propagada. A fim de ampliar a compreensão sobre este termo, pautamo-nos nas análises de Lepecki (2012) a respeito dos apontamentos de Andrew Hewitt, quando este busca redefinir o conceito de coreografia ao expor a relação entre dança e política.

De modo sucinto, para Hewitt, “coreografia” nomeia não apenas o modo como a dança reflete, manifesta ou expressa determinada ordem social, mas nomeia igualmente o princípio teórico articulando os elos entre práticas artísticas, sociedade e política. (LEPECKI, 2012, p. 46)

Mais adiante, Lepecki explicita melhor essa relação, chamando a atenção para a disposição e manipulação dos corpos neste contexto.

Coreografia não deve ser entendida como imagem, alegoria ou metáfora da política e do social. Ela é, antes de tudo, a matéria primeira, o conceito, que nomeia a matriz expressiva da função política – função essa que Hewitt (2005, p. 11) define como “a disposição e a manipulação de corpos uns e em relação aos outros”. (LEPECKI, 2012, p. 46)

Diante disso, torna-se possível entender que as questões de coreografia vão além da dança, como conhecemos usualmente. E para dar mais contorno a essa explanação,

acreditamos ser necessário incluir nestas linhas aquilo que Lepecki (2012) nomeou como “uma consequência incontornável”. Nesta consequência, a dança é apresentada como coreopolítica: “uma atividade particular e imanente de ação cujo principal objeto é aquilo que Paul Carter chamou, no seu livro *The Lie of the Land*, de ‘política do chão’” (LEPECKI, 2012, p. 47).

Sendo assim, ao retornarmos ao momento em que se percebe a alteração dos corpos que seguem em um fluxo estipulado por lógicas estruturantes, em contaminação às ações do homem que caminha na rua de meias, carregando os calçados em uma das mãos, já não cabe mais repetir a pergunta e sim as palavras, enfatizando-as em tom afirmativo: uma possível coreografia.

Algumas considerações

Uma possível coreografia. Uma coreografia de um artista negro que desestabiliza o imaginário, de quem vê e de quem dança. A fala de um passante reverberou a tal ponto que levou a estudos impensáveis no processo de elaboração da ação performativa. A capoeira nunca foi uma referência, mas ela trouxe a possibilidade de enunciar algo difícil de dizer sobre a racialização dos corpos que dançam, que performam no espaço público.

A fabulação do encontro com William Pope.L colaborou para o entendimento político que vai além da identificação, apesar de passar por ela, mas situa um chão, constituído a partir da colonização e dos traumas deste processo histórico. No encontro com o público passante não há já os códigos estabelecidos de como uma performance “deve” ser recebida. E à medida que a ação se desenvolve evidencia a relação com o que delinea o espaço – monumentos históricos em homenagem aos colonizadores, por exemplo –, assim como fantasias acerca do corpo de um homem negro em movimento.

Partir da experiência de um corpo que sente é diferente de iniciar um trabalho considerando apenas conceitos. E ao supor isso, não tenho o objetivo de desqualificar outras formas de se iniciar uma produção acadêmica. No entanto, é necessário pontuar que a relação entre o fazer e o sentir, refletindo-se enquanto se faz e fazendo-se enquanto se reflete configura-se como uma alimentação constante – e sem imposição de hierarquia –, intensifica os potenciais do teórico-prático. Ambos os processos acontecem concomitantemente.

Dança e luta se confundem. Por que um artista negro? Por que um espaço público urbano? O que esse encontro pode provocar? O passado e o presente se atravessando. A historicidade em movimento. As memórias coletivas enunciadas, assim como equívocos metonímicos também. Algumas pistas.

Referências

BERTOLUCCI, Luiz Fernando. Pandiculation: nature's way of maintaining the functional integrity of the myofascial system? **Journal of bodywork and movement therapies**, v. 15, n. 3, p. 268-280, 2011. Tradução: Victor Paredes Castro.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Tradução: João Wanderley Gerald. **Revista Brasileira de Educação**. n. 19, jan./abr., 2002, p. 20-28.

DAMÁSIO, António. **A estranha ordem das coisas: As origens biológicas dos sentimentos e da cultura**. Tradução Laura Teixeira Motta. - 1a ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: o corpo-em-experiência. **Revista Ilinx, Campinas**, Universidade Estadual de Campinas, n. 4, p. 1-11, dez. 2013.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

GREINER, Christine. **Fabulações do corpo japonês e seus microativismos**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

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

LEPECKI, André. **Exaurir a dança: performance e a política do movimento**. Tradução Pablo Assumpção Barros Costa. São Paulo: Annablume, 2017.

_____. (2012). Coreopolítica e coreopolícia. **ILHA: Revista de Antropologia**, 13(1), 41-60.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna**. 3 ed. São Paulo: Summus, 2016.

_____. **Qual é o corpo que dança?: a dança somática para adultos e crianças**. São Paulo: Summus, 2012.

PODE. In: **DICIO, Dicionário Online de Português**. Porto: 7Graus, 2024. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/pode/>>. Acesso em: 09/10/2024.

SILVA, Renata de Lima. A potência artística do corpo na capoeira angola. **Revista Ilinx, Campinas**, Universidade Estadual de Campinas, n. 1, p. 1-14, set. 2012.

VIANNA, Klauss. **A Dança**. 8 ed. São Paulo: Summus, 2018.