



revista
brasileira
de estudos
em dança

iLhas

poéticas e políticas entre danças,
cidades e mulheres

isLands
poetics and politics among dances, cities and women

Clara Gouvêa do Prado
Lilian Freitas Vilela

PRADO, Clara Gouvêa do ; VILELA, Lilian de Freitas . iLhas: poéticas e políticas entre danças, cidades e mulheres . **Revista Brasileira de Estudos em Dança** , 03(05), p. 299-321, 2024.1.

RESUMO

Este artigo parte da pesquisa de doutorado, *Danças, cidades e ocupações: poéticas e políticas do agir da dança contemporânea em espaços urbanos*, na qual investiga-se práticas da dança contemporânea em espaços urbanos e suas relações entre cidade, corpo, dança e performatividade. Nesse recorte é trazido para análise a vídeoperformance *iLhas* (2021) de Marina Guzzo junto a um coletivo de mulheres na região da Baixada Santista (SP), relacionando -a às reflexões geradas e movimentadas pelo doutorado com os estudos de uma cênica feminista (Romano, 2023), o feminismo descolonial (Lugones, 2014) e da coreopolítica (Lepecki, 2011).

PALAVRAS-CHAVE Dança em Espaços Urbanos; Dança e Política; Cidade; Cênica Feminista; Feminismo Descolonial.

ABSTRACT

This article is part of the doctoral research, *Dances, cities and occupations: poetics and politics of contemporary dance action in urban spaces*, in which contemporary dance practices in urban spaces and their relations among city, body, dance and performativity are investigated. In this article, the video performance *iLhas* (2021) by Marina Guzzo and a collective of women in Baixada Santista (SP) region is brought to analysis, relating it to the reflections generated and driven by the doctorate with the studies of a feminist scenic (Romano, 2023), decolonial feminism (Lugones, 2014) and choreopolitics (Lepecki, 2011).

KEYWORDS Dance in Urban Spaces; Dance and Politics; City; Feminist Scenic; Decolonial Feminism.

iLhas: Poéticas e políticas entre danças, cidades e mulheres

Clara Gouvêa do Prado (UNESP)¹

Lilian Freitas Vilela (UNESP)²

¹ Doutoranda, e realizou mestrado no Programa de Pós- Graduação em Artes, concentração Artes Cênicas, no Instituto de Artes da UNESP/SP. Artista da dança, professora e produtora, integrante e co-fundadora da Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros.

E-mail: clara.gouvea@unesp.br

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-7587-5296>

² Docente no Instituto de Artes da UNESP/SP, atuando como artista professora dos cursos de graduação em Artes, ProfArtes e no Programa de Pós-Graduação em Artes do IA/UNESP. Fez pós-doutorado no CEART da UDESC. É educadora do Movimento Somático pelo BMC TM e especialista no Sistema Laban/Bartenieff. Líder do Grupo de Pesquisa GEMA no IA/UNESP.

E-mail: lilian.f.vilela@unesp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-8446-7788>

Ao nos indagarmos como se formaram os espaços da cidade – Como pessoas, seres e coisas os habitam? Que corporeidades as cidades produzem? Como se dão os modos de estar e viver nos lugares?, reconhecemos as inúmeras coreografias já traçadas na sua constituição. Coreografias que dizem sobre permissões e proibições, hierarquias, controles, resistências, em atravessamentos sobre modos de ser e viver nos espaços das cidades, no mundo.

As cidades, em especial as metrópoles, são produtos do pensamento moderno que desenha a fantasia político-cinética da mobilidade, racionalidade e neutralidade dos espaços. Seríamos livres para ir e vir, de preferência motorizados, em um chão supostamente regular, liso e neutro. Sabemos que essa ideologia de liberdade de uso e acesso propagada na cidade urbanizada é uma falácia, e que as possibilidades de mobilidade, apropriação, acesso e direito são socialmente construídas, e, portanto, com aberturas para injustiças e desigualdades em relação às diferentes populações que a habitam. Não seriam todas as pessoas que flanariam tranquilas nas reentrâncias das urbes.

As cidades, como aponta a pesquisadora canadense Leslie Kern (2021), são arquitetadas em uma perspectiva masculina e, assim como diz a geógrafa feminista Jane Darke, “qualquer assentamento é uma inscrição no espaço das relações sociais na sociedade que o construiu. Nossas cidades são patriarcados escritos na pedra, no tijolo, no vidro e no concreto” (Darke, 1996, p. 88, tradução nossa). Estas são projetadas a partir da referência das corporalidades dos homens, têm suas edificações pensadas a partir da ideia de uma “pessoa padrão” que tem como “padrão”, muitas vezes, as dimensões corporais médias de um homem adulto (Kern, 2021). Além disso, as cidades se afirmam cada vez mais em sua verticalização, na qual o arranha-céu é símbolo de poder e “desenvolvimento”, em um movimento de urbanização no qual gradativamente temos menos espaços de convívio (praças, parques etc.), e que desprivilegia a circulação das pessoas pelas ruas e calçadas, com o descuido das manutenções das vias e

iluminação pública. Esses processos deflagram como a gestão das cidades, principalmente as metrópoles, tem negligenciado a ampliação do acesso de todas as pessoas a elas, distanciando-se da produção de espaço a partir da partilha do mundo comum.

Milton Santos (2014), quando discute os espaços da cidade como lugares de coexistência, disputas, negociações e violências, pontua que diferentes corporeidades vivem experiências distintas de cidade (Santos, 2014). Mulheres, negros/as, indígenas, pessoas LGBTQIAPN+, pessoas com deficiência, idosos, crianças sofrem as dificuldades de viver em espaços urbanos concebidos dentro da lógica patriarcal capitalista; as cidades não são projetadas e concebidas para a diversidade.

André Lepecki (2011, 2017), teórico da dança, expõe que o conceito de coreografia, reafirmado na modernidade, ressoou o projeto da cidade moderna em seu plano de mobilidade, alicerçado na ideologia de uma ontologia entre dança e movimento, a qual propôs remaquinar o corpo para que este “represente a si” como total “ser-para-o-movimento” (Lepecki, 2017). Ademais, esse conceito de coreografia apoia-se na ilusão de que o chão onde se dança deve ser liso e neutro, pensamento inaugurado no balé clássico francês criado pelo rei Luís XIV, aderido esteticamente em seu projeto colonial (Lepecki, 2017). Apesar de, como o autor apresenta, haver atualmente uma exaustão da noção de dança como pura exibição do movimento ininterrupto, crítica aos modos de disciplinar as subjetividades, os aparatos disciplinares engendrados na modernidade ainda continuam assombrando os contextos contemporâneos.

Por isso é importante problematizar dança e cidade: em ambos os projetos, o soterramento da herança colonial, patriarcal, racista se sustenta a partir dessas ideias de neutralidade e hipermobilidade. Dessa forma, chãos históricos alicerçam o fazer da dança cênica ocidental muitas vezes pautada no esquecimento de uma sociedade erguida sobre o racismo e o colonialismo, um alisamento simbólico-material, que dirige tanto o corpo dançante quanto o espaço urbano.

Com essas indagações podemos nos perguntar: Sobre que/quais chãos dançamos hoje?

Seguindo essas questões seria importante olhar para lugares e danças como coconstitutivos, imbricados na teia significativa das relações sociais e políticas. Segundo Lepecki (2011), as danças seriam geradoras de epistemologias capazes de:

A Dança como criação artística é um fazer político. O que se escolhe dançar? Como se movimentam as pessoas que dançam? Onde a dança acontece? Existem corpos que “podem” dançar? O que determina quem está apto? As pessoas espectadoras interferem ou não na cena dançada? Existem impedimentos arquitetônicos, comunicacionais ou atitudinais para que todas as pessoas possam acessar a dança? Toda escolha é política. É criação de novos discursos, mas também pode ser manutenção de discursos hegemônicos. (LEPECKI, 2011, p. 45).

Ao pensarmos, como conceitua Lilian Vilela (2013), a dança como pronúncia do mundo, na qual os corpos dançantes são corpos-sujeito de suas experiências e suas danças (Vilela, 2013) as quais expressam modos de ser nos espaços em suas dimensões existenciais, políticas e poéticas, assim, a dança seria uma operadora epistêmica “ativa da política em contexto” (Lepecki, 2011, p. 46).

Ademais, Lepecki (2011), na direção dessas reflexões sobre os regimes cinéticos urbanos e a dança, nos apresenta que os arranjos coreográficos urbanos podem ser vistos em um ambivalente movimento dos corpos. Ele discute a política do movimento por meio de dois conceitos: “coreopólicia” e “coreopolítica”. De um lado, apontando a polícia do movimento e suas ordenações, um coreopolicimento dos espaços urbanos, formatado para moderar gestos e ritmos visando estabelecer estados de controle e vigilância, estabilizando consensos para um poder hegemônico. De outro, propondo uma coreopolítica, ou seja, a possibilidade de outras perspectivas de mobilidade e paragens que criam gestos dissonantes e deslocam a partilha cinética, em consonância com uma “política de chão” que, atenta à ressonância constitutiva entre lugares e danças/ danças e lugares, está

igualmente em relação ao horizonte do chão dos acontecimentos concretos das cidades (Lepecki, 2011).

Esse autor propõe aproximar os estudos da dança aos das teorias políticas e alia-se à perspectiva de Jacques Rancière (2004) ao friccionar arte e política e colocá-las como atividades coconstitutivas uma da outra, perspectiva na qual a arte seria responsável pela partilha do sensível, do dizível, do visível e do invisível, ativando novos modos coletivos de enunciação e percepção, criando modos de vida e subjetivação (Rancière, 2010, p. 173). Por exemplo, em seu texto *Movimento na pausa*, produzido durante a pandemia de covid-19, Lepecki (2021) frisa como foi a pausa, a paragem, a postura que enfatizou a vida, o cuidado comum com o coletivo. Ao mesmo tempo que o movimento é o que pode afirmar o poder dominante, o controle e a vigilância, é ele também que tem a potência de gerar e abrir fendas, frestas, rupturas no que é hegemônico, e desse modo podemos nos interrogar:

Como dançar uma dança que muda lugares, mas que ao mesmo tempo sabe que um lugar é uma singularidade histórica, reverberando passados, presentes e futuros (políticos)? Como promover uma mobilidade outra que não reproduza a cinética do capital e das máquinas de guerra e policiais? Como coreografar uma dança que rache o chão liso da coreopólicia e que rache a sujeição dos sujeitos arregimentados pela coreopólicia? Dançar para rachar o chão do movimento, dançar no movimento rachado do chão, rachar a sujeição. (Lepecki, 2011, p. 56).

Agir composicional na cidade

Essas inquietações apresentadas movimentam a pesquisa de doutorado *Danças, cidades e ocupações: poéticas e políticas do agir da dança contemporânea em espaços urbanos*, na qual propomos adentrar em processos e obras de dança contemporânea que investem nos espaços urbanos em seu *agir composicional*, levantando questões e reflexões que problematizem esses contextos a partir dos encontros entre

danças e cidades e suas reverberações poéticas, estéticas e políticas.

Essa pesquisa é continuidade das investigações realizadas no mestrado de Clara Gouvêa do Prado, cuja dissertação se debruça sobre a produção artística da *Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros*, grupo de dança contemporânea paulistano, do qual Clara é dançarina e cofundadora. O grupo tem uma pesquisa de 18 anos de atuação nos espaços urbanos, na qual a improvisação em dança e música, o contato improvisação e as práticas somáticas são elementos fundantes de seus fazeres. As práticas da improvisação em dança na rua, seus planos de composição, movimentaram as reflexões que culminaram no conceito do *agir composicional*.

Nomeamos como *agir composicional* a síntese dos pressupostos e procedimentos cênicos do grupo, assim como o modo de cartografar os processos, para evidenciar os dispositivos e estratégias lançados no encontro com espaços urbanos, em especial no *agir* na cidade de São Paulo. A dança que está nos espaços urbanos, que vai para ele, escolhe o espaço público, ou seja, o “mundo comum” enquanto esfera pública do aparecer, reconhecer e diferenciar-se, espaço do acontecimento político da ação e discurso (Arendt, 2013). “Mundo comum” é o lugar de partilha daquilo que foi legado material e simbolicamente, os saberes, as histórias, as linguagens que se estendem no tempo (presente, passado e futuro), compreendendo o âmbito da política como experiência humana que põe em relação e vincula a totalidade dos assuntos e interesses que agregam os seres humanos.

Falamos aqui do “mundo comum”, uma realização conjunta que coloca em relação práticas de colaboração e coexistência ao criar vínculos a partir de valores democráticos, comunitários, e do poder partilhado de agir, principalmente da ação artística, como nos apresenta Marina Guzzo (2021) ao dizer que a arte pode propor mudanças nas hierarquias sensíveis de apreender e viver as cidades ao promover experiências para pessoas de universos

sensíveis diferentes (Guzzo, 2021). A perspectiva de um *agir composicional* da dança a coloca como situacionalmente contextualizada, atuando no mundo na sua dimensão ética, estética, poética e política, constituinte de saberes.

Por conseguinte, o *agir composicional* é a articulação conceitual que compreende a conjunção poética-política-cartográfica em análises crítico-reflexivas de obras cênicas da dança/artes da cena. “Agir” e “composição” estão colocados, aqui, na perspectiva do “mundo comum”, acontecem nos espaços públicos, nas ruas da cidade, em partilhas. Hannah Arendt (2013) propõe pensarmos o agir como acontecimento público que se dá nos encontros e relações entre pessoas que, ao atuarem em conjunto, levam adiante ou não uma ação iniciada por alguém (Arendt, 2013).

Dessa maneira compreendemos que, no âmbito da dança, o agir põe em evidência sua relação junto às dimensões composicional e relacional, as quais se apresentam intrínsecas uma à outra; ao agir abrimos à composição com outrem, com o espaço, com as pessoas, com outros seres, com as arquiteturas etc. Aqui, nesta pesquisa, a natureza compositiva é condição desse agir, especialmente nos espaços praticados da rua. Nesse campo, o que se revela nos encontros são as pronúncias singulares e plurais, atos, dizeres, falas, gestos, posturas, presenças, vivências, sensibilidades que são partilhados.

Ademais, é importante dizer que a noção de coreografia cada vez mais é revisitada e desestabilizada, expandida para outras formas compositivas; e artistas e coletivos que têm atuado nos espaços urbanos fazem parte de movimentos artísticos que buscam recolocar a relação da dança cênica e seus contextos, seus chãos. Assim, Marina Guzzo apresenta:

Muitos movimentos artísticos explodiram essa noção, criando outros contextos para a coreografia, inventando a forma de se relacionar com os diferentes espaços e com o corpo, propondo modos de fazer dança distintos e conectados com a cidade, abandonando a ideia de *imagem* e *representação* para performar. Ao pensar na dança produzida na cidade, nas ruas ou em espaços não reconhecidos tradicionalmente como palcos, pode-se apontar uma dança de contextos, de realidades provisórias e de alegorias desta mesma cidade, a ação coreográfica e a prática

performativa passam a ser concebidas como construção de uma experiência de estar com pessoas e lugares, criando espaços para criação estética, ética e política. As propostas feitas na cidade e com ela nem sempre se parecem com o formato do que tradicionalmente conhecemos como *dança*. Aspectos da performance, das artes visuais e, principalmente, da relação com o tempo e fluxo de movimentos dos artistas em contraposição à cidade se colocam em cena para jogar com os corpos de quem dança. (Guzzo, 2021, p. 5).

Agir e composição dão contorno a ação da dança, uma dança atenta ao chão histórico dos lugares, as corporeidades que os habitam, existências, corpo-sujeitos no/do mundo partilhando um comum. Este conceito, ainda em elaboração, ressoa na “hipótese de que a dança, ao dançar, ou seja, no momento em que se incorpora no mundo das ações humanas, teoriza inevitavelmente nesse ato o seu contexto social” (Lepecki, 2011, p. 45), assim posiciona a dança no campo da teoria social *da* ação ou *em* ação.

Diante desta perspectiva entre dança e política, o presente artigo procura aproximar as investigações da pesquisa de doutorado das reflexões geradas e movimentadas na proximidade com os estudos de uma cênica feminista³ e dos estudos descoloniais. Neste movimento, o artigo de Lucia Romano (2023) sobre uma cênica feminista e o de Maria Lugones (2014) sobre a perspectiva de um feminismo descolonial foram referências importantes para adensar essas discussões.

Diante disso, busca-se adentrar em processos e obras de artistas e agrupamentos que investigam a relação da dança e cidade, que articulam relações entre arte e comunidades, em especial em coletivos artísticos de mulheres. Para tanto, neste momento, compartilha-se trabalhos desenvolvidos pela artista da dança e pesquisadora Marina Guzzo junto a um coletivo de mulheres na região da Baixada Santista (SP). Guzzo tem desenvolvido trabalhos de arte e comunidade no contexto do Laboratório Corpo e Arte da Universidade Federal de São Paulo/UNIFESP –

³ As reflexões do presente artigo foram movimentadas durante a disciplina “Diversidade e propostas contra-hegemônicas de interpretação na cena expandida” ministrada pela Profa. Dra. Lucia Romano no PPG-Artes no IA/Unesp-SP no segundo semestre de 2023.

Campus Baixada Santista, em parceria com o Instituto Procomum.

Consideramos que as proposições da artista da dança em seu *agir composicional* circundam a perspectiva de uma cênica feminista, como propõe Lucia Romano:

[...] trata-se de enfatizar um modo feminista de criar e de refletir sobre a cena, mas sem que emane daí qualquer pressuposto, derivado de um gosto ou talento feminino, ou de práticas mais afeitas às mulheres. O que impulsiona tal caráter feminista no jeito de fazer teatro e pensar sobre ele são exatamente as estruturas e condições sociais, que nas artes da presença, assim como em outros ambientes, tornam as mulheres sujeitas ao desprestígio e dificultam sua realização profissional e pessoal, mas que também as mobiliza como uma classe de mulheres de teatro. (Romano, 2023, p. 8).

Nas criações de Marina Guzzo nosso interesse está na possibilidade reflexiva das obras em suas relações com as ações das mulheres na cidade, em como elas vivenciam os territórios, seus gestos, movimentos e lutas, ou seja, o *agir composicional* mobilizado nos trabalhos dessas artistas e trabalhadoras com as

eminentes dificuldades de transitar e se apropriar dos espaços da cidade. Em especial em *iLhas*⁴ (2021), vídeo-performance trazida neste artigo, as travessias feitas por mulheres, ora por terra, ora por mar, deflagram as condições de exclusão a que estão submetidas e como seus moveres procuram ser resistência e luta aos desacordos e disputas impostos na relação da cidade com seus habitantes. Guzzo tematiza também em suas proposições as problemáticas relacionadas à crise climática, ao Antropoceno, ou melhor, Capitaloceno como propõem Malm e Moore, retomado por Haraway (2016, p. 144), que é o período geológico que marca a ação humana e capitalista em seu projeto extrativista de exploração desenfreada do planeta, dos humanos e mais que humanos.

⁴ Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=spPNYTk7nUY>. Acesso em: 12 ago. 2024.

iLhas

iLhas é um projeto de vídeo-performance do núcleo dirigido pela artista pesquisadora Marina Guzzo (realizado durante o período de isolamento social decorrente da crise sanitária causada pela covid-19), que retrata cinco travessias da ilha de Santos, São Vicente e Guarujá⁵, a partir do corpo/memória/história de cinco mulheres que moram na região da Baixada Santista (SP)⁶, um grupo formado por mulheres negras, brancas, nordestinas, de diferentes classes sociais, com e sem experiências em processos artísticos e dança.

Nalva dos Anjos, Marília Fernandes, Maria Lisboa, Eleonora Artysenk e Kidauane Regina atravessam o mar para chegar ao centro ou outros pontos da cidade; de barco, de barca, a pé, ou de bicicleta, através de pontes. Travessias diárias e cotidianas nas quais imaginário e realidade se misturam às coreografias sociais impostas pelos territórios e seus poderes. Atravessar é o movimento de deslocamento necessário para acessar os lugares de trabalho, saúde, educação, lazer e cultura⁷ na chamada Baixada Santista, localidade formada por cidades próximas do mar, onde Santos é a sede da região metropolitana. No vídeo, cada performer, de diferentes idades, narra sua própria travessia de sua

⁵ A Baía de Santos é parte da denominada Região Metropolitana da Baixada Santista. Grande parte do território de Santos pertence à ilha de São Vicente, na qual estão as cidades de São Vicente e Santos.

⁶ A Região da Baixada Santista compõe-se de 9 municípios (Bertioga, Cubatão, Guarujá, Itanhaém, Monguagá, Peruíbe, Praia Grande, Santos e São Vicente). Localizada em uma pequena faixa de planície litorânea banhada pelo Oceano Atlântico e limitada pela Serra do Mar (Mata Atlântica). Sua rede hidrográfica é composta por mais seis diferentes rios e, em Santos, está localizado o maior complexo portuário da América do Sul. A região tem excelentes acessos rodoviários e ferroviários, com proximidade com a capital São Paulo, sendo o turismo de veraneio um dos principais fatores de crescimento urbano. Fonte:

http://planejamento.sp.gov.br/static/arquivos/audiencias/caracterizacao2020/BAIXADA_SANTISTA_Caracterizacao.pdf. Acesso em: 14 ago. 2024.

⁷ Ver em: <http://cargocollective.com/marinaguzzo/i-L-h-a-s-Islands>. Acesso em: 25 set. 2022.

cidade/bairro ao centro de Santos, com memórias e denúncias sobre os espaços de atravessamento e como as distâncias têm reafirmado movimentos de exclusão e vulnerabilidade social. Nas travessias/performances, cada uma leva nas mãos um cartaz em branco para transitar em diferentes pontos da ilha.



Figura 1 - Frame da vídeo-performance iLhas

Na imagem, o mapa da região da Baía de Santos. Santos, 2021. Fonte: Extraído da vídeo-performance iLhas⁸.

Para criar a vídeo-performance, Guzzo teve como referência a obra *Blank Placard Dance*⁹ (1970) de Anna Halprin¹⁰. A performance *Blank Placard Dance* (1970) aconteceu nas ruas de São Francisco (EUA) e consistiu em uma caminhada em grupo, na

⁸ Como indicado, o vídeo está disponível e aberto no YouTube.

⁹ Vídeo de um dos *replays* da performance nos dias de hoje. Ver:

<https://www.youtube.com/watch?v=-y9yJWjhNOU>, acesso em: 10 maio 2024.

¹⁰ Importante artista da vanguarda da dança pós-moderna nos EUA e pioneira em trazer as práticas somáticas para a dança. Seu interesse pelo corpo, pelo conhecimento somático (anatomia/cinesiologia), pelo movimento pedestre/cotidiano, pela improvisação e pela coletividade influenciaram muitos artistas dos anos 60/70.

qual as pessoas carregavam placas em branco. Esse cortejo era acompanhado por uma fanfarra/banda. Durante a travessia o grupo fazia diferentes ocupações e composições conjuntas nas ruas. Participavam da performance bailarinos/as e não artistas. Diferentemente da performance coletiva de Halprin, em *iLhas* cada performance é realizada individualmente pelas performers, que têm, em seus gestos de travessia, experiências de suas corpografias urbanas:

A corpografia urbana seria um tipo de uma cartografia realizada pelo e no corpo, ou seja a memória urbana inscrita no corpo, o registro de sua experiência da cidade, uma espécie de grafia urbana, da própria cidade vivida, que configura o corpo de quem a experimenta. (Britto e Jacques, 2008, p. 79)

Adentraremos ao longo do texto em singularidades de cada travessia, considerada como um dispositivo performativo central desse *agir composicional*. Diferentemente de uma deriva, a travessia afirma um percurso definido, inscreve a memória dos movimentos da/cidade, dos espaços vividos, e reitera os chãos móveis que demarcam os caminhos.

Que lutas uma travessia pode carregar? Que danças essas travessias revelam?

A cidade de Santos faz parte da ilha de São Vicente. Assim como Eleonora, Marília, Maria, Nalva e Kidauane, muitas pessoas moram em cidades ao redor e trabalham ou estudam em Santos. O mar e alguns rios estão presentes no contorno e nos limites de

Santos e para chegar nessa cidade as pessoas precisam atravessar ruas, pontes e canais para se deslocarem nos espaços. Eleonora atravessa a Ponte Pênsil para ir e vir de bicicleta de Praia Grande até Santos; Marília atravessa de barca o canal marítimo do porto de Santos, que liga Santos ao município de Vicente de Carvalho; Maria mora na zona noroeste de Santos, no Dique da Vila Gilda, e atravessa de barca para chegar no centro da cidade; Nalva mora na região da Pouca Farinha, bairro da cidade do

Guarujá, e atravessa de barca o canal do porto de Santos; e Kidauane atravessa a Ponte dos Barretos, que liga a área continental de São Vicente à ilha. Nessas regiões, a maioria da população sofre com a poluição causada pelo porto de Santos, com a falta de saneamento básico, com as insalubridades das moradias, ou seja, convivem com as consequências da exclusão ambiental e social.



Figura 2 - Frame da vídeo-performance iLhas

Na imagem Kidauane Regina. São Vicente, 2021. Fonte: Extraído da vídeo-performance iLhas.

Nessa imagem, Kidauane, em seu gesto de carregar o cartaz em branco na Ponte dos Barretos, dança a travessia dessa ponte que liga a área continental de São Vicente à ilha; uma ponte construída graças à luta dessa população moradora, com sua maioria de habitantes migrantes nordestinos, que batalham pelos direitos de acesso a saúde, educação e condições de vida dignas, e que remonta à herança colonial da primeira vila brasileira, a Vila de São Vicente¹¹, e a perpetuação do ciclo de exploração de mão

¹¹ A cidade de São Vicente é considerada a primeira Vila oficial do Brasil. Sua fundação é registrada no ano de 1532 com a instalação de elementos colonizadores como Igreja, Câmara e Pelourinho. Havia habitação anterior a esse período por grupos indígenas antes dessa fundação oficial. São Vicente foi escolhida para ser a primeira Vila pela

de obra e de ambiente, que hoje gira em torno do petróleo. Kidauane e a ponte têm a mesma idade, 26 anos. Assim como expõe María Lugones:

Conforme a colonialidade infiltra cada aspecto da vida pela circulação do poder nos níveis do corpo, do trabalho, da lei, da imposição de tributos, da introdução da propriedade e da expropriação da terra, sua lógica e eficácia são enfrentadas por diferentes pessoas palpáveis cujos corpos, entes relacionais e relações com o mundo espiritual não seguem a lógica do capital. (Lugones, 2014, p. 948)

A travessia é a coreopolítica que expõe a colonialidade e ao mesmo tempo a fratura, fricciona e move. A performatividade da dança dessas mulheres e seus deslocamentos relatam sobre o embate perseverante que é preciso para continuar atravessando continuamente.

A performatividade das travessias inscreve este *agir composicional* da dança nos lugares, um agir estético-poético-político, borrando fronteiras entre linguagens, no qual o corpo em performance é o lugar de aparecimento, de produção de conhecimento e modos de ser e estar no mundo. Em sintonia ao que Leda Maria Martins (2003) traz na perspectiva das performances afrodiaspóricas:

Minha hipótese é a de que o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas primeiramente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. (Martins, 2003, p. 66)

Outra performer, Marília, fala de suas travessias na infância

para encontrar sua mãe no centro da cidade de Santos, através do vai e vem na barca “Pae Cará”. Marília conta no vídeo que

localização e o recorte geográfico do território, um lugar muito cobiçado à época como ponto estratégico de abastecimento de embarcações e defesa do território pelo domínio português. A cidade passou por momentos de riqueza, abandono e exploração como local de saída de produtos brasileiros pelo porto de Santos. Fonte: <https://www.saovicente.sp.gov.br/historia>. Acesso em: 14 ago. 2024.

imaginava uma origem indígena para o nome da barca, porém um amigo havia revelado ser um nome de origem africana, possivelmente de uma liderança religiosa afro-brasileira, vindo do nome de um sacerdote de orixá importante na região do Velho Itapema, no entanto, apagado da memória do lugar. Pai Cará transformado em Pae Cará, Pae-Pai-Cará em desmemórias da grafia. Assim, o movimento cotidiano de atravessar da barca também contém traços de apagamentos de histórias, revela desconhecimentos e falta de pertencimento.



Figura 3 - Frame da vídeo-performance *iLhas*

Na imagem Marília Fernandes. Vicente de Carvalho, 2021. Fonte: Extraído da vídeo-performance *iLhas*.

Durante a sua narrativa, Marília nos conta como sua corporeidade está integrada a esse atravessar, como quando diz sobre o corpo cansado que se molda ao banco da barca, ou quando remonta a lembrança de ainda criança atravessando de barca com sua mãe para ir ao centro da cidade, ou apenas “cidade”, como sua mãe chamava. No vídeo, em alguns momentos, Marília brinca com o papel do cartaz que voa, brinca saltitante ao atravessar uma ponte do centro de Santos, ou canta um trecho da música da banda Raça Negra, “O azul do mar. E a força das ondas, vai e vem. Traz no pensamento. A saudade de você. Que vontade de te ver”. Seu agir é como uma travessura que subverte as coreopolícias impostas.

Já a performance de Maria conta sobre algumas travessias suas de barca (Barquinha), quando o esgoto da cidade fica exposto pela ação da maré baixa, quando o mar atinge sua menor altura e o raso mostra a sujeira encoberta pela água do mar. Diz que é preciso enfrentar as insalubridades do trajeto para poder fugir do trânsito de carros e das inundações das vias pavimentadas em dias de chuva. Sair da inundação das vias para cruzar adentro pelo mar. Maria nos revela a política de exclusão sobre os corpos mais pobres ao falar dos “corpos empurrados para viver em cima da palafita, sobre os mangues aterrados, nas margens da rica cidade”. Corpos que dividem acessos e espaços com cargas e contêineres nas travessias e deslocamentos.



Figura 4 - Frame da vídeo-performance iLhas
Na imagem Maria Lisboa. Santos, 2021. Fonte: Extraído da vídeo-performance iLhas.

Em sua ação performática, Nalva denuncia a poluição das praias, ao mesmo tempo, imagina e sonha como seria se estas fossem limpas. Ela revela que “atravessar é muito bom. Indo e vindo”. Esse caminho a constitui, cria corpografia (Britto e Jacques, 2008), o vento que bate no corpo, a chuva, o movimento das marés e o balanço do mar. Os gestos da natureza a embalar e informar seu corpo entre matas e o mar.



Figura 5 - Frame da vídeo-performance iLhas

Na imagem Navalva dos Anjos. Guarujá, 2021. Fonte: Extraído da vídeo-performance iLhas.

Gestos e discursos se encontram nessa vídeo-performance para dizer que as travessias nos constituem, deflagram violências e desigualdades. Nossa herança colonial de exploração e consumo está entranhada nas estruturas de exclusão das cidades, e, para as populações que vivem nas bordas urbanas, essa herança está atrelada à crise ambiental. Malcom Ferdinand, teórico martinicano em *Uma ecologia decolonial* (2022), expõe essa dupla fratura colonial e ambiental da modernidade, e relaciona como o projeto colonial compreende tanto a exploração dos ambientes quanto das populações. Desse modo, Ferdinand (2022) diz que a fratura ambiental decorre deste entendimento moderno da oposição dualista que separa cultura e natureza, meio ambiente e sociedade, estabelecendo uma escala de valores que coloca o “Homem” acima da natureza:

Ela se revela por meio das modernizações técnicas, científicas e econômicas de domínio da natureza, cujos efeitos são mensurados pela dimensão da poluição da Terra, da perda de biodiversidade, das alterações climáticas à luz das desigualdades de gênero, das misérias sociais e das vidas descartáveis geradas. (Ferdinand, 2022, p. 24).

Na vídeo-performance¹², paisagens, movimentos e narrativas entrecruzam as dimensões postas por Malcom, pela exposição das vulnerabilidades, da exploração e do uso dos recursos naturais, e traz como a vivência das cidades revela estes processos, do colonialismo, da crise climática, do racismo ambiental, das desigualdades de gênero e sociais. Por exemplo, Kidauane conta em sua narrativa sobre as travessias de seus familiares e moradores da região, migrantes do Nordeste do país que vieram para São Vicente em busca de trabalho e melhores condições de vida.

A dança pedestre que acontece na vídeo-performance expõe que o movimento de atravessar por si revela as coreografias impostas a essas mulheres, ao mesmo tempo que se faz coreopolítica no acontecimento de cada performance, propondo outros regimes sensíveis. O atravessar serve para manter viva a memória (Guzzo, 2021).

No artigo “O pessoal é político”, Cecília Sardenberg (2018) aponta a importância de trazer as histórias pessoais das mulheres como ferramenta política de conscientização das problemáticas e questões das mulheridades. Conta que essa possibilidade de olhar para o político ajudou o movimento feminista e seu empoderamento, além de ampliar metodologias e modos das pesquisas acadêmicas. Tornou-se maneira de reconhecer que problemas e dores que pareciam ser singulares eram compartilhados por grupos de mulheres.

Saber as histórias umas das outras faz parte do processo de criar coalizões, como propõe María Lugones (2014), ao reafirmarmos nossos modos de existir como resistência às ideologias do capital:

Não se resiste sozinha à colonialidade do gênero. Resiste-se a ela desde dentro, de uma forma de compreender o mundo e de viver nele que é compartilhada e que pode compreender os atos de alguém, permitindo

¹² Esse trabalho foi disparado pelo Score 6 lançado pela Meander International, que propõe uma travessia frente à crise climática. Ver em: <https://meanderinternational.org/scores/score-6-propose-a-crossing/>. Acesso em: 18 ago. 2024.

assim o reconhecimento. Comunidades, mais que indivíduos, tornam possível o fazer; alguém faz com mais alguém, não em isolamento individualista. O passar de boca em boca, de mão em mão, práticas, valores, crenças, ontologias, tempo-espacos e cosmologias vividas constituem uma pessoa. A produção do cotidiano dentro do qual uma pessoa existe

produz ela mesma, na medida em que fornece vestimenta, comida, economias e ecologias, gestos, ritmos, habitats e noções de espaço e tempo particulares, significativos. Mas é importante que estes modos não sejam simplesmente diferentes. Eles incluem a afirmação da vida ao invés do lucro, o comunalismo ao invés do individualismo, o “estar” ao invés do empreender, seres em relação em vez de seres em constantes divisões dicotômicas, em fragmentos ordenados hierárquica e violentamente. Estes modos de ser, valorar e acreditar têm persistido na oposição à colonialidade. Finalmente, marco aqui o interesse em uma ética de coalizão-em-processo em termos de ser-sendo e ser-sendo-em-relação, a qual estende e entretece sua base povoada. (Lugones, 2014, p. 949).

O processo de criação da vídeo-performance vivenciado conjuntamente por essas mulheres é também exercício de uma ética de coalizão-em-processo, de ser-sendo e ser-sendo-em-relação. Trata-se de um *agir composicional* que investe no processo de criação em grupo, em rede, como dispositivo de pertencimento e partilha.

Considerações finais

iLhas dança/performa exclusões que são comuns a várias mulheres sem perder a singularidade de cada história vivida por travessias entre espaços. O grupo de performers são mulheres com diferentes idades, origens, classes sociais e raças, mulheres negras, brancas, de família nordestina, que vivem as diferenças coloniais de maneiras singulares (Lugones, 2014). A vídeo-performance expõe a resistência delas à colonialidade de gênero, como coloca Lugones (2014). Ao mesmo tempo, a autora frisa a importância de não apagar o reconhecimento das diferenças coloniais, por exemplo, que mulheres negras não vivem esses processos da mesma forma que mulheres brancas, e, assim, afirma:

O que estou propondo ao trabalhar rumo a um feminismo descolonial é, como pessoas que resistem à colonialidade do gênero na diferença colonial, aprendermos umas sobre as outras sem necessariamente termos acesso privilegiado aos mundos de sentidos dos quais surge a resistência à colonialidade. Ou seja, a tarefa da feminista descolonial inicia-se com ela vendo a diferença colonial e enfaticamente resistindo ao seu próprio hábito epistemológico de apagá-la. Ao vê-la, ela vê o mundo renovado e então exige de si mesma largar seu encantamento com “mulher”, o universal, para começar a aprender sobre as outras que resistem à diferença colonial. (Lugones, 2014, p. 948).

Essa perspectiva de Lugones parte de um feminismo interseccional o qual considera e critica as diferentes formas de discriminação e opressão que vivem as mulheres de acordo com sua identidade de gênero, raça, classe, etnia, sexualidade, deficiência e demais grupos sociais ou identitários a que pertencem. O feminismo interseccional propõe uma análise conjunta e integrada dessas categorias, que se influenciam mutuamente, gerando diferentes experiências e reflexões, considerando as diferenças, procurando se afastar de um ideário de universalismo feminista. Diante disso, acreditamos que *iLhas* ao dispor cada travessia de cada mulher-performer o faz a partir de um pensamento na diferença colonial, como sugere Lugones, a partir de uma visão do feminismo interseccional.

Ao encontrarmos cada trajetória, narrativa e ação de cada performer durante o vídeo, conseguimos identificar questões comuns a todas e específicas considerando diferenças raciais e sociais. A resistência à colonialidade de gênero se afirma em cada travessia que, apesar de aparentemente solitária, reitera a repetição da postura de resistência do atravessar coletivo. Nesse caso, essa mobilidade pedestre reafirma a subversão aos poderes hegemônicos que insistem em aumentar as barreiras de acesso para manutenção de privilégios.

Nesse processo de criação em rede, as corpografias são compartilhadas, elas dançam juntas suas trajetórias. E, assim, há um exercício de pertencimento quando no ato performativo inscrevemos memórias, vivências, sensibilidades, modos de ser, em um pertencer coletivo, desse grupo de mulheres expandido às mulheres que antecederam/iniciaram essas lutas – mães, avós, tias, amigas, companheiras etc.

Dessa forma, a ação de carregar um cartaz em branco, apesar de vazio, provoca quem performa e quem assiste a desvelar as lutas/manifestos que poderiam estar escritos nele. O cartaz em branco gera uma ação de espelhamento: eu imagino o que poderia estar escrito em relação àquela performer que o carrega e ao mesmo tempo posso imaginar que dizeres “eu”, pessoa que assiste, poderia manifestar ali.

As travessias foram realizadas a pé, de bicicleta, nas barcas, por vezes nos ônibus, às vezes esperando, sentadas, se apoiando para se equilibrar no balanço dos barcos e barquinhas, sentindo o balanço das águas, caminhando entre pontes, empunhando e mostrando o papel/cartaz para que as outras pessoas pudessem vê-lo, deixando-o voar um pouco com o vento. As corporeidades escapam, encontram desvios, reconhecem os chãos sobre os quais nos deslocamos, que não são lisos e neutros, mas que desvelam acidentes no terreno, frestas e fissuras. E as performers, ao se deslocarem, encontram as paisagens do percurso, vivenciam as desigualdades no olhar, e, ao comporem com essas paisagens, também exercitam imaginar outros mundos possíveis em coletividade, criam coreopolíticas atentas aos chãos que nos apoiam.

Marina Guzzo está interessada nos imaginários que o praticar, o dançar a cidade ativam. Imaginários que confrontam também as violências a que estamos expostas/os/es. Portanto, o sonhar e imaginar podem ser uma ferramenta de luta e de mudanças. Donna Haraway (2016) vê a importância de as feministas exercerem liderança em imaginação, teoria e ação, ao colocar que é preciso imaginar um mundo sem capitalismo, ao problematizar que se imagina com frequência o fim do mundo, mas não o fim do capitalismo. É preciso sonhar para produzir mudanças.

Por fim, ao longo do texto, ao navegar em *iLhas*, ensaiamos traçar seu *agir composicional* enquanto analítica crítico-reflexiva de uma epistemologia que se faz ativa, poética e politicamente, no próprio acontecimento da obra. Arriscamos

ainda mais um movimento de síntese e abertura para mover futuros caminhos de pesquisa. Este *agir composicional* parte da corporeidade como eixo, a experiência do corpo, “o corpo como lócus do conhecimento corporificado” (Romano, 2023, p. 15), em que as poéticas do mover estão impregnadas das corpografias (Britto e Jacques, 2008), cartografias da vida urbana inscritas no corpo, que revelam os modos de ser no mundo, nas cidades atravessadas por essas cinco mulheres.

Assim, as práticas performativas da dança ativadas em *iLhas*, em suas composições de gestos e movimentos em travessias, revelam o pertencimento como via de consciência coletiva, dos movimentos que nos constituem, em nossas expressões, memórias, desejos e imaginários. Uma poética relacional e contextual expostas nas experiências de habitar, dançar, performar os lugares para dizer sobre nós e também sobre os espaços, localizados em processos históricos, fraturas e dissensos.

A dimensão política que atravessa os fazeres das danças em espaços urbanos acontece em expansão e borrando fronteiras entre linguagens em que o corpo em performance é lugar de produção de conhecimento e modos de ser e estar no mundo (Martins, 2003).

A partir dessas mobilizações podemos dizer que o *agir composicional* aberto por essa obra de vídeo-performance contempla a dimensão de uma cênica feminista, como propôs Lucia Romano (2023), e aponta as dimensões dos imaginários, das experiências subjetivas e objetivas partilhadas, incluindo aí o sonho. Assume os contextos sociopolíticos como *lócus* da corporificação de uma prática ética, poética e feminista de onde partem as análises dos fenômenos e a construção de conhecimentos das artes cênicas, tecendo epistemologias.

Desse modo, ensaiamos aqui entrelaçar reflexões teóricas e práticas movimentadas pela pesquisa artística. As reflexões ainda borbulham e impulsionam novos movimentos nos quais compreendemos que teoria e prática se alimentam mutuamente,

e nos quais os giros descoloniais necessitam ser cada vez mais cultivados e integrados às pesquisas e fazeres.

A partir do *agir composicional* nos propusemos a navegar com e entre as águas e terras de *iLhas*. Assim, atravessamos territórios, situações e contextos com as mulheres performers, aportamos em atracadouros repletos de percursos poéticos que, pelo acontecimento artístico, corporificaram a dimensão política da ação que move saberes, expõem experiências singulares e coletivas, processos históricos que deflagram exclusões e as muitas violências perpetradas pela colonialidade de gênero. É pela travessia de cada performer que *iLhas* nos narra os chãos epistêmicos inscritos tanto do projeto colonial quanto da resistência a ele. E desse modo caminhamos juntas num mesmo agir que busca, em exercício de pertencimento, corpografias como rearranjo coreopolítico. Ato que convoca memórias ancestrais a manifestarem-se em um tempo presente que carrega no momento de performar o sonho de outros mundos possíveis.

**Recebido em 30 de maio de 2024. Aprovado
em 20 de agosto de 2024.**

Referências Bibliográficas

ARENDETT, Hannah. *A condição humana*. 11.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BRITTO, Fabiana D.; JACQUES, Paola B. Cenografias e corpografias urbanas: um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade. *Cadernos PPG-AU/FAUFBA*, [S. l.], v. 7, n. 2, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/ppgau/article/view/2648>. Acesso em: 15 jan. 2024.

DARKE, Jane. The Man-Shaped City. In: BOOTH, Chris; DARKE, Jane; YEANDLE, Sue (eds.). *Changing Places: Women's Lives in City*. London: Sage, 1996, p. 88-99.

FERDINAND, Malcom. *Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho*. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

GUZZO, M. S. L. Coreografar o comum: aproximações deformativas para territórios. *Revista de Gestão Ambiental e Sustentabilidade, [S.l.]*, v. 10, n. 1, p. e18438, 2021.

HARAWAY, Donna. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. *ClimaCom – Vulnerabilidade*, Campinas, ano 3, n. 5, p. 139-146, 2016.

KERN, Leslie. *Cidade feminista: a luta pelo espaço em um mundo desenhado por homens*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

LEPECKI, André. Coreo-política e coreo-polícia. *Ilha Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 13, n. 1, 2, p. 41-60, 2011. DOI: 10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p41. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n12p41>. Acesso em: 18 ago. 2024.

LEPECKI, André. *Exaurir a dança: performance e a política do movimento*. São Paulo: Annablume, 2017.

LEPECKI, André. *Movimento na pausa*. São Paulo: N-1 edições, 2020. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/textos/147>. Acesso em: ago. 2021.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, setembrodezembro 2014.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras, [S.l.]*, v. 26, p. 63-81, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. *The Politics of Aesthetics*. New York: Continuum, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. London/New York: Continuum, 2010.

ROMANO, Lucia. *A cênica feminista e o espaço e importância das epistemologias feministas no campo teatral*. Texto disponibilizado pela autora no contexto da disciplina “Diversidade e propostas contra-hegemônicas de interpretação na cena expandida” no Instituto de Artes Unesp - Campus SP, São Paulo, 2023.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo; razão e emoção*. São Paulo: EDUSP, 2014.

SARDENBERG, Cecília M. B. O pessoal é político: conscientização feminista e empoderamento de mulheres. *Inc. Soc.*, Brasília, DF, v. 11, n. 2, p. 15-29, jan./jun. 2018.

VILELA, Lilian Freitas. *Uma vida em dança: movimentos e percursos* de Denise Stutz. São Paulo: Annablume, 2013.

REALIZAÇÃO



UFRJ

PPGDAN
UFRJ

Anda
associação nacional de
pesquisadores em dança