REVISTA DA FUNDARTE
ANO 22
NÚMERO 49
ABRIL A JUNHO DE 2022
FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE ARTES DE MONTENEGRO
arte educação E PERFORMANCE

CORPOS EM EXPERIÊNCIA: UMA COREOGRAFIA QUEER

Rodrigo Lemos Soares
Gustavo Henrique Pereira

Resumo: O texto se propõe a expor as experiências de quatro bailarinos, da cidade do Rio Grande/ RS, que se aventuram ao interpretar diferentes formas de representação do que eles entendem por gay, em seu contexto de solo gaúcho interiorano, seguindo uma influência Queer, acreditando que essa seja uma oportunidade de interagir com diferentes espaços. Por meio de duas formas de entrevista, em grupo e individual, os dados produzidos permitiram perceber que ocorrem transformações pelo uso de metáforas cênicas, utilizadas para expor identidades “ditas” femininas, paradoxalmente, em corpos masculinos de tal forma, que essas representações propiciem um misto de sensações, por exemplo, estranheza e desejo, entendendo essas, enquanto manifestações culturais, produzidas pela experimentação entre os seus corpos e os afetos sentidos pelos(as) seus/ suas expectadores(as).

Palavras-Chave: Experiências. Corpos. Dança.

BODIES IN EXPERIENCE: A CHOREOGRAPHY QUEER

Abstract: The text proposes to expose the experiences of four dancers, from the city of Rio Grande/ RS, who venture to interpret different forms of representation of what they mean by gay, in their context of gaucho countryman, following a Queer influence, believing that this is an opportunity to interact with different spaces. Through two forms of interview, in a group and individual, the data produced allowed us to perceive that transformations occur through the use of scenic metaphors, used to expose "female" identities, paradoxically, in male bodies in such a way that these representations mixed feelings, for example, strangeness and desire, understood as cultural manifestations produced by the experimentation between their bodies and the affections felt by their / their spectators.

Keywords: Experiences. Bodies. Dance.

Aquecendo as discussões...

Ao partir do interesse em compreender as motivações de cinco bailarinos de uma, hoje extinta, companhia de dança da cidade do Rio Grande/RS, unidos, segundo eles, por suas identidades sexuais, produzi à ideia de escrever sobre as suas criações em dança. Problematizei questões artísticas envolvidas no diálogo com o fazer coreográfico aliado às experimentações dos corpos deles, ao proporem danças urbanas que, de algum modo, falassem de suas trajetórias enquanto sujeitos homossexuais. De imediato destaco como informação inicial do grupo, a

demarcação identitária que está centralizada na inspiração pelo grupo ucraniano Kazaky[1]. Além disso, alegam que propuseram danças e performances que contribuíssem à uma crítica social em seu município e nos diferentes palcos pelos quais passaram, referente as possibilidades de ser homossexual, naqueles contextos e expor essas narrativas "ditas" gays, por meio das artes, explorando, principalmente, seus corpos.

Para realizar o estudo, embasei-me na vertente pós-estruturalista dos Estudos Culturais (EC), visto que estes podem ser compreendidos como uma perspectiva teórica que, de acordo com Nelson, Treichler e Grossberg (2005), "[...], rejeitam a equação exclusiva de cultura com alta cultura e argumentam que todas as formas de produção cultural precisam ser estudadas [...]" (NELSON, TREICHLER, GROSSBERG, 2005, p. 13). Mais que isso, a aproximação dos EC deriva das questões apresentadas ao longo da produção do estudo e dos modos como os colaboradores da pesquisa se posicionaram e narraram suas experiências. A forma antidisciplinar dos EC possibilitaram que eu criasse linhas de fuga para construir a pesquisa, bem como analisar os dados de modo questionador, abri mais perguntas do que acredito ter ofertado respostas.

Diferentemente de outras formas de investigação, os EC vêm mostrando que há uma gama de culturas e essas precisam ser investigadas, considerando fundamentalmente as suas particularidades. Dessa forma, como instrumento para produção dos dados realizei um encontro de conversa coletivo (GIL, 1999) e depois, realizei entrevistas individuais semiestruturadas (GIL, 1999) aliadas a uma leitura interpretativa, da coreografia elaborada pelo grupo. Contei com a participação de quatro bailarinos, do sexo biológico masculino, que estavam inseridos em uma Cia. de dança, hoje extinta, da cidade do Rio Grande/RS. Os dados obtidos[2] da conversa

[1] Para mais obre o grupo Kazaky, ver: <http://www.kazaky.com/> Acesso em 07 de jan. de 2022.

[2] Por uma questão de organização e diferenciação escrita, as narrativas dos participantes estarão entre aspas e em itálico, com a indicação de quem proferiu entre parênteses, letras maiúsculas e destaque para se foi dito na conversa coletiva ou na entrevista individual. Para indicação dos sujeitos da pesquisa os nomes aqui utilizados são referência aos sobrenomes de quatro dos cinco componentes do grupo Kazaky (Artur Gaspar; Kyryll Fedorenko; Francesco Borgato e Stas Pavlov).

com o grupo e das entrevistas individuais geraram este texto, e a análise da coreografia gerou um segundo material, ainda em fase de delineamento teórico. Todos os dados foram catalogados, em categorias e discutidos por meio da técnica denominada de Análise Cultural (WORTMANN, 2007). A definição da técnica permite escapar dos determinismos e questionar diferentes arcabouços culturais.

Projetando as cenas experienciadas...

A proposta coreográfica do grupo consistiu em mesclar técnicas das danças urbanas, especificamente o Wacking e o Vogue, com técnicas de expressão corporal, orientadas pelo teatro. As inspirações para criarem seus movimentos decorreu, a partir das formas pejorativas de insultos aos homossexuais, naquela cidade. Das técnicas elencadas pelo grupo, o Waacking[3] tem destaque nas danças urbanas modernas, porque advém das comunidades negra e gay norte americana. A partir dessa leitura, o estilo foi o escolhido como predominante na criação. Ressaltaram que esta é uma eletrizante forma de dança, com ênfase em movimentos complexos e altamente dinâmicos dos braços e mãos, que se assemelham a implantação de locking no pulso, mas mais exagerado e prolongado que ressalta sensualidade e força ao mesmo tempo. Este estilo de dança também incorpora afiadas poses, que é chamado Vogue estilo, comumente, feito em conjunto com Waacking.

A proposta coreográfica apostou tanto na expressão corporal, quanto na produção de movimentos, mas se destacou pela adoção do salto alto e do batom vermelho, símbolos da sensualidade e vaidade feminina, segundo o grupo. Alegam que ousaram também na interpretação exagerada embalada por hits atuais, envolvendo o contexto do Ballet Clássico de Repertório Lago dos Cisnes, focados, especificamente, na presença do Cisne Negro. Os bailarinos, segundo eles, tiveram

[3] Segundo Ejara (2009). et. al., "[...] o Waacking surgiu como uma interpretação gay do Locking, na década de 70, no Underground Gays Club de Nova York" (EJARA, 2009, p. 01).

a pretensão de interpretar diferentes formas de representação do gay na sociedade, seguindo uma influência Queer e ou Camp[4], por acreditarem que essa seja uma oportunidade de interagir em diferentes espaços. Enquanto para Gamson (2002), a política Queer "[...] adota a etiqueta da perversidade e faz uso da mesma para destacar a 'norma' daquilo que é 'normal', seja heterossexual ou homossexual [...] não é tanto se rebelar contra a condição marginal, mas desfrutá-la [...]" (GAMSON, 2002, p. 151).

Dessa forma, o foco elencado pelo grupo fixa-se na Teoria Queer[5], que segundo Butler (2002), o termo tem operado uma prática linguística com o propósito de degradar os sujeitos aos quais se refere. O termo Queer "[...] adquire todo o seu poder precisamente através da invocação reiterada que o relaciona com acusações, patologias e insultos [...]" (BUTLER, 2002, p. 58). Reitero que as características apontadas por Butler (2002) estão presentes nas narrativas que seguirão nos próximos tópicos desse artigo.

Por isso, a ideia deles foi a de propor outros significados ao termo, passando a entender Queer como uma prática de vida que se coloca contra as normas socialmente aceitas. A afirmação do grupo diz respeito a produção de uma crítica ao que se convencionou chamar de heteronormatividade, masculinidade de referência, defendidas por aqueles que veem o modelo heterossexual como o único correto e saudável, conceituações que também estão presentes nas artes e, entre elas, a dança. Assim, dentre suas proposições, está a de desconstruir o argumento de que a sexualidade segue um curso natural. As narrativas elencadas indicam que "[...] os estudos Queer atacam uma repronarratividade e uma reproideologia, bases de uma heteronormatividade homofóbica, ao naturalizar a associação entre heterossexualidade e reprodução [...]" (LOPES, 2002, p. 24). A ideia é dissociar a

[4] Por Lopes (2002) "[...] o Camp pode ser comparado com a fechação, a atitude exagerada de certos homossexuais, ou simplesmente à afetação. Já, como questão estética, o Camp estaria mais na esfera do brega assumido, sem culpas [...]" (LOPES, 2002, p. 95).

[5] A teoria Queer começou a ser desenvolvida a partir do final dos anos 80 por pesquisadores e ativistas bastante diversificados, especialmente nos Estados Unidos. Um dos primeiros problemas é como traduzir o termo Queer para a Língua Portuguesa. "[...] Queer pode ser traduzido por estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário [...]" (LOURO, 2004, p. 38).

naturalização da vida ao elencar as instâncias culturais, enquanto produto e produtora de sujeitos.

O maior esforço de Butler (2002), por exemplo, dentro dos estudos Queer, foi o desenvolvimento do que ela nomeou de teoria da performatividade. Segundo a autora, o gênero, "[...] é performativo porque é resultante de um regime que regula as diferenças de gênero. Neste regime os gêneros se dividem e se hierarquizam de forma coercitiva [...]" (BUTLER, 2002, p. 64). De uma forma resumida e incompleta, arrisco dizer que a teoria da performatividade tenta entender como a repetição das normas, propostas de modo ritualizado, criam sujeitos que são o resultado destas repetições. Desse modo, o grupo, em sua proposta de ousar, recorre a entre lugares de suas experiências, antes de nada, somáticas, para atingirem seu objetivo de *"[...] ser provocador, estimulador, propositivo, tudo isso, causando estranheza nas pessoas que nos assistem, ou seja, tirando ela dos seus lugares comuns, tendo a ideia de que elas queiram nos ver, mais pelas sensações que causamos ao entrar em cena [...]" (BORGATO* – conversa coletiva*).*

Desse modo, as cenas até aqui narradas/ descritas compõem um arcabouço que será adensado pela noção de experiência. A presença do outro gera em nós diferentes sensações e delas derivam os modos como nos relacionamos com o que é dito, visto e sensibilizado. É nos corpos e por eles que experienciamos o mundo e recebemos todas as manifestações a nós dirigidas. É pelo corpo que presenciamos o mundo.

Noções de corpos e experiência...

Como foi possível perceber, na narrativa que encerra o tópico acima, dentre as propostas do grupo está uma leitura de si, pelos olhares alheios, colocando expectadores(as) em experiência, a partir de sua performance, por meio dos seus corpos em movimento. Nesse sentido, proponho este segundo subitem dialogando com Jorge Larrosa (2000), ao expor a possibilidade que: "[...] a experiência da leitura

não consiste somente em entender o significado do texto, mas em vivê-lo [...]" (LARROSA, 2000, p.17). Articulo, pois, a importância de o(a) leitor(a) se sentir sujeito, protagonista, que tece relações com suas experiências, com os sentimentos que lhe afetam e com as obras e objetos. Considero interessante, deste modo, entender como se assentam as condições de possibilidade para que uma leitura seja realizada, em detrimento de outra. Desse modo, como descreve Michel Foucault (2014a):

> Seria interessante tentar ver como se produz, através da história, a constituição de um sujeito que não é dado definitivamente, que não é aquilo a partir do que a verdade chega à história, mas de um sujeito que se constitui no próprio interior da história. É para esta crítica radical do sujeito humano pela história que devemos dirigir-nos. [...] Ora, a meu ver, é o que deve ser feito: mostrar a constituição histórica de um sujeito de conhecimento por meio de um discurso tomado como conjunto de estratégias que fazem parte das práticas sociais. (FOUCAULT, 2014a, pp. 132-133).

Neste contexto, dialogo com Michel Foucault (2014a), por perceber que, a partir do interesse dos bailarinos a proposição efetiva deles ocorre por meio de uma forma de linguagem. Ela, a linguagem, produz sujeitos e práticas, ao falar sobre estes ou estas, resultando de relações de poder que atuam diretamente sobre as ações sociais do grupo em questão (LOURO, 2004). Deste modo, ela necessita ser discutida, para que não passe despercebido, seu uso e potencial, uma vez que ela nos configura, produz e deteriora, podendo também, de certa forma nos estigmatizar[6], marcando-nos, em seu caráter múltiplo, instituindo relações de poder.

Dito isso, entendo que os objetivos traçados pelos quatro bailarinos, propõem-nos um pensamento de que as relações de poder são exercidas por meio de noções de resistência, que estão assentadas, principalmente, em um viés corpóreo. No entanto, Foucault (1988), alarga esta visão, a ponto de perceber que são as redes que definem as direções de poder e resistências, visto que, elas são do campo do material e, desse modo, elas são dependentes das formas como somos afetados(as)

[6] Em Bauman (1999) "[...] o estigma traça o limite da capacidade transformadora da cultura [...] a instituição do estigma serve eminentemente à tarefa de imobilizar o estranho na sua identidade de outro excluído [...]" (BAUMAN, 1999, p. 78).

por elas e, também, como respondemos aos seus estímulos. *"[...] Um dia nós dançamos em um Shopping e foi na cara das pessoas, frente a frente, eu amei, porque fiz caras e bocas, mostrava as partes de foco que queria que elas vissem [...] em troca percebi gente que ria, tinha cara de espano, vibrava. Estava conseguindo provocar algo nelas [...]" (PAVLOV* – entrevista individual*).*

A partir dessa narrativa, percebo que atua, nessa direção, um saber de si, uma experimentação de si, em relação ao outro. Sobre a experiência do si, Larrosa (2000) descreve que:

> [...] pode ser analisada como resultado do entrecruzamento, em um dispositivo pedagógico, de tecnologias óticas de auto-reflexão, formas discursivas (basicamente narrativas) de auto-expressão, mecanismos jurídicos de auto-avaliação, e ações práticas de autocontrole e autotransformação [...]. (LARROSA, 2000, p.38).

O saber de si permite-me analisar que o poder é inerente a vida, no entanto, as operações com ele assumem múltiplos formatos e entendimentos e desse modo, considero importante tecermos diferentes olhares para um mesmo acontecimento, para além dos esquadrinhamentos pelos quais somos supostamente iguais. Usar as linguagens implica em um narrar que ocorre mais por imagens produzidas, simulacros, do que talvez pelo arranjo dos corpos, do exagero remetido às sensualidades da ficção, recorrendo, especificamente a pedagogias que forjam sujeitos e estes, por sua vez, nominam-se, em meio, suas diferentes práticas.

Larrosa (1994) ressalta, que para que isso ocorra, narrar nossas experiências, as de si, é algo que não se produz sozinho, mas que este acontecimento é dependente de uma relação em que ocorra o ato narrativo, isto é, "[...] entre narrativas [...]" (LARROSA, 1994, p. 70). Em Larrosa (2002) experiência é "[...] o que nos acontece [...]" (LARROSA, 2002, p. 27) e não "[...] o que acontece [...]" (*idem.*) e o saber da experiência depende dos sentidos e significados que atribuímos a ela. Logo, estes saberes não são universais, trata-se de "[...] um saber particular, subjetivo, relativo, contingente e pessoal [...]" (LARROSA, 2002, p. 27). Assim, ainda que Pavlov expresse alguma sensação de realização, outro entrevistado expõe que:

"[...] prefiro dançar com certa distância do público, algo que eu consiga, mudar a movimentação, independente do que esteja ensaiado ou coreografado [...] Sei que estou exibindo meu corpo, mas, prefiro ter a certeza de que ele é meu, que não preciso ser invadido com os olhares alheios [...]" (GASPAR – conversa coletiva*).*

Somos educados o tempo todo, por diferentes mecanismos e sujeitos, e essa educação, para esta pesquisa, está sendo assumida como produtora de corpos, uma vez que elas – as educações/pedagogizações, agem sobre eles – os corpos (FOUCAULT, 1989). Desse modo, amplio a escrita dizendo que é nos corpos que presenciamos, visualizamos as escrituras, as cicatrizes e registros dos tempos e acontecimentos (GIANNATTASIO, 2012). Assim, as marcas corporais possibilitam pistas dos nossos locais de origem, das nossas experiências e nos posicionam, através das linguagens, por meio das identidades a eles conferidas, em lugares de sujeitos específicos (LOURO, 2004). Isso, porém, não implica em uma fixidez. E é nessa direção que a educação somática, no caso desta pesquisa, por meio das danças, está assentada em uma visão ampliada de corpo, escapando a ideia de material unicamente orgânico, biológico.

Para Giannattasio (2012) as sociedades conferem aos corpos diferentes funções "[...] a ele se vinculam, por exemplo, todas as formas de ascetismo, a querela nas relações entre matéria e espírito a as dimensões da cultura e da linguagem [...]" (GIANNATTASIO, 2012, p.19). Atrelam-se aos corpos diferentes mecanismos e tecnologias, como as cirurgias plásticas, por exemplo, correspondentes a tempos específicos, que possuem como função moldá-los, educá-los, a anseios que tendem a corresponder a normativas sociais vigentes. Em Foucault (1995) é sobre os corpos que se exercem os controles sociais e, por isso, eles precisam ser disciplinados.

> [...] o corpo é ao mesmo tempo uma massa, um invólucro, uma superfície que se mantém ao longo da história. A constituição do ser humano, como um tipo específico de sujeito, ou seja, subjetivado de determinada maneira, só é possível pelo caminho do corpo. (FOUCAULT, 2006, p.168).

É, em princípio, pelos usos, interações dos corpos que as danças são apresentadas, nesta pesquisa e, por isso, elas, as danças, possuem caracteres de pedagogias específicas dos grupos e sujeitos que as fazem. Saliento que estou tratando de uma noção de corpo que é produzido nos/pelos/para os desejos específicos desses bailarinos. Ao dizer dessa origem de pensamento, anuncio o lugar ou lugares de onde falo e para onde olhei. *"[...] o meu corpo fala por si e, se eu colocar ele em interação com outras pessoas ele falará outras coisas, coisas que quem dialogar com ele terá possibilidade de entender um pouco mais quem eu sou, como sou, [...] é como se fosse um jogo [...]" (FEDORENKO* – entrevista individual*).*

O corpo, "[...] lugar de dissolução do eu, volume em perpétua pulverização, traz consigo em sua vida e em sua morte, em sua força e em sua fraqueza a inscrição de acontecimentos e conflitos, erros e desejos [...]" (FOUCAULT, 2007, p.22). Esse pensamento pressupõe uma relação de alteridade, tendo em vista, que a pedagogização ocorre pelas relações com outros sujeitos. O contato com o outro é uma ação sinestésica. Da sinestesia entre sujeitos e, por sua vez, corpos, possibilitam que se operem os micropoderes ou subpoderes, e por eles, somos educados. Contudo, é preciso atender ao fato de que, uma "[...] ação não age diretamente e imediatamente sobre os outros, sobre corpos, mas que age sobre a ação [...]" (FOUCAULT, 1995, p. 243). Nossos trejeitos é que são treinados, forjando corpos disciplinados ou diria educados/ pedagogizados.

Esse pensamento de educação perpassa a seguinte narrativa: *"[...] Adapto-me as circunstâncias, percebo que o meu corpo é um campo que se define por diferentes falas, sobre como me comporto e movimento [...] eu percebo que mudo, quando alguém aplaude, vaia ou me relaciono afetivamente com outras pessoas, nessa relação, eu me transformo [...]" (GASPAR* – entrevista individual*).* Ao expor esse fragmento sinalizo o quanto uma noção de Educação Somática coloca-se em cena, razão pela qual decidi tecer um exercício reflexivo entre as narrativas e o campo de estudos.

Aproximações da Educação Somática e a coreografia: um exercício reflexivo

Para demarcar um cenário de pensamento, compreendo que o campo conhecido por Educação Somática (ES) pode ser entendido, em um primeiro momento, como interdisciplinar, tendo por interesse a consciência corporal e o movimento. Partindo dessa ideia inicial, é possível compreender que a ES, carregue em si, algo de pedagógico, de relação entre ensino e aprendizagem, ainda que, até chegar a essa consideração, ela tenha passado por entendimentos distintos. Contudo, julgo necessário reiterar algo que já foi descrito neste texto, a ES, deriva da noção de experiência e que seus precursores investigavam o movimento, a partir de seus corpos, rejeitando, de certo modo, os saberes da ciência médica do século XX (STRAZZACAPPA; MORANDI, 2006).

Para Ginot (2010), a ES parte da conexão direta do binômio corpo-mente, utilizando-se de recursos advindos tanto de exercícios de experimentação quanto de leituras, a partir de uma observação objetiva e interpretação subjetiva dessas duas atividades enquanto métodos para produção de saberes[7]. Ademais a isso, ela pode ser entendida, "[...] como um 'contrapoder', um antídoto às práticas de dança dominantes [...]" (GINOT, 2010, p. 02). Percebo possível complementar meu argumento, a partir do pensamento da pesquisadora Strazzacappa (2001), na contemporaneidade: "[...] elas – as características da Educação Somática - passaram a ser vistas como um trabalho de prevenção de problemas físicos, além de possibilitarem a melhoria da técnica e ampliação da capacidade expressiva daqueles que a praticam [...]" (STRAZZACAPPA, 2001, p. 86).

No estudo de Silveira (2009) a ES perpassa por uma noção de (re)organização, (re)formulação dos movimentos, orientando-se pela manutenção da integridade física, anatômica, dos sujeitos que a ela são submetidos. "[...] de modo geral, os métodos de Educação Somática desenvolvem um trabalho de refinamento

[7] A noção de saberes está orientada pelo estudo de Michel Foucault (2013) ao dizer que o saber é o que entrou na ordem discursiva, além disso, é o que autoriza o sujeito a assumir uma posição de fala, por sua argumentação com status de saber científico, finalmente, "[...] um saber se define por possibilidades de utilização e de apropriação oferecidas pelo discurso [...]" (FOUCAULT, 2013, p. 219).

da sensação e percepção do movimento com o objetivo de aperfeiçoar a consciência do corpo [...]" (SILVEIRA, 2009, p. 48). Nesse sentido, a narrativa de Pavlov pode ser acionada para reiterar essa construção argumentativa, segundo ele: *"[...] ainda que nossa proposta fosse a de provocar diferentes sensações no público, nossa preocupação primeira era e é, com a integridade dos nossos corpos, dos nossos psicológicos [...] nossa euforia, ao ver toda aquela movimentação surtindo efeito, não poderia conduzir a falta de razão a ponto de nos machucarmos, por toda condição de uso de salto alto e, também, de produção de movimentos [...]" (PAVLOV* – entrevista individual).

A Educação Somática, além de ter uma orientação investigativa, também, fundamenta-se na possibilidade de que pela experimentação dos corpos, em movimento, é possível propor outras linguagens e repertórios de movimento. Partindo de uma ação motora "entendida" como padronizada, os sujeitos, em experiência produzem saberes acerca de suas possibilidades de ação, focando em cada processo, tendo esse, como lócus da investigação, análise e produção do fazer. Nesse caso, em dança. *"[...] foi a melhor sensação da minha vida [...], sensação de totalidade [...] do processo de criação de movimento, até a parte de elaborar a coreografia. Cada um de nós começou propondo um movimento que já conhecia, para depois, em grupo, mudarmos [...]" (PAVLOV* – conversa coletiva).

Ao expressar que foi a melhor sensação de sua vida, Pavlov, permite-me pensar que a Educação Somática, o afetou por toda conjuntura artístico-política, da preparação à entrada em cena(s), com caráter interdisciplinar, de modo que, tendo seus corpos como partida para pesquisar e propor outras movimentações, o grupo escapou de um viés estritamente corporal, produzindo um saber sensível (DUARTE JR., 2004). Recorro, então, a Bolsanello (2008) ao afirmar que ao experienciar a Educação Somática, a intenção é a de que o sujeito não preconize a cópia, mas que seja "[...] guiado por comandos verbais: a execução dos movimentos é sentida e vivenciada de modo pessoal por cada um [...]" (BOLSANELLO, 2008, p. 02), assim como exposto pelos bailarinos em questão.

Arrisco-me a dizer que um dos objetivos da Educação Somática consiste em aguçar nos sujeitos a curiosidade em perceber no funcionamento dos seus corpos, quais são as reações e sensações possíveis de captar com ele, sendo afetados pelos contextos em que estão inseridos e as pessoas que os rodeiam com leituras acerca dos seus limites e possibilidades. A Educação Somática, nesse sentido, reitera o conceito de experiência de si (LARROSA, 2000), como já foi mencionado neste texto, percebendo as condições de possibilidade do processo, ao invés de preocupar-se com a aprendizagem em si. *"[...] sou outro ao final de tudo isso [...]" (GASPAR* – conversa coletiva). Como dito na narrativa acima, é desejável que o sujeito se perceba envolto pelos processos e desfoque dos objetivos, visto que é nesse ponto que ele se desenvolverá.

Com a escrita desse tópico não afirmo que a proposta é um exemplo de ES, contudo, julguei necessário aproximá-las ao compreender o contexto artístico narrado pelos participantes. Compreendo que a ES abrange inúmeras outras discussões, porém, enquanto exercício reflexivo a aproximação desse saber pareceu-me pertinente para adensar as discussões. Sensação e experimentação estão em jogo nas narrativas, bem como, aprimoramento das narrativas gestuais.

Em cena: múltiplas histórias

Como dito, pelos bailarinos, a intenção coreográfica deles aponta um enfrentamento pelo jogo das trocas de identidades de gênero. Tal provocação foi resultado de leituras da sociedade, o contexto do sul gaúcho e das culturas nas quais eles estão inseridos gerando um desejo de escapar de um local comum, por meio dos usos de seus corpos. As transformações, deles, consistiram em propor diferentes produções metafóricas utilizadas para assumir uma identidade "dita" feminina, representadas paradoxalmente, com os corpos masculinos. O fio condutor, da coreografia e estudo para desenvolvê-la está ancorado na questão das personalidades, fator essencial para o sucesso da dança-performance, segundo

eles. Trouxeram para cenas a ideia de colocar em xeque a disciplina, o controle, a domesticação e, assim, a normalização dos corpos, que está para Teoria Queer, como a arte do grupo está para o questionamento e estranhamento social. Suas preocupações são com as práticas sociais, sendo que é no corpo que se dá o controle da sociedade sobre os sujeitos e, também, a partir deles, que todas as cenas e histórias de vida se entrecruzam, afetando-se direta ou indiretamente.

Ocorre, segundo eles, pelo menos, um desfrute, a partir dos seus corpos, no entanto reitero que não existe um corpo humano universal – mas corpos marcados por experiências específicas, sendo significados e alterados pelas diferentes culturas, pelos processos morais, pelos hábitos, pelas distintas opções e possibilidades de desejo, além das diversas formas de intervenção e produção tecnológica. Entendo, então, que os corpos são uma produção histórica, os corpos adquirem seus significados pelos discursos a eles dirigidos, que por sua vez, são produzidos na/ da/ pela cultura e, conjuntamente a isso, nas histórias, sejam elas individuais ou coletivas.

Repertórios e leituras experienciadas:

BAUMAN, Zygmund. *Modernidade e ambivalência/* Zygmund Bauman; [Trad.] Marcus Penchel. – Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

BOLSANELLO, Débora. *Educação somática*: investindo na tecnologia interna. pp. 01 – 05. 2008. Disponível em: <www.movimentoes.com> Acesso em: 20 de mai. de 2021.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

DUARTE JUNIOR, João Francisco. *O Sentido dos Sentidos:* A Educação (do) Sensível. Curitiba: Criar Edições, 2004.

EJARA, Frank. *Soul Streets dance Blog.* Coluna: WAACKING PUNPING. 2009. Disponível em: <http://soulstreetsdance.blogspot.com> Acesso em: 20 de dez. de 2021.

FOUCAULT, Michel. A verdade e as formas jurídicas. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos X:* Filosofia, Diagnóstico do Presente e verdade. [Trad.] Abner Chiquieri; [Org.] Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: editora Forense universitária, 2014a.

FOUCAULT, Michel. As Relações de Poder Passam para o Interior dos Corpos. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos & Escritos IX:* Genealogia da ética, subjetividade e sexualidade. [Org.] Manoel Barros da Motta; [Trad.] Abner Chiquieri. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014b, pp. 35-43.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*: aula inaugural no Cóllege de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970/ Michel Foucault; [Trad.] SAMPAIO, Laura Fraga de Almeida. 23 ed. São Paulo: Loyola, 2013.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade III:* o cuidado de si. Vol. 3. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos IV.* Estratégia, poder-saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica:* para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, pp. 231-249.

FOUCAULT, Michel*. Microfísica do poder*. [Org.- Trad.] Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1989.

FOUCAULT, Michel*. História da Sexualidade I:* A vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GAMSON, Joshua. Deben autodestruirse los movimentos identitários? Um extraño dilema. In.: JIMÉNEZ, Rafael Mérida. *Sexualidades transgressoras*. Uma ontolgía de estúdios queer. Barcelona: Icária editorial, 2002, pp. 141 – 172.

GIANNATTASIO, Gabriel*. O corpo em Sade e Nietzsche*: ou, quem sou eu agora? [Ensaios] / Gabriel Giannattasio. – Londrina: EDUEL, 2012.

GIL, Antônio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social.* 5 ed. São Paulo: Atlas. 1999.

GINOT, Isabelle. From Shusterman's Somaesthetics to a Radical Epistemology of Somatics. *Dance Research Journal*, vol. 42, nº. 1, pp. 12-29, Summer, 2010.

LARROSA, Jorge Bondía. Notas sobre experiência e o saber de experiência. *In*: *Revista Brasileira de Educação*. nº. 19. São Paulo, pp. 20 – 28, jan/fev/mar/abr, 2002.

LARROSA, Jorge Bondía. *Nietzsche & a Educação.* Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LARROSA, Jorge Bondía. Tecnologias do eu e educação. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da [Org.]. *O sujeito da educação*: estudos foucaultianos. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1994. pp. 35-86.

LOPES, Denílson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho.* Ensaios sobre sexualidade e teoria Queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

NELSON, Cary; TREICHLER, Paula; GROSSBERG, Lawrence. Estudos Culturais: uma introdução, In: SILVA, Tomaz Tadeu. *Alienígenas na sala de aula*: uma introdução aos estudos culturais em educação. Petrópolis: vozes, 2005.

SILVEIRA, Saulo Silva da. *Técnica e(m) Criação Somática*: uma proposta corporal para artistas cênicos com (d)eficiência física através dos princípios e fundamentos corporais Bartenieff. 234 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

STRAZZACAPPA, Márcia. O Corpo e suas Representações: as técnicas de educação somática na preparação do artista cênico. *Cadernos CERU*, série 2, nº. 12, pp. 79-90, 2001.

STRAZZACAPPA, Márcia; MORANDI, Carla. *Entre a Arte e a Docência*: a formação do artista da dança. Campinas: Papirus, 2006.

WORTMANN, Maria Lúcia Castagna. *Ensaios em Estudos Culturais, Educação e Ciência*. A produção cultural do corpo, da natureza, da ciência e da tecnologia - instâncias e práticas contemporâneas. 1. ed. Porto Alegre: EDUFRGS. 352p. 2007.