

DRAMATURGIAS

18

Revista do Laboratório de Dramaturgia
(LADI) da Universidade de Brasília

Ano: 2021

ISSN: 2525-9105

Dossiê: Dramaturgias dos Afectos:
Sentimentos Públicos e Performance

DRAMATURGIAS

18

Revista do Laboratório de Dramaturgia
(LADI) da Universidade de Brasília

Ano: 2021

ISSN: 2525-9105



Apresentação

Fechando este sexto ano da *Revista Dramaturgias*, publicamos não um, mas dois conjuntos de textos especiais: em primeiro lugar, a partir do empenho da pesquisadora Ana Pais, bolsista do FCT – Portugal, ligada ao Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, temos diversas reflexões e análises de artistas e pesquisadores de diversos lugares do mundo, os quais pensam a contemporaneidade a partir das interfaces entre afetos, espaços públicos e performance. Em ano de pandemia e de radicalização de políticas fascistas, voltar a enfatizar atividades criativas sociais torna-se um imperativo de resistência, de sobrevivência. Mais que oportunos, os textos selecionados por Ana Pais nos apontam para possibilidades em tempos necessários de união e cura.

Em seguida, expandindo a seção *Orchesis*, que publica investigações em torno da dança grega antiga e sua recepção, temos um grupo de artigos selecionados pela editora dessa seção, a coreógrafa e pesquisadora Marie-Hélène Delavaud-Roux. O mote destes artigos reside em recentes pesquisas sobre dança antiga e suas diversas metodologias.

Seguimos, em sincronia com um novo momento do impacto da pandemia, com a disponibilização de materiais em torno do musical *Uma noite de Natal*, de 2013, nas seções *Documenta* e *Musicografias*, e com outro estilo na capa desta revista. Explico-me: desde o n. 13, no primeiro quadrimestre de 2020, correlacionamos as imagens das capas com as traduções pictóricas de mortes por meio da reprodução de obras de Bruegel, Böcklin, entre outros. Com a vacina, com a ciência, com o conhecimento avançando, há um deslocamento do pânico para a esperança. Assim, um início de renovação, de retorno a um cotidiano menos limitado começa a ser efetivado. Nesse sentido, celebramos a vida, sem deixar de, claro, reverenciar nossos inúmeros mortos, e lembrar a necessidade de amparar os sequelados.

Enfim, frente ao novo ano que se inicia, desejamos que continuemos, permaneçamos em movimento, mesmo diante de tantas dificuldades. Não foi um ano fácil. E temos certeza que o futuro não será livre de mais desafios.

Agradecemos a todos os colaboradores, a todos que têm lido e divulgado esta revista, que, como diversas outras, luta para perseverar em meio a tantos e cada vez maiores entraves na atual *despolítica* universitária.

Enfim, que venha 2022, o sétimo ano desta Revista.

Brasília, 8 de dezembro de 2021.

Marcus Mota

Editor-Chefe da *Revista Dramaturgias*
Universidade de Brasília



Sumário

Dossiê Dramaturgias dos Afectos: Sentimentos Públicos e Performance

- 10 **Apresentação**
Ana Pais
- 23 **O afeto da urgência: artes performativas e a recriação das formas de vida**
Cassiano Sydow Quilici
- 37 **Incierto: la performatividad de un sentimiento**
Óscar Cornago CSIC-Madrid
- 64 **Coreografías efímeras: operación para sí, contra sí, fuera de sí**
Andrés Santos e Bertha Díaz
- 82 **Poéticas do cuidado em tempos de crise: Performers sem fronteiras**
Tania Alice e Gilson Moraes Motta
- 105 **Negociar para habitar**
Rubén Ortiz
- 127 **Diante dos afetos: visceralidade, emancipação, dor e relação**
Ana Kiffer
- 155 **Performatividades afectivas: prácticas de corazonamiento**
Ileana Diéguez
- 170 **Fabulações da dor**
Christine Greiner
- 181 **Carne, piedra, compost, ficciones: vibraciones revoltosas y subversiones de sentido a través de la colectivización de afectos públicos**
Ana Harcha
- 207 **La respiración de lxs otrxs. Afectos públicos de *Reunión*, de Dani Zelko**
Gabriel Giorgi
- 228 **Quanto tempo dura morrer ao vivo? (uma carta a Ana Pais)**
José Fernando Peixoto de Azevedo

Documenta

- 238 **Uma Noite de Natal (2013): Materiais de um processo criativo dramático-musical**
Marcus Mota
-

Ideias e críticas

- 273 **Avant-garde hugoana: pintura surrealista e Théâtre en liberté**
Raphael Oliveira Vitali
-

Huguianas

- 304 ***Um rinoceronte na sala: Entrevista com Hugo Rodas***
Hugo Rodas e Santiago Dellape
-

Orchesis

- 317 **Introduction | Dossier: Nouvelles tendances de la recherche sur les danses grecque et étrusque antiques**
Marie-Hélène Delavaud-Roux
- 336 **Une approche philologique et lexicale de la danse chez Homère**
Elodie Kabarakis
- 367 **Female ball-dance in ancient Greece**
Nektarios-Petros Yioutsos
- 404 **Dancing around temples: Choroï in Greek sacred buildings**
Angela Bellia
- 428 **Movement in Etruscan Iconography: What is Dance?**
Audrey Gouy

447 La chironomia e la danza etrusca
Elisa Anzellotti

Musicografias

473 Uma Noite de Natal (2013). As Partituras.
Marcus Mota

Lista de obras cênicas



Dossiê

Dramaturgias dos Afectos:
Sentimentos Públicos e Performance

Dossiê Dramaturgias dos Afectos: Sentimentos Públicos e Performance

Organizado por:

Ana País

Bolseira Pós-Doutoramento FCT
CET / FLUL / ULisboa
E-mail: anapais2011@gmail.com

I. Por quê falar sobre afectos?

Este dossier especial não só se debruça sobre dramaturgias de afectos, ou mais concretamente, sobre modos de organizar a experiência individual dos afectos no espaço público, como também tem, ele mesmo, uma dramaturgia de afectos particular, que entretece as relações entre os seus autores e os textos. Entendidos como forças que nos movem e nos fazem mover (e não necessariamente no sentido comum da língua portuguesa como uma afectividade positiva que nos liga aos outros), os afectos são aqui objecto de reflexão e potência de acção.

Por um lado, os textos reunidos abordam sentimentos públicos prementes no momento actual (incluindo cicatrizes de sentimentos de outros tempos, mas que perduram), forças invisíveis que circulam em narrativas culturais e normas sociais condicionando a experiência individual. Não raro, estas forças atravessam as artes performativas contemporâneas, que as tornam visíveis, palpáveis. Embora se manifestem de formas distintas em diversas geografias da América Latina, é possível reconhecer um lastro comum, determinado por uma conjuntura ultra-conservadora e neoliberal e um acontecimento que estremeceu o mundo – a pandemia Covid 19. Por outro lado, se este momento global pandémico que vivemos nos últimos dois anos, dominado por sentimentos públicos do medo, do pânico e da dor que contaminaram atmosferas colectivas pelo mundo fora, multiplicou equívocos, ignorância e desespero, também gerou inesperadas forças positivas, esperançosas e resilientes que nos ajudaram a adentrar pelo desconhecido. À distância, os afectos foram palpáveis na construção deste dossier.

Em Março de 2020, iniciei os contactos com os autores deste dossier especial (e outros que, por inúmeras razões não puderam aceitar o convite, mas a quem desde já agradeço por contribuírem para a urdidura desta rede). Em Portugal, o primeiro confinamento obrigatório foi decretado no dia dezoito desse mês. Foi quando ainda não se concebia o que lá vinha, mas já se instalara a evidência insustentável da tragédia, que comecei a lançar os convites. Olhando para trás, percebo que o fiz como se para fincar os pés na terra, para evitar a vertigem do precipício. Em certa medida, fazia-o para cumprir o plano e o compromisso assumido com a revista, mas vejo agora, também para manter a ordem aparente do meu mundo. O acolhimento afectuoso, entusiasmado e, não raro, a surpresa

com que o convite foi recebido reflectiram o que já intuía: era preciso falar sobre o que vivíamos, sobre como os sentimentos que circulavam da esfera pública digital e mediática condicionavam nosso presente e moldavam a nossa experiência; sobre como - privilegiados - confinámos a vida a quatro paredes e como trabalhadores essenciais perderam a deles para que pudéssemos “ficar em casa”, enquanto o capital continuava a circular pelo globo; sobre como a performance, o teatro, a dança e todas as artes cuja potência é criar encontros em presença emudeceram, foram canceladas; sobre como vivemos as consequências da nossa própria inação cúmplice, com espanto. Se esta inação se tem tornado exasperante no que respeita às mudanças climáticas, provavelmente na origem desta e de outras pandemias, talvez a gravidade da nossa falta de consciência colectiva sobre o modo como os sentimentos públicos influenciam as nossas vidas pessoais não tenha sido ainda reconhecida, como Ileana Dieguez, me escreve num email a 8 de Abril: “Tudo o que acontece agora me faz pensar na extensão de um problema que nós, como humanidade, não fomos capazes de reconhecer e resolver.”

À medida que trocávamos emails - propostas para cá, sugestões para lá -, fomos realmente construindo juntos uma dramaturgia de afectos alimentada pela premência de pensar e escrever com os artistas e sustentada por delicada rede afectiva que potenciou a acção reflexiva e crítica que agora se materializa neste dossier, superando inclusive o facto concreto de muitos não nos conhecermos pessoalmente. Como Bertha Díaz tão bem sintetizou, o processo de elaboração deste dossier foi motivo de celebração, como um pacto com a vitalidade da vida:

“En estos tiempos de fragilidades colectivas, del terror que se intenta inocular en nuestros cuerpos, recibir tu mail con este llamado para publicar me parece tan celebrable: un pacto con la vitalidad de la vida!” (email de 15 de Março 2020)

Se o tema, que investigo há algum tempo, já era relevante para pensar os dispositivos cénicos da performance e as suas políticas de afectos na medida em que podem potenciar brechas de mudança nos sistemas políticos e sociais antipatizantes da diferença do outro e da vida democrática justa e igualitária, neste novo contexto mundial tornara-se gritante, loucamente ensurdecador, como se “ensurdecendo-a-dor” já existentes (as desigualdades sociais, a truculência do sistema económico, a injustiça racial, etc.), agora expostas a uma luz que as inflama, rebentando feridas na pele. Pensar e escrever sobre estas questões tornara-se urgente, inadiável.

É neste contexto que a urgência, enquanto estado premente que exige cuidados e atenção, e a incerteza, como endémica condição humana intensificada pela pandemia, surgiram neste dossier como afectos em si mesmos que impunham reflexão. Cassiano Sydow Quilici (São Paulo, Brasil) aborda a urgência como um afecto emergente da situação pandémica, particularmente trágica

no Brasil, considerando do ponto de vista da crise ambiental e da insustentabilidade das formas de vida contemporâneas. Em “O afecto da urgência: artes performativas e a recriação das formas de vida”, Quilici propõe pensar o afecto da urgência como uma “consciência vital da desestabilização, do perigo e da necessidade de lidar com ele”, ou seja, que somente ao deixar-nos afectar pela urgência é possível tornar consciente, profunda e colectivamente, a necessidade improtelável de mudança. Contudo, para mudar, é preciso reconhecer hábitos instalados, automatismos invisibilizados pela repetição de mecanismos, discursos, padrões. E aqui entram directamente as artes performativas, entendidas num sentido expandido, como práticas que potenciam o reconhecimento desses hábitos, primeiro passo para nos deixarmos afectar pela urgência de reinventar outros modos de vida, outras formas de nos relacionarmos em sociedade e com o planeta, determinantes para a nossa sobrevivência enquanto espécie.

A incerteza ou o “sentimento do incerto” é o afecto que Óscar Cornago (Madrid, Espanha) elege como paradigmático no contexto pandémico tendo em conta que vivemos numa sociedade (ocidental) que encara a segurança como o valor supremo e um bem transacionável. Em “Incierto: la performatividad de un sentimiento”, Cornago discute particularmente como esta sociedade se estrutura a partir do estabelecimento de certezas (traduzindo-se em binómios incontestáveis), abstracções e configurações de verdades únicas que têm não só dificultado mas também bloqueado o desenvolvimento de saberes alternativos. Uma forma de responder a este dispositivo de conhecimento, propõe Cornago, passa por entender as práticas artísticas como recursos à nossa disposição para lidar com o desconhecido, o incerto. Por isso, Cornago partilha neste texto ferramentas e metodologias da criação artística que decorrem da exploração de possibilidades de relação com o outro e com o mundo, a saber: um jogo que serve de dispositivo criativo para a escrita do próprio artigo, cruzando palavras do autor com as de outros a quem o jogo foi proposto, bem como outros projectos do autor em curso. Este texto entrecruza, assim, várias respostas, propostas e saberes para lidar com o incerto num tempo em que as certezas continuam a escassear.

Os quatro artigos seguintes centram-se igualmente em práticas artísticas, motivados por uma semelhante vontade de partilha e por um entendimento das artes cénicas como um espaço privilegiado para ensaiar outras possibilidades de relação com os lugares, com o outro e com a própria experiência de sentir.

Bertha Díaz e Andrés Santos (Cuenca, Equador) trazem-nos uma partilha do projecto “Coreografias efémeras a um metro de distância”, uma série de práticas coreográficas que surgiu como resposta poético-política à pandemia promovida pelo colectivo RodezAlhampa, constituído pelos autores do texto. Como forma de interrogar a cena social, “despojada de todo o sentido” nos primeiros meses da Covid 19, o dispositivo performático coloca os bailarinos no espaço público vazio, sem se tocarem, mas em contacto, afirma a urgência de estarmos juntos.

Em “Coreografías efímeras: operaci3n para sí, contra sí, fuera de sí”, os autores apresentam e reflectem sobre as diferentes activa33es do dispositivo, salientando como a linguagem e o fazer poético s3o formas de lidar com o quotidiano, criando “fissuras na realidade do presente”.

Uma outra pr3tica artística comprometida com a transforma33o individual dos afectos que circulam colectivamente, sobretudo a partir de l3gicas de poder e polítimas de discrimina33o “destinadas a gerar afetos tristes” é o projecto *Clínica Performativa*. Em “Poéticas do Cuidado em Tempos de Crise: Performers sem fronteiras”, Tânia Alice e Gilson Moraes Motta (Rio de Janeiro, Brasil), membros do colectivo *Performers sem Fronteiras* que desenvolveu a iniciativa, falam-nos sobre essas experiências e o seu potencial de supera33o de situa33es dramáticas, em particular sobre a performance *Crescer pra Passarinho*, já em formato on-line e em contexto pandémico. Os autores prop3em o conceito de “poéticas do cuidado” para descrever a dimens3o estética da ética de cuidar como forma de estar no mundo, quando colocado ao servi3o da reinven33o desse posicionamento em rela33o ao outro e das influências dos sentimentos públicos, através da pr3tica artística.

Partindo de uma reflex3o sobre o que significa negociar, do ponto de vista dos afectos envolvidos implicados nas trocas, Rubén Ortíz (Cidade do México, México) partilha a sua experiência enquanto membro do colectivo La Comedia Humana, dando especial aten33o ao projecto “La Comuna: *revoluci3n o futuro*”, no ensaio “Negociar para habitar”. Negociar, afirma Ortíz, é fundamental para as pr3ticas artísticas com a comunidade, que s3o o foco das pr3ticas analisadas, na medida em que se trata de um “espaço de reconhecimento afectivo de e tecido por acordos”. O autor reflecte sobre a negocia33o em diferentes níveis (dentro do colectivo, com as institui33es culturais, com o espaço, com usu3rios) percorrendo epis3dios quotidianos da concretiza33o do projecto (mas também da sua experiência enquanto facilitador de workshops) que, como sabemos, envolvem sempre o estabelecimento de acordos ao longo do processo, acordos esses que, muitas vezes, questionam princípios éticos e artísticos.

Uma quest3o que se coloca ao pensar a rela33o entre sentimentos públicos e pr3ticas artísticas, nomeadamente a performance, é justamente o como “aparecer” em público perante o outro, nos termos de Hanna Arendt. Quais as formas de discernir a influéncia da circula33o de sentimentos públicos no indivíduo e, ao invés, como tornar públicos os afectos privados de modo a que essa experiéncia possa ser transformadora, quer para o indivíduo quer para o colectivo? Os textos de Ana Kiffer (Rio de Janeiro, Brasil), Ileana Dieguez (Cidade do México, México) e Christine Greiner (São Paulo, Brasil) abordam este problema e, talvez não por coincidéncia, reflectem sobre a dor, o denominador comum de afectos perturbadores (tais como, a raiva, o ódio, a tristeza). Muito embora a montante de profundas transforma33es, estes agentes subterrâneos s3o tendencialmente associados a uma submiss3o a um estado afectivo que domina o indivíduo e, por isso, conotados como social e eticamente reprováveis. Estas

autoras argumentam a favor de uma potência de acção inerente à dor, que atravessa os corpos em estado de indignidade, raiva ou luto e se traduz em cortes, movimentos e fabulações, especialmente relevante quando veiculada por práticas artísticas da performance.

Mantendo no horizonte a performance artística (o trabalho de Letícia Parente), Ana Kiffer centra-se no paradigma ocidental dos afectos, remontando a Espinosa e ao entendimento dos afectos como potência de agir do corpo (forças de afectação no encontro dos corpos). “Diante dos afetos: visceralidade, emancipação, dor e relação” propõe uma releitura dessa “máquina do afecto”, como a designa, que associa acção a dominação e absorção (corpos que exercem violência) e passividade a subjugação (corpos violentados). A dor que emerge desse conflito não é impotente. Pelo contrário, Kiffer propõe repensar a função da dor como “possibilidade de saída do inconsciente colonial da fusão, fonte das fronteiras e apartheids sucessivos e atuais” na medida em que é ela que pode “fazer o corte sobre a ferida da fusão, sobre o apagamento mesmo dessa ferida”; separar e não mais confundir o amor com violência. Desse gesto, afirma, vulnerabilidades podem ser partilhadas e a narrativa suprimida por formas de dominação finalmente enunciada.

Igualmente, “Performatividades afectivas: prácticas de *corazonamiento*”, de Ileana Dieguez, inverte a tradicional concepção negativa da raiva como um afecto perigoso e destituído de acção, falando a partir da dor da indignação e da injustiça que a alimenta e mobiliza a busca por pessoas desaparecidas por acções de familiares e artistas no México. “Tornar pública a dor, sustê-la entre muitos, é talvez uma maneira de a tornar mais suportável”, acrescenta. O seu texto aborda as estratégias e ferramentas performativas de tornar visível esta dor pela perda de familiares, designadamente o acto de caminhar, com uma longa tradição na América Latina, incidindo sobre os trabalhos de Lukas Avendaño, Fabiola Rayas and Laura Valencia com familiares dos desaparecidos. A performatividade dos afectos nestas performances que se repetem e refazem ao longo de anos, defende Dieguez, “coloca em movimento um novo corpo político” que potencia, “imaginar outras possibilidades de (a)corazonado accionar”, mais do que recompor ou restaurar. São “performatividades de coracionamento”, formulação inspirada em Silvia Rivera Cusicanqui, que assinalam uma forma de activar o corpo e os afectos a partir do coração, posto que as buscas pelos entes queridos são maioritariamente feitas por colectivos de mulheres que “buscam com o coração” e, por isso, os encontram.

Em “Fabulações da dor”, Christine Greiner propõe um sobrevoio teórico sobre como partilhar e tornar públicos afectos a partir do acto necessário de produzir narrativas e imagens de/sobre a dor, para que esta possa ser inscrita no campo do social. Propondo-se contribuir com instrumentos que tornem tangíveis estados de dor para que estes possam ser transformados em movimentos criativos que a enunciem, Greiner apresenta vários conceitos e autores fundamentais (da dança à performance, passando pela teoria feminista, *black*

studies ou estudos culturais) para se pensar a produção de narrativas necessárias porque ainda invisíveis na actualidade, por exemplo, a despossessão como estratégia de tornar colectivo o que era individual afim de mobilizar os corpos para a acção através da compaixão e da empatia. Falar da dor só é possível quando contactamos com essa realidade sentida, muito embora ela possa não caber nas representações culturais disponíveis. Nesse sentido, esta visão panorâmica constitui uma fonte de inspiração para reclamar o poder da ficção na transformação da dor.

Os últimos textos deste dossier falam-nos de possibilidades de actuar no presente e imaginar alternativas de futuro, tendo a noção do colectivo e do espaço público em pano de fundo. O ensaio de Ana Harcha (Santiago do Chile, Chile) incide sobre a possibilidade de criar mundos através da activação de redes de afectos, que incluem o humano e o não-humano, entretecidas por materialidades e potências múltiplas. O ensaio “Carne, piedra, compost, ficciones: vibraciones revoltosas y subversiones de sentido a través de la colectivización de afectos públicos” toma por objecto de reflexão a ocupação do espaço público com protestos e performances da revolta social de 2019, no Chile, que se precipitou pelos tempos de pandemia. Segundo Harcha, tornando-se colectivos nas ruas, ressoando com as suas distintas materialidades, os afectos geram uma “vibração vital”, que atravessa os corpos e os mobiliza. Entretecido com as palavras de Rodrigo Karmy, Donna Haraway e Silvia Rivera Cusicanqui (2018), o artigo propõe uma acção de contaminação, como num composto orgânico, que fertilize outras formas de fazer/estar juntos.

Gabriel Giorgi (Nova Iorque, USA) parte da premissa de que o (estar em) público exige ser repensado face à lógica extraccionista neoliberal e à saturação da mediação tecnológica. Giorgi sugere em “La respiración de lxs otrxs. Afectos públicos de Reunión, de Dani Zelko” que a arte pode re-imaginar o público, gerando espaços de relação entre pessoas ou grupos (ainda que apenas) reunidos por uma situação comum. Pelo menos, é isso que Giorgi reconhece na obra *Reunion*, do argentino Dani Zelko, que coloca em movimento palavra oral, escrita e escuta. Neste projecto, Zelko viaja, conhece pessoas e escreve os seus relatos à medida que os escuta. A escrita é pautada pela respiração de cada um e impressa em livro, que será lido pelo próprio a um grupo de pessoas que convida a se reunir. O mesmo procedimento artístico foi adoptado no início da pandemia, perante situações de exclusão e impossibilidade de acesso a serviços de saúde de migrantes por não saberem comunicar em espanhol (*Língua ou morte*). É nesta passagem entre oralidade e escrita, palavra e afectos, escuta e fala, respiração e corpo que a performatividade dos afectos, tornados públicos, se constitui nestas práticas: “Escrever, inscrever a respiração do outro, torná-la onda em mim. Não é essa a melhor forma de pensar o público?”, pergunta Giorgi.

Por último, mas não em último, o texto de José Fernando Peixoto de Azevedo, “Quanto tempo dura morrer ao vivo?”. Trata-se, na verdade, de uma carta que

relata a sua incapacidade de cumprir o acordado (um texto sobre “a ferida brasileira do mundo”), num ano que nos escapou por entre os dedos e que muitas vezes nos obrigou a enfrentar incapacidades várias. Nesta carta, Azevedo dá conta da dificuldade da escrita, em particular, de escrever sobre o Brasil no momento presente, falando sobre a teatralidade do terror que hoje se se sacraliza no “ao vivo”, na morte ao vivo (de corpos racializados, de corpos doentes, de corpos violentados), mas que tem determinado durante séculos o que socialmente é visível e o que é invisível. Logo no início dessa carta, José Fernando coloca-me de frente a esta construção sistémica da história colonial: “Mas nós sabemos que a história é outra coisa. Você, como portuguesa, deve saber um tanto sobre isso”. Não sei dizer. Do meu lugar privilegiado – mulher cis, branca, burguesa –, nascida com a revolução da democracia portuguesa, mas ainda aprendendo na escola os “Descobrimientos” como o grande património cultural do meu país, não sei dizer da violência da história no corpo do outro, mas sei que a testemunho. Sei que algo em mim – de alguma forma colectiva, histórica, genética – conhece essa narrativa de afectos porque não pude evitar sentir, quando li a frase, o meu corpo pressionado contra a parede. Ressonâncias do medo branco, ecos do passado colonial racista que atravessam tempos e corpos, e se mantém no sistema capitalista extractivista (da “pulsão vital” e do desejo, no dizer de Suely Rolnik, 2020) de hoje, porque ainda não foram ditos, discutidos e enlutados para fazer surgir novos paradigmas de afectos.

II. Paradigmas das teorias dos afectos

Sobretudo desde o início do século XXI vem surgindo nos discursos académicos, especialmente anglófonos, um particular interesse em pensar a dimensão afectiva do social, as condicionantes culturais da experiência íntima e as dinâmicas performativas dos afectos. Podemos dizer que há pouco mais de uma década esse interesse se configurou como um campo de estudos (affect theory ou teoria dos afectos, como traduzi livremente), onde confluem trabalhos de diferentes disciplinas (das ciências sociais às neurociências) investidos em reflectir sobre os afectos, num sentido amplo de modos de afectar e ser afectado, e sobre o modo como eles moldam a nossa experiência e constroem vínculos afectivos ao mundo. Em 2007, Patricia Clough cunhou este momento como a viragem afectiva (*affective turn*) e com a publicação do primeiro roteiro do campo, editado por Melissa Gregg e Gregory Seigworth (2010), o campo é instituído na academia (anglófona).

Importa notar que o conceito de afecto tem sido frequentemente considerado problemático, tendo em conta os múltiplos significados que pode ter e a dificuldade em isolá-lo completamente de outros termos como emoção ou sentimento. Num sentido espinosista, reclamado por Deleuze cuja filosofia inspira um importante caudal de investigação sobre os afectos enquanto forças e intensidades que nos escapam, os afectos (ou melhor, as afecções) consistem

numa capacidade do corpo: a sua potência de acção que diminui ou aumenta no encontro com outros corpos (humanos e não-humanos). Por isso, os afectos são um modo de afectar e ser afectado em transformação contínua. Brian Massumi (1995), embaixador deleuziano na cultura angloxónica, propõe, num texto de referência para a genealogia da viragem afectiva, que os afectos actuam de forma autónoma, pré-consciente e não categorizável através da fisiologia do corpo, por oposição às emoções, que podem ser identificadas em categorias universais, mas apenas compreendidas à luz das diferentes culturas. É uma posição, mas não é a única. Por exemplo, na sua investigação neurobiológica da consciência, António Damásio (também ele reconhecendo em Espinosa o correcto entendimento da relação entre razão e emoção) fala do sentimento de si, que seria o mapa neurológico das interações do corpo no mundo e que sedimentam noções de identidade e memória (2013). A influente teórica Lauren Berlant, que cunhou conceitos com o de afecto público¹ (2011) – atmosferas afectivas repetidas e activadas por narrativas culturais através de práticas quotidianas – refere-se a afecto como vínculos afectivos que nos ligam ao mundo, mediados por normas, valores e fantasias culturalmente construídas e adquiridas em práticas sociais. Além disso, entre outras autoras feministas, Sara Ahmed tem mostrado que, mais importante do que definir o que é afecto ou emoção, interessa perceber o que eles/elas fazem, as acções que produzem e os efeitos que desencadeiam (2004), argumentando igualmente que a separação entre sensação, emoção, afectos e sentimentos é possível estritamente no plano da análise; na experiência, no corpo, os processos biológicos, sociais e culturais são inseparáveis (cf. SOLANA e VACAREZZA, 2020).

Não obstante a pluralidade de conceitos de afecto e das abordagens utilizadas, as pesquisas oriundas de distintas disciplinas (ciências sociais, estudos feministas e queer, estudos culturais e dos media, estudos artísticos, etc.) partilham três aspectos basilares:

- 1) a premissa de que os afectos escapam aos sistemas de representação (Artaud percebeu isto muito bem!), logo, os instrumentos e metodologias que privilegiam a observação e a racionalidade falham em compreendê-los: como investigar o plano afectivo da experiência de modo a contemplar a sua natureza efémera, excessiva, intensa, invasiva e condicionante?
- 2) o entendimento do corpo como eixo de cruzamentos de processos biológicos e neurológicos, normas e valores sociais e culturais, redes de informação, sistemas económicos e ideologias políticas. O corpo como mediador da experiência é atravessado por estas forças sendo, por isso, território fértil para pesquisar circuitos e ambivalências que o constituem como um interface entre diferentes planos

1 Afecto público também pode ser referido como sentimento público (nomeadamente, Ann Cvetkovich, 2012), designação que prefiro em português pela conotação positiva que a palavra afecto sempre acarreta no nosso universo linguístico.

3) a noção de que os afectos têm uma performatividade própria, isto é, que agem sobre os corpos, condicionam a experiência e que os efeitos dessa acção podem ser garantidos ao longo dos tempos pela sua repetida circulação discursiva. Esta circulação pode ser pensada segundo diferentes modelos, por exemplo, como transmissão social com efeitos materiais no corpo (BRENNAN, 2004), como atmosferas que criam zonas de influência com uma materialidade específica (ANDERSON, 2016) ou como economias afectivas (AHMED, 2004) que capitalizam os efeitos dessa circulação em políticas culturais definidoras do outro. É justamente porque os afectos são performativos que as artes cénicas, enquanto práticas de sentir, surgem como um lugar privilegiado para activar experiências estéticas que evidenciam aspectos e processos latentes na experiência social.

Em particular, o teatro como um “trabalho-de-sentir” (HURLEY, 2010), a um tempo motivação e resultado do próprio teatro, a par da performance arte, que resgatou o corpo para um encontro que renova relações com o espaço e com o outro no aqui agora, constituem práticas de sentir privilegiadas para reflectir sobre sentimentos públicos. Por um lado, através dos seus dispositivos cénicos, a performance cria as condições de emergência de atmosferas colectivas de afectos que condicionam (e, por vezes, constroem) a experiência do espectador, mobilizando corpos, activando conexões ou fricções. Eles podem reforçar sentimentos públicos dominantes ou, pelo contrário, quebrar o ciclo de repetição, expondo-os, subvertendo-os, potenciando afectos não planeados ou solicitados. Por outro lado, o público, na medida em que participa na produção de atmosferas afectivas, também influencia a intensificação dos afectos, corpo a corpo no auditório, na galeria, no galpão, nas ruas. Neste movimento entre cena e público podem ser activadas e propagadas forças imprevistas e poderosas, intensificando os corpos que se oferecem ao encontro.

Neste dossier, o foco no conceito de sentimentos públicos prende-se com a urgência que o momento actual impõe de identificar, reconhecer a sua acção performativa na configuração da experiência e com a necessidade de contribuir para uma maior consciência colectiva dos seus efeitos. Como pode a performance, que assume um posicionamento crítico, criar descontinuidades, intervalos e pontes na experiência condicionada dos sentimentos públicos que vibram num determinado momento político e social? Como podem os seus dispositivos e políticas de afectos potenciar brechas de mudança nos sistemas políticos e sociais antipatizantes da diferença do outro e da vida democrática? De que modo pode ela possibilitar a activação de outros movimentos, outras forças, outras intensidades nos corpos? Ou ainda, como os dispositivos cénicos, na potência presencial do encontro, poderão multiplicar forças e movimentos de mudança?

O dossier procura estimular a reflexão sobre estas e outras questões à luz de abordagens e conceitos da teoria dos afectos. Porém, o facto deste campo ser um campo predominantemente anglófono, de eu ser portuguesa, e de, no

Brasil², (de onde surge o convite que me é dirigido) este paradigma acadêmico não ter tido ainda uma expressão evidente, podem minar o meu convite aos autores, maioritariamente oriundos da América Latina, com algum constrangimento ou desconfiança, que gostaria de dissipar.

Em primeiro lugar, importa notar que o campo da teoria dos afectos vem-se desenvolvendo em diferentes velocidades geopolíticas. Enquanto no Norte Global (anglófono), a teoria dos afectos se estabelece como área (in)disciplinar na primeira década do século XXI, no Sul Global ela tem vindo a expandir-se a partir da segunda década com uma perspectiva crítica, sobretudo nas ciências sociais, nos estudos de gênero e teorias feministas. Várias autoras e alguns autores da América Latina (especialmente na Argentina e no México, onde obras fundamentais de Ahmed e Berlant foram traduzidas para espanhol), têm recorrido à análise do social e do político a partir dos afectos (MACÓN, 2013; LARA e DOMINGUEZ, 2013; MACÓN e SOLANA, 2015; LOPES, 2016; KIFFER e GIORGI, 2019; SOLANA e VACAREZZA, 2020), culminando na publicação recente do volume *Affect, Gender and Sexuality in Latin America* (MACÓN, SOLANA e VACAREZZA 2021), que reúne autores de vários países (Equador, México, Columbia, Chile, entre outros). Tal como várias acadêmicas feministas do Norte Global antes delas questionaram a genealogia dominante do campo teórico (GORTON, 2007; HEMMINGS, 2005; CVETKOVICH, 2012), também estas autoras latino-americanas expõem a narrativa de gênero dominante na criação da teoria dos afectos, posto que a dimensão afectiva da vida pública e os condicionamentos do quotidiano têm estado sempre presentes na agenda dos estudos feministas, queer e de gênero.

Talvez não nos surpreenda que as distintas zonas de produção teórica sobre os afectos não comuniquem por razões mais profundas do que a língua ou o financiamento da pesquisa acadêmica. Para dar um exemplo concreto, em 2015, a conferência *Affect Theory World Conference* (University of Millersville) reuniu 400 acadêmicos de diferentes áreas, mas raros foram os que estiveram presentes também no simpósio (claramente numa escala menor, mas ainda assim internacional) *Pensar los Afectos* (Universidade de Buenos Aires), em 2018. A falta de curiosidade e interesse em formas de ver e pensar o mundo diferentes é notória. Infelizmente, esse é o factor determinante para a extinção de um campo, ou seja, quando todos os estudos citam e referem os mesmos autores – situação óbvia na primeira conferência – significa que o campo entra numa autofagia pouco auspiciosa para a sua sobrevivência.

O diálogo entre academias, línguas e olhares sobre o mundo é fundamental e, por isso, este dossier começou por desafiar autores da América Latina a produzir discurso sobre os afectos e a performance, tendo como referência

2 No Brasil, poderíamos ainda considerar contributos para uma teoria dos afectos o trabalho de Suely Rolnik (2020, entre outros) e Vladimir Saflate (2015).

alguns autores da academia anglo-saxônica, mas não se limitando a interpelá-los: criando novas referências. O propósito deste dossier é o de reunir maioritariamente teóricos e artistas da América Latina para estimular diversidade de pensamento crítico sobre os afectos, especialmente os sentimentos públicos, na medida em que reflectem condicionamentos colectivos que se materializam em diferentes configurações e fenómenos que importa considerar a partir de dentro, do organismo vibrante e sensível que é o social, e das práticas artísticas que diagnosticam, a cada momento, os afectos que importa discernir e sobre os quais importa falar.

Referências Bibliográficas

AHMED, S. *The Cultural Politics of Emotion*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2004.

ANDERSON, Ben. *Encountering Affect. Capacities, Apparatuses, Conditions*. Nova Iorque e Londres: Routledge, 2016.

BERLANT, Lauren. *Cruel Optimism*. Durham e Londres: Duke University Press, 2011.

BRENNAN, Teresa. *The Transmission of Affect*. Itaca: Cornell University, 2004.

CLOUGH, Patricia (ed). *The Affective Turn. Theorizing the Social*. Durham e London: Duke University Press, 2007.

CUSICANQUI, Silvia Riviera, *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

CVETKOVICH, Ann. *Depression: A Public Feeling*. Durham: Duke University Press, 2012.

DAMÁSIO, António. *O Sentimento de Si. Corpo, emoção e consciência*. Lisboa: Temas e Debates, 2013.

GORTON, Kristyn. Theorizing emotion and affect: Feminist engagements. In: *Feminist Theory*, 8, 2007: p. 333-348.

GREGG, M. e SEIGWORTH, G. (eds). *The Affect Theory Reader*. Durham e London: Duke University Press, 2010.

HEMMINGS, Clare. Invoking Affect. Cultural Theory and the Ontological Turn. In: *Cultural Studies*, v. 19, n. 5, 2005: p. 548-567.

KIFFER, A.; GIORGI, G. *Ódios Políticos e Política do Ódio. lutas, gestos e escritas do presente*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

LARA, A.; ENCISO DOMÍNGUEZ, G. El Giro Afectivo. In: *Athenea Digital* - 13(3), 2013: p. 101-119. <https://atheneadigital.net/article/view/v13-n3-lara-enciso>

LOPES, Denilson. *Afetos, Relações e Encontros com Filmes Brasileiros Contemporâneos*. São Paulo: Ucitec, 2016.

MACÓN, Cecília. Sentimus ergo sumus. El surgimiento del giro afectivo y su impacto sobre la filosofía política. In: *Revista Latinoamericana de Filosofía Política*, v. 2, n. 6, 2013: p. 1-32.

MACÓN, C.; SOLANA, M. (eds) *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Buenos Aires: Título, 2015.

MACÓN, C.; SOLANA, M.; VACAREZZA, N (eds.). *Affect, Gender and Sexuality in Latin America*. Basingstoke: Palgrave, 2021.

MASSUMI, Brian. The Autonomy of Affect. In: *Cultural Critique* (31), 1995: p. 83-109.

ROLNIK, Suely. *Esferas da Insurreição. Notas para uma vida não chulada*. Lisboa: Sistema Solar, 2020.

SAFATLE, Vladimir. *O Circuito dos Afetos*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SOLANA, M.; VACAREZZA, N. Relecturas feministas del giro afectivo. In: *Revista Estudos Feministas*, 28(2), 2020, p.1-6.

Dossiê Dramaturgias dos Afectos: Sentimentos Públicos e Performance

O afeto da urgência: artes
performativas e a recriação
das formas de vida

*The affect of urgency:
performing arts and the
reinvention of forms of life*

Cassiano Sydow Quilici

Professor livre-docente na área de Teorias do Teatro e
da Performance pelo Instituto de Artes da UNICAMP
E-mail: cassiano@unicamp.br

Resumo

O artigo apresenta as artes performativas como campo privilegiado de investigação e ensaio de outras “formas de viver”, diante do agravamento da crise ambiental, sanitária e social. Explora os conceitos de modos de percepção, *umwelt*, e afeto para pensar a passagem de hábitos cristalizados e viciosos para a abertura e reinvenção dos modos de habitar. Discute as possibilidades de deixar-se afetar pela urgência do momento e seus mecanismos de denegação.

Palavras-chave: Crise, Arte expandida, Percepção, Afecção, Modos de habitar.

Abstract

This article presents performing arts as a particular field of investigation and rehearsal of other ways of life, faced with deepening environmental, sanitary and social crisis. It explores the concepts of modes of perception, umwelt and affect, to think about the transition from crystalized and addictive habits towards greater openness and the possibility of reinventing forms of living. There follows a discussion about the ways in which we are affected by the urgency of the moment and its mechanisms of denial.

Keywords: Crisis, Expanded art, Perception, Affection, Ways of living.

Investigações artísticas podem contribuir de forma singular e efetiva para a compreensão e enfrentamento do que chamarei aqui de crise das formas hegemônicas de vida. Diante daquilo que alguns já preferem designar de “mutação” e não apenas de uma “crise” passageira (LATOURE, 2020), coloca-se o desafio de se despertar a sensibilidade coletiva para a gravidade do momento, muitas vezes denegada de modo cínico e/ou inconsciente:

“Ouvimos uma notícia ruim atrás da outra, portanto, era de esperar que tivéssemos o sentimento de ter deslizado de uma simples crise ecológica para o que seria preciso denominar *uma profunda mutação em nossa relação com o mundo*. (grifo do autor) E, no entanto, esse sem dúvida não é o caso. A prova é que recebemos todas essas notícias com calma surpreendente, até mesmo com estoicismo admirável... Se uma mutação radical estivesse mesmo em questão, todos já estaríamos modificando de cima para baixo as bases de nossa existência.” (LATOURE, 2020, p.24)

Já há informações científicas suficientes que atestam o ineditismo da situação que enfrentamos, a ponto de geólogos postularem a passagem para uma nova era, o “Antropoceno”, depois dos onze mil anos de relativa estabilidade do “Holoceno”. A ação humana, especialmente a partir da revolução industrial, teria se transformado numa verdadeira força geológica, que rivaliza com

grandes fenômenos da natureza, como furacões, tsunamis e deslocamentos de placas tectônicas, na sua capacidade de alterar estruturalmente a constituição do planeta. No entanto, nada disso parece bastante para mobilizar as ações necessárias, num tempo devido. A questão, portanto, não é apenas falta de informação, mas complexos mecanismos de negação e embotamento da sensibilidade.

Deixar-se afetar pela situação, condição inicial para seu enfrentamento, pressupõe a desnaturalização de hábitos profundamente arraigados. Não me refiro apenas a modos de pensar ou comportamentos cotidianos que já se automatizaram. Falo de algo mais básico, ligado à nossa abertura primeira para a experiência, à qualidade dos nossos modos de percepção, que são fundamentos da nossa forma de habitar e agir no mundo. A pandemia trouxe também uma interrogação sobre os nossos sistemas imunológicos, entendidos num sentido amplo: estaríamos perdendo a capacidade de criar ambiências, ao mesmo tempo, porosas e minimamente seguras? Estaríamos condenados a viver em espaços fechados, sob o julgo do distanciamento social e dos encontros virtuais? São questões que demandam uma abordagem transdisciplinar, envolvendo aspectos ecológicos, políticos, sociais, econômicos e existenciais.

As artes performativas, quando entendidas de forma expandida, investigam e atuam a partir do campo dos afetos e das formas mais básicas de cognição, ligadas às sensações e às percepções, desdobrando-se numa multiplicidade de modos de atuação. Os saberes acumulados e em constante elaboração - ligados à produção de obras, espetáculos e acontecimentos iluminam aspectos variados da experiência humana, das situações relacionais e do modo como criamos situações, ambientes e mundos. Ao mesmo tempo, artistas-pesquisadores importantes sempre procuraram dialogar e aprender, de modos diversos, com outras áreas do conhecimento: científicos, filosóficos e tradicionais. Reconfigurações desses saberes, a partir de investigações rigorosas, abrem possibilidades singulares para experimentações temporárias de outras formas de vida, que podem ganhar consistência quando repetidas e aprofundadas.

Mais do que basear-se em técnicas voltadas apenas à produção de objetos estéticos, parte da arte contemporânea pode ser compreendida a partir do conceito de “antropotécnica”, proposto por Sloterdijk (2013): a capacidade humana de exercitar-se na criação de outros modos de ser e de viver, a partir de uma “tensão vertical”, uma aspiração de aperfeiçoamento. Tal tensão ganharia uma expressão transcendente nas religiões e filosofias metafísicas, mas também pode operar num plano exclusivamente imanente, expressando desejos de intensificação da experiência vital, dentro de uma cultura secularizada. Talvez, hoje, de forma inédita, as antropotécnicas tenham de lidar também com nossa vulnerabilidade enquanto espécie, redirecionando nossos esforços para a reinvenção das formas de vida e para a reconstrução de um mundo habitável.

Hábitos de percepção

Para estabelecer relações entre processos criativos e formas de vida começamos pela palavra “hábito”. Investigá-los, especialmente aqueles já automatizados e, portanto, pouco conscientes, é um caminho necessário para a liberação de energias criativas que tomarão outras direções nos trabalhos artísticos. A princípio, nossas experiências sensório-motoras adquirem certas formas decorrentes da repetição de padrões que nos são transmitidos pelo ambiente. A criação depende, em parte, do reconhecimento e do desapego de tais hábitos, abrindo espaço para que as forças que circulavam dentro desses “circuitos” ganhem novos destinos. Improvisações, “laboratórios”, treinamentos, investigações somáticas têm, em geral, justamente a função de des/automatização e exploração de novas possibilidades expressivas e ativas, canalizadas para projetos específicos.

Importante enfatizar que os hábitos a serem artisticamente investigados e retrabalhados não se encontram apenas em padrões de movimento e comportamento exterior: são também modos de perceber, sentir, pensar. Como afirma Godard (2006), em entrevista a Suely Rolnik sobre o trabalho de Lygia Clark, as limitações e potencialidades dos nossos movimentos decorrem, muitas vezes, da forma como apreendemos o espaço na nossa percepção. A percepção é uma forma de ação e ajuda a criar o mundo em que nos movemos. Daí a importância das investigações artísticas que sondam os padrões perceptivos em que nos encontramos encerrados, compreendendo suas funções e limitações, e assim ampliando nossa experiência de liberdade.

A princípio, os hábitos criam um habitat, uma zona de familiaridade em que nos reconhecemos, mesmo que de forma insatisfatória e, muitas vezes, ilusória. A desconstrução de padrões e a abertura de possibilidades criativas é um trabalho fino, que exige compreensão, habilidade e capacidade de suportar vazios. Compreensão da vulnerabilidade da condição humana e da nossa necessidade de ambientes relativamente protegidos, “estufas”, para que possamos vingar e florescer. Habilidades de reconhecer e desfazer padrões que produzem sofrimento, abrindo espaço para a descoberta e cultivo de caminhos lúcidos e emancipadores. Capacidade de viver o luto daquilo que nos abrigava até então. “Tecnologia” tão sutil e sofisticada pode ter nas artes performativas um campo de experiências e elaboração, mas, sua necessidade, hoje, transcende o campo artístico *stricto sensu* e se coloca como uma demanda antropológica, de reinvenção social e cultural.

Sensações e “percepção como reconhecimento”

Quando falamos em percepção, referimo-nos a uma experiência pré-reflexiva, a partir de contatos corpo-mundo. Expostos às forças que nos atravessam, experimentamos fluxos de sensações de diferentes intensidades e em contínua

transformação. Françoise Dolto, ao propor o conceito de “imagem inconsciente do corpo”, fala do “traço indelével deixado pelas sensações mais pregnantes de nossa infância” (NAZIO, 2008, p.24), num momento em que ainda não tínhamos linguagem própria para designá-las, mas apenas o suporte da esfera protetora criada pelos cuidados maternos e ambientais.

Diante da intensidade das experiências sensoriais vividas pelo bebê, aquela ou aquele que cuida conversa, brinca, canta, ajudando a criança a criar um mundo reconhecível e apaziguador. Sons, gestos, cantigas, toque, cuidado, constroem uma esfera de confiabilidade, que permite que a vida se “des-envolva”. Se somos “seres lançados no mundo”, como nomeou Heidegger (1988), precisamos também de acolhimento e receptividade, de ninhos para poder aterrar. A linguagem materna tem aqui uma função fundamental, não apenas por que nomeia e significa os acontecimentos para a criança através de suas palavras, mas também por criar uma atmosfera de ressonância, uma “aliança sonosférica” (SLOTERDIJK, 2016)

Só aos poucos aprendemos a reconhecer e a nomear as sensações por nós mesmos, mapeando as experiências a partir da linguagem que aprendemos do nosso ambiente familiar, social, cultural. Como humanos, temos uma estrutura corporal que também condiciona a amplitude e qualidade de nossas percepções. Outros seres vivos possuem maior acuidade sensorial em áreas específicas. Porém, apresentamos uma excepcional plasticidade cerebral, o que nos predispõe a experiência de uma multiplicidade de modos de percepção e uma situação existencial singular. Nesse momento, abordamos um modo de percepção que chamaremos de “percepção como reconhecimento”. Ligada também à memória, ela tem a função semiótica de “ler” os sinais internos e externos, criando mapas cognitivos, que dão certa estabilidade à experiência. A cada novo evento pode-se identificar o retorno de algo familiar, estabelecendo-se um ritmo que nos orienta e organiza.

Tais leituras perceptivas não são operações cognitivas frias, mas carregadas de afetos, memórias e associações. As percepções ocorrem como parte de um agregado de experiências amalgamadas, numa velocidade muito rápida. O contato com uma vibração sonora, um cheiro, ou outro evento sensorial, desencadeia uma “nomeação”, uma atmosfera afetiva e outras associações. Percebemos não só objetos, mas situações, climas, sensações que tendem a ser reconhecidas em padrões que se cristalizam e se automatizam com o tempo. A percepção como mero reconhecimento pautado na memória tende assim a criar uma “bolha perceptiva”, negando e excluindo o que não pode ser rapidamente identificado.

Umwelt e a bolha perceptiva

Para falar de outros modos de percepção e estabelecer relações com o “afetar-se pela urgência” será proveitoso abordar algumas diferenças entre a per-

cepção animal e humana. Na primeira metade do século XX, o biólogo estoniano-alemão Jakob von Uexküll propôs um conceito que exerceria uma profunda influência para além da sua área. Estudando a percepção de pequenos animais, descobre que cada espécie constrói um “mundo-ambiente” (*Umwelt*) que define seu campo de atuação e comportamento. A percepção desses animais seleciona alguns traços ou marcas significativas do ambiente (ou do que nós humanos chamamos de “ambiente”), construindo uma espécie de unidade fechada, em que se encontra absorvido. O sentido semiótico da percepção, como leitura e reconhecimento de traços significantes, articula-se com as ações do animal, construindo um circuito funcional.

Um dos sentidos inovadores desse conceito advém da complexidade que dá a ideia darwinista de que os organismos simplesmente se adaptam ou não a um ambiente pré-existente. Não existe esse “espaço” inicial que é ocupado, mas a emergência de um mundo selecionado pela percepção do animal. O circuito sensação- percepção-ação do animal “constrói”, em certo sentido, o ambiente, um teatro de operações que lhe é próprio. Pensando-se na diversidade das espécies e seres vivos, pode-se falar, então, da coexistência de uma multiplicidade de bolhas perceptivas que se interconectam em tramas complexas. É assim que, mesmo pertencendo a distintos *umwelt*, a aranha constrói uma teia que se adapta perfeitamente ao corpo da mosca:

“A aranha não sabe nada sobre a mosca, nem pode tomar-lhe as medidas, como faz uma costureira para confeccionar um vestido para a sua cliente. E, todavia, ela determina a amplitude das malhas da sua teia segundo as dimensões do corpo da mosca e confere a resistência dos fios na exata proporção do impacto da força do choque do corpo da mosca no voo.” (AGAMBEN, 2017, p.69)

A imagem de uma rede de seres que possuem diferentes mundos perceptivos que se entrecruzam não deixa de se assemelhar às especulações do pensamento indígena ameríndio sobre os modos de percepção dos humanos, animais e espíritos, que os antropólogos Eduardo Viveiros de Castro e Tania Stolze Lima chamaram de “perspectivismo ameríndio”. Tal cosmovisão é composta “por uma multiplicidade de pontos de vista: todos os existentes são centros potenciais de intencionalidade, que apreendem os demais existentes segundo suas próprias e respectivas características e potencialidades” (CASTRO, 2015, p.42). Apesar de tais aproximações serem possíveis, a visão que povos caçadores da Amazônia e do cerrado brasileiro têm dos animais, construída a partir da relação com a caça e mediada por uma complexa cosmologia, é diferente da ciência: o “animal-para-um-indígena” é certamente distinto do “animal-para-um biólogo”.

No entanto, o que nos interessa explorar agora é a tensão entre a ideia do *umwelt*, como uma espécie de prisão ontológica, da qual o animal não poderia ultrapassar, e outros modos de percepção e experiências existenciais possíveis e necessárias aos seres humanos. Até que ponto vivemos, muitas vezes,

encerrados numa bolha perceptiva, análoga ao *umwelt* animal, e o que nos demanda, nos faz despertar e transitar para um novo horizonte de apreensão, compreensão e ação? Partir de considerações sobre a relação entre o animal e o ambiente circundante nos permite tomar o mundo humano não como um dado a priori, mas um processo de construção, uma antropogênese, em que a arte, no sentido expandido, pode desempenhar um papel fundamental.¹

Abertura, afecto e desestabilização

Não será difícil reconhecer momentos em que nos encontramos envolvidos e absorvidos em bolhas de percepções e ocupações, talvez de forma análoga ao animal fechado em seu mundo circundante. Independentemente do significado das nossas ocupações, refiro-me a um estado de esquecimento, uma perda da percepção do limite e do contorno do estado em que nos encontramos, o que pode estar relacionado tanto a sensações agradáveis que gostaríamos de eternizar como a experiências aflitivas a que estamos presos, em diferentes graus de intensidade. O mais importante aqui é destacar o risco da solidificação dos estados que nos ocupam e retornam, criando uma espécie de funcionamento vicioso. Já insistimos na importância das experiências que de alguma forma se repetem e somos capazes de reconhecer, como um modo de criar certa estabilidade necessária ao nosso equilíbrio. No entanto, agora estamos nos referindo a um processo de repetição do mesmo e suas consequências necessariamente danosas.

Godard (2006) se utiliza do termo “neurose do olhar”, para designar um modo de percepção que objetifica e congela a experiência da realidade, negando tanto a dimensão subjetiva da experiência como as singularidades e instabilidades dos próprios acontecimentos. Estes tendem a ser percebidos sempre a partir dos mesmos nomes e mapas cognitivos, como uma atitude reativa à impermanência que caracteriza qualquer fenômeno. Solidificar os objetos percebidos seria uma forma ilusória de assegurar uma suposta substancialidade ao sujeito da percepção. O termo “neurose” aqui se aplica na medida em que sublinha o sofrimento advindo de tal posição, de desconexão e inconsciência dos fluxos vitais, impedindo o amadurecimento e a ampliação do nosso horizonte de consciência e ação. Ele também ajuda a explicitar a conexão entre sofrimento e certas formas de “ignorância”² entranhada em processos cognitivos primários e pré-reflexivos, como a percepção.

1 Para uma discussão mais detalhada da “antropogênese” como abertura do *umwelt* a construção de novos mundos ou “esferas” ver Pitta (2017)

2 A relação entre sofrimento e “ignorância” no sentido das distorções dos nossos modos de percepção é explorada em textos canônicos do Budismo Theravada. Para uma visão abrangente e comentada ver Bodhi (2005)

A desestabilização dessa posição é possível porque, de uma perspectiva ontológica, o ser humano tem a possibilidade de uma abertura, de um trânsito para além da esfera fechada em que se encontra, ampliando seu horizonte de consciência e suas possibilidades de realização. Isto se dá porque somos atravessados por forças e experiências que por vezes extrapolam nossa capacidade de reconhecimento e absorção, gerando uma espécie de crise e movimento. Aqui o conceito de afecto, de inspiração espinozeana e deleuzeana, desenvolvido por toda uma recente corrente de estudos, é particularmente útil. Como nos mostra Pais (2018), a partir dessa perspectiva, os afectos não se confundem com emoções, mas designariam “níveis de intensidades vitais, que potenciam a interação com o mundo e por essa razão, escapam e excedem qualquer forma ou função do organismo” (PAIS, 2018, p.34). Emoções e sentimentos diriam respeito a um tipo de tradução ou redução dessas experiências a cognições e percepções já conhecidas.

“Ser afectado” decorre da abertura para vibrações e intensidades, em constante transformação, de contornos pouco definidos e identificáveis. Abertura aqui não significa a simples exposição a uma maior quantidade de estímulos sensoriais decorrente de inúmeras vivências. Pelo contrário, um estado de grande excitação sensorial, promovida, hoje, pela expansão das tecnologias de comunicação e entretenimento, serve para obstruir a emergência de estados mais sutis de sensibilidade e consciência³. O que está em jogo nos afectos é uma mudança do regime perceptivo a partir da “decomposição alquímica” das sensações macroscópicas, como nos diz José Gil sobre o laboratório poético de Fernando Pessoa, especialmente no *Livro do Desassossego*:

“Ao abrigo das perturbações do exterior, cresce uma outra vida, puramente sensível, puramente subjetiva, atravessada por acontecimentos extraordinários: acontecimentos de sensações. Aí, no intervalo dos interstícios, surgem as sensações finas, os “milímetros”, ou “sensações de coisas mínimas”. (GIL, 2018, p.26-27)

A abertura se sustenta numa escuta do que é sentido como intangível, presentes nas atmosferas, estados oníricos, vagas inquietudes, momentos de vazio, experiências ainda não configurados claramente numa forma ou linguagem. Daí que o afetar-se possa desestabilizar não só os mapas cognitivos e hábitos cristalizados como a própria percepção de si mesmo, como um “indivíduo”. A solidificação do mundo em “objetos” já catalogados serve também para reassegurar o “sujeito da percepção” de sua posição aparentemente estável, a partir de sua identificação com modelos e padrões. Na medida em que nos tornamos mais sensíveis à impermanência dos fenômenos, “exteriores” e “interiores”, a representação de um “eu” já garantido e de suas figuras (psicológicas, sociais, etc) começam a balançar.

3 Sobre a superexcitação dos sentidos e seu efeito nos estados de consciência, inclusive no sono, ver Crary (2016)

A desestabilização dessa imagem ilusória, ao revelar algo da vulnerabilidade de nossa condição, gera a demanda por um trabalho de reorientação dos territórios existenciais e das formas de vida. A esfera, dentro da qual nos movíamos mais ou menos inconscientemente, mostra suas bordas e limites. Seu caráter provisório e ilusório se torna patente diante do mal-estar gerado por situações experimentadas com intensidade, mas ainda desconhecidas ou pouco assimiladas. Pode aflorar então o que chamaremos aqui de “afeto da urgência”, uma consciência vital da desestabilização, do perigo e da necessidade de lidar com ele. Algo que só pode surgir da sustentação do contato com a fragilidade, a incerteza, o mal-estar e a inquietude gerada pelas situações. É daí que nasce a energia e disposição para se fazer uma passagem, para se reinventar as formas de viver e habitar o mundo.

Afeto da urgência e denegação

O afeto da urgência não se confunde, a princípio, com o sentimento de pressa ou estados de ansiedade e agitação. Ele é anterior a tais desdobramentos, surgindo a partir de uma ampliação do horizonte cognitivo e existencial: algo que não percebíamos começa a pressionar e a emitir sinais. Para tanto, as interpretações e racionalizações que nos são corriqueiras precisam, em parte, silenciar. Abre-se espaço para um afeto ainda não codificado, que emerge a partir da interrupção das leituras costumeiras que damos às experiências. Mesmo que não assumindo a forma de uma representação, tal afeto pode aparecer como uma demanda. Como na leitura existencial da consciência, proposta por Heidegger, o afeto da urgência se assemelha a uma espécie de apelo que “clama sem verbalização. O clamor fala estranhamente *em silêncio*. E isso somente porque o clamor não aclama para o falatório (...) mas sim para dele sair para a silencieusidade do poder-ser existente (...)” (HEIDEGGER, 1988, p.63, *grifo do autor*).

Outras possibilidades de ser e formas de habitar o mundo passariam, portanto, pela interrupção de um discurso automatizado e a sustentação de uma suspensão. Neste vazio, algo emerge, ainda indeterminado, mas que perturba a inércia, a partir da confrontação com uma dimensão de nossa vulnerabilidade. Ao mesmo tempo, a sensação do risco ajuda a nos despertar para potencialidades até então latentes e para a necessidade de transformações. O sentido da urgência vem da compreensão da necessidade de uma decisão, feita ainda numa situação de indeterminação e pouca clareza, mas que pede outro tipo de relação e cuidado com a existência⁴.

4 A tradição budista aborda este tema de modo singular e minucioso. Nos relatos antigos sobre a vida do Buda, como o do poeta Ashvagosa (1995), descreve-se a saída do príncipe Sidharta, membro da casta dos guerreiros e governantes, do ambiente protegido do palácio em que foi criado (o seu primeiro *umwelt*), e o choque provocado pela visão direta (literal e simbólica) da

A relação com um futuro incerto pode operar também como uma espécie de pressão contra a procrastinação e o eterno adiar de uma ação. Se há uma verdadeira mutação em curso e um risco iminente, a consciência da nossa vulnerabilidade e o sentimento deveria se aguçar e se estender para a coletividade. No entanto, o confronto com tal situação pode ser simplesmente denegado, gerando uma série de comportamentos reativos que, no Brasil, por exemplo, vão do descaso em relação à pandemia à ridicularização daqueles que denunciavam problemas climáticos e ecológicos, multiplicando-se a aposta na destruição dos recursos naturais e na negligência com a saúde pública. Tudo se passa como se fôssemos invulneráveis, atitude auto-justificada por uma onipotência do tipo religioso (somos protegidos por “Deus”) ou expressa na linguagem cínica dos “donos do poder”. Alguns, como Latour (2020), entendem ainda que o projeto neoliberal de destruição das redes de proteção social segue uma lógica mais pragmática e perversa, apostando na dizimação de uma parte da população, já que não há mais “planeta para todo mundo”.

Cultura da atenção, arte expandida e formas de vida

A passagem dos modos de percepção cristalizados para a condição da abertura e a possibilidade de afetar-se pela vulnerabilidade da situação é um processo complexo e delicado, que mobiliza medos e ansiedades. Sair da “esfera do habitual”, mesmo que esta se mostre geradora de sofrimento, demanda a existência de recursos para lidar com afetos reativos, descobrindo outras possibilidades. As artes performativas são um campo precioso para elaboração desses estados, pelo conhecimento que gera e pelas ações que promove. Um dos recursos largamente enfatizados na prática cênica é o desenvolvimento da atenção. Apenas a partir do cultivo de certas qualidades de atenção é possível lidar com dinâmicas afetivas, que operam num campo pré-reflexivo, fora do radar de uma consciência meramente racional.

Refiro-me, aqui, não à atenção comum, relacionadas ao desempenho eficiente de uma tarefa. A investigação das sensações, afetos e percepções demanda por uma habilidade meta-cognitiva: estar consciente do que se experimenta no momento presente. Essa consciência não é ainda reflexiva, mas a capacidade de estar presente no acontecimento, sem perder-se em verbalizações e julgamentos internos. Acolhendo o que acontece, sem apego e

doença, da velhice e da morte, como marcas da vulnerabilidade da nossa condição. Ele então é afetado pela experiência chamada de *samvega*, que pode ser traduzido por sentido da urgência: o choque do perigo e a intuição de que há algo a ser feito. No entanto, tal afeto só pode dar bons frutos se acompanhado de um outro, relacionado à confiança num caminho possível de libertação radical dos condicionamentos que geram sofrimento. Este, chamado de *pasaada* é despertado por uma presença humana, que inspira serenidade e clareza.

identificação, é possível criar as condições para o desenvolvimento de um discernimento sobre os estados do corpo-mente. Baseando-se nos estudos de Brennan (2004), Pais enfatiza a importância da “atenção vital” (*living attention*), para o discernimento e o trabalho com os afetos que circulam nos ambientes e que nos atravessam:

“Por isso, é igualmente através da focalização da atenção vital que podemos escutar o corpo e discernir os afetos, isto é, identificá-los, interpretá-los e verbalizá-los. Este reconhecimento possibilita transformar afectos negativos, protegendo-nos de seus efeitos nocivos(…)” (PAIS, 2018, p.42).

Para lidar com o campo dos afetos, Brennan propõe todo um processo de “educação dos sentidos”, em que a atenção ligada aos sentidos gera não só o reconhecimento, mas a percepção das tensões e intensidades, abrindo-se a possibilidade de escolha e investimento da energia em outras direções. A “atenção vital” é a capacidade de apreender a emergência dos afetos, anterior a um processo de julgamento apressado dos mesmos que os transformariam em sentimentos já padronizados.

“Discernment, in the affective world, functions best when it is able to be alert that permits the negative affect to gain a hold. Discernment then is allied to a position in which one receives and processes without the intervention on anxiety or other fixed obstacles in the way of thinking process.” (BRENNAN, 2004, pp.119-120)

Discernimento não é um julgamento reflexivo, mas a capacidade de sustentar a atenção numa experiência percebendo-a de modo mais aguçado, antes dela ser interpretada de maneira habitual. Godard, na entrevista já citada, menciona como o trabalho com as micro-percepções tem uma forte presença nos procedimentos criativos da dança contemporânea. De maneira geral, o campo conhecido como “educação somática”, que já tem uma longa história no século XX, dividindo-se em diferentes métodos terapêuticos e pedagógicos, explora o refinamento da atenção para investigar as conexões corpo-mente e as possibilidades mais sutis de movimento e ação. A investigação da não dissociação dos fenômenos físicos e psíquicos, além do questionamento do dualismo cartesiano que separa mente e corpo, são aspectos centrais dessas práticas.

No campo da pesquisa acadêmica, pode-se constatar também o interesse crescente de artistas no diálogo e incorporação de práticas de atenção provenientes do yoga, das artes marciais e de exercícios meditativos ligados às tradições budistas. Pessoalmente, tenho acompanhado a formação de uma rede de pesquisadores, tanto na Universidade de Huddersfield (*Centre for Psychophysical Performance Research*), como num grupo de trabalho na Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE), envolvendo pesquisadores de várias universidades brasileiras.

As práticas de atenção ligadas às tradições budistas investigam a relação entre as interpretações que fazemos dos afetos e as construções das representações de um “eu” substancial e permanente. Tais fabricações podem ser vistas como formas de reatividade e proteção imaginária contra a impermanência dos fenômenos e a nossa própria vulnerabilidade. Brennan reconhece algo semelhante quando sugere que:

“the ego was nothing more than a constellations of affects, grouped in cluster of associations (verbal and visual) around certain fantasmatic position, in turn the result of the subject standpoint” (idem, p.117).

A transformação de uma posição reativa para uma relação mais madura e criativa com a realidade exigiria o cultivo de outras possibilidades humanas. Na medida em que se fortalece a capacidade de observar os processos de identificação com os estados que experimentamos, abre-se espaço para uma reorganização das energias e a construção de outros hábitos e de formas mais lúcidas e intensas de vida. Saberes tradicionais, como o budismo, exploram, de modo bastante detalhado, esses processos, apoiados em experiências transmitidas e aperfeiçoadas por mais de 2.500 anos.⁵

Entendo que a articulação entre saberes artísticos e tradicionais podem gerar conhecimentos e práticas mais precisas e eficazes, atuando através de diferentes dispositivos na vida social. A ideia de uma arte que opera em campo expandido, não só produzindo espetáculos, mas através de processos variados, pode vincular-se, justamente, ao despertar de um sentido de urgência em relação à crise das formas de vida. Mais do que isso, ações performativas podem se constituir como “ensaios” e experimentos de outros modos de percepção, relação e criação de ambientes. Mesmo que frágeis e temporárias, tais propostas interrompem, de algum modo, um círculo vicioso de hábitos, constituindo-se como “estufas” de outros modos de ser e estar. A contínua reavaliação crítica das experiências e a ampliação de redes de colaboração reforçam a consistência e o aprofundamento dos processos, de modo que a dimensão micro-política de tais práticas possa, paulatinamente, alcançar ressonâncias no âmbito macro-político, ecológico e cultural.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O aberto: o homem e o animal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

ANALAYO. *Sattipathana: the direct path to realization*. Cambridge: Windhorse, 2003.

5 Para uma abordagem acadêmica da noção de “atenção plena” e suas relações com a prática budista, ver Analayo (2003).

- ASHVAGOSA. *Life of the Buddha*. New York: New York University Press, 1995.
- BODHI, Bikkhu (org). *In the Buddha's Words: an anthology of discourses from the Pali Canon*. Boston: Wisdom Publications, 2005.
- BRENNAN, Teresa. *The transmission of affect*. Itaca: Cornell University, 2004.
- CASTRO, Eduardo Viveiros. *Metafísicas Canibais*. São Paulo: N-1, 2015.
- CRARY, Jonathan. *24/7: capitalismo tardio e o fim do sono*. São Paulo: Ubu, 2016.
- GODARD, Hubert. "Olhar Cego: entrevista para Suely Rolnik" in Catálogo da exposição "Lygia Clark: da obra ao acontecimento", São Paulo: Pinacoteca, 2006: pp. 73-79.
- GIL, José. *Fernando Pessoa, ou a metafísica das sensações*. São Paulo: N-1, 2018.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. v.II. Petrópolis: Vozes, 1988.
- LATOURE, Bruno. *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza do antropoceno*. São Paulo: Ubu, 2020.
- NAZIO, Juan Davi. *Meu corpo e suas imagens*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- PAIS, Ana. *Ritmos afetivos nas artes performativas*. Lisboa: Colibri, 2018.
- PITTA, Maurício. "Do problema da espacialidade em Heidegger à esferologia de Sloterdijk", *Revista Synesis*, v.9, n.1, jan/jul, 2017: pp. 141-164.
- SLOTERDIJK, Peter. *Esferas I: Bolhas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.
- _____. *Has de cambiar tu vida*. Valencia: Pre-textos, 2013.

Dossiê Dramaturgias dos Afectos:
Sentimentos Públicos e Performance

Incierto: la performatividad
de un sentimiento

*Uncertain: the performativity
of a feeling*

Óscar Cornago CSIC-Madrid
E-mail: oscar.cornago@cchs.csic.es

Resumen

Las herramientas de creación se revelan como medios por definición para ensayar y practicar otras formas de relación con lo incierto. A diferencia de otros ámbitos de conocimiento que tratan de responder preguntas, las artes conviven con lo desconocido, no buscan respuestas, sino que crean posibilidades de coexistencia, dejando suspendidas categorías abstractas y divisiones jerárquicas. El objetivo de este artículo es compartir este tipo de herramientas desarrolladas en tres entornos de conocimiento, creación e investigación; el primero de ellos, “Lo que está sucediendo”, viene dado por la escritura de este artículo para este monográfico; el segundo, “Lo que sucedió”, procede de una sesión de estudio dentro de un curso sobre el Antropoceno; y el tercero, “Lo que está por suceder”, remite a la próxima edición del proyecto *Se Alquila. Archivo vivo del actor*.

Palabras clave: Sociedad del conocimiento, Decolonialidad, Práctica, Performatividad, Estética.

Abstract

The tools of artistic creation are revealed as means by definition to rehearse and practice other forms of relationship with the uncertain. Unlike other fields of knowledge that try to answer questions, the arts inhabit the uncertain and coexist with the unknown, they do not seek answers, but instead create possibilities for coexistence, leaving abstract categories and hierarchical divisions suspended. The objective of this article is to share this type of tools developed in three environments of knowledge, creation and research; the first of these environments, “What is happening”, is given by the writing of this article for this monograph; the second, “What happened”, comes from a study session within a course on the Anthropocene; and the third, “What is about to happen”, refers to the next edition of the project To rent. Live archive of the actor.

Keywords: Society of knowledge, Decoloniality, Practice, Performativity, Aesthetics.

Resumo

As ferramentas da criação revelam-se como meios por definição para ensaiar e praticar outras formas de relacionamento com o incerto. Ao contrário de outras áreas do conhecimento que procuram responder a questionamentos, as artes convivem com o desconhecido, não procuram respostas, mas sim criam possibilidades de coexistência, deixando suspensas categorias abstratas e divisões hierárquicas. O objetivo deste artigo é compartilhar este tipo de ferramentas desenvolvidas em três ambientes de conhecimento, criação e pesquisa; a primeira delas, “O que está acontecendo”, é dada pela redação deste artigo para este dossiê; o segundo, “O que aconteceu”, vem de uma sessão de estudos dentro de um curso sobre o Antropoceno; e a terceira, “O que está para acontecer”, refere-se à próxima edição do projeto Se Alquila. Archivo vivo del actor.

Palavras-chave: Sociedade do conhecimento, Descolonialidade, Prática, Performatividade, Estética.

Investigar es también una forma de inventar. Para esta investigación/invencción, me he servido de tres ficciones temporales: lo que está sucediendo, lo que sucedió y lo que está por suceder. En cada una de ellas se analizan distintas herramientas de trabajo desarrolladas como modos de relación con entornos de (des)conocimiento.

Aunque la primera tentación sería presentar estas tres partes en orden lineal (presente, pasado y futuro), han ido ocurriendo al mismo tiempo y de forma paralela, por lo que pueden leerse en cualquier orden. Este trabajo empezó organizándose de otro modo, a través de una serie de situaciones (una imagen sobre la que volveré más tarde), pero resulta significativo que un estudio sobre el efecto performativo de lo incierto termine recurriendo al tiempo, que es la causa final de cualquier forma de incertidumbre.

*Hola Óscar,
qué bueno saber de ti.*

Si estamos escribiendo, quiere decir que ni la enfermedad ni la angustia nos han llevado por delante. Con mucha alegría me subo a tu juego.

No creo que haya una palabra, un texto, una idea que sea de una sola persona. Sin embargo, el sentido de propiedad con el que acostumbramos a relacionarnos con los textos a través del concepto de autor/autoridad, me hace comenzar este artículo aclarando que está escrito a través de muchas otras voces. Algunas están citadas siguiendo las convenciones académicas, es decir, entre comillas o en párrafo aparte con sus respectivas fuentes bibliográficas, y otras, que aparecen intercaladas en cursiva, forman parte de una voz colectiva construida a partir de los ecos de una serie de intercambios vía mails con los participantes de este monográfico. Hay también otras voces que solo aparecen nombradas tangencialmente y otras que ni siquiera serán nombradas. El carácter plural, abierto y contaminante confiere a los saberes una condición incierta. A pesar del tono afirmativo y a menudo rotundo y concluyente con el que se presentan los conocimientos, es esta cualidad incierta que caracteriza todo lo que está vivo la que da sentido al conocimiento como un medio para habitar lo incierto antes que para resolverlo.

Lo incierto gravita en la órbita de lo posible, de lo que *todavía-no es* pero podría ser. Entre lo incierto y lo posible viven los deseos y las utopías. Lo posible es también el ámbito del conocimiento y la investigación, que se ocupan no solo de lo que ha pasado, sino de lo que podría pasar. En el plano de lo que *todavía-no es* sitúa Sousa Santos la sociología de las emergencias, un pensamiento utópico y realista que ya se encuentra a comienzos del siglo XX en la obra de Ernst Bloch: “Para Bloch, lo posible es lo más incierto, el concepto más ignorado de la filosofía occidental. Y, sin embargo, sólo lo posible permite revelar la totalidad inagotable del mundo” (SOUSA SANTOS, 2011, p. 33). En esta órbita de lo posible, del *todavía-no*, de las emergencias, se encuentran también los deseos y las utopías, que son la formulación a nivel individual y colectivo de lo incierto, desconocido y fantasmal como posibilidades de movimiento.

Como disse Davi Kopenawa, um xamã Yanomami da floresta amazônica, quando não existirem mais xamãs o céu cairá sobre nós. Há ainda aqueles (não só xamãs) que zelam pela frágil saúde do mundo e da humanidade.

Sin esta posibilidad de las emergencias lo incierto quedaría como algo únicamente negativo, un obstáculo que hay que vencer, que es como se define y habitualmente se entiende. Sin embargo, si podemos calificar una sociedad como sociedad del conocimiento no es porque posea más conocimientos que otras, sino porque en ella los saberes ocupan un lugar en sí mismos. Esto quiere decir que no se conoce solo para llegar a un fin o resultado, sino que se conoce también para saber cómo conocemos, lo que implica a su vez saber cómo desconocemos. La repetida sentencia “conócete a ti mismo” funcionaría como una suerte de fascismo emocional si no fuera unida a la posibilidad de desconocernos también a nosotros mismos.

Esta cualidad autorreflexiva ha puesto de manifiesto los modos de producción y gestión del conocimiento, dejando ver también lo que no sabemos, identificado con lo incierto, lo desordenado, el caos, lo contingente, lo efímero o transitorio. La sociedad del conocimiento es por ello también una sociedad del desconocimiento, pero no en un sentido peyorativo. Como explica Innerarity, en su libro sobre el conocimiento democrático, este sería aquel que cuenta no solo con lo que se conoce, sino con lo que no se conoce, o incluso no se sabe que no se conoce, y esto “no implica una negación de lo que se conoce, de la ciencia o los expertos, sino otro modo de gestionar e interpretar esos conocimientos frente al horizonte de desconocimiento que generan” (2011, pos 30). Lo que le lleva a afirmar que, en la sociedad del desconocimiento, “la acción política fundamental es la organización de la incertidumbre” (2011, pos 30).

Gestionar lo que desconocemos debe empezar por sacar este término de su delimitación en oposición a lo conocido. Lo desconocido no es lo que queda más allá de nuestro alcance, un umbral oscuro que nos rodea y se va reduciendo a medida que sabemos más. Los avances en el mundo de la ciencia, la tecnología

o la economía no han hecho un mundo más seguro, sino al contrario, han hecho un mundo más incierto. Aunque hablar del conocimiento en términos de cantidad es haber caído ya en la trampa, porque no se trata de cantidades de incertidumbres, sino de cualidades y modos distintos de afrontarlas. Cada cultura genera sus formas específicas de no saber. Habitar un mundo es en primer lugar habitar las formas de desconocimiento que produce.

Al comienzo de *La era de las incertidumbres*, un recorrido por la historia de la economía escrito en los años setenta, Galbraith afirma que en el siglo pasado, refiriéndose al siglo XIX, “los capitalistas estaban seguros del éxito del capitalismo; los socialistas, del socialismo; los imperialistas, del colonialismo, y las clases gobernantes sabían que estaban hechas para gobernar”, y termina concluyendo: “Poca de esta incertidumbre subsiste en la actualidad” (2017, p. 1). Visto así, cualquier época pasada parecerá menos incierta que la actual. La diferencia no radica en que antes se dudara de menos cosas, sino en las maneras de producir y gestionar este sentimiento. La incertidumbre en el plano de las ideas son hoy incertidumbre en los modos, agentes y tejidos que articulan esas ideas. En este sentido, la certeza y el reconocimiento de que no hay un mundo, sino muchos mundos distintos que conviven al mismo tiempo, implican ya un horizonte de conocimientos y desconocimientos y unos modos y actitudes distintos.

En lo que denominamos mundo occidental la performatividad de lo incierto se ha traducido a nivel político en sistemas binarios de oposiciones como, por ejemplo, naturaleza y sociedad, cuerpo y mente, práctica y teoría, occidente y oriente, hombre y mujer, heterosexual y heterodisidente, racializados y no racializados. Aunque estas divisiones delimitan horizontes de incertidumbre diversos, todas ellas comparten una estrategia de exclusión, control y dominación de lo otro a través de un sistema de distancias, abstracciones y jerarquización. Estas grandes abstracciones son la base de una arquitectura de poder colonialista y patriarcal, y también son parte de unas estrategias de oposición y resistencia social, que han cambiado roles y derechos pero no las reglas del juego y este sistema básico de oposiciones binarias. Se apunta en direcciones contrarias pero con las mismas armas.

Neutralizar las incertidumbres buscando certezas a las que sujetar-nos es la operación básica para la construcción de un sujeto que nace como sujeto de poder a través del conocimiento. En función de esas certezas se organiza una sociedad. La ciencia y la política contribuyen a fortalecer estos relatos, tratando de aclarar la ciencia los interrogantes que plantea el mundo de la naturaleza, una de las grandes fuentes de incertidumbre, y gestionando desde la política y el derecho las inquietudes generadas por el mundo de los humanos, la otra gran fuente de lo incierto.

En su cuestionamiento de la modernidad, Latour (2007) se refiere al cisma fundacional de la contemporaneidad como la Gran División, que sirvió para establecer la distancia fundamental entre el yo-pienso y el mundo, levantando así una valla de seguridad y un principio de jerarquización basado en todo lo

que excluye ese yo pensante, blanco, occidental, heteronormativo, sujeto de conocimiento y poder.

Tratando de ofrecer respuestas, tanto la ciencia como la política han hecho un mundo más abstracto y distante. Pero esta ambición de conocimiento es solo un lado de esta historia. En una conferencia titulada “El intelectual superfluo”, Kertész, escritor húngaro superviviente de los campos de concentración nazis, afirma que “los crímenes históricos de este siglo se deben en gran medida a la excesiva abstracción, al furor del pensamiento que degeneró, por así decirlo, en patológico y a la correspondiente absoluta falta de imaginación” (2015, pos.1272). En la misma dirección denuncia Sousa Santos la monocultura del saber abstracto, el rigor del conocimiento y la historia lineal como formas de producción de no-existencia, modos de exclusión y negación de otras realidades: “Es el modo de producción de no existencia más poderoso. Consiste en la transformación de la ciencia moderna y de la alta cultura en criterios únicos de verdad y de cualidad estética, respectivamente.” (SOUSA SANTOS, 2011, p.14)

¿Será que la función del intelectual no es hablar de otras cosas, sino hablar de otros modos? Necesitamos certezas y necesitamos incertidumbres. Necesitamos la certeza de lo incierto. No se trata de relativizar, sino de hacer posibles formas de coexistencia en las que lo incierto no se construya en oposición a lo cierto. Esto implica la reconsideración de los sistemas de conocimiento y administración de lo público dentro de entornos de intercambios, cruces y contagios imprevisibles que están ocurriendo constantemente. El problema es cómo hacer viable la coexistencia de mundos que se mueven a distintas escalas y velocidades, mundos que conocemos y desconocemos, que vemos y no vemos, pero de los que formamos parte.

A pesar de que la investigación de Latour tiene un claro componente estético y performativo, resulta llamativo que en los distintos episodios de la historia de la ciencia en los que se detiene no repare en las prácticas artísticas, que desempeñaron un papel central en un mundo en el que arte y ciencia no se diferenciaban con claridad. Con el nacimiento de las ciencias experimentales las artes, con todos sus métodos, prácticas y capacidades, fueron excluidas por considerarse contrarias al “verdadero” conocimiento y su búsqueda de certezas absolutas.

En el momento actual, las herramientas de creación y el campo del arte en general se revelan como medios por definición para ensayar y practicar otras formas de relación con lo incierto. A diferencia de otros ámbitos de conocimiento que se enfrentan a lo desconocido tratando de encontrar respuestas, las artes se alimentan de lo desconocido y conviven con lo incierto, no buscan respuestas, sino que crean posibilidades de coexistencia, dejando suspendidas categorías abstractas y divisiones jerárquicas para replantear los modos de conjugar ámbitos de actuación aparentemente distantes, contruidos en oposición, como la naturaleza y la sociedad, la ciencia y la política, la historia y la experiencia. El problema de la creación artística no reside ya en el desarrollo de nuevos estilos, poéticas o lenguajes, sino en la producción de entornos de

desconocimiento desde que confrontarnos con lo que no sabemos y replantear los modos de lo público. Una de las cosas que puso de manifiesto la pandemia en una sociedad acostumbrada a comprar y vender seguros y seguridades fue la incapacidad para moverse en lo incierto. Dentro de este plano de indeterminación, el lugar de la mirada, identificado con el público, es solo un agente más de un tejido de relaciones que más allá de delimitaciones al uso desborda categorías y definiciones artísticas ya conocidas.

Convido-te a pensar na roda de riso como uma prática coletiva de arejar os nossos cérebros e sacudir dos nossos circuitos neuronais todas as conexões que já não nos servem, que só ocupam espaço. Soltar o cérebro e o espírito, acho que é isso que me traz o riso coletivo.

Frente a la solidez de las abstracciones, la razón estética, argumenta Maillard, cuenta con la fuerza de lo vulnerable: “Lo débil es fuerte en su porosidad, en su maleabilidad, en su flexibilidad, como lo es lo fuerte en su resistencia, en su rigidez” (2017, p.38). El conocimiento sensible sirve en el momento en que crea y nos crea, sirve en sí mismo, está sirviendo cada vez que está sucediendo; lo que hace que, por otro lado, esté sujeto a la fugacidad de ese momento y esas circunstancias. No es un saber que permanezca y pueda acumularse como las informaciones, que pueda trasladarse fácilmente de un contexto a otro y que se enseñe del mismo modo que una teoría o un procedimiento científico, porque entre otros factores depende también de una economía de los sentimientos. Se siente cuando se da, y se hace cuando se siente.

Los saberes incorporados no responden a una disciplina específica. A diferencia de los conocimientos teóricos o prácticos, los saberes se generan a partir de situaciones de vida singulares. Aprenden de la situación a la que responden. Es un conocimiento social por definición, en la medida en que es resultado de unas necesidades de intercambio dentro de un determinado medio. Funciona como interruptores para pasar de unos mundos a otros; son recursos, trampas o trampillas para abrir pasadizos entre pasado, presente y futuro, entre las ideas y la acción, la teoría y la práctica, la naturaleza y la sociedad, medios para entrar y salir de mundos aparentemente ajenos, dejarlos en suspenso, tomar distancia, replantear redes y buscar nuevos aliados.

El ritual de salir a aplaudir a las ventanas y balcones de las casas durante el confinamiento puede servir de ejemplo de cómo responder ante lo incierto sosteniendo situaciones igualmente inciertas, pero a nivel estético. Por estética entiendo un modo de percepción sensible consciente en que no se percibe solo lo que tenemos delante o lo que está ocurriendo, sino que nos percibimos a nosotros mismos percibiendo eso que está pasando. El sujeto se convierte en objeto de su propia percepción, viéndose como un actor más de una situación más amplia y desconocida. Esta relación de carácter autorreflexivo, percibirse percibiendo, genera un aprendizaje a nivel sensible. Este plano estético, práctico

y contextual abre otras posibilidades de relación con los horizontes de incertidumbre. Salir a aplaudir no iba solucionar la pandemia. En ese sentido no tenía ninguna utilidad. Pero sirvió para crear un momento de extrañeza y comunicación, un momento de improbabilidad y apertura que escapaba de los cauces habituales. Si a nivel sociológico podía entenderse como un fenómeno de masas teñido de populismo, también era posible plantearlo desde otras perspectivas, tantas como personas sostuvieron día a día aquel ritual hasta el último día del confinamiento domiciliario a lo largo de tres meses en el caso de España. A diferencia de otros gestos de protesta como las caceroladas o los aplausos con el himno nacional, el no tener una utilidad clara, o lo que es lo mismo, el estar cargado de una cierta gratuidad lo abría a interpretaciones diversas. Su persistencia en el tiempo sobreviviendo a los momentos de desánimo, cuando se veía que la situación se alargaba, lo fue haciendo más potente desde el punto de vista de su performatividad estética.

Escrevo de um lugar que todos, cada um à sua maneira, habitámos durante a pandemia do Covid-19: um lugar sensível, à flor da pele. Limitado o nosso movimento, a nossa pele expandiu, intensificando emoções.

Lo que está sucediendo

Lo que está sucediendo abre un campo de experiencias difuso que desborda la categoría de presente, pues lo que está sucediendo ya comenzó a suceder antes y puede continuar sucediendo. Así, por ejemplo, el sucederse de esta escritura/texto no se reduce a este presente, empezó en algún momento del pasado, con el envío del mail que copio a continuación, y seguirá sucediendo cada vez que algunos de los sentidos de este tejido de ideas se activen y continúen viajando a través de nuevas lecturas y entornos de aprendizaje.

Hola Ana,

espero que te encuentres bien en medio de todo esto que estamos viviendo. Como te adelanté, se trata de un pequeño ejercicio de intercambio vía mail con cada participante del monográfico. Como coordinadora quería consultártelo antes de empezar. Puesto que me dices que muy bien, empiezo entonces contigo.

Lo primero decirte que esto es una especie de juego menos meditado de lo que parece. Responde más bien a un impulso. Los juegos requieren no solo tiempo para jugarlos, sino cierto estado de ánimo para entrar en ellos y creértelos. Así que si no te ves en la situación, no te preocupes. Esto es una botella lanzada al mar. Te acercas a la orilla, lanzas la botella, y ya con eso tiene un efecto. Es como el relato que copio abajo, en el que contar y hacer están al mismo nivel: contar es otra forma de hacer y hacer es un modo de contar.

Dentro de este juego tú serías ahora el mar al que lanzo esta botella. Así que gracias de antemano, y disculpa lo extenso de este mail.

El juego consiste en compartir medios para confrontar lo incierto (el tema de mi artículo), lo incierto por ejemplo de este intercambio. Sostener lo incierto aquí y ahora, con los recursos que tenemos a mano, gracias a ti, por ejemplo, o gracias a este texto, del que desconozco todavía qué forma va a tener.

Esto es también, por tanto, una propuesta práctica. Tiene algo de juego porque se construye sobre una ilusión, una especie de ficción, truco o engaño en el que me dejo atrapar, pero tiene también mucho de realidad, porque determina la manera de plantear la escritura de este artículo. Las prácticas de la escritura, como la de la lectura y otros ejercicios relativos al conocimiento, la reflexión y la palabra, tienen algo de vicios solitarios.

Cuando participo en los marcos que sirven para organizar la producción de conocimiento en el medio académico tengo a menudo esta sensación de aislamiento, que se ha intensificado ahora con lo del virus. Aislarse puede ser un modo de replantear las relaciones con el medio, pero también puede ser un modo de perderlo de vista. Recuerdo que hace mucho una amiga me dijo que la tesis doctoral se le había convertido en algo muy íntimo, como la ropa interior. Creo que en la universidad, y en general en todas las academias como entornos de sociabilidad de personas que cultivan una determinada área de conocimiento, hay demasiada ropa interior, cuando en realidad se trataría más bien de crear patios de vecinos donde airear nuestras bombachas neuronales. Esta propuesta de conversación es también un intento de entrar en tu cocina en mitad de la fiesta, pasar a tu taller, donde tejes tus saberes y modos de hacer, para ver qué me puedo llevar

PROPUESTA

- Voy de visita
- Tú cómo lo haces
- Dame algo que sirva

Estas son las tres consignas que te mando y que me encontré en otra cocina, la de Annika Pannitto (2020), artista que viene de la coreografía, la danza y la performance, quien a su vez las tomó de otra cocina, la de Haraway, que en su libro *Seguir con el problema* (2019) habla de las prácticas curiosas refiriéndose a las formas de investigación de Vinciane Despret en el campo de la filosofía de la ciencia. Este baile/ conversación es una continuación de aquel al que me invitó Annika. Yo te lanzo a ti ahora lo que me encontré en su taller, mezclado con mi propia cocina, para ver lo que nos encontramos.

Despret dice que una investigación es interesante cuando creamos las condiciones para que sea interesante (HARAWAY, 2019, p. 195) No hay un mundo ahí fuera que esté esperando a ser conocido, descubierto, investigado. Conocer es crear mundos, aguzar la escucha, atender a los medios. El exceso de información obstruye la capacidad de atención. En este sentido insiste Haraway en la atención y la cordialidad de Despret con aquellos a los que visita.

Para concretar esta posibilidad de mundos por hacer te propongo intercambiar herramientas que te hayan servido durante estos últimos meses de confinamientos para continuar con tu actividad en la docencia, investigación, creación o en la vida sin más; trucos, ejercicios, imágenes, relatos y recursos que te hayan sido útiles en estos tiempos de aislamiento.

Por mi parte, te mando una fábula con la que me encontré hace poco [en otra cocina de la que terminé hablando también en el artículo], y que me ha servido para seguir pensando las maneras de contar y de hacer por medio de las palabras, los usos de la ficción, de lo que sabemos y de lo que no sabemos. Porque esta conversación es parte también de una ficción, una ficción real, no sé si especulativa, como diría Haraway, pero espero que sí operativa.

Un abrazo y gracias por anticipado.

Este mail fue un medio para activar el trabajo para este artículo, cuyo resultado ha terminado siendo una respuesta amplificada a la misma propuesta que hacía en el mail de compartir recursos para hacer habitable lo incierto de la situación que estamos viviendo. En tanto que un saber, y no solo un conocimiento teórico, este no podría entenderse si no es en relación con un contexto y unas formas de vida singulares.

La pregunta por los medios en lugar de por los resultados, especialmente cuando se trata de los medios de un ámbito teórico, no es fácil de concretar. Mi intención tampoco era delimitarla, sino lanzarla con el suficiente nivel de apertura. En las academias se habla mucho de prácticas, como antes se hablaba de performatividad, pero a menudo estos términos se utilizan como objetos de reflexión teórica que no llegan a cambiar realmente las prácticas de lo que hacemos. Llegar a tocar los procedimientos y los modos que sostienen la ingente producción teórica de la universidad no es fácil.

*Ficaremos em silêncio durante 20 minutos.
É o tempo mínimo para que algo possa ressoar.*

Dentro de una economía de los resultados el conocimiento se entiende como un producto más, el punto final de un proceso previo de investigación. Este texto se presenta, sin embargo, como un medio de conocimiento antes que un fin, o en todo caso, el fin sería el propio medio. El tipo de conocimiento al que

apunta es de carácter estético, es decir, un conocimiento autorreflexivo al que se llega a través de la percepción sensible, sin duda uno de los planos importantes para los saberes. Por saberes me refiero a conocimientos incorporados, contextuales y prácticos, en el sentido de aquel conocimiento ordinario que De Certeau y su equipo relacionaron con las prácticas cotidianas: “una *ciencia práctica de lo singular*, que toma del revés nuestras costumbres de pensamiento en las que la racionalidad científica es conocimiento de lo general, abstracción hecha de lo circunstancial y de lo accidental” (DE CERTEAU, GIARD, MALLOL, 1999, p. 265). La especialización de la academia, impuesta por una economía de los resultados antes que los medios, explica que esta se ocupe más de los conocimientos que de los saberes, aunque cuando estos están atravesados por la experiencia sensible, como en el caso del arte y en cierta medida en todos, crean también saberes para la vida. Estos tienen un carácter más incierto, pero no por ello confiamos menos en ellos, al contrario: los saberes están cargados con la certeza de lo incierto. No se definen por su objeto, sino por los modos. Su inespecificidad en cuanto a su finalidad, es decir, que se pueda aplicar a muchas cosas y a ninguna, hace que todo saber sea finalmente un saber vivir.

Agora que você já está aqui, peço que tire os sapatos e sente numa almofada, a uma certa distancia. Sirvo-lhe um chá com mel e gengibre e, depois de algum tempo, posso falar algo sobre a fábula que você me enviou: -É uma bela história. Penso, no entanto, que há ainda pessoas nesse mundo que sabem achar o bosque, acender o fogo, fazer orações e ouvir as respostas. Talvez elas não estejam tão próximas ou mesmo estejam escondidas, porque correm perigo, nesses tempos difíceis.

Ir de visita anima a un movimiento casual, abierto, no exige una preparación previa, pero sí una cierta predisposición, incluso a perder el tiempo, aunque esta expresión deja de tener sentido al entrar en una temporalidad que ya no está planteada en función de su productividad. Esto enlaza con el sentido etimológico de escuela, del griego *scholé*, que significa ocio, tiempo libre, en oposición al tiempo del trabajo y la negación del ocio, *neg-otium*. Ir a la escuela solo requiere una actitud cordial y relajada, o como dice Haraway, amabilidad. De nosotros depende que el encuentro, la investigación o la escuela sean interesantes.

Despret no está interesada en pensar a partir de descubrir las estupideces de los demás, o reduciendo el campo de atención para probar un punto. Su tipo de pensamiento amplía, y hasta llega a inventar, las competencias de todos los jugadores, incluida ella misma, de manera tal que el dominio de las maneras de ser y conocer se dilata, se expande, agrega posibilidades ontológicas y epistemológicas, propone y pone en práctica algo que antes no estaba allí. (HARAWAY, 2019, p. 221)

La casa, el taller, la cocina, son lugares para estar y perderse. Incluso si la visita tiene una finalidad determinada, esta pasaría a ser una excusa, como la escritura de este artículo, para tramitar un tejido más vasto e incierto. Decisivo es lo que suceda y lo que deje de suceder. Quizá lo que buscamos no es exactamente lo que pensamos, o no tiene esa forma. El encuentro nunca es como se espera. No sabemos a por lo que vamos, pero sabemos que vamos a por algo. Es la actitud del merodeador, del que sale a buscar, abierto y disponible para dejarse llevar por lo que le digan los sentidos, abierto al juego y el intercambio. Son demasiados los elementos en juego y sobre todo lo que desconocemos del lugar al que nos dirigimos.

Antes incluso de leer las respuestas al mail, el mero hecho de recibirlas me pareció un gesto de generosidad, y así lo agradecí. No siempre hubo respuestas, también hubo silencios y disculpas, que se incorporaron igualmente al juego, haciendo aún más incierta la posibilidad y el sentido de estos intercambios.

*Hola Óscar
discúlpame que no te he contestado.
He terminado y comenzado el año con demasiados pendientes y textos por entregar.
Me da pena no colaborar contigo pero me siento incapaz.
El exceso de trabajo en medio de todo lo que vivimos me ha desesperado.
Te mando un fuerte abrazo*

Lo que sucedió

Lo que sucedió no es solo lo que sucedió, sino también lo que podría haber sucedido o lo que podrá suceder. Nuevamente, aparecen aquí los deseos. Lo que sucedió a raíz del envío de aquellos mails es también lo que podría haber sucedido o lo que continúa sucediendo ahora a través de la escritura/lectura de este artículo.

Aquel mail era ya una manera implícita de compartir recursos frente al confinamiento, no solo en el sentido literal a causa de la pandemia, sino también a otros niveles como confinamiento de las prácticas en sus respectivas instituciones o áreas culturales, o de los saberes encapsulados en categorías abstractas. Como parte de la propuesta de intercambio yo incluía al final del mail esta parábola sobre la performatividad de la palabra y el poder de los relatos, que había utilizado en otro entorno de conocimiento al que me referiré a continuación:

Cuando el Baal Shem, el fundador del jasidismo, debía resolver una tarea difícil, iba a un determinado punto en el bosque, encendía un fuego, pronunciaba las oraciones y aquello que quería se realizaba. Cuando, una generación después, el Maguid de Mezritch se encontró frente al mismo problema, se dirigió a ese mismo punto en el bos-

que y dijo: “No sabemos ya encender el fuego, pero podemos pronunciar las oraciones”, y todo ocurrió según sus deseos. Una generación después, Rabí Moshe Leib de Sasov se encontró en la misma situación, fue al bosque y dijo: “No sabemos ya encender el fuego, no sabemos pronunciar las oraciones, pero conocemos el lugar en el bosque, y eso debe ser suficiente”. Y, en efecto, fue suficiente. Pero cuando, transcurrida otra generación, Rabí Israel de Rischin tuvo que enfrentarse a la misma tarea, permaneció en su castillo, sentado en su trono dorado, y dijo: “No sabemos ya encender el fuego, no somos capaces de recitar las oraciones y no conocemos siquiera el lugar en el bosque: pero de todo esto podemos contar la historia”. Y, una vez más, con eso fue suficiente.

En su ensayo “El fuego y el relato”, Agamben (2014) rescata esta fábula de la tradición judía. Contar se convierte en una forma de hacer que toma su poder de una creencia colectiva. Creer y crear se presentan como dos caras de lo mismo: creer en lo que creamos y crear como realización de aquello en lo que se cree. La fuerza del relato no reside en sí mismo, sino en cómo se usa.

*Olá Óscar
Mais uma vez as minhas desculpas por só agora te responder
a esta proposta de jogo.
Adorei a fábula!*

La potencia performativa del relato fue uno de los ejes de la sesión de trabajo que propusimos en noviembre del 2020 como parte del curso “Cuerpo, territorio y conflicto” que el Museo Reina Sofía de Madrid estaba dedicando a la discusión de las corrientes de pensamiento en torno al Antropoceno. La sesión estaba planteada en colaboración con el artista valenciano Rafael Tormo, cuya obra fue el objeto y la excusa para trabajar sobre el carácter colectivo del relato, el conocimiento práctico y la crítica del Antropoceno. Además confluyeron otras circunstancias derivadas de la pandemia que nos obligaron a hacer la sesión on line. Estas circunstancias se integraron inevitablemente en la propuesta, dado el carácter situado, práctico y experiencial que le queríamos dar.

Para articular los distintos niveles de trabajo propusimos la reconstrucción a través de un relato de una acción/intervención, la Implosión Impugnada 15B, realizada por Rafael Tormo en el 2013 en Madrid. Se trataba de darle a la narrativa de la acción original la categoría de acontecimiento e indagar en el sentido que dicho acontecimiento podría tener en relación con las circunstancias actuales y el marco de la sesión.

La acción original consistía en un viaje en autobús por la noche hasta un lugar en las afueras de Madrid donde poco antes se habían derribado las últimas chabolas de un asentamiento de moradores de la calle. Para realizar

la acción el público debía aceptar antes una especie de contrato que le obligaba a permanecer en silencio durante todo el trayecto, sin saber a adonde se dirigían y sin pasar de 50 km por hora.

Para la construcción del relato se repitió la acción de forma aproximada, pues donde antes había un descampado en el que se acababan de derribar unas chabolas ahora había bloques y bloques de viviendas. El público/participante sería quien tendría que trasladar la acción a los asistentes al encuentro virtual un día después, para que estos pudieran hacer a su vez también otra reconstrucción colectiva de lo que habían escuchado, es decir, el relato del relato que iban a recibir.

Como herramienta para armar este primero se repartió una plantilla con un cronograma del recorrido dividido en las distintas partes: partida, viaje de ida, parada, viaje de vuelta, llegada. En cada una había unas líneas en blanco para apuntar de forma telegráfica, evitando dar explicaciones o hacer interpretaciones, cosas que fueran viendo, sintiendo o escuchando a lo largo del trayecto. Al igual que en la acción original, tampoco podían hablar durante todo el viaje.

La reconstrucción consistiría en un relato coral de las cosas que hubieran visto, sentido o escuchado en cada etapa del recorrido. Posteriormente, la práctica se completó con otros documentos y materiales procedentes de la acción original, como testimonios en vídeo a la gente que había estado allí realmente en el 2013.

Meditación sonora

LAM, sale del perineo; BAM, desde centro del estómago, del intestino, del ombligo; RAM, desde la boca del estómago, justo bajo el esternón; YAM, desde el centro del pecho, del plexo solar, de las costillas; HAM, desde el centro de la garganta; AOM, desde el centro de la parte alta de la frente, como del lugar desde el que podría nacer un cuerno de unicornio.

La narrativa que finalmente se generó carecía, como era de esperar por su dinámica coral y fragmentaria, de una lógica narrativa o explicativa. El sentido de lo que estaba pasando no se reducía al sentido de la acción original, cuyos límites quedaban borrosos, sino que eran los propios asistentes los que tenían que hacerse cargo de su propio relato como otra forma de acción puesta en relación con la original, pero claramente distinta.

En el marco de la sesión, esta práctica se planteaba dentro del discurso crítico sobre el Antropoceno. La finalidad no era reconstruir fielmente un acontecimiento pasado, sino remover un presente, desbordando las categorías temporales al uso y replantear a partir de ahí las economías del conocimiento y las prácticas de la teoría. Como decíamos en el texto de presentación de la sesión:

Ecología significa el estudio del lugar donde alguien vive o algo se halla, y tiene la misma raíz que economía. Ambas remiten a unas formas de intercambio con el medio en el que se está: el planeta Tierra, mi casa, la institución, el barrio, el cosmos, mi pueblo. La

perspectiva del antropoceno obliga a reconsiderar los modos de producción de conocimiento y la función de los textos. La crítica de una economía basada en la acumulación, la competitividad y la dominación, toca también a la dinámica que desde hace siglos acumula textos y bibliografías, teorías y citas como forma de legitimación y autorización de los sujetos.

Nos preguntamos cómo hacer del conocimiento y la transmisión de saberes un lugar también de desconocimiento, de exposición, vulnerabilidad e intercambio. No de proyección de lo que ya sabemos, sino de reconocimiento de lo que podríamos saber. Un espacio de escucha. A partir de ahí hemos buscado otras formas de hacer uso de los relatos/conocimientos/archivos.

El puente entre la práctica performativa y la crítica del Antropoceno no venía dado por la acción original de Rafael Tormo en sí misma, sino por los modos de recuperarla y replantear el sentido de la propia sesión. Es característica de un grupo de estudio, investigación o escuela, recurrir al pasado para preguntarse por la posibilidad de un futuro. La diferencia es que ahora ese pasado se reconstruía de forma práctica dejando suspendido el sentido en manos de los asistentes. Esta temporalidad suspendida hace que se dejen sentir el momento y las circunstancias reales que se estaban viviendo como agentes indirectos de la sesión. El presente, incluso a distancia a través de la pantalla, se desplegaba extraño. Lo que ya sucedió no se presentaba como un documento/monumento rescatado del pasado, sino que se cruzaba de forma irregular con lo que estaba sucediendo. Frente a una política del conocimiento como producto, basada en el principio de la acumulación/rentabilización y legitimada como parte de una jerarquía por un tejido de fuentes de autoridad, se proponía una ecología de los medios, entendiendo por medios no solo la palabra, sino también los cuerpos, espacios, tiempos y demás agentes involucrados. Desde el punto de vista de la economía del relato, que este no se agote en aquello de lo que trata de dar cuenta, es el accidente que desencadena la situación que, como veremos más adelante, por su carácter imprevisto se convierte en una situación de desconocimiento.

La palabra y el conocimiento no pueden desligarse de los contextos de uso y las circunstancias en los que se realiza, aunque a menudo su propia inercia les haga ir más allá de su presente. Cualquier medio de conocimiento forma parte de una economía y unos modos de intercambio que determinan sus formas de uso y utilidades, lo que explica la condición situada del conocimiento. Su deslocalización es otra estrategia para neutralizar lo incierto de los saberes con respecto a un momento, un lugar y unas circunstancias singulares, como las de aquella sesión on line. El conocimiento situado pone en crisis los mitos de la universalidad y objetividad características del modelo colonial.

La crítica decolonial debe empezar, como señala Mignolo (2003), por la decolonialidad del propio conocimiento. La perspectiva del Antropoceno

comparte con la decolonialidad la búsqueda de alternativas a un complejo aparato cultural, político y económico que agota los medios materiales o humanos de los que se sirve. No es casualidad que la *ecognosis* a la que se refiere Morton (2019, p. 22) para hablar de un conocimiento extraño, helicoidal, desconocido y mágico, remita a la gnosis a secas que rescata Mignolo de un tiempo precartesiano, previo a la construcción del sujeto de conocimiento/poder. La gnosis es un modo de “hablar del ‘conocimiento’ más allá de las culturas de la erudición” (2003, p. 68) y sus epistemologías, metafísicas y hermenéuticas. En *Ecología oscura*, una reflexión sobre la coexistencia futura, Morton señala la simbiosis, en el sentido literal de *proceso-de-vida-junto-a*, como lugar desde el que replantear la acción. El modo de escribir/pensar de Morton, que no busca cerrarse sobre sí mismo para llegar a una conclusión, sino que se presenta como un proceso incierto de búsqueda, nos dio la pista para conjugar diferentes escalas temporales de nuestra sesión, que son también distintas escalas de pensamiento y acción.

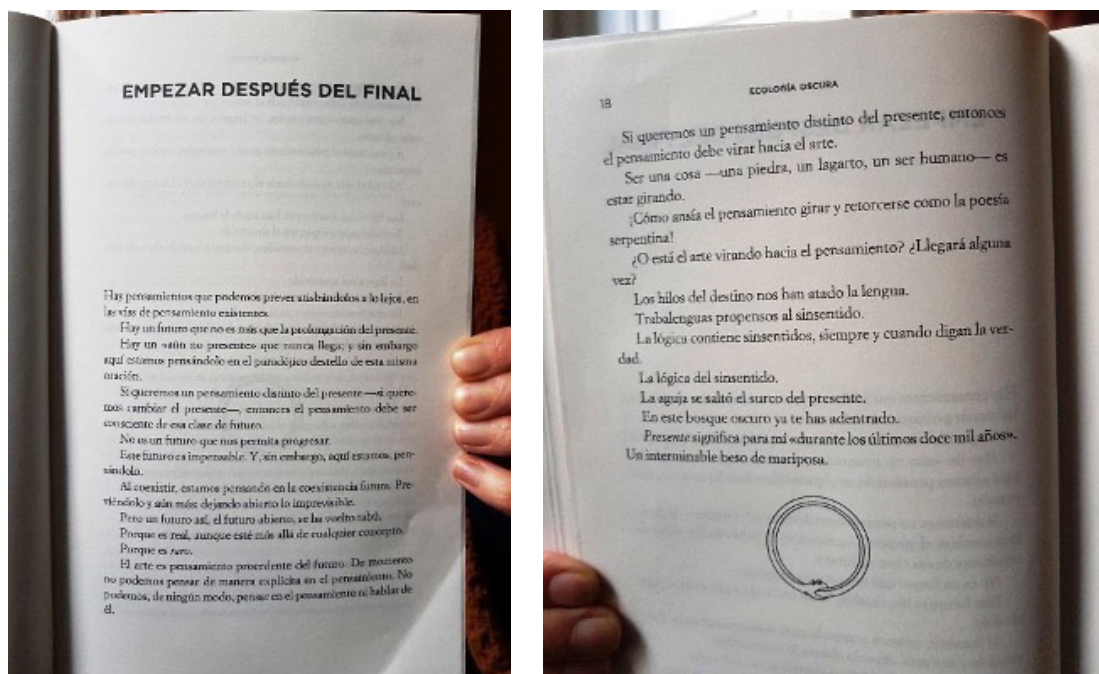


Fig. 1: Fotografía de las dos páginas que ocupan el capítulo “Empezar después del final” del libro de Timothy Morton, *Ecologías oscuras*. Sobre la coexistencia futura.

Este texto de apertura del libro de Morton, que no quisimos presentar como fuente bibliográfica sino como un gesto transformado en imagen, fue otro de los materiales que utilizamos para aquella sesión. En el contexto de este artículo remite ya no solo a la organización temporal de aquel encuentro sino también de esta escritura en cuanto modo también abierto de conocimiento en proceso. Morton se refiere al bucle helicoidal como la figura que mejor conviene a las

paradojas con las que nos enfrentamos cuando dejamos de operar con un único lenguaje, lógica o escala temporal. Pensarnos a la vez como individuos y como sociedad, como sujetos y objetos, como actores de nuestra historia más reconocible y de las edades geológicas de la Tierra.

Curiosamente, fue también la imagen de un bucle, que incluí en algunos de los mails como parte de los intercambios, la que me viene acompañando desde hace tiempo y que utilicé en la sesión del curso para explicar la dinámica de la situación de des-conocimiento frente a los sistemas de oposición binarios. “Un bucle extraño -dice Morton (2019, p. 24)- es aquel en el que dos niveles que parecen completamente distintos se miran el uno al otro”. La situación, que es resultado del accidente, funciona como un tercero en discordias, un tercer plano que permite abrir polaridades poniéndolas en relación con entornos inciertos:

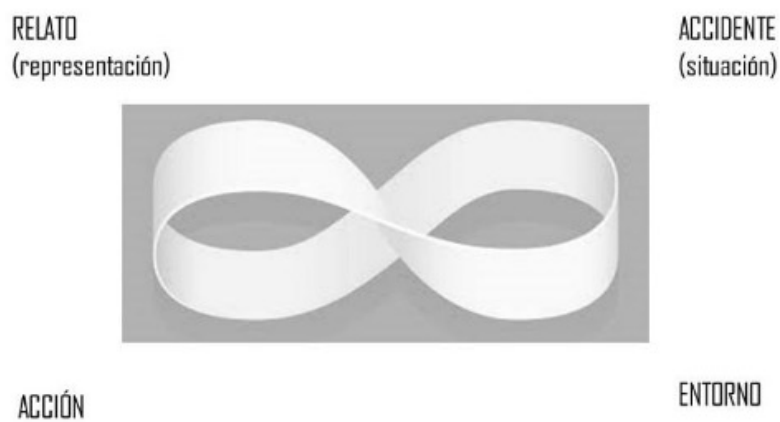


Fig. 2: Esquema de la dinámica de relaciones entre representación, acción, situación y entorno utilizando la figura de un bucle helicoidal.

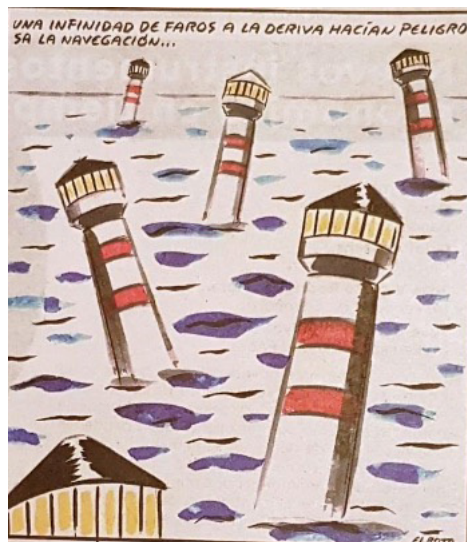


Fig. 3: Viñeta de El Roto, extraída del diario El País (1.02.2021)

Lo que está por suceder

*Se quiser enviar novamente
vou receber com carinho e enviar de volta,
até o mar se encher de afetos compartilhados,
pois é isso - performar - que pretendo fazer até que tudo se solucione.*

Lo que está por suceder son los accidentes, lo imprevisto, pero también los deseos, que comparten con los accidentes una temporalidad suspendida. Esto es lo que dice la experiencia y niega la historia. Mientras que la lógica causal de la historia crea continuidades y encuentra razones, los sentidos nos avisan de que nunca sucede lo que se espera, tampoco lo contrario. Sucede simplemente otra cosa. Las lógicas se superponen y nuevas formas de continuidad y discontinuidad se entrelazan. Los accidentes, como los deseos, están ocurriendo constantemente. Percibirlos depende de la magnitud del seísmo y los niveles de sensibilidad de quien los percibe.

Un accidente crea un estado de desorientación. La marea de lo incierto sube. Entonces dejamos de hacer pie. Esto nos obliga a detenernos y mirar alrededor. Tomar cuenta de lo que está pasando y evaluar cómo seguir. Nos hacemos vulnerables. Perdemos el control.

Cuando estaba escribiendo este texto en enero de 2021 un temporal de nieve, Filomena, recorrió la Península Ibérica. Tras un día y medio nevando sin parar Madrid va a quedar arrasada. Miles de árboles partidos, las comunicaciones interrumpidas, las basuras amontonándose en las calles. En la primera comparecencia de los políticos tras la nevada se oyó una pregunta: ¿cuándo podremos recuperar la normalidad? Parecía un eco de los comienzos de la pandemia, cuando la pérdida normalidad parecía ser el único salvavidas al que agarrarnos. Posteriormente, en el debate político a raíz de la nevada, no se volvió más sobre el asunto de la normalidad, como si hubiera un miedo latente a tener que reconocer que no había ninguna normalidad a la que volver, o como si el discurso de la normalidad, con la pandemia instalada en los modos cotidianos de vida, hubiera perdido la suficiente credibilidad para seguir sirviendo como ariete político. El accidente no era la nevada, sino la pérdida de la normalidad.

El fantasma de la normalidad es el fantasma de Occidente, la promesa de una cultura que ha reducido lo incierto a una cifra. Este fantasma se aparece cuando es invocado por otro fantasma, el de la anormalidad. Los fantasmas son en el mundo de lo sensible como las abstracciones en el mundo del pensamiento. Presencias poderosas que tienen, sin embargo, un grado de realidad incierto. Tienen el don de la ubicuidad, pueden estar en todas partes y en ninguna. Son necesarios y, aunque parezcan inofensivos, a diferencia de los zombis, resultan también peligrosos. Un mundo sin estas presencias errantes que nos consuelan y confundan sería insoportable. Necesitamos fantasmas y abstracciones. Las certezas de lo incierto. Pero no debemos olvidar que son realidades tan frágiles

como aquellas otras a las que tratan de dar respuesta. En su indeterminación radica también su potencia. Afianzarlas convirtiéndolas en valores absolutos o fundamentos esenciales es transformarlas en zombis. Entonces es cuando resultan peligrosos, porque los zombis, como los conceptos cuando son elevados a principios absolutos, devoran todo lo que encuentran a su alrededor. Aunque nacen como una reacción ante lo incierto y un movimiento de apertura, cuando se fijan transforman todo lo que tocan en nuevos conceptos. El resultado es ese ejército de fantasmas que hacen de guardianes de Occidente. Esto es lo que Latour (2007) define como el ejercicio de purificación, en el que se basa la crítica y en general el proyecto cultural de la modernidad; en el otro lado están las prácticas de traducción, mediación, construcción de redes y creación de híbridos, que constituyen hoy ya el horizonte de incertidumbre de nuestro tiempo. El ejercicio de purificación consiste, pues, en abstraerse del plano empírico de los sentidos y las relaciones en movimiento a través de conceptos fijos, ideas y teorías que funcionan más allá del tiempo y las circunstancias particulares a partir de las cuales fueron construidas, creando los pilares teóricos de la ciencia como un tipo de conocimiento que no admite la duda.

Lo que sigue al accidente es lo que vamos a llamar situación, la última herramienta que me gustaría compartir. La situación es un modo relacional dinámico inspirado en las prácticas artísticas y sociales en la segunda mitad del siglo XX. Tiene una inteligencia propia resultado de la necesidad de tener que abrirse a mundos, escalas y lógicas distintas. Esta inteligencia es lo que Del Castillo llama conocimiento social, “un conocimiento que altera su objeto, y no se limita a representarlo”, porque “Percibirse como parte de la situación es transformarse” (1990, p. 11). A diferencia de la representación o la acción, con las que sería comparable, tiene un efecto de suspensión. Suspensión no quiere decir rechazo o negación del sujeto o el objeto, de la representación o la acción, tampoco oposición, sino reacción por defecto. Implica la apertura de una temporalidad difusa y expandida en la que la cronología lineal se pone entre paréntesis.

La situación tiene más que ver con las prácticas de la mediación que con los ejercicios de purificación, pero juega con estos mismos objetos purificados, devolviéndolos al mundo incierto y en movimiento del que emergieron. Como categoría intelectual y herramienta de trabajo, a nivel histórico, la situación cobra protagonismo como forma de articular un espacio público a medida que se tomaba conciencia de las fisuras de la modernidad y su lógica lineal de la historia.

La situación no se construye en términos de blancos y negros, no funciona por purificación de principios abstractos ni por oposiciones binarias, sino por hibridación, invención de lugares y movimientos laterales. La situación no es normal ni anormal, forma parte de la naturaleza y es social y construida al mismo tiempo, tiene que ver tanto con lo que nos dice la ciencia y el conocimiento lógico como con lo que nos dicen los sentidos, y sobre todo demanda una respuesta, un movimiento, una postura. Es un ejercicio esencialmente práctico de equilibrio y desequilibrios. Es un modo de moverse y estar en el mundo.

Este umbral está emparentado, por ejemplo, con las prácticas del cruce de las que habla Preciado al comienzo de sus *Crónicas de Urano*, lugares “de la incertidumbre, de la no-evidencia, de lo extraño” (2019, p. 17), porque este intermedio incierto sería “el único sitio que existe, lo sepan o no. No existe ninguna de las dos orillas. Estamos todos en el cruce. Y es desde el cruce desde donde les hablo, como el monstruo que ha aprendido el lenguaje de los hombres” (ibídem).

Los accidentes son los vórtices en torno a los cuales se genera el (des) conocimiento. Es por esto que la historia de la ciencia es también la historia de sus errores. Los saberes no responden a una economía de aciertos y fracasos, se articulan como una reacción y una actitud.

La situación funciona como un instrumento crítico y un modo de inteligencia que se despliega a nivel sensible entre los distintos actores que participan de ella. Este modo de plantear una actividad pública me ha servido para seguir afrontando situaciones de confinamiento que no se reducen a la provocada por los virus médicos. La sesión de trabajo con Rafael Tormo descrita más atrás fue una de ellas, y otra es el proyecto *Se alquila. Archivo vivo del actor*.

Se alquila, como su nombre indica, se construye también como una forma de economía que es a su vez un tipo de ecología, un modo de relacionarse con un medio. El proyecto, iniciado en el 2019, se realiza con el artista escénico, performer y dramaturgo Juan Navarro a modo de conferencias performativas ofrecidas en distintos contextos. Los días 11, 12 y 13 de febrero del 2021, es decir, dentro de tres semanas, tendrá lugar su 5ª edición en el Teatro Antic de Barcelona.

Este proyecto es otra de las situaciones accidentales que no solo *está por suceder* sino que en cierto modo ya están sucediendo a través de la escritura de este texto, que termina entrelazándose con la preparación de esta presentación. El punto de partida y la dinámica del trabajo consiste en la construcción progresiva de un libro/archivo vivo que toma como base las acciones escénicas y la obra en general de Juan Navarro a lo largo de los últimos veinte años. Cada edición está planteada como un nuevo capítulo de este libro vivo construido frente al público y con el público. Los capítulos no se suceden de forma lineal, sino que se reescriben unos sobre otros, de modo que cada capítulo sin dejar de ser una parte contiene también el libro entero.

La próxima edición, en Barcelona, comenzará recibiendo al público en la entrada del teatro, como si fuera la familia de Juan que ha venido a visitarnos. Juan me irá presentando a sus tíos, tías, primas, padre, madre, a los que les ofrecemos un vino. Mientras tanto se está proyectando la escena original de esta acción, que es una acción más que (des)archivamos para que forme parte de nuestro archivo vivo, perteneciente a Fiestas populares, un trabajo con dramaturgia y dirección también suyas estrenado igualmente en Barcelona en el 2005.

En una economía de lo nuevo la repetición es un fraude. Aunque el fraude no consista en volver a hacer algo que ya se hizo, sino el propio discurso de la novedad. En una economía de los medios, sin embargo, la repetición pasa a ser un principio

y una posibilidad, principio sostenido a partir de lo que ya tenemos y posibilidad de la diferencia desde lo que ya hemos sido.

*Todos esses que aí estão
Atravancando meu caminho,
Eles passarão...
Eu passarinho!*

Una vez dentro del teatro se continúa con la celebración. Estamos celebrando el tiempo, que es el tema que vertebra este primer día. No el tiempo que ya pasó, sino el tiempo de lo que podría haber pasado o podría estar pasando. Es significativo que este proyecto coincida con la celebración de nuestro 50 aniversario y el de la sala donde estamos actuando. El último día acabaremos haciendo un regalo a todo el equipo de sala por el aniversario. Pero esto vendrá más tarde.

Ahora estamos en esta especie de celebración inventada convertida en teatro (el Teatre Antic en realidad apenas tiene veinte años). Cada vez que un grupo de personas se reúnen para recordar juntas se crea un tiempo específico, que es también el tiempo del teatro y el teatro del tiempo. Como parte de ese tiempo borroso Juan cuenta algo de *La imposibilidad de conjugar el verbo amar*, una obra de Roger Bernat en la que estaba como performer y con la que se inauguró este mismo teatro en el 2003.

En algún momento abandona la fiesta y comienza con la siguiente acción, para la que se tiene que travestir. Es una acción oscura con música de fondo. Mientras tanto yo tomo el libro que vamos a editar a lo largo de estos tres días. Un libro que ya está hecho, pero al mismo tiempo está sin hacer. Un libro prácticamente en blanco, *Se alquila. Archivo vivo del actor*. Este libro se lee mientras se hace y se hace mientras se lee. Funciona como un instrumento performativo. Un archivo por hacer que al final se llevará alguien del público que quiera continuar utilizándolo. En otras ocasiones los subastamos, pero esta vez vamos a convertir este archivo en un archivo de deseos, y queremos decidir al final con el público qué hacer con él, y quién o quiénes se podrían hacer cargo de todos estos deseos. La función de los deseos, entendidos desde su capacidad de agencia, no es llegar a poseer lo que persiguen, sino movernos.

Pero volvamos atrás. En este momento estoy yo inaugurando esta nueva edición, escribiendo en el libro, frente a una cámara, para que lo pueda ver el público: "Vol. 5, Barcelona, 2021". A continuación me acerco a Juan con el libro abierto e imprimo las huellas que la acción deja en su piel. Una vez impresas y anotado el nombre de la acción, me dirijo al público:

Buenas noches. Bienvenidas y bienvenidos a esta 5 edición de *Se alquila*. La última edición, que se hizo en Montemor, Portugal, en el verano pasado, en el 2020, acabábamos diciendo que recuperar el pasado era imposible. Esas fueron las palabras con la que cerramos aquella noche al aire libre, en el castillo. Hacía frío, estábamos

molidos, el público acabó medio helado, y esas palabras resonaron como el mantra de una esfinge. En Montemor se hizo *Historias de Ronald, el payaso de McDonald*, una obra que luego estaría viajando por todo el mundo durante años. Nosotros tratamos de recuperarla volviendo al mismo sitio. Invocamos fantasmas, escuchamos a los muertos, nos enfrentamos a lo imposible. Ahora vamos a hacer lo mismo aquí en Barcelona. Insistir en lo imposible nos hace seres improbables, fantasmas de nuestro tiempo. En esto consiste también el teatro, reunirse para hacer cosas imposibles, reconciliarnos con nuestra condición de fantasmas.

Esta edición está dividida en tres recorridos distintos: el tiempo, el origen y el público. Estos son los horizontes de desconocimiento o fuentes de incertidumbres que vamos a utilizar para cada uno de estos tres días. Estos horizontes, el tiempo, el origen y el público, son también los lugares de los que provienen los fantasmas. Los fantasmas del pasado o del futuro, de las identidades o de nuestra propia condición pública como habitantes de unas ciudades que se han hecho más fantasmales que nunca.

El antídoto de los fantasmas son los deseos. No porque los hagan desaparecer, sino al contrario, porque los renuevan cargándolos con una potencia de vida. Nosotros no creemos que haya que resolver lo incierto, ni que haya que acabar con los fantasmas (qué sería del mundo sin esas presencias inciertas), ni siquiera con el público, que es la parte más incierta de esta *situación* en la que nos encontramos ahora en este teatro. El público, tan denostado por no ser más activos y participativos, en definitiva, por ser espectadores. Nosotros creemos en la potencia de los fantasmas como fantasmas, en la potencia de lo que todavía no es y de lo que podría ser. Y por eso queremos convertir este archivo de acciones pasadas en un archivo de deseos, es decir, de acciones de futuro. No deseos como cosas que queremos llegar a poseer o realizar, sino como fuerzas que nos mueven. En este sentido, el deseo no es solo el de uno mismo, sino sobre todo el deseo de los otros, que nos mueven porque nos afectan, más allá del fin al que conduzcan. Nos mueven y moviéndonos nos hacen sentir que estamos vivos y puede ser que incluso, como dice Berger, libres, porque “[n]o todos los deseos conducen a la libertad, pero la libertad es la experiencia de un deseo que se reconoce, se asume y se busca” (2010, p.18).

Estas reflexiones que estoy compartiendo ahora, aquí, en este escenario, como introducción a esta nueva edición de *Se alquila*, provienen de un artículo que escribí recientemente para un monográfico de una revista universitaria de Brasilia, *Revista Dramaturgias*, dedicado a los sentimientos públicos y la performatividad. Un artículo que

comenzaba así: “Investigar es también una forma de inventar. Para esta investigación/invencción, me he servido de tres ficciones temporales: lo que está sucediendo, lo que sucedió y lo que está por suceder”.

Nosotros, antes de estar aquí, en la Antic, asistiendo a esta obra, ya éramos parte de ese artículo sobre la performatividad de lo incierto, sobre lo que sucedió, lo que está sucediendo y lo que está por suceder; y los lectores y demás actores y colaboradores de aquel artículo, que estaba acabando de escribirse en ese momento, son también parte de este archivo de acciones y deseos, de cosas que fueron y cosas que podrían ser.

Nossos pensamentos podem, aos poucos, descansar, e um espaço mais amplo e vivo se abre, quando aprendemos o que significa “soltar”.

Após 20 minutos toco um sino e podemos ouvir o seu som lentamente desaparecendo.

A partir daí, algo com algum frescor, pode se desdobrar. Uma conversa, uma lembrança, uma história que achávamos ter esquecido. Um canto, uma dança, um gesto, ou simplesmente uma nova qualidade de presença.

Então podemos nos despedir, com algo desperto, mesmo que quase imperceptível. Em algum tempo, isto encontrará caminhos de se fortalecer.

É o que eu posso lhe dizer no momento.

Um abraço,

Epílogo



Fig. 4: Se alquila #5. Barcelona. Teatre Antic, Barcelona 11-13 febrero 2021. Foto: Óscar Cornago.

Referencias bibliográficas

AGAMBEN, G. *El fuego y el relato*. Trad. Ernesto Kavi. México D.F./Madrid: Sexto Piso, 2014.

BERGER, J. *Con la esperanza entre los dientes*. Trad. Ramón Vera. Madrid: Alfaguara, [2006] 2010: pp. 17-18.

DE CERTEAU, M., GIARD, L., MALLOL, P. *La invención de lo cotidiano. 2. Habitar, cocinar*. Trad. Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana [1980] 1999.

DEL CASTILLO, R. "Estudio preliminar. Érase una vez América. John Dewey y la crisis de la democracia". En John Dewey, *La opinión pública y sus problemas*. Madrid: Ediciones Morata, 1990: pp. 11-56.

GALBRAITH, John Kenneth. *La era de la incertidumbre. Una historia de las ideas económicas y de sus consecuencias*. Trad. J. Ferrer Aleu. Editor Digital Titivillus, [1977] 2017.

HARAWAY, D. J., *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Trad. Helen Torres. Bilbao: Cosonni, [2016] 2019.

<http://www.tea-tron.com/calapraga/blog/2020/09/16/sobre-cuando-decidi-convertirme-en-virtuosa-proyecto-residente/>

INNERARITY, D. *La democracia del conocimiento*. Madrid: Paidós Ibérica, 2011.

KERTÉSZ, I. "El intelectual supérfluo" En: *Un instante de silencio en el paredón. El holocausto como cultura*, pos. 1252 ss. Trad. Adan Kovacsics. Editor digital, Titivillus, [1998] (2015).

LATOUR, B. *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires: Siglo XXI, [1991] 2007.

MAILLARD, C. *La razón estética*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, [1998] 2017.

MIGNOLO, W. *Historias locales / diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal, [2000] 2003.

MORTON, T. *Ecología oscura. Sobre la coexistencia futura*. Trad. Fernando Borrajo. Barcelona: Paidós [2016] 2019.

NAVARRO, Juan. "Fiestas populares". Programa de mano, 2005. Disponible en http://juan-navarro.es/wp-content/uploads/JUAN_NAVARRO-FIESTAS_POPULARES-Dosier.pdf.

PANNITTO, Annika. "Sobre cuando decidí en convertirme en virtuosa / proyecto residente." *Teatron / Calapraga Blog*. 26.09.2020.

PRECIADO, P. B. *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Barcelona: Anagrama, 2019.

SOUSA SANTOS, B. "Epistemologías del sur." *Utopía y praxis latinoamericana* (Universidad del Zulia, Maracaibo-Venezuela), 16 (54), (julio-setiembre 2011): p.17-39.

TORMO, Rafael. "Implosión Impugnada 15B". Texto de presentación. 2013. En <https://rafaeltormocuenca.com/ip15b-2013/>

Dossiê Dramaturgias dos Afectos: Sentimentos Públicos e Performance

Coreografías efímeras:
operación para sí, contra sí,
fuera de sí

*Ephemeral choreographies:
operation for itself, against itself,
outside itself*

*Coreografias efêmeras:
operação para si, contra si e
fora de si mesmo*

Andrés Santos
Investigador-creador independiente
E-mail: santos_urresta@hotmail.com

Bertha Díaz
Investigadora-creadora independiente
E-mail: la.maga83@gmail.com

Resumen

A partir del repaso por el proyecto “Coreografías efímeras a un metro de distancia”, un dispositivo performático para espacio público diseñado y activado por el grupo de los co-autorxs de este texto durante los primeros meses de la pandemia del COVID-19, surgen estos apuntes que intentan revisar este proyecto como una micro-táctica de subversión poético-política que arroja, al menos al interior de los modos de investigación-creación del colectivo que lo propone, algunas pistas sobre cómo las prácticas de las artes vivas pueden volverse espacios para la interrogación sobre la escena social, sobre la escena artística en sí, y sobre quienes operan y propician el acto creativo. Se trata de un texto a mitad de camino de un diario hecho a dos voces, la indagación en las metodologías de trabajo del proyecto referido y una reflexión en las varias direcciones antes mencionadas.

Palabras clave: Escena Social, Dispositivo poético, Levantamiento.

Abstract

Reviewing the project “Coreografías efímeras a un metro de distancia”, a performative device for public space designed and activated by the group of co-authors of this text during the first months of the COVID-19 pandemic, emerge these notes to try to review this exercise as a micro-tactic of poetic-political subversion that throws, at least into the modes of research-creation of the collective that proposes it, some clues about how the practices of the living arts can become spaces for the interrogation about the social scene, about the artistic scene itself, and about those who operate and promote the creative act. It is a text halfway through an artistic journal made at two voices, a research into the working methodologies of the referred project and a reflection in the various directions mentioned above.

Keywords: Social Scene, Poetic device, Uprising.

Resumo

Da releitura do projeto “Coreografias efêmeras a um metro de distância”, dispositivo performático para o espaço público desenhado e acionado pelo grupo de coautores deste texto durante os primeiros meses da pandemia COVID-19, surgem notas que tentam revisar este projeto como uma microtática de subversão poético-política que lança, pelo menos nos modos de pesquisa-criação do grupo que o propõe, algumas pistas de como as práticas das artes vivas podem se tornar espaços de interrogação sobre a cena social, sobre a própria cena artística, e sobre aqueles que operam e promovem o ato criativo. É um texto que fica entre um diário feito a duas vozes, uma investigação sobre as metodologias de trabalho do referido projecto e uma reflexão nas várias direcções acima mencionadas.

Palavras-chave: Cena Social, Dispositivo Poético, Insurreição.

Será preciso luchar contra la normalidad
recurriendo a un “hechizo colectivo”.
(SANCHEZ, 2014, p. 68)

Cuenca, Ecuador, mayo de 2020

El espacio social ha sido despojado de todo sentido, arrebatado del sentido. La presencia del COVID-19 ha desatado una crisis que, además, pareciese ‘coronar’ una serie de resquebrajamiento de diversos órdenes eco-político-poéticos en el mundo entero.

Cuenca, tercera ciudad en población de Ecuador. Ecuador, uno de los países más golpeados por la crisis del coronavirus. Para inicios de abril de 2020, la prensa internacional empieza a colocar el ojo sobre Ecuador, por la afectación tan drástica del virus. En un artículo publicado en el portal web de la BBC, se refiere lo siguiente “En la región, Ecuador ocupa el segundo lugar en número de muertes después de Brasil. Aun cuando su población es doce veces menor que la del gigante sudamericano y su territorio, 30 veces más chico” (MILLÁN; 2020); mientras que en otro publicado por El País, se pone énfasis en tal situación a través de este titular “El coronavirus desborda Ecuador y abrumba a su población por la acumulación de cadáveres en casas” (ESPAÑA, 2020), que refleja la desproporción de la situación.

Un mes después de esos artículos, fechados del 2 y 1 de abril, respectivamente, en el portal Periodismo de Investigación se alude a lo siguiente: “El 4 de abril ha quedado marcado como el día récord de la muerte en toda la historia de Guayaquil (...) No existen registros de una tragedia de igual magnitud en los casi 500 años que lleva la ciudad llamándose Guayaquil. Ni los incendios, ni los piratas, ni las epidemias del siglo XVII y XVIII, trajeron tanta muerte junta en apenas 24 horas”. (Redacción La Historia y Periodismo de Investigación; 2020). Guayaquil, la ciudad ecuatoriana a la que se hace referencia, se sitúa a 125 km de Cuenca, donde se produjo este proyecto en cuestión.

Cuando el sentido es arrebatado; es decir, usurpado, hay dos posibilidades: Quedarse en el vaciamiento que produce la falta o permitir que eso arrebatado se convierta en el arrebatado para constituir la génesis de algo nuevo.

Lo arrebatado y el arrebatado.

El roce entre el desastre que despoja y el movimiento que eleva la vibración vital.

Un estado de emergencia para la emergencia de posibilidades insólitas.

RodezAlhampa surge en el mes previo a la pandemia como un colectivo teatral –constituido por lxs autorxs de este texto- que plantea su quehacer

inaugural entre dos aguas: un montaje sobre la miseria del poder, con guiños a García Márquez y a Artaud (lo que derivó en una serie de microensayos visuales, esbozos de inquietudes más que respuestas) y la constitución de un espacio de pedagogías experimentales, a través de un laboratorio titulado Caer. Ambas líneas de acción detonadas de un deseo de estar a la escucha del presente. En un cruce de lenguajes y con hábitos de diversas corrientes filosóficas, empezamos a trazar a inicios del 2020 el marco para el mencionado laboratorio que se imaginaba como un espacio interdisciplinario práctico para ensayar cómo perder la verticalidad en un momento social de aviso de derrumbe.

En medio del real derrumbe, aconteciendo la caída de todo lo conocido, sin embargo, el caer dejó de alimentar una pregunta a resolver, para convertirse en el eje de la gran performance social que se instauró en la realidad.

[Caídos.

Alejados.

Sin poder tocarnos.

Sustraídos de la posibilidad de contacto físico.

Un mundo que ya no se toca y que no ha constituido un tacto (una sensibilidad) para poder sostener este desmoronamiento].

El que el mundo se haya adelantado a la caída se convirtió en pivote de una nueva urgencia: ¿Cómo volver a estar juntxs?

Si bien la pregunta nueva había surgido, el marco para ensayar contestarla, el del sistema mundo habitado, parecía carecer de posibilidades para generar tentativas de respuestas. Recordamos uno de los versos del poeta chileno Enrique Lihn: “Las palabras que usamos para designar esas cosas están viciadas” (LINH, 1989, p. 13)... Y pensamos más que en las palabras, en el lenguaje:

–¿Qué lenguaje usar para que esta pregunta – que empezó a cocerse, también parafraseando a Lihn en el mismo poema: ‘en la zona muda’, es decir, en esa zona que excede a cualquier codificación, entendimiento, sentido- pueda tener un modo de existencia y pueda abrirnos a nosotrxs, investigadores-creadores teatrales a reimaginar un modo de existencia al menos temporal?

La posibilidad de articular respuestas empezó con la constitución de un diseño espacial. Luego de algunos meses de gestación de este proyecto que detona los apuntes de estas páginas, pensamos en la potencia del espacio no solo como contenedor/propiciador de una ficción, sino como potenciador de realidades alternas a las dominantes. Es decir, como una suerte de correlato matérico-arquitectónico fugaz en donde ensayar unas posibilidades de escritura viva y que logran operar en el orden de lo vivo por efecto de rebote.

“Coreografías efímeras a un metro de distancia”, así se titula este dispositivo performático, usa mecanismos de la teatralidad y del pensamiento coreográfico, configurado por el Colectivo Teatral RodezAlhampa que trabaja el gesto como pensamiento y visceversa. Desde procesos de laboratorio se exploran, contagian, polinizan y atropellan entre sí una serie de lenguajes como el teatro físico, la danza, la visualidad, la experimentación sonora, el uso de materialidades, las escrituras vivas y la filosofía.

Basados en un protocolo de bioseguridad en donde lxs operadorxs del dispositivo se encuentran situados a un metro de distancia (gracias a una táctica de marcación del piso con cintas adhesivas que se montan-desmontan para cada acción) y cubiertos con mascarillas, se construye una dramaturgia en tiempo real. Así nacieron las ideas de base de los diferentes trazados que construimos: forma cuadrada, rectangular y circular. Presencias y formas a un metro de distancia.

Entre mayo y julio de 2020 se realizaron cuatro activaciones en el espacio público de Cuenca y, en octubre del mismo año, dos de ellas se presentaron en la ciudad de Guayaquil. Las reflexiones generadas en este texto surgen a la luz de esas primeras muestras del trabajo y no se restringen a ellas, sino que disparan preguntas sobre el oficio.

Sinopsis: Volver a estar juntxs. Agitar nuestros cuerpos cuidando la distancia y propiciando la cercanía. Armar, bailando, una comunidad experimental efímera. Hacer una grieta en el espacio para activar un pensamiento-acción en común. Seguir instrucciones, abiertas a la vulnerabilidad, para reimaginar la danza y la vida. Ofrecer nuestros cuerpos como archivos vivos para ensayar el presente y el porvenir.

Cada activación tuvo un eje particular.

Primera coreografía: "Pasar el gesto de la intimidad".

¿Y si los gestos nimios que pueblan la intimidad de nuestro encierro son los que van a permitirnos volver a estar juntos, tejer el presente, ensayar el futuro? ¿Y si con los gestos de otro puedo activar una danza desconocida?

Segunda coreografía: "La comunidad de los tres vectores". ¿Qué se necesita para configurar una comunidad mínima? ¿Y si mi cuerpo, el de un objeto y el del paisaje, son suficientes para ello? ¿Y si estar juntxs implica un diálogo permanente de volver visible lo invisible y a la inversa?

Tercera coreografía: "Testigo interior / testigo exterior: afuera hace ruido". Re-pasar los rastros de otro, del tiempo, mientras un estallido sucede. ¿La urgencia de escuchar/mirar puede provocar la exhalación de cuerpos desconocidos? Los espacios de la ciudad se mueven, rebotan un saludo.

Cuarta coreografía: "Orologio: la rueda del transitar". Dos ensayos en tiempos de desastre [dis-astro: pérdida de la estrella]. Una oportunidad para desplazarse en contrasentido. Satélites traduciendo restos para invocar un sistema inútil. Vuelta 2: directrices sedimentadas para retomar el sentido. Cuentas largas, cuentas cortas, pausas, cuentas que cuentan cuántos cuentos, pasos traducidos, cuentos trastocados. ¿Y si la tercera es la vencida? ¿Y si yo soy un astro intermitente?

Las circunstancias determinaron los modos de producción del trabajo que -a su vez- engendraron su poética, así como cimentaron la del colectivo. Al mismo tiempo, actualizaron conceptos que parecen estar muy viciados de

sentido (¿vaciados?) en su insistencia coloquial escénica, y nos lanzan a habitarlos -tal vez solo temporalmente- con un cuidado nuevo.

¿Qué implica coreografiar? ¿Por qué generar un énfasis en la efemeridad cuando los actos artístico-escénicos son efímeros? ¿Por qué esta reformulación desde la praxis actualiza también la política de nuestros afectos: el juego entre distancia y cercanía, entre lo plural y lo singular, entre lo común y lo personal?



Fig. 1: IV Coreografía efímera a un metro de distancia. *Orologio: la rueda del transitar.* Colectivo Teatral RodezAlhampa. Crédito: Archivo del Colectivo Teatral RodezAlhampa.

Sobre la coreografía

Como ya habíamos reflexionado en un ensayo previo sobre esta práctica¹ usamos esta palabra sin desligarla del término danza en tanto lenguaje codificado, como disciplina que arrastra una tradición a cuestas; pero, al mismo tiempo, la utilizamos desbordándolo. O sea, entendemos la coreografía en una dimensión más vasta y autónoma. Si bien quienes hacemos este proyecto creemos que

1 Dicha publicación se encuentra disponible en la revista digital El Apuntador: <https://www.elapuntador.net/articulos/a-un-metro-de-distancia-condiciones-para-un-levantamiento-coreografico-comn-bertha-daz-andrs-santos>

todos los cuerpos bailan y que, por ende, bailar no es reducible a los humanos, sino que es una capacidad de todo organismo, al no habernos formado específicamente en la Danza, optamos por inscribirnos en la idea de coreografía, como una matriz y modo de pensamiento.

Haciéndose eco de Julia Kristeva y de Georges Bataille, Hans Thies Lehmann (2002) explica la idea de coreografía, pensando en la Chora como un espacio donde no hay oposiciones entre significado y significante, entre la escucha y la vista, entre el espacio y el tiempo, a diferencia del logos. Es decir, un espacio sin telos (sin objetivo) en donde se acogen estas grafías (escrituras), generadas con los cuerpos².

Efectivamente, el discurso de estas coreografías no ha tenido un horizonte de sentido, sino que simplemente ha sido un discurrir generado utilizando un marco (una serie de consignas ofrecidas a lxs activadorxs, a través de unos carteles), para invitar a quienes lo operaban (incluyéndonos) a despertar los propios sentidos al estar nuevamente juntxs y ensayar, así, un modo de comunidad experimental efímera que intenta en tiempo presente un común hacer.

Esta liberación del telos saca a estas coreografías de la inscripción de una historia oficial de la danza y nos ha permitido re-pensar: ¿Cómo se juega el estatuto Danza cuando es desplazado su “para quién”, su “quiénes son sujetos que pueden coreografiar”, su “qué cuerpos son los que permiten disponerse para disponer sentidos posibles”?

Este proyecto nace del re-pasar los pasos que damos cotidianamente, o los que dejamos de dar por la coyuntura. No hay coreografía, para nosotrxs, si es que no se vuelve a caminar la misma calle N veces hasta que advengan posibilidades nuevas de escritura espacial. Para nosotrxs, se necesita la repetición delirante (del tránsito por los lugares: físicos y subjetivos) para que aparezcan destellos de lo coreográfico.

La coreografía es una organización de los cuerpos en el espacio, un acto de componer. Con-poner; es decir, poner con otrxs.

El caminar da pie a la escritura viva. Y la escritura viva da pie a un caminar.

Estas coreografías nacen de la puesta en encuentro y tensión entre el pulso y la técnica.

Este obrar en el espacio público ha estado vinculado/ligado a las arquitecturas, a los andamios de una ciudad. Es un espacio levantado desde la indigencia orgánica de los primeros transeúntes que se descalzaron por ahí. Se quitaron los zapatos, ya sea, para reposar, para sentir el material. También, desde los escombros de una ciudad deshabitada.

Estas acciones han propiciado también una relación corpográfica propia distinta a aquella con la que recorreremos las zonas cotidianas; o permiten revelar

2 Este parafraseo está extraído de la versión en francés del libro El teatro posdramático, de Lehmann, de las páginas 235 y 236 una larga explicación en un acápite titulado Chora-grafía, el texto-cuerpo, a su vez en una unidad llamada Texto-espacio-tiempo-cuerpo.

algunas grafías que los cuerpos han ocultado por el dominio de los afectos sociales. Un ejercicio coreográfico podría catalogarse como una posibilidad de trazado vivo espacio-temporal en donde se constituye una forma (o una serie de formas) de poner el cuerpo, de arrojar las fuerzas del cuerpo para la emergencia de un sí mismo que opera para sí, contra sí, fuera de sí...

[Apéndice a lo coreográfico: “Para crear una coreografía se necesita des-calzarse”].

(Parafraseos -y giros- al significado de Calzarse, según la Real Academia de la Lengua Española)³.

- Despojar de un apoyo (aquel que proporciona el sistema del arte) para vaciar y angostar el espacio entre dos cuerpos.
- Quitar una cuña de cualquier artefacto para que este cojee.
- Desprender de un vehículo un obstáculo arrimado a su rueda, para que se movilice.
- Rechazar la bala de un calibre determinado.
- Nunca reemplazar la reja de un arado por otra nueva, siempre utilizar la ya gastada.
- Propiciar pocos o muchos alcances.
- Desviar un golpe.
- Quitar el empaste a una muela.
- Desgobernar-se.
- Dicho de una persona: Perder algo.
- No querer relaciones sentimentales.

Sobre lo cotidiano y lo poético

Cuando la cotidianidad está en crisis, cuando las horas de uso social están reducidas a su tercera parte de lo habitual, cuando existe una violencia mediática sistémica sobre el atravesar el tiempo y el espacio, cuando el espacio tridimensional y la co-presencialidad están sustraídos y sellados, el apetito para la re-creación se suscita como una urgencia. Alimento para el corte, el desvío, la transgresión, la fisura.

Si bien la pregunta: ¿cómo volver a estar juntas/os? no se manifestaba explícitamente en la sociedad porque ella atentaba y convocaba al peligro, latía como una necesidad soterrada. El momento de la crisis, como refiere Peter Pal Pélbart, también es el momento en que se cruzan muchas transformaciones. Remarca el autor:

3 Ver referencia a la palabra Calzar, en: <https://dle.rae.es/calzar?m=form>

La crisis es una conjunción del “nada es posible” y del “todo es posible”. La crisis revela las fuerzas que estaban en juego o, más bien, las redistribuye respondiendo a la pregunta: ¿irán las cosas en la dirección de la vida o de la muerte? Así concebida, la crisis no es el resultado acumulativo de una serie previa, sino un comienzo, un origen, una decisión vital (PÁL PELBART, 2013, p. 50).

La cotidianidad agotada y enferma en su imaginario contiene un resplandor desde donde se propicia lo poético: la dislocación y resignificación del cotidiano.

Marco Vida, una emergencia de letalidad. Lenguaje ordinario, cotidiano afectado.

Marco Poético, una emergencia de vitalidad. Lenguaje pautado de pasos y figuras.

No / o vamos a morir, no / o vamos a matar.

Arriesgar desde el marco poético para no morir. Configurar la vitalidad. Llamar a la Fortuna.

El núcleo del contra-dispositivo

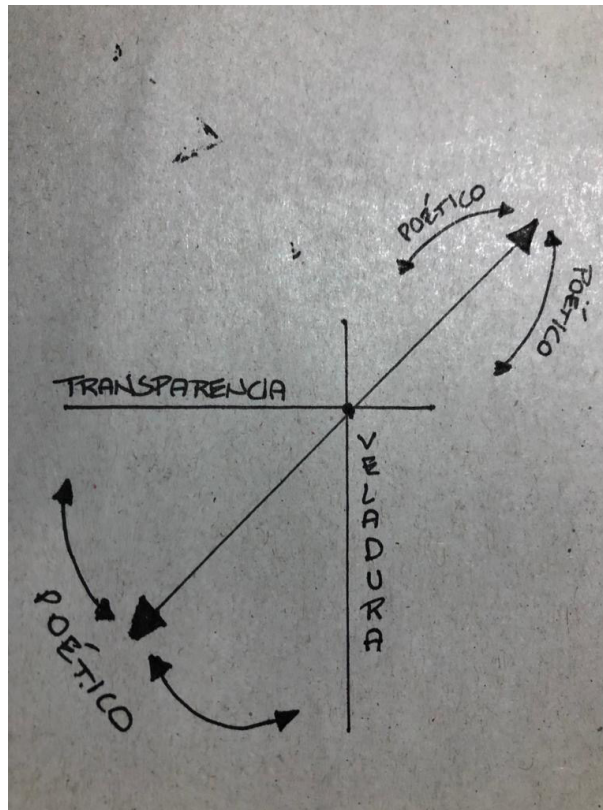


Fig. 2: Imagen tomada de los diarios de trabajo del Colectivo Teatral RodezAlhampa

Lo poético no surge de lo visto de frente; las materias poéticas aparecen siempre de reojo. Se le presentan al descuidado, al distraído, al torpe, al tropezado, al atropellado. Necesita un marco para contenerse y potenciarse: un (contra) dispositivo. Este es cómplice de que los sentidos sigan disponiéndose por fuera de aquellos dispositivos que gobiernan el campo subjetivo.

El contra-dispositivo permite una pendulación entre la transparencia y la veladura de la realidad. En esa pendulación se actualizan los conceptos que utilizamos para la vida, pero también para nombrar el arte; se fecundan cuidados nuevos: plurales y singulares.

El ejercicio de las Coreografías efímeras a un metro de distancia nos resuena con lo que José A. Sánchez entiende como contra-dispositivo, término que utiliza como sinónimo de dispositivo poético. Refiere:

Los dispositivos poéticos serán siempre profanación de dispositivos. [...] La profanación puede ser también entendida como una “desestabilización”. [...] La práctica artística participa en la profanación alterando momentáneamente las condiciones de enunciación, haciendo visible lo escondido, cometiendo actos de sabotaje selectivos, usurpando formatos, parasitando contextos, reorganizando hasta el absurdo los elementos, invirtiendo el sentido de las líneas o los giros, deteniendo temporalmente el funcionamiento del mecanismo, manifestando el ser de lo presente privado de función, precarizando el aparato en la práctica del bricolaje, produciendo maquetas efímeras entendidas como objetos de observación o como experimentos de subjetivación alternativos. La profanación se hará efectiva si estas tácticas consiguen superar el estadio del entretenimiento y alcanzan el de la experiencia y el discurso (SÁNCHEZ, 2016)

Este proyecto surge de los cimientos del imaginario que pisamos (y nos pisa), el que arrastramos (y nos arrastra). El acto creativo/poético es un acto del movimiento y en movimiento, por eso orgánicamente está poseído por una inquietud que lo lleva a ser atraído por fuerzas que están en un lado y otro. Genera tácticas (desde la re-habitación de los sentidos) para también volcarse al pulso contrario al que le lleva lo gravitatorio.

¿Cómo volver a estar juntxs? El dispositivo generado se dispara cada vez desde esta pregunta y a la vez esta pregunta lanza a construir un rompecabezas que ensayará acertijos: ¿Cómo colocar esta inquietud en el espacio público? ¿Cómo espacializarla? ¿Cómo convocar a los participantes con esta interrogante? ¿Cómo celebrar / incluir la diferenciación de cuerpos de cada activador? ¿Cómo extender esta adivinanza desde la práctica?

Parándonos sobre lo que el orden social nos impuso: el marcaje en el piso para estar a un metro de distancia y la utilización de mascarillas, generamos unos pilares sobre los cuales se levantó el dispositivo.

Ellos fueron:

- 1) La convocatoria de una microcomunidad (no más de 5 o 6 personas), para poder operar el dispositivo.
- 2) La configuración de un espacio participativo más que contemplativo, ya que quienes fueron convocados no se les invitaba como espectadores, ni intérpretes; sino como operadores, constructores del artefacto escénico.
- 3) La incorporación de formas geométricas distintas del marcaje oficial en el piso para propiciar otros modos de circulación, de activación de los sentidos, de movimiento singular y colectivo, para ponerse en riesgo mientras se generaban cuidados referentes al riesgo del virus.
- 4) Instrucciones vertebradas por un vocabulario específico en común desplegado por el eje generado y consignas compartidas a los operadores sobre todo a través de carteles.
- 5) Constitución de un tiempo determinado para la ejecución de las acciones.

La configuración de un marco es lo que detonó la escritura coreográfica, la escritura viva. Es lo que permitió que una dramaturgia en tiempo real se suscite y -a la vez- pusiera a temblar al propio marco.

El dispositivo funge, entonces, como prótesis para caminar de otro modo la realidad. De la prótesis nace el pensamiento plástico/sonoro, le permite a la vida resonar de otra manera.

La configuración del dispositivo devino en posibilidad para la reconstitución del sentido y del modo de habitar del tiempo (cuestión que se desarrollará en un acápite posterior). El toque de queda en Ecuador fue durante muchos meses de 14h a 05h, lo que implicaba que el tiempo de acción social también estaba constreñido, así como el espacio.

La pregunta sobre volver a estar juntxs con todo esto se desplazó a propiciar una inquietud sobre cómo estar con unx mismx. El ejercer de cada dispositivo provocaba que no exista miradas entre lxs operadores, tampoco diálogos ni relaciones explícitas. Había silencio y una re-flexión de la mirada hacia sí y hacia abajo, casi como algo que no se llegaba a comprender de ellos hacia nosotros, los guías de la acción. Desde esa incomprensión, desde lo no dicho, se ponía en funcionamiento la maquinaria y -también- un común posible.

La pendulación antes referida generó el fuera de equilibrio.

Torsiones para abrirse a nuevas perspectivas.

El que termina sentado en la fiesta porque no supo / desea bailar.

El desequilibrio se camufla en las prácticas matéricas para desde ahí lanzar la molotov, la carta de amor, sostener el rechazo o volverse imperceptible.

El pendular es dejar de protagonizar, es operar, es sublevarse a la balanza (la Danza).



Fig. 3: Tercera Coreografía Efímera a un metro de distancia. *La comunidad de los tres vectores*. Colectivo Teatral RodezAlhampa. Archivo del Colectivo Teatral RodezAlhampa.

Sobre el énfasis en la efemeridad

Si en las artes escénicas, como referimos anteriormente, pareciese ser una condición *sine qua non* lo efímero, el nombrar a este dispositivo como Coreografías Efímeras nos ha abocado a la fuerza de la instantánea suspensión; es decir, al reconocimiento de la potencia en la finitud, en lo pasajero, en el pasaje. Al insistir en esta como una práctica efímera lejos está de implicar que sea algo sostenido en la ligereza, sino que la brevedad se abre como única posibilidad de, en tiempos constreñidos, pueda surgir un ensayo vital.

Poner en relieve ello, siguiendo a Anne Carson, en una reciente entrevista que le hiciese la periodista Marta Peirano como parte de una actividad organizada por Matadero de Madrid: “inmortaliza al creador en ese momento. Esto es cancelar el tiempo mientras se está haciendo”⁴.

⁴ La entrevista está disponible en: <https://www.facebook.com/Mataderomadrid/videos/246707100148864/>

No se trata, entonces, de la duración, sino de lo que pasa en ese lapso en el sentido de la poiesis -también antes nombrada- y, con ello, de la posibilidad de una autopoiesis.

Estos instantes menos circunscritos al tiempo cotidiano, son los más cargados de peligro, pues son los que se resisten a inscribirse al lenguaje. Ellos son los que se emancipan del orden sobre el tiempo dictaminado tanto por el sistema del arte, como por el sistema social. El tiempo otorga y ofrece, ayudado por el marco, una expresión renovada de sí mismo.

Cualquier espacio que se exceda del lenguaje dominante, generará una zona muda, una zona franca en la que el tiempo se desplaza y libera de su formato.

Sobre el tiempo/espacio

El pensador ecuatoriano Bolívar Echeverría refiere que hay tres acciones meramente antropológicas que permiten habitar el discurrir de la vida: el juego, la fiesta y el arte. En una conferencia del mismo nombre, que dióse en la sede ecuatoriana de Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) en el 2001, sostuvo lo siguiente al respecto:

El tiempo extraordinario ya sea como tiempo del momento de la catástrofe o del de la plenitud, es el tiempo en el que la identidad o la existencia misma de una comunidad entra absolutamente en cuestión; es el tiempo de la posibilidad efectiva del aniquilamiento, de la destrucción de la identidad del grupo o es también el tiempo de la plenitud, es decir, el tiempo de la realización paradisíaca, en el que las metas y los ideales de la comunidad pueden cumplirse. Este tiempo extraordinario, en el que el ser o no ser de la comunidad se pone realmente en cuestión, se contrapone al otro tiempo, al de la vida cotidiana, dominada por la práctica rutinaria, es decir, por un estar en el mundo que toma por natural la existencia de la comunidad y su identidad, que está protegido de todo exceso, sea éste catastrófico o paradisíaco. (ECHEVERRÍA, 2001, p. 4).

En el mismo texto, además utiliza una imagen donde se evidencia la tensión de fuerzas y la necesidad de generar una fricción, una colisión que detona un estar otro.

Añade Echeverría:

El ser humano entiende su propia existencia como una transcurrir que se encuentra, tensado como la cuerda de un arco, entre lo que sería sería el tiempo cotidiano y lo que sería el tiempo de los momentos extraordinarios; entre el tiempo de una existencia conservadora, que enfrenta las alteraciones introducidas por el flujo temporal mediante una acción que restaura y repite las formas que

han venido haciéndola posible, y el tiempo de una existencia innovadora, que enfrenta esas alteraciones mediante la invención de nuevas formas para sí misma, que vienen a sustituir a las tradicionales. Si no hubiera esta polaridad, contraposición y tensión, no existiría la temporalidad humana. (IDEM, p. 3).

La temporalidad que han pretendido construir las Coreografías efímeras a un metro de distancia no se centra en una necesidad de dislocar el tiempo desde lo estético, sino que se montan sobre ello para permitir, como sugiere Echeverría, que la temporalidad humana respire.

Cabe acotar que este proyecto, en las dos ciudades que se accionó, tuvo lugar en plazas públicas. Reconocemos a la plaza como contenedora -al menos- de tres formas de relación con el tiempo:

1. El tiempo de las horas dominantes (reloj).
2. El tiempo subjetivo del paseante en la plaza.
3. El tiempo que se va tejiendo entre sonoridades, temperaturas, materialidades cambiantes.

Esta tríada modula las normadas / normales manecillas del reloj. El tiempo de la calle no es el mismo tiempo del hogar, o el de la oficina; ni lo es justo en este lapso donde este se ha dislocado por la coyuntura global. Por ende, el instalar el dispositivo ahí, en las plazas, provoca una negociación con esas formas del tiempo y las afecta. Es por eso que surgió la necesidad de una insistencia en una construcción lo más técnica posible del dispositivo, para que se abran tiempos nuevos. Unos que surgen en el entrecruzamiento y desborde de las expresiones del mismo antes mencionadas. Y que usando la estricta duración, van más allá de ella.

Aquí algunas variantes sobre cómo este ejercicio de reconocer esa tríada elemental y atravesarla por el dispositivo, hizo que las coreografías propicien una travesías de diversas direcciones del sentido del tiempo/espacio.

1
(tiempo / espacio)
extendido de la plaza

2
(tiempo/espacio)
agotado del sistema

3
(tiempo / espacio)
de lo tangible

4
(tiempo/espacio)
de lo simbólico.

5
(tiempo / espacio)
del silencio

6
(tiempo/espacio)
del ruido.

7
(tiempo / espacio)
macropolítico

9
(tiempo / espacio)
acompañado (plural)

11
(tiempo / espacio)
de la transparencia

8
(tiempo/ espacio)
poético

10
(tiempo / espacio)
solitario (singular)

12
(tiempo/ espacio)
de la veladura.

Sobre lo común y el levantamiento

Levantarse alude a la idea de rebelarse contra la autoridad, contra el poder; es decir, generar una revuelta de carácter social. Pero a diferencia de otras revueltas ruidosas, visibles, esta comenzó -y se extendió- en voz baja, casi en secreto, como si se tratara de un acto clandestino a la vista de casi nadie (porque la mayoría de la población aún no salía a la calle). Un ejercicio de levantamiento para voltear los ojos hacia uno mismo. ¿cómo nos estamos relacionando con el encierro?, ¿qué hemos dejado de hacer?, ¿cómo utilizar las matrices dominantes (como las lógicas de bioseguridad) a nuestro favor y pensar con ello cómo seguir en las artes escénicas y en la vida?, fueron algunas de las interrogantes que iban surgiendo en la medida que los levantamientos iban aconteciendo.

Como se puede inferir de cada descripción de las coreografías, cada una diseña un intento de levantamiento, pero a la vez de cómo tejer un común. Por el contrario, eso no indica necesariamente el diagrama de una comunidad de bordes claros ni que esta se sostenga en el tiempo. Sí, una posibilidad de generar unas condiciones de travesía común para, a su vez, azuzar un levantamiento de la situación macro gobernante.

El pensador Georges Didi-Huberman a propósito de su exposición *Sublevaciones* se interrogaba: ¿Qué nos subleva?, a lo que respondía: “Una serie de fuerzas: psíquicas, corporales, sociales. Con ellas transformamos lo inmóvil en movimiento, el abatimiento en energía, la sumisión en rebeldía, la renuncia en alegría expansiva” (DIDI-HUBERMAN, 2007)⁵. Y continuaba con lo siguiente:

Sublevarse es arrojar lejos el fardo que pesaba sobre nuestros hombros y nos impedía movernos. Es romper un determinado presente

5 Esto es un extracto de los textos que acompañaban las imágenes de la exposición *Sublevaciones*, curada por el autor en cuestión, en la versión que tuvo lugar en el Museo de la Universidad Nacional Tres de Febrero, Buenos Aires, Argentina del 21 de junio al 27 de agosto de 2017.

–aunque fuera a martillazos, como habrán querido hacerlo Friedrich Nietzsche o Antonin Artaud– y levantar los brazos hacia el futuro que se abre. Es un signo de esperanza y de resistencia (*IBIDEM*).

Las coreografías efímeras a un metro de distancia nos han permitido no solo un ensayo de lo breve que permite una fisura en la realidad presente. También, nos han empujado a reconocer que todas las prácticas requieren del obrero, de la desobediencia como aliada para sostener el flujo vibrátil. En esa paradoja que implica el corte y el desvío como detonador de lo extensivo (en términos de espesura y no de durabilidad, como antes enfatizamos), se sitúa este proyecto inacabado: un juego, una diversión, una sub-versión de los relatos oficiales, un espacio que aunque tan medido por reglas, cada quien sabrá cómo llevarlo para expandir aquello que le pulsa.

Referencias bibliográficas

DIDI-HUBERMAN, G. Texto parte de la exposición “Sublevaciones” que tuvo lugar en la Universidad Tres de Febrero, entre el 21 de junio y 27 de agosto de 2017. Enlace: <https://untref.edu.ar/muntref/sublevaciones/> 2017.

ECHEVERRÍA, B. *El juego, el arte y la fiesta*. Conferencia dictada en FLACSO, Quito, febrero de 2001. Enlace http://bolivare.unam.mx/ensayos/el_juego_la_fiesta_y_el_arte

ESPAÑA, S. “El coronavirus desborda Ecuador y abrume a su población por la acumulación de cadáveres en casas”. En *Diario El País* (1 de abril, 2020). Enlace: <https://elpais.com/sociedad/2020-04-01/el-coronavirus-desborda-ecuador-y-abrume-a-su-poblacion-por-la-acumulacion-de-cadaveres-en-casas.html>

LEHMANN, H. *Le théâtre posdramatique*. Paris: L’Harcourt, 2002.

LINH, E. *Diario de muerte*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1989.

MILLÁN, A. “Coronavirus: ¿por qué Ecuador tiene el mayor número de contagios y muertos per cápita de covid-19 en Sudamérica”. In: BBC News. (2 de abril de 2020). Enlace: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-52036460>

PÁL PELBART, P. “Una crisis de sentido es la condición necesaria para que algo nuevo aparezca”. En: Amador Fernández Savater (org.). *Fuera de lugar. Conversaciones entre crisis y transformación*. Madrid: Acurela Libros, 2013.

Redacción Periodismo de Investigación. “La más goleada del mundo: ¿por qué Guayaquil”. En Periodismo de investigación (2 de mayo de 2020). Enlace: <https://periodismodeinvestigacion.com/2020/05/02/por-que-guayaquil/>

SÁNCHEZ, J. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2014.

SÁNCHEZ, J. “Dispositivos poéticos 1”. En: Parataxis 2.0. 2016. Enlace: <https://parataxis20.wordpress.com/2016/03/21/dispositivos-poeticos-i/>

Dossiê Dramaturgias dos Afectos: Sentimentos Públicos e Performance

Poéticas do cuidado em tempos de
crise: Performers sem fronteiras

*Poetics of care in times of crisis:
Performers without borders*

Tania Alice

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
E-mail: taniaalice@hotmail.com

Gilson Moraes Motta

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
E-mail: mottagilson@hotmail.com

Resumo

O artigo investiga a possibilidade de interseção entre práticas performativas e práticas de cura, a partir do momento em que ambas buscam subverter os afetos tristes gerados pelas estruturas de poder. A reflexão se dá a partir de ações artísticas realizadas pelo Coletivo *Performers sem Fronteiras* durante 2018 e 2019 na *Clínica Performativa* e, em 2020, durante a pandemia do novo coronavírus. A partir do conceito spinoziano de afeto e do conceito foucaultiano de cuidado de si, o artigo pensa a transformação de um corpo-arquivo de traumas para um corpo-arquivo de outras possibilidades, capaz de articular novas formas de estar juntos, gerando assim um campo de cura pela construção de novas subjetividades em diversos planos: pessoal, relacional, social e ambiental. No complexo momento sociopolítico que atravessamos, dentro de um contexto de crise mundial imposta pela hidra capitalista e pela crise ecológica que culminou na pandemia, deseja-se pensar como as práticas artísticas fundadas na atenção a si e ao outro podem se configurar como “Poéticas do Cuidado”, enquanto formas de reexistência, tanto no mundo pré, quanto no pós-COVID 19.

Palavras-chave: Performance, Cuidado, Projetos participativos.

Abstract

The paper investigates the possibilities of intersection between performance and therapeutical practices, since both seek to subvert the sad affects generated by power structures. The paper is based on artistic actions carried out by Performers Without Borders: one, during 2018 and 2019 at the Performative Clinic, and others in 2020, during the pandemic. Based on the affection's Spinozian concept of affects and the Foucaultian concept of care of the self, the article considers the transformation of a body-archive of traumas to a body-archive of other possibilities: a body capable of articulating new ways of being together, thus generating a field of healing through the construction of new subjectivities at different levels: personal, relational, social and environmental. In the complex socio-political moment that we are going through, within the context of the global crisis imposed by the capitalist hydra and the ecological crisis that culminated in the pandemic, we want to think how artistic practices founded on the care of the self and the attention to the Other can be configured as forms of re-existence, both in the pre- and post-COVID 19 world. We called these practices as “Poetics of the Care”.

Keywords: pPerformance art, Care, Participative projects.

Apresentação

Em um período em que a disputa de narrativas se dá entre as estruturas de poder que promovem uma necropolítica e as organizações sociais que buscam reforçar os laços de solidariedade, civismo e humanitarismo, nunca foi tão importante falar sobre afetos. As iniciativas de cuidado empreendidas no campo social – e, mais especificamente, no campo artístico – durante o período de governo da extrema-direita no Brasil desde o golpe de 2017, se configuram como um grande campo de possibilidades de re-existência, de sobrevivência e também de experimentação artística.

Esse artigo investiga práticas artísticas que se configuram como uma resistência ativa aos valores promovidos pelas estruturas de poder com suas políticas discriminatórias destinadas a gerar “afetos tristes”. O campo das “Poéticas do Cuidado”, como as denominamos aqui – seja consigo mesmo, com os outros ou com o meio ambiente – tornou-se ainda mais relevante com o advento da pandemia do novo coronavírus. A ideia de “cuidado”, presente nessa denominação, enraíza-se no conceito de cuidado de si, tal como este é desenvolvido por Michel Foucault na fase final de sua obra (FOUCAULT, 2004). Deste modo, abre-se a possibilidade de pensarmos a relação entre afetos, cuidado – enquanto forma de espiritualidade – e criação poética.

Nossa proposta consiste em pensar especificamente algumas ações realizadas pelo coletivo *Performers sem Fronteiras*, a saber, a *Clínica Performativa*, projeto artístico, terapêutico e social desenvolvido em 2018 e 2019 na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e os projetos criados e apresentados durante a pandemia do COVID-19 de forma remota, tais como o grupo online de desafios semanais de performance chamado “Performance Durante a Quarentena” e a performance online *Crescer pra passarinho*. A questão que orienta esses trabalhos é: em tempos de presença insustentável, como gerar presenças de cura por meio de práticas artísticas?

O contexto

Desde 2016, vem-se observando uma crescente polarização entre duas dimensões: por um lado, pessoas que praticam um cuidado pela vida e, por outro, uma necropolítica que visa reduzir as vidas às forças produtivas para um capital que beneficia somente a esses que as capitalizam. Nesse contexto, dentro do campo da arte, surgiu uma série de ações que valem ser citadas pela mobilização de afetos que produzem. Essas ações tornam-se importantes na medida em que se apresentam como estratégias de crítica aos valores e modos de vida perpetrados pela razão neoliberal (DARDOT e LAVAL, 2016), de tal modo que, no lugar do individualismo, da lógica do interesse e da coisificação

humana, surgem modelos de relacionamento fundados no cuidado. O cuidado de si é compreendido aqui como um pensamento ético e estético, que – problematizando o modo de o ser humano constituir-se a si próprio – considera a própria existência como uma matéria a dar forma e que, como tal, promove formas de resistência e libertação do poder e dos modos de assujeitamento, assim como diversas maneiras de fomentar os afetos positivos e a potência de agir. Em sua dimensão ética, o cuidado de si apresenta-se como uma forma de estar e agir no mundo e, por conseguinte, uma forma de se relacionar com os outros. A dimensão estética se apresenta na medida em que o cuidado de si implica a compreensão da vida como uma obra de arte a ser modelada segundo regras e princípios que garantem ao indivíduo a libertação das normas e dos valores ditados pela sociedade. Trata-se de um exercício de poder que promove a transformação da subjetividade e dos modos de ser, isto é, um exercício de produção de subjetividade. Conforme observa Cassiano Quilici (QUILICI, 2012), há uma similaridade entre essa forma de produção de subjetividade e os exercícios, treinamentos e alterações do cotidiano realizados pelos artistas modernos e contemporâneos. Assim, quando estendido para o campo da prática artística, esse cuidado passa a se constituir como uma poética, na medida em que ele se articula por meio das linguagens que o veiculam. Neste sentido, quando pensadas dentro das práticas artísticas, as “Poéticas do Cuidado” abrem um grande campo para a reinvenção das formas de nos relacionarmos com os outros, para os encontros, para os agenciamentos coletivos moldados pela afetividade. Veremos agora alguns projetos artísticos que realizam esta operação.

No Rio de Janeiro, o *Projeto Performanciã*, de Marcelo Asth, ligado aos *Performers sem Fronteiras*, trabalha com performances com, para e por pessoas de mais de 60 anos, realizando ações que transformam as dificuldades vividas e os afetos de solidão gerados pelo descaso em ações artísticas. As ações realizadas pelo *Projeto Performanciã* são exemplares disto que estamos denominando de “Poéticas do Cuidado”. À guisa de exemplo, podemos mencionar a série de *Fotoperformances do Envelhecer*, que ressignificam o envelhecer de forma positiva¹, criando um espaço de diálogo sobre a maneira como a velhice é retratada nos quadros e como é vivida pela/os idosa/os hoje. Além desta ação, destacam-se também as ações *Oróculos*² e *Reflexos*³. Em ambos os casos, por intermédio da escuta e da atenção, promove-se a experiência de se colocar no lugar do outro e de ver a si mesmo no outro.

Em São José dos Campos, o Coletivo *Entre Oito*⁴ vem realizando trabalhos de arte relacional, entre os quais a série de performances *10 minutos para*

1 Cf. <https://www.projetoperformancia.com/14a-fotoperformances-do-envelhecer>

2 Cf. <https://www.projetoperformancia.com/oroculos>

3 Cf. <https://www.projetoperformancia.com/15a-reflexos>

4 Cf. <https://www.facebook.com/coletivoentre8/>

você⁵. Nesta ação, cada performer recebe um/a participante, propondo um modo de interação e de troca afetiva. Por exemplo, um/a performer se propõe a realizar o desejo da/o participante, recebendo um sentimento em troca; outra/o oferece uma espécie de cardápio artístico para que a/o participante escolha; outra/o escreve cartas para o participante, entre outras ações poéticas. Aqui a ideia de cuidado é assumida integralmente, seja no formato que estabelece um limite de participação, privilegiando a exclusividade, seja na proposta, já que o foco do trabalho reside na dimensão afetiva. A proposta implica a ideia de um rompimento com os hábitos e com os automatismos cotidianos, a partir da proposta de um encontro inusitado num espaço público. Ou seja, há um deslocamento da dimensão da ocupação e da funcionalidade para um modo de relação baseado em outros valores, como a afetividade, a memória, a partilha de sonhos e medos, entre outros.

No Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia - UFU, a professora Juliana Bom-Tempo vem desenvolvendo pesquisas que propõem um diálogo entre as artes, a educação, a psicologia e a clínica. Nesse movimento, criou o projeto *Por uma Clínica-Poética*⁶, que reúne discentes de vários cursos da UFU. Dentre os objetivos da pesquisa, encontra-se o de criação de estratégias para a prevenção ao suicídio. Uma ação com esse intuito foi realizada em 2019: a criação de um espaço com piscina, jogos, música, dança, entre outras atividades, no próprio campus da UFU. Embora seja aparentemente simples, a ação possibilitava uma mudança no cotidiano das pessoas que passavam pelo campus (funcionários, alunos, professores), fazendo-as se questionar sobre o modo de vida que levavam e possibilitando-as compartilhar suas tensões, ansiedades e crises emocionais e mentais. Nota-se aqui uma estratégia semelhante àquela adotada pelo Coletivo *Entre Oito*: a criação do que Hakim Bey⁷ chamou de “Zonas Autônomas Temporárias” (TAZ) (BEY, 2020), isto é, espaços de sociabilidade, criados com a finalidade de propiciar uma experiência de libertação das formas de controle e poder exercido pelo Estado e pela sociedade.

Essas ações configuram-se como sinais exemplares de uma questão mais ampla, que vem se delineando há algumas décadas. Trata-se do conceito de afeto como elemento agregador de várias práticas culturais e artísticas. Esta valorização dos afetos é, possivelmente, uma decorrência do fato de que, desde a emergência das filosofias da vida, do Existencialismo, chegando ao Pós-Estruturalismo e, mais recentemente, com o “*Affective Turn*” (virada afetiva), houve uma guinada do pensamento em direção à imanência, ao devir e ao

5 Cf. <https://www.portalr3.com.br/2018/11/feste-10-minutos-para-voce-uma-performance-afetiva-e-uma-das-atracoes/>

6 Cf. <https://www.facebook.com/porumaclinicapoetica/>

7 Hakim Bey é o pseudônimo usado pelo historiador, escritor e poeta estadunidense Peter Lamborn Wilson.

corpo. Esta entrada radical do corpo como objeto da reflexão filosófica conduziu o pensamento para uma análise da afetividade, das emoções, da sensibilidade e das paixões, num processo de negação da dicotomia entre corpo e mente. Nesse sentido, ganhou relevância a questão acerca da relação da razão com a afetividade. Em outras palavras, trata-se de se observar o modo como afetamos o mundo e como somos afetada/os por ele, considerando-se que, nem o sujeito nem o mundo são substanciais, mas sim processos ou forças que operam dinâmica e mutuamente.

Sabemos que o pensamento do filósofo Espinosa é a fonte direta e indireta para esta discussão sobre afetividade. Espinosa estabelece uma correspondência entre a possibilidade de agir e a capacidade de ser afetado: quanto maior o poder de ser afetado por outros corpos, maior será o poder de agir. Mas, todo o problema encontra-se no fato de não sabermos o que pode o pensamento pensar, nem o que pode um corpo fazer. Esta indeterminação é um elemento fundamental: pensar nos afetos sob esta ótica é pensar no que é desconhecido, no que se encontra em estado de potência e no que pode eclodir na dinâmica dos encontros. É justamente nesse ponto que a arte – em particular a arte da performance – pode ser exemplar como produtora dos afetos, na medida em que envolve a afirmação do risco, do desconhecido e do choque afetivo. E, paradoxalmente, este risco também se apresenta como uma possibilidade de cura, de saúde.

Nos referimos aqui ao fato de que uma proposta de ação performativa pode provocar uma reorganização no campo da experiência, uma modificação dos hábitos de percepção e de interpretação da realidade, assim como gerar um questionamento da própria identidade psicológica e social do sujeito. Ao participar de uma prática performativa, o indivíduo pode ser lançado numa experiência que pode fazer eclodir afetos que já não se coadunam com o seu “eu” anterior. Esse choque afetivo entre um estado de ser que se quer conservar e outro que quer se superar envolve, inevitavelmente, uma forma de sofrimento, de mal-estar. Embora se refira ao contexto psicanalítico, o texto de Sueli Rolnik que reproduzimos abaixo, ilustra esse processo:

O que provoca este abalo? Somos povoados por uma infinidade variável de ambientes, atravessados por forças/fluxos de todo tipo. Estes vão fazendo certas composições, enquanto outras se desfazem, numa incansável produção de diferenças. Quando a aglutinação destas novas composições atinge um certo limiar, eclode um acontecimento: imantação de uma multiplicidade de diferenças, necessariamente singular, que anuncia uma transformação irreversível de nosso modo de subjetivação. Isto nos coloca em estados de sensação desconhecidos que não conseguem expressar-se nas atuais figuras de nossa subjetividade, as quais perdem seu valor, tornando-se inteiramente obsoletas (ROLNIK,1995, p.1)

O conceito de sofrimento é compreendido aqui como o processo de intensificação da experiência de sentir-se a si mesmo com suas limitações e possibilidades. Este sentir a si enquanto essência da afetividade, é caracterizado como autofruição por Michel Henry (1994). Segundo este autor, a autofruição seria o processo de experienciar-se a si como sofrer e aumentar-se: quanto mais fortemente a vida se experimenta na intensificação de seu sofrer, mais possante é a maneira como ela se apossa de seu eu, mais intensa é a fruição. Desse modo, o risco, o desconhecido e o choque afetivo referem-se justamente à experiência da possibilidade de transformação de um modo específico de subjetivação. Em outras palavras, o risco da possibilidade de vir a ser outro, risco que, por sua vez, está presente no teatro como elemento essencial, assim como também na arte da performance.

É nesse ponto de passagem de um estado de ser a outro, enquanto abalo e inquietude, que se instauram aquilo que estamos denominando de “Poéticas do Cuidado”, isto é, práticas artísticas ou performativas que promovam nos participantes um retorno a si a fim de desbloquear as forças que inibem as possibilidades de felicidade. Trata-se de se pensar e realizar atividades artísticas que envolvam necessariamente um trabalho acerca de e sobre a afetividade, operando uma transformação na subjetividade. A poética do cuidado é escuta de si, é escuta dos desejos e do sofrimento e, sobretudo, constitui um agir, um obrar como modo de desenvolver e acentuar a sensibilidade enquanto capacidade de ser afetado. Nesse sentido, é importante notar que as “Poéticas do Cuidado” – tais como são desenvolvidas nas práticas performativas que analisaremos a seguir – não se propõem a desenvolver uma maior capacidade técnica de expressão, pelo contrário, trata-se de uma “técnica” que visa a desconstrução, a produção de uma inquietude, a deseducação e a desobediência, tal como é formulada por Frédéric Gros (GROS, 2018). Em suma, trata-se de se entender quais os afetos nos movem e quais nos limitam ou paralisam. E, neste movimento, possibilitar formas de autofruição como possibilidades de transformação de si, como abertura existencial para a mudança e, conseqüentemente, como criação de novas formas de vida social.

Desse modo, algumas das experiências artísticas tomadas aqui como objetos de análise nos mostram possibilidades de sair de situações de opressão e/ou servidão recorrendo à linguagem artística para as reconfigurar. Iremos nos ater aqui a pensar o trabalho realizado pelos *Performers sem Fronteiras* um pouco antes da pandemia e durante ela.

A atuação dos *Performers sem Fronteiras*⁸ como um todo se inscreve dentro do projeto de pesquisa “*Poéticas do cuidado: arte em tempos de crise*” coordenado por Tania Alice, dentro do grupo de pesquisa transdisciplinar “Práticas performativas Contemporâneas” (UNIRIO/ UFRJ/ USP / ULB), liderado pelos dois autores deste artigo e que abriga o coletivo *Performers sem Fronteiras* (PsF). O coletivo PsF existe desde 2015 e reúne performers de diversas nacio-

8 Cf. <https://www.performerssemfronteiras.com/>

nalidades que realizam projetos artísticos, culturais e terapêuticos com e para vítimas de traumas de choque – como conflitos armados, migrações, guerras, catástrofes naturais e agora pandemias – ou traumas continuados: pessoas adoentadas ou idosas, internadas em hospitais psiquiátricos, em unidades de cuidados paliativos, entre outros. Os *Performers sem Fronteiras* conduzem ações de pesquisa, formação e apoio nos setores artístico, social, ecológico e terapêutico, junto a uma população diversa e com interesse mútuo em elaborar ações e projetos que atuem nessa zona de contágio entre disciplinas, ideias e linguagens – sendo que grande parte desses projetos de pesquisa se dão na forma de pesquisas acadêmicas de Mestrado, Doutorado e Pós-Doutorado.

Em atividade desde 2015 no Brasil, PsF também possui a forma legal de uma Associação Artística (“Lei de 1901”), fundada na França, que também trabalha com projetos artísticos participativos. Até agora, a plataforma realizou intervenções artísticas no Nepal após os terremotos; após os atentados de Bruxelas, na Bélgica; com pessoas idosas, internadas em hospitais psiquiátricos ou profissionais de saúde, no Brasil; nos cuidados paliativos e em zonas periféricas de grande vulnerabilidade social, na França; nos contextos políticos conturbados do Togo e do Haiti, entre outros. Iremos aqui pensar dois projetos específicos do ponto de vista da geração de afetos: a *Clínica Performativa*, projeto desenvolvido na UNIRIO em 2018 e 2019 e a performance *Crescer pra Passarinho*, de 2020.

Clínica Performativa: Poéticas do Cuidado na Universidade

Em 2018, antes e, principalmente, após as eleições presidenciais e as ameaças nela contidas, ocorreram na UNIRIO, e mais especificamente no Centro de Letras e Artes, um aumento de tentativas de suicídio, crises de ansiedade, depressão e ataques de pânico dentro e fora de sala de aula. No intuito de realizar ações de prevenção, a Pró-Reitoria de Assuntos Estudantis - PRAE convocou uma reunião com o Diretor da Escola de Teatro, Prof. Dr. Luiz Henrique Sá e uma equipe de professores, para que pudessem ser pensadas estratégias de prevenção. Foi desse encontro que surgiu a iniciativa, por parte do Coletivo Performers sem Fronteiras, de montar uma Clínica Performativa. A ideia já vinha sendo pensada e discutida dentro do grupo de pesquisa “Práticas Performativas Contemporâneas”, que abriga este Coletivo, principalmente por Diogo Rezende, que concebeu seu Doutorado imaginando esse espaço de intervenção clínica e artística, denominando-o de Clínica Somático-Performativa (REZENDE, 2019). Após diversas reuniões de preparação e concertação entre as diversas instâncias da Universidade, o texto seguinte foi publicado no site da UNIRIO⁹:

9 Inicialmente denominada Clínica Somático Performativa, a Clínica passou a ser chamada de “Clínica Performativa” em 2020.

A Clínica Somático-Performativa é um espaço de acolhimento para aluna/os de todos os cursos de Graduação e Pós-graduação da UNIRIO. Trata-se de um espaço de respiro que oferece práticas artísticas e somáticas que promovem e fortalecem a saúde física e emocional dos participantes nos tempos difíceis que estamos enfrentando. Cada sessão da clínica é organizada em função das demandas e necessidades da/os aluna/os presentes e se apresenta como um antídoto à depressão, à ansiedade e à insegurança. Entre as possibilidades de prática, sempre abertas, contamos com práticas de escuta empática, caminhadas, diversos tipos de meditação, práticas de movimento livre, processos criativos, yoga do riso, rodas de conversa, massagens, yoga, desenho, reiki, entre outros. A Clínica Somático-Performativa é uma iniciativa da plataforma “Performers sem Fronteiras”, dentro do grupo de pesquisa “Práticas performativas contemporâneas”, coordenado pela Profa. Dra. Tania Alice, performer-pesquisadora e terapeuta de *Somatic Experiencing* (cura do trauma) da Escola de Teatro da UNIRIO¹⁰.

Em sua primeira fase, a Clínica iniciou seu funcionamento no dia 25 de março e seguiu até o dia 24 de junho de 2019, com um total de 15 encontros, conduzidos por diversos membros dos *Performers sem Fronteiras*, às vezes de maneira independente, às vezes de maneira conjunta¹¹. Após um primeiro semestre de encontros semanais, iniciou-se, no segundo semestre, uma disciplina optativa para os Graduandos de Artes Cênicas que se propuseram a multiplicar a clínica em seus respectivos locais de trabalho e convívio: escolas, comunidades, bairros ou instituições onde atuavam, como presídios ou hospitais, entre outros.

Estruturada dentro de um Curso de Graduação em Artes Cênicas, longe de se configurar como o que, dentro de um vocabulário militar, costuma chamar-se no ensino de “grade” ou de “disciplina”, a Clínica se configurava como um espaço de encontros abertos a toda/os. Imaginada como um projeto de Arte Socialmente Engajada dentro do qual poderiam florescer múltiplas possibilidades, o projeto tinha por meta contribuir para produzir um “reencantamento” do mundo (MAFFESOLI, 2007), dentro de um universo formativo muitas vezes permeado pelo racismo e pelo machismo estruturais. A Clínica tinha por meta

10 Cf. <http://www.unirio.br/prae/copoe-1/projeto-praticas-artisticas-e-somaticas>

11 A equipe da Clínica Performativa era composta pelos seguintes integrantes: Profa. Dra. Tania Alice, artista-pesquisadora e terapeuta do trauma; Bruno Cuiabano, esquizoanalista, artista e pesquisador independente; Fernanda Paixão, artista, mestranda, terapeuta e formada em Yoga do Riso; Marcelo Asth, doutor, professor e artista em projetos socialmente engajados; Prof. Dr. Gilson Motta, artista e professor da UFRJ; Bruno Palmieri, graduando e massoterapeuta; Diomar Nascimento, graduando e professor de dança; Alarisse Mattar, palhaça e performer formada em Artes Cênicas e Circo e o cão Ninja, Golden Retriever emprestado pelo Prof. Dr. Charles Feitosa.

associar a ideia de trabalho/estudo com o cuidado. Localizada em um bairro da Zona Sul do Rio de Janeiro, a UNIRIO se configura com um espaço de acolhimento, tanto pela localização geográfica, em proximidade ao mar e a uma área arborizada, quanto pela abertura ao diálogo por parte da maioria da comunidade acadêmica. Portanto, as condições para a realização de práticas somáticas e performativas parecia ideal. Uma experiência de teor e em contexto semelhante já foi realizada na Clínica La Borde, focalizada em associar arte e terapia e a reinventar as relações entre quem cuida e quem é cuidado. Ilha de resistência associada à reinvenção da psiquiatria nascida em 1953 na França e fundada por Jean Oury, foi neste espaço que Félix Guattari desenvolveu suas pesquisas de reflexão sobre a psicoterapia institucional. Se, no caso de La Borde, a arte adentrou o mundo da clínica, no nosso projeto, a clínica adentrou o mundo da arte, configurando desta forma uma revolução dos afetos, tanto dentro quanto fora do espaço da Universidade.

A abordagem era focada em uma perspectiva somática, com enfoque no trabalho do toque. A condução do trabalho foi realizada em parceria com o esquizoanalista Bruno Cuiabano. Em *O corpo utópico*, Michel Foucault fala da utopia possível do toque e da pele, que serve como fio condutor para a experimentação somática:

O amor, assim como o espelho e como a morte, acalma a utopia do teu corpo, a cala, a acalma, a fecha como numa caixa, a fecha e a sela. É por isso que é um parente tão próximo da ilusão do espelho e da ameaça da morte; e se, apesar dessas duas figuras perigosas que o rodeiam, se gosta tanto de fazer o amor é porque, no amor, o corpo está aqui (FOUCAULT, 2013, p. 16).



Fig. 1: Sessão da Clínica Somático Performativa. Foto: Tania Alice.

Trazer presença, desautomatizar o corpo, buscar restaurar um equilíbrio em corpos muitas vezes traumatizados por situações complexas do dia a dia: nos encontros, a prática da amorosidade se constituiu como uma meta e, ao mesmo tempo, como um ponto de partida. Dentro da Universidade, uma outra questão também se colocava com força: estaríamos apaziguando tensões, minimizando conflitos? Essa pergunta se relaciona a questionamentos colocados pelos autores deste artigo em outro artigo, escrito oito anos atrás, em uma época em que suas práticas artísticas eram mais orientadas para o a(r)tivismo político (MOTTA e ALICE, 2012). Segundo Laurent Berlant, pesquisadora da Universidade de Chicago:

Existe uma ambivalência política nos afetos. Por um lado, os afetos carregam o perigo de mascarar injustiças e antagonismos sociais, no caso de “estar legal”, ou quando operam como um meio para a criação de espaços sentimentais ou justapostos; por outro lado, eles podem ser o lugar da transformação política (2016, tradução nossa)¹².

De fato, não poderíamos alterar as condições de vida objetivas e estressantes que os estudantes em situações de precarização crescente estavam passando: a precarização econômica, a violência para com a mulher e para com todos os corpos dissidentes em suas opções sexuais, o racismo, entre outros. Porém, tanto em 2012, quanto agora, o que se nos mostrou possível foi justamente a criação de micro-utopias e “zonas autônomas temporárias” (BEY, 2020), onde essas questões pudessem ser repensadas e transformadas de um ponto de vista subjetivo.

O trabalho atuava na direção da invenção de um “sentimento público” (Berlant) de segurança e amorosidade para, em seguida, levá-lo para fora dos muros da Universidade. Esse trabalho se inscreve dentro do campo da política dos afetos, tal como desenvolvida por Brian Massumi (2015) numa perspectiva que visa desconstruir a abordagem separatista corpo/mente, restabelecendo os afetos como forças e intensidades viscerais e autônomas que surgem antes das intenções e formam a subjetividade.

Para que essas metas de reinvenção de si pudessem ser alcançadas, iniciamos o semestre com práticas de atenção plena, escuta empática e compartilhamento das criações performáticas. Os encontros versavam sobre temas específicos, como autoimagem, alegria e riso no dia a dia, insônia, liberdade de movimento, entre outros. Em cada sequência, eram realizadas práticas em

12 “There seem to be certain political ambivalence in affect. On the one hand, affects seems to carry the danger of overshadowing political injustices and social antagonisms, such as in cases of “feeling good”, or when they operates as the medium for creation of juxtapolitical or sentimental spaces, but on the other side, they may become sites of political transformation.” (2016). Palestra disponível no link <https://www.youtube.com/watch?v=Ih4rkMSjmjs>. Acesso em abr. 2020.

sala de aula e performances executadas dentro e fora da sala de aula – como a gravação de um ASMR¹³, meditações em movimento, dança livre, entre outras. Segundo A., um dos frequentadores da clínica, que se tornou um multiplicador no segundo semestre e, em seguida, bolsista assistente do projeto, a experiência foi geradora de potências.

Foi procurando assistência no site da PRAE que encontrei um informativo sobre uma “clínica somática” que começaria dali a duas semanas. Logo, mandei um e-mail para a Tania. sempre meio descrente que a arte poderia me ajudar a sair do lugar onde me encontrava. Ah! antes que eu esqueço: eu sou muito descrente (não só religiosamente). Foi em uma segunda-feira que vi que a arte pode me ajudar (até) a dormir melhor: a sala da clínica estava com as luzes apagadas, alguns panos estavam pelo chão e tinha biscoitos também, era um lugar perfeito para um longo cochilo. Gravamos um ASMR em que uma participante francesa contava sobre o albergue em que morava (acho q foi o ASMR mais engraçado que já ouvi, depois da cesariana no abacate - se vocês não conhecem esse ASMR, por favor, procurem no Youtube, é muito bom). Eu lembro que quando cheguei em casa, depois de meses sem um sono adequado, meu corpo tomou voo no colchão em que dormi. É uma sensação que não dá para descrever muito bem em palavras¹⁴.

Neste depoimento, a potência de cuidado da arte – no caso a arte de criação de um ASMR realizado coletivamente, que literalmente embala o sono - é explicitado com muita simplicidade e clareza, bem como a correlação entre sofrimento e criação e a constituição de afetos que atravessam os corpos. O psiquiatra Boris Cyrulnik, criador do conceito de resiliência, explica a correlação entre arte e cura em seu livro *Os patinhos feios*:

As crianças que sofreram não têm escolha. O que transformaram em hino de alegria é uma sinfonia do desespero. (...) Nas crianças feridas, a felicidade de criar é vital, como o apego desesperado que sentimos diante dos restos que flutuam e nos quais nos agarramos para não nos afogarmos. Até que, de tanto produzir, as crianças desesperadas se tornam favorecidas, guardando somente dentro delas a memória da ferida em volta daquela constroem sua existência e

13 O ASMR é uma “Resposta Sensorial Autônoma do Meridiano” que consiste em uma sensação prazerosa obtida por sons diversos, como vozes baixas, sopros, barulhos de objetos que provocam um “organismo do cérebro” para provocar um relaxamento e ajudar a dormir. O ASMR da Clínica gravado naquele dia a partir das narrativas dos participantes encontra-se no link: https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=10157086959024763&id=5320962&_rdr. Último acesso: 26/04/2020.

14 Depoimento recolhido por Whatsapp, no grupo “Frequentadores da Clínica”, no 12/10/2019.

personalidade. Me torno autor do meu mundo interno e o compartilho. Quando vocês choram, quando vocês riem, aplaudem, me aceitam com minhas feridas. Eu deixo de ser um anormal, uma criança fora de cultura, um monstro. (CYRULNIK, 2004, pp. 210-211)

Foi possível, dentro deste contexto, reinventar realidades. Na linha de Massumi, Eve Sedgwick afirma que, além da perspectiva somática, a potência de reinvenção também passa pela potência afetiva da linguagem (SEDGWICK, 2013). Essa teoria, que se baseia nos atos de fala performativos de Austin, diz respeito a um tipo de atos de fala que constroem realidades e podem estabelecer novas realidades. No caso dos atos de fala performativos, o entorno – seja ele de palavras, seja de estruturas, seja de texturas – é mutável e vai nos afetando e criando formas de se perceber no mundo (idem). É interessante observar que foi justamente a teoria dos atos de fala de Austin (AUSTIN, 1962) que ajudou a entender a linguagem da performance como uma instância passível de criação de novas realidades. Segundo Austin, o ato de fala performativo é aquele que executa à medida em que é proferido, conferindo uma dimensão profundamente performativa à linguagem, transformando a realidade e estabelecendo novos parâmetros para existir. Nesse sentido, esse tipo de ato de fala têm a potência de transformação e de reinvenção do mundo, a mesmo título que a performance, revolucionária dos afetos. (ALICE, 2016).

Uma das performances realizadas no projeto foi o *Cemitério das Transfloração*, idealizada pelo aluno Cléverson Soares. Nessa performance, em um primeiro momento, os contornos dos corpos de cada pessoa eram reproduzidos em sala de aula sobre cartolinas grandes, e, em seguida, mapeados com colagens e pinturas em suas diversas zonas de traumas ou alegrias. Cada aluno apresentava então seu corpo desenhado para outra pessoa do grupo. Em seguida, as zonas traumáticas eram resumidas em uma palavra (“estupro”, “ausência”, “vazio”), que era anotada em um papel-mente, um papel reciclado que contém sementes de flores, hortaliças e temperos inseridas nele durante o processo de fabricação e floresce quando plantado. Foi em seguida definido, de acordo com a Direção da Escola, um espaço para o “Cemitério da Transfloração”. Na inauguração performática do cemitério, todos os traumas do grupo foram plantados, de maneira que pudessem virar flor. Após a performance, uma caixinha com papel e caneta foi disponibilizada para que qualquer pessoa que passasse por lá pudesse plantar seus traumas para vê-los florescerem, configurando uma instalação permanente no espaço externo dos Jardins da UNIRIO. A instalação aberta criava na mente de quem passava por lá a nítida percepção que cada trauma pode florescer, a condições que tivesse sido visto, regado e cuidado.

Outra performance foi uma ação realizada no campus da UNIRIO e, em seguida, na praça pública do Largo do Machado no 9 de novembro de 2019, intitulada “*Alimente a Mulher do século XXI*”, concebida e idealizada por uma aluna

da Clínica que se propunha a ser multiplicadora. Nessa performance, Gabriela Estolano recriou o espaço de seu quarto com móveis e objetos pessoais no espaço público, mostrando o quanto a pressão do tempo gera um desespero diante das demandas constantes da vida. A performer transformou seu sofrimento pessoal, provocado pela falta de tempo e exigência de produtividade continuada, estigmatizada pelo filósofo Buyung-chul Han em seu livro *A Sociedade do Cansaço* (HAN, 2015) com o qual a performance dialoga. Na instalação, durante duas horas, a performer realizava um roteiro de ações, que mudava a cada 30 segundos: dormir, comer, beber, trocar de roupa, estudar, trabalhar, ler, escrever, usar o telefone, limpar, fazer exercícios físicos, tirar fotos, se maquiar, meditar, manifestar opiniões políticas, tomar remédios, rezar, cuidar de uma planta, entre outros. Um relógio ia pontuando a passagem do tempo, gerando um sentimento de aceleração no espectador. Como afirma a performer: “O título ‘Alimente a mulher do século XXI’ é uma oposição irônica da frase ‘Não alimente os animais’, já que nesta performance as pessoas podem alimentar a performer com comida, com palavras, com gestos ou com qualquer ação que sinta vontade de realizar”¹⁵. A performance se apresentava como um espelho do mundo apressado, com seus compromissos sempre inadiáveis e suas urgências permanentes. Como na primeira performance, tratava-se da reconfiguração de um afeto em uma proposta que pudesse estimular a empatia e a conexão de quem estava assistindo. Levando as situações de opressão para o espaço público, tanto a performance do cemitério quanto a performance de Gabriela Estolano puderam tornar públicos as opressões vividas no corpo, abrindo um campo para empatia e um olhar sobre si mesmo de quem estava assistindo.

Práticas performativas online: os afetos na pandemia

Performance durante a quarentena

Quando, após um ano de existência, a *Clínica Performativa* estava prestes a retomar suas atividades, surgiu a pandemia do COVID-19 e seu consequente distanciamento social. Pela impossibilidade de presença física, os eixos acima mencionados tiveram que ser redefinidos. Em vez de produzir performances sobre a aceleração e que envolvessem presença e toque, foi necessário abandonar o espaço público real e se deslocar para o virtual; no lugar do espaço da academia, o espaço da moradia, da habitação; no lugar do trabalho coletivo, o foco na individualidade. Neste sentido, cada um dos autores desse artigo desenvolveu uma reflexão própria. Por um lado, começamos a pensar que o

15 Entrevista realizada com a performer no dia 28/04/2020, por telefone.

isolamento social poderia acentuar a própria prática do cuidado de si, enquanto um foco nos modos de sentir e pensar que emergiam com a ruptura dos hábitos (como a rotina de trabalho anterior) e com o surgimento de novos hábitos (por exemplo, o convívio intenso com os filhos como uma nova rotina, a redução do deslocamento rodoviário, a prática de cozinhar e faxinar diariamente, etc.). Em suma, o isolamento social pode gerar um tipo de recolhimento que obriga cada pessoa a olhar mais profundamente e criticamente para seus hábitos, num processo de reeducação e reinvenção. Por outro lado, houve uma necessidade maior de se propor atividades criativas como forma de sobrevivência. Neste sentido, Tania Alice criou um grupo do Facebook intitulado “Performance Durante a Quarentena”¹⁶, com desafios semanais de performance propostos por diversos artistas dentro de um revezamento. Neste grupo mostrou-se necessário lançar semanalmente desafios que pudessem gerar uma atividade e uma ocupação criativa, como antídoto ao isolamento, à solidão e à falta de exigências externas em termos de produtividade. Atualmente, o grupo contém cerca de 1500 membros que, durante todo esse período, realizaram muitas ações, melhor dizendo, muitos “desafios semanais”, tais como, fazer uma foto-performance tendo como inspiração uma pintura clássica, desfilhar com uma nova roupa, observar os gestos que emergem durante a quarentena, mudar o sentido da palavra solidão, transformar um prato de comida num quadro, entre outros. Os desafios são organizados em ordem numérica, de forma que, até o momento em que escrevemos esse texto, foram realizados 15 desafios. Não nos cabe aqui descrever cada um deles, mas consideramos importante comentar alguns que parecem caracterizar as “Poéticas do Cuidado”.

Como ponto de partida, consideremos que a ideia dos desafios semanais pode envolver um duplo movimento: o de expansão, de ousadia, de superação dos limites, implicando uma forma de reconfiguração da própria subjetividade, dada aqui pela ação de lidar com o desconhecido, de superar-se ou de transformar-se em outro; e o movimento de conservação, uma busca de um espaço de segurança, de preservação do eu, como uma espécie de uma defesa a uma ameaça. O desafiar parece conduzir aqui ao movimento de confiar. Nesse sentido, gostaríamos de mencionar dois desafios.

A performer Fernanda Paixão propôs o Desafio 4, chamado “Coleção particular de anticorpos: O que está ao meu redor para acalmar, fortalecer, acolher, expandir, alegrar, amar, serenar? Quais são seus anticorpos?”. A proposta faz uma referência direta à pandemia e convida para um olhar sobre o espaço e os seres que podem, de algum modo, contribuir para a manutenção do estado de saúde. Retomando o pensamento de Espinosa, poderíamos pensar na ideia do bom encontro que produz um afeto de alegria, sendo esta compreendida como uma maior potência de ser e agir no mundo e de pensar sobre

16 Cf. <https://www.facebook.com/groups/2469414353369808/>

o mundo. Assim, o desafio parece convidar a observar, nos limites de um ambiente reduzido pelo distanciamento social, quais seriam os bons encontros possíveis e, diante do grande campo das afecções quais seriam os afetos que promovem a força de existir. Em outras palavras, trata-se da tentativa de encontrar as alegrias possíveis num campo marcado pelos afetos tristes. As propostas que surgiram como modo de corresponder a esse desafio mostram-se, portanto, vinculadas a emoções positivas e a atos como bondade, benevolência, dedicação, proteção, gratidão, entre outros. Dessa forma, as ações que surgiram neste desafio podem ser classificadas do seguinte modo:

- Práticas de contemplação de elementos da natureza (de árvores, plantas, flores);
- Práticas de convivência: relação com animais de estimação, convívio harmonioso com familiares, acentuação do valor da relação amorosa, cultivo da amizade;
- Práticas espirituais: meditação, oração, ancestralidade;
- Práticas de rememoração: observação de fotos de infância;
- Práticas criativas: poesia, contação de histórias.

É evidente que alguns desses campos apresentam correlações: a contação de histórias (nesse caso, tratava-se de histórias sobre o protagonismo negro) é também um modo de valorização da ancestralidade e uma forma de convivência harmoniosa; uma prática espiritual pode envolver também a contemplação de elementos da natureza; entre outras relações possíveis. Se, de um lado, em termos de composição ou de linguagem artística, essas performances não apresentam maior elaboração ou complexidade, por outro, o que se nota é que essas ações envolvem um modo de se tornar mais atento para a relação entre si e o outro. Isso implica numa valorização da convivência, do estar-junto enquanto um modo de se negar a coisificação e a instrumentalização imperante na razão neoliberal. O estético parece ceder lugar ao ético-afetivo. Deste modo, a valorização do elemento afetivo pode apresentar também uma dimensão política, na medida mesmo em que reformula a ética, compreendida como *ēthos*, como morada, como um modo de estar no mundo. Esta valorização da atenção apresenta-se como uma das características da poética do cuidado.

Outro desafio que gostaríamos de mencionar foi aquele proposto pelo performer Marcelo Miguez, aluno da Clínica e ator do espetáculo *Crescer pra Passarinho*: “Como trazer o mundo para dentro do seu lar neste momento de pandemia? Quer ir à casa dos seus pais ou à China? Vá, mas sem sair do lugar. Programa performativo: Por meio dos mais diversos materiais (foto, vídeo, som...), mostre-nos como você faz para viajar pelo mundo (ou fora dele), mesmo estando enclausurado. Solte a imaginação!”

Este desafio é particularmente interessante na medida em que nos remete para uma tradição literária: o caminhar imaginário. Em *A arte de caminhar: o escritor como viajante*, Merlin Coverley nos mostra que o caminhar imaginário (também referido como viagem na poltrona) tem suas raízes no século XVIII e, curiosamente, o poeta que seria pioneiro nessa técnica teria superado uma

depressão por intermédio desse tipo de viagem conduzida pela imaginação. Porém, segundo o autor, alguns poetas foram ainda mais radicais e criaram uma viagem que mistura o imaginário e o físico, como é o caso de Xavier de Maistre (1763-1852) que percorria o seu próprio quarto fazendo diversos trajetos e descrevendo-os, acentuando a relação entre o corpo e a escrita; é o caso também de John Finley (1863-1940) que tinha um “pequeno jogo que jogava sozinho: o de caminhar em alguma outra parte do mundo tantos quilômetros quantos eu de fato caminho aqui todo dia” (COVERLEY, 2014, p. 63) e, por último, o prisioneiro nazista Albert Speer (1905-1981) que criou rotas determinadas que percorria todos os dias durante o período em que esteve preso. Interessante notar que os autores mencionados têm algo em comum: a situação de confinamento e a tentativa de manter o equilíbrio mental e emocional numa situação adversa. Nesse sentido, o texto desses autores, seus jogos – que podemos aproximar da ideia de “jogo obscuro” mencionada por Richard Schechner (LIGIERO, 2012), assim como o contexto que motivou a sua produção, parecem dialogar com o projeto Performance da Quarentena e, em particular, com o Desafio 6.

As performances geradas a partir desse desafio contêm uma maior elaboração formal, sendo boa parte constituída por projetos de vídeo. Algumas propostas apresentam tendências totalmente opostas. Por exemplo, enquanto uma performance mostra uma pessoa envolta num filme plástico, em posição fetal, como se buscasse voltar para o útero, outra mostra uma dança num espaço aberto, ensolarado. Outras propostas possuem um sentido mais metafórico, como um barco de papel navegando – um pouco à deriva, um pouco resistindo, um pouco naufragando - numa banheira, cuja água foi tingida de vermelho; outra proposta que faz uso da metáfora é aquela em que o performer utiliza uma droga psicotrópica para mostrar seu modo de expandir a consciência ou viajar. No que se refere à relação com a ideia do caminhar imaginário, nenhuma das propostas lidam com uma viagem a ser realizada num futuro. Pelo contrário, todas se referem à memória e à saudade, podendo ser desde uma sequência de imagens de viagens já realizadas, passando por sequências de objetos que foram colecionados em viagens, até a ideia de um retorno aos lugares que a pessoa sente falta, por intermédio da sobreposição de imagens.

Contudo, há duas propostas que são interessantes em sua relação com o caminhar imaginário. Numa delas, um performer desloca a sua mesa de trabalho de um ponto a outro de seu quarto. Sobre a mesa há um laptop, papéis, uma xícara e livros. O curioso é justamente o modo como o performer a desloca: não se trata de empurrar a mesa, arrastando-a, mas sim de ficar embaixo dela carregando-a nas costas, demonstrando esforço. Ao mesmo tempo em que remete a uma interdependência entre o corpo e os objetos, mostrando os objetos como extensão do corpo e vice-versa, a ação nos remete também a uma espécie de penitência, como se fosse a figura mitológica de Atlas ou como a figura de um romeiro, cujo corpo é sobrecarregado de objetos devocionais. Aqui,

o performer desloca seu corpo-objeto de um ponto a outro de um exíguo quarto de dormir, que é também um local de trabalho. Uma diversidade de limitações parece se mostrar: a limitação física e espacial aliada à dependência da tecnologia como único elemento de ampliação do imaginário e de viagem possível, logo, a ação revela a própria limitação do imaginário. Para finalizar esse comentário, gostaríamos de mencionar a performance Triátlon, na qual o performer utiliza a área externa de sua casa como possibilidade de realização de práticas corporais que dialogam com esportes, como o *parkour*. O performer escala paredes, se equilibra em balaustradas, corre por pequenas rampas, modificando – de maneira irônica – a leitura e o sentido do espaço de moradia.

Concluindo, esses desafios foram mobilizando de forma criativa o grupo, aproximando performers, que começaram a descobrir os trabalhos uns dos outros, criando um campo onde as pessoas cuidavam de suas criações e dos trabalhos dos outros. Ao mesmo tempo, os desafios online possibilitaram-nos observar a potência do ambiente virtual como um campo para a experimentação da linguagem artística e como um modo de desenvolvimento de uma poética do cuidado. Foi a partir do projeto “Performance na Quarentena” que o Coletivo *Performers sem Fronteiras* se dedicou à montagem de um espetáculo *online* destinado, de preferência, aos profissionais de saúde: uma performance participativa que, não tendo a dimensão do toque e da presença física, pudesse trabalhar outros pontos da afetividade, como a criação de um campo de segurança, a meditação e a contemplação, dentro de uma perspectiva de cuidado. Foi assim que surgiu o projeto *Crescer pra passarinho – uma experiência de cuidados poéticos on-line*.

Crescer pra passarinho: uma experiência de cuidado poético online

Crescer pra Passarinho foi idealizado pelos *Performers sem Fronteiras* para investigar as possibilidades de “Poéticas do Cuidado” de uma forma *on-line* em tempos de pandemia. A escolha do formato *on-line* resultou da nova situação social estabelecida pela pandemia do COVID-19¹⁷. Apesar de aparecer inicialmente como algo que poderia limitar as possibilidades de cuidado, percebeu-se que era uma vantagem poder estender o cuidado para pessoas que moravam longe de teatros, que não podiam sair ou que estavam acamadas. Além disso, o fato de ser feito em ambiente virtual possibilita-nos lidar com pessoas de diferentes partes do Brasil e do mundo, afirmando assim a própria identidade do projeto *Performers*

17 Ficha técnica de *Crescer para passarinho*: Performers: Ana Raquel Machado, Ana Paula Penna, Celo Miguez, Gabriela Estolano, Gabriel Hipolyto, Gilson Motta, Gizelly de Paula, Ivan Faria, Ludmila Rosa, Mariana Rego, Tania Alice, Zé Caetano. Arte: Gizelly de Paula. Fotografia: Evandro Manchini. Concepção do projeto: Tania Alice. Um projeto *Performers sem Fronteiras* (UNIRIO / UFRJ).

sem Fronteiras. Mais precisamente, como vimos, o projeto PsF integra os trabalhos artístico, social, terapêutico e espiritual. Nesse sentido, a intenção do espetáculo *Crescer pra Passarinho* é múltipla: numa primeira camada, buscamos oferecer uma atividade para os profissionais da área de Saúde, como forma de retribuição ao trabalho que eles vêm fazendo durante a pandemia, apesar de toda a falta de apoio do Governo brasileiro; numa segunda camada, visamos angariar fundos para os artistas que encontram-se impossibilitados de trabalhar devido à pandemia¹⁸; e, numa terceira camada, buscamos utilizar o ambiente virtual como uma forma de experimentação estética. Dessa forma, o espetáculo – que foi projetado para apenas duas pessoas, se estendendo depois para grupos de até 15 pessoas – é inteiramente gratuito para os profissionais de Saúde, enquanto o público geral é convidado a dar uma contribuição que, por sua vez, é revertida para os profissionais de teatro. Embora seja uma quantia simbólica, julgamos que o gesto ético é de grande validade, na medida em que reforça os laços de solidariedade.



Fig. 2: Cartaz de divulgação do mês de junho de 2020.

Crescer pra passarinho se configurou como uma experiência de *webteatro* de cuidado, que procurou investigar a linguagem das plataformas virtuais como cena ex-

18 Os recursos são destinados à Associação dos Produtores de Teatro – APTR.

pandida para performances relacionais dentro do contexto de pandemia. O espetáculo estreou no dia 11 de maio de 2020, e prosseguiu suas apresentações durante todo ano de 2020 e 2021, totalizando 90 apresentações até final de junho de 2021.

Não faremos aqui uma descrição detalhada do espetáculo, do ponto de vista técnico e das linguagens artísticas empregadas. O mote principal do espetáculo era que cada performer compartilhava com o público aquilo que estava o ajudando a manter a sanidade mental no meio do caos que o Brasil estava vivendo. Assim, havia cenas em que os espectadores podiam reclamar tudo o que quisessem com uma performer/atendente, outras em que era medido, a partir de uma conversa, o nível de alegria dos participantes e em seguida, praticada um aumento desse nível de alegria por meio de práticas de yoga do riso, cenas em que o corpo era colocado em movimento para provocar uma abertura do chacra do coração... Nesse sentido, *Crescer pra passarinho* se configurou como uma experiência de cuidado poético online. Ao falarmos em cuidado poético, estamos falando em experiências de libertação de certos modos habituais de sentir e interpretar a si mesmo e ao outro, estamos falando de experiências de transformação que se dá, não na esfera do macro, mas sim da micropolítica. Os *Performers sem Fronteiras* procuravam ventos para alcançar novas formas de passarinhar. As passarinhadas eram feitas de diversas formas, individual ou coletivamente: poesia, contação de histórias, meditação, teatro de sombras, yoga do riso, dança, música, desenho... Em todas essas formas, buscamos criar voos poéticos junto aos participantes, pois, como diz Manoel de Barros, “*Eu penso em renovar o homem usando borboletas*” (2002, p.79).



Fig. 3: Foto do espetáculo Crescer pra Passarinho. Acervo pessoal.

Para concluir, gostaríamos de partilhar alguns comentários das pessoas que participaram do espetáculo, em especial, das profissionais da área de Saúde. Esses relatos nos mostram (para vocês como leitores e para nós como artistas-pesquisadores) a potência do que denominamos neste ensaio de “Poéticas do cuidado”.

Agradeço a todos do projeto, foi um momento belíssimo, eu sou psicóloga, atuo na área de saúde mental, tinha acabado de fazer um atendimento difícil, me fez um bem enorme, fiquei muito feliz. Parabéns pela iniciativa, neste momento tão difícil que estamos vivendo, onde nosso maior desafio é manter a saúde mental, desejamos mais projetos como este. Meu carinho a todos, obrigada por cuidarem de mim e limparem minhas asas, posso continuar a voar!

Daniele Rodrigues Corrêa, psicóloga, Rio de Janeiro-RJ

Olá, sou eu quem agradeço a passarinhagem, a flor e todo o cuidado. Tenho trabalhado muito nestes tempos de pandemia, seja no trabalho presencial, no trabalho que tenho feito de casa inventando espaços para isso, com os filhos e com a própria casa. Parar por 1 hora, me trancar no quarto e fazer alguma coisa que fosse pra mim e só pra mim, sem obrigações, foi maravilhoso. Fico muito feliz e agradecida pela disponibilidade, principalmente pelas deliciosas e contagiantes gargalhadas da Tania que dão vontade de sair rindo mundo afora.

Tatiana Simões, psicóloga e trabalhadora da rede pública de saúde mental, Rio de Janeiro-RJ.

Para todos que fizeram parte desse momento tão especial, que me fez por minutos esquecer de tudo que estamos vivendo nesse momento de muita preocupação e medo. Vocês são donos da minha gratidão! Foi tão bom poder interagir, dançar, sorrir e sentir essa energia boa me dizendo “- Olha, estamos aqui com você, vai dar tudo certo!”.

Iara, técnica em enfermagem, Limeira, SP

Hoje à noite tive a grata experiência de ser cuidada poeticamente por um grupo de pessoas lindas e talentosas, os Performers sem fronteiras. Eu e uma outra espectadora fomos conduzidas com delicadeza e doçura por diversos espaços de cuidado e encantamento. Uma mescla de técnicas e diferentes expressões artísticas, cuja intenção me pareceu ser derramar poesia e afeto nesse momento tão conturbado e caótico. Acredito que estamos passando por uma fase de transformação planetária, mas o que virá ainda é incerto. Está nas nossas mãos essa construção. Hoje ficou mais claro que nunca que o caminho é através do amor e da poesia.

Juliana, médica infectologista, Rio de Janeiro

Bibliografia

ALICE, Tania. “Diluição das fronteiras entre linguagens artísticas: a performance como revolução dos afetos”. In: *Performance como revolução dos afetos*. São Paulo: Annablume, 2017.

AUSTIN, J. L. *How to do Things with Words*. Cambridge: Harvard University, 1962.

BARROS, Manoel de. *Retrato do artista quando coisa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

BEY, Hakim. *TAZ: Zona Autônoma Temporária*. Disponível em: http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/02_arq_interface/4a_aula/Hakim_Bey_TAZ.pdf. Último acesso em 24 de junho de 2020.

DARDOT, Pierre e LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo. Ensaio sobre a sociedade neoliberal*. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2016.

CYRULNIK, Boris. *Os patinhos feios*. Tradução de Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

COVERLEY, Merlin. *A arte de caminhar: o escritor como viajante*. Tradução de Cristina Cupertino. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

FOUCAULT, Michel. *L' herméneutique du sujet*. Paris: Seuil/Gallimard, 2004.

_____. *O corpo utópico; As heterotopias*. Posfácio de Daniel Defert. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

GROS, Frédéric. *Desobedecer*. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: UBU Editora, 2018. (Edição original: Désobéir, Albin Michel/Flammarion, 2017).

HAN, Byung- Chul. *A sociedade do cansaço*. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2015.

HENRY, Michel. *A morte dos deuses: vida e afetividade em Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. (Edição original: Généalogie de la Psychanalyse. Presses Universitaires de France, 1985).

LIGIERO, Zeca (Org.). *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

MAFFESOLI, Michel. *Le réenchantement du monde*. Paris: La Table Ronde, 2007.

MASSUMI, Brian. *Politics of affects*. Cambridge: Polity Press, 2015.

MOTTA, Gilson e ALICE, Tania. *Artivismo e utopia no mundo insano*. *Revista de Estética e Filosofia da Arte do Programa de Pós-graduação em Filosofia – UFOP*, Volume 7, Nº 12 (2012), Ouro Preto: Revista ArteFilosofia, 2012.

QULICI, Cassiano. “As técnicas de si e a experimentação artística”. In: *ILINX, Revista do Lume*, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, UNICAMP. Vol. 2, Novembro 2012. Campinas: UNICAMP, 2012. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/171>

REZENDE, Diogo. *Clínica Somático-Performativa: Criação e Movimento*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Escola de Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro, 2019.

ROLNIK, Sueli. *O mal-estar na diferença*. Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Malestardiferenca.pdf>. Último acesso: 24 de junho de 2020.

SEDGWICK, Eve. *Touching Feeling: affect, pedagogy, performativity*. Londres: Duke University Press, 2013.

Dossiê Dramaturgias dos Afectos:
Sentimentos Públicos e Performance

Negociar para habitar

Negotiating to inhabit

Rubén Ortiz
CITRU / La Comedia Humana
E-mail: rubgomer@yahoo.com

Resumen

Al sustantivizar el término negocio y olvidar sus posibilidades verbales (*negociar* es un verbo de amplias posibilidades) se le economiza y se le restringe su potencia. Es decir, que negociar no implica solo una actividad de las *glaciales aguas del cálculo egoísta* sino también un encuentro de intereses y deseos, un teatro de operaciones y una arena de intercambio de afectos. La negociación es una operación de primera importancia para las prácticas artísticas en territorio. En el artículo se reflexiona sobre sus implicaciones y se dan ejemplos de la propia práctica.

Palabras clave: Negociación, Afectos, Territorio, Diálogo, Habitar.

Abstract

By making the term to negotiate more substantive (business) and forgetting its verbal possibilities (negotiating is a verb with wide possibilities), it is economized and its power is restricted. In other words, negotiating does not only imply an activity in the icy waters of selfish calculation but also a meeting of interests and desires, a theater of operations and an arena for the exchange of affections. Negotiation is an operation of prime importance for artistic practices in the territory. The article reflects on its implications and gives examples from the practice itself.

Keywords: Negotiation, Affections, Territory, Dialogue, Inhabit.

Resumo

Ao tornar se substantivar o termo “negociar” e apagar suas possibilidades verbais (“negociar” é um verbo com amplas possibilidades), economiza-se e restringe-se seu poder. Em outras palavras, negociar não implica apenas uma atividade nas águas geladas do cálculo egoísta, mas também um encontro de interesses e desejos, um teatro de operações e uma arena de troca de afetos. A negociação é uma operação de primordial importância para as práticas artísticas no território. Este artigo reflete sobre suas implicações e dá exemplos da própria prática.

Palavras-chave: Negociação, Afetos, Território, Diálogo, Habitar.

Una de las palabras más estigmatizadas en estos días es quizá la palabra *negocio*. En efecto, ya desde su etimología es una palabra poco agradable pues refiere a aquellas actividades que se oponen al *dolce far niente*. Y la cosa no se pone mejor si metemos una rebanadita de lucha de clases en la discusión, pues el ocio no es simplemente una recompensa por el trabajo sino también un privilegio de quienes pueden parar de producir o simplemente explotan a alguien más para la producción. El ocio es potestad de quienes tienen un negocio pues, en estos días, un negocio no es sólo una institución que produce bienes o servicios, sino que también los realiza dentro de los parámetros de *la teología del valor* (SZTULWARK, 2019). El negocio, pues, más allá de los bienes o servicios, reproduce al propio capital y sus subjetividades. En este sentido, el negocio se equipara a la *empresa*, ese nuevo concepto de captura y producción de modos de vida neoliberales (LAZZARATO, 2006).

Sin embargo, no podemos perder de vista que producir no implica necesariamente el imperativo de la productividad del capital. Muchas de las actividades productivas que llevamos a cabo no son simplemente productoras sino reproductoras de la propia existencia. Y aún más, esas actividades involucran de entrada a una colectividad.

Nadie imagina un *negocio* al margen de las relaciones que hace aparecer. Hemos restringido la palabra negocio para actividades centradas en la economía, cuando en realidad podríamos extenderla a una gama más amplia de actividades relacionadas que hacen posible la producción y la reproducción de la existencia.

Al sustantivizar al negocio y olvidar sus posibilidades verbales (*negociar* es un verbo de amplias posibilidades) se le *economiza* y se le restringe su potencia. Es decir, que negociar no implica solo una actividad de las *glaciales aguas del cálculo egoísta* sino también un encuentro de intereses y deseos, un teatro de operaciones y una arena de intercambio de afectos.

Pongamos un ejemplo.

El regateo

En Latinoamérica existen muchos mercados que, al margen de las estrategias del *marketing* y el precio único, tienen como estrategia central el regateo. Se trata, como sabemos, de un pequeño teatro de al menos dos personajes -marchante y comprador-, cuyo *lazzi* o libreto de improvisación gravita alrededor del precio por una mercancía. Este drama debe ser visto no solamente como una actividad comercial, sino como una estrategia cultural bastante compleja.

El regateo en estos mercados no es necesariamente de tipo competitivo - donde una de las partes pierde y la otra gana-, porque aunque el precio sea el elemento discursivo central del acto performativo, no representa a su objetivo central. En el regateo existen muchas cosas tangibles e intangibles en juego, así como niveles relacionales, dependiendo de cada situación.

Un primer nivel, por ejemplo, lo conforman los propios agentes del regateo. El marchante y el cliente, ¿se conocen de hace tiempo?, ¿son de la misma comunidad? Pues no es lo mismo regatear con alguien con quien se tienen memorias compartidas que con quien es un perfecto extraño. Y, aún así, muchas veces el regateo funciona precisamente como dispositivo de conocimiento mutuo. La propia mercancía desata una serie de conversaciones que puede traer desde rememoraciones personales hasta la historia acerca de las características del bien con relación a los deseos de quien lo quiere adquirir. Hay una puesta en escena que involucra relatos, sensaciones y afectos, sin dejar de lado que para muchas personas el regateo es un placer en sí mismo: un *performance* que produce su propia justificación.

En este sentido, si de acuerdo con Marx las relaciones capitalistas son aquellas que desvían las operaciones humanas de producción en favor del encanto de la mercancía (*El Capital*, Libro 1, capítulo 1); en el regateo ocurre un doble desvío, pues son precisamente los afectos, las historias y las relaciones las que se vuelven a poner en primer plano. El valor de cada objeto no se encuentra establecido por parámetros del valor de cambio, sino que el objeto *toma valor(es)* durante el intercambio, compuesto de muchos niveles de relación.

El regateo, entonces, no sería sólo un caso más dentro del universo de las negociaciones, sino un paradigma importante que nos muestra que negociar es, de hecho, una operación política por excelencia.

Aunque pudiéramos detenernos también en la negociación como herramienta fundamental de la diplomacia y la mediación, pasemos a dilucidar cuestiones operativas de la negociación.

La conversación dialógica

En el prólogo de su libro *Juntos*, Richard Sennet marca algunas diferencias entre la conversación *dialéctica* y la conversación *dialógica* (SENNET, 2012, p. 30). *Grosso modo*, Sennet caracteriza la primera como aquella en la que se exponen dos ideas opuestas y, o bien alguna de las dos vence o se encuentra un punto medio. Por su parte, la conversación dialógica, aunque busca alcanzar también un resultado, pone mayor énfasis en el *performance* de intercambio. Varias de las características de esta conversación, implican: cambiar las reglas del juego y establecer nuevas; ensayar posibilidades del *performance*; establecer formas de comunicación situadas; llegar a acuerdos; revisar los acuerdos; así como establecer los términos del propio deseo en cada etapa.

De manera que la comunicación dialógica implica un desarrollo específico de *la escucha y la atención*, pero además cierta capacidad de afectar y ser afectado. “Habilidades dialógicas”, las llama Sennet, quien reafirma su capacidad de situar los sentidos en el presente (SENNET, 2012, p. 37). Así, tal como define Amador Fernández-Savater, para la atención:

Estar presentes es estar atentos, pero ¿qué es la atención?

En primer lugar, la atención es un trabajo negativo: vaciar, quitar cosas, de-saturar, suspender, abrir un intervalo, interrumpir... Simone Weil lo piensa como una especie de “espera” o de “pasividad” que permite acoger lo desconocido de cada situación.

En segundo lugar, atender es entender lo que pasa. Lo que pasa que no es lo que decimos que pasa (lo que declaramos, las ideas que tenemos), sino algo del orden de las energías, las vibraciones y el deseo.

Lo que pasa no es sólo lo que me pasa a mí, sino lo que pasa “entre” nosotros: la atención es convergente, transindividual, relacional o ecológica. (FERNÁNDEZ-SAVATER, 2019)

Las dos fases que menciona Fernández-Savater, son etapas que implican alcanzar en los performers (quien hace de vendedor y quien hace de comprador) un cierto tipo de vulnerabilidad, de capacidad de exposición, pero también de cuidado mutuo.

En una negociación es importante entender la situación, apreciar los gestos que se suceden, así como exponer los deseos y conceder en ideas o acciones que se daban por sentadas antes del performance. Se trata, sin duda, de un juego interesado, pero donde el interés no es especulativo. “Pequeños dramas de concesión y afirmación”, llama también Sennet a las conversaciones dialógicas, donde *drama* implica también un panorama amplio de incertidumbre y de sorpresa, alimentado por la curiosidad. Donde en lugar de que los malentendidos y equívocos lleven a la cancelación de la relación, en realidad abren posibilidades de salidas inesperadas.

Se trata de “abrir un espacio mutuo indeterminado” (SENNET, 2012, p. 43), pues:

El ámbito más connatural al modo subjuntivo es el dialógico, ese mundo conversacional el cual la discusión puede adoptar una dirección imprevista. La conversación dialógica, como ya se ha dicho, prospera a través de la empatía, del sentimiento de curiosidad sobre quiénes son por sí mismos las otras personas. Por tanto, la empatía es un sentimiento más distante que las frecuentes identificaciones instantáneas de la simpatía, no por eso sus recompensas tienen la frialdad de una piedra. Pero al practicar la forma indirecta, al hablar con otro en el modo subjuntivo, podemos experimentar cierto tipo de placer social, el de estar con otras personas, centrarnos en ellas y aprender de ellas sin forzarnos a ser igual que ellas. (SENNET, 2012, p. 43)

La negociación, pues, va más allá de ser una práctica mercantil al uso, sino que es un espacio de re-conocimiento afectivo de y tejido de acuerdos. Así, negociar es una actividad primordial dentro de las prácticas artísticas en territorio.

Prácticas artísticas en territorio

Para el colectivo mexicano Tercerunquinto, la negociación está en el corazón de su quehacer:

Sus obras surgen y son determinadas por una negociación institucional, es decir que involucra a distintos agentes tanto de la sociedad como del sistema artístico y gubernamental. Al respecto, Flores señala: “La negociación como concepto es más atrayente porque te involucra, no estás haciendo un señalamiento, estás dentro. Es un punto nodal de nuestra práctica. Uno suelta una idea y ésta empieza a definirse respecto a procesos y negociaciones, y el control ya no lo tiene uno” (MOTA, 2018).

Generalmente, las prácticas artísticas han codificado y burocratizado tanto sus prácticas de negociación, que estas se han vuelto invisibles como parte del proceso de creación. Sin embargo, las prácticas artísticas que salen de las cuatro paredes del estudio o del salón de ensayos y que tampoco aterrizan luego en la galería o el teatro, se enfrentan con una serie de agentes que, literalmente, se encuentran *fuera de campo* para el modo de producción del arte moderno.

Relacionarse con agentes no artísticos más allá de la ingeniería cultural que hace interfaz en el boleto de entrada implica poner en marcha escenarios nuevos, formas de diálogo y estrategias pedagógicas sin par -de negociaciones- que implican, por necesidad, también una serie de cuestionamientos hacia la propia práctica. Cuestionamientos que van desde los procedimientos artísticos (disciplinarios o extradisciplinarios), la naturaleza de roles del juego (quién actúa y quién mira), los principios éticos (qué o a quién hacer visible y qué o a quién no) y los efectos políticos (qué se echa a andar en el territorio con cada práctica).

En esta ocasión quisiera centrarme en algunos niveles de la negociación que me parecen relevantes, a pesar de que no agotan las posibilidades de acercamiento al fenómeno. Mi exposición será a través de breves crónicas de anécdotas de trabajo que parten, sin duda, de mi propia experiencia como parte del colectivo La Comedia Humana y el proyecto *La comuna: revolución o futuro*,¹ pero también de algunas experiencias como tallerista o cabeza de laboratorios.

1 *La comuna* es un proyecto artístico proveniente de las artes escénicas que ubica su quehacer en los espacios que habitan las personas. Allí, básicamente, realiza tres tareas: 1. Derivar por el territorio; 2. Hacer amigos con los habitantes y 3. Emplazar dispositivos artísticos que develen y discutan las inquietudes comunes. Sus diversas intervenciones en barrios de México, España y Ecuador se organizan como “capítulos”; a la fecha *La Comuna* ha realizado 13 capítulos.

Los niveles que me interesa exponer son: negociación al interior del colectivo; negociación con las instituciones culturales; negociaciones con el espacio; y negociaciones con vecinos o usuarixs.

Negociación al interior del colectivo

Estamos en la Plaza central del antiguo barrio de Analco, en Guadalajara. Nos hemos establecido a un lado del kiosco, al otro lado de la Iglesia. Tenemos un módulo para compartir recetas y las historias que las sostienen, un concurso que premiará a las mejores salsas y un espacio para talleres con niñas y niños.



Fig. 1: Práctica del laboratorio Habitar el fallo en el Barrio de Analco, Guadalajara, 2019. Foto de: Paula Islas

Preparamos esta acción como una pieza didáctica y, a la vez, como un avance de contacto con los vecinos, pues en unos meses otros artistas vendrán a hacer trabajo en territorio en el barrio.

Nuestro laboratorio se llama Habitar el fallo, y tiene en su mayoría a jóvenes estudiantes de arquitectura y gestión cultural. Hay, también, una fotógrafa, una videoasta y tres artistas escénicas. Como dije, es una avanzada de un proyecto mayor que se llama *Espacios Revelados* (en su versión mexicana, pues globalmente

se llama *Espacios Revelados/ Changing Places*)². En esta ocasión, fui invitado a guiar este laboratorio por el equipo curatorial del proyecto. Las metas a cubrir son ambiciosas y complejas. Por una parte, se trata de plantear preguntas sobre el trabajo en territorio desde el lado del arte, a jóvenes que vienen del campo académico. Las preguntas, además, se enmarcan en el nombre del laboratorio: *habitar el fallo* implica reflexionar acerca de los huecos que dejó el desarrollo modernista en el cuerpo de la ciudad, localizar las estrategias de habitabilidad en el presente y, de ser posible, poner la imaginación al servicio del futuro.

Asimismo, se trata de iniciar contacto con barrios específicos de la Ciudad de Guadalajara. Es octubre de 2019 y en los primeros meses de 2020 harán su aparición 20 artistas locales y mundiales, de manera que de alguna manera lo que hagamos podrá establecer contactos con vecinos y mapeos que puedan ayudarlos.

Con todo esto encima, el equipo de trabajo y las becarias decidimos iniciar con una discusión sobre lo que queremos y no queremos como laboratorio. Por supuesto, en primer lugar aparecen las suspicacias y el trazado de límites con respecto al carácter globalizado del propio proyecto. A pesar de que el equipo curatorial cuenta con gestoras y artistas de primera línea, el proyecto causa polémica porque su iniciativa proviene de una empresa alemana que ha reproducido sus propósitos en otras ciudades. *Colonización, instrumentalización, abuso*, son las palabras que más se repiten como las prácticas a evitar por nuestra práctica.

Por otro lado, surge la pregunta habitual: ¿y nosotras qué llevaremos al barrio?, ¿qué nos gustaría que sucediera? Se trata del otro lado de la misma moneda. Planteo una hipótesis: no pretendamos llevar nada. La pregunta sería más bien: ¿qué es lo que puede una práctica artística puede en este lugar?. Qué es lo que la inutilidad y el delirio pueden hacer en un espacio específico.

De manera que una vez que discutimos lo que se quiere y lo que no, redactamos un Manifiesto. Así, nuestros principios han quedado lo más claros posibles. Algunos de ellos son irrenunciables y otros son hipótesis a desarrollar.

De esta manera, el equipo se divide luego en tres brigadas de trabajo que responden a los objetivos del taller: la brigada Archivo, se encargará de tomar el archivo que nos ha legado Espacios Revelados, así como de recibir y ordenar el material que se vaya recolectando. La Brigada de Bitácora, se encargará de hacer la relatoría de cada una de las acciones así como de trabajar con Archivo

2 *Espacios Revelados/ Changing Places Guadalajara* es un programa artístico que se realizó en la ciudad de agosto de 2019 a marzo de 2020. Se conformó de tres fases: una serie de laboratorios de pensamiento y acción en la ciudad, un programa artístico de diez días y un foro internacional. Los espacios en los que se desarrolló el programa fueron seleccionados a partir de una revisión de obras arquitectónicas construidas o atravesadas por el proceso de modernización vivido en Guadalajara a partir de 1950. El proyecto se da a partir de una colaboración entre la Fundación Siemens Stiftung, el Goethe-Institut Mexiko y la Secretaría de Cultura de Jalisco.

para la organización del material. Finalmente, la Brigada de Acción se encargará de coordinar la planeación y el desarrollo de las acciones que se lleven a cabo en cada barrio. Las brigadas, por supuesto, son autónomas y responden sólo a la Asamblea General. Por mi parte, advierto mi papel de acompañante y asesor, sin intención de dirigir los trabajos. Ahora sí, desde aquí, es posible comenzar a negociar: con el equipo curatorial, con la realidad de los barrios y entre nosotros.



Fig. 2: Práctica del laboratorio Habitar el fallo en el Barrio de Analco, Guadalajara, 2019. Foto de: Paula Islas

Negociación con instituciones

En 2014, el proyecto *La comuna: revolución o futuro* había sido nombrada pieza destacada por la revista de arte contemporáneo, y sin embargo dentro del campo teatral no quedaba claro su lugar, puesto que las políticas de prestigio han dado prioridad al teatro dramático contenido en un recinto teatral. La obtención de subvenciones implica un capital de prestigio en el propio campo que las prácticas expandidas no poseen en el medio teatral. Esto se hizo patente cuando acudimos a buscar apoyo a la Universidad Nacional Autónoma de México. La UNAM es una de las más importantes productoras de teatro de la capital, con una historia fundamental para el establecimiento del teatro moderno en el país.

Sin embargo, durante la administración en turno la vocación de experimentación de Teatro UNAM había quedado atrás, en busca de una relación

distinta con el público. Esta implicaba, entre otras cosas, asociaciones con estrategias de teatro comercial, entre otras cosas.

En este tenor, sin embargo, nosotros presentamos un proyecto destinado no a los teatros sino a las escuelas preparatorias, que consistía en una cartografía de los espacios de convivencia de cada escuela, que se encuentran siempre en relación a las identidades de grupos que se las apropian (los *darks* de un lado, los *otakus* de otro, los *geeks* más allá). A partir de esto, diseñaríamos acciones que conectaran a esos grupos diversos.

Llevó un tiempo convencer al director de Teatro UNAM que este proyecto tenía que ver con *el teatro* para que lo presentara a la oficina de administración de las escuelas preparatorias. La respuesta que se nos dio al cabo de un tiempo, fue que redactáramos otro proyecto más *teatral*.

Reestructuramos el proyecto y propusimos una obra de teatro documental que conjuntara la vida de Ricardo Flores Magón – un anarquista precursor de la Revolución mexicana –, con las historias que pudiéramos recolectar en talleres con los estudiantes. Esto llevó otro período de tiempo.

Se nos pidió de nuevo corregir el proyecto, puesto que la vida de un anarquista no sonaba muy adecuada para confrontarla frente a chicos y chicas entre 14 y 17 años. Había pasado medio año desde nuestro primer encuentro.

Debo decir que las reuniones siempre fueron muy agradables, pues se prolongaban más allá del mero objetivo práctico y las conversaciones se desviaban lo mismo a temas contingentes como a anécdotas sobre la historia reciente del teatro o anécdotas comunes, pues el director del departamento y yo teníamos amigos y experiencias comunes.

En esas estábamos, cuando en septiembre ocurrió la desaparición de 47 estudiantes de la Normal Isidro Burgos de Ayotzinapa³, que conmovió a todo el país. La comunidad teatral de la capital del país organizó una serie de asambleas para conversar acerca de la posición que tomaríamos con respecto a la situación. Y aunque este capítulo merecería su propia crónica, lo que quiero resaltar es que para el mes de febrero de 2015, habíamos pasado de 300 participantes a 20; y que una de las cuestiones que más inquietaban a la asamblea tenía que ver con “la acción”, es decir que se pretendía realizar una acción contundente y visible que manifestara el sentir del país.

Personalmente la idea me parecía desproporcionada, pero empujado por ello propuse algo muy sencillo: acampar durante una semana en la Plaza de las Tres Culturas (véase más adelante la referencia al lugar) realizando asambleas

3 El 16 de septiembre de 2014, una comitiva de estudiantes que se transportaban a la Ciudad de México, fue perseguida y atacada en la ciudad de Iguala. Algunos estudiantes fueron heridos, uno fue asesinado y 43 fueron desaparecidos. El acto fue un claro contubernio entre el narco, la policía y el gobierno. Ante este hecho, se desataron numerosas protestas en todo el país y el acontecimiento se volvió emblema de la corrupción gubernamental así como de la fuerza de la resistencia ciudadana.

diarias y conviviendo cotidianamente para que, al fin de la semana culmináramos con una re/actuación del mitin del dos de octubre de 1968.

La convivencia, propuse, podría llevarnos a complejizar la discusión y, acaso, concebir una agenda de acciones que dieran satisfacción a nuestra inquietud sobre la acción.

El plan le pareció muy extremo a la Asamblea y el país seguía descomponiéndose.

Nosotros seguíamos negociando con la UNAM, hasta que en junio de 2015 ocurrió la tragedia de la Narvarte. Fue entonces que *La comuna* se propuso llevar a cabo el plan de la réplica del mitín⁴, desarrollándolo un poco más.

De manera que se propuso a la UNAM una pieza de larga duración en tres tiempos para llevar a cabo con los estudiantes: 1. La Clínica Revolucionaria mediría la sangre revolucionaria de los estudiantes, mediante un juego ficción al ir a cada escuela con pruebas visuales, auditivas y de comprensión sobre asuntos revolucionarios. La Clínica, además de ser una pieza en sí, nos permitiría levantar una base de datos que nos llevaría a la segunda fase.



Fig. 3: La Clínica Revolucionaria del capítulo 7 de *La Comuna: Revolución o futuro*, escuelas del Valle de México. Foto: Daniel González.

4 El 2 de octubre de 1968, al calor de una serie de protestas estudiantiles durante el año, se reunió un enorme contingente de estudiantes y ciudadanos en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco. Al concluir el mitín, un comando paramilitar disparó a quemarropa sobre la multitud y persiguió a cuantos jóvenes pudo. El suceso se conoce como la Matanza de Tlatelolco.

2. Un taller-seminario, en donde analizaríamos movimientos sociales y artísticos de 1968 a la fecha. El seminario, además, tendría actividades que permitirían dar cuenta de las imágenes de cambio de los jóvenes, con miras a la tercera fase.
3. La réplica del mitin del dos de octubre, que llevaríamos a cabo con quienes hubieran ido al seminario, pero también aprovecharíamos la capacidad de convocatoria de la institución para convocar a más personas.

El proyecto fue conversado con el director, quien se entusiasmó y comenzó a imaginar las diversas articulaciones institucionales para llevarlo a cabo. Había que hablar con las escuelas, había que transportar la carpa diseñada para La Clínica, había que convocar a las personas que llevarían a cabo el seminario, y había que buscar dónde llevarlo a cabo. Además había que producir la Réplica del mitin.

Tuvimos una charla muy larga con las personas encargadas de organizar nuestros traslados y el encuentro con las escuelas. Asimismo, surgió la gran idea de vincularnos con el Centro Cultural Tlatelolco y el Memorial de Tlatelolco, también coordinados por la UNAM. Incluso, en un par de reuniones con ellos se propuso traer al seminario personalidades de primera línea de toda Latinoamérica, para lo cual se incrementaría el presupuesto en una tercera parte.

Se discutió asimismo, con el departamento de Difusión de Teatro UNAM, con el fin de diseñar una campaña para el proyecto, que duraría tres meses. Si iniciábamos en julio, incluso podríamos hacer la Réplica el mismo dos de octubre.

Y en esas estábamos hasta que comenzó la carrera por la rectoría de la Universidad. El cuatrienio del rector concluiría en diciembre, por lo que la auscultación de los candidatos se llevaría a cabo en noviembre, de manera que en agosto los posibles candidatos iniciarían actividades de promoción.

De esta manera, en la última reunión de agosto con diversas oficinas de la UNAM, se nos dijo que el proyecto tendría que rechazarse pues en octubre toda la universidad estaría volcada en la sucesión y que “de ninguna manera” los candidatos más importantes iban a permitir una Clínica Revolucionaria por las escuelas.

De modo que después de habernos ganado la voluntad política de un funcionario, todo tuvo que detenerse debido a la política institucional.

Logramos acordar que el proyecto no se cancelara, sino que se llevara a cabo después de la llegada del nuevo rector. En 2016, dos años y medio después de iniciadas las negociaciones.

La peor parte no fue quizá detenerlo todo, sino que en el cronograma institucional a los artistas no se les paga hasta el día del estreno. Era, para nosotros, un semestre sin pago.

Aún así, pudimos continuar con algunas partes de la producción, pero no teníamos certezas de lo demás. En noviembre hubo un nuevo rector, pero diversos funcionarios del área de cultura tuvieron que renunciar... entre ellos el director de Teatro UNAM y el del Centro Cultural Tlatelolco.

Estábamos sin interlocutor, con un plan cortado por la mitad y el presupuesto reducido en una tercera parte.

Finalmente, la gestión del proyecto tuvimos que realizarla por nuestra cuenta. Hicimos contacto con una serie de escuelas de la periferia de la ciudad; la UNAM nos proporcionó el transporte; y como pudimos mantener el vínculo con el Memorial del 68, cuya directora no fue relevada, allí realizamos el seminario/taller con amigos y gente admirada a quienes no pudimos pagar por su trabajo. Y, finalmente, llevamos a cabo la Réplica convocando con nuestros propios medios.

Desde entonces dejamos de hacer grandes planes con las instituciones. Eso nos enseñó a planear a escala humana y saber que por encima de eso, todo lo demás es simple suma.

Negociar con el espacio

Los espacios tienen sus dinámicas. Algunas se rigen por actividades locales como las fiestas o los mercados y otras por círculos más grandes, como los eventos populares locales y nacionales. Conocer la dinámica de cada lugar implica saber cómo se distribuyen las actividades y los afectos colectivos. Aquí enlazaré un par de anécdotas.

1. La primera tuvo lugar durante el Capítulo 1 de La Comuna, en 2013. Además de los talleres de Memoria y territorio que llevábamos a cabo con las mujeres fundadoras del Campamento Dos de octubre y del taller Periodismo escénico con jóvenes del lugar, llevamos a cabo cada tanto acciones transicionales en el espacio público. Estas acciones fueron para nosotros maneras de ensayar dinámicas de interacción con la gente de la comunidad, así como una manera de que se supiera que estábamos allí, trabajando. Muy pronto intuimos que teníamos que dar un poco de juego ficcional a nuestras intervenciones, de manera que realizamos camisetas y gorras que nos identificaran como una brigada. ¿De qué? No importaba, lo primordial entonces era que nos reconocieran y que pudiéramos iniciar una conversación. Pronto, también, nos dimos cuenta de que esa conversación no sería sencilla.

- ¿Quiénes son ustedes?
- Somos La comuna
- ¿Y qué hacen aquí?
- Estamos desarrollando un proyecto artístico que consiste en...
- ¿Quién los manda?
- ?
- ¿De qué Secretaría vienen?
- De ninguna
- ¿Son de la delegación (alcaldía)?
- No.
- Ah, entonces ¿de qué Partido político son? ¿Qué van a regalar?

Nadie nos había preparado para estos parlamentos.

El caso es que planeamos una acción transicionales para un sábado en la tarde. En ella desplegaríamos en forma de exposición nuestras narrativas sobre la fundación de la colonia, así como algunas fotografías de los chicos del taller y algunos audios.

Entonces nos dimos cuenta de que no teníamos donde conectar la corriente eléctrica. Compramos una larga extensión y fuimos a la tortillería que era el negocio más cercano.

- Buenas tardes, estamos haciendo un trabajo artístico en el camellón y necesitamos que nos ayude a conectarnos.

- ¿Quién los manda?

- ?

etcétera...

Finalmente, nos conectamos, dispusimos la instalación y esperamos. Mucho. La calle estaba muerta. Nuestro magnífico dispositivo estaba desierto y nosotros pasamos del desconcierto al desánimo.

Para distraer la desilusión, alguno de nosotros fue a comprar algo a una tienda que, como muchas, tenía la televisión encendida. Entonces comprendimos lo que sucedía. ¡Habíamos programado nuestra actividad en día y hora con un partido de la Selección mexicana de fútbol! ¿Cómo pudimos pasar eso por alto? Habíamos sido sordos a la dinámica colectiva del lugar.



Fig. 4: La Comuna, revolución o futuro, capítulo 1, Campamento 2 de Octubre, Ciudad de México, 2014. Foto: La comuna

2. Nuestro Capítulo 10 consistió en una instalación que intentaba problematizar el imaginario sobre el trabajo. La instalación consistía en tres partes: una alfombra-mandala a la que la gente podría entrar para tomar un descanso. Una malla de alambre con dos caras: de un lado estaba la pregunta “¿Cuáles son tus pendientes” y de la otra la pregunta “¿Dónde te gusta descansar?”, y debajo de cada pregunta se encontraban tarjetas vacías y plumones para que la gente escribiera sus respuestas a las preguntas y también pudiera leer las de los demás. La tercera parte consistía en un tendedero, donde había frases y reflexiones sobre y contra el trabajo de diversos autores: desde *El elogio a la pereza* de Jules Lafargue hasta *Contra el trabajo* de...

Se trataba de una pieza diseñada para que, por única vez, los participantes de La Comuna interactuáramos lo menos posible con los usuarios. Quizá queríamos trabajar menos nosotros mismos, pues las piezas que ponemos en el espacio público son muy demandantes y nunca duran menos de cuatro horas, en las cuales no solo invitamos a la gente a participar, sino que además llevamos conversaciones desde el principio hasta el final, con protocolos de múltiples pasos.

¿Qué sucedería si dejáramos a los espectadores en paz para construir su propia experiencia, tan sólo con indicios que ellos pudieran armar?

Así, el asunto del emplazamiento del dispositivo era más importante que nunca. ¿Dónde situar la instalación para que surtiera efecto? ¿En qué horario?

Luego de hacer una prueba en el centro de la Ciudad, nos instalamos en un cruce bastante peculiar: en un camellón de la emblemática Avenida Reforma, en un cruce repleto de turistas, de oficinas y cerca de una salida del metro. Mucho tránsito podía significar mucha participación, por lo menos entre las 4 y las 7 de la tarde.

Y efectivamente, había mucha gente transitando, a veces demasiado rápido como para detenerse a realizar una serie de actividades que requerían cierta cantidad de tiempo. De manera que fuimos probando la disposición de las tres partes de la instalación para encontrar una manera de que la gente se sintiera invitada a recorrerlas todas. Pero había un problema mayor. Nuestro emplazamiento se encontraba en una avenida enorme, que además conectaba con el propio Bosque de Chapultepec, de manera que el cruce estaba atravesado también por los vientos que si bien apenas interferían con dos de las estaciones, convirtieron el tendedero en un castigo del infierno. Los papeles estaban todo el tiempo moviéndose, de manera que era casi imposible detenerse a leerlos y, peor, al cabo de un tiempo simplemente se desprendían y volaban por su propia cuenta.

Lo peor de todo es que me tomé el asunto de manera personal. De octubre a diciembre de 2018 en que hicimos la primera versión de la pieza, llevé semana tras semana diversas soluciones para el problema. Todas las soluciones, sin embargo, no podían implicar una intervención muy grande del dispositivo. Una de nuestras limitaciones ha sido y sigue siendo poder llevar de un lado a otro

todas las partes de la instalación. Solo transportarla y montarla nos lleva un cuarto del tiempo total. Así que intenté con todo lo que estuvo a mi mano y de todo material: plástico, metal, madera. Pegué, uní, cosí. En corto: ninguna solución funcionó.

Finalmente, al reunirnos para evaluar y diseñar una segunda versión de la pieza, sustituimos el tendedero por una máquina de escribir para que la gente escribiera una carta a su jefe y terminamos, como no, reconfigurando todo para interactuar de manera cercana con cada usuario.

El gran dios Ehecatl, el dios del viento, nos había ganado una partida.



Fig. 5: La comuna: revolución o futuro, capítulo 12, Ciudad de México.
Foto: La comuna.

Negociación con lxs usuarixs

Ciertas prácticas en territorio implican encuentros de largo aliento con las personas. En algunos casos, los talleres funcionan, precisamente como espacio para el reconocimiento mutuo, y además para compartir conocimientos.

Pero también hay oportunidad de relacionarse con personas y familias con las que llega a haber cierta intimidad.

1. Es noviembre de 2020 y vamos en el auto rumbo a un supermercado. Me he propuesto como voluntario para ir por cervezas y alguna otra cosa que haga falta. La noticia nos ha tomado por sorpresa y es incómodo saber que va-

mos con las manos vacías: es cumpleaños de Luis y su esposa Fabiola, está preparando hamburguesas y choripanes para festejarlo. De haberlo sabido antes, hubiéramos llevado un pastel.

No somos muchos quienes estaremos en un principio en el festejo: Luis Daniel y yo por La comuna y los dos arquitectos que están haciendo diseño participativo para construir el huerto de la Cooperativa.

A pesar de que debido a la cuarentena se han detenido casi todos los trabajos comunitarios, el diseño y realización del Huerto de la comunidad se ha reiniciado tan pronto como se ha podido. La semana anterior incluso nos han mostrado el espacio que se va a utilizar para fincar el huerto: se trata de unos cuantos metros cuadrados en las colindancias de la Cooperativa con el nuevo mega edificio en construcción. La imagen es elocuente: el huerto crecerá literalmente a la sombra de esta mole de cemento de 40 pisos, que se roba el 90 por ciento del sol del lugar.

Así ha sucedido aquí en los últimos 25 años. Enormes edificios corporativos han crecido alrededor de las casas que forman la Cooperativa Palo Alto, la primera cooperativa de vivienda de México, formada en 1972 para dar organización a la necesidad de vivienda de muchas familias que trabajaron este territorio cuando era una mina de arena. Se trata de familias que habían llegado en busca de trabajo y que vivían en casas improvisadas de cartón hasta el agotamiento de la mina. Cuando estaban a punto de ser desalojadas por el dueño, las familias se organizaron, tomaron el lugar y lo litigaron. Finalmente, construyeron varios pies de casas para que todas fueran repartidas con equidad.

Al pasar de los años, a esa zona en las afueras de la Ciudad de México fueron llegando empresas que construyeron enormes edificios de oficinas y, en los años noventa, una zona vecina fue urbanizada para las clases más altas del país, al grado de que a Santa Fe se le conoce como el Houston mexicano. Con el tiempo, la llegada de nuevas generaciones y la presión de los corporativos, la Cooperativa se ha dividido. Hay quienes quieren vender el predio, pues eso les daría una cantidad importante de dinero, y hay quienes quieren conservar la vivienda y el modo cooperativo de administración, con la Asamblea como órgano rector.

Una de las familias más militantes en este sentido es la de Luis y Anabel. Ella es originaria de la Cooperativa y en las casas que rodean la suya viven su tres o cuatro generaciones de

su propia familia. Luis ha llegado allí luego de casarse y se ha vuelto un entusiasta del trabajo cooperativista. Siempre que nos vemos, como en esta ocasión rumbo al supermercado, me cuenta de sus andanzas en El Salvador donde ha ido a encuentros de cooperativas latinoamericanas, con las cuales mantiene contacto constante. O nos cuenta de la frustración al intentar reunirse con supuestas organizaciones cooperativistas de la Ciudad que, al final, no ejercen de manera horizontal.

Así también, nos cuenta cómo declina el “espíritu cooperativista”; de Palo Alto y cómo se imagina escenarios para la reeducación de la comunidad. Y precisamente el huerto para él es una posibilidad de recuperar ese espíritu y de abrir un espacio en el que los más jóvenes se interesen por involucrarse en el devenir de la Cooperativa. Ya de regreso, me toca contarle alguna anécdota de mi propio trabajo e incluso de mis hijos, aunque siempre volvemos al cooperativismo.

Durante la comida, ya con los demás, logramos desviar la conversación hacia música películas o golosinas que comíamos cuando niños. El entusiasmo de Luis es asombroso, pues siempre está enriqueciendo su imaginario cooperativista o atendiendo a gente que, como nosotros, viene a Palo Alto a absorber de su experiencia. El compromiso con él, con su familia, con esa comunidad, se vuelve así un lazo demasiado grueso.



Fig. 6: La comuna: revolución o futuro, capítulo 13, Cooperativa Palo Alto, Ciudad de México. Foto: La comuna.

2. – “Somos arqueólogos -decimos-, estamos excavando en la memoria de Tlatelolco. Si quieres ayudarnos, tenemos varias actividades: de este lado está la zona de excavación.

Puedes tomar los instrumentos, cavar en alguna de las partes cuadrículadas, quizá hallar algo y luego llenar la ficha para clasificarlo.

Por acá tenemos el tendedero de sueños. Se trata simplemente de que escribas cuál es tu sueño para Tlatelolco y lo pongas en el lazo para que toda la comunidad lo lea.

En esta mesa tenemos algunas imágenes y audios sobre la historia de Tlatelolco y nos gustaría que nos dijeras si reconoces alguna foto o un sonido y nos digas si significan algo para ti”.

La Unidad Habitacional Nonoalco Tlatelolco -donde estamos llevando a cabo el capítulo 10 de La Comuna en 2019-, es uno de los proyectos de vivienda más ambiciosos del México moderno. La Unidad está construida en el territorio de uno de los barrios más antiguos del Valle de México, que fue uno de los pueblos aliados del imperio mexica. El diseño original de la Unidad planteaba que Tlatelolco fuera una ciudad dentro de la ciudad. Se trataba de la realización de las ideas de Le Corbusier para reformar los barrios más pobres del centro de la Ciudad de México a finales de los años 50.

Tlatelolco pareciera tener una vocación de imán histórico. De ser la zona de mercado prehispánica, en el siglo XX marcó el inicio y el final de la promesa de la modernidad, primero con la construcción de la Unidad donde luego ocurrió el asesinato de estudiantes, el dos de octubre de 1968, en la Plaza de las Tres culturas. A lo que se sumaría luego el 19 de septiembre de 1985, cuando el terremoto derribó el edificio Chihuahua y dañó varios más, en una de las tragedias más lloradas por el país. Esto último provocó un éxodo que marcó el declive social de la Unidad. O al menos así lo percibieron muchos de los vecinos y vecinas con quienes conversamos para llevar a cabo nuestro trabajo.

De manera que con ese conocimiento, y disfrazados de arqueólogos, salimos a desempolvar memorias y deseos de la Unidad. En esta ocasión estamos muy cerca del metro y del teatro María Rojo, donde hay además un centro cultural. Mi tarea es ayudar a activar la mesa de los documentos. Se acerca un señor alto con su hija. Él debe tener 50 años y ella 20 o 22.

Conforme les muestro las fotografías, él se entusiasma. Reconoce las vías del tren que aún quedan pues la Unidad, también, se fincó sobre los antiguos talleres de ferrocarriles. De antiguas fotos rescata los pocos árboles existentes y nos cuenta cómo muchos de los que ahora existen fueron plantados por los propios vecinos. Luego simplemente voltea y nos señala la plaza que conecta la salida del metro con el punto donde estamos y nos dice *Antes, esa plaza era un campo de fútbol donde veníamos a jugar*, gira el brazo y señala el centro cultural: *allí se comenzó a tocar rock a finales de los sesenta y se siguió tocando mientras estuvo prohibido*. Luego le muestro la foto de una vieja y ya inexistente panadería y le dice a su hija: *mira, cuando éramos novios, tu mamá y yo veníamos aquí*. Miro la cara de la chica que ha estado escuchando a su papá por más de veinte minutos y le pregunto:

- ¿Tú sabías todo esto?
- ¡No!
- ¿Y qué te parece?
- Que tengo mucho que hablar con mi papá.



Fig. 7 y 8: La comuna: revolución o futuro, capítulo 10, Tlatelolco, Ciudad de México. Foto: La comuna

Lo que hay

Hay un modo de hacer marciano. Es decir que parece venir de otro mundo, que mira a la tierra desde la altura de su nave invasora y luego intenta representarse lo que mira. Una mirada alienígena que aliena, que apenas ha tenido contacto con los componentes de la tierra y, por tanto, apenas comprende lo que significa una *situación*. A este modo de hacer, Amador Fernández-Savater, lo ubicará dentro de que llama *paradigma del gobierno*.

El paradigma del gobierno es un tipo de mirada que quema y desertifica las situaciones donde germinan los posibles que pueden cambiar el mundo. A partir del vacío, es vacío lo que siembra en el mundo; a partir de una carencia y de una falta, es carencia y falta lo que extiende por todos lados. (FERNÁNDEZ-SAVATER, 2020, p. 212)

Del otro lado, podemos pensar que en realidad no falta nada: hay lo que hay. Hay una tierra llena, sin pecado concebida, donde abundan situaciones que nos involucran y sobre las que es posible ejercer alguna acción. Podemos atravesar el paradigma del gobernar para movernos en *el paradigma del habitar*. Y habitar, lo sabemos, se hace a flor de piel. Para entrar en el habitar, Fernández-Savater apunta la necesidad tanto de “detectar las potencias” como de “acompañar las situaciones” (FERNÁNDEZ-SAVATER, 2020, pp. 213-214). Para lo primero es necesario cierto nivel de escucha y atención que pueda llevarnos a “inventar dispositivos de intensificación para ver-sentir más y mejor lo que hay”. Es decir, que hay un componente estético como resultado de esta escucha, de esta atención. Y, como dijimos arriba, esta atención se da en el campo de las negociaciones, en la posibilidad de abrirse al juego de afectar y ser afectado más allá del plan maestro o programa ideológico que se lleve encima.

Estos dispositivos de sensibilidad pueden, además, ser acompañados por dispositivos que puedan conducir la energía de las potencias halladas. Son “aquellos dispositivos que la dejan pasar: regiones de tránsito y no acumuladores. Y que la realzan, prolongan sus efectos e inducen nuevas metamorfosis: transformadores y no estabilizadores” (FERNÁNDEZ-SAVATER, 2020, p. 215).

Las prácticas artísticas en territorio se reconocen en el paradigma del habitar en tanto nunca dejan de contrastar un plan previo con las potencias halladas en las negociaciones. No intentan sobreponer un programa de gobierno ni estabilizar las situaciones. Detectan y se sumergen en lo que hay. Y lo que hay, como dice Spinoza, son composiciones de cuerpos que afectan y son afectados.

Referências bibliográficas

DEZEUZE, Anna, *Thomas Hirschhorn. Deleuze Monument*, Londres: Afterall Books, 2014.

GARCÉS, Marina, *Un mundo común*. Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2013.

HALAC, Gabriela, *Espacios Revelados. Prácticas artísticas en territorio*. Córdoba: Ediciones Documenta, 2020.

FERNÁNDEZ-SAVATER, Amador, “Una primera reflexión por escrito sobre el tema de la atención”, 2019. Enlace: <https://www.filosofiapirata.net/ausentarse-la-crisis-de-la-atencion-en-las-sociedades-contemporaneas-2/>

FERNÁNDEZ-SAVATER, Amador, *Habitar y gobernar*, Barcelona: NED editores, 2020.

LA COMUNA, *La comuna: una posada y un huerto*, Ciudad de Mexico: Editorial Heredad/Fonca, 2020.

LAZZARATO, Maurizio, *Políticas del acontecimiento*, Buenos Aires: Tinta Limón, 2006.

MOTA, Melissa, “Tercerunquinto o el arte de negociar”, Revista Gatopardo, 2018, enlace: <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/tercerunquinto/>

SENNET, Richard, *Juntos. Rituales, placeres y política de cooperación*, Barcelona: Anagrama, 2012.

SZTULWARK, Diego, *La ofensiva sensible*, Buenos Aires: Caja Negra, 2019.

Dossiê Dramaturgias dos Afectos: Sentimentos Públicos e Performance

Diante dos afectos: visceralidade,
emancipação, dor e relação

*Facing affections: viscosity,
emancipation, pain and
relationship*

Ana Kiffer¹
PUC-Rio
E-mail : anakiffer@gmail.com

Resumo

O artigo busca mapear um conjunto de traços relevantes para se entender o chamado 'giro afetivo' (*affective turn*) no campo das ciências humanas e sociais, com o intuito preciso de: a) entender a sua lacuna no Brasil; b) desenvolver hipóteses acerca da subalternização dos afetos como campo de reflexão e de ação político-subjetivo; c) desmontar as alianças que a máquina do afeto, entendida como potência de agir, mantém com a máquina da conquista e da dominação e, por conseguinte, com o descarte dos afetos elencados no seio do *pathos* da passividade (dor, tristeza, raiva, ódio), discutindo, nesse ponto, com as contribuições de Sarah Ahmed (2015). A hipótese que perpassa todo o artigo é a de que há uma relação íntima entre o que o Ocidente considerou como afecção amorosa e a sua recorrente prática de descarte ou extermínio do outro (subalterno, perigoso, odioso, virulento, passivo, feminino, afetivo, não-civilizado), logo uma relação intrínseca entre a máquina do amor e a do ódio. Postula-se que é essa a base erótico-política do Ocidente. Nessa máquina busca-se mostrar como o amor teve que se com/fundir com a ideia da fusão, que por sua vez não equivale à união total de dois seres, senão que a dissolução de um ser (passivo, feminino ou mais fraco) no ser mais forte. Nesse ponto discute-se com as contribuições de Achille Mbembe, sobretudo em *Políticas da Inimizade* (2016) e *Brutalismo* (2020), buscando entender como esse modo erótico-político de desenho e exercício do poder, que se perpetua desde a empresa colonial aos sistemas neoliberais de *fronteirização, racialização e identificação da virulência dos corpos*, precisam desse outro em *excesso de presença*, para manter o seu permanente estado de fusão/descarte. Em todo tempo dessa reflexão o Brasil insurge como campo de revisão, atualização, mas também de saída e de recriação de alternativas aos problemas levantados.

Palavras-chave: Afeto, Ação, Dominação, Amor, Ódio, Dor.¹

1 Ana Kiffer é Professora da Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Foi Directeur de Programme no Collège Internationale de Philosophie de 2006-2012. Vem trabalhando desde os anos noventa sobre as relações entre o corpo e a escrita, e sobre as políticas do corpo. No escopo dessa questão publicou o livro Antonin Artaud uma poética do pensamento, na Espanha, Edita Francisco Pillado Mayor em 2003, organizou a coletânea de ensaios Sobre o Corpo, 7Letras 2016 e publicou o livro Antonin Artaud em 2016, EDUERJ. Mais recentemente inaugurou uma pesquisa sobre cadernos de escritores e artistas e suas relações com o corpo, publicou vários artigos dentre os quais O Rascunho é a obra - caso dos cadernos para a Revista de Estudos de Literatura Brasileira da UNB e Estou como que sobre Cartas e Extravio, Revista Remate de Males, UNICAMP. Com essa pesquisa ganhou a bolsa CAPES de Professora Visitante Sênior em Paris 7 onde residiu entre 2018-2019 pesquisando os arquivos – cadernos e notas de Edouard Glissant. De seu retorno em 2019 foi convidada pela Bienal de

Abstract

The article intends to map a set of relevant features to understand the so-called 'affective turn' in the field of human and social sciences, with the precise aim of: a) understanding its gap in Brazil; b) developing a hypotheses regarding the subordination of affections as a field of reflection and political-subjective action; c) dismantling the alliances that the machine of affection, understood as the power to act, keeps with the machine of conquest and domination. On this point, with the contributions of Sarah Ahmed (2015), it will also be discussed the alliances that this machine of affection maintains with the disposal of affections listed within the pathos of passivity (pain, sadness, anger, hate). The hypothesis that is explored here is the close relationship between what the West considers loving affection and its recurrent practice of discarding or extermination of the other (subordinate, dangerous, hateful, virulent, passive, feminine, affective, non-civilized). Therefore, there is an intrinsic relationship between the machine of love and that of hate. It is postulated that this is the erotic-political base of the West. In this machine, the aim is to show how love had to mix / merge with the idea of fusion, which in turn does not equal to the total union of two beings, but the dissolution of one being (passive, feminine or weaker) into the stronger being. At this point, the discussion dialogues with the contributions of Achille Mbembe, especially in Policies of Enmity (2016) and Brutalism (2020), looking for understanding how this erotic-political way of drawing and exercising power, which is perpetuated from the colonial enterprise to the neoliberal systems of bordering, racialization and identification of the virulence of bodies, needs this other in excess of presence to maintain its permanent state of fusion / disposal. Throughout this reflection, Brazil emerges as a field of revision, updating. But also, as a way out and recreation of alternatives to the problems raised.

Keywords: Affection, Action, Domination, Love, Hate, Pain.

São Paulo para intervir com uma exposição de cadernos e manuscritos de Glissant que acontecerá em 2021. Com esse projeto obteve a Residência Artística na Cité Internationale des Arts, Paris, janeiro-fevereiro 2020. Sua pesquisa atual versa sobre os afetos de borda, e dentro desse tema publicou em 2019 o livro Ódios Políticos e Política do Ódio, lutas, gestos e escritas do presente, com Gabriel Giorgi pela Bazar do Tempo. Em 2020 publicou Relação e Ódio, Glissant desde o Brasil, pela N-1, São Paulo e, na Argentina e na Espanha, também com Gabriel Giorgi o livro Las Vueltas del Odio: gestos, escrituras, políticas pela Eterna Cadencia.

Como escritora, publicou Tiráspola e Desaparecimentos, Editora Garupa, 2016, A punhalada, 7Letras, 2016, Todo Mar – Urutau, 2018. É colunista da Revista Literária Pessoa, organizadora e tradutora do livro, A Perda de Si – cartas de A. Artaud, (org.), Rocco, 2017, e das coletâneas Expansões Contemporâneas: literatura e outras formas, com Florência Garramuno, UFMG, 2014, Experiência e Arte Contemporânea, Ed. Circuito, 2013, entre muitos outros artigos e ensaios.

De modo que
el Occidente toma,
después da,
y al momento de dar
repite a la vez
que oculta el tomar
Sarah Ahmed

1. Inícios, contornos e contextos

A presença dos Estudos dos Afetos, ou o chamado *Affective Turn* e/ou *El Giro Afectivo* (MASSUMI, 2015; Ali & DOMINGUEZ, 2013; AHMED, 2015) vem marcando uma série de estudos no campo da literatura, das artes, com ênfase para a *performance arte*, e também no campo da sociologia e da etnografia. De modo geral, as ciências humanas e sociais foram, nos últimos vinte anos, em maior ou menor grau, tocadas pelos estudos dos afetos². Essa história pode ser contada através de diferentes ângulos e perspectivas, cada uma delas matizando, por sua vez, a própria posição crítica de quem a enuncia. Elenco algumas dessas perspectivas, que juntas desenham apenas uma cena, ou um certo contexto que me interessa aqui destacar sobre o *giro afetivo*: a força afetiva como resposta a um retorno da centralidade do sujeito nas artes, na literatura contemporânea e, mesmo na cultura em geral, sobretudo se olhamos para o incremento dos relatos subjetivos, autobiográficos, auto ficcionais ou documentais, e para a ênfase na definição identitária (CHAUVIN & TANCETTA, 2019); a presença do afeto como efeito do esgotamento de um certo modelo de racionalidade, que pressupõe, ele mesmo, um modo específico de organização da vida coletiva e individual dos corpos e dos espaços que começou a ruir nos anos 90 e início do século XXI (BERLANT, 2011; MBEMBE, 2016). E, ainda, o afeto como questão presente e fundamental na consolidação das vozes teóricas por tantos séculos subalternizadas (SPIVAK, 2019; hooks, 2017), que se firmam, ao mesmo tempo em que reivindicam novas dicções críticas e um *approach* transgressivo para com os seus objetos de estudo e práticas de trabalho, figuram como traços gerais dessa cena.

2 No campo dos estudos afetivos há incluso grupos que defendem uma separação e diferença entre a questão do afeto e essa das emoções. Grosso modo, essa separação reside no fato de que uma grande parte dos estudos afetivos se inserem na genealogia da filosofia deleuziana e spinozista (Massumi, 2015; Lordon, 2016) e da psicanálise, e consideram a força afetiva como acontecimento anti-discursivo. Delimitando, por conseguinte, um campo de estudos que questiona a ênfase no sujeito e seus efeitos no sistema da arte: testemunho, ficções do eu, a volta do relato documental, entre outros (CHAUVIN & TANCETTA, 2019). Já as emoções vêm sendo pensadas como fenômeno híbrido, entre discurso e corpo, e para muitos dos estudos que aí se localizam essa separação entre emoção e afeto é inoperante (BERLANT, 2011; AHMED, 2015).

Enfim, uma reconfiguração epistêmica profunda vai se delineando ali onde os estudos do afeto de algum modo auscultam e participam, e, não por acaso, tudo isso vai de par com as reconfigurações dos campos políticos e da vida do planeta na contemporaneidade.

Esse brevíssimo desenho tem também como fundo o questionar de um conjunto de ausências, sobretudo porque escrevo desde o Brasil, onde curiosamente o giro afetivo não se consolidou. Ao menos não como nos E.U.A e no conjunto dos países hispano falantes da América Latina, sobretudo na Argentina e no México. Essa ausência deve ser ela mesma objeto de reflexão de alguns dos pontos que buscarei enfrentar. De fato, é aparentemente estranho notá-la no epicentro de um país que está na fonte de outra das bases fundamentais para a ênfase dos estudos afetivos: a precarização da vida pública e política, a crise do sistema neoliberal e do sistema representativo, o avanço dos populismos de direita e a centralidade da questão ambiental e, logo, territorial, envolvendo a necessidade de deslocamento das culturas até aqui totalizadoras, e de aprendizagem com as ditas culturas locais (MOUFFE, 2018; LORDON, 2016 ; STANDING, 2014). Além da centralidade que assumem as vozes das mulheres e da multiplicidade dos feminismos atuais, da força do feminismo negro, e dos avanços na discussão sobre a questão de gênero – LGBTQI+, mesmo em meio ao imenso retrocesso que um governo de extrema-direita coloca para o conjunto dessas vozes e dessas vidas. Pensar desde a ausência desse campo dos estudos dos afetos, no caso do Brasil, pensar, incluso, desde a ausência de um certo Brasil, é ter que tocar a ferida, ou considerar que o próprio estudo (ou a ausência de estudo) do afeto é um sintoma que se abre como uma cratera no seio desse imenso corpo-território, dito Brasil. O país, mundialmente reconhecido por seu povo tão afetuoso e cordial, de algum modo menospreza destrinchar as suas próprias coordenadas e conflitos afetivos. Sob esse prisma, interrogar os incômodos, silêncios e ausências que a discussão sobre os afetos aqui e ali provoca faz parte da própria investigação sobre as configurações afetivas de uma época e de uma sociedade. Também do esforço para se traçar uma certa cartografia do que se congelou, ou se fixou numa determinada organização e num certo imaginário³ comum dos afetos.

3 Sempre que falar de imaginário, busco-o pensar não como espaço da fantasia, em oposição, mesmo quando construindo desde outro prisma os espaços da realidade. Imaginário aqui é entendido como algo que enraíza corpos e territórios, mais próxima ao pensamento de E. Glissant (2005), esse enraizamento não deve, no entanto, ser visto como identidades essenciais ou atávicas, mas como corpos e territórios que se perfazem na Relação, acometidos pela pulsão diversa e móvel dos mundos em contato. O lugar de origem, como diz o autor, nunca é totalizável, tanto por sua abertura relacional, quanto pelos traços de apagamento que constituem a história dos espaços coloniais, logo do próprio Ocidente.

1.2. Afeto e Racismo

O mesmo impasse e conflito, não por acaso, se manifesta em torno da discussão sobre o racismo. Pesquisas recentes mostram que a grande maioria dos brasileiros já declara notar a existência do racismo no Brasil, mas a quase totalidade dos consultados afirma que nunca foi nem é racista⁴. Essa clivagem diante dos conflitos se posiciona no coração da vida dos afetos, indicando a extrema necessidade de interrogá-los. Os racismos, especialmente o racismo contra as pessoas negras, vêm sendo, no mundo inteiro, um *melting point* crucial para o debate acerca dos afetos. E o Brasil, país historicamente visto por ele mesmo, e pelo estrangeiro, como modelo de miscigenação, diversidade e de um pretensão não racismo se vê, mais uma vez, tendo que afrontar os modos como construiu a sua história e a função imaginária que a mesma vem cumprindo nele e para o mundo.

De fato, o racismo condensa inúmeras das questões afetivas acima elencadas, e que vem norteando o incremento nos estudos dos afetos. Ele se impõe hoje como cena primordial onde a questão do afeto se recoloca, e a partir dele deve ser (re)considerada. Sob esse prisma, e não por acaso, a releitura de Franz Fanon (2011) se torna hoje tão nevrálgica e crucial, e para as mais diversas áreas do conhecimento, exigindo rever incluso a noção de inconsciente à luz do racismo estrutural, cujo debate recoloca um conjunto de conceitos em questão, não para ‘cancelar’ o seu uso, mas para exigir sua radical revisão⁵. Sua contribuição indica a importância de se pensar na aliança incontornável entre vida psíquica e estruturas político-econômicas de subalternização dos corpos, mostrando que o ultrapassar de uma questão estrutural, como o racismo, e/ou o machismo, numa determinada sociedade, deixe de se localizar exclusivamente no âmbito das conquistas de direitos igualitários, para se reinserir também no âmbito das mudanças afetivas, onde se abre uma outra e imensa camada de questões. Por exemplo, a questão da (im)possibilidade da reparação: a da possibilidade, ou não, de um outro pacto de vida em comum, e os modos de funcionamento do desejo e dos fantasmas subjetivos em todos os pontos através dos quais a vida psíquica racista encontra a sua ancoragem e amálgama na estrutura da vida coletiva - desde a publicidade, aos produtos que consumimos ou que vendemos, até os modos de falar ou de lazer, e o que uma sociedade define como diversão ou humor.

4 Ver: <https://revistaforum.com.br/direitos/906-da-populacao-diz-que-ha-racismo-no-brasil-mas-975-nao-se-considera-racista/> consultada em 3/2/2021.

5 Não me parece possível continuar pensar num conceito de inconsciente desracializado. Do mesmo modo que as teorias feministas reviram a noção de histeria freudiana, e sua dependência das noções de um corpo feminino sempre faltoso, será necessário visitar diversos conceitos acerca do inconsciente sob a luz do corte racista que constituía, independente de seus autores, o imaginário e os corpos de sua época.

Mesmo um rápido olhar é capaz de observar como o turismo, e o que se definiu historicamente como diversão, se consolidou através de práticas predatórias, e não apenas em relação à natureza dos países ‘pobres’, mas também em relação à determinadas naturezas humanas, cujos corpos vêm sendo, direta ou indiretamente, oferecidos como lugar de usufruto e gozo dos corpos ditos superiores⁶. O devir-negro do mundo não é infelizmente o de uma liberação da vida de todos nós, mas, como vem insistindo Achille Mbembe (2020), o da entrada na era do *brutalismo*:

“[que] se dá sob o modo da punção e da extração de corpos. Os corpos racializados, porque julgados potencialmente virulentos (e virulentos porque racializados), tornam-se objeto de rapto, de captura, encurralados pela lei. Em realidade a função da lei não é a da justiça. É de desarmar a fim de fazer presas fáceis. O brutalismo não funciona sem uma economia política do corpo. Ele se parece a um imenso açougue. Os corpos racializados e estigmatizados constituem ao mesmo tempo a madeira e o carbono, suas matérias primas”. (MBEMBE, 2020, pp. 46-47) [tradução livre do original].

Isso não quer dizer, no entanto, que há uma relação de causalidade entre o reconhecimento da importância dos afetos no conjunto da vida comum e a emergência das vozes ditas minoritárias. Ou pior, que a importância do afeto deva ser circunscrita a uma voz dita minoritária se essa voz é associada – e sabemos que ela é – a ideia de uma menor importância, a uma menor relevância, ou mesmo a uma especificidade tal que restringe o lócus do estudo, o impacto e os efeitos da questão do afeto para se repensar a política do vivo hoje no mundo. Essa espécie de desvalorização e de subalternização da questão afetiva, se comparada às questões consideradas mais robustas, como a questão econômico-política do sistema neoliberal, a questão da crise da razão, do clima e mesmo a da crise da representação, e a possibilidade de novos pactos democráticos, mostram o preconceito que o próprio afeto e a emoção ainda sofrem no meio intelectual e político⁷. Como disse Alí & Domínguez:

6 Em torno dessas questões escrevi recente ensaio intitulado O Brasil é uma heterotopia. Publicado no Brasil pela Editora N-1: <https://www.n-1edicoes.org/textos/125>, e na França pela Revue AOC: <https://aoc.media/opinion/2020/12/01/le-bresil-est-une-heterotopie/>

7 Não se trata aqui de uma reflexão sobre o mundo político estricte sensu, mas é importante observar como o afeto na política vem sendo historicamente instrumento de uso pelos modelos de governabilidade populistas. Mais recentemente, devido ao esvaziamento e crise da identidade da esquerda, seu distanciamento e mudança daquilo que outrora foram as suas bases, os afetos ficaram entregues como massa de manobra da nova extrema-direita. Não por acaso Chantal Mouffe (2018) faz apelo, já no título de sua obra, *Por um populismo de esquerda*, para que de algum modo o campo da esquerda não perca de vez essa ferramenta que hoje alcança níveis de manipulação extremas, como vimos na campanha de Trump, nos E.U.A., e de Bolsonaro, no Brasil.

Monica Greco y Paul Stenner (2008) argumentaron que el giro afectivo surge como respuesta de la academia a la emocionalización de las esferas de la vida pública, consideramos que el giro afectivo representa en parte una emocionalización de la vida académica. (ALÍ & DOMÍNGUEZ, 2013, p. 102)

Essa *emocionalização* da vida acadêmica, sugiro pensá-la como sendo da ordem de uma emocionalização da vida da cultura, situada para além dos muros universitários, assustando o edifício epistêmico de uma época, onde afeto e emoção foram, e ainda são historicamente vistos como antagônicos à racionalidade e, logo, à capacidade intelectual e organizacional do viver junto.

Sob esse prisma me importa menos, nesse momento, a distinção teórica entre afeto e emoção, e mais essa separação anterior que coloca um e outro como inimigos da razão, e seus derivados, a saber: o próprio campo de construção do conhecimento, mas também esse campo fundamental de constituição de um *em comum*, onde repousam os pactos civilizatórios e democráticos, os sistemas de vida político-subjetivo e o convite ou a inscrição que fazem as artes no seio da cultura. Essa separação (razão/afeto) mostra que o efeito de deslegitimação e de desvalorização se inscreve não apenas sobre um campo de discussão, pesquisa ou conceito – a questão do afeto, mas, e sobretudo, sobre os corpos que colocam tal questão.

Estamos aqui numa dupla-injunção: o afeto é historicamente excluído das grandes e importantes discussões e decisões, e os corpos que o reivindicam são historicamente subalternizados pelas políticas da vida. Aliás, essa deveria ser também uma das perguntas seminais: por que a questão do afeto importa mais aos corpos ejetados ou sistemicamente subalternizados no campo do poder-saber: negros, mulheres, LGBTQI+, artistas, entre outros? Qual a perspectiva que a experiência desses corpos abre e através da qual a questão afetiva avulta e se sobrepõe? O que eles veem que o mundo, ou a sociedade, tal como se organizaram, deixaram de ver?

Seria preciso desemaranhar um pouco essa massa de preconceitos e antagonismos, e, sobretudo, compreender como ela sintomatiza o problema mesmo que os estudos dos afetos abre, alerta e espicaça.

2. Toda ação é uma domina[ação]? Todo afeto é visceral?

Uma grande parte das correntes dos estudos afetivos voltam, não por acaso, aos trabalhos do filósofo Spinoza (1632-1677). Isso porque a sua nova forma de organizar o mundo dos afetos permitiu questionar, ao menos até certo ponto, a extrema moralização que cobriu, diria mesmo que encobriu, a experiência afetiva do Ocidente. Mesmo que em Spinoza ainda tenhamos que nos deparar

com um conjunto de afetos elencados no hall dos afetos tristes, incutindo-lhes uma negatividade, até certo ponto ontológica, há ali um reposicionamento fundamental que recoloca o afeto como tudo aquilo que é capaz de afetar um corpo (SPINOZA, 2013). Um corpo que, por isso mesmo, desconhecemos em sua potência, ou no que ele pode vir a ser. Esse corpo sou eu, você, mas também o corpo do rio, do vento, da árvore ou do pássaro. Esse afetar é uma força, que exerce sobre os corpos o seu impacto e impressão primordiais. E a experiência do sentido se dará ela mesma através daquilo que o afetar faz (ou não faz) agir, sob o impacto dessa força, nos corpos, ou o que faz agir os corpos. Importa aqui tudo aquilo que aumenta a potência de agir do corpo, contra aquilo que o faz apenas padecer. Numa verdadeira aliança da potência com a ação e do padecer com o *pathos* da inação:

“A mente esforça-se por imaginar aquilo que exclui a existência das coisas que diminuem ou refreiam a potência de agir do corpo, (...). Portanto, a imagem daquilo que exclui a existência das coisas que a mente odeia estimula esse esforço da mente, isto é, afeta-a de alegria”. (SPINOZA, 2013, p. 113).

Veja que a valoração de positivo=potência está toda ela calcada na potência do agir, no agir como potência. Onde excluir o que se odeia (e sabemos que essa exclusão é também uma força da destruição, logo não desprovida de ódio) pode nos afetar de alegria. Estamos aqui mais distantes do moralismo filosófico, político e subjetivo que pretendeu banir a presença do ódio do homem branco ocidental⁸. Sob esse prisma todo afeto é força de afetar, e a impressão de um corpo sobre outro, poderia dizer, vai criando essa espécie de atlas dos rastros afetivos dos múltiplos corpos, vivos e não-vivos num determinado tempo e lugar.

Algumas questões, no entanto, retornam e se recolocam no âmbito dos estudos afetivos⁹ que releem Spinoza no presente. Vou me ater a duas questões que vem me interessando discutir, e também porque, mais uma vez, elas friccionam com esse espaço-corpo de um lugar, no caso o Brasil, e a com a

8 Esse tema é decerto vasto, complexo e não exaurível. O ódio, como todos os outros afetos, sempre fez parte do pensamento filosófico ocidental. Ou mesmo das formulações históricas, das guerras e matanças. No entanto, privilegiando discutir a partir do livro *Políticas da inimizade* (2006), de Achille Mbembe, busco mostrar como essa presença do ódio foi pensada como linha demarcadora da civilização ocidental, logo entre o Ocidente e os outros. Esses outros, cultura, povo ou corpo, foram doravante os agentes responsáveis pela **intrusão** do ódio no Ocidente. A versão fascista e totalitária recoloca isso e acaba representando o último avatar de formulação da força do ódio na cultura, até que novos discursos de descolonização do pensamento ocidental possam insurgir.

9 Quando me referir aos ‘estudos afetivos’ estou de fato considerando esse corpus multidisciplinar aqui já citado no início do artigo, e que desde os anos 90 e início do século XXI vem criando um campo epistêmico comum, mas não homogêneo. Logo, não me refiro aos estudos estritamente filosóficos e/ou spinozistas sobre o afeto. Acho que essa nota faria mais sentido logo no início.

releitura que me interessa empreender sobre os afetos ditos constitutivos do imaginário de uma cultura e seus viventes¹⁰.

Note entretanto, que me autorizo, a partir dos mais diferentes trabalhos que compõem a cena dos estudos afetivos, sair de uma discussão estritamente filosófica, como se se tratasse de uma linhagem e reconsideração intrínsecas à discussão sobre a fortuna crítica de Spinoza. Não é esse o caso, nem mesmo o que define a minha formação. As questões que aqui encontrarão efeito na reconfiguração que opera Spinoza na leitura dos afetos no Ocidente dizem respeito à relação entre potência, ação e dor, e alguns afetos constelares à dor, como a tristeza, a raiva e o ódio, pensados como afetos tristes e passivos. E vale lembrar que esse questionamento acerca da ação e do agir já foi empreendido por críticos, antes mesmo da configuração de um campo dos estudos transversais e decoloniais sobre os afetos. O próprio Deleuze, em diálogo com a filosofia de Spinoza, interrogou, a partir da obra de Samuel Beckett (1970), essa potência do agir/não agir, nuançando-a até aos mais imperceptíveis movimentos, e aos seus modos de esgotamento da ação, logo: o questionando o que é o agir¹¹.

Nesse momento, escolho tomar como interlocução para pensar a relação entre ação e inação, potência e padecimento, a contribuição recente, e decolonial, inserida no âmbito dos estudos afetivos, empreendida por Sarah Ahmed (2015). Com ela quero desdobrar, discorrer, e incluso discordar (termos derivados de *cordis*: lugar anatômico-simbólico destinado, na cultura ocidental, a ser o receptáculo dos afetos) acerca dessa linha do *pathos* ocidental, onde a potência é agir e a dor é padecer, é passividade. Dessa linha derivam outras linhas. As que aqui me interessam assim as desenho: *afeto -potência - agir-dominar -visceral -passional; afeto- inação- sofrer- ressentir- odiar- não sentir- desligar-se*.

Essas linhas estariam, a meu ver, situadas para além do moralismo¹² afetivo ocidental, partindo de um desenho geral, ele mesmo inspirado por uma ética spinozista, definindo, de forma caudalosa, os nossos maiores desafios de relação e contato com o mundo dos afetos, ou com os afetos do/no mundo. Diria além: que algumas mudanças no curso de cada uma dessas linhas, que vem ocorrendo, grosso modo, desde a segunda metade do século XX e que encontram um novo fôlego a partir dos anos 90 e dois mil, vem representando um corte epistêmico-corpóreo, político-afetivo no, e para o Ocidente hoje. Entender esse corte implica re-valorar diferentemente as impressões afetivas, desde as físicas até as simbólicas, e a redefinição disso no âmbito de uma economia política dos corpos hoje.

10 Venho, em textos recentes, buscando reler a noção de cordialidade (Sergio Buarque de Holanda, 1995), em seu traço de extremismo afetivo, e também nas atribuições de alegria e jovialidade que vêm definindo e desenhando esse eterno país do futuro. Ver: KIFFER, 2019, 2020.

11 Ver o texto *L'épuié* Deleuze, posfácio à edição de *Le Dépeupleur* de Beckett (1970).

12 Quando faço referência ao moralismo no Ocidente não me refiro apenas à tradição judaico-cristã, mas também aos cortes racistas e machistas que ergueram as bases da máquina colonial ocidental.

De fato, em cada uma dessas linhas se localiza o centro-nodal da discussão acerca das maiores mudanças que sentimos nos últimos anos: de um lado, a potência aumentada do agir foi se revelando inelutavelmente no entrelaçamento que a ideia de ação sempre manteve, e ainda mantém com a ideia de dominação e, logo, de destruição. Fazendo, por conseguinte, com que os afetos inerentes à potência do agir sejam vividos e percebidos (valorados) como viscerais ou passionais. Por outro lado, a dor, vivida como passividade, em todo o seu estado de sofrimento e de padecimento, e localizada num contexto de impotência ou de inação, foi se transformando em matéria de ação e de reivindicação de novos agentes e corpos políticos.

Todos esses afetos são hoje determinantes de uma cena comum. A raiva e o ódio, mesmo sendo ainda vistos majoritariamente como afetos inoperantes ou só destrutivos, feios, sujos, tristes e, sobretudo, impotentes para agir mudanças construtivas, desprovidos de criação e de devir, agem no mundo buscando caminhos de restituição, de transformação e de reparação. A dor encontra a raiva e o ódio e libera a sua preconceituosa e monolítica versão femino-passiva para gritar por um outro corpo, meu, nosso, em insurgência e insubordinação. E tudo isso nos obriga a notar que é a própria lógica, que susteve durante séculos o funcionamento dessas duas linhas afetivas, que vem sendo profundamente abalada. O esforço aqui é um passo inicial na compreensão do seu funcionamento, para que possamos buscar nos aproximarmos com outro olhar das recentes mudanças na economia dos corpos e afetos políticos e subjetivos.

2.1. Separação ou fusão?

O corpo nacional brando é um corpo feminizado onde penetram ou invadem outros corpos, diz Ahmed (2015, p.22). Parto dessa constatação para começar a desenhar o corte fundamental sobre a organização dos afetos, que aliou a potência à ação e a passividade à dor. Hoje, não se pode mais negar como a história da ação, de onde deriva a potência dos corpos, foi canonicamente vivida e posta em prática através **da ação como forma de conquista e de dominação**. Independente de ter ou não ter sido essa a direção dada por Spinoza às reflexões sobre a potência e o agir dos corpos, o homem branco, desde a modernidade, pôs em marcha um modo político-subjetivo contínuo, e sem relaxamento, de relação intrínseca entre a ação e a dominação. A ideia de conquista, poderíamos dizer que é o amortecedor do elo que une, mesmo quando escamoteia, a potência à dominação. A empresa colonial é toda ela calcada nessa trilogia afetiva. É ela que destina ao contemporâneo esse molde de apreensão do objeto onde, curiosamente, a potência da ação acaba se entrelaçando, em seu movimento de conquista e de dominação, à destruição desse mesmo objeto. Ver esse modo de relação apenas como sendo constitutivo das ambivalências pulsionais e subjetivas dos indivíduos é deixar de

ver como a empresa colonial cria ela mesma o seu homem adequado, e a sua pulsão afetiva necessária. Decerto, com variantes e singularidades importantes entre os diferentes países, mas ainda assim adequado ao empreendimento da ação como conquista, e da dominação como seu modo de organização dos espaços coloniais.

Um tal empreendimento sustém uma compreensão e um funcionamento próprios do que doravante se deve entender como práticas de dominação. Uma de suas inúmeras características exige apartar, distanciar, desafetar, diria mesmo desinfetar o corpo do outro, a ser dominado. Para tanto, o modelo evolutivo de Darwin figura como mais uma cena, que marca tudo isso e deixar ver, em termos nacionais, como ser “brando”, tocado pelo outro é ser não civilizado ou evoluído (ibidem). Ser afetado é no escopo dessa história um elemento perturbador. Um elemento, ou uma qualidade doravante negativa para a manutenção dessa ordem, dessa trilogia afetiva entre potência-conquista-domação. Sob o prisma da evolução e da aposta no homem como o vivente mais evoluído, por onde desfila o seu imenso currículo de conquistas, ser afetado é uma ameaça à evolução, ao progresso, à civilização. Não por acaso, ser afetado é visto como perder o controle, de assalto se tornar visceral, passional, e, aqui ainda, menos evoluído. A visceralidade e a passionalidade são alocadas numa aparente intensificação desorganizadora e, ainda mais longe, como qualidades inerentes ao próprio funcionamento do afeto. Inimiga da ordem, ser visceral ou passional mostra que o outro, quando me afeta, ele é, ainda assim, causador e responsável por essa desorganização. Logo, deve, e justifica ser, presa fácil e obediente, sob pena de sua destruição. O contorno que a visceralidade e a passionalidade dão, ou querem dar ao mundo dos afetos, se oferece como a desculpa perfeita para que o livre curso da dominação se instaure, e para que o silêncio afetivo se cumpra. Fruto ele mesmo desse caráter não evoluído do homem, que passa a ter que se desembaraçar dos afetos para poder viver ‘junto’ de outros homens. Notem que, desse modo, o outro, responsável por intensificar a carga afetiva, nunca entrará legitimamente no circuito dos afetos em sua vocação e potência relacional. Ou, ainda mais longe, que o próprio afeto perde a sua vocação relacional para advir motor de causas predatórias.

E é assim que a uma cultura mais fechada, de barreiras (e fronteiras) fortes corresponde um corpo menos tocado pelo outro. A diminuição do campo afetivo (se o entendemos como base do campo relacional) corresponde o engrandecimento do campo territorial e intelectual do homem. Toda nação mais branda, dentro dessa lógica, será também uma nação menos branca, por onde os que são reconhecidos como racialmente outros penetram a superfície do corpo nacional, tingindo-a, não só de cor, mas de medo e de horror. Não estamos distantes dos “corpos racializados e virulentos da era do brutalismo”, como pontua Achille Mbembe (2020).

O afeto e a emoção servem, nesse contexto, para desvalorizar um corpo-território: uma gente emotiva é uma gente menos civilizada. E é também aí onde somos chamados a perceber que é a própria vida afetiva, seja de que qualidade for, que se associará à raiz da visceralidade e da passionalidade, impedindo o bom funcionamento do corpo social/racional. Criando doravante uma clivagem sem precedentes: por um lado, a visceralidade é valorizada enquanto afeto que conquista, age e domina. E, por outro lado, ela é atormentada pelo risco de sua própria passionalidade, marca da esfera perturbadora e indesejada de qualquer afeto que possa existir no e pelo outro. Esse desacordo primordial está no cerne da organização afetiva do homem branco. Ele não é simples, tampouco evidente. Já que insere a própria clivagem como relação primeva desse homem para com o mundo dos afetos. Sentir é, desde o início, o problema do homem branco.

Achille Mbembe sintomatiza essa cena, ao dizer que:

“(…) no início da empresa colonial estava o princípio da separação – colonizar era um trabalho de separar – o meu corpo vivo do outro, dos corpos-coisas – eu e os outros com os quais **nunca posso totalmente me fundir** – posso trazê-los a mim, mas nunca **ter relações de reciprocidade ou de implicação mútua.**” (MBEMBE, 2016, p. 66) [tradução livre e grifo nosso].

Nota-se como se associa aqui o *desejo de fusão*, próximo à visceralidade e à passionalidade, à constituição de uma *relação de reciprocidade com o outro*. Ora, como sabemos, o mito ocidental da fusão entre os seres, notadamente o fantasma hétero-cis-patriarcal que sustenta esse mito antigo, e posteriormente cristão, da fusão entre o homem e a mulher, indica claramente que era o corpo da mulher absorvido ou derivado do corpo do homem. Corpo da mulher que, nessa lógica, deve ser feito de brandura, ocos, faltas ou ausências que permitiam a penetração/absorção/fusão como o caminho de sua completude. Nunca a noção de fusão no Ocidente equivalia ou pode equivaler à de reciprocidade. Ela é calcada na violência da absorção de um pelo outro. A questão é: quem é o outro, ou quem está sempre na posição de ser absorvido? Creio que já sabemos todos quem vem sendo delimitado como o outro, ou os outros do Ocidente¹³.

13 Não desconsideramos o mito de que o corpo da mulher, e os mistérios que porta esse corpo, capaz de carregar nele outro corpo, deram origem ao mito da mulher devoradora que absorve o corpo do *infans*, numa relação fusional que dará origem na psicanálise a inúmeras e importantes compreensões do psiquismo humano. Mas notem que aqui, nesse fantasma persecutório que o homem vive na relação com o corpo da mulher, e com o corpo de todo outro, o seu próprio corpo é infantilizado e desprovido justo da potência dominadora que marcará a sua conquista do mundo. Não pretendemos, em hipótese alguma, esgotar essa questão, apenas indicar que elas se complementam na construção da virilidade como atividade de conquista e de dominação incutidas num determinado projeto de humanidade.

Essa violência está na base mesma do que foi se construindo como noção de erotismo ocidental¹⁴. Um erotismo masculino, onde a mulher, ou a nação branca, deriva ou deve ser absorvida, dominada, pelo homem, ou pela nação forte. Onde o desejo de fusão, quando masculinizado, se torna desejo viril de dominação do corpo ou território do outro. A questão é que sob essa base erótico-política está a organização posterior de como se é ou não afetado pelo outro. O corte racista da empresa colonial dominadora é, nesse caso, interdependente do corte machista que o sustém na virilidade visceral do conquistador.

O difícil nesse emaranhado é que o afeto resiste à descolonização, mantendo seus tentáculos nas camadas corpóreas e inconscientes. Quando se trata de afeto, a linha viril e passional, onde fusão é confundida com relação e reciprocidade, se sobrepõe, e mesmo inconscientemente. A separação do outro, como bem apontou a citação de Mbembe, como operação intrínseca ao ato colonizador, não é a separação da fusão nem do desejo de fusão. Posto que nela, fusão, o outro continua dominado, absorvido, dissolvido, criando uma verdadeira arquitetura de guerra para aquilo que se entendeu ser amor. Ao corpo do colonizador todos os outros podem se fundir, servindo ao seu prazer orgástico de dominação. E o imaginário do desejo de se fundir ao outro, como sendo o de estabelecer uma pretensa reciprocidade, continua assim ligado à condição “viril-amorosa” do homem que “somos” ainda hoje.

Entendo que uma outra e necessária separação, mais próxima às possibilidades de um campo relacional, onde um e outro portam a radicalidade da diferença e da inteireza, implicaria na desmontagem dessa linha afetiva que confunde fusão com relação. Não por acaso em outro trecho Mbembe nota que: “o muro da separação é suposto resolver a questão do excesso de presença do outro, esse que está na origem de sofrimentos inexplicáveis. (...). Existir aí dependerá da ruptura com esse o qual a ausência, e mesmo o desaparecimento não será vivido como perda, admitindo que entre ele e nós não há nada comum. A angústia de aniquilamento está no cerne dos projetos contemporâneos de separação.” (MBEMBE, 2016, pp. 63 e 67). [tradução livre].

Eu completaria dizendo que o *excesso de presença do outro*, que para Mbembe está na origem de *inexplicáveis sofrimentos*, é justo o excesso (e logo o sofrimento) disso com o qual só posso me fundir, isto é: absorver ou descartar. Esse outro (absorvível e descartável) – mulher, autóctone, negro, migrante, pobre – está assim fadado a um modo de relação que se firma no desejo viril e visce-

14 “No movimento de dissolução dos seres, a parte masculina tem, em princípio, um papel ativo, enquanto a parte feminina é passiva. É essencialmente a parte passiva, feminina, que é dissolvida enquanto ser constituído. (...). Toda concretização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo.” (Bataille, 1987, p.17). [grifo nosso].

ral de fusão. Modo este de dissolução dele mesmo, o outro, a priori, e sem escolha, amarrado, acorrentado ao *pathos* da passividade face à visceralidade da dominação, conquista, fusão, absorção.

O sofrimento dessa **relação sem relação** é o que implica na angústia de aniquilamento, base das políticas de inimizade, manifestas no desejo dos *apartheids* e fronteirizações passadas e atuais, como bem delimita e desenvolve Achille Mbembe (2016; 2020). O difícil de entender é que o excesso de presença já é da ordem do desejo de fusão, e fruto da ação da virilidade que dissolve o corpo do outro, ação que encontra o:

“superinvestimento na virilidade como fonte simbólica e política [e] não somente um efeito histórico das técnicas de desumanização e desvirilização que caracterizaram o regime das plantações sob a escravidão ou a governança colonial. Esse superinvestimento faz parte da vida própria de toda forma de poder, inclusive o das democracias liberais.” (MBEMBE, 2020, p.116). [tradução livre].

Tanto a virilidade como fonte simbólica ou política, quanto a virilidade como afeto primordial que une a potência à dominação e à fusão funcionam, nesses regimes – do colonial ao neoliberal – como impedidoras da reciprocidade e, ao mesmo tempo, como o imaginário do poder.

A ideia do afeto amoroso e relacional sob esses rastros da fusão vem violentando o Ocidente, e os corpos nele, até hoje, subalternizados. Trata-se de uma máquina afetiva que coloca a fusão como ação de dominação e de absorção, ou nos termos de Bataille (1987) de dissolução de um corpo (passivo/feminino) no outro (ativo/masculino). Sob esse prisma, não resta senão constatar como a noção de amor ocidental se estrutura e se confunde com a da violência ao corpo do outro, nesse crisol de forças de dominação afetivas, políticas e territoriais.

Os modos atuais desses estados afetivos – político-corpóreos – de dominação mudaram, mas não arrefeceram. E, nesse crisol de forças, os identitarismos – expressão infeliz para enunciar a vivência comum de diferentes grupos subalternizados – estão, mais uma vez, sofrendo o impacto das críticas mais severas, enquanto o desejo branco de fronteirização e barreiras físicas e territoriais ganha expressão e adesão política crescente.

A discussão sobre a força e o impacto afetivo das reivindicações ditas minoritárias é espinhosa e delicada. Já desenvolvi, noutro texto¹⁵, a importância do que ali chamei de ódio político para a construção de outros pactos do viver junto, que se desenvolverão, se possível, a partir de novos e necessários traços de separação. Essa separação, no entanto, participa do questionamento sobre as heranças epistêmicas do Ocidente, que abalam

15 Ver: Kiffer & Giorgi, 2019.

algumas das linhas afetivas profundas que o delimitaram, como as que aqui estou analisando. Numa delas, o ódio deixa de ser monolítico e já não pode apenas ser visto sob a perspectiva do opressor, tampouco apenas sob o prisma do sofredor como vítima passiva da história. Esse redesenho é complexo e difícil. Exigindo que os assentos até aqui assegurados se desloquem e se instabilizem. Essas experiências emancipatórias evocam camadas antigas dos conflitos (afetivos, corpóreos, libidinais, pulsionais e inconscientes) não solucionados, nem sanados entre os diferentes povos e culturas. Nesse contexto, os identitarismos podem ser vistos todos, não sem interesses precisos, sob um ângulo aglutinador, e o seu risco é o de nos confrontarmos com o que a crítica, em sua maioria branca e masculina, chama de retrocesso identitário de estrutura micro ou macro fascista. Antes de embarcarmos nessa política do medo deveríamos entender que a reivindicação identitária aponta o dedo para “o universalismo abstrato, matizado de colonialismo e misturado de racismo, [que] já durou muito tempo” (MBEMBE, 2020, p. 51). Mas também, que as lutas emancipatórias são longas e duras. E que o problema, a meu ver primordial, seria o da possibilidade, ou não, de se deslocar a vivência dos afetos que desenhou historicamente o regime político e subjetivo da dominação como fusão e/ou descarte do outro, como modo de funcionamento das afecções do poder, desde a empresa colonial até as democracias liberais.

Essa aliança que mantém a dominação com o visceral, e o visceral com o viril é que compromete a possibilidade de se ter outra compreensão da vivência político-subjetiva dos afetos. E aqui, mais uma vez, mesmo Mbembe teme, treme e alerta:

“a maior parte dos antagonismos políticos se exprimem cada vez mais sob uma forma visceral. As crispações identitárias são sintomas dessa entrada na era da visceralidade.” (2020, p. 53). [tradução livre].

Eu diria o contrário, que, de fato, nunca saímos da era da visceralidade. E que a questão é como desatar a vivência afetiva *em comum* da visceralidade/virilidade como modos constitutivos do imaginário do poder. Como poderemos entender que escavar a forma como a afecção do poder se constituiu em prática viril (e visceral) de dominação/fusão seria o caminho para outro modo de emancipação político-afetiva? Tudo isso irá decerto implicar na transformação daquele que faz par, em oposição, com o viril e o visceral: o *pathos* da dor como passividade, inação e impotência.

Não por acaso o mundo vem desde sempre se organizando em torno ao seu temor à passividade. Também, não por acaso, figuras correlatas à passividade assumiram o lugar da resistência ao modo como o poder exigia seu funcionamento viril e dominador sobre os corpos. A experiência subalterna burlou a fúria dominadora da ação através da preguiça, do gingado, da malandragem,

entre outras¹⁶. Melville viu através de Barteby um outro funcionamento para Wall Street, sem lobos, menos predatória, *preferindo não*¹⁷. Mais recentemente, sobretudo a partir das dicções feministas, a reivindicação de outra potência para a dor vem se inscrevendo nesse lugar de reorganização das linhas afetivas profundas e, por conseguinte, de resistência à lógica dominadora do inconsciente colonial.

Como vimos, o temor à passividade está na origem de todo temor à manifestação dos afetos e à emocionalização da vida e do poder. Como disse Ahmed: “o temor à passividade está ligado ao temor à emotividade. (...). A associação entre paixão e passividade (passio) é ilustrativa. Funciona como uma recordação de como a emoção foi considerada inferior às faculdades do pensamento e da razão. Ser emotiva quer dizer que o próprio juízo está afetado: significa ser reativa e não ativa, dependente, em vez de autônoma. As filósofas feministas mostraram como a subordinação das emoções também funciona para subordinar o feminino e o corpo.” (2015, p. 22). [tradução livre].

Para encontrar outra potência para a dor, foi necessário antes entender aqui os meandros dessa ligação entre potência, virilidade, ação, dominação, fusão e absorção. Afetos que não foram analisados por Ahmed, mas que curiosa ou sintomaticamente, e mesmo em sua voltagem mais violenta, nunca deixaram de estarem de braços dados com o que o homem branco vem nos convencendo ser o modo amoroso de exercício da razão e da verdade.

3. Afeto e emancipação – a questão da dor

Um passo primordial na desconstrução da dor como afeto passivo e inativo envolve reconsiderar o lugar dos afetos e das emoções como sendo o da interioridade individual e, ou subjetiva. Modelo canônico da psicologia, revisto pela sociologia de Durkheim que, como aponta Ahmed (2015), acaba invertendo a sobre determinação do dentro pelo fora, do indivíduo pelo o social. Em seu trabalho, encontra-se uma primeira pista de que nem um nem outro caminho respondem à complexidade contemporânea, e de que as emoções não pertencem

16 Sobre o trabalho forçado e a preguiça nos espaços coloniais ver FANON, 2018. P. 548; sobre como a capoeira e as lutas marciais dos escravos burlavam a violência colonial ver DORLIN, 2020. No caso do Brasil notar desde como a partir do Modernismo, da obra Macunaíma de Mario de Andrade e do movimento Antropofágico de Oswald de Andrade, esses traços considerados não evoluídos assumiram seu caráter de resistência, culminando, nos anos sessenta com a consagração da figura do malandro.

17 Frase-chave do conto Barteby, o escrivo de Melville ; *'I would prefer not to'*, posteriormente analisada por Gilles Deleuze em *Crítica e Clínica* (1993) como sendo a 'fórmula' de um outro pacto de comunidade fraterna e não edípica, recíproca e não visceral ou dominadora.

nem ao indivíduo nem ao social, mas que elas são o campo onde se delimita, com e através delas, as superfícies e limites de um e de outro – do eu e dos outros. Nesse sentido, é que proponho pensar a história da fusão como afeto erótico-político, que funciona e opera como borrador desse limite separatório entre um e outro, como uma espécie de apagamento dos rastros da dominação, e ao mesmo tempo como fonte de seus maiores fantasmas (desejos orgásticos, mundo sem limites). Origem desse *excesso de presença do outro, donde decorrem sofrimentos inexplicáveis*, lembrando a fórmula de Mbembe.

A dor, ao contrário do que nos ensinaram a sentir e a pensar, dentro desse atlas interior/exterior da dominação, insurge como atividade propiciadora de contorno, logo de limites. Aparecendo como operador fundamental para o reconhecimento dos corpos-territórios anexados ou fusionados, que, para lembrar o modelo de Bataille (1987), acabam dissolvidos no corpo masculino e viril da nação forte, do homem ou do poder.

Mas é certo que entender essa força propulsiva e ativa da dor implica ainda numa outra desconstrução: a da sua localização histórica e geopolítica, a da sua queda do livro sagrado e do mito de Adão e Eva, como explicita Berlant (2011) a partir de sua leitura de Wendy Brown:

“Brown sugiere que una sustitución de la identidad traumática con una subjetividad expresada utópicamente, (...), tomará del dolor la energía necesaria para la transformación social más allá del terreno de su experiencia sensible. Para que esto ocurra, el dolor psíquico experimentado por las poblaciones subordinadas debe ser tratado como ideología, no como un conocimiento anterior a la caída de Adán y Eva o como una teoría social comprensiva condensada. Es más como una mayúscula al comienzo de una frase vieja y mala que hay que reescribir. Pensar otra cosa implica afirmar que el dolor es meramente banal, una historia que ya siempre se ha contado. Es pensar que el momento de su gestación es, en efecto, la vida misma. La reparación del dolor no acarrea consigo una vida justa” (BERLANT, 2011, p. 53).

A ênfase que dão Brown e Berlant à dor como ideologia alinha-se ao reconhecimento e, até mesmo a uma certa resistência que têm em fazer da ferida o lugar, por excelência, de enunciação das questões dos povos subalternizados e, por conseguinte, de uma política da reparação. E fazer da reparação, a ideia, ou a utopia, de uma vida justa. Me alinho menos à necessidade de entender a dor como ideologia e mais à tarefa de compreender a máquina da dominação como uma trituração dos rastros da dor. Há uma função da dor que não se filia nem à propagação da ferida como fonte da reparação, nem à ideologia como desvio dos possíveis esgotamentos enunciativos da posição da ferida e da dor. A meu ver, essa função da dor é antes de mais nada ligada à delimitação e contorno de um corpo-território: físico, psíquico e sempre comum. A his-

tória dessa dor, impossível de se desembaraçar da história do apagamento de seus rastros, só se enuncia quando surge como voz diversa, não localizável apenas neste ou naquele corpo, mas como que definindo um outro corpo-comum, anônimo mesmo quando localizável. É a própria enunciação da história recalcada, decalcada da história que nos foi contada que pode aí insurgir. Contra narrativa ou não, sua função está para além da ilusão da vida justa. Ela é o corte que o Ocidente não operou, a verdadeira separação necessária, mesmo que colocando o corpo de novo sobre a mesa de autópsia e lhe infringindo a sensação da ferida repetida. Ela é a possibilidade, a meu ver, de saída do inconsciente colonial da fusão, fonte das fronteiras e *apartheids* sucessivos e atuais. Mais próxima a Butler (2009) e a Ahmed (2015), entendo que uma certa ativação da dor como gesto ou corte capaz de operar um novo modo e de insuflar um outro sentido à separação é necessária. Figurando como a própria possibilidade do campo relacional que, na leitura de Ahmed, indica:

“una relación íntima entre lo que Judith Butler ha llamado “materialización” - “el efecto de frontera, permanencia y superficie” (1993, p.9) - y lo que yo llamaría “intensificación”. Los cuerpos y los mundos se materializan y toman forma, o se produce el efecto de frontera, superficie y permanencia, a través de la intensificación de las sensaciones de dolor.” (AHMED, 2015, p. 54).

É esse outro processo de fronteirização que vem chocando o Ocidente e seus mitos de aglutinação, nação, razão, entre outros. Essa fronteirização, como separação necessária ao inaugurar de outro modo de relação, diria mesmo ao único modo possível de Relação (Glissant, 1990), implica num desejo radical de reconfiguração do funcionamento político e subjetivo entre nações, povos e culturas. Entendo ainda que criar Relação, mesmo que passe pela dor, não se dá a partir da ferida, como criticam Brown e Berlant, mas a partir do corte: corte sobre a ferida da fusão, sobre o apagamento mesmo dessa ferida. E não há corte sem dor. Essa dor assume aqui uma outra função primordial, que não é apenas a da interiorização e a da consolidação de uma narrativa do eu ou dos *eus em sofrimento*. Essa outra função passa pela intensificação de um contato, e de contato porque estamos separados, não fundidos, com as superfícies de todos os outros corpos feridos do mundo. Seja o corpo do rio, o corpo da floresta, ou o corpo autóctone e, ou, escravizado. É, aliás, a possibilidade de intensificação como propiciadora de um limite para a dor, delimitando diversas e diferentes superfícies corpóreas, que possibilita a transposição, ou a comunicação entre essas múltiplas superfícies (este último, termo um tanto ilegítimo, mas que uso aqui apenas por sua força didática).

A escala da dor já não é mais humana, porque saímos do mito judaico-cristão. Desconstruímos a narrativa da evolução. Entendemos que o seu compromisso com a verdade depende do seu compromisso com a dominação. Essas operações, afetivas e intelectivas, emotivas e racionais ao mesmo tempo, im-

plicam num deslocamento do eixo e do pacto civilizatório. Sob esse prisma a noção de corpo, oriunda de dores ativas, nem passivas nem vitimadas, implicam na constatação de que os racismos são também ambientais, e que o homem, em sua escalada predatória e visceral, deixou de sair do seu assento, e logo de se ver como presa de sua própria destruição.

3.1. *Dor Made in Brazil*

O trabalho da performer Letícia Parente (1930-1991), pioneira da videoarte no Brasil, *Marca Registrada*¹⁸, realizado em 1974, que mostra a artista bordando as palavras *Made in Brazil* na planta dos próprios pés, merece ser revisitado hoje, por um prisma onde a política dos afetos, e os rastros da dor se ativem como rosto/pé, ou como rosto no pé e pé no rosto de uma nação. Em 1974 o *Made in Brazil* fazia a crítica do investimento norte americano nas células de tortura e nos regimes ditatoriais que assolaram a América Latina dos anos setenta. O Brasil, onde se inicia o treinamento dos militares torturadores por agentes americanos, inaugura essa avalanche que, em 1974, atinge o seu ápice, com o maior número de presos, torturados e desaparecidos no governo do General Ernesto Geisel (1974-1979). Até hoje, assistir aos dez minutos e trinta e dois segundos desse vídeo é desafiador: o detalhe e o close da câmera apenas nas mãos e nos pés, o manuseio inicial da agulha e da linha, esse gesto tão simbólico quanto historicamente feminino, a aparente delicadeza, a leveza mesma do gesto, a doçura que atravessa o movimento que pouco a pouco começa a delinear sobre a sola do pé, com uma linha e uma agulha, em preto e branco, a frase só ao final dos dez minutos legível, feita de uma letra meio carne e meio linha intensifica ao mesmo tempo que cria e delimita uma região da e para a dor. Torta como as linhas afetivas de uma vida, as linhas costuradas sobre o tecido do corpo, espelham não apenas o gesto de tortura física, mas como as peles sensíveis de todos os corpos do mundo sofrem ativamente as ações da dor.

A relação intrínseca entre a permanência da dor ao longo dos dez minutos, e a delicadeza do gesto de costurar, leva o espectador ao limite do suportável. A dor infringida, a dor vivida, a dor incutida, a dor de um corpo da nação, de uma história, de uma cultura, diversa, partida, não conciliável, mas ainda assim algo corpo cria um território para a dor. É o território, ou a região dessa dor, feito de um conjunto de rastros comuns, e mesmo os apagados, que é ali performado no corpo da artista. Um algo que só sendo vivido se transmuta e se toca. Um algo meu, mesmo quando não é meu, é meu também, ali vivido. É seu, também. Berlant (2011) diz que há uma diferença brutal entre uma nação

18 <https://www.dailymotion.com/video/x3im92m> consultado em 2/2/2021

em luto e uma nação em dor. E, de fato, o luto oficializa e, mediando, distancia o corpo da nação dos corpos que ali vivem em dor. O luto se interpõe para cumprir um papel, justo o papel que hoje se interroga, e que tantas crises provoca nos pactos democráticos – o papel de representar a dor. No entanto, e essa é a crise que a arte enfrenta junto com a política, representar a dor parece já não cumprir, ou alcançar, aquele que vive a dor. Primeira chamada para que se possa reconsiderar, repensar, recomeçar é entender que o luto e a dor se separaram. A arte do século XX, e o próprio ‘surgimento’ do campo da performance arte, vem justo incidir sobre essa crise e essa separação entre o corpo da dor e o luto de uma nação. Interrogando não apenas o lugar, o papel e a função do corpo na arte, mas a possibilidade maior ou menor de que os corpos criem outro tipo de relação entre o dentro e o fora, o eu e o outro, a delimitação de um território, os contornos ou limites entre os corpos. Mais uma vez tratando-se de elos e de separações, a arte propicia recolocar outros limites e relações, feitos de diferentes modos de aproximações e de distanciamentos, onde, quiçá não haja a possibilidade de representar um luto nacional, mas de incidir sobre um corpo-território em dor.

Nessa outra relação, que a arte investiga, e aqui e ali inaugura como caminho, está em jogo uma interrogação permanente sobre os limites, sobre o que se passa, não dentro ou fora, nem na constituição do eu ou do outro (ontologia ou filosofia da alteridade), mas nos limites. Essa interrogação sobre os limites, que venho formulando como um pensamento das bordas¹⁹, é o que permite retirar o manto da passividade que encobre a dor, e, por conseguinte, alguns afetos que se co-movem em torno da dor, como a raiva, o ódio, a tristeza, entre outros. Essa matriz inicial de um corpo ativo da dor – que Leticia Parente performa através da simplicidade do **ato de costurar o próprio pé** – é curiosamente o que desloca ou abre a vivência da ferida para o campo gerador de um *em comum*. Ser afetado por algo, como pontuou Jeanne Favret Saada (2005) não se localiza no âmbito da empatia, nem da compaixão. Ao contrário, ser afetado é sair do lugar originário onde me encontro. Se deslocar no ato mesmo do ser afetado. É essa saída do seu lugar de origem e, por conseguinte, a experiência de algo que não estava previsto viver no lugar onde você se encontrava, que caracteriza o ser afetado.

De outra maneira é exatamente isso que faz Parente, quando traz o corpo da nação, e a perda mesmo desse corpo nacional -posto que uma língua é um corpo que é uma nação que é uma língua que é um corpo (*ad infinitum*), e em *made in brazil* já saímos da nossa língua - como marca, rastro e ferida do e no seu próprio corpo. Há algo aqui também importante de ser notado: os afetos ditos sujos, que começam na dor e chegam ao ódio, inscrevem sempre uma

19 Nos textos aqui já citados sobre o ódio venho pouco a pouco construindo o que entendo ser a complexidade de um pensamento das bordas hoje. Parte de um trabalho ainda em desenvolvimento.

im-propriedade dos e nos corpos. Quer dizer: quando Letícia Parente escreve em outra língua um outro corpo, o corpo da nação, no seu próprio corpo, esse próprio é de fato habitado pelo outro. Os modos dessa co-habitação do outro é o que vimos discutindo aqui desde o início. Assegurar a passividade da dor é decerto assegurar que o silêncio é a sua expressão mais digna, e que padecer é restringir o seu campo de ressonância: sua capacidade de afetar, ocupar, habitar, contaminar, escrever e contagiar um conjunto imenso, o maior deles, de corpos impróprios. A impropriedade assume aqui o seu duplo sentido: de sujo e de não exclusivamente próprio, logo unitário, fechado, impermeável. Um corpo impróprio é onde pode se inscrever a dor de outros corpos, os corpos mesmos já aí num espaço *em comum*. É como escrever junto: não sinto só, meu corpo pode ainda ser transpassado, sairei daqui ainda com ele, mas também com muitos outros. Utopia própria da arte, a de refazer o corpo unificado e fechado, como já dizia Antonin Artaud (1896-1948)²⁰, ou a de retraçar os limites dos corpos, como vim pensando aqui.

Só assim posso escrever que o meu país me dói tão profundamente que ele se torna, momentaneamente, o meu próprio corpo – tomada de dor sou por fim uma nação. Repensar a relação de um país com as suas dores é um modo de arrancar o silêncio e o silenciamento que o Ocidente impôs à *pedagogia do afeto* da dor. Alterar essa *pedagogia* (Giorgi, 2019) passa por entender, entre outras, que a dor não é passiva. E a raiva ativa. E que sentir dor é delimitar um território: físico, corpóreo, emocional, político, histórico. Não sentir a dor é desligar-se por fim e completamente, num *modus operandi* onde não existem nem conexões, nem relações. É como perpetrar a utopia dos confins, país de um imenso sem fim, território sem limites, onde tudo se suporta: invasão, extermínio, dominação, colonização permanente, estupro, roubo, saque e silêncio. Por isso, hoje, noutra contexto, a dor e a violência envoltas na cruel delicadeza presentes nesse trabalho de Letícia Parente, permanece, mesmo que noutra direção, extrema e intensamente atuais.

4. Ponderações finais: políticas da inimizade e os desafios da Relação

O ano de 2020, caracterizado, doravante, como o ano em que uma nova, grave e virulenta pandemia acometeu o mundo, recolocou, ainda com maior pungência, um conjunto de teses que já estavam atravessando o debate intelectual, político e cultural, em escala planetária, desde os anos noventa. Dentre elas destacaria o poder de matar do Estado, ou o que Mbembe circunscreveu sob o termo de *necropolítica* (2019), as *ruínas do neoliberalismo* (BROWN, 2020)

20 Ver KIFFER, 2016.

que mostra como chegamos ao estado pandêmico com um conjunto de instituições já arruinadas ou extremamente fragilizadas pelas políticas neoliberais, donde destaca-se o sistema público de saúde, o Estado de Bem Estar Social, mas também o mundo da precarização do trabalho (STANDING, 2014). O desaparecimento da forma ‘emprego’, logo o retorno ou o extremo agravamento dos quadros de fome, nos países do eixo-sul, com ênfase para o Brasil, mas também as crises migratórias no eixo-norte, aí igualmente encurraladas entre as violências dos Estados, a crise do emprego, a miséria e o novo ciclo da violência migratória (DE GENOVA, 2016). Dentre essas teses ou, no interior desse contexto, foi que busquei desenhar a importância de se afrontar francamente a questão afetiva como fonte de reformulação de novos modos de se traçar e de se viver limites comuns. A ação do afeto no mundo é direta mesmo quando invisível. Seus efeitos são concretos mesmo quando através de meios aparentemente abstratos.

A arte, e suas implicações *agônicas* (MOUFFE, 2014), vem sobrevivendo como adorno ou como excrecência, num mundo onde o valor da vida está em queda. Seu desafio se perfaz todo o tempo sobre a linha tênue entre o grito e o silêncio. A pulsação dos corpos, lutando, literalmente, para respirar, perfazem uma nova arritmia da vida cotidiana – uma espécie de coreografia feita de bloqueios e de brechas. Muros e furos. Sem chão e sem ar, o corpo rasteja sobre os muros do mundo. Mas, por outro lado, o paroxismo da vida exige rever as suas próprias bases, o seu valor. E a cultura volta ao cerne de germinação dessas bases, afirmando a sua potência para incidir como uma necessária clínica artística dos afetos. Destina-se cada vez mais a se firmar como espaço de refazimento **dos limites e das ligações, das separações e dos elos, dos cortes e das relações** entre o público e o privado (erodido pelo sistema ultra neoliberal), ou entre os corpos, a gente, as comunidades, como vivência subjetiva e política ao mesmo tempo.

Foram essas as teses subjacentes à escrita deste texto: como ressignificar as separações fora dos ditames do desligamento, do fechamento de fronteiras e das barreiras político-subjetivas do individualismo extremado de padrão de sucesso em nossas sociedades? Como entender que a fonte desse desligamento atual se encontra nas origens da relação entre ação como dominação e/ou fusão? Como imaginar outros modos de relação, fora, portanto, de sua verve de produção de “políticas de inimizade, fonte de nacionalismos atávicos, que, segundo Mbembe, estimam não haver mais um fora, e que é preciso para se proteger da ameaça e do perigo, multiplicar os recintos fechados” (2016, p. 9-10). Agora, jogados no fora da vulnerabilidade geral e no dentro dos confinamentos d um mundo fechado, ou apartados em seus recintos os mais privados, essa questão se reabre e se recoloca. Busco as brechas dessa asfixia. A potência de quando a vida atinge o seu próprio paroxismo.

*

A tese das separações propiciadoras ou não de novos elos se sustentou ao longo do texto sob três vértices e constatações: 1) para se ressignificar as separações (limites ou cortes) será preciso rever os modos atávicos das junções, donde a fusão e a dominação se sobrepuseram como modelo; 2) que o Brasil, como laboratório, pano de fundo, e lugar a partir do qual essas reflexões se constroem, indica com maior pertinência e veracidade que o mito da diversidade não foi, de fato, cunhado no crisol cotidiano dos corpos e vidas, e de que as saídas mais alegres dessa não reciprocidade mostraram também os seus limites, o seu próprio esgotamento e os rastros da fusão que o constituía; 3) a de que a Relação se perfaz a partir daí como um dos maiores desafios da cultura hoje, posto que o que críamos ser Relação era um modo de fusão (dominação), e logo o que acreditávamos poder ser relação de fato pode ser recapturado nas teias dos muros e fronteiras separatistas, impedindo a circulação dos afetos como trama comum a ser reconstituída.

Um novo e diferente modo de separação é arriscado, porém necessário. Para tanto, uma revisão radical das fusões e dos descartes, dolorosa, difícil, em alguns momentos vivida como impedidora mesmo do viver junto, se presentifica. A possibilidade, sempre delicada, de sermos ou não afetados pelo outro, pressupõe uma subversão da máquina atual do desligamento, cuja história busquei aqui discutir.

A digitalização dos espaços da vida, sob a égide no investimento em um individualismo atroz, atrelado, entretanto, à ideia de um espaço hiper-relacional, mostra, sob o ângulo que aqui interessa, um duplo desafio: como fazer desses espaços verdadeiros lugares de cuidado comum, ou como arrastá-los tão somente nas correntes destrutivas do desligamento, do limite como fronteirização que descarta o outro? Essa reflexão esteve subjacente naquilo que entendi ser, até certo ponto, uma potência da dor como traço de elo e de desenho de limites corpóreo-territoriais, que só pode acontecer no compartilhamento das vulnerabilidades comuns, da própria vulnerabilidade como fundação de um espaço comum e, logo, de inflexão do triunfo desse individualismo empreendedor de si, sempre em flecha de conquista e de dominação. Esses espaços de autocuidado ou de cuidado comum, emergentes, sobretudo, através das posições subalternizadas, proliferaram de forma positiva e construtiva ao longo de todo período pandêmico (ainda em processo), reafirmando essa potência da vulnerabilidade como um possível elo de refazimento das ligações entre grupos, povos e culturas distintas.

Sob essa linha ainda nos encontramos, tremendo, pois que no fundo sabemos que o devir dos viventes está mais uma vez, e mais do que nunca, atrelado ao devir do Todo-Mundo (GLISSANT, 1997). Num mundo que pouco criou espaço para o Todo-Mundo flertarmos aqui com a utopia, ali com a distopia. Sem poder apagar essas linhas, o desejo foi aqui o de apostar que sem o confronto, o ressignificar e sem uma espécie de dicção comum dos, com e sobre os afetos, que os comporte cada vez mais, nos múltiplos espaços da vida, não repactuaremos em prol dela mesma.

As mudanças políticas ou em proveito de uma nova economia do vivo não se tece apartando ou clivando os afetos comuns de um tempo ou cultura. Com isso não digo haver aqui nenhuma ilusão de que a política das inimizades, calcada na sensação, hoje atualizada ao extremo em seu plano imuno-afetivo, de que o outro carrega o meu próprio aniquilamento, será destruída. Mas, ao menos saberemos como disso participamos. Já não há mais possibilidade de escamotearmos, no plano corpóreo e relacional, esses afetos destrutivos como se benevolentes fossem. Por outro lado, pensar que a destruição é a única saída para quaisquer dos nossos desafios ou impasses é continuar na lógica da guerra e da inimizade. Acreditar que podemos minorá-la olhando apenas para o seu contrário, o amor e a paz, parecem ingênuos, quando percebemos as matrizes desses afetos no Ocidente. Por isso, a insistência: tudo se passará nas bordas, no tracejo e no retraço delas como delimitações transitórias de rastros e corpos-territórios apagados, quando não exterminados.

No momento em que formos, nos espaços comuns, redesenhando os limites possibilitadores de novos elos, limites afirmativos, que envolvem ressignificar o que entendemos até aqui como negativo, feio, triste ou sujo, compondo um campo de vulnerabilidades comuns, talvez, aí, a dor e o ódio possam, mesmo que momentaneamente e de forma abrasiva, reivindicar os limites antes ultrajados. Ou quiçá possam apenas tornar visível aquele campo, aquele corpo-território, que esteve ao longo de séculos dependurado, de cabeça para baixo, subjugado às forças mais destrutivas que conhecemos até hoje: as da colonização e do imperialismo (MBEMBE, 2016, p. 9). Conhecer essas forças nos leva hoje a mudar o eixo da reflexão, e o da própria constituição do que entendíamos ser o Outro. Não se deve negligenciar o fato de que essa sensação de inversão do mundo gera não apenas desorientação, mas uma extrema agressividade e resistência.

É disso também que se trata quando se postula a necessidade de abrir o diálogo sobre os afetos. Essa 'inversão' (Norte/Sul; Branco/Negro, Homem/Mulher, etc.) é ela mesma o retraçar de um novo e diferente limite no corpo-território do mundo, que exige rever as feridas comuns, os seus novos traços delimitadores e as possibilidades que daí emergirão para formação de outros pactos de Relação. Dessa 'inversão', ou dessa permanente e necessária transposição²¹, ainda não conhecemos todas as consequências. As guerras coloniais foram um marco sangrento e importante, mas ainda hoje insuficientes para transporem o próprio do afeto da dominação e da fusão. Mostrando que as relações de dependência e de independência não se traçarão exclusivamente sobre os planos político-territoriais, sobre a força da guerra, nem unicamente sobre o plano das instituições (mesmo que elas não possam ser abandona-

21 Transposição deve ser vista aqui menos como um ultrapassar em flecha de conquista e linha reta e mais como uma posição de través, transversal, reivindicando em sua própria obliquidade a formação de novas bordas.

dos), mas, também, sobre os espaços da vida comum, de como se vive, de como se sobrevive cotidianamente, de como o mundo cria ou não novos circuitos de circulação dos seus afetos e corpos e, sobretudo, em e a partir dos espaços de sufocação. O curto-circuito atual dessa circulação dos afetos é, sob esse ponto de vista, altamente benéfico. A sufocação é aquilo que temos para exigir e reconstruir uma outra respiração.

Referências Bibliográficas

AHMED, Sara. *La política cultural de las emociones*. Trad. Cecilia Mansuy. México: Universidad Nacional Autónoma de México Programa Universitario de Estudios de Género México, 2015.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BERLANT, Lauren. *El corazón de la nación - Ensayos sobre política y sentimentalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

BROWN, Wendy. *Nas ruínas do neoliberalismo, a ascensão da política antidemocrática no Ocidente*. Trad. Mario Marino. São Paulo : Ed. Politeia, 2020.

BUARQUE DE HOLANDA, Sergio. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1995.

BUTLER, Judith. *Ces corps qui comptent, de la matérialité et des limites discursives du « sexe »*. Paris: Ed. Amsterdam, 2009.

DE GENOVA, N. P., "The 'Crisis' of the European Border Regime: Towards a Marxist Theory of Borders". In: *International Socialism*. London: Kings College, 2016. (versão online acessada em 27/5/2021). Link: https://www.google.com/?client=safari&channel=mac_bm

DEPETRIS CHAUVIN, I. & TACCETTA, Natalia. (Org.) *Afectos, Historia Y Cultura Visual. Una aproximación indisciplinada*. Buenos Aires: Prometeo libros, 2019.

DELEUZE, Gilles. *Critique et Clinique*. Paris : Editions du minuit, 1993.

FANON, Franz. *Œuvres*. Paris : La Découverte, 2011.

_____. *Ecrits sur l'aliénation et la liberté*. Paris : Editions la Decouverte, 2018.

GLISSANT, E. *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad. Enilce do Carmo Rocha. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.

_____. *Poétique de la Relation*. Paris : Gallimard, 1990.

_____. *Philosophie de la Relation*. Paris : Gallimard, 2009.

_____. *Traité du Tout-Monde*. Paris: Gallimard, 1997.

HOOKS, Bell. *Ensinando a transgredir – a educação como prática da liberdade*. São Paulo : Martins Fontes, 2017.

KIFFER, A. *Ódio/Relação – Glissant desde o Brasil*. São Paulo: N-1, 2020. Coleção Cordel. <https://www.n-1edicoes.org/cordeis/RELAÇÃO%20E%20ÓDIO-2>

_____. *O Brasil é uma heterotopia*. SP : N-1, 2020. Coleção Pandemia Crítica. <https://www.n-1edicoes.org/textos/125>

_____. *A. Antonin Artaud*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2016.

KIFFER, A. & GIORGI, G. *Ódios Políticos e Política do Ódio - gestos, lutas e escritas*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

LARA, Alí; ENCISO DOMÍNGUEZ, Giazú. “El Giro Afectivo”. In: *Athenea Digital* - 13(3), 2013: p. 101-119. <https://atheneadigital.net/article/view/v13-n3-lara-enciso>

LORDON, Frédéric. *Les affects de la politique*. Paris: Seuil, 2016.

MASSUMI, Brian. *Politics of affect*. Cambridge: Polity Press, 2015.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica, biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte*. São Paulo: N-1, 2019.

_____. *Brutalisme*. Paris: La Découverte, 2020.

_____. *Politiques de L'Inimitié*. Paris: La Découverte, 2016.

MOUFFE, Chantal. *Agonistique, penser politiquement le monde*. Paris: Editions Beaux Arts, 2014.

_____. *Pour un populisme de gauche*. Paris : Albin Michel, 2018.

FAVRET-SAADA, Jeanne. “Ser afetado”. Trad. Paula Siqueira. *Cadernos de Campo*, n. 55, 2005: p.155-161.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Trad. Tomás Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

SPIVAK, Gayatri. “Quem reivindica alteridade?”. In: *Pensamento feminista: conceitos Fundamentais*. Heloisa Buarque de Hollanda (Org.). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019: P. 251-270.

STANDING, Guy. *Le Précarariat – les dangers d’une nouvelle classe*. Paris, Les Editions de l’Opportun, 2014.

Dossiê Dramaturgias dos Afectos: Sentimentos Públicos e Performance

Performatividades afectivas: prácticas de corazonamiento

Ileana Diéguez

Profesora investigadora Universidad Autónoma
Metropolitana, Unidad Cuajimalpa, Ciudad de México.
E-mail: insular5@yahoo.com

Considero que hay que formar colectivos múltiples de pensamiento y acción, corazonar y pensar en común para poder enfrentar lo que se nos viene.

Silvia Rivera Cusicanqui

Resumen

En este texto planteamos que el movimiento que entrelaza afección y afectos anuda la pérdida de un ser querido a su impostergable búsqueda y es lo que enunciamos como performatividad de los afectos: la agencia y el poder de los afectos o el afecto como agencia en la experiencia de las familias que buscan a sus seres queridos. Abordamos las performatividades realizadas por creadores en conjunto con colectivos de familiares. Específicamente reflexionamos acciones generadas por Lukas Avendaño, Fabiola Rayas y Laura Valencia, quienes colocan las estrategias estéticas al servicio de la búsqueda y de la exigencia por la debida justicia.

Palabras clave: Performatividades, Afectos, Desapariciones forzadas, Prácticas artísticas.

Abstract

In this text we propose that the movement that intertwines affection and affections ties the loss of a loved one to their urgent search and is what we enunciate as the performativity of affections: the agency and power of affections or affection as agency in experience of families looking for their loved ones. We address the performativities carried out by creators in conjunction with groups of family members. Specifically, we reflect on actions generated by Lukas Avendaño, Fabiola Rayas and Laura Valencia, who place aesthetic strategies at the service of the search and demand for due justice

Keywords: Performativities, Affect, Forced disappearances, Artistic practices.

En el espacio en el que coexistimos las violencias han ido determinando la vida y la muerte, el presente y el futuro, porque la ausencia de las personas que ya no están entre nosotros afecta irreversiblemente el modo en que estamos viviendo desde hace al menos más de una década, a la vez que seguirá afectando nuestro porvenir. La pandemia por muerte violenta y desaparición forzada se ha instalado en México y persiste, junto a las pérdidas causadas por el COVID-19. En México existe una cifra que supera todas las estadísticas aportadas por las dictaduras del cono sur. Según informaciones oficiales, en aproximadamente diez años y en aparente situación de “democracia” hemos llegado a más de 80 mil personas desaparecidas, a cerca de doscientas mil muertes violentas y miles de desplazados forzosos¹. Ante la inacción del Estado, e incluso bajo la constante y actual amenaza de los necropoderes, son las familias las que han asumido la búsqueda de sus familiares: búsqueda en vida, en hospitales, cárceles, centros de rehabilitación, en las calles; pero también búsqueda en fosas clandestinas ocultas en cerros y campos. Organizadas en colectivos y Brigadas Nacionales de Búsqueda con absoluta independencia del Estado, las familias despliegan una larga cadena de acciones. Han devenido investigadoras e investigadores, excavadores, exhumadores, peritos, forenses, arqueólogos, abogados, luchadores sociales, líderes, organizadores, fundadoras y fundadores de agrupaciones, movimientos y brigadas.

1 En enero del 2021 la Comisión Nacional de Búsqueda informó un número de 82.881 personas desaparecidas, la cual contrasta con las 35 sentencias condenatorias ejercidas por los delitos de desaparición forzada y desaparición cometida por particulares. Como resultado de estos datos se afirma que en México “hay un nivel de impunidad del 99 por ciento” (Infobae, 20 de enero, 2021).

Hablar de afectos en las circunstancias que hacen más de una década determinan la vida en México, implica hablar desde la afección que sostiene la rabia, que nos ha sacado a la calle y que nos ha movilizado a buscar. Que el dolor nos levanta es un hecho sostenido por quienes buscan a sus seres queridos. ¿Qué sino el dolor nos ha sacado a la calle, la afección, la conmoción, la indignación y la necesidad de justicia? Hacer público el dolor, sostenerlo entre varios, es quizás una manera de hacerlo más soportable.

Se ha insistido en el poder transformador del dolor. Varios textos de Didi-Huberman están dedicados a explorar los lazos entre pérdida, lamento y acción. Desde la experiencia del conflicto y la violencia en Colombia, Elsa Blair planteó el “inmenso potencial político del dolor” y la necesidad de recurrir a las narrativas de la memoria como “una vía para poner el dolor en la escena pública” (2002, p. 9) Mucho antes de que la academia hiciera de ello un tópico de reflexión, las madres y especialmente las mujeres en distintas partes del mundo hicieron del lamento y del dolor por la pérdida una estrategia de lucha y reclamo en los espacios públicos. “Del dolor a la cólera” es la potente enunciación de Nicole Loraux (2004) cuando reflexiona la transformación del dolor en “cólera negra”, en actos iracundos y rebeldes protagonizados por figuras míticas, teatrales y sociales de la Antigua Grecia. El poder político de las madres y la transformación del dolor en reclamo fue nombrado por Loraux como “memoria-cólera”. Ese furor irrefrenable lo podríamos reconocer en Démeter -su “cólera de Erinia”- cuando abandonó el Olimpo en protesta por el rapto-desaparición de su hija Perséfone. De la pérdida convertida en ira hablarían también las Erinias -las diosas de la ira- antes de ser estratégicamente convertidas en benévolas Euménides. Del dolor y la insurrección sigue hablando la figura de Antígona. Judith Butler articula insurrección y duelo en lo que llama “los dos actos de Antígona” (2001, p. 24): el entierro de Polinices y el desafío verbal y público a Creonte al afirmar el hecho. Doble acto que reúne dolor y rito, con cólera e insubordinación. En México el movimiento zapatista ha echado a andar un potente enunciado: Del dolor a la digna rabia². En la expansión de esta frase hacia una sociedad que la asume también como suya, se advierte la transformación del sufrimiento en cólera que impulsa a la acción.

2 El 15 de noviembre de 2014 en el caracol de Oventik, en Chiapas, al terminar el acto con los familiares de los estudiantes desaparecidos de la Escuela Normal de Ayotzinapa, el subcomandante insurgente Moisés, expresó: “Han sido ustedes, los familiares y compañeros de los estudiantes muertos y desaparecidos quienes han conseguido, con la fuerza de su dolor, y de ese dolor convertido en rabia digna y noble, que muchas, muchos, en México y el mundo, despierten, pregunten, cuestionen”. <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/2014/11/15/palabras-de-la-comandancia-general-del-ezln-en-voz-del-subcomandante-insurgente-moisés-al-terminar-el-acto-con-la-caravana-de-familiares-de-desaparecidos-y-estudiantes-de-ayotzinapa-en-el-caracol-d>

El dolor por la pérdida y desaparición de un ser querido es la afección que moviliza a las y los familiares en búsqueda en México. El movimiento que entrelaza afección y afectos anuda la pérdida de un ser querido a su impostergable búsqueda y es lo que enunciamos como performatividad de los afectos: la agencia y el poder de los afectos o el afecto como agencia en la experiencia de las familias que buscan a sus seres queridos.

Los afectos son las afecciones que nos llevan a actuar y que se condensan -tal como propuso Spinoza- en acciones y pasiones (2000, pp. 126-127). “Una afección es el estado de un cuerpo en la medida en que queda sujeto a la acción de otro cuerpo”, ha insistido Chantal Mouffe (2016: 37) para explicitar la dimensión afectiva que inquieta la intersubjetividad. Los afectos, en la comprensión de Frédéric Lordon, son “la materia misma de lo social” (LORDON 2017, p. 33) y “el concepto central de una gramática general de la potencia” (idem, 34).

¿Cómo acompaña el arte la búsqueda sostenida por los familiares de personas forzosamente desaparecidas? ¿Qué puede hacer el arte por la vida hoy en un contexto de emergencia nacional? ¿Qué pueden hacer las prácticas artísticas para ir más allá de las intervenciones simbólicas? En México el arte ha propiciado estrategias y herramientas que han contribuido a la búsqueda de personas desaparecidas, generando acciones construidas y realizadas con las familias o acciones realizadas directamente por familiares que a partir de perder un ser querido han transformado su propia práctica artística en función de la búsqueda.

2

El acto de caminar ha sido una potente estrategia en los procesos de visibilización de la pérdida, del dolor y la injusticia en Latinoamérica. Las rondas iniciadas por las Madres de Plaza de Mayo desde abril de 1977 y las Marchas de la Resistencia por ellas encabezadas, constituyen una paradigmática referencia. En Colombia el profesor colombiano Gustavo Moncayo caminó durante cuarenta y seis días, desde Sandoná, Nariño, hasta la Plaza Bolívar en Bogotá para exigir la liberación de su hijo, el suboficial del ejército Pablo Emilio Moncayo, secuestrado por las FARC desde 1997. En México caminar ha sido una acción sostenida en marchas y caravanas de paz. Desde las caravanas zapatistas (2001 y 2006) hasta las caravanas del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad. Cada 10 de mayo las madres mexicanas salen a las calles para recordar que no tienen nada que celebrar mientras faltan sus hijos. Las caravanas de madres centroamericanas llegan periódicamente a México buscando información que pueda ayudarles a localizar a sus hijo/as migrantes. Caminar para encontrarse con otro/as, con las muchas familias que buscan. Caminar para hacer pública la ausencia, para protestar. Caminar para imaginar la posibilidad del reencuentro.

Caminando con las madres en las marchas del 10 de mayo, Alfredo López Casanova concibió e impulsó el proyecto *Huellas de la memoria*, colocando el andar y la búsqueda de las familias en el centro de una reflexión poética, cruzando estrategias estéticas y políticas. Los zapatos aportados por los y las familiares que durante años han caminado buscando a sus hijo/as son intervenidos con informaciones específicas. En las suelas de los zapatos son grabados los nombres de las personas desaparecidas como de los familiares que les buscan. Cuando la superficie de los zapatos está muy desgastada se graba sobre un linóleo que se adhiere a la suela con los mensajes enviados por los familiares. Esa superficie grabada se impregna en tinta verde y se presiona sobre un papel, de manera que además de los zapatos, las impresiones linográficas integran la dimensión objetual y estética del proyecto; materiales que son compartidos con los familiares y se incorporan, junto a las fotos, a la búsqueda de sus seres queridos. El cuerpo y los zapatos de los vivos es el punto de reunión con los ausentes, con la vida y los afectos que les fueron robados.

Los zapatos, ya no de las familias que buscan, sino de las personas desaparecidas, han sido los objetos retomados por Fabiola Rayas para explorar los tejidos afectivos con quienes fueron forzosamente desaparecidos. Los zapatos y demás prendas que guardan las madres adquieren en las prácticas artísticas y/o estéticas una dimensión cognitiva, que como solicitaba Jean Louis Déotte (2000, p. 156), confirman una existencia. La performance para caminar el cuerpo desaparecido, concebida por Fabiola Rayas y realizada con la colaboración de más de veinte mujeres que desde el año 2006 buscan a sus familiares en el estado de Michoacán, se centró en el acto de caminar portando los zapatos de personas ausentes para imaginar el trazo de la pisada, las rutas del andar.

A partir del acompañamiento a las familias, algunas incluso desplazadas desde distintos puntos del estado de Michoacán, Fabiola Rayas fue construyendo un proceso creativo con madres y hermanas que devino en la constitución de un nuevo colectivo de búsqueda: *Familiares caminando por justicia* nació en el año 2016 como resultado de las acciones y caminatas realizadas durante el desarrollo de las *Performance del Caminar* y especialmente, *Caminar el Cuerpo Desaparecido* (2016).

El proceso implicó el acompañamiento a tres familias, en tres localidades de Michoacán: la familia Corona Banderas en los Llanitos de Cucha, que buscan a Patricio Barrera, a Simón Corona y Rigoberto Mejía, desaparecidos desde el 23 de septiembre de 2009; la familia Orozco Medina de Nuevo Zirosto, que busca a Leonel Orozco Ortiz desaparecido el 3 de julio de 2008, a Leonel Orozco Medina desaparecido el 18 de abril de 2009, y a Moisés Orozco Medina, desaparecido el 22 de mayo de 2012; y la familia Ortiz Ruiz, de Morelia, que busca a Guillermo Alejandro Ortiz Ruiz y Vianey Heredia, desaparecidos el 29 de noviembre de 2010. En todos los casos, afectadas por la desaparición forzada de más de un miembro de sus familias por intervención directa de fuerzas del Estado, ya sean policías municipales o agentes federales.

Fabiola sostuvo largas conversaciones con las familias, visitó sus espacios habituales, recorriendo con ellas sitios por los que caminaban a diario sus seres queridos. Pidió permiso para volver a habitar sus zapatos, para poner su cuerpo en la forma de los zapatos, para darle un cuerpo efímero a la ausencia, para caminar con ellos.

Uno de los muchísimos problemas que generan las desapariciones forzadas es el desmantelamiento de las familias, por miedo y por las ocupaciones de tiempo completo en que se implican quienes buscan. Las acciones y caminatas realizadas generaron el reencuentro de las familias, el regreso a los espacios donde antes trabajaban y vivían, la escucha de relatos, la recuperación de informaciones afectivas. El andar hizo visible el estado real de los vínculos, quizás el deseo de imaginar la familia íntegra, aun cuando fuera una fugaz posibilidad. El andar implicó estar atenta al despliegue de percepciones suscitadas al atravesar determinados espacios, reactualizando los relatos vinculados a ellos. Caminar e invocar, llamar a la ausencia desde la presencia de quienes los añoran y buscan. Una especie de conjuro, de caminata del deseo.

Las acciones priorizaban la caminata de las familias avanzando con los objetos y solo después Fabiola caminaba hacia atrás con los zapatos prestados, imaginando el peso de los cuerpos por las deformaciones de los calzados. El andar condicionaba su mirada, o su mirada condicionaba el andar hasta parecer que solo los pies miran, como pensaba Roberth Smithson. Caminaba hacia atrás como desandando el tiempo, como si deshiciera sus hilos, deseando regresar a aquel momento que todas las madres han narrado: el tiempo del nacimiento de los hijos. Mercedes, María Elena y Bertha, las madres de estos relatos, siempre se extienden a los días en que sus hijos eran bebés, como si con el recuerdo conjuraran la pérdida.

Una frase se ha instalado entre ellas: a partir de las caminatas dicen que sus hijos caminan con ellas en su “nuevo cuerpo político”; que el recuerdo instalado en esas caminatas toma lugar en sus nuevos cuerpos políticos. Insisto en esta frase porque considero que explicita la transformación de estas madres y, en general de los familiares, en agentes de cambio, en luchadore/as sociales. Más de una vez he escuchado a los y las familiares decir: “no hablamos como víctimas, somos buscadoras y buscadores, luchadores por la justicia”³.

El acto de andar ha sido experimentado desde las primeras décadas del siglo XX como una forma de anti-arte (CARERI, 2002, p. 21). Primero como expansiones de las experimentaciones dadaístas y surrealistas hacia el campo de las artes visuales. Y en los años sesenta como parte de las prácticas realizadas por artistas de la performance y los happenings urbanos, la expansión del campo escultórico, la arquitectura y el paisaje (idem, 125). *Caminar el Cuerpo*

3 Evoco las palabras que he escuchado en distintos momentos y muy especialmente durante el Encuentro de la Red de Enlaces Nacionales organizada por familiares buscadore/as en agosto de 2018 en la Ciudad de México.

Desaparecido activó el andar como práctica estética de intervención de espacios y de conexión de afectos, como trabajo de la experiencia. Ante este tipo de prácticas surge el planteamiento de Francesco Careri cuando consideró que uno de los principales problemas del arte de andar es la traducción de dicha experiencia en una forma estética (idem, p. 150). Pienso que estas prácticas van mucho más allá de ser prácticas artísticas; devienen acciones que inciden mucho más allá de los marcos del arte, y a la vez, son prácticas afectivas y políticas en las que no está en discusión su dimensión est/ética.

3

En el contexto del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad que en el 2011 impulsó Javier Sicilia con la participación de cientos de familiares que habían perdido violentamente a sus seres queridos, Laura Valencia desarrolló el proyecto *Cuendas*. Concebido como una acción corporal a partir del tropo “ausencia-presencia”, buscaba “hacer visible el vacío físico de personas desaparecidas” en México⁴. Valencia organizó talleres en los que participaron los familiares armando cuendas o cuerdas de algodón y poliéster de color negro. A partir de informaciones aportadas se fue calculando el peso y la altura de personas desaparecidas para traducir la masa corporal en extensión lineal (VALENCIA, 2016). Desde el recuerdo de los cuerpos se buscó crear un volumen con el cual imaginarlos. Armar las cuendas, los bultos de hilos negros, era una manera de imaginar conceptualmente el anudado volumen de los cuerpos.

Las cuendas también fueron desplegadas como intervenciones escultóricas colectivas “sobre monumentos, plazas o esculturas en el espacio público”, buscando “hacer presente”, como manifestó Valencia, “la dimensión extendida del cuerpo desaparecido”⁵. En el 2011 se intervinieron trece de las estatuas ubicadas sobre la zona peatonal del Paseo de la Reforma para denunciar la desaparición y el asesinato de tres miembros del Movimiento por la Paz⁶. Recubrirlas con hilos negros fue una manera de visibilizar la violencia y de evocar las ausencias que enlutan a todo un país, transformando por un breve tiempo los oficiales monumentos en performáticas esculturas sociales. Esta estrategia fue nuevamente utilizada en el 2016 cuando se cubrió de negro la estatua de Zapata en la Universidad Autónoma de Morelos para presionar la apertura de las fosas comunes producidas por el Estado en Tetelcingo.

Las acciones más perturbadoras en las que se implicaron las cuendas fueron las realizadas sobre los cuerpos de lo/as familiares durante las caravanas y

4 Las informaciones aquí compartidas fueron generosamente propiciadas por Laura Valencia a través de conversaciones y textos manuscritos facilitados.

5 De la Crónica sobre el proceso escrita por la artista.

6 Los tres activistas asesinados fueron Nepomuceno Moreno, Eva Alarcón y Marcial Bautista.

movilizaciones sociales. Durante el recorrido de la Caravana del Movimiento por la Paz por Estados Unidos, en agosto de 2012, activistas y familiares se apropiaron de *Cuendas* para intervenir sus propios cuerpos. Dos meses antes de terminar el sexenio de Felipe Calderón, en octubre de 2012, un grupo de madres dedicadas a la búsqueda de sus hijos desaparecidos se hicieron envolver con las madejas frente a la Secretaría de Gobernación en la Ciudad de México. En aquella acción participó Margarita Santizo que murió en octubre de 2014 sin haber encontrado a su hijo y que pidió ser velada en ese espacio en reclamo a la negligente institución.

Envolver cada cuerpo tomó un tiempo cercano a una hora. El ejercicio de enmadejar a cada familiar como si se diera volumen a los cuerpos ausentes, fue también una manera de modelar el propio dolor. En términos de visualidad *Cuendas* fue una acción sintomática por el extrañamiento que produjo al intervenir cuerpos y monumentos, detonando una resonancia fantasmal. Me pregunto qué relatos, qué memorias conmocionaron los cuerpos apresados en madeja negra ¿Cómo regresan los desaparecidos? ¿Cuál puede ser la forma sensible de la desaparición? No hay realmente cómo representar la desaparición, “no hay cuerpo o soporte previamente disponible para la inscripción de la desaparición”, afirma Sergio Rojas (2000, p. 182). A la desaparición se le señala, se le conjura; se prestan otros cuerpos para siluetear e imaginar una forma a la ausencia; se relata, se camina junto a otras y otros para convocar “la presencia de la ausencia”⁸.

4

A partir de la desaparición de su hermano Bruno, la obra artística de Lukas Avendaño devino práctica de búsqueda que implicó distintas estrategias, desde el arte performativo, la poesía y las redes sociales. Como ha dicho la investigadora Rian Lozano: “Desde el 11 de mayo [2018], Lukas ha utilizado su cuerpo y la escena (teatral, performática y digital), para hacer “presente” a su hermano desaparecido y para, a su vez, denunciar la “ausencia” total de las garantías ciudadanas, del derecho a la vida, por parte del Estado” (2018, p. 32).

Bruno Alonso Avendaño Martínez era el menor de una familia de siete hijos. El 10 de mayo de 2018 no llegó a su casa y desde entonces su familia comenzó a buscarle. Bruno era integrante de la Armada de México, Secretaría de Marina, y fue visto por última vez en el Municipio de Santo Domingo, Tehuantepec.

7 Retomo las preguntas planteadas por Katia Olalde en su amplísima investigación *Una víctima, un pañuelo. Bordado y acción colectiva contra la violencia en México* (2019).

8 Esta es una frase que tomo de las enunciaciones de las mujeres buscadoras reunidas en Fuerzas Unidas por Nuestros Desaparecidos Nuevo León (FUNDENL, 2016) para dar cuenta de supervivencia de sus seres queridos desaparecidos.

Desde su desaparición, Lukas y su familia comenzaron a buscarle por todos los medios posibles. El 30 de agosto del 2018 fundaron el Colectivo de Familiares de Desaparecidos de Oaxaca, reuniendo a más personas que también buscaban a sus seres queridos para demandar colectivamente la responsabilidad de las autoridades incapaces de asumir el problema. Realizaron distintas demandas hasta lograr que el caso de Bruno Avendaño fuera considerado de competencia federal. El 10 de mayo de 2019 Lukas realizó una acción ante la Fiscalía General de la República, en la Ciudad de México, para exigir que retomaran las investigaciones y dieran seguimiento al expediente de Bruno. En marzo del 2020 la Fiscalía del Estado de Oaxaca informó a la familia de un posible hallazgo realizado a partir de una “llamada anónima”, pero hasta el 12 de noviembre de este mismo año fueron citados por la Fiscalía General de la República para confirmarles que los hallazgos coincidían con la identidad de Bruno Avendaño. El cuerpo fue entregado a sus familiares el 1ro de diciembre y recibió digna sepultura. Como ha dicho Lukas, Bruno Alonso Avendaño pudo regresar a casa gracias a la incesante búsqueda realizada por sus familiares, por colectivos y personas solidarias, quienes continúan exigiendo justicia para Bruno.

La primera acción pública en la que Lukas involucró estrategias estéticas para buscar a su hermano fue nombrada *Buscando a Bruno*. En palabras del propio artista, esta acción nació como “un gesto desesperado”, como “un acto de desesperación ante la desesperanza” (AVENDAÑO, 2019). Destaco la palabra acción, que en el corpus de Hannah Arendt indica la posibilidad de revelar quiénes somos: “Mediante la acción y el discurso, los hombres muestran quiénes son, revelan activamente su única y personal identidad y hacen su aparición en el mundo humano” (2009, p. 203). Decir “acción” y no “performance” fue un modo de insistir en el acontecimiento como “acto”, en el sentido del “acto ético” enunciado por Bajtín, como acto responsable y concreto que condiciona el ser-para-otro (1997: 49). Como dijo el propio Lukas, esta acción “no nace como una performance, nace como una necesidad, una necesidad desesperada ante el sistema responsable de procurar y de impartir justicia en este país” (AVENDAÑO 2019, Desmontaje).

A poco más de un mes de la desaparición del hermano y a propósito de una breve estancia en Barcelona, el 21 de junio de 2018 Lukas se presentó en el Consulado mexicano. Ataviado con elementos del traje regional tehuano que caracteriza buena parte de su trabajo artístico, portando la fotografía de Bruno y su propio pasaporte para acreditarse como ciudadano mexicano, ingresó a la sede consular y entregó un extenso documento de treinta cuartillas en el que denunciaba la inacción de las autoridades mexicanas ante la desaparición. Un segundo acto o momento de esta acción tuvo lugar afuera, a la entrada de la sede diplomática. Dos sillas habían sido dispuestas. En una se sentaba Lukas sosteniendo la foto de Bruno. La silla vacía era una invitación para quienes voluntariamente desearan acompañarle. El otro o la otra que ocupa la silla es una persona que decide tomar el lugar de quien acompaña su dolor y su búsqueda; puede colocarse una falda tehuana pero no necesariamente; puede

asumir ese lugar sin vestuario específico y sin una relación afectiva anterior. Es una acción relacional, construida para hacer posible un modo de estar en el que puedan acompañarle una diversidad de otros y otras.

Según el modo en que cada persona podía estar, ocupar la silla vacía y tomar la mano de Lukas, se cristalizaba un deseo común y se instalaba otra efímera *communitas*. Desde mi propia experiencia puedo sostener que algo nos sucedía cuando ocupábamos la silla vacía y tomábamos la mano de Lukas; algo capaz de transportarnos a una dimensión que no es “el aquí y ahora” con la que estaríamos expuestas a la mirada de quienes estuvieran del otro lado como ¿espectadores? Me he preguntado cómo nombrar esa dimensión que atraviesa la “espectatorialidad” cuando más que mirar, sostenemos, acompañamos y nos comprometemos de otra manera que ya no es la de una espectadora. Desde la potencia de los anhelos sostenidos en común, esta acción que tantas veces asumió Lukas devino conjuro y ritual para encontrar a Bruno. Esta es la liminalidad que transforma acontecimientos del orden de lo estético en acciones vitales para nuestra propia vida, y que desde la sublimación de nuestros deseos propicia efímeros vínculos con los que sostener e imaginar la vida de otra manera.

A partir de entonces Lukas Avendaño inició un ritual de búsqueda por el hermano en falta: vestido con la indumentaria de luto que usan las mujeres zapotecas del Istmo de Tehuantepec, con la falda tehuana y el mantón negro -en alusión a la prenda original que devino tápalo tehuano, cargando la foto a la altura del torso, como lo hacen y lo han hecho todas las madres y familiares que buscan a sus seres queridos.

Buscar a Bruno fue una acción instalada en la vida cotidiana de Lukas Avendaño, junto a su madre Felipa y los colectivos de familiares que en Oaxaca buscan a sus seres queridos. Buscar a Bruno implicó la producción de una serie de acciones para evidenciar la inacción e incapacidad de las autoridades ante la obligación de buscar, haciendo evidente que en México, como en toda Latinoamérica, son los familiares quienes buscan por cuenta propia. Vestido con el overol blanco utilizado por los investigadores forenses, Lukas tomó los espacios públicos junto a familiares y personas solidarias para exigir la debida atención del caso. Lo hizo durante multitudinarias marchas, con las familias en búsqueda, ante la Fiscalía de Oaxaca o ante la Fiscalía General en la Ciudad de México. En estas acciones Lukas desplegó una performatividad forense -más allá de utilizar un vestuario alusivo- al generar un escenario de litigio contra la inacción y omisión de las autoridades. Todo el hacer de Lukas Avendaño devino acción de denuncia y búsqueda. Incluso, las obras artísticas realizadas antes de la desaparición de Bruno fueron intervenidas a través del enlutado gesto de buscar al hermano portando su fotografía. Un reiterado gesto: sostener la fotografía de Bruno Avendaño sobre su pecho desnudo, ya fuera caminando, ya fuera sentado, haciendo aparecer un cuerpo expandido, un cuerpo liminal en el que la presencia de Lukas sostenía la ausencia de Bruno.

5

¿Cuál es la posibilidad del arte hoy en nuestros lugares de vida? ¿Qué exhuman estas formas de imaginar y acompañar? ¿Qué desafíos plantean a los procesos de imaginación, de producción artística, a nuestro trabajo de pensamiento? En los procesos de acompañamiento que implican estrategias estéticas y artísticas, las prácticas se desarrollan desde distintos escenarios. Pueden realizarse como experiencias de indagación y creación en circuitos artísticos. Pero también se realizan al margen de estos circuitos, en el escenario de la acción política directa y en conjunto con los actores sociales que toman los espacios públicos. En estas circunstancias el/la artista opera como propiciador/a o impulsor/a de acciones realizadas CON y no sobre otras y otros, y aunque son elaboradas poniendo en juego estrategias del arte, devienen prácticas est/éticas liminales en las que opera un *artivismo afectivo*⁹, una manera de implicarse desde y por los afectos.

La performatividad de los afectos o la agencia de los afectos que se configura en estas acciones de largo alcance, ponen en movimiento algo que es reconocido como “un nuevo cuerpo político” - como dicen las mujeres michoacanas-, un cuerpo expandido y liminal que desde las rupturas de las tramas de afectos nos alientan a imaginar -no a recomponer ni restaurar- otras posibilidades de (a)corazonado accionar. Más allá de cualquier clasificación, estas prácticas expresan modos de recordar y buscar a los seres queridos en falta. El acto de recordar activa una performatividad impulsada por el flujo de afectos que comprometen el corazón. Son performatividades de “corazonamiento”.

He tomado el término “corazonamiento” de los planteamientos de Rivera Cusicanqui a partir de la noción maya ch’ulel equivalente al chuyma aymara o “lugar desde donde se piensa con el corazón y la memoria” (2018, p. 72). Pero más allá de esta referencia, la frase “performatividades de corazonamiento” nace del contexto en que se desarrolla la búsqueda de personas desaparecidas en México, desde colectividades integradas fundamentalmente por mujeres. Cuando estas mujeres -muchas de ellas madres- dicen que buscan con el corazón y que por eso encuentran a sus seres queridos, definen una perspectiva afectiva que atraviesa sus acciones como el saber que de ellas deviene¹⁰. Desde esta dimensión situada considero la potencia de estos colectivos de mujeres que piensan y accionan “con el corazón”, corazonadamente, “para poder enfrentar

9 Esta frase retoma las ideas planteadas por Brian Holmes en su Manifiesto Afectivista, específicamente retoma su idea de que “el activismo artístico es un afectivismo” (2010).

10 Particularmente fue determinante la experiencia de haber escuchado a Mirna Medina, madre buscadora y fundadora de Las Rastreadoras de El Fuerte, en Los Mochis, Sinaloa. El 17 de septiembre de 2018, en el Tercer Coloquio sobre violencia, narcotráfico y salud mental realizado en la Ciudad de México, Mirna impartió una conferencia y cuando habló de cómo ellas buscaban colocó su mano a la izquierda del pecho y dijo: “Este es mi equipo, con esto buscamos y encontramos, con el corazón”.

lo que se nos viene”, como diría Rivera Cusicanqui (2018, p. 72). Este es sustento de la frase “performatividades de corazonamiento” con la que podemos dar cuenta de las acciones realizadas por las familias que buscan así como de las prácticas estéticas y artísticas desarrolladas por creadores y creadoras que acompañan estos procesos de búsqueda con el propósito de dar formas visibles a la ausencia de las personas que nos faltan. Practicar la memoria es volver a pasar por el corazón las imágenes de aquellas personas que deseamos recordar (re/cordis) y que deseáramos traer a la presencia.

Referencias bibliográficas

ARENDDT, H. *La condición humana*. Introd. de Manuel Cruz. Buenos Aires:Paidós, 2009.

AVENDAÑO, L. Desmontaje de la acción Buscando a Bruno, en el marco de del evento *Quien busca encuentra*, con curaduría de Gabriela León. Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, 21 febrero 2019.

_____. Conversación telefónica con la autora a partir de preguntas previamente realizadas, 27 de diciembre de 2019.

BAJTÍN, M. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Trad. Tatiana Bubnova. Barcelona: Anthropos/Universidad de Puerto Rico, 1997.

BLAIR, E. “Memoria y narrativa. La puesta del dolor en escena pública”. En: *Revista de Estudios Políticos* 21 (2002): 9-28. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/estudiospoliticos/article/view/1413>

BUTLER, J. *El grito de Antígona*. Barcelona: El Roure, 2001.

CARERI, F. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2002.

DÉOTTE, JL. “El arte en la época de la desaparición”. En: Nelly Richar (ed). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2000, pp. 149-161.

DIÉGUEZ, Ileana. “La performatividad de los afectos”. En: Carolina Perrée e Ileana Diéguez. *Cuerpos memorables*. Ciudad de México: CEMCA, 2018.

_____. “Erinias en duelo. Del dolor a la digna rabia”. En: *Paso de Gato, Revista mexicana de Teatro* 61 (2015): 29-32.

FUNDENL. . *La presencia de la ausencia. Historias de personas desaparecidas y reflexiones en torno a la desaparición en México*. Monterrey: FUNDENL, 2016.

HOLMES, B. *Manifiesto afectivista*. Traducción de Javier Toscano, i de Agosto 2010. En: <https://enmedio.info/manifiesto-afectivista-brian-holmes/>

INFOBAE Newsroom. "México reconoce más de 82.000 personas desaparecidas y solo 35 sentencias". *Infobae*, 17 de enero, 2021.

LORAU, N. *Madres en duelo*. Madrid: Adaba, 2004.

LORDON, F. *Los afectos de la política*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017.

LOZANO, R. "Dónde está Bruno La práctica artística como "espacio de aparición". En: *El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales* 8 (2018): 29-39. <https://ornitorrincotachado.uaemex.mx/article/view/11050>

MEDINA, M. *Tercer Coloquio sobre Violencia, Narcotráfico y Salud Mental. Acompañamiento Psicosocial a Víctimas: Retos Perspectivas en México*. Organizado por Profesores de la Facultad de Psicología de la UNAM, Fundar A.C. y el Espacio Psicosocial por los Derechos Humanos, y realizado del 17 al 19 de septiembre 2018, Ciudad de México. Anotaciones de I. Diéguez sobre la intervención de Mirna Medina el 17 de septiembre de 2018.

MOISÉS, Subcomandante Insurgente. Palabras de la Comandancia General del EZLN en el caracol de Oventik, 15 de noviembre de 2014. <https://enlace Zapatista.ezln.org.mx/2014/11/15/palabras-de-la-comandancia-general-del-ezln-en-voz-del-subcomandante-insurgente-mois-es-al-terminar-el-acto-con-la-caravana-de-familiares-de-desaparecidos-y-estudiantes-de-ayotzinapa-en-el-caracol-d/>

MOUFFE, C. *Política y Pasiones. El papel de los afectos en la perspectiva agonística*. Valparaíso: Universidad de Valparaíso, 2016.

OLALDE, K. *Una víctima, un pañuelo. Bordado y acción colectiva contra la violencia en México*. Ciudad de México: Red Mexicana de Estudios de los movimientos sociales, A.C., 2019.

RAYAS, F. *Caminar el cuerpo desaparecido. Recuerdo y memoria*. Video. Universidad de Guanajuato-CONACYT, 2016.

_____. Conversación con la autora, Ciudad de México, 20 de noviembre, 2017.

_____. Comunicación personal, 21 de junio de 2017.

RIVERA Cusicanqui, S. *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

ROJAS, S. "Cuerpo, lenguaje y desaparición". En: Nelly Richar (ed). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2000, pp. 177-186.

SPINOZA, B. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Edic. y traduc. Atilano Domínguez. Madrid: Trotta, 2000.

VALENCIA, L. Conversación con la autora. Centro Cultural de España en México, 20 de octubre 2016.

Dossiê Dramaturgias dos Afectos:
Sentimentos Públicos e Performance

Fabulações da dor

Fabulations of the pain

Christine Greiner
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
E-mail: christinegreiner3@gmail.com

Resumo

A proposta é indagar como o poder ficcional das fabulações da dor não se restringe àquilo que é falso, nem tampouco à “coisa real”, mas sim, à exposição de narrativas, imagens e movimentos de modo a acionar e compartilhar afetos. Apresentam-se interlocuções teóricas com autores como Tavia Nyong’o (afro-fabulação), Sadiya Hartmann (fabulação especulativa), Donna Haraway (fabulação crítica) e fontes mais antigas da filosofia e das artes que testaram fabulações da dor, instaurando novas concepções de corpo na cena como foi o caso de Antonin Artaud com a proposta de um *corpo sem órgãos*; e da dupla Tatsumi Hijikata-Yukio Mishima com os experimentos do *corpo sacrificado*. Outras estratégias como a *citação/reativação* (Isabelle Launay), a *metamorfose* (James Elkins) e a *desposseção* (Judith Butler e Athena Athanasiou) também serão lembradas, uma vez que demonstram aptidão para articular coletivos. O objetivo não é analisar obras, mas sim, fomentar enxames de ideias e movimentos que possibilitem a conversão de estados de vulnerabilidade em estados de criação a partir dos fluxos de afetos.

Palavras-chave: Fabulações, Reativação, Afetos, Corpo, Criação.

Abstract

The proposal is to ask how the fictional power of pain fabulations is not restricted to what is false, nor to the “real thing”, but rather to the exposure of narratives, images and movements in order to trigger and share affects. Theoretical dialogues are presented with authors such as Tavia Nyong’o (Afro-fabulation), Sadiya Hartmann (speculative fabulation), Donna Haraway (critical fabulation) and older sources of philosophy and arts that have tested pain fabulations, by introducing new conceptions of body in the scene as was the case of Antonin Artaud with the proposal of a body without organs; and the duo Tatsumi Hijikata-Yukio Mishima with the experiments of the sacrificed body. Other strategies such as citation/reenactment (Isabelle Launay), metamorphosis (James Elkins) and dispossession (Judith Butler and Athena Athanasiou) will also be remembered, since they demonstrate an aptitude to articulate collectives. The objective, it is not to analyze works, but to foster swarms of ideas and movements that allow the conversion of states of vulnerability into states of creation from the flows of affects.

Keywords: Fabulations, Reenactment, Affects, Body, creation.

Em 2003, Susan Sontag publicou o livro *Diante da dor dos outros* (*Regarding the pain of the others*) que, para alguns críticos, foi considerado a continuação de seu ensaio *Sobre Fotografia* (*On Photography*, 2001 [1977]). No entanto, mais do que um estudo sobre a linguagem e a documentação fotográfica, esse livro já parecia indagar os limites da representação – especialmente em situações de extrema radicalidade e dor (guerras, massacres). Sontag, que já havia organizado uma coletânea de textos escritos por Antonin Artaud (2004), argumentava que para lidar com a dor dos outros sempre haveria um colapso das representações. Daí o seu interesse por Artaud e tantas outras experiências radicais que vivenciou como testemunha, como as guerras do Vietnã e Sarajevo, doenças como câncer e inúmeras subversões político-afetivas presentes na noite nova-iorquina. Incomparáveis entre si, todas estas experiências questionavam, cada qual a seu modo, padrões de naturezas diversas, como por exemplo, padrões de representação, padrões linguísticos, padrões de comportamento e assim por diante.

Outros autores já haviam se dedicado ao tema do colapso das representações, como foi o caso de Jacques Derrida (2014 [1994]). No entanto, a questão de Sontag parecia ainda mais específica no sentido de pensar a fragilidade da representação acionada por estados de dor, um tópico igualmente importante para Derrida, mas nem sempre explícito em sua obra.

Assim como esses autores, o crítico de arte James Elkins também dedicou sua pesquisa de doutorado (1999) a analisar experiências que resistiam às representações reconhecíveis, identificando duas estratégias principais de criação: a dor e a metamorfose. O estado de dor seria, a seu ver, um estado de alerta (*awareness*) para “ouvir” o corpo e poderia estar relacionado ao próprio corpo ou ao corpo do outro. Neste segundo caso, Elkins explica que a empatia poderia ser compreendida como uma espécie de ato involuntário de transferência (uma ponte) para sentir a dor do outro no próprio corpo. Quanto à metamorfose, seria um procedimento que também desafiaria a representação daquilo que lá está (*thereness*), uma vez que um corpo nunca é tal qual é, mas vive sempre em processo, mesmo quando dá a impressão de estar paralisado como uma imagem pronta em uma pintura ou fotografia. Há sempre um movimento na aparente imobilidade e, por isso, seria um risco conferir a ilusão do não-movimento ao corpo, como se este fosse algo pronto e dado *a priori*, um objeto ou aquilo que é meramente por ser.

Ao observar o modo como as artes do corpo (dança, teatro e performance) têm lidado com essas mesmas condições - da própria dor, da dor dos outros e da paralisação do movimento - busco identificar alguns operadores que pos-

sibilitam a conversão do estado de dor em estado de criação. Estes parecem emergir sempre de uma situação específica: *o lidar com a dor do encontro com a diferença*. Ao testar a dor a partir de uma espécie de despossessão - ou seja, quando a dor deixa de ser individual e passa a ser compartilhada - os processos de criação instauram a possibilidade de compartilhá-la, tornando visível a gênese da dor como resistência política: um querer viver e não deixar morrer.

Butler e Athanasiou (2013) desenvolveram esta noção de despossessão e embora não tenham falado especificamente em estados de dor, o tema da vulnerabilidade esteve sempre presente e a possibilidade de despossessão de si, ocorreria em prol do coletivo afirmando-se como uma forma de resistência. Em outras palavras, ao despossuir-se da dor de si, compartilham-se afetos que mobilizam o coletivo por empatia ou compaixão. Este movimento teria, segundo as autoras, a potência de converter a vulnerabilidade em criação.

Além deste processo de abertura ou desconstrução de si, alguns operadores como a citação e a fabulação também apresentam modos de lidar com a diferença de modo a trabalhá-la como ativadora de movimentos. A escolha desses termos não quer dizer que eles sejam as únicas estratégias para lidar com esses processos precários. No entanto, o que se evidencia em diversas experiências é que tais operadores têm se mostrado politicamente relevantes ao enfrentar circunstâncias nas quais a dor se explicita na pele, na sexualidade e na objetificação do vivo.

Citação como reativação

A história das artes do corpo é recheada de exemplos de citações de gestos, imagens e acontecimentos. No entanto, nem sempre tais citações são apenas materiais de trabalho. É possível discutir a citação de um movimento como um tipo de reativador.

Isabelle Launay (2018) analisa uma ecologia de trabalhos citacionais de gestos do passado. De acordo com esta autora, peças de teatro, coreografias e performances usam materiais de mídias diversas e não apenas das linguagens às quais se filiam. Cada vez que um gesto é citado, ele se torna muito mais do que apenas um elemento inserido na obra. Trata-se de um reativador de tempos, acontecimentos, modos de pensar, concepções de corpo, sentimentos e emoções. Este entendimento do que seria essa reativação de processos promove um curto-circuito na concepção de transmissão de repertórios que, durante muito tempo, constituiu inúmeros desafios para aqueles que se dedicaram a manter o conjunto de obras das companhias e dos artistas. Segundo Launay, o seu foco de interesse são os efeitos da descontinuidade da transmissão. A autora refere-se, antes de mais nada, aos esquecimentos - muitas vezes relacionados a rupturas históricas - e não ao repositório de obras como produtos.

A citação seria, portanto, distinta da transmissão. Envolveria uma negociação e o reconhecimento de um entendimento tácito entre obras e/ou processos, passando longe da mera transferência gestual ou da realização de textos, coreografias ou partituras dadas *a priori*. É claro que se pode argumentar que, de todo modo, não existe nada que seja uma mera transferência, uma vez que, todo gesto promove algum tipo de ativação no sistema coreográfico ou no programa performativo no qual se insere. No entanto, o que Launay observa é que, por vezes, esta ativação é deliberada e explícita, deixando de ser apenas uma decorrência inevitável do processo. É neste sentido que desenvolve o seu questionamento político, lembrando que, de fato, a etimologia de *citare* em latim designa uma potência colocada em movimento, um poder de agir. Assim, a citação seria, por si mesma, uma ativadora de movimento.

Lidar com a questão do tempo não cronológico também faz parte desta dinâmica citacional. Mais do que a transmissão da arte do passado para o presente e o futuro, trata-se da arte como operadora coletiva de algo (pensamento, imagem, movimento). Como pontua Mark Franko (2017), aquilo que se chama de *reenactment* é uma atitude crítica que questiona a ideologia da reconstrução gerando uma problematização e uma dramaturgia processual de modos de apresentar. Esta, ao invés de apontar para o passado, é lançada para o futuro.

Outro modo de citar refere-se ainda aos espectros que não são propriamente os gestos, mas estão atados a eles. Segundo Giorgio Agamben (2000), o gesto é a comunicação de uma comunicabilidade. Por isso não se trata do que está sendo comunicado como uma mensagem, narrativa ou significado dado, mas sim, dos modos de comunicar que, muitas vezes, relacionam-se a estratégias espectrais que seguem assombrando por toda a vida. Há, por exemplo, um espectro da escravidão e do colonialismo em narrativas e gestos que constroem as poéticas da negritude, como aparece nos poemas e biomitografias da caribenha-americana Audre Lorde, entre tantas outras autoras ativistas. Jota Mombaça, por exemplo, empresta o termo opacidade de Édouard Glissant e afirma que a opacidade “engendra um território ético generativo de diferenças que se manifestam fora do cativo da compreensão” (2020, p.11). A noção de esclarecimento, que habitualmente sugere o oposto da opacidade, parece dispor cada coisa e cada qual em seu lugar. Na opacidade, os espectros assombram e nos fazem pensar-sentir a partir de outras estratégias: um saber do corpo alimentado por incompreensões que indagam e não respondem, criando novos movimentos.

Essas assombrações tem surgido de maneira particularmente potente nos debates sobre fabulações, nos quais o poder da ficção é entendido como um modo de tornar visível e reconhecível o que foi apagado ou esquecido. Nestes casos, como propõe Mombaça, a opacidade não camufla, mas instiga.

Audre Lorde costumava afirmar que nos drogamos com sonhos de novas ideias (1978). Mas, de fato, não há novas ideias esperando para nos salvar como mulheres

ou como humanos. Só antigas e esquecidas ideias, novas combinações, extrapolações e reconhecimentos dentro de nós. Apenas uma coragem renovada pode tentar lançar tudo isso para fora, mas é preciso antes de mais nada ativar os movimentos. A fabulação tem atuado desta forma, em diversos sentidos e contextos.

Das dores que corroem corpos e linguagens

O modo espectral de pensar a citação e o gesto como comunicabilidade e não significado pronto, pode ser relacionado ao que Tavia Nyong’o (2019) tem chamado de afro-fabulação. O termo fabulação vem sendo usado de formas diferentes e, muitas vezes, refere-se à literatura, como uma possibilidade singular de lidar com a ficção como potência para gerar movimentos. No entanto, como observa Nyong’o, a fabulação cria uma relação de desconstrução entre história e roteiro, reconhecendo a inevitabilidade da imaginação no tempo, como já havia apontado Henry Bergson (2010) para pensar o nexos criativo entre tempo e memória. Nyong’o politiza a discussão pois está interessado em um viés particularmente singular, mais relacionado ao aparecimento fabulatório de um mundo que não foi feito para sobreviver. Neste sentido, a afro-fabulação poderia ser reconhecida no persistente reaparecimento do que nunca quis, ou nunca pode aparecer e, ao invés disso, esteve o tempo todo “abaixo” das formas de representação. Entendo que este *estar abaixo das formas de representação* refere-se ao âmbito da possibilidade das quase-representações, ou seja, daquelas que ainda não são reconhecíveis, nem como narrativa, nem como imagem e sequer se fazem existir como gesto identificável. É como se tivessem uma existência espectral que não vive nos entre-lugares nem nas interfaces, mas se instala no tempo, no quase.¹

De acordo com Nyong’o, a fabulação nada tem a ver com a mentira, como é comumente discutida. Fabular significa expor a relação entre verdade e mentira em outros sentidos e não apenas naqueles subservientes a juízos morais e ideologias (como tem sido veiculado, por exemplo, nas atuais *fake news*). A sua concepção de afro-fabulações estaria, portanto, mais próxima da fabulação crítica da historiadora feminista Sadiya Hartman (2008) e da fabulação especulativa de Donna Haraway (2011).

Embora as questões que mobilizam Hartman e Haraway não sejam as mesmas, de acordo com ambas, a fabulação seria um modo de explicitar histórias

1 Charles Sanders Peirce (1839-1914) criou uma teoria de signos apoiada em três categorias. A terceiridade refere-se aos hábitos, leis, crenças e símbolos, ou seja, tudo que já é reconhecido, nomeado e estável. A secundidade seria o fato bruto, o acontecimento, tal qual compreendemos aquilo que existe. Já a primeiridade corresponderia a uma existência de possibilidade, de quase-representação, de quase-signo. Quando Nyong’o fala em algo abaixo da representação, penso em uma existência como possibilidade.

invisíveis, sempre acobertadas por questões políticas e dispositivos de dominação. Hartman tem escrito extensivamente sobre mulheres afro-americanas, literatura, escravidão e outros temas correlatos. Em seu livro *Scenes of Subjection* (2008) há um capítulo chamado *Redressing the pained body* (Revestindo o corpo com dor) no qual *revestir o corpo* implica em agir contra as demandas do sistema, negociando todo tipo de disciplinarização e lidando com o corpo como ambiente de possibilidades. A dor é reconhecida em sua historicidade como uma articulação de condições sociais com restrição brutal e constante violência. Seria, portanto, uma constante condição de violentação do corpo. Para Hartman, a dor é uma condição normativa que abrange a subjetividade legal do escravizado, as linhas de força da injúria e da punição e os prazeres do melodrama. Segundo a autora, o melodrama é uma estratégia usada para transformar o sofrimento em entretenimento, como se as pessoas negras fossem imunes à dor na fantasmagoria branca, ou seja, o sofrimento dessas pessoas teria apenas o papel de entreter os colonizadores, como de fato ocorreu em diversas experiências midiáticas e literárias, por exemplo. Hartman considera que este é mais um sintoma colonial, ou seja, uma estratégia para colaborar com o silenciamento das narrativas e o desaparecimento dos mundos. Neste sentido, o melodrama aproxima-se da espetacularização da dor, bastante presente na fotografia, no cinema, nas novelas televisivas e até mesmo em algumas experiências das artes do corpo que, ao estetizar a tragédia e a dor, banalizam a situação fazendo com que as narrativas permaneçam inaudíveis e invisíveis, e por conseguinte, subservientes aos sentimentos e impressões daqueles que detêm o poder.

Quanto à Donna Haraway - famosa desde a publicação do *Manifesto Ciborgue* em 1985 - tem continuado a pesquisar corpos, tecnologias, feminismos, multiespécies e comunidades diversas. A sua noção de fabulação especulativa foi, em parte, inspirada por Marilyn Strathern (1990), a partir da pesquisa de campo que esta antropóloga desenvolveu na Nova Guiné. Strathern observava como a escolha das ideias que se usa para pensar outras ideias impacta a análise dos acontecimentos. Assim como faz diferença observar que histórias contamos para contar outras histórias. Strathern sempre considerou a antropologia uma prática de conhecimento para estudar relações a partir do momento em que colocamos essas relações em risco com mundos inesperados.²

No decorrer de sua pesquisa, Haraway concluiu que a presença do ciborgue, que também instaura, de certa forma, um mundo inesperado, nunca foi, de fato, uma hibridação entre humanos e máquinas, mas sim, um modo de implodir a compartimentação entre seres humanos, máquinas e organismos multiespécies. Neste sentido, o ciborgue teria sido sempre uma fabulação.

2 Haraway reúne, de fato, muitas bibliografias distintas entre si. Para o tema das fabulações, vale lembrar ainda de Marleen Barr, autora de *Feminist Fabulation* (1992), uma obra que foi pioneira nestes debates e mencionada por Haraway ao abordar a literatura de ficção científica muitas vezes recorrente em seus debates sobre corpo e tecnologia.

Nyong'o conclui que a fabulacionalidade é, portanto, uma metodologia transdisciplinar. Não se trata de incluir momentos de fantasia em uma história, mas de fazer emergir no fluxo de vida e morte, uma vida que talvez seja a maior ficção de todas e, em sua ficcionalidade, nos faz sentir a dor do outro. Esta seria também uma perspectiva possível para mergulhar no que Mombaça identifica como a plantação cognitiva ou a ficção poética em que opaco também quer dizer quilombo.

A metamorfose dos afetos

Como foi mencionado no início deste artigo, uma chave importante para a conversão dos estados de dor em estados de criação, é a despossessão, ou seja, o rompimento da clausura da dor e do sofrimento de si-mesmo para a abertura e compartilhamento com o outro. O modo como este compartilhamento de afetos faz-se necessário nestas circunstâncias vem sendo estudado por muitos autores.

Brian Massumi (2002), por exemplo, tem discutido a relação entre afetos e política, no sentido de que afetar e ser afetado implica inevitavelmente em haver um encontro. De acordo com Massumi, fazer política diz respeito sobretudo à intensidade dos encontros. Mesmo que nas últimas décadas tenha-se falado muito em corpo, quase sempre o foco ainda permanece nas narrativas verbais e na extração linguística dos discursos. Os estudos sobre o compartilhamento dos afetos têm buscado novas perspectivas. No caso de Massumi, além da referência fundamental a Baruch Espinosa, destaca-se a noção de empirismo radical de William James que parte da experiência para compreender os processos cognitivos e, justamente, da noção de encontro.

O que as experiências artísticas, assim como algumas dessas pesquisas filosóficas propõem, é explicitar tais processos ao constituir narrativas, imagens, gestos e ações performativas. Quando lidam especificamente com estados de dor, o que está em questão, além do colapso das representações, é uma certa concepção processual de corpo. Não raramente, tal concepção parte de estados de esgotamento e precariedade extrema, tangenciando a condição de perda da humanidade e negação de uma natureza humana.

Foi assim que Artaud (2004) propôs o corpo sem órgãos para desafiar os processos de automação e disciplinarização. Os órgãos funcionavam, a seu ver, de forma automatizada. Um corpo desprovido dos seus hábitos de funcionamento poderia subverter o sistema a partir da negação dos organismos – não apenas o organismo humano, mas organismos políticos e artísticos subservidores a regras dadas.

A partir das conversas e experiências de Yukio Mishima e Tatsumi Hijikata (Uno, 2017), emergiram ainda o corpo sacrificado e o corpo morto que dança desestabilizando as fronteiras entre dor e prazer, vida e morte, e instaurando uma outra perspectiva para lidar com os (des) limites entre corpo animado e

corpo inanimado. Inspirados pela obra de Georges Bataille (2013), Mishima e Hijikata transitaram ainda pelo corpo acéfalo, o informe, o abjeto e todo tipo de quase-representação daquilo que não tem forma dada e fixa, que costuma ser rejeitado como um escarro, sangue ou excrementos; e que por não privilegiar o cérebro e o pensamento racional, pode agir a partir de decisões emocionais, ou seja, geradas por mudanças de estados corporais e não por uma análise racional das circunstâncias. Não se trata de uma classificação de corpos exóticos, mas da ruptura com modelos idealizados, a partir da aceitação e da investigação de estados precários de ultra exposição ao outro. Não sem motivos esses corpos vêm engendrando até hoje tantas experiências artísticas.

Como explica Achille Mbembe (2020), há ainda uma radicalidade no século XXI que já vinha surgindo durante o século XX, mas que agora testemunha uma nova condição em que todas as esferas da existência estão penetradas pelo capital. Corpos, espaços, matérias, fronteiras, nada cessa de se metamorfosear, no entanto, nestas circunstâncias, a metamorfose não ativa um processo de criação como analisava Elkins. Mbembe observa que isto se dá ao mesmo tempo em que ocorre um retorno ao animismo. Mas também não se trata do animismo ritual dos ancestrais e sim de um devir artificial da humanidade e do devir humano das máquinas. A isto ele chama de brutalismo.

A questão que desafia a produção das artes do corpo neste contexto é como fabular essas condições de brutalismo que pedem por uma opacidade e, ao mesmo tempo, pela explicitação dos extrativismos de vida. A dor que se anuncia não é necessariamente a dor do sangue derramado, o que a torna próxima à crueldade reconhecida por Artaud. Não é possível, em poucas linhas, aprofundar toda discussão realizada por este grande artista, no entanto, vale lembrar o modo como a dor atravessa toda a sua obra (poemas, ensaios, desenhos, textos dramáticos etc.). Embora Artaud tenha sofrido literalmente a dor decorrente de várias agressões corporais, em sua obra, a questão mais importante do ponto de vista epistemológico, está relacionada ao seu ofício interminável de reinvenção do corpo e da linguagem. Através deste trabalho pessoal que tomou toda a sua vida, Artaud propôs algumas terminologias como corpo sem órgãos, na tentativa de propor um empirismo radical desestabilizando todo tipo de automatismo. Nesta guerra contra o organismo, a dor converteu-se em um operador.

Não apenas no seu caso, mas em diversas outras circunstâncias, a dor da perda de algo que nem sempre é reconhecível -mas não cessa de nos consumir - pede por uma ação fabulatória que dê vida às narrativas silenciadas e fortaleça as estratégias para lidar com as pluralidades como estados possíveis de criação.

Esses corpos em estados de dor, nem sempre nomeados e passíveis de identificação, contam com a própria potência do inacabamento e uma certa inoperância que abre novos campos de percepção. Na medida em que nos afetam em sua aptidão para insurreição, nos fazem repensar modos de vida e modos de morte, indagando as possíveis zonas de indistinção que aliam, inevitavelmente, a catástrofe e a criação.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Means without ends, notes on politics*, trad. Vincenzo Binetti e Cesare Cesarino. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2000.

ARTAUD, Antonin. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 2004 [1992].

BARR, Marleen. S. *Feminist Fabulation*. Iowa: University of Iowa Press, 1992.

BATAILLE, Georges. *A Parte Maldita*. Trad. Julio Guimarães. São Paulo: Autêntica, 2013.

BERGSON, Henry. *Matéria e Memória*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: ed. Martins Fontes, 2010 [1990].

BUTLER, Judith e Athena Athanasiou. *Dispossession: The Performative in the Political*. Cambridge: Polity Press, 2013.

DERRIDA, Jacques. *Escritura e Diferença*. Trad. Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: ed. Perspectiva, 2014 [1994].

ELKINS, James. *Pictures of the Body, pain and metamorphosis*. Palo Alto: Stanford University Press, 1999.

FRANKO, Mark. *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. New York: Oxford University Press, 2017.

HARAWAY, Donna. *Speculative Fabulation and String Figures*. Berlin: Hatje Cantz, 2011.

HARTMAN, Sadiya. *Scenes of Subjection, terror slavery and self-making in nineteenth century America*. New York: Oxford University Press, 2008 [1997].

LAUNAY, Isabelle. *Cultures de l'oubli et citation, les danses d'après, II*. Paris: Centre National de la Danse, 2018.

LORDE, Audre. *The Black Unicorn*. New York: Norton, 1978.

MASSUMI, Brian. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press, 2002.

MBEMBE, Achille. *Brutalisme*. Paris: La Découverte, 2020.

MISHIMA, Yukio. *Sol e Aço*. Trad. Darci Kusano e Paulo Leminsky. São Paulo: ed. Brasiliense, 1975.

MOMBAÇA Jota. "Plantação Cognitiva" in *Arte e Descolonização*, Amanda Carneiro (org). São Paulo: ed. Masp, 2020.

NYONG'O, Tavia. *Afro-Fabulations, the Queer Drama of Black Life*. New York: New York University Press, 2019.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho. São Paulo: ed. Perspectiva, 1977.

SONTAG, Susan. *Diante da Dor dos Outros*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, Susan. *On Photography*. New York: Picador, 2001 [1977].

SONTAG, Susan. *Antonin Artaud, selected writings*. Berkeley: University of California Press, 1992 [1988].

STRATHERN, Marilyn. *The Gender of the Gift*. Berkeley: University of California Press, 1990.

UNO, Kuniichi. *Hijikata Tatsumi, pensar o corpo esgotado*. Trad. Christine Greiner. São Paulo: n-1, 2017.

Dossiê Dramaturgias dos Afectos: Sentimentos Públicos e Performance

Carne, piedra, compost, ficciones:
vibraciones revoltosas y
subversiones de sentido a través
de la colectivización de afectos
públicos

Ana Harcha
Facultad de Artes- Universidad de Chile
E-mail: ana.harcha@u.uchile.cl

Resumen

La pregunta que moviliza este texto es: *¿Cómo se activan mundos multiespecies a partir de la potencia material, las relaciones entre los cuerpos y sus diversas respuestas-habilidades?* Su horizonte de indagación, proponer la relación con el hacer material y con lo material – siguiendo a Richard Sennett- como una posibilidad de potencia política, observando algunos acontecimientos de la revuelta social de Chile en 2019. Tejido a lo anterior, se proponen marcos de reflexión contextual, que dialogan con pensamientos en red de parentesco respecto de las revueltas árabes desarrollados por Rodrigo Karmy, así como con propuestas para un presente en crisis desarrolladas por Silvia Rivera Cusicanqui a partir de su trabajo en Bolivia, y con la posibilidad de generar redes *simpoiéticas* de acción en esta tierra herida, planteadas por Donna J. Haraway.

Palabras clave: Potencia material, Acción, Potencia política, Revuelta, Crisis, Simpoiesis.

Abstract

The question that mobilizes this text is: How are multispecies worlds activated from material potency, relationships between bodies and their various respons-abilities? Its horizon of inquiry, to propose the relationship with making material and with the material – following Richard Sennett- as a possibility of political potency, observing some events of the social revolt in Chile in 2019. Woven to the above, frameworks of contextual reflection, which dialogue with thoughts in a kinship network regarding the Arab revolts developed by Rodrigo Karmy, as well as with proposals for a present in crisis developed by Silvia Rivera Cusicanqui based on her work in Bolivia, and with the possibility of generating networks sympoietics action in this wounded land, posed by Donna J. Haraway.

Keywords: Material potency, Action, Political potency, Revolt, Crisis, Sympoiesis.

Resumo

A questão que mobiliza este texto é: como os mundos multiespécies são ativados a partir da potência material, as relações entre os corpos e suas várias habilidades de resposta? Seu horizonte de indagação - propor a relação com o fazer material e com o material - seguindo Richard Sennett - como possibilidade de poder político, observando alguns acontecimentos da revolta social no Chile em 2019. Entretido ao exposto, quadros de reflexão contextual, que dialogam com pensamentos em uma rede de parentesco sobre as revoltas árabes desenvolvidas por Rodrigo Karmy, bem como com as propostas de um presente em crise desenvolvidas por Silvia Rivera Cusicanqui a partir de seu trabalho na Bolívia, e com a possibilidade de gerar redes simpoéticas de ação nesta terra ferida, apresentada por Donna J. Haraway.

Palavras-chave: Poder material, Ação, Poder político, Revolta, Crise, Sympoiesis.

“Quizás la irresistible atracción de abrazarse como sensual curiosidad molecular y, sin lugar a dudas, como hambre insaciable, es el motor vital de la vida y la muerte en la tierra”
(DONNA HARAWAY, 2019)

“La intifada es el feliz instante en que una multitud se aferra al presente. Nos abre a **la vida que inútilmente se consume en la llama** y abraza un uso de los cuerpos que trastoca el espacio-tiempo en un estallido epifánico en el que el mundo imaginal puede asaltar todos los palacios de invierno e incendiar con su primavera todas las estaciones de policía.”
(RODRIGO KARMY, 2020)

“El neoliberalismo nace y muere en Chile”
(Rayado en Santiago de Chile, 2019)

1. Vibrar juntos

Recuerda cuando tu cuerpo estalla.

Recuerda cuando la vibración del sonido toma tu dermis, epidermis, la parte interna de los músculos, tus órganos, membranas, sistemas de nervios interconectados, fluidos y flujos del cuerpo. Recuerda cuando la vibración del sonido hace olitas en tu sangre. Recuerda cuando la vibración del sonido hace marejadas en el líquido de tu bilis, en las mucosidades de la garganta, en el humor acuoso de tus ojos, en el líquido de tu sangre.

El cuerpo vibra así cuando meditas a partir de sílabas que cada quien repite haciéndolas resonar en diversos puntos del cuerpo, cuando meditas a partir del sonido de un gong, cuando sobre nuestras cabezas se desata una tormenta de truenos, cuando participamos de una mascletà, cuando asistimos en vivo a un recital de rock, cuando hay un terremoto, cuando estallan las bombas.

El cuerpo vibra así, a partir de una *relación con-* algo – un sonido, una cosa, un fenómeno-; o alguien.

Vibrar de forma individual modifica un cuerpo. Vibrar en pequeñas comunidades puede emocionarnos o conmocionarnos. Vibrar de forma masiva y colectiva, puede adquirir condiciones de *epifanía*.

El cuerpo vibra así cuando estalla la ciudad.

El cuerpo vibra así cuando estalla la revuelta.

El 18 de octubre de 2019 estalló en Chile una expandida vibración colectiva. El alza de 30 pesos,¹ del pasaje del metro, fue la gota que rebalsó el vaso respecto

1 \$30 (treinta pesos) son U\$0,042 (0,042 dólares norteamericanos).

de los abusos sobre la mayoría de los cuerpos *del pueblo, de la puebla, de la pobla*, de parte del régimen económico neoliberal, violentamente instalado en Chile desde 1973, que se perpetuó a través de la estructura constitucional, en el período que se llamó la *transición democrática*, desde inicios de los años 1990 en adelante. Transición que duró 30 años y que terminó ese día 18 de octubre, cuando al grito de: “no son 30 pesos, son 30 años” miles de personas se volcaron a la calle, a lo largo de todo el país, para tomarse la calle con sus materialidades domésticas: ollas, cucharones, silbatos, pancartas, telas, pinturas, capuchas, pañoletas verdes, sostenes, *kuffiyes*, trompetas, bombos, para decir: basta.

Ese mismo día, el gobierno de Sebastián Piñera activó el trauma de forma radical, decretando toque de queda y sacando a la calle a las Fuerzas Armadas, para el control de la ciudad. Hubo heridos, hubo detenidos. Hubo muertos. En la calle, en las comisarías.

Siete días después, el día 25 de octubre, más de un millón de personas coparon la Alameda, principal arteria vehicular del centro de la ciudad, para exigir el fin del gobierno, el fin de la estructura constitucional heredada de la dictadura, el fin del patriarcado, el fin del colonialismo, el fin del neoliberalismo. Literalmente. La masividad de la protesta se generaba a partir de individualidades y agrupaciones, muy diversas entre sí, pero con estos objetivos comunes: pobladores, pueblos originarios, estudiantes, feministas, trans-feministas, artistas, profesores, activistas por el derecho al agua, etc. Las protestas no cesaron en Santiago desde el 18 de octubre en adelante, generándose marchas hacia Plaza Dignidad – nombre con que el movimiento re-bautizó a la tradicional Plaza Baquedano- a lo menos cada viernes, de cada semana hasta marzo de 2020; cuando a propósito de la expansión de la crisis del SARS COVID 19, en todo el país se intensificó el estado de excepción, clausurando el uso del espacio público, en aras de la salud colectiva. Cuestión que también sería posible revisar de modos complejos.

Durante estos meses de revuelta radical, el pueblo en las calles gritó, rayó, cantó, bailó, *performanceó*, discutió, conversó, su malestar, como no se había visto desde las protestas a inicios de 1980, cuando los movimientos de mujeres iniciaron manifestaciones masivas contra Pinochet. También, durante estos meses el Estado y el Gobierno desplegaron su estrategia de violencia represiva, a lo largo de todo el país, utilizando técnicas amparadas en el estado de excepción, como: controles de identidad, prisión política, tortura psicológica, física y sexual, mutilaciones oculares, asesinatos en nombre de la soberanía nacional; a un importante número de manifestantes. Estas estrategias, que en los últimos 30 años habían puesto en práctica y experimentación sobre todo con el *pueblo mapuche*, que reclama su autodeterminación en las tierras del sur; fueron amplificadas a todo este pueblo-nación que decidió actuar como *pueblo* – conjunto de personas que constituyen una comunidad en virtud de una cultura o ideales comunes – y dejar de actuar como *población* – conjunto de personas que habitan una misma área geográfica. Hubo al menos 35 muertos

en los primeros meses de esta revuelta, y en el total del período 460 personas fueron mutiladas por las fuerzas de orden, Carabineros de Chile, perdiendo uno o sus dos ojos, por perdigones o bombas lacrimógenas disparadas directamente en sus rostros. La respuesta del mundo político fue prometer un cambio constitucional, si éste era aprobado en un plebiscito. Plebiscito que se realizó el 25 de octubre de 2020, y en donde la opción Apruebo ganó por un 80% de mayoría. Durante 2021, se ha conformado, mediante una elección, la convención de representantes que redactará una nueva constitución.

Cuando escribo este texto se ha cumplido ya un año en que estamos con toque de queda, cada noche de nuestras vidas. Esto ha transformado completamente nuestro modo de hacer mundo. Este texto quiere recordar acciones y materialidades en donde a partir de cosas que están en cualquier parte, supimos vibrar juntos, más allá de esta coacción, movilizados eróticamente por nuestro deseo de justicia y dignidad vital.

2. Ciudad, cuerpos, ollas, piedras, monumentos

La ciudad capitalista – y/o la ciudad neoliberal- es una ciudad hecha para el individuo y el consumo. En relación a esto Richard Sennett, siguiendo a Tocqueville cuando observa el individualismo que deriva del proyecto moderno del siglo XIX, señala en su texto *Carne y Piedra*:

[...] Semejante individualismo tenía un significado particular en el espacio urbano. La planificación urbana del siglo XIX intentó crear una masa de individuos que se desplazara con libertad y dificultar el movimiento de grupos organizados por la ciudad. Los cuerpos individuales que se desplazaban por el espacio urbano poco a poco se independizaron del espacio en que se movían y de los individuos que albergaba ese espacio. Cuando el espacio se fue devaluando en virtud del movimiento, los individuos gradualmente perdieron la sensación de compartir el mismo destino que los demás. (SENNETT, 1997, p.344)

Cuestión que hubiese sido perfectamente observable en Chile, antes de la revuelta. Si bien, había habido algunos otros momentos posterior al año 2000, en donde comenzó a fraguarse un uso de la ciudad, en donde el pueblo recordaba al régimen de gobierno y organización su presencia, emergencia, necesidades y poder. Almácigos y semilleros de octubre de 2019, de una ciudad en donde los individuos se articularon hacia un *destino común*, habían sido las marchas de la Revolución Pingüina en 2006, el Movimiento Estudiantil en 2011, la Revolución Feminista de 2018. En todas ellas las comunidades activaron una deconstrucción del régimen de representación-acción, naturalizado en las ciudades, ocupando sus plazas, calles, muros y estatuas, para poner en lo público, aquello que el sistema invisibilizaba. En todas ellas la calle recordaba

al Palacio – parafraseando a Sennett– que una ciudad en donde quien la habita no tiene poder de acción – y se le ubica en ella sólo como espectador– no es una ciudad para los ciudadanos, o para el pueblo, sino sólo para el poder (ídem, p.333). En todos estos momentos se produjeron acciones de peste, a decir de Artaud, actos de contagio: “una luz de intensidad anormal, donde parece que lo difícil, y aún lo imposible, se transforman de pronto en nuestro elemento normal (ARTAUD, 2001, p.34)”. O gestos en donde individuos devinieron *virus*, como señala Ileana Diéguez cuando identifica a quienes intervienen en la esfera pública de forma liminal, artistas o ciudadanos, pueblo reunido: “portadores de estados contagiantes, propios de las antiestructuras, lo cual podría ser sugerido como una especie de dionisismo ciudadano (DIÉGUEZ, 2007, p. 38)”.

Dionisismo ciudadano que en 2019 se vivió recuperando las veredas, las calles, las plazas, los muros, los monumentos, de la ciudad neoliberal. Modelo urbano que condenaba a los cuerpos al uso de la misma, como si fuera un enorme centro comercial, o, prioritariamente, el lugar de tránsito para los recursos humanos de la productividad de holdings, corporaciones, e institucionalidad del Estado subsidiario. *Recuperación del cemento, por la carne*, que transformó y des-privatizó sus prácticas y sentidos, que no se hizo como mero ejercicio lúdico, sino emergió como síntoma de la colectivización de afectos y deseos públicos, en defensa de lo público. El primer gesto fue no pagar el pasaje del metro, saltar el torniquete de acceso, al grito de: “Evadir, no pagar, otra forma de luchar”, de parte de cientos de estudiantes.²

Ollas y cucharas emergieron – como antaño– como herramientas de expresión, de lucha. Las convocatorias a cacerolazos – golpear las ollas con una cuchara de palo– se extendieron a diario por redes sociales y se convocaba a que fueran realizadas en lugares físicos determinados – alguna plaza– o desde las casas, patios o balcones, si el horario de la convocatoria ya estaba dentro del toque de queda. Al golpear las cacerolas, las ollas, se producía una protesta sonora, que se contagiaba y expandía por los barrios, por el sólo hecho de escuchar a los co-habitantes golpear su olla. Esta protesta sonora podía durar más de una hora.

Así, incluso personas solas, de diversas especies, en sus departamentos de ciudad, podían sentirse parte de algo colectivo, pues si bien los cuerpos físicos podían estar separados, la sonoridad de la protesta, la vibración de cuerpos que adquirirían la forma común *del sonido de una olla que se golpea*, nos volvía unidad. Luego: “El mero hecho de la diversidad no impulsa a las personas a interactuar (SENNET, 1997, p.380)”, sino, la interacción, *la unión en ruido, en vibración*, se producía por identificar problemas en común, violencias en común, que merecían una resistencia en común, a partir de materialidades, elementos,

2 Para visualizar y oír registro de la Revuelta 2019 en Chile, sugiero revisar: <https://museodelestallidosocial.org/>

al alcance de todos, como ollas y cucharas. Esta olla transformada en instrumento, en arma, tiene que ver con los *procesos de metamorfosis* que pueden tener los objetos, respecto de su uso:

Tal vez la metamorfosis que más desafía al productor a mantener conscientemente la forma sea el “cambio de dominio”. Con esta fórmula – de mi cosecha- se hace alusión al hecho de utilizar una herramienta con una finalidad diferente a la que tuvo en un primer momento, o que la orientación principal de una práctica se aplique a una actividad completamente distinta. Las formas-tipo se desarrollan – por así decirlo- en un territorio determinado; los cambios de dominio atraviesan los límites de ese territorio. (SENNETT, 2017, p.160)

Estos cambios de dominio, que Sennett enmarca dentro de los diversos procesos de metamorfosis a los que se ven enfrentados los artesanos en el trabajo con los materiales: estimulan la mente (ídem, p.155) y se produjeron también con otras materialidades: muros, letreros de señalización urbana, sostenes (con los cuáles se generaron guirnaldas o nuevas identidades para estatuas), así como también con las piedras.

Las piedras, dejaron de ser elementos inertes, inmóviles, para ser parte activa también de la revuelta. En las inmediaciones de Plaza Dignidad, se organizaron grupos para sostener la Primera Línea de la protesta, la que se encuentra directamente con la acción de carabineros. Esta Primera Línea, materializó escudos, recogida de bombas lacrimógenas, provisión de agua, defensa con piedras y generación de peñascos, para proveer a las posiciones ofensivas. *Pirquineros*, o mineros, fue el nombre que se dieron estos activistas y manifestantes que tomaron la tarea concreta de generar piedras. La técnica se inspiró también de las protestas de Hong Kong 2019:

Las y los *mineros* tienen su propia organización y actúan en grupos. Entre ellos están quienes pican los materiales en canteros improvisados, una cuneta o un muro; y quienes trasladan los peñascos en bolsas y mochilas e incluso bicicletas. También generan cadenas humanas para entregar el material y las piedras más grandes se utilizan para construir muros con los que imposibilitan el paso de carros policiales en puntos estratégicos previamente identificados. Esta “técnica se imitó de Hong Kong ya que, al igual que las barricadas, permite delimitar simbólicamente el territorio de conflicto y se hace más necesaria al caer la noche para evitar la emboscada de carros policiales en la ‘cacería’ – el punto más álgido de la represión-» [Peñasquero, Clan ACAB]. (CLAUDE, 2020)

Elemento material, que también se utilizó en la revuelta palestina, de 1987, que se conoce como la *Intifada de las piedras*, constituyéndose en un símbolo de

la resistencia y grito frente al despliegue del terrorismo de Estado israelí. En este contexto, la piedra:

[...] **devendrá creadora de mundo**: no se resuelve como imagen de ruina y destrucción, sino como **una verdadera epifanía de la insurrección**. Llueven piedras. Ni agua, ni bombas. Piedras como armas de revocación masiva; lugar de intersección cósmica e histórica, a la vez, la piedra, – como el kuffiye– no será un simple instrumento, sino el **operador imaginal** de la intifada. (KARMY, 2020, p.143, las negritas son nuestras)

Transformaciones de los usos de las piedras, desde la lógica de la inmovilidad pétrea a la de *piedras insurrectas*, que en contextos aparentemente disímiles – Franja de Gaza, Hong Kong, Santiago de Chile– adquieren sentido de ser y hacer, como herramienta de sublevación, pero también como materialidad destinada a hacer visible la necesidad de reconocimiento y derechos de vidas, que *durante décadas han sido coaccionadas al sacrificio*, por el relato de soberanía impuesto desde los regímenes de poder y representación en el que están insertos.

Estos elementos, puestos en manos de la creatividad popular, usados no como el *imaginario* previamente determinado propone, sino activados a partir de su potencia desde el *mundo imaginal* (KARMY, 2020) pues simbolizan algún aspecto de la defensa de la vida y deseo de dignidad, podían también articular acciones híbridas, entre sus características y materialidades. La vibración de golpear un metal, como la olla, se trasladó también a golpear un enorme chapado de metal – que buscaba proteger edificios y ventanales de la fuerza de la insurrección–, con piedras, ollas y cucharas, generando un momento de ritualización de la protesta, en red de parentesco con los cacerolazos, pero llevado a una enorme pared (MEZA, 2020). Una especie de Muro de los Lamentos, *pagano e insurrecto*, en donde los lamentos y demandas, han sido cada uno de esos golpes de piedra sobre el metal. Han sido, cada resonancia, cada expansión de la vibración, respecto del compromiso de construir una vida digna, en común.

Estatuas y monumentos, fueron también protagonistas de estos cambios de modos de uso, en la imparable urgencia colectiva de hacer mundo con- los otros, otras y otros; con- la ciudad. De este modo, el militar homenajeado por el Estado, al centro de la Plaza con su nombre – Baquedano– transformó su sentido e identidad, develándose a partir de su toma y subversión que los sentidos de las cosas, no están fijos, ni encarnan efectivamente una esencia inmutable, sino pueden *re-escribirse, re-constituirse, de-construirse, ficcionarse*, a partir de la relación que establecemos con ellos.

El General Baquedano, famoso por su participación en la guerra por las fronteras con Perú y Bolivia, así como por comandar acciones en los procesos de Ocupación de la Araucanía – la tierra de los mapuche – durante el siglo XIX;

desde su estatua de bronce, en que se le recordaba hasta 2019, fue transformado en mural de rayados; bañado en pintura roja, como símbolo de la sangre del pueblo que luchaba; vestido con las más diversas pancartas y banderas del movimiento; montado por integrantes de comunidades mapuche; montado y llenado de colores por integrantes de los diversos movimientos feministas y transfeministas. Trastornando su sentido original ininidad de veces, como en la marcha de un millón de personas cuando una enorme bandera mapuche coronó la cima de su altura, sostenida por cientos de manifestantes, como en un castillo humano, que tomó por completo el sentido del monumento, dando lugar a la carne y gesto de los cuerpos *ch'ixi*, aquello que no es: “[...] ni lo uno ni lo otro, sino todo lo contrario, es ambos a la vez (RIVERA CUSICANQUI, 2019, p.83)” y por lo tanto trabaja “dentro de la contradicción; al tiempo que en una *zona de contacto, en una zona de fricción* (ibídem)”. Que también podríamos llamar carne y gestos *champurrios*:

Acciones que se realizan desde la condición de mezcla, mixtura, impureza, identidades en devenir, liminalidades impensadas, tensionadas y en constante movimiento. Acciones que se realizan e invierten el sentido de creencias de los paradigmas oficializados, con el fin de eludir, infiltrarse, contaminar, desestabilizar obstáculos y prácticas monoperceptuales. Prácticas del desborde, de lo caótico, y de la reelaboración [...] La palabra proviene de la lengua y cosmovisión mapuche (HARCHA y RICHMOND, 2020, p.8)

Como máxima culminación de la piedra monumental.

Por otro lado, excepcionalmente, en una acción de ambivalente significado, la Plaza Baquedano fue cubierta con cientos de metros de tela blanca y una gran pancarta que tenía escrita la palabra: paz, en la madrugada del 15 de noviembre de 2019, sólo horas después de que se sellara el Acuerdo por la Paz Social y la Nueva Constitución, realizado por la clase política, sin la gente de la calle, en el Congreso. Instalación que no fue reprimida por Carabineros y suscitó el entusiasta apoyo de los grupos conservadores. Realizada por un grupo pequeño, voluntarioso, provisto de gran capital de inversión para la misma.³ Siendo esta característica, completamente opuesta a lo identificado en la revuelta, que usa para sus fines, *lo que tiene a mano*, en el espacio doméstico, en el espacio público. Por lo cual fue recibida con mucha sospecha y cero entusiasmo por quienes participaban del movimiento de la revuelta. Cuando por fin ha reventado en el imaginario de las personas de a pie *la lógica sacrificial de la soberanía del Estado*, con la protesta de los cuerpos; cuando en mitad de la crisis social ya se contaba con muertos, mutilados, torturados y abusados por el Estado: ¿Qué significa clamar

3 El costo total de la instalación fue de 2.700.000 pesos chilenos, lo que equivale a aproximadamente a 3.800 dólares norteamericanos estadounidenses.

por *la paz*? ¿Qué significa la paz en este contexto? Además de constituirse en un símbolo vacío, más que paz, parecía referir a un llamado explícito a *la vuelta al orden*, previamente establecido. La acción, completamente *anti-artaudiana*, *anti-pestes*, si bien tuvo algunas réplicas en otras plazas, se extinguió casi tan rápido como surgió. Pero nos recordó también, que la subversión de sentidos, respecto de los signos, de los símbolos, no es un *poder exclusivo* de los movimientos de revuelta, sino también de quienes detentan el poder del régimen de representación. Por tanto, la cuestión no se trata solo de transformar un sentido, sino también se trata de *con- quién, con- qué, por qué, para qué*. Como diría Donna Haraway, es imprescindible reconocer que accionamos desde *lugares situados*, que no accionamos desde cualquier parte, y que no da lo mismo, *con quién* o *con qué* se generan las transformaciones de sentido:

Importa qué materias usamos para pensar otras materias; importa qué historias contamos para contar otras historias; importa qué nudos anudan nudos, qué pensamientos piensan pensamientos, qué descripciones describen descripciones, qué lazos enlazan lazos. Importa qué historias crean mundos, qué mundos crean historias (HARAWAY, 2019, p.35)

Pues en este texto observamos cómo esos acontecimientos de subversión de sentido y prácticas hacen estallar el *mundo imaginal* de los pueblos, no cómo lo implosionan de regreso *al status quo*.

En la marcha del 8 de marzo de 2020, la bailarina Andrea Olivares trepó hasta lo alto de la estatua, para montarse en ella, delante del cuerpo del militar Baquedano, que había sido transformado en una machi mapuche. Momento que adquirió rasgos de *epifanía*, en donde quienes estábamos bajo el monumento, de un modo expandido, *vibracional*, estábamos también arriba. Acontecimiento que llevó a los medios de prensa que cubrían la manifestación – que congregó a 1.500.000 personas, quienes estábamos todas bajo sus pies–, a nombrar *la estatua hecha carne*, en ese momento, como: la *Diosa de la Dignidad*.

Los desplazamientos aquí señalados, estos *cambios de dominio*, cambios de *modos de uso*, activaron lo que Sennett reconoce como fundamental respecto de la ciudad: “[...] los espacios urbanos cobran forma a partir de la manera en que las personas experimentan sus cuerpos (SENNETT, 1997, p.394)”, en todo el profundo recorrido que hace de la ciudad occidental desde los griegos de A.C., hasta la Nueva York de fines del siglo XX. Una pregunta importante aquí, podría ser pensar en esos *cambios de dominio*, como metáforas de otras posibilidades de la acción: ¿Cómo podrían modificarse nuestros *modos de producción* a partir de una recuperación o apropiación fuera de lugar, de materiales, formas de relación, respecto de *lo público* y *lo común*? ¿Cómo podríamos desplegar nuestra potencia

de transformación y metamorfosis de la realidad, de cara a una emergencia de *lo real*, a partir de los modos de uso de los objetos, de los espacios, de la ciudad? Todos estos gestos ¿hicieron la revolución? Si todo este proceso destituyó un orden del mundo ¿necesitamos que se constituya otro? Sí a esto se responde que sí ¿Cómo imaginamos esa nueva posibilidad? ¿Dentro del marco del Estado Nación? O quizás, legítimamente ¿tenemos derecho a imaginar, radicalmente, en otras configuraciones?

Para abordar algunas vías respecto de estas preguntas, tejeré una posible vía de acción a partir de conversaciones imaginarias con Rodrigo Karmy, Silvia Rivera Cusicanqui y Donna Haraway. En donde desde un *devenir intifada*, devenir *ch'ixi*, devenir *compost*, emergerá una ficción imaginal que pretende actuar como conjuro de un *porvenir*, posibilidad.

3. Elegir la Tierra

En su análisis de la primavera árabe y la intifada palestina⁴, Rodrigo Karmy nos propone pensar la revuelta, como un lugar de *insurrección* – más que de *revolución* en el sentido moderno del término– en donde, más allá de la productividad de la misma, estalla un momento radical de *vida activa* de las comunidades:

La intifada no viene a instaurar ni a conservar nada, sino a revocar, a destituir. Se trata de una dialéctica del abismo y no de una dialéctica de la totalidad. “Intifada” – diremos– no es más que lo que resta de la ficción de la máquina imperial, la potencia inmanente a aquello que llamamos “política” que, por mucho tiempo, había permanecido capturada por el paradigma de la operosidad y que la intifada libera a su incandescencia. Intifada, fractura del *continuum* histórico y potencia imaginal – *khorá*, si se quiere– que reclama irreductible entre el mito y la historia. (KARMY, 2020, p.253)

Ésta posibilidad *destituyente*; esta capacidad de hacer estallar la política hegemónica, incluso desde la *inoperosidad* de la acción, a nivel de sistema; pero que inevitablemente fisura el *continuum* histórico y potencia la imaginación de los pueblos, puede advertirse indefectiblemente en la revuelta chilena de 2019 y es el lugar que moviliza el deseo de esta escritura y participación. Hoy es muy posible que la revuelta también consiga otro marco constituyente para

4 “¿Qué es una intifada? Ante todo, una forma de inoperosidad que, cristalizando una política acéfala, astilla como resto de las formas de la operosidad.” (KARMY, 2020, p.16).

el país, porque fue la respuesta que la clase política ofreció, cuando vio completamente desmontado su régimen de realidad y representación. Pero aquello no debiera definir por completo el destino común de este pueblo. Si no, posiblemente, la potencia vital, *eróticamente* contagiada en las calles, en las marchas, asambleas, ollas comunes, barricadas, danzas, performances, sea ese lugar irreductible de memoria en donde la colectividad recuerde, pero también imagine su *por-venir*. Cuestión que no tiene sólo que ver con la estructura, con el Estado-nación, sino con la recuperación de la capacidad de activar utopías de forma común. Tiene que ver con *el deseo*. Ese deseo que:

[...] hace saltar la sutura que, supuestamente, había sellado para siempre los cuerpos a los discursos. Ese “supuestamente” cae vertiginosamente y, con él, el “para siempre” que pretendió garantizar. Otra palabra puebla los discursos, otros usos destraban el “destino” al que se arrojaron los cuerpos. Los lazos erotizan y el deseo avanza hacia ninguna parte estrechando cuerpos para hacer el amor con la revuelta. No habrá pastor, cazador ni dictador; el “supuesto” por el que funcionaba el poder se halla en el suelo, su máscara parece vencida, agotada en sus posibilidades, ya no asusta ni puede conducir o perseguir a nadie. (KARMY, 2020, p.214)

Momento *en que el pueblo, la puebla*, la pobla actúa en conjunto, en un acto de creación y experimenta una: “[...] fiesta del pensamiento” en donde alcanza: “[...] un fragmento de eterna felicidad (ídem, p.255)”.

Silvia Rivera Cusicanqui, observando con detención lo que en general se ha esperado de los movimientos sociales en América Latina, pero sobre todo en Bolivia, sugiere una vía de acción para las comunidades, que entreteje a lo propuesto por Karmy, respecto de esta *potencia vital disidente o destituyente*. Lejos de apostar por resultados inmediatos de los movimientos sociales y que actúen en la gran estructura, nos propone, valorizar una epistemología *ch'ixi* de la existencia, cuestión que abarca el reconocimiento de la condición *ch'ixi* de nuestro devenir. Esto refiere a la condición de diversas experiencias y saberes culturales, que lejos de estar resueltos en un perfecto palimpsesto de hibridación, permanece en roce, en fricción, en movimiento, activando distintos niveles de esta tensión en relación a los contextos del presente que se viven y habitan. Una imagen metafórica de aquello sería ese color cerca del gris que se produce cuando una televisión deja de transmitir y proyecta un gris en movimiento, que se produce y pulsa del encuentro de pequeños cuadritos en blanco y negro de la imagen tecnológica, en constante pulsión. Visto de lejos, lo *ch'ixi* – que en aymara designa un tipo de tonalidad gris – *se ve gris pero* “[...] al acercarnos nos percatamos de que está hecho de puntos de color puro y agónico: manchas blancas y negras entreveradas (RIVERA CUSICANQUI, 2018, p.79)”, porque en realidad es: “Un gris jaspeado que, como tejido o marca corporal, distingue a ciertas figuras – *el k'usillo* – o a ciertas entidades – la serpiente – en las cuales

se manifiesta la potencia de atravesar fronteras y encarnar polos opuestos de manera reverberante (íbidem)”.

Lo *ch'ixi* sería entonces aceptar que el encuentro de modos de ver, ser y hacer en el mundo; de saberes y epistemes; no está fijo, ni estable, sino pulsando desde su tensión, haciendo emerger *otro mundo* desde el reconocimiento de lo que se encuentra y lo que insiste en la diferencia, que subraya diferentes aspectos de su tensión, en relación a los acentos de experiencia que se producen en los diversos contextos. Cuestión que también propone:

[...] asumir la equivalencia de capacidades cognitivas como una premisa básica, que no se da en nuestras sociedades, pues hay una cadena de desprecios coloniales que presupone la “ignorancia del indio” y se filtra por los poros de lo cotidiano para erigir los muros del sentido común. Sobre las premisas de la brújula ética y la igualdad de inteligencias y poderes cognitivos –ciertamente expresables en una diversidad de lenguas y epistemes- podrá tejerse quizás una epistemología *ch'ixi* de carácter planetario que nos habilitará en nuestras tareas comunes como especie humana, pero a la vez nos enraizará aún más en nuestras comunidades y territorios locales, en nuestras bioregiones para construir redes de sentido y “ecologías de saberes” que también sean “ecologías de sabores”, con la “compartencia” en lugar de la competencia (a decir de Jaime Luna 2013), como gesto vital y la mezcla lingüística como táctica de traducción. (RIVERA CUSICANQUI, 2018, p.81)

Tarea que está ligada a ir más allá del *mundo imaginario* y abrir las compuertas al *mundo imaginal* (a decir de Karmy), para interrogarse respecto de: “¿Cómo podría superarse la paradoja de un poder destituyente que sólo atina a restituir los poderes que creyó haber destituido? (RIVERA CUSICANQUI, 2018, p.112)”. Peligro que ya se avizoraba respecto de la relación revuelta y momento constituyente chileno, porque las condiciones del Acuerdo por la Paz y Nueva Constitución no estaban hechas a la medida de la demanda de la calle, sino de la clase dirigente, política y empresarial; pero que, sin embargo, contra todo pronóstico de analistas y encuestas, han sido alteradas, nuevamente, por el poder de los cuerpos no dependientes de los partidos políticos tradicionales y la calle.

Rivera Cusicanqui desea e imagina, la ineludible necesidad de escapar de las trampas de lo que denomina “palabras mágicas”, especies de continentes, que: “[...] no se habitan al nombrar (ídem, p.113)”, que contienen el peligro de ser intelectualizadas y ser instrumentalizadas a partir de soluciones rápidas a la crisis compleja en la que habitamos. *Crisis climática, movimiento social, comunidad*, podrían ser algunas de estas palabras, que se vuelven huecas, sino se habitan en complicidad con los deseos y fuerzas de: “las movidas sociales indígenas, femeninas, juveniles y populares (ídem, p.114)”, con todas las

contradicciones y conflictos que les habitan. Allí, desde lo pequeño, puede surgir la visión que:

puede ser subversiva en un sentido que todavía no podemos nombrar adecuadamente. [...] un mundo de bio-regiones, no de naciones, de cuencas de ríos, no de departamentos o provincias, de cadenas de montañas, no de cadenas de valor, de comunalidades autónomas, no de movimientos sociales. (ídem, p.119)

En donde además:

Aprender a sentir la indignación puede ser un camino fructífero para superar el enclaustramiento de la academia y sus devaneos teóricos. Sentir [...] que la indignación no ha muerto, que la rabia también puede generar sentimientos de amor, de dignidad y celebración de lo propio [...] un deseo colectivo de salir en defensa de la vida contra la muerte. En ‘el tiempo de las cosas pequeñas’, quizás sea hora de volver la mirada sobre la minucia de los detalles de la existencia, para hallar en ellos las pautas de conducta que nos ayuden a enfrentar los desafíos de esta hora de crisis. (ídem, p.120)

“Cosas pequeñas”, que son un medio material y concreto de acción, respecto del *deseo*, que son activadas más allá y más acá de lo que organicen los grandes poderes institucionales (Estado, gobierno, parlamento, universidades, etc.), como: *ollas comunes, balanzas de autoabastecimiento alimentario, huertos urbanos, coordinadoras de defensas de derechos humanos y presos políticos, grupos culturales barriales, televisión y radio territorial, salud comunitaria, asambleas feministas, cine club*, entre otras. Formas de *comunalidad* que brotaron desde la revuelta y al día de hoy perseveran en su acción.

Realizando un proceso de **compostaje** con las propuestas recientemente planteadas, mezclo, oxígeno, e hidrato a este texto la perspectiva que plantea Donna Haraway, cuando invita a pensar en las posibilidades *simpoiéticas* de nuestro accionar, en el horizonte *hacer mundo*, para una vida multiespecies. Perspectiva revitalizante también para pensar desde una *no esencialización, idealización o ahuecamiento*, de los conceptos, memorias, identidades o acciones que nos ayudan a pensar y proponer *gestos para seguir con el problema*.

Simpoiesis, a decir de Haraway, es una *palabra simple* que significa:

“generar-con”. Nada se hace a sí mismo, nada es realmente autopoietico o autorganizado. Como dice el “juego mundial” de ordenador iñupiat, los terrícolas no están *nunca solos*. Esta es la implicación radical de la simpoiesis. Simpoiesis es una palabra apropiada para los sistemas históricos complejos, dinámicos, receptivos, situados. Es una palabra para configurar mundos de manera conjunta, en compañía. La simpoiesis abarca la autopoiesis, desplegándola y extendiéndola de manera generativa. (HARAWAY, 2019, p.99)

Práctica que reconoce posible desde cualquier ciencia, experiencia artística, o de generación de conocimiento en que nos veamos involucrados, porque está también ligada a cómo imaginar lo que queremos vivir. A través de su rico viaje por el *trans-significante* uso de las siglas SF: “ciencia ficción, fabulación especulativa, figuras de cuerdas, feminismo especulativo, hechos científicos y hasta ahora (ídem, p.21)”;⁵ Haraway nos recuerda la condición de precariedad generalizada a la que nos han conducido las falsas promesas del progreso moderno; y es por ello que el insistir con el problema no es abarcable desde una perspectiva monodisciplinar, o monocultural, sino debe realizarse en *devenir-con*. Pero *no con cualquier con-*. Sino, aprendiendo a reconocer ese **lugar situado**, marco de acción, desde el cual podemos generar **parentescos raros**:

Los enfoques sintonizados con el “devenir-con multiespecies” nos ayudan mejor a seguir con el problema en terra. Una emergente “nueva nueva síntesis” – una síntesis extendida- en las biología y artes transdisciplinarias propone figuras de cuerdas que enlazan ecología, evolución, desarrollo, historia, afectos, capacidades y tecnologías humanas y no humanas, y más (ídem, p. 105)

Que, tal como el trabajo de Ana Tsing, nos lleven a reconocer y aprender de aquellas prácticas en donde se produzcan: “erupciones de vitalidad inesperada y prácticas contaminadas y no deterministas, continuas e inacabadas, del vivir entre ruinas (ídem, p.69)”. Además de reconocer el dolor que ha generado y genera esta legitimación del sistema de violencia soberana, globalizada, generada por los procesos implicados en lo que los geólogos han llamado Antropoceno, y críticos del alcance del término nombran como Capitaloceno,⁶ Haraway invita a hacerse parte de estas *erupciones de vitalidad y prácticas no deterministas*, activando nuestra capacidad, de *hacer mundo* – y no sólo *sobrevivir o morir en el globo* –, a partir de *responder* al desastre con nuestras *habilidades*. *Respons-abilities*, es un neologismo que nos sirve para identificar la potencia de acción de la responsabilidad de *responder (respons)-con* nuestras *habilidades (abilities)*. Atreviéndonos a correr el riesgo de entrar en relación, de habitar la tierra, de *compostarnos* entre seres y materiales diversos, con este problema común, del Antropoceno, o del Capitaloceno, pero no para intentar responder en su lengua y sistemas de saber, sino, proponiendo una tercera vía: *el Chthuluceno*. Palabra *simple*, compuesta de:

[...] dos raíces griegas (*kthôn* y *kainos*) que juntas nombran un tipo de espaciotiempo para aprender a seguir con el problema de vivir y morir con respons-habilidad en una tierra dañada. *Kainos* significa ahora, un tiempo de comienzos, un tiempo para la continuidad, para

5 SF son las siglas en inglés de *science fiction*, *speculative fabulation*, *string figures*, *speculative feminism*, *scientific facts* y *so far*.

6

la frescura. Nada en *kainos* debe significar pasados, presentes o futuros convencionales. No hay nada en los tiempos de comienzos que insista en eliminar completamente lo que ha venido antes ni, ciertamente, lo que viene después. *Kainos* puede estar lleno de herencias, de memorias, de llegadas, de criar y nutrir lo que aún puede llegar a ser. (ídem, p. 20)

Posible de activar a partir de los poderes de los seres *chthónicos*: [...] seres de la tierra, antiguos y de última hora a la vez” (ídem); la figura ubicua SF, *la simpoiesis, una simbiogénesis y sinanimagénesis* no identitarias, no transparentes, no esencialistas:

Las decisiones y transformaciones que son tan urgentes en nuestros tiempos para volver a aprender – o para aprender por primera vez – cómo devenir menos mortíferos, más respons-hábiles, más en sintonía, más capaces de sorprendernos y de practicar las artes de vivir y morir bien en una simbiosis multiespecies, en simpoiesis y sinanimagénesis en un planeta dañado, deben realizarse sin garantías o expectativas de armonía con quienes no son uno mismo, y tampoco son “el otro” con certeza. Ni Uno ni Otro, eso es lo que somos y lo que siempre hemos sido. Es tarea de todos devenir ontológicamente más creativos y sensibles dentro del arrogante holobioma que es la tierra, llamémosla Gaia o con Mil Nombres Distintos. (ídem, p.152)

Tarea que nos compete, no en la tierra lisa, sin particularidades, del globo. Sino en esa tierra en donde *reconocemos potencias para hacer mundo*. En esa tierra que deja de ser territorio o nación delimitado por fronteras cartográficas, y comienza a ser *mundo*, un lugar en que podemos multiplicar la vida de forma vital; en donde podemos generar *humusidades* y no sólo *humanidades*; lugar que posiblemente a veces, no tenga fronteras cartográficas, sino se haga, en los intersticios de lo que los mapas, instituciones, sistemas, Estados-nación, reconocen.

Tarea que nos invita a mirar también cómo *se hace mundo* en el *devenir intifada* del globo, a partir de las potencias *ch'ixis, champurrias*, de las “pequeñas cosas”, que efectiva y afectivamente generan *un espacio de indignación al tiempo que de cuidado*, junto a los materiales y seres vivos con los que podemos hacer, a diario, la vida, en la tierra.

4. Me voy con Patti S.

La pregunta inicial de este texto interrogaba *¿Cómo se activan mundos multiespecies a partir de la potencia material, las relaciones entre los cuerpos y sus diversas respons-habilidades?* El devenir del viaje por las palabras, la memoria desde la que fue formulada esa pregunta, y el deseo *de qué decir*

hoy, en un mundo convulsionado por una pandemia real, que también ha sido utilizada para controlar los diversos movimientos de indignación respecto del sacrificio al que son sometidas nuestras vidas en aras del progreso y la hegemonía de poder y representación dominante, me ha llevado a plantear aquí *lo performativo, lo que acontece, sucede, se hace*, desde una perspectiva expandida, entendiéndolo como esa potencia contenida en aquellos acontecimientos generados por cualquier persona, ciudadano/a, poblador/a – y no por profesionales de las artes de la performance –, sino por personas que dejan de sobrevivir a una vida en la rueda de la violencia colonial, de la violencia de mercado, de la violencia patriarcal, o de la violencia del Estado, y *deciden crear junto a otros*, otra realidad, o hacer emerger, *lo real*. Participando de forma activa de la *escultura social* (a decir de Joseph Beuys), desde su anonimato, con toda la potencia de su corporalidad. En este momento vuelvo a considerar totalmente vital reconocer qué hacen y hacemos las personas con la calle y con todo espacio en donde podemos activar *una potencia de creación*, más allá de las salas de artes, teatros, museos o galerías, ante la emergencia de la necesidad colectiva de *darnos juntos un mejor vivir, junto a otros seres vivos y no vivos* que atraviesan toda la posibilidad de nuestra experiencia vital. El tejido de este texto valoriza todo lo que podemos activar si nos detenemos a pensar en cómo producimos las cosas que nos ayudan a vivir y a significar, desde una relación directa con prácticas materiales y materialidades, identificando cuándo y cómo se producen vibraciones vitales, que dan sentido a los *cambios de dominio y procesos de metamorfosis con lo que* trabajamos, activando a la vez nuestra memoria y nuestra imaginación, a partir de cosas cotidianas, que están ahí y con las que tenemos la posibilidad de entrar en relación. Con la **respons-habilidad** de accionar esta reflexión también desde la escena pública, intentando contribuir a un presente que ayude a escribir lo que será el pasado.

De este modo el texto ha buscado actuar también como un conjuro, como una invocación, desconfiada de que lo que deseamos vivir provenga exclusivamente de las macro-soluciones. Confiada en que, sin idealización, podemos actuar en vibración con lo que los diversos *presentes de indignación* ante las propuestas de la máquina imperial, nos invitan. Y que éstos sean *los virus, los contagios*, a los que tengamos que prestar más atención. Consciente también de que este conjuro de palabras, en su próximo paso, deberá salir de este “tentador reino incorpóreo” – como escribió Patti Smith –, para “regresar al mundo material para hacer su trabajo”, lugar en donde se produce el equilibrio entre “la comunicación mística y el esfuerzo de creación (SMITH, 2018, p.272)”, en donde se hace *carne, piedra, alimento, compost, otras realidades, otras ficciones, la elección de la Tierra*.



Fig. 1: Graffiti en uno de los accesos a metro Baquedano.
Autora: Folil Pueller.



Fig. 2: Estatua del General Baquedano intervenida por consignas.
Autora: Folil Pueller.



Fig. 3: Comparsa encapuchada.
Autora: Folil Pueller.



Fig. 4: Muro-barricada construido para delimitar física y simbólicamente los espacios de manifestantes y carabineros. Autora: Folil Pueller.



Fig. 5: Acción pirquinera.
Autora: Folil Pueller.



Fig. 6: Cacerolazo.
Autora: Folil Pueller.



Fig. 7: Olla común.
Autora: Folil Pueller.



Fig. 8: Amaranto sembrado en espacio público recuperado, por Grupo de Werterxs del Barrio Yungay. Grupo que surgió desde la Asamblea del barrio, en el contexto de la revuelta de 2019-2020. Autora: Werterxs del Barrio Yungay, Santiago, Chile.



Fig. 9: Detalle del amaranto.
Autora: Werterxs del Barrio Yungay.



Fig. 10: Compostera creada por el Grupo de Werterxs del Barrio Yungay. Lleva por nombre *Macarena Valdés*, en conmemoración de la activista socioambiental que fue asesinada, por su oposición a la construcción de una hidroeléctrica en el río Tranguil, sur de Chile.
Autora: Werterxs del Barrio Yungay.



Fig. 11: Zapallos madurando en la huerta creada en las veredas.
Autora: Werterxs del Barrio Yungay.



Fig. 11: Tomates madurando en la huerta creada en las veredas.
Autora: Werterxs del Barrio Yungay.

Referencias bibliográficas

ARTAUD, A. *El teatro y su doble*. Trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Barcelona: Edhasa, 2001.

DIÉGUEZ, I. *Escenarios liminales: teatralidades, performance y política*. Buenos Aires: Atuel, 2007.

HARAWAY, D. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Trad. Helen Torres. Bilbao: consonni, 2019.

KARMY, R.) *Intifada. Una topología de la imaginación popular*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2020.

RIVERA CUSICANQUI, S. *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

SENNETT, R. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Trad. César Vidal. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

_____. *El Artesano*. Trad. Marco Aurelio Galmarini. Barcelona: Anagrama, 2017.

SMITH, P. *Éramos unos niños*. Trad. Rosa Pérez Pérez. Buenos Aires: Lumen, 2018.

Recursos en web

CLAUDE, M. "Retrato de un clan de primera línea". En: CIPER CHILE. 2020. Link: <https://www.ciperchile.cl/2020/01/06/retrato-de-un-clan-de-la-primera-linea/>

HARCHA CORTÉS, A. Y RICHMOND, M. *Hechicerías para transformar(nos) el mundo*. En: Departamento de Teatro-Facultad de Artes Universidad de Chile y Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica, Santiago de Chile-San José de Costa Rica. 2020: Link: <https://www.artepoliticacomunidad.cl/wp-content/uploads/2020/09/Hechiceriasparatransformarnoselmundo.pdf>

MEZA, C. *Memorias Dignidad*. Capítulo 5. El Muro de los Golpes. Crónicas en la Lente, Documentación Audiovisual. 8.10.2020. Link: <https://youtu.be/nHmuObOjWsA>

MUSEO DEL ESTALLIDO SOCIAL: Link: <https://museodelestallidosocial.org/>

Dossiê Dramaturgias dos Afectos: Sentimentos Públicos e Performance

La respiración de lxs otrxs. Afectos
públicos de *Reunión*, de Dani Zelko

*The Breathing of Others. Public
Affects in Reunión, by Dani Zelko*

*A respiração dos outrxs. Afetos
públicos em Reunión, de Dani Zelko*

Gabriel Giorgi
New York University
E-mail: gag206@nyu.edu

Resumen

El presente artículo argumenta que la cuestión de lo público, su naturaleza y su posibilidad misma, adquiere nueva urgencia en la inflexión neofascista del neoliberalismo donde los ataques contra la vida pública se intensifican en violencia y multiplicidad. Dicha urgencia nos permite interrogar una vez más cómo se hace vida pública, cuál es su naturaleza, qué dimensiones de lo público se activan en contextos donde vulnerabilidades múltiples y diferenciales articulan movilizaciones colectivas inéditas, y donde las mediaciones se rearticulan bajo el signo de nuevas tecnologías, nuevos circuitos y nuevas inserciones afectivas desde las que se reinventa la vida pública. En ese contexto interesa situar la pregunta por los afectos públicos a partir del procedimiento estético y político elaborado por Dani Zelko en su proyecto Reunión. En su trabajo, Zelko moviliza de maneras singulares, y estratégicamente conectadas con los desafíos del presente, un procedimiento en el que escritura, afecto y vida pública se conjugan en torno a la respiración de los cuerpos, y a una relacionalidad corporal en el que despunta otra idea de lo público. Desde allí ilumina una potencia de lo público a contrapelo de sus configuraciones dominantes y en la que se juega un laboratorio de formas políticas.

Palabras clave: Público, Afectos, Dani Zelko.

Abstract

This article argues that the question of the public, its nature and its very possibility, acquires new urgency in the neo-fascist inflection of neoliberalism, when that attacks on public life intensify their violence and multiplicity. This urgency sets the conditions to interrogate once again how public life is created, what is its nature, what forces of the public life are activated in the context of diverse and differential vulnerabilities. At the same time, public mediations are rearticulated by new technologies, shaping new public interpellations, and new affective modulations reinventing public life. In that context, the article situates the question about public affect through the aesthetic procedure cultivated by Dani Zelko in his project Reunion. In his work, Zelko mobilizes a procedure connecting writing, affect and public life. Such procedure revolves around breathing, and a body relationality that subtends new configurations of the public. From there, it sheds light on new potentialities of public life, against the grain of its hegemonic configurations, and where a laboratory of political forms take place.

Keywords: Public, Affects, Dani Zelko.

Resumo

Este artigo defende que a questão do público, sua natureza e sua própria possibilidade, adquire nova urgência na inflexão neo-fascista do neoliberalismo no qual os ataques contra a vida pública se intensificam em violência e multiplicidade. Essa urgência nos permite questionar mais uma vez como se faz a vida pública, qual a sua natureza, que dimensões do público se ativam em contextos nos quais vulnerabilidades múltiplas e diferenciais articulam mobilizações coletivas inéditas e as mediações são rearticuladas sob o signo das novas tecnologias, novos circuitos e novas inserções afetivas a partir das quais se reinventa a vida pública. Nesse contexto, é interessante situar a questão dos afetos públicos a partir do procedimento estético e político elaborado por Dani Zelko em seu projeto "Reunião". Na sua obra, Zelko mobiliza de formas únicas e estrategicamente ligadas aos desafios do presente, um procedimento em que a escrita, o afecto e a vida pública se conjugam em torno da respiração dos corpos, e uma relacionalidade corporal em que se destaca outra ideia do público. A partir daí, ele ilumina um poder do público contra a natureza de suas configurações dominantes e em que um laboratório de formas políticas é executado.

Palavras-chave: Público, Afetos, Dani Zelko.

I. La reinención de lo público

La disputa por lo público marca una de las inflexiones decisivas del presente: esa es la premisa de este ensayo. Esa disputa es a la vez estética y conceptual. Por un lado, es evidente que no podemos seguir operando con concepciones heredadas de la “esfera pública” en términos de una racionalidad comunicativa como horizonte normativo. Y que incluso intervenciones muy productivas como las de Nancy Fraser y Michael Warner (“subaltern publics” y “counterpublics”) necesitan ser repensadas a la luz de transformaciones tecnopolíticas urgentes (WARNER, 2002; FRASER, 1990).¹ Lo público emerge como una dimensión a la vez amenazada y en proceso de reinención. Dimensión amenazada: en sociedades como las nuestras, modeladas en el avance de lo privado, lo capitalizable y lo individual por sobre lo colectivo y lo común, la posibilidad de la vida pública aparece bajo amenaza y erosionada de los modos más diversos. En proceso de reinención: al mismo tiempo, la naturaleza misma de la “esfera pública” viene sufriendo una transformación radical ligada a nuevas formas de expresión, nuevas tecnologías de mediación, y una multiplicación de territorios expresivos que es paralela a una concentración cada vez más limitada, y a escala global, de plataformas mediáticas. Doble asedio, entonces, sobre lo público: la erosión implacable por décadas de neoliberalización y transformación velocísima de las tecnologías de mediación.²

Ahí se juega, quiero sugerir, una de las líneas más insistentes, más provocadoras y más políticas de las prácticas estéticas contemporáneas. No necesariamente en la tradición del “arte público”, que descansa, al menos en sus líneas generales, sobre una concepción bastante estabilizada del espacio público, sino en términos de una investigación y una reformulación de la posibilidad misma de lo público, de su naturaleza, de sus circuitos, las reglas de sus interpelaciones, su campo performático. ¿Cómo hacer la vida pública? ¿Cuál es la naturaleza de su ejercicio? ¿Cuáles son las condiciones en las que tiene lugar? ¿Cuáles son, en sociedades como las nuestras que apuestan por la “vida privada”, las potencias de lo público?

1 El estudio de la literatura contemporánea (y de “lo contemporáneo”), dice Lionel Ruffel, implica leer las relaciones entre lo literario por fuera de una esfera pública idealizada, y en el terreno de una “arena conflictiva” hecha de una “multitud de espacios públicos” y que se despliegan por fuera de los circuitos editoriales tradicionales y en tensión con el mercado editorial. Ver RUFFEL, 2016, p. 203. Ver también PAPACHARISSI, 2014.

2 “Público” tiene, además del territorio de interacción y expresión colectivas, el sentido de lo estatal: de lo que pertenece y es patrimonio del Estado. Este es, sin duda, uno de los sentidos en juego en la era neoliberal, dedicada a la sistemática erosión del Estado como regulador y estructura de protección.

El proyecto *Reunión* llevado adelante por el artista argentino Dani Zelko opera precisamente en este punto en el que la pregunta por la forma estética es inseparable de una reflexión y una intervención políticas sobre lo público. Desde su nombre mismo —“reunión” —el trabajo de Zelko se enfoca en lo que quizá sea la dimensión fundamental de lo público: la posibilidad de que individuos y grupos desconocidos se reúnan en torno a un problema común, una situación que convoca y que agrupa agentes que pueden no compartir más que esa situación, situación que instituye en su seno mismo el espacio y las reglas de relación. Inmanencia, pues, de lo público: lazo entre quienes no tienen nada en común más que esa relación misma. Lo público contra lo identitario: como espacio donde es posible salirse de sí a partir de un campo relacional y de exposición y generar e instituir nuevos espacios de relación. A la vez, la “reunión” propuesta por Dani Zelko, señala la centralidad del afecto en la vida pública —los afectos públicos— y la dimensión performativa, a la vez que contingente, de los cuerpos en su hacer público.

En lo que sigue, me propongo seguirle el rastro a esas tres líneas —inmanencia, afecto, performatividad— para intentar delimitar las herramientas que en el proyecto de Zelko nos sirven para pensar y reinventar los territorios de lo público.

Antes, sin embargo, de entrar en los materiales de *Reunión*, me gustaría proponer algunas especificaciones breves sobre el contexto en el que plantear la pregunta por lo público.

II. Público y guerra

Reunión, conjunción, conjugación de heterogéneos: en esa encrucijada de lo público opera mucho de la sensibilidad contemporánea. Por qué? Muy simple: porque en procesos de neoliberalización de lo social, la apuesta por la privatización y por la regulación cada vez más intensa y policíaca de lo público adquiere nueva intensidad. Esto, que se reitera por todos lados a nivel global, adquiere un alcance específico en América Latina, especialmente en naciones como Argentina o Brasil donde la experiencia de gobiernos progresistas durante los primeros quince años de este siglo generó una reacción en la que los preceptos neoliberales de los años 90s se profundizaron y se volvieron más agresivos y violentos. Si en los años 90 la promesa neoliberal era la de un mercado global y su inclusión universal por el consumo (que los gobiernos de Kirchner y Lula asumieron como parte de sus modelos de gestión gubernamental), después del 2010 fue quedando violentamente en claro lo que siempre se supo: que ese mercado no iba a incluir a todo el mundo, que esa promesa neoliberal del emprendedurismo y del consumo descansaba sobre la exclusión de enormes franjas de la población, y que la nueva inflexión neoliberal en el siglo XXI no giraba alrededor de la promesa del mercado como garante de paz social sino de la guerra como lógica de gobierno (ALLIEZ y LAZZARATO, 2016) Guerra por los

privilegios amenazados, por el consumo sin límite, por las libertades “en peligro” dadas regulaciones estatales, reclamo que en contexto de la pandemia de COVID19 alcanzó intensidades desconocidas. El consumo como privilegio — y las formas de explotación y extracción sobre las que descansa — será defendido agresivamente, violentamente, policialmente. *Hasta la muerte*, si fuera necesario. Si en los años 90 el neoliberalismo se presentaba bajo el signo de la pax global, veinte años después lo hace bajo el signo del odio (GIORGI y KIFFER, 2020): Jair Bolsonaro será su figura; su ejemplo replicará en muchas de las nuevas derechas de la región. Los llamados medios masivos serán su vehículo incansable; las plataformas digitales potenciarán, en su capitalización algorítmica, un “individualismo de redes” ultra-agresivo en las que la vida pública se desfonda (SEYMOUR, 2020) El modelo de la guerra, que siempre subtiende las formas del libre mercado (ALLIEZ y LAZZARATO, 2016), sube así a la superficie y se instala como forma de la política. Un oscuro candidato ganará una elección en Brasil celebrando un torturador y haciendo el gesto de un arma, disparándole “a todo el mundo”: Bolsonaro encarna el paroxismo de violencia simbólica, siempre cerca de la violencia física, de este nuevo momento del neoliberalismo.

Esta nueva inflexión del momento neoliberal tiene un target inevitable: el espacio y las formas públicas. Fundamentalmente porque lo público nunca es solamente el circuito donde tienen lugar las interlocuciones, los diálogos y las interacciones políticas que definen el mundo en común (RANCIÈRE, 2007) sino porque es allí donde se performancean, se actúan y se disputan la igualdad en sociedades democráticas. Igualdad que es el horizonte que el neoliberalismo necesita quebrar y fragmentar, multiplicando las desigualdades para volverlas terreno de una gubernamentalidad propia. Lo público conjuga *planos de igualdad* posibles, encarna en los cuerpos, sus palabras pero también (y quizá fundamentalmente) en sus gestos, sus formas de insertarse en el espacio material y simbólico compartido, una potencia de igualdad que resulta cada vez más intolerable para sectores que apuestan su propia existencia a la perpetuación y profundización de las inequidades sociales. Es natural, pues, que lo público sea enemigo del neoliberalismo: en el corazón de lo público, en su configuración misma, se alberga la promesa de igualdad.

La gubernamentalidad neoliberal es enemiga de lo público: sus mundos reales o soñados son mundos organizados en torno a la privatización, a la regulación del acceso, el mundo de la contraseña, del *gate*, de la vigilancia que reduce o suprime la posibilidad del encuentro con otros. Vaciar lo público para que solo quede de él la publicidad, el circuito de expresión comandado y conjugado por el capital. El capital, como dice Lazzarato, odia a todo el mundo allí donde éste presente un obstáculo a su expansión, desde el comunismo hasta la naturaleza (LAZZARATO, 2019). Lo público es parte central de ese odio capital.

Sobre este fondo, o mejor dicho *contra* él, es que la pregunta por lo público adquiere relevancia urgente. Cómo hacer lo público es, podría decirse, la

pregunta política del arte y de las escrituras contemporáneas. No en el sentido de “incorporar” nuevos públicos —aunque eso siempre puede ser parte de las apuestas en una cultura democrática— sino sobre todo en lo que esa pregunta pone en juego y que va al corazón de la vida pública: su capacidad para agrupar, para reunir, para imantar cuerpos, subjetividades, agencias, grupos heterogéneos. A diferencia de nociones como comunidad, nación, raza, clase, sexualidad, etc, lo público figura, de maneras siempre episódicas y performáticas, problemas comunes, compartidos *sin presuponer una identidad previa*. Es pragmático, surge de las prácticas, no es ontológico, no proviene de un ser y un fundamento. No es una “esfera” dada, que existe como una especie de realidad en sí misma (la “arena” pública, el ágora, etc): es un tejido abierto, una red, múltiple y episódica. Lugar de interfaz y tensión entre lo macro y lo micropolítico, entre el movimiento de los cuerpos y la representación política. Textura y campo de resonancia más que estructura y espacio de posiciones previstas: lo público sucede, no “es.” Se hace: no preexiste. Horizonte expresivo, performático; campo de resonancia en movimiento —más flujo que “esfera”, más nómada que territorial—; intersección entre subjetividades y horizontes colectivos, impersonales, en el que la *exposición* —el salirse de sí, la modificación que viene del otro, la trama de ese “ser singular plural” (NANCY, 1996)— se materializa: ahí opera mucho del arte contemporáneo.

¿Cómo rehacer, cómo activar ese campo de resonancia heterogéneo? ¿Cómo hacerlo en contextos donde la forma misma del gobierno neoliberal y sus avanzadas neofascistas apuestan por la destrucción misma de lo social (BROWN, 2019)?

III. Reunión

Reunir lo heterogéneo, lo suelto, lo que erra, lo que no está fijado, lo que pasa: en esa apuesta tiene lugar el proyecto *Reunión*, de Dani Zelko. Gira alrededor de lo que él llama “el procedimiento”:

“Caminando sin rumbo por ciudades, pueblos y comunidades rurales de América, conozco a algunas personas.

Las invito a escribir.

Nos sentamos, me hablan y escribo a mano todo lo que dicen.

Nada se graba, no se hacen preguntas, no se edita posteriormente.

Cada vez que hacen una pausa para respirar, paso a la línea que sigue:

Al otro día, los poemas se imprimen en libros.

La persona que habló ahora lee en voz alta sus poemas en una ronda de nueve sillas

que se emplaza en alguna plaza o alguna esquina del lugar donde vive.

Regala sus libros a quienes se acercaron a escuchar. (...)

Al principio, en un encuentro, la palabra hablada se transforma en palabra escrita. Al final, los poemas hacen posible un encuentro que se vuelve palabra oral. Los poemas contentos: están entre dos personas y no entre dos hojas.”³

El recorrido de este procedimiento es indicativo de su apuesta y de su alcance. Empieza con la “Primera Temporada” (2015-2017), que hilvana encuentros con distintas personas en ese “caminar sin rumbo” que va desde Entre Ríos en Argentina hasta la Selva Lacandona. Esta deriva empieza, sin embargo, luego a enfocarse sobre situaciones social y políticamente críticas en las próximas efectuaciones del procedimiento, reunidas en las “Ediciones urgentes”, que arrancan desde el 2017 y se enfocan en situaciones de urgencia política surgidas en contextos diversos. Migrantes en las fronteras de EEUU (*Frontera Norte*), brutalidad policial en Argentina (*Juan Pablo por Ivonne*), violencia contra las comunidades indígenas entre Argentina y Chile (*Mapuche terrorista?*), abandono de migrantes en Madrid (*Lengua o Muerte*): el procedimiento descubre de manera creciente su potencialidad política, su capacidad para articular urgencias de los cuerpos y las comunidades en contextos de profundización de la desigualdad obligatoria que parece habitar el corazón de las sociedades neoliberales.

Antes de pasar a algunas de las “reuniones” particulares, me gustaría hacer dos notaciones puntuales en torno a este método de escritura —que es inherentemente un método de publicación, y un modo de hacer público. Por un lado, la idea de un *procedimiento* como conjunto de reglas repetibles, de pasos, hechos para ser seguidos y compartidos. Un procedimiento que ha sido ejecutado por su autor, Dani Zelko, pero puede ser activado también por cualquiera. El procedimiento tiene voluntad pública, y puede ser apropiado e implementado en situaciones imprevistas. A diferencia de la noción de “obra”, que implica un cierre formal y un autor o creador externo a ella, el procedimiento es abierto e involucra una relación con otrxs, que se vuelven co-productorxs. El resultado es menos una obra que un acontecimiento llamado “reunión” —esto es, una relación, un lazo entre desconocidxs, que pone en juego formas de afecto, incluso de intimidad, entre quienes, en principio, no tienen nada en común más que, quizá, una lengua en la que se pueda hablar y escribir juntxs (pero que no implica un monologuismo como condición necesaria, al contrario: la cuestión de la traducción allí donde la desposesión alcanza la lengua reverbera también de modos decisivos para el procedimiento, como veremos en *Lengua o Muerte*.) A su vez, en contraste a la noción de “poética”, que busca condensar o articular una serie de procedimientos y visiones estéticas en la figura de un autor y una firma (la poética viene asignada a un nombre propio, es del régimen de la propiedad y reclama un sujeto creador: “la poética de...”), el procedimiento es

3 Ver <https://reunionreunion.com/>

colectivo⁴. Se hace entre varias personas —las participantes de la escritura del poema y las de la lectura y performance— y a la vez modula configuraciones de lo público, desde la errancia que le da origen (“caminando sin rumbo...”) pasando por el encuentro con otros para escribir el poema hasta la reunión final que es un ritual público no sólo en términos de que tenga lugar en espacios públicos sino que implica, cada vez, la producción de un público para el poema. El procedimiento “Reunión” va entonces al corazón de lo público: a las instancias de su hacerse, al proceso siempre abierto en el que se teje “vida pública” (tan distinto, dicho sea de paso, al “volverse público” de Boris Groys⁵) Implica espacio público, publicación, generación de públicos: el circuito expansivo que pone en juego esa reunión de heterogéneos que llamamos “lo público.”

Subrayo, entonces: *el procedimiento es público*, en contraste con la “obra” y la “poética.” Esta herencia del arte conceptual, su foco en el procedimiento, es clave en el momento en que el arte se hace cargo, una vez más, de la tarea de lo público, y cuando, por su lado, la crítica (retomando sus propios orígenes) se hace la pregunta por la naturaleza de lo público en contexto de nuevos peligros.

La segunda notación general que me gustaría hacer tiene que ver con la relación entre lo oral y lo escrito que se involucra en el procedimiento de “reunión.” Lo que se pone a circular, lo que “arma” el circuito es, evidentemente, la palabra de los otros. Pero es una palabra conjugada en torno a la escritura (“las invito a escribir”), a la *transcripción* (dado que Zelko va a reproducir escribiendo a mano lo que la otra persona le diga o le cuente) y a la performance, que recorre todo el procedimiento desde el comienzo (performance que vimos arrancar con el “caminando...”) hasta el final, con la figura del portavoz que habrá de leer ante otros el poema producido. Las palabras escritas del procedimiento siempre retornan a los cuerpos, los reúnen, los convocan, articulando el espacio de relación, *el entre cuerpos*. Y a la vez, lo escrito—y esto me parece especialmente importante— vuelven, transformadas, al espacio de lo oral. El procedimiento pasa por la voz y la escucha: ése es su medium. La escritura es fundamentalmente *un modo de hilvanar lo que pasa entre la voz y el oído*. Nada aquí es “lectura silenciosa”, que es la cultura del libro moderno, solitaria y replegada sobre el “sí mismo.” Escribir es, en cambio, hacer de la página una materialización del entre cuerpos presencial, una presencialidad que puede adquirir múltiples modos. Aquí se lee, como dice

4 Soledad Boero (2020) analiza la dimensión colectiva en *Reunión*: “La obra no pertenece a Zelko; el artista ofrece un procedimiento para que esa obra sea hablada por sus protagonistas y registrada a través de la escritura. Una experiencia de la voz, el cuerpo y la escucha, donde la palabra escrita adquiere otro movimiento y otras tonalidades.”

5 Boris Groys (2014) lee el volverse público en el régimen contemporáneo de la expresividad individual de las plataformas digitales y las redes sociales en términos de una figuración de sí en el escenario de una esfera pública transformada.

Maria Moreno, “con el oído.” La escritura, el libro, trae a la presencia, en lugar de reemplazar al ausente: no está “en lugar de” un cuerpo o una voz, sino que al contrario los convoca y reúne. Conjuga presencias, formas de hacerse presente, y de hacerse presente colectivamente. La palabra impresa sirve, casi literalmente, para pasar la voz, como instancia de recambio entre la voz de quien dice el texto y de quien lo lee. El libro es ese pasaje en el circuito de la voz, su existencia no reside en atesorar una voz ausente (con esa melancolía violenta característica de la cultura letrada, que siempre conserva las voces de cuya eliminación es sistemáticamente cómplice) sino en hacer de la voz un hecho colectivo, un territorio común, amplificando eso que dice Jean Luc Nancy: que la voz no es nunca una, que la voz está siempre separada de sí misma, habitada por otrxs, tensada —he ahí su timbre— por una distancia interna, inherente, respecto de sí misma (NANCY, 2011). La voz es irreductible al “yo” que la enuncia; esta abierta, ex-puesta, tejida en la alteridad, y ése es el material con el que trabaja el procedimiento, lo que el procedimiento activa, y que pasa por el rumor de la voz y la atención de la escucha, por la presencia, por los cuerpos presentes y por el ritual performativo en el que el espacio entre los cuerpos se instituye a partir de un poema.

IV. Una redistribución política de las capacidades

Hay una foto muy representativa de las reuniones de Dani Zelko:



Fig. 1: Frontera Norte, Dani Zelko. Foto: Dani Zelko.

Se trata de una foto del proyecto *Frontera Norte* (AAVV, 2017), en la frontera EEUU-México, en Tijuana, del lado mexicano. Las nueve sillas, el puesto migratorio detrás. En ese circuito de nueve sillas se leyeron los poemas de migrantes que vienen de todo el mundo, tanto de América Latina como de países árabes, y que narran su experiencia y despliegan sus saberes. Encontramos voces que, por ejemplo, dicen:

“¡Cómo cambié!

Antes me la pasaba llorando

Ahora soy yo

Ahora con el grupo de mujeres

Mi voz es escuchada

Superé mi miedo a hablar

Tengo derechos

Mi vida es bien diferente

Siempre andamos juntas

De aquí para allá

Juntas nos sentimos más seguras de nosotras mismas

Nos dan mucho reconocimiento

Y el reconocimiento se siente bien.” (Valeria, ídem, p. 42)

O Ahmed, hablando de su lejana y destruida Bagdad:

“Tengo un sueño recurrente

En que un gran imán

Como una luna

Se detiene sobre Bagdad

Y succiona

Todas las armas de la ciudad” (Ahmed, ídem, p. 19)

O, por último, Norma, hablando de su trabajo con migrantes:

“Nosotras somos autónomas

Nadie nos coordina

El Padre intentó controlarnos

Pero nosotras dijimos que no

Nosotros no le rendimos cuentas más que a los migrantes y a Dios

Él se la pasa diciendo qué se hace y qué no se hace

Pero nosotras no le pedimos permiso a nadie.” (Norma, ídem, p. 61)

La foto, junto a los textos, dramatiza el tensor político que recorre *Reunión*. El círculo de sillas, habitados por las potenciales presencias y la lectura, contra el fondo de la frontera y la vigilancia migratoria que se vuelve, sistemáticamente, persecución. La reunión contra el emblema de la vigilancia y la producción del migrante como enemigo. La foto escenifica así dos lógicas políticas del presente,

que son antes que nada de dos economías afectivas: producción de enemigos, sobre la que descansan los nuevos fascismos, y la producción de afectos públicos como potencia de lo democrático.

Es en la fricción de esas dos lógicas donde entendemos la operación del procedimiento-reunión. La escritura compartida, la lectura pública, ese circuito, contra el fondo de una producción sistemática de enemigos y de cuerpos marcables, potencialmente eliminables. El procedimiento se sitúa sobre ese fondo de fabricación incesante de amenazas, sean inmigrantes (*Frontera, Lengua..*), indígenas (*Mapuche*), los pobres (*Juan Pablo x Ivonne*), etc. El procedimiento, como bien se plantea en *Juan Pablo x Ivonne*, es un *contrarrelato*, pero a la vez es necesariamente un *contrapúblico*, no solamente como público a contrapelo de la opinión dominante, sino como tejido afectivo y performático contra la pedagogías de la crueldad que son las directrices afectivas de las sociedades neoliberales.⁶

Volvamos a *Frontera Norte*. Aquí es importante hacer un subrayado: si estas voces son convocadas bajo el signo del testimonio, dada la urgencia y denuncia que está sistemáticamente presente (nítidamente en las Ediciones urgentes, el ciclo de *Reunión* que gira, como dijimos, en torno a disputas políticas por la igualdad por parte de individuos y grupos marginados), las voces traen también y, quisiera sugerir, principalmente, es el saber de las voces convocadas: saberes de lxs niñxs, indígenas, mujeres, migrantes, los saberes de quienes carecen de autoridad, o no tienen el lugar de autoridad social (y de autoría) reconocido. Saberes invalidados, ignorados, bloqueados por las formas en las que nuestras sociedades distribuyen legitimidad, autoridad, lugar de escucha público. Son esos saberes los que emergen aquí y encuentran la instancia de su reconocimiento; es ésa la disputa que tiene lugar en esta escena de escritura que se conjuga en las reuniones. Un ejemplo muy claro en una escena fundacional, subrayada por Mario Cámara⁷, tiene lugar en la Primera Temporada,

6 Michel Warner (2002) trabaja la noción de “contrapúblico” en términos de una sustracción respecto de la esfera pública dominante o *mainstream*. Refiere no sólo a posiciones disidentes en algún sentido de la opinión pública, sino también modos de expresión y performance: la dimensión queer adquiere allí relevancia central para pensar la naturaleza de lo público. Sin embargo, creo que es fundamental retomar esta noción a la luz de nuevos contextos en las que lo público neoliberal / neofascista se conjuga en torno a la producción de enemigos sobre cuerpos marcados biopolíticamente, en lo que Rita SEGATO (2018) aptamente denominó “pedagogías de la crueldad.” Es esa configuración de lo público, en el desfondamiento lento de la democracia liberal y el avance de formas de “desdemocratización” —para usar la fórmula de Wendy Brown— el terreno en el que los contrapúblicos adquieren no sólo nueva relevancia sino nuevas configuraciones performáticas, formales y políticas: ahí, *Reunión*.

7 Cámara habla de “testimonio-poema” señalando la dimensión de experiencia directa que se formulan en los poemas. Cámara subraya la redistribución de saberes que tiene lugar en esa enunciación testimonial. Ello implica una puesta en tensión de cierta tradición testimonial latinoamericana, que hace del sujeto del testimonio un sujeto de la experiencia directa, de la verdad fáctica, diferenciable de los sujetos del análisis y de la creación. El procedimiento de Zelko va al desmontaje directo de esta distinción. Ver CÁMARA, 2020.

en el encuentro entre Zelko y Edson, un niño en un barrio periférico de Buenos Aires. La madre de Edson le pide a Zelko que le enseñe a escribir a su hijo, que viene atrasado en la escuela por esa razón. Zelko advierte rápidamente que Edson escribe perfectamente.

“Esto es escribir?”, le dice Edson. Y agrega “Esto es escribir.” El que descubre que sabía, el que no sabía que sabía y por lo tanto, desconocía sus propias capacidades: ahí opera una dimensión clave del procedimiento, su vocación y su furia radicalmente democrática en la que la disputa por la igualdad pasa por el reconocimiento de las capacidades y la distribución pública de la autoridad (Rancière.) El procedimiento de Dani Zelko es, además de una producción de encuentro entre desconocidxs, una instancia de reconocimiento de capacidades y de saberes desde donde se disputa la posibilidad y la potencia de la igualdad. Mujeres, migrantes, niñxs, mapuches, una larga lista de lugares de enunciación invalidados y tachados por las construcciones mediáticas de lo público en contextos de neoliberalización que apuestan, justamente, a reforzar y profundizar las desigualdades. Contra eso, *reponer el saber de lxs desposeidxs*. Esa disputa por la enunciación, el saber, que pasa por el testimonio pero que va más allá de la experiencia vivida y su denuncia (que frecuentemente subalterniza la repartición de los saberes y su capacidad de definir un mundo en común) es, entre otras dimensiones, lo que tiene lugar en este procedimiento; allí reside en gran parte, quiero sugerir, su fuerza política, que va al corazón de lo democrático.

V. Una escritura hecha de la respiración de otro cuerpo

Dani Zelko inventó algo genial: un método de relación, por la escritura, con la respiración de otro cuerpo. Dado que el procedimiento tiene, quiero sugerir, dos protagonistas: las palabras de cada interlocutor/a y la respiración de su cuerpo. El método de transcripción que produce el poema indica que cada vez que el o la interlocutora hace una pausa para respirar se produce el verso. La narración, la reflexión, el testimonio, la denuncia, el chiste, el recuerdo, todo se vuelve verso por obra de la respiración. *El verso es, entonces, fundamentalmente la huella de la respiración del otro en la escritura, su propia inscripción*. Marca el ritmo de la voz del otro, que arma la cadencia del poema (y dice que todo enunciado es inherentemente poético allí donde alberga la respiración de cada

Interesantemente, los proyectos de *Reunión* suelen convocar a voces autorizadas —desde la militancia, o desde saberes situados— que se suman a las de lxs testimoniante en primera persona. Pero estas voces *también se vuelven poema*, siguiendo el mismo procedimiento: se hace verso cada vez que se inhala para seguir hablando. Entonces, si por un lado las voces autorizadas, las que tiene autoridad reconocida, conviven con aquellas que reclaman su lugar de saber, por el otro, esas mismas voces de autoridad se revelan también como lo que son en primer lugar: voces, cuerpos marcados por el ritmo de la respiración.

cuerpo); a la vez, hace del texto y de la página la superficie donde se inscribe la presencia del otro cuerpo en su pulso vital, el de la respiración. La huella de la respiración, y la mano del escriba: los contornos de lo escrito están hechos de esos movimientos; esos bordes le dan forma al poema.

Me interesa subrayar una consecuencia de este trabajo formal porque creo es fundamental para la pregunta por lo público. Lo que aquí se pone en juego no es solamente una colaboración para producir, publicar y circular poemas, generando un tipo de lazo en el proceso. Es también una indagación sobre el espacio, o quizá mejor, el *espaciamento*, sobre lo que sucede en el umbral entre los cuerpos y el lenguaje. Ese umbral (que a veces pensamos como abismo irreductible, especialmente en tradiciones centradas en “el Significante”), ese contorno aquí es expresivo y es material: sube a la superficie de la forma y del sentido. El texto está hecho de la respiración del otro, tanto como de las palabras y de la invitación y la transcripción de Zelko: un campo de resonancia y de vibración que se hilvana en la escritura. Y que hace subir a la superficie una dimensión usualmente latente y presupuesta: la del tejido material que enlaza el lenguaje, las palabras dichas y escritas, con los cuerpos, su presencia orgánica y su contorno afectivo. El tejido de esa vibración entre los cuerpos, de ese *continuum* entre palabras, respiración, mano, trazo y voz. Ese plano de lo sensible es lo que aquí se vuelve materia estética.

Me interesa aquí el tema de la respiración porque subraya la dimensión orgánica de la reunión: la presencia en su huella física, y los modos expansivos, centrífugos, en los que opera el procedimiento de Zelko, por los cuales el poema resulta de la trama de acciones corporales, enlazando las palabras a esa vibración y ese ritmo de los cuerpos.⁸ El poema imanta esas afecciones de los cuerpos. Y es inseparable de ellas.⁹

El poema, así, en su forma misma ilumina un plano en el que las palabras, el contenido, los sentidos articulados en el lenguaje son inseparables de los sentidos que vienen de esa dimensión afectiva y performática de los cuerpos. No hay poema separado de la reunión, no se puede extirpar el “texto”, la “obra escrita” de ese plano en el que los cuerpos respiran juntos (incluso a distancia) y donde la transcripción juega entre distintas superficies de inscripción, impresión, publicación.

8 Zelko frecuentemente alude al esfuerzo y el cansancio físico que la transcripción exige para seguir el ritmo de la respiración del otro en la escritura del poema (comunicación personal.)

9 “La *affectio*” — dice Lorenzo VINCIGUERRA (2020) en su libro sobre Spinoza—“ expresa tanto una relación del modo que es inmanente, absoluta, en algún sentido “interna” a la sustancia, como una relación que es transitiva, relativa, podríamos decir “externa”, de un cuerpo con otros cuerpos. En suma, la *affectio* indica una doble relación: en cuanto cuerpo, la afección es un efecto de la sustancia, su propiedad; en cuanto modificación del cuerpo, es el efecto de un encuentro entre cuerpos.” (*ídem*, p. 24.) Esa doble valencia de la afección, tanto como relación con el “propio” cuerpo como apertura a la modificación y la huella que viene con el otro cuerpo es lo que se captura en las huellas dobles del procedimiento de *Reunión*: la palabra y la respiración desplegadas como plano de afecciones.

Se ha insistido en la idea de la poesía moderna, y del verso libre, como expresión de la singularidad irreductible del poeta: contra la métrica convencional, el verso libre representa la individualidad irreplicable del poeta en la medida en que opera sobre su ritmo interno, marcado por la respiración.¹⁰ El ritmo del verso libre canaliza la singularidad del “yo poético” marcada por su respiración. ¿Qué pasa cuando esa respiración es la de otro cuerpo? ¿Cuándo el verso libre está hecho de esa labor corporal compartida entre la mano del escriba y la respiración del hablante? ¿Cuándo el material del poema incluye una relación con la respiración ajena?¹¹

Creo que en este punto el procedimiento de la *Reunión* adquiere una de sus dimensiones claves. Porque lo que se conjuga en este trabajo sobre la respiración es el afecto, en el sentido estrictamente spinoziano: capacidad de los cuerpos de afectar y ser afectados. Irreductible a toda subjetividad, a toda narración, a toda experiencia, a todo testimonio, a toda denuncia: la dimensión orgánica del cuerpo como umbral de afecciones. Esa afección, esas huellas de los cuerpos en el poema inscribe su propio “contenido”, su propio sentido.¹² Ese contenido, ese sentido, pasa por un cuerpo que, en su pulsar, su impulso vital más básico, se revela a la vez en su vulnerabilidad, su “vida precaria”, y en su afirmación misma, en la potencia misma de su afirmación. Ese doble juego —vulnerabilidad, afirmación— es lo que modela la afección como contenido en el procedimiento.

El poema es, entonces, una relación formal con la potencia y la vulnerabilidad del otro en tanto que cuerpo. Sobre esta trama sensible se inscriben las historias que se cuentan, las reflexiones de cada hablante, sus memorias, los archivos de comunidades precarizadas, brutalizadas, expulsadas: migrantes, indígenas, pibxs pobres. La “vida precaria” es un contenido sistemático de la *Reunión* desde su mismo comienzo, cuando Zelko trabajó con lxs habitantes de Ciudad de México después del terremoto de 2017. Pero esa “vida precaria” no es solamente un contenido representado, testimoniado en el poema. Es también parte de su manufactura misma, en esa respiración hilvanada en las palabras transcritas, en la forma misma del verso. Porque el poema es aquí, antes que nada, relación con la respiración de otro cuerpo, con ese latir de un cuerpo: cámara de escucha de la respiración.

Y de sus ambivalencia: ese temblor, ese pulso, esa ansiedad del cuerpo que respira mientras habla y mientras la mano escribe, ese aire que se busca es también el signo de nuestra potencia, del próximo paso, del próximo verso, de

10 Para una crítica rigurosa de esta tradición, ver ZEIDENWERG, 2020.

11 Preguntas, desde luego, vueltas urgentes en la pandemia de COVID19 que hace del aire compartido y de la respiración próxima una amenaza y una nueva política de la distancia.

12 “Al final” —dice Zelko respecto del procedimiento— “los poemas hacen posible un encuentro que se vuelve palabra oral. Los poemas contentos: están entre dos personas y no entre dos hojas.” Ver <https://reunionreunion.com>

la próxima vuelta que le damos al lenguaje. La vulnerabilidad del cuerpo y su aire es siempre la marca de su potencia, de su pulsar: hacia el próximo instante.

Por eso, la relación con la respiración del otro es una relación fundamentalmente ética: viene con una relación con la fragilidad, la vulnerabilidad de ese cuerpo *en tanto que inseparable* —esto debe ser subrayado— de su potencia, de su fuerza, de su alegría y de su afirmación, contenidos que también pueblan los textos. La respiración no se anuda aquí a una pasión triste, incluso si escuchamos historias terribles. *Es el ritmo de la afirmación de un cuerpo*. Pero esa afirmación no excluye, no niega la vulnerabilidad; por el contrario, la pone en escena, la dramatiza, no como contenido sino en la forma misma. Y una forma no es otra cosa que un espacio de relación, un dispositivo de relación abierto entre cuerpos. Aquí esa forma está dada por la respiración: tal es la invitación incesante de la *Reunión*.

Escribir, inscribir la respiración del otro, volverla huella en mí: ¿no es ésa la mejor fórmula para pensar lo público? La vulnerabilidad del otro, la vulnerabilidad propia, lo que está en juego y exige una decisión colectiva a partir de un cuerpo expuesto a la vez en su vulnerabilidad y en su potencia: ¿no es ése el contenido fundamental de lo público? ¿No es la ecuación entre política y vulnerabilidad lo que ilumina el corazón de lo público? ¿No es eso lo que nos saca a la calle, lo que nos arroja a debates, lo que nos entrama en foros y redes de discusión y acción? Dado que lo público no es nunca un intercambio puramente discursivo o comunicativo sobre la vida en común; está siempre atravesado no solamente por la dimensión expresiva de los cuerpos sino por el horizonte último de su vulnerabilidad que es siempre asunto colectivo, responsabilidad compartida, decisión política, como lo analiza Judith Butler. *Esa ecuación entre política y vulnerabilidad es el horizonte sistemático de la vida pública, su fundamento recurrente, su fondo necesario*. Y desde allí emerge el horizonte ético que lo regula, su promesa de igualdad —que es, justamente, lo que el neoliberalismo y su brazo armado, el neofascismo con sus pedagogías de la crueldad, busca eliminar. Y es precisamente ese horizonte lo que se activa, lo que emerge, lo que los poemas-reunión de Zelko traen a la superficie: una intervención contra los modos en que la política contemporánea intensifica, acentúa, explota la vulnerabilidad de los cuerpos; una intervención que opera, desde el comienzo hasta el fin, como inyunción ética y pública a partir de —nada más, nada menos— la respiración de otro cuerpo.

VI. Lengua y respiración

Lengua o Muerte, la reunión que Zelko armó en contexto de la pandemia COVID 19, dramatiza y potencia de modos singulares este anudamiento entre escritura, respiración y afectos públicos. A partir de un encuentro en Madrid, donde las

primeras semanas de la pandemia encontraron a Zelko, la relación entre migración, salud pública y lengua adquirió una centralidad nueva: los modos en que la política de la traducción o interpretación traza la diferencia entre la vida y la muerte para comunidades precarizadas como las de los migrantes (en muchos casos indocumentadxs) en Madrid. Este es el texto en la contratapa del libro que resultó de esta *Reunión*:

“Razib, Afroza y Elahi son migrantes. Nacieron en Bangladesh, viven en Madrid. El 26 de marzo, en medio de la crisis por el Covid-19, Mohamed Hossein, un paisano suyo, murió en su confinamiento después de llamar durante seis días a los sistemas de salud y emergencia. Ningún médico fue a atenderlo, ninguna ambulancia lo fue a buscar, hablaba poco español. Desde entonces, junto a otras organizaciones migrantes y sociales, están armando un movimiento por la lengua, exigiendo traducción oral obligatoria en centros de salud, escuelas, juzgados, oficinas del Estado. Interpretación ya para entender lo que les dicen, para hacerse entender, para vivir en su lengua.

Durante abril de 2020 les llamé por teléfono. Me hablaron y escuché. Hice unas pocas preguntas y sonidos para que sepan que estaba ahí. Grabé sus voces. Apenas cortamos, las hice sonar y las escribí. Cada vez que hicieron una pausa para inhalar, pasé a la línea que sigue. Borré las grabaciones, les mandé los textos y los corregimos. Armamos este libro, que tiene una versión digital de descarga gratuita y una versión en papel que distribuye la comunidad.”
(AAVV, 2020, p. 20)

Un migrante muere abandonado por el sistema de salud español en medio de una pandemia causada por un virus que ataca directamente las vías respiratorias. El abandono pasa, entre otras cuestiones, por la falta de una lengua común, de la mediación que aseguraría, probablemente, la llegada de la ayuda médica. La víctima muere en su casa sin haber recibido atención. Esa tragedia evitable—el tema de la “vida precaria” encuentra aquí una condensación nítida: una muerte evitable producida por la distribución diferencial de la protección social— dispara una serie de memorias y de experiencias de migrantes de Bangladesh, especialmente la memoria del “Movimiento por la Lengua” que originó la independencia nacional en la década del 1950, y que va directamente a las políticas de la lengua y la relación entre lengua y vida vivible: “!no queremos morir por el idioma!”, dice Afroza Rahman (ídem, p. 31) o Elahi Mohammad Fazle, “!no se puede morir gente por no comunicarse! / !tenemos derecho a entender! !sobrevivir no es delito!” (ídem, p.39)

La reunión aquí gira en torno a una dimensión fundante del proyecto: la de la traducción como hecho político, en la que la desposesión de la lengua se

retrabaja como potencia de acción. El trabajo con voces entre lenguas, que ya estaba, por caso, en *Frontera Norte* y que se vuelve foco en *Mapuche Terrorista* o *Lengua o Muerte*, activa una dimensión que recorre todo el procedimiento de Reunión y que pasa por la pregunta política de la traducción: el de reponer las lenguas desposeídas, las lenguas invalidadas, o los lugares invalidados en la lengua, como el de las voces de migrantes o indígenas (la cuestión de la lengua mapuche es absolutamente decisiva en *Mapuche Terrorista*.) La cuestión de la traducción aquí no tiene que ver con la posibilidad de volver inteligible otra experiencia, de abrir canales de circulación entre grupos e identidades, etc.; tiene que ver con disputar los modos de habitar la lengua, denunciando los mecanismos que en la lengua dominante son cómplices con formas de violencia institucional. Traducir es señalar lo que en la lengua dominante invisibiliza, tacha, sofoca (literalmente: asfixia) otros modos expresivos que son vitales a comunidades enteras. Reclamar intérpretes para las comunidades migrantes en el medio de una pandemia es una medida de salud pública, sin duda, pero es también señalar los modos en que la lengua dominante, la lengua oficial, refuerza mecanismos de silenciamiento y violencia que terminan en el cuerpo de un migrante muerto. Traducción contra desposesión: ésa es, creo, la operación en juego en la *Reunión*.

Hay, sin embargo, una dimensión que es particular de *Lengua o Muerte*, y que se diferencia de las reuniones previas: en este caso se hizo telefónicamente. En lugar de la presencia no mediada (aunque la pregunta insiste: existe algo así como presencia no mediada?), la distancia, propia de la era pandémica, se hace parte del procedimiento. Sin embargo, interesantemente, esa diferencia respecto de instancias previas refuerza sus reglas fundamentales, como dice Zelko en la contratapa: “Me hablaron y escuché. Hice unas pocas preguntas y sonidos para que sepan que estaba ahí. Grabé sus voces. Apenas cortamos, las hice sonar y las escribí. Cada vez que hicieron una pausa para inhalar, pasé a la línea que sigue. Borré las grabaciones, les mandé los textos y los corregimos.” La relación con la respiración, el esfuerzo de la transcripción manuscrita, y —esto es nuevo—eliminar la grabación para que no quede más que el poema como resultado de la reunión, como punto de imantación de lo que pasa entre los cuerpos: la centralidad de la escritura como huella y *affección*, ahora a la distancia, permanece.

Esta “edición urgente” de *Reunión* lleva adelante, quiero sugerir, dos operaciones claves, que catalizan otras efectuaciones previas. Por un lado, una intervención directa: en torno a esta reunión se generó un “movimiento por la lengua” en Madrid que se materializó en un evento en el Museo Reina Sofía en octubre 2020 titulado “Lengua o Muerte: Reconocimiento a la Red Ciudadana de personas intérpretes mediadoras”¹³ y que incluyó, como el título mismo del

13 <https://www.museoreinasofia.es/actividades/lengua-o-muerte>

evento lo indica, la presentación del libro resultante de la reunión. Esto se reitera en otros libros-reuniones: la reverberación del libro más allá de su circuito de escritura y lectura, en intervenciones públicas que pasan por consecuencias simbólicas y materiales.

Por otro lado, la demanda insistente, rabiosa, por la vida vivible en sociedades neoliberales, y a la vez la afirmación de su posibilidad. No la pregunta, ni la reflexión: la disputa y la posibilidad de una vida que se afirme sobre nuevas condiciones. Migrantes, mapuches, personas trans, jóvenes pobres: todos llegan en su voz no solamente para demandar sino para afirmar, explicar, narrar las condiciones de una vida vivible. Condiciones materiales, inmediatas para sostener y potenciar la vida. Ese es el tema de *Reunión*, ése es núcleo del procedimiento: una forma que se entrelaza a la inmediatez de la vida, a la cotidianidad de la migración, del viaje, al momento brutal de la violencia policial y la memoria larga de los sueños de exterminio (como en *Mapuche Terrorista*), para encontrar en esa inmediatez las condiciones por las cuales esa vida puede ser ampliada, no meramente sostenida, no meramente “persistir”, sino, potenciada, lanzada a la contingencia de un futuro real. Esa es, quiero sugerir, la operación fundamental de la reunión. Explorar, al ritmo de la respiración, ese punto de pasaje (que, sabemos, es siempre de ida y vuelta) entre desposesión y afirmación, esa torsión que es puro saber por la cual la vida precaria, la vida abandonada, afirma nuevas condiciones de existencia, de expansión y de dignidad. Línea de fuga, línea de paso, línea de lucha: en la voz y en la escucha, y en lo que dice un cuerpo cuando respira.

“No

Yo no quiero una vida mejor

Yo quiero una vida nueva.” (“Maritza”, AAVV, 2017, p.4)

En ello, llevando adelante esto, las reuniones de Zelko hacen algo que van al corazón del presente: reinventar lo público poniendo en el centro una metodología del afecto —la respiración—y una performatividad inherente —la imposibilidad de separar escritura y cuerpo. Y una instancia de relación política y ética con el horizonte de vulnerabilidad y potencia de los cuerpos. Eso es lo que se entreteje en lo público. Lo público será umbral afectivo y performático; será laboratorio de nuevas relaciones entre cuerpos y palabras; será capacidad para trazar nuevos lugares de enunciación —que es siempre voz, gestualidad e interpelación— en las lenguas compartidas. Y será siempre disputa por la igualdad sobre un fondo de cuerpos en el umbral de su fragilidad y sus fuerzas.

De lo contrario, la otra opción es la fórmula del terror presente: lo público como mundo colonizado por las corporaciones mediáticas y sus plataformas digitales hechas de espectáculo y algoritmo. Lo público como producción infinita de enemigos, como ampliada pedagogía de la crueldad que es la única promesa que le hace el neoliberalismo al futuro y que ahora los neofascismos buscan llevar hasta nuevas consecuencias.

La conciencia de esta disputa por lo público recorre *Reunión* y su procedimiento que es el de un arte político del presente. De esa disputa —dado que allí no hay conciliación ni consenso posible— están hechas nuestras prácticas: la posibilidad misma de la reunión vuelta campo de batalla.

Referencias Bibliográficas

AAVV. *Reunión: Frontera Norte*, 2017.

AAVV. *Reunión: Lengua o muerte*, 2020.

ALLIEZ, Eric, y LAZZARATO, Maurizio, *Guerres et capital*. Paris:Ed. Amsterdam, 2016.

BOERO, María Soledad. “Mundos sensibles que resuenan. Apuntes sobre lo sensible y lo político a partir del “procedimiento” compuesto por Dani Zelko. El caso *Lof Lafken Winkul Mapu*”, *Actas del X Encuentro Interdisciplinario de ciencias sociales y humanas*, FFyH, Universidad Nacional del Cordoba, Area de Publicaciones FFyH, 2020: pp. 34-45.

BROWN, Wendy. *In the Ruins of Neoliberalism. The Rise of Antidemocratic Politics in the West*. New York: Columbia University Press, 2019.

GROYS, BORIS, *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Buenos Aires, Caja Negra, 2014.

CÁMARA, M. “Palabras precisas. Sobre el proyecto Reunión, de Dani Zelko “, *Revista Transas, Letras y artes de América Latina*, Buenos Aires: 2020. Enlace: <https://www.revistatransas.com/2020/08/27/palabras-precisas-zelko-camara/>

FRASER, Nancy. “Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy”, *Social Text* No. 25/26, 1990: pp. 56-80.

GIORGI, Gabriel. y KIFFER, Ana. *Las vueltas del odio. Gestos, escrituras, políticas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2020.

LAZZARATO, Maurizio. *Le capital déteste tout le monde. Fascisme ou revolution*. Paris: Ed Amsterdam, 2019.

NANCY, Jean Luc. *Etre singulier pluriel*. Paris: Galilee, 1996.

“Vox Clamans in Deserto”. En NANCY, Jean-Luc. *O Peso de um Pensamento, a Aproximação*. Tradução de Fernanda Bernardo e Hugo Monteiro. Coimbra: Palimage, 2011: p. 29-42.

PAPACHARISSI, Zizi. *Affective Publics: Sentiment, Technology, and Politics*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

RANCIERE, Jacques. *Politiques de la littérature*. Paris: Galilee, 2007.

RUFFEL, Lionel Brouhaha. *Les mondes du contemporain*. Paris: Verdin, 2016.

SEGATO, Rita. *Contrapedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo, 2018.

SEYMOUR, Richard. *The Twittering Machine*. Londres: Indigo Press, 2020.

VINCIGUERRA, Lorenzo. *La semiótica de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus, 2020.

WARNER, Michael, *Publics and Counterpublics*. Cambridge: Zone Books, 2002

ZEIDENWERG, Ezequiel. *El verso desregulado. Poesía y neoliberalismo*. PhD dissertation, Department of Spanish and Portuguese Languages and Literatures: New York University, 2020.

Dossiê Dramaturgias dos Afectos: Sentimentos Públicos e Performance

Quanto tempo dura morrer ao
vivo? (uma carta a Ana Pais)

José Fernando Peixoto de Azevedo

Universidade de São Paulo, USP

Dramaturgo e diretor; curador; doutor em filosofia (USP) e professor na Escola de Arte Dramática (EAD), no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), além de colaborador no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão (CTR) – da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

E-mail: azevedojosefernando@gmail.com

Resumo

Uma carta sobre a falha, a impossibilidade de escrever nestes tempos pandêmicos, ainda que a vontade de pensar não se desvaneça. Esta missiva discorre sobre o que poderia ter sido e não foi, o Brasil, a herança colonial, a teatralidade do terror, Machado de Assis, o “complexo de Candinho”, o sistema de visibilidade e de como hoje se espectaculariza a morte “ao vivo” como parte deste regime.

Palavras-chave: Corpo racializado, Brasil, Terror, Lógica capitalista, Mobilização.

Cara Ana,

Como você sabe, o artigo prometido não saiu. Mas antes que esta carta se converta em uma espécie de reencenação da falha, talvez seja o caso de simplesmente acatar, na potência do que poderia ter sido, o fato de não ser. Reconhecer os corpos e as vidas que habitam, desde sempre, o não ser, e – quem sabe? – finalmente olhar no olho da urgência.

Escrever tem sido um constante trabalho de fuga. Tenho me colocado em fuga, imaginando trilhas cavadas, em mapas ancestrais, pelos pés de meus pretos avós, sobre os quais não restam palavras nem imagens. Mas também

tenho avós brancos. E sei da náusea produzida toda vez que preciso dar a eles um lugar no meu passado. O futuro, visto assim, tem as cores de uma condenação. Mas nós sabemos que a história é outra coisa. Você, como portuguesa, deve saber um tanto sobre isso. Meu nome, por exemplo, é uma herança da senzala. O “de”, que solda meus dois sobrenomes, prolonga o ritual de sacrifício que alguns ainda insistem em chamar apagamento. Um avô guarani, que eu não conheci, foi enterrado num cemitério católico e tinha o nome de Miguel. O que os nomes escondem, enterram, apagam? Demorei um tempo para reconhecer no zumbido do vento as vozes dos mortos, e o modo alegre com que anunciam tempestades.

Eu deveria ter escrito aquele ensaio a partir de um título que foi reaparecendo para mim em muitos textos que prometi, e não escrevi: “a ferida brasileira do mundo”. Mas essa ferida foi se configurando algo como um dispositivo, prisão de linguagem da qual eu me vi, no esforço de sobrevivência, tentando escapar. Fugir nem sempre resulta escapar. Mais uma vez, parece que todo trabalho de pensamento consiste em lutar contra a ideia de que a história se confunda com uma condenação. As palavras se esquivam no movimento de uma sintaxe que se impõe como um destino, mas no interior da qual combatemos, sabotamos, inventando outras destinações. Repito isso para mim: palavras são corpos em combate. A ferida permanece exposta no coração de uma teatralidade do terror: a violência que ela nomeia não é um desdobramento ou consequência do sistema, mas a dinâmica própria de seu funcionamento.

Eu deveria ter começado esta carta, Ana, falando da dificuldade de escrever sobre o Brasil, no Brasil, neste momento em que o Brasil existe mais do que nunca. Quero dizer: nunca o Brasil foi tão real; nunca esse laboratório permanente da exceção, ao qual alguns ainda se referem como país, teve tanta realidade e, da perspectiva dos exterminadores, tanta eficácia. Algo se intensifica daquela antevisão de Luiz Roberto Salinas Fortes, o filósofo cofundador do Teatro Oficina, quando, comentando a experiência da prisão e da tortura no início dos anos 1970, descreve o momento de uma confirmação assombrosa:

“Dez marginais por cada policial morto” era a palavra de ordem do Esquadrão, com andado em São Paulo por Sérgio Fleury e que se organizara desde 1968, depois do assassinato de um investigador de polícia pelo marginal Saponga. Paralelamente à eliminação das vítimas, a quadrilha desenvolvia, desde então, verdadeira campanha publicitária, através de misteriosos telefonemas anônimos à imprensa, que se encarregaria em poucos meses de celebrar a denominação Esquadrão da Morte. Depois de cada execução, a que não faltavam requintes de crueldade, os telefonemas.

Alguém já se esqueceu de tudo isso? Não teria havido, a partir de determinado momento, a “esquadronização” geral, um a institucionalização nacional daqueles métodos que apenas começavam a ser

utilizados, agora, também para os que ousavam erguer-se contra o regime? Ouvir a célebre denominação pronunciada ali, naquelas circunstâncias, além do choque inicial, produzia subitamente a iluminação e a eliminação das fronteiras; punha a todos nós debaixo da jurisdição potencial dos caça-bandidos. (SALINAS, 2012, P. 40)

Aquilo que ainda se nomeia *sociedade brasileira* realiza-se, todavia, como um grande *esquadrão da morte*. Entre nós, a moeda que circula é o Real, e temos experimentado o naufrágio no trauma. Vivemos algo de uma fusão temporal sem precedentes, em que o presente realiza a violência de um passado que parecia suspenso, mas que se dobra sobre corpos produzindo corpos: alguém diz “um corpo” e é preciso alguma imaginação para não visualizar um cadáver. O sistema é isso: o modo de produção do cadáver. Emerge, daí, uma teatralidade do luto, sugerindo, talvez, que *não morrer é, ainda, um ensaio para revolta*.

Em falas públicas, o historiador Fernando Novais tem dado a ver como o brasileiro traz no nome um vezo e, eu diria, uma destinação – que não se confunde com um destino. Esse sufixo “eiro” designa, nessa língua que temos em comum, o sentido de trabalho (sapateiro, marceneiro, enfermeiro, coveiro). Não é assustador? Brasil, a mercadoria que nos nomeia, e o brasileiro, emergindo no vermelho-sangue do valor: ser brasileiro ou essa relação extrativista com a ideia-Brasil – o dispositivo Brasil.

Mas acho importante insistir sobre a evidência de que aquela marca, que tinha ares de promessa, que nos vendia como o “país do futuro”, nunca foi tão verdadeira. Somos, sim, o país do futuro; mas não porque um dia chegaremos lá, onde o futuro é uma ideia, mas porque sempre estivemos aqui, no futuro, onde todos vocês aos poucos chegarão: o mundo cada vez mais brasileiro, antevisto desde os anos 1980 por aqueles sociólogos alarmistas e suas denúncias acerca de uma *brasilianização* do mundo (BECK, 1999). Na colônia e na escravidão sempre esteve a verdadeira dialética do esclarecimento. O Brasil é a maior invenção portuguesa, e isso deve dizer um tanto sobre Portugal. Não sei... O que você acha? Queria ter essa conversa, dando uma banda pelas bandas de Lisboa...

Mas voltando. Compreendi um tanto disso que nomeei a teatralidade do terror relendo Machado de Assis, particularmente seu conto “Pai contra mãe”. Tenho repetido essa história. Há, ali, uma espécie de esquema geral do Brasil. O homem branco e pobre, no esforço de diferenciar-se do negro escravizado, vivendo, no entanto, a sua miséria como um campo do ressentimento e do ódio. A cena que me importa é aquela em que ele, com o filho recém-nascido no colo, a caminho da roda dos enfeitados onde deveria deixar o bebê, já que não tem como sustentar uma família, avista uma mulher negra cuja fisionomia ele reconhece de um anúncio – ele, que vivia na viração, e tirava algum caçando escravizados fugidos. Esse homem branco, tão branco que tinha o nome de Cândido Neves, casado com uma moça branca, tão branca que tinha o nome de Clara Neves, é uma espécie de *brasileiro em geral*.

Chegou ao fim do beco e, indo a dobrar à direita, na direção do Largo da Ajuda, viu do lado oposto um vulto de mulher; era a mulata fugida. Não dou aqui a comoção de Cândido Neves por não podê-lo fazer com a intensidade real. Um adjetivo basta; digamos enorme. Descendo a mulher, desceu ele também; a poucos passos estava a farmácia onde obtivera a informação, que referi acima. Entrou, achou o farmacêutico, pediu-lhe a fineza de guardar a criança por um instante; viria buscá-la sem falta.

– Mas...

Cândido Neves não lhe deu tempo de dizer nada; saiu rápido, atravessou a rua, até ao ponto em que pudesse pegar a mulher sem dar alarma. No extremo da rua, quando ela ia a descer a de S. José, Cândido Neves aproximou-se dela. Era a mesma, era a mulata fujona. – Arminda! bradou, conforme a nomeava o anúncio.

Arminda voltou-se sem cuidar malícia. Foi só quando ele, tendo tirado o pedaço de corda da algibeira, pegou dos braços da escrava, que ela compreendeu e quis fugir. Era já impossível. Cândido Neves, com as mãos robustas, atava-lhe os pulsos e dizia que andasse. A escrava quis gritar, parece que chegou a soltar alguma voz mais alta que de costume, mas entendeu logo que ninguém viria libertá-la, ao contrário. Pediu então que a soltasse pelo amor de Deus.

– Estou grávida, meu senhor! exclamou. Se Vossa Senhoria tem algum filho, peço-lhe por amor dele que me solte; eu serei tua escrava, vou servi-lo pelo tempo que quiser. Me solte, meu senhor moço! -- Siga! repetiu Cândido Neves. – Me solte! – Não quero demoras; siga!

Houve aqui luta, porque a escrava, gemendo, arrastava-se a si e ao filho. Quem passava ou estava à porta de uma loja, compreendia o que era e naturalmente não acudia. Arminda ia alegando que o senhor era muito mau, e provavelmente a castigaria com açoutes, – coisa que, no estado em que ela estava, seria pior de sentir. Com certeza, ele lhe mandaria dar açoutes.

– Você é que tem culpa. Quem lhe manda fazer filhos e fugir depois? perguntou Cândido Neves.

Não estava em maré de riso, por causa do filho que lá ficara na farmácia, à espera dele. Também é certo que não costumava dizer grandes cousas. Foi arrastando a escrava pela Rua dos Ourives, em direção à da Alfândega, onde residia o senhor. Na esquina desta a luta cresceu; a escrava pôs os pés à parede, recuou com grande esforço, inutilmente. O que alcançou foi, apesar de ser a casa próxima, gastar mais tempo em lá chegar do que devera. Chegou, enfim, arrastada, desesperada, arquejando. Ainda ali ajoelhou-se, mas em vão. O senhor estava em casa, acudiu ao chamado e ao rumor (ASSIS, 2008, pp. 637-638).

Complexo de Candinho, esse afeto que move a figura em sua luta por reconhecimento e sobrevivência, que é também um esforço de diferenciação: o *trabalho de não se confundir com um negro*, na dimensão própria do trabalho. O ressentimento, que é a fisionomia encarnada de nossa cordialidade, dá o tom entre o profético e o legislador com que o narrador, no conto, flagra a conclusão satisfeita do personagem, tendo este sido recompensado e conseguido resgatar o filho da enjeição: – *Nem todas as crianças vingam, bateu-lhe o coração*.

Não há, aí, todo um *sistema de visibilidade* elaborado? Chamo sistema de visibilidade o modo como corpos, segundo protocolos de socialidade e sociabilidade, são inscritos na dinâmica social, capturados por uma teatralidade que a tudo ordena e naturaliza. A violência contra o corpo daquela mulher devolve-nos à violência da escravidão, mas também se atualiza como violência racial, no cotidiano de um laboratório da exceção, que nos mobiliza e imobiliza.

Esse corpo em fuga, capturável, é um *corpo-fronteira* que, na medida em que se move, evidencia uma geografia que corresponde, também, à estratificação de relações contínuas de produção do cadáver. Compondo uma teatralidade cujo funcionamento se revela aqui: *Quem passava ou estava à porta de uma loja, compreendia o que era e naturalmente não acudia*. Naturalmente. Que olhar é esse que se produz como *forma de supressão*? Na fronteira, reza a lei da exceção. Sobre os corpos-fronteira não há outra lei. Isto, aliás, ficou mais que evidente em 06 de maio de 2021, na comunidade do Jacarezinho, quando a polícia judiciária empreendeu uma operação que leva, de maneira programática, o nome *Exceptis*.

À dimensão sacrificial, que se instaura no processo de espetacularização do extermínio, sacraliza-se o altar do *ao vivo*.

O *ao vivo* não se confunde com o agora; antes, a sua temporalidade se evidencia no *modo delay*, essa espécie de dispositivo que não cessa de capturar o instante, espacializando o tempo na materialidade do aparelho, produzindo ambientes, meios, relações. A efetividade do *ao vivo* está menos no fato de *estar acontecendo*, do que na exorbitância de um olhar que *se quer testemunha*, capaz de reconhecer a violência daquele *ao vivo*, a cada repetição. Mas essa testemunha não se implica, senão emocionalmente. A insuportabilidade da imagem certifica uma solidariedade compensatória, de segundo grau. Mas o *ao vivo* não se confunde com o vivo: quando vemos, vemos já o cadáver, uma vez que esse *ao vivo* é, simultaneamente, o fato e o arquivo. Sim, porque, sem a repetição, o *ao vivo* não se legitima enquanto tal. O que o *delay* explicita, num sentido pornográfico, enquanto *transmissão*, é o modo específico de captura do tempo. Bastaria colocar lado a lado três aparelhos com a mesma imagem, para perceber, em *delay*: *o que vemos está acontecendo, já aconteceu e ainda está por acontecer – e não cessará de acontecer – em todo e qualquer lugar*.

Quanto tempo dura morrer ao vivo?

Nesse momento, Ana, parece-me impossível não levar em consideração essa teatralidade que emerge no *ao vivo*. Aquela *cena de rua machadiana*, se fractaliza e atualiza, nas cenas de linchamento e assassinato que tomam a esfera do *ao vivo*. O teatro, essa prática adiada pela interdição da copresença no momento viral, certamente não será radical se não for capaz de politizar *a diferença entre o ao vivo e o vivo*. Isso, porque, ainda que estejamos vivendo a emergência de uma era pandêmica, é verdadeira a constatação de que *o ao vivo não se confunde com o vivo*. O vírus vai nos ensinando sobre isso: sendo ou não uma forma de vida, como debate a ciência, é, todavia, uma forma de inteligência, e, no combate contra o humano, arma-se daí toda uma *viromaquia*.

Como escrevi num texto em que esboçava algumas dessas ideias (AZEVEDO, 2020), a capacidade mimética do vírus é assombrosa naquilo que revela: mobilização de corpos segundo uma lógica colonizadora e expansionista, a que damos o nome de contágio, numa existência parasita e predatória, forçando o trabalho sem fim de órgãos como meio de produção do cadáver, na medida mesma em que os órgãos lutam pela vida.

Mas eu deveria ter escrito um artigo e, no entanto, tudo o que tenho conseguido fazer nos últimos meses são esboços, inacabamentos que ensaiam *jogos de luto*, tentativas de endereçamento. Não sei sobre o teatro. Não sei sobre os encontros que serei capaz de propor a partir de protocolos que ainda não sei imaginar. Num mundo em que as palavras ganham novos usos, em que para significar saúde passamos a dizer segurança; nesse mundo, em que polícia e governo são apenas avatares da destruição, ao teatro resta o trabalho de uma arqueologia que, na escavação do presente, nos permita ver vestígios de outros futuros, um trabalho que nos ajude a evitar o futuro do presente.

Com um beijo e a expectativa daquela banda por Lisboa,

José.

Referências

ASSIS, Machado de. *Obra completa em quatro volumes*, volume 2. Organização de Aluizio Leite Neto, Ana Lima Cecílio, Heloísa Jahn. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

AZEVEDO, José Fernando Peixoto de. “Entre o gatilho e a tempestade’: notas de trabalho para desenvolvimentos futuros, na encruzilhada-Brasil (racismo, capitalismo, teatro e a capacidade mimética de um vírus)”, publicado na série *Pandemia crítica*, 108, São Paulo: 2020. Uma edição de toda a série está no prelo, numa coedição Edições SESC e n-1 edições. Link: <https://www.n-1edicoes.org/textos/3>

BECK, Ulrich. *O que é globalização? Equívocos do globalismo: respostas à globalização*. Tradução de André Carone. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

FORTES, Luiz Roberto Salinas. *Retrato Calado*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.



Documenta

Documenta

Uma Noite de Natal (2013):
Materiais de um processo criativo
dramático-musical

Marcus Mota
Universidade de Brasília
E-mail: marcusmotaunb@gmail.com

Resumo


Neste artigo são disponibilizados informações e o roteiro do musical *Uma Noite de Natal* (2013).

Palavras-chave: Drama Musical, Natal, Composição Musical.

Abstract

This paper provides information and the book for the musical One Christmas Night (2013).

Keywords: Musical Drama, Christmas, Musical Composition.

 drama musical *Uma Noite de Natal* de 2013 foi desenvolvido a partir da oportunidade de se elaborar uma obra artística a partir do contexto específico das celebrações natalinas e todas as suas simbologias. A ideia era antiga: explorar as demandas e expectativas em torno de datas do calendário, muitas das quais relacionadas com os textos das narrativas do cristianismo. O desafio era encontrar possibilidades de interpretação dentro dessas regulares situações festivas. Ou seja, no lugar de reforçar recepções que tentam ‘eliminar’ a distância histórica e projetar um espaço ideal no qual a comunidade de agora se inunda das realidades de outrora, a dramaturgia aqui desenvolvida procurou interferir no material escolhido como ponto de partida, e provocar novos modos de relacionamento com os textos, novas disposições e afetos que os rotineiros exercícios parafrásticos.

Um primeiro passo nesse sentido foi a elaboração de textos para o espetáculo “As Quatro Caras de um Mistério”, apresentado no Centro Cultural Banco do Brasil-Brasília, em 2003, com direção de Hugo Rodas e elenco composto por Bidô Galvão e Cesário Pimentel¹. O espetáculo integrava o projeto “Autos de Natal”, que buscava revisitar esteticamente a tradição de se celebrar o nascimento de Jesus Cristo. Provocado por Hugo Rodas, resolvi escrever sobre as outras figuras da narrativa bíblica – José, pai adotivo do Cristo, e Maria Madalena. Ou seja, mais que trazer para a cena a reprodução dos textos já lidos e comentados por séculos, vali-me justamente disso, desse conhecimento prévio. Como no teatro grego, o público conhecia os mitos, possuía os referentes. O dramaturgo exercia sua criatividade a partir de um espaço entre o novo e o conhecido.

Essa busca por frestas, intervalos, outras perspectivas do material foi realizada por meio do seguinte procedimento: o trecho que seria transformado em dramaturgia foi analisado, decomposto em suas sequências, palavras-chave, imagens, etc². Depois, a partir dessa análise, foi elaborado um texto dissertativo como um estudo que construiu o argumento para o texto cênico³. Tanto o calendário quanto o texto público, pois, projetam referências, expectativas.

Em oposição ao nascimento de Cristo, por exemplo, há a rememoração de sua morte, na Semana Santa: após as montagens das óperas *Bodas de Fígaro*, em 2004, e *Carmen*, em 2005, o LADI passou a trabalhar na elaboração de musicais, sendo o primeiro *Saul* (2006)⁴. Um grupo que produzia a encenação da Paixão em Taguatinga, Distrito Federal, entrou em contato, em 2011, para uma renovação da estética do evento, uma nova roteirização. Essa renovação da “Paixão de Cristo” de Taguatinga seria o ponto de partida para um projeto maior, de se proporcionar ao público de Brasília espetáculos em datas comemorativas⁵. Segundo uma primeira discussão desse projeto, que não foi adiante, teríamos como alvo a Paixão de Cristo, o dia das Crianças, o Natal e mais um data ainda a ser definida - quatro (4) grandes produções por ano para o público, todas no mesmo espaço, com a mesma equipe. Assim, sobre o calendário das festas, seria erguido um outro calendário: o dos espetáculos.

1 Matérias nos jornais sobre a peça: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0412200325.htm>;

2 Retomei esse procedimento, por exemplo, em *Iago* (2006).

3 Partes tanto do estudo quanto da dramaturgia desse espetáculo foram publicados no livro *Dramaturgia: Conceitos, Análises e Exercícios* (Editora UnB, 2017).

4 Nome da obra: “Saul, rejeitado por Deus e pelos Homens. Tragédia dramático-musical.” apresentado em 2006, Teatro Nacional, Brasília. Elaborado em parceria com Guilherme Giroto. Link Vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=_EyfQiU6pyo. Partituras: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/14989/13301>. Textos sobre a obra: MOTA, Marcus. Materiais para Saul: Diários de Direção e outros textos. Revista Dramaturgias 8, p. 123-181, 2018k.

5 Eu já havia feito um tratamento dos últimos momentos de Cristo, em um roteiro dividido em duas partes. O roteiro ainda é inédito.

Dessa experiência malograda, ficaram as motivações de se pesquisar e realizar dramaturgias a partir da mitologia cristã, com ênfase na desconstrução de expectativas e do texto bíblico.

Além dessas motivações, após a montagem de *David* (2012), passei estudar orquestração, integrando nas disciplinas do Mestrado em Arranjo e Orquestração na Berklee University (2013-2014) os trabalhos dos quais eu participava. As orquestrações e arranjos de *Sete contra Tebas* (2013) e no caso de *Um dia de Natal* (2013) e, posteriormente, o início do projeto da *Suíte Orquestral Heliodoriana* (2014-2015) foram apresentados dentro das disciplinas deste mestrado.

Assim, outro aspecto de *Um dia de Natal* é o de meus estudos em orquestração e arranjo. Convergem, pois, para este espetáculo uma apropriação e transformação das narrativas bíblicas e uma aprendizagem em diversas atividades de organização do material sonoro em um evento audiofocal.

Montando a equipe

A primeira atividade do processo criativo foi a definição de uma equipe. Abriu-se um blog de acompanhamento, cuja primeira postagem foi a seguinte:

“Bem vindos ao *blog* de acompanhamento do musical *Um noite de Natal*, que estreia dia 14 de dezembro na Igreja XXXXXX.

O objetivo desse *blog* é fornecer uma plataforma de interação para as pessoas envolvidas no processo criativo e na produção do espetáculo.

Para tanto, vamos vendo algumas coisas iniciais:

1. calendário.

1.1. mês de outubro, início dos ensaios das partes faladas, finalização das músicas e dos arranjos musicais, distribuição de tarefas, solução de questões de produção.

2. equipe de realização.

Em um primeiro momento, tivemos uma reunião na sexta-feira, dia 28 de setembro com Guilherme Giroto, Marcus e Noemi Giroto para discutir algumas questões iniciais de datas e equipe⁶. O espírito de trabalho e integração foi a nota da reunião. Foram debatidos o objetivo do musical, possibilidades de integração com *Mutirão de Natal*, corais e orquestra da igreja, estratégias de divulgação, cenário, figurinos, iluminação, calendário e distribuição de tarefas, datas das apresentações. O musical, ou melhor, teatro com músicas, tem duração máxima projetada de 40 minutos. São dez pequenas cenas intercaladas com canções para coro e orquestra e passagens instrumentais. Sendo o univer-

6 Guilherme Giroto é violinista e regente da Orquestra Adventista. Sua esposa tem experiência em atuação e direção teatrais.

so representado o mundo contemporâneo, optou-se por figurinos e cenário mais realistas, mais informais, próximos de um jantar de celebração de natal.

No sábado, dia 28, em conversa com o pastor XXXX, ficou decidido termos a data 14 de dezembro, um sábado à noite, como data das apresentações. No dia 13 de dezembro teremos um ensaio geral, com passagem e integração da técnica (sonorização, iluminação, figurino/maquiagem) com atores, coros e orquestra. Ainda no sábado, foram estabelecidos contatos com a coordenação do mutirão de natal, XXXXX, e com o diretor de música da igreja, XXXX. Na semana que se segue vamos adiantar os contatos e parcerias, a distribuição de atividades de produção e arranjo⁷.”

Assim como no projeto da Paixão de Cristo de 2011, discutido a partir de um *locus*, de uma comunidade religiosa, a proposta de *Um dia de Natal* também foi apresentada e aceita em uma comunidade religiosa. Ainda, como se pode ler na postagem, entre outubro e dezembro, mês das apresentações, tanto os ensaios como as composições/arranjos/orquestrações seriam efetivados.

O LADI ficou responsável pela dramaturgia e canções, cabendo ao regente Guilherme Giroto, com quem trabalhei no drama musical *Saul* (2006), os arranjos e orquestrações. O primeiro tratamento do texto foi escrito entre 11 e 12 de Setembro, tendo a primeira reunião de trabalho, cuja postagem acima é o registro acima, realizada postada no dia 30/09/2013. Assim, seguia-se em transição um modelo já presente em *Saul*(2006) e *Caliban* (2007) no qual havia uma diferenciação entre as atividades do dramaturgo/cancionista e do arranjador. Digo transição pois com o curso da Berklee eu já escrevia mais que linhas melódicas.

Assim, com a ideia já em mente de um musical para o natal e o sistema de produção existente em uma comunidade religiosa com corais e orquestra, elaborei o texto. Para mim, o grande desafio residia justamente em não abrir mão

7 Omiti alguns nomes. Link: <https://nata2013bsb.blogspot.com/>. Postagem do dia 30/09/2013. Em email para equipe, no dia 23/09/2013, escrevi: “então é o seguinte: precisamos nos encontrar para acertar algumas coisas.

1. data da apresentação
2. cronograma de ensaios
3. autorizações
4. distribuição de tarefas

O musical ou texto com canções que fiz é simples, a parte mais trabalhosa é decorar os textos e marcar as cenas.

Quanto ao cenário é tudo bem simples: uma sala com sofá, mesa, e árvore de natal.

Podemos usar o telão para fazer sobreposição de imagens ou cortes na cena que se passa na frente do público.

Figurinos - nada de especial. Fazer naturalista mesmo, informal.

O que vai precisar é recurso para cartaz/programa e iluminação.

Por isso precisamos nos reunir. Posso na sexta de noite, depois dos ensaios.

Quanto a possíveis datas, acho que podemos marcar um ensaio geral para 13 sexta feira dezembro e apresentação no sábado 20:00, dia 14. Ou uma semana antes: 6 e 7.

de uma proposta estética e realizá-la dentro de um contexto cuja primeira preocupação era a celebração de um evento religioso.

O tema da criança que nasce e renova o mundo é transhistórico. Em Heráclito temos a identidade entre as brincadeira de criança e a construção do mundo⁸. Para mim, havia uma isomorfia entre o tema da criança e a processo criativo: seria possível algo novo em uma celebração tão desgastada pelo comércio e pelo “formulismo” da crença institucionalizada?

Para tanto, vali-me de meu próprio contexto: um *outsider*, um entre-mundos, entre o profano e o sagrado, vindo ao que já está estabilizado, à rotina da comunidade de devotos. A peça explora essa tensão entre a perspectiva não religiosa, mundana, pessoal e a perspectiva dos adoradores, dos responsáveis pela continuidade do rito. Pelo *outsider* o drama ritual da criança de outrora se vincula ao drama atual da biografia de agora: o outsider não celebra o natal pois foi uma criança que amargou um abandono.

Aproximar e sobrepor mundos e épocas diversas é mais que uma provocação: é aqui que residiu a dramaturgia deste musical. Sons, ecoar, ressoar: o mito da natividade é incorporado como o natalício de qualquer um, de todos nós. Se o mito se renova, renova-se também seus usos e atualizações. E a figura do outsider, ao superar sua narrativa de repúdio ao natal, também encontra sua trajetória de redefinição. Bem, eu poderia apenas apresentar um anti-natal dentro de uma igreja. Nada mais “sacrílego” e pernóstico ao mesmo tempo. Mas agora, estar dentro de um ambiente tradicional de crenças, agregar seus músicos, seus cantores, seus ouvintes e expô-los a uma experiência multissensorial que faz a mediação entre presente e passado e projeta outras possibilidades da tradição – isso creio que é mais produtivo que um mero e pontual escândalo.

Outra decisão que tomei: seguir uma linha de escrita e de produção bem simples. Como não estava trabalhando com atores nem dentro de um contexto cênico mais estruturado ou com rotinas de encenação mais regulares, adotei alguns procedimentos:

1. centro personativo da cena em torno de um núcleo familiar típico, em que as figuras em cena aludem a papéis funcionais recorrentes: pai, mãe, filhos, avós;
2. centro espacial da cena em um ambiente doméstico que enfatiza visualmente os aspectos do núcleo familiar;
3. alternância entre partes faladas e partes cantadas/musicais como modo de enfatizar tanto o acompanhamento das ações nas trocas verbais (interromper para retomar as contracenções) quanto as múltiplas funções das músicas em cena.

8 V. Małgorzata Kwietniewska “L'enfant merveilleux chez Héraclite d'Ephèse”, Revista Archai, n. 30, 2020. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/archai/article/view/30194>.

4. rapidez das cenas, por meio de falas direitas, curtas e cenas igualmente de pequena duração, para que a tripartição entre a alusão ao mito, o mundo da cena e o mundo do espectador seja melhor costurada.
5. uso de humor e falas cotidianas para aproximar o mundo da cena do mundo da audiência, rompendo com uma moldura abstrata e estática do ritual da natividade.
6. a assimetria entre o *outsider* e a família organiza a sucessão de cenas, até que haja o esclarecimento ou compreensão do drama oculto do outsider. Tanto a família quanto a audiência desconhecem as razões de o outsider repelir o ritual da natividade.
7. mito e não mito: a ritualização do mito, a reencenação da narratividade é refratada e resignificada pelo outsider: o menino nascido na estrebaria renasce no enfeitado. O rito ratifica o mito, e ao mesmo tempo o rito desmistifica o mito. Isso é teatro, e não religião.

A partir do primeiro tratamento, ficou assim explicitada a sequência de cenas e músicas de *Um dia de Natal*:

- “1. abertura coral/orquestral. Canção Eldom Soares⁹. Eldom Soares vai transformar a canção que ele já tem em uma seção instrumental.
2. cena 1- parte falada.
3. canção “Variações de Natal” Marcus. O arranjo vocal está pronto, falta a orquestração.
4. cena 2-parte falada.
5. canção André- Arranjo vocal a fazer. Melodia e harmonia prontas.
6. cena 3-parte falada.
7. musica instrumental. reutilizar material de variações de natal. ou da canção de André. Arranjo orquestral a fazer.
8. cena 4-parte falada.
9. Música instrumental curta.
10. Cena 5-parte falada.
11. Música coros A capella. Pot-pourri de canções de natal. Acaba com o Noite feliz {Franz Gruber}
12. Cena 6-parte falada.
13. Canção coro e solista. Marcus. Música em finalização. Falta arranjo orquestral.
14. Cena 7 -parte falada.
15. Canção final (coro de crianças) Marcus. Melodia e harmonia prontas. Falta fazer arranjo e orquestração. Guilherme Giroto está fazendo o arranjo vocal.
16. Canção de abertura. Música do Eldom Soares.”

9 Músico, regente, maestro.

Ou seja, no roteiro com as cenas faladas foi indicada a presença de partes musicais que seriam posteriormente elaboradas. No caso, havia algumas canções já compostas. Este material musical prévio consistia em: 1- seções instrumentais já prontas (música do Eldom Soares); 2- canções apenas com linhas melódicas, necessitando arranjos e orquestrações; 3- canções arranjadas que necessitam orquestração.

Assim, a partir do roteiro, o material vocal e instrumental foi orientado. Haveria, pois, dois mundos: o mundo atual das cenas, das contracenações verbais entre as personagens; e o mundo das canções natalinas.

As fontes das canções apontam para diversas origens: canções tradicionais natalinas, canções por mim compostas em outras ocasiões, música instrumental já apresentada em outros eventos e do autor Eldom Soares.

Como arranjadores/orquestradores, tínhamos uma equipe, mas conduzida pelo maestro Guilherme Giroto.

Falo que este modelo aqui adotado é de transição, pois no segundo semestre de 2013 eu havia completado alguns cursos de arranjo, especialmente o de arranjo vocal, como se vê na imagem abaixo¹⁰:

Academic Record for Marcus Santos Mota			
Term & Start Date	Course	Instructor	Grade
Winter 2013, January 14, 2013	Arranging 1: Rhythm Section (BME-130.02)	Tom Rudolph	A
Spring 2013, April 08, 2013	Arranging: Contemporary Styles (BMW-150.01)	Dan Moretti	A
Summer 2013, July 01, 2013	Contemporary Vocal Arranging (BME-134.01)	Sharon Broadley-Martin	A
Fall 2013, September 30, 2013	Arranging: Small Ensemble and Horns (BME-131.01)	Mark Poniatowski	A
Winter 2014, January 13, 2014	Arranging: Advanced Horn Writing (BME-132.01)	Jeri Sykes	A
Spring 2014, April 07, 2014	Arranging: Woodwinds and Strings (BME-133.01)	Jerry Gates	A
Summer 2014, June 30, 2014	Counterpoint (OCOMP-250.02)	Beth Denisch	A
	Orchestration 1 (OCWPR-365.03)	D. J. Sparr	A

→

10 *Print* dos meus registros acadêmicos na Berklee University.

Term & Start Date	Course	Instructor	Grade
Fall 2014, September 29, 2014	Orchestration 2: Writing Techniques for Full Orchestra (OCWPR-366.02)	Ben Newhouse	A-
Spring 2018, April 02, 2018	Contemporary Techniques in Music Composition 1 (OCOMP-285.01)	Marti Epstein	A
			GPA 3.970

Já pensando neste musical, vali-me dos projetos de composição e arranjo da disciplina “Contemporary Vocal Arranging” (Julho-Setembro) de 2021 para produzir arranjos de canções vocais. Penso em “modelo de transição” da 1-dramaturgia aditiva praticada no LADI para uma 2-dramaturgia musical posterior e ainda para a 3-composição de música instrumental, em virtude da compreensão das atividades de arranjo e da orquestração como organização da atividade multissensorial de uma obra. O fato de eu ter me qualificado em arranjo e orquestração, após anos de prática de uma dramaturgia textual e de uma dramaturgia aditiva, fez com que o intercruzamento de saberes, técnicas, tradições estéticas e modos de produção proporcionasse um redimensionamento das atividades do LADI.

Após o encontro com a equipe de produção do espetáculo, seguiu-se a reunião com os atores. Eis a postagem:

“Encontro de sexta feira, 04 de Outubro (2013)

Neste primeiro encontro com o elenco, tivemos a oportunidade de fazer duas leituras do texto.

Na primeira, de sondagem, foi uma apreciação do texto. De forma a ser ter uma imagem geral da obra. Isso é importante para se perceber que o trabalho com as cenas é coletivo: mesmo que não haja falas assinaladas para as personagens, é preciso pensar nas ações, pois todos estão sendo observados pela audiência.

Na segunda leitura, tivemos um comentário mais específico cena a cena, com sugestões de possíveis encenações e indicações para a interpretação. Lembrar que a construção da interpretação vai se dar durante os ensaios.

Algumas coisas que podem ser destacadas:

1. a organização da obra a partir da situação de sua apresentação. Como o texto nos apresenta um lar com homogeneidade de respostas ao natal e uma personagem que não acredita no natal, essa diferença é comparável com o encontro entre aqueles que vão ser convidados e os que são da casa. A peça se estrutura nesse conflito de visões, de perspectivas, procurando atingir a todos.
2. as personagens não possuem nomes, e sim funções: o pai, a mãe, etc. O Visitante é o que quebra com o padrão, com a expectativa. Ele é o sem família, tema importante da peça e do contexto de apresentação do espetáculo- a solidariedade.

3. a peça se organiza na alternância entre partes faladas e partes cantadas. O entrelaço entre as partes vai crescendo a partir do momento em que o Visitante mostra um outro lado em relação ao natal. Assim, toda a alegria do natal é reconsiderada, mas ela continua a existir nas canções - como haver alegria se alguém está triste...
4. uma coisa notada é o cuidado com uma interpretação mais informal, não afetada, sem exageros, mais realista, como se as pessoas ali fossem uma família mesmo.
5. algumas cenas mais complicadas podem ser feitas com partes pré-gravadas. Principalmente os diálogos entre Pai e Visitante na rua¹¹.

O trabalho do primeiro encontro foi o que chamamos trabalho de mesa - uma leitura de aproximação do texto.

Algumas coisas precisam ficar claras: quem vai para a cena não vai sozinho. Vai acompanhado dos outros atores. Por isso, a importância dos ensaios, das descobertas durante os ensaios. Cada ensaio é uma apresentação. Aquilo que você faz no ensaio, você vai fazer na apresentação. Por isso, ensaio não é lugar para decorar texto. Antes de decorar é preciso entender o que se está fazendo em cena. Perguntas básicas: que personagem é este que estou fazendo, qual sua biografia, como ele fala, como ele anda, como ele olha, gestos característicos, como ele se relaciona com as outras personagens, o que ele faz em cada cena, o que ele faz quando não fala, como ele entra e sai de cena.

Assim, estudando em casa, vindo preparado para os ensaios, as coisas fluem com mais facilidade.

E um ator assim consciente do que faz não vai sair do seu papel e se perder ao olhar o público. Pois ele está interagindo com seus colegas, com a peça.”

A construção da dramaturgia de *Uma Noite de Natal* recupera algumas rotinas que foram desenvolvidas no LADI durante as montagens de óperas, ao lidarmos com não atores e nos valem de um Diário de Produção para registrar orientações do processo criativo. Explicita-se, como em um contrato, os termos da obra - sua dramaturgia e alguns pontos de impulso para posteriores apropriações.

Ao fim do processo, após as apresentações, em *email* para a equipe de produção, explicitarei alguns dos pressupostos que me levaram a propor e concluir este projeto. Sempre serei grato a esta oportunidade. Não importa onde for, para quem, exercer a criatividade é o que nos torna comuns e nos reúne.

“Eu gostaria de frisar a colaboração de todos para um evento que integra artes diversas. Acho uma boa experiência para as pessoas da Igreja. Pois é impor-

11 Essa sugestão foi levada a cabo: o espetáculo final alternava cenas faladas, partes cantadas com acompanhamento orquestral e cenas em vídeo.

tante cada grupo funcionar, cada área ou qualquer outra coisas que venham a definir, cada um ter ser espaço (corais, orquestras, grupos, etc.). Mas acho que pode haver um momento mais coletivo, mais integral no qual a gente se une em prol de um projeto e de um conceito.

Eu trabalho com isso há muito tempo. Tenho 45 anos. E é a primeira vez que pude realizar algo com a Igreja. Isso só foi possível, em um primeiro momento, quando a Noemi e o Guilherme abraçaram a causa. Depois se juntaram Eldom, Felipe, o Arado, formando o núcleo artístico do projeto. Ainda, a parte do vídeo, que deu um trabalhão enorme, e é um dos trunfos do projeto, com a Elisa e o pai dela, o Melchi, excelente profissional, um cineasta.

De tudo isso, eu creio que sempre que se faz algo, temos um impulso para frente. Não se realiza apenas o que se faz: a gente vê que é capaz de ir além. Eu acho que os talentos desta igreja podem continuar fazendo algo muito bom. Pode-se montar um grupo de produção: as coisas podem ser mais simples desde que integradas ao cotidiano, a uma continuidade. Eu escutei muita gente emocionada, gente que não é da Igreja. Cristo veio por todos. Eu durante anos me senti como o visitante da peça. Nesta noite de domingo, eu me senti acolhido. Obrigado a todos vocês. Esse foi o meu maior presente de natal.

Marcus

Brasília, 16 de dezembro de 2013.”

Como documentos desse processo criativo, seguem:

1. roteiro;
2. programa;
3. roteiro técnico.

As partituras serão publicadas na Seção Musicografias.

1. Roteiro

Uma noite de natal (2013)

Marcus Mota

Personagens

Pai
Mãe
Visitante
Filho um (um menino)
Filho dois (uma menina)
Filho três (bebezinho)
Avô
Avô

*Noite de natal. Interior da casa mostrando arranjos para a ceia de natal. **Música de abertura.** Entra a família arrumando as coisas para a ceia. Depois da música de abertura, começa o diálogo.*

Cena 1

MÃE

Mas tinha de convidar alguém logo hoje?

FILHO UM

(curioso e feliz) Vamos ter visita, mamãe?

AVÔ

(levantando um enorme peru de natal) Ninguém me avisa nada. Será que isso vai dar?

AVÔ

E eu que tava pensando em começar um regime hoje!

PAI

(para o AVÔ) Até parece...

MÃE

E chamar logo ele... um sujeito tão... tão..

FILHO

Tão o quê, mãe?

PAI

Nada, meu filho, nada. É apenas um colega de trabalho do papai.

AVÔ

Um chato, um triste de um chato!

AVÓ

Pss! Olha a criança!!!

FILHO

Vai vir um cara chato jantar com a gente, mamãe?!

PAI

E agora? Estão felizes?

MÃE

Meu filho, o moço não é assim chaaatoo. Ele é apenas di-fe-ren-te.

AVÔ

Chato, chato, chato! Sempre reclamando, sempre de mau humor. E hoje é natal. Queria paz

AVÓ

Vai dar tudo certo, acho que vou fritar mais umas rabanadas e aumentar o salpicão.

FILHO UM

O chato vai trazer presente, papai?

PAI

Pronto: quero ver agora o que vai acontecer. Eu quis apenas fazer alguma coisa boa hoje. Eu vejo o cara lá sempre na dele, sozinho. Tava saindo do trabalho e fiquei com pena. Só isso.

MÃE

Agora não tem jeito. Vamos nos preparar para receber o moço, meu filho. Hoje vamos ter uma linda noite de natal.

CANÇÃO DE NATAL (VARIAÇÕES DE NATAL)

Chegou Dezembro, Dezembro chegou.

a grande festa nós vamos celebrar.
Vamos todos juntos, é o Natal.
Vamos todos juntos, vamos celebrar.
O menino, um presente; o menino, filho de Deus.
Pobrezinho nascido, o menino que vem dos céus.
A nossa miséria a criança desfaz ,
as nossas desgraças vai transformar em paz.
Nascemos de novo, canções de alegria,
a luz da estrela aquece o coração.
A noite mais fria vai passar enfim
pois juntos vamos todos estar neste Natal.
Vamos celebrar!
Vamos festejar!
Vamos juntos, é o Natal.
Nossas vozes reunidas, nossas almas cantarão felizes
o menino que nasceu, o menino que nasceu dos céus.
Ele nasceu. É Natal.

Cena 2

(Batem na porta. Todos se olham. Ninguém se levanta para abrir a porta. Batem na porta de novo. Todos se olham novamente. Ninguém se levanta para abrir a porta. Terceira batida na porta. Silêncio.)

FILHO

É o chato, papai? É o chato? O teu amigo chato chegou?

PAI

(olhar sério para o avô) Deixa que eu atendo. Pode entrar, entre, venha.

VISITANTE

Eu já tava indo embora... Pensei que não queriam me receber...

MÃE

O que que é isso! De jeito nenhum. A gente tava arrumando as coisas...

AVÓ

Entre, seja bem vindo. Feliz natal prá você!

VISITANTE

Natal?! É natal, não é? *(Olhando as coisas em volta enquanto entra)* Tá tudo bem fantasiado mesmo de natal, árvore de natal, comida de natal. Eu não sabia que vocês eram tão ligados no natal.

AVÔ

É uma festa bem família, meu caro. Um noite para celebrar a família.

VISITANTE

Bom pra vocês. Eu acho que vou embora...

PAI

Mas o que é isso?!! Eu convidei você.

MÃE

Estamos muito felizes com você aqui.

VISITANTE

Verdade? É que, não querendo ser chato... eu não gosto muito de natais, de coros de crianças, de festa e tudo o mais. Então acho que não vou ser uma boa companhia.

FILHO I

(*pro Avô*) É chato mesmo!

AVÓ

(*com um prato de rabanada*) E da comida: pelo menos alguma coisa você tem que gostar. (*Todos riem*)

VISITANTE

Já que a senhora insiste, acho que vou ficar.

CANÇÃO

Um menino vos nasceu
Um menino vos nasceu,
como foi em Belém,
trouxe imensa alegria
anjos cantam ao redor.
Pois um filho vos nasceu,
um presente do Senhor,
sua graça entre nós,
sua benção de amor.
Cantem todos enfim
a grande glória de Deus
que nos inspira a renascer mais uma vez,
renascer, amém
Um menino vos nasceu.

Cena 3

O Avô conta a história do natal para as crianças. Os outros adultos assistem

AVÔ

Natal é festa, mas o que a gente comemora?

MENINO II

O nascimento de Jesus?

AVÔ

E quem é Jesus?

MENINO I

O filho de Deus, nosso salvador.

AVÔ

Mas que beleza, garoto. Me dê um abraço.

MENINO II

Eu também quero. *(todos abraçam o avô)*

AVÔ

(enquanto ela fala, os meninos e o bebê fazem as vezes do nascimento de Jesus) Sabem, há muito tempo atrás, em uma noite como esta, um papai e uma mamãe procuravam um lugar para ficar. Eles estavam viajando, a mamãe grávida, o filho prestes a nascer. E ninguém os recebeu. Foi parar em um lugar de guardar animais. E lá o menino nasceu, pobrezinho. A mamãe dele colocou o bebezinho no lugar de se colocar comida para os bichinhos. O pequenino bebê, o filho de Deus, nasceu assim da maneira mais simples. Homens que cuidavam dos animais viram e ouviram anjos cantando. Uma estrela no céu brilhou mais forte e logo depois chegaram homens sábios com presentes para o Deus-menino. Estavam todos muito felizes. Eles estavam juntos e o menino foi quem trouxe toda essa alegria e esperança. O bebê reuniu a todos.

(um pouco mais para frente, o Pai e o Visitante conversam)

VISITANTE

Bela família você tem.

PAI

Obrigado. As crianças dão muito trabalho, mas vale a pena.

VISITANTE

Agora eu fico preocupado com a educação deles. Ficar contando estas histórias duvidosas de nascimentos milagrosos e anjos e pastores e felicidade não vai ser prejudicial não?

PAI

Como assim?

VISITANTE

Me desculpe, mas eu só cético. Eu perdi a fé em tudo. Eu não acredito em nada disso. Eu até aceitava que eram história infantil. Agora vejo que deviam ser proibidas.

PAI

proibido o quê?

VISITANTE

Olha, veja se me entende: a vida não é assim, essa festa de natal. Pessoas estão sofrendo, passando fome, morrendo. Contar estas histórias é ensinar mentiras. Precisamos de crianças fortes, de adultos melhores. Pra mim, não vejo o que natal tem a ver com isso.

Música instrumental e vocal a partir de Variações de Natal.

Cena 4

Após a refeição. crianças abrindo os presentes.

VISITANTE

Realmente a comida está ótima. Só não aguento mais essas músicas.

AVÔ

As músicas de natal?

VISITANTE

Primeiro, aqui não tem neve, estamos em um país tropical. Esses pinheirinhos, e sininhos. E essas cores e sorrisos dessas crianças.

MÃE

Não entendi? Você acha que elas não são felizes? Que elas não gostam do que estão fazendo?

VISITANTE

Tenho certeza que gostam, que aprenderam a gostar. De tanto ouvirem essas canções, acabaram por virar o que elas cantam.

AVÔ

Então pra você é isso: é só música, som. Um vento solto no ar.

VISITANTE

Exatamente. A única coisa sólida que eu provei aqui hoje foi a comida.

AVÓ

Então nada disso lhe afetou: a casa, as pessoas, tudo em volta?!!

VISITANTE

Para ser honesto, estive aqui o tempo todo transformando meu desejo em escapar para o mais longe daqui no impulso de confirmar as minhas opiniões sobre o tema.

PAI

E a que conclusão que você chegou?

VISITANTE

Que eu venci: que é possível manter com muito esforço a mente intacta, livre da influência dessa época de celebração.

MÃE

Deixa entender: você passou a noite aqui com a gente lutando contra nós, como se a gente fosse algo ruim, uma doença, como se a gente fosse influenciar você, e você mudar, encontrar algo diferente do que você pensa.

VISITANTE

Eu não diria doença...É muito forte...

AVÔ

Antes eu achava que você era um chato. Agora eu tenho certeza que é completamente maluco!

VISITANTE

Acho que vou indo. Não me querem mais aqui. Obrigado pelo jantar.

PAI

Cara, fique bem... Feliz natal pra você... Que Deus te acompanhe.

VISITANTE

Eu vou sozinho. Sei meu caminho.

Música instrumental curta (trecho de Um menino vos nasceu)

Cena 5

AVÔ

Já foi tarde! Que não volte!

AVÓ

Que falta de respeito, vir aqui e desfazer da gente!

AVÔ

Eu nunca havia me deparado com alguém assim, que com as palavras torna tudo inútil, sem vida.

MÃE

É difícil a gente lidar com gente que discorda da gente. O que houve foi um impasse: entre ter fé e não ter fé. Sem fé, nada disso importa, a festa é vazia; a casa um deserto abandonado.

AVÔ

E imagine fazer isso com o natal! É cortar nossas pernas, é fechar a cabeça dentro de saco.

PAI

Acho que vou atrás dele. Preciso falar com ele.

MÃE

Mas essa hora da noite? Pra que esse desespero?

PAI

Fiquei preocupado. Ele não estava bem.

AVÔ

Pra mim aquilo é o normal dele.

PAI

Pai, ele é meu convidado. E natal não é só uma noite apenas.

MÚSICA: COROS NATAL. (a última música é *Noite feliz*).

Desce a noite sobre os homens
sombras negras ao redor
lá no céu uma estrela brilha
anjos cantam entre nós.

Quanta luz e tanta glória,
nosso filhos em canção.
Alegria em nossa vida,
Deus é luz no coração.

Venham, venham ver sem medo, todos.
Alegria: eis que vêm dos céus anjos cantando,
anjos nas alturas a cantar:
Glória a Deus, Senhor!
Deus, Criador,
o nosso louvor, toda a glória!

Noite Feliz
Eis o menino Jesus, o salvador.
Paz entre os homens.
Deus entre nós.
Quantas bênçãos o filho nos traz.
Somos preciosos aos olhos do Pai,
somos filhos do mesmo pai.
Deus nos amou e nos chamou “filhos seus”.
Amém!

Cena 6

Visitante andando errante pelas ruas. Confrontando-se com tanta felicidade, até ficar caído em um canto, abraçado ao seu corpo. Ele parece lutar com um inimigo imaginário.

VISITANTE

(riso tenso) Noite feliz... que ironia... Eu não sei o que esse povo está festejando. E o que fazer com toda a desgraça do mundo? Com os que não tem o que comer, com os que não tem onde dormir? E com os que não sonham mais... por quê têm os olhos acordados, e não conseguem deixar de ver o que realmente está acontecendo. Noite feliz... Noite feliz pra quem?... *(passam novamente os coros de natal. O VISITANTE coloca as mãos nos ouvidos. Depois de instantes chega o PAI)*

PAI

Ainda bem que te encontrei! Tudo certo? Quer ajuda?

VISITANTE

(rindo ironicamente) Tudo certo, meu amigo. Teu plano deu certo. Veja como estou bem.

PAI

Não entendi.

VISITANTE

Você me arma aquele jantar, aquela encenação toda de papai, mamãe, filhinhos, uma família feliz, tudo pra me humilhar, pra me fazer sentir mal, e agora vem atrás de mim pra me ajudar? Quem você está pensando que eu sou?

PAI

Mas eu... de jeito nenhum... eu...

VISITANTE

Então você não sabia da minha história, de tudo que eu passei na vida? Como você pode fazer isso com as pessoas?

PAI

Vamos conversar: eu não estou entendendo nada.

VISITANTE

Não me venha com essa. Muito cristão de sua parte armar essa tortura pra mim! Quanta alegria ver você , sua mulher, seus filhos, comida, presentes...

PAI

Mas eu não quis ofender, eu apenas...

VISITANTE

E então veio a história do menino Jesus. Aí foi de matar. Esse presépio todo, essa história.. Vocês montaram um presépio na minha frente!!!

PAI

Chega: do que você está falando, meu amigo?

VISITANTE

Eu tenho outra história de natal pra você, a verdadeira, sem burrinhos, anjos, pastores e homens mágicos. Eu sei a história de um menino pobre, abandonando no dia de seu nascimento. Essa é a minha verdadeira história de natal:

quando eu nasci, me jogaram fora, ouviu? Se livraram de mim!!! Nada de papai, mamãe ou menino Jesus. Eu fui isso: algo que alguém não quis mais.

PAI

Eu não sabia, meu amigo, eu não sabia. Me desculpe.

VISITANTE

Nenhum coro de anjos me anunciou, ninguém cantou a minha chegada. E eu, que era apenas um bebê, um recém-nascido, fui lançado no mundo sem estar preparado. Tudo contra mim! E eu contra todos, pra me defender, pra chegar aqui e dizer que fui forte, que lutei e continuo lutando e ninguém mais vai me jogar no lixo, pois eu sou um ser humano: eu não preciso de ninguém, eu tenho minhas mãos e minhas ideias, e minhas lembranças, que não são nada boas. Esta é minha história de natal. Gostou?!! Tá feliz agora ou quer mais?!!!

PAI

Você deve ter sofrido muito, meu amigo... Crescer assim sozinho. Eu fico muito sentido, de verdade. Eu tenho filhos...

VISITANTE

Não quero pena, não quero sua dor.

PAI

Mas você foi lá em casa, você comeu da minha comida. Você esteve com a gente nessa noite. Nós te recebemos.

VISITANTE

É tarde, não quero ouvir mais essa sua música.

CANÇÃO

Solidão. *Ninguém sabe o meu nome*
É noite ao redor, ninguém me chama pelo nome,
crianças a cantar, felicidade em cada olhar
Tudo é noite em tudo.
De volta para as ruas,
sozinho outra vez,
lançado para o mundo,
outra vez sozinho, sempre.
É noite ao redor.

Cena 7

PAI

Olha, é o seguinte: não sou teu inimigo. Você foi abandonado e recolhido várias vezes na tua vida. Muitos te fecharam as portas, mas muitos te acolheram também, senão você nem estaria aqui hoje. Não é privilégio teu o sofrimento, a frustração, a mágoa, o ressentimento.

VISITANTE

Mas você...

PAI

Escute: você pode não ter tido muitas opções ao nascer, mas depois é outra história. Você já tá bem crescidinho. O natal é sobre um bebê, mas ninguém fala do choro do bebê: estamos todos juntos nessa noite, para algo além de nós mesmos. Todos ali - os homens do campo, reis e anjos. Todos cantam, todos em volta do bebê. Todos juntos recebendo o menino. Ele habita entre nós agora, enquanto estamos juntos. Todos param de fazer o que faziam, esquecem suas dores, e cantam. Pois um menino nos nasceu, um filho se nos deu. E vamos cuidar dele, vamos cuidar uns dos outros. *(Entra toda a família e fica em volta do VISITANTE.)*

VISITANTE

Falar é fácil... Quero ver.

PAI

Olhe, me escute: receba o menino em teu braços, acolha o menino, apenas isso. Deixe que a noite triste de agora se renove na noite de esperança, uma noite iluminada de estrelas, uma noite ardente, cheia de vozes que cantam e não mais choram, uma noite para se vencer a escuridão, o desamor e o medo. Receba o menino, meu amigo. Cuide dele, abra teu coração. E seja forte não apenas para negar o melhor, mas para vencer o desejo de não querer mais viver uma vida plena.

VISITANTE

Como é que é?

PAI

O menino nos nasceu, um filho se nos deu. *(Entra um coro de crianças e fica em volta do Visitante)* Está ao alcance de nossos braços. Recebe em teus braços o menino, meu amigo. Deixa para trás o menino que você foi, o menino que você não quis. Hoje, agora, é o momento de trocar lamentos por canções.

VISITANTE

Como assim? Eu não sei cantar, eu... Eu estou confuso... eu...

PAI

Uma noite de Natal: recebe em teus braços o menino, o filho de Deus.

CANÇÃO FINAL (coro de crianças)

Canção de abertura

Fim.

2. Programa

FICHA TÉCNICA

Um Noite de Natal: Duane Mascari	Cast: Integrantes do Coral Adventista de
Título e Letras originais: Marcus Mota	Brazil e Coral Jovem de Brasília
Dirigido: Noemi Grotz	Orquestra: Orquestra Sinfônica Adventista de
Produtor: Marcus Mota, Noemi Grotz	Brasília
Guiarima: Cláudio Elias Reis	Arranjos vocais canções originais: Marcus Mota
Nelson Rodrigues	Arranjos Piano acompanhamento: Felipe do
Elenco: Fátima Pinz (Pai), Vitor	Valle
Amanda (Mãe), Yuri Sampaio (Natalino),	Personagem musical adicional: J. Alberto - Música
Cebora (Advogada), Ilcaro	e Direção vocal: Eldon Soares, J. Cheuca e
Rafael Pa (Luca), Ana Luiza (Filha)	Natal (Gary Rhodes, Cláudio Domingos), Natália
e Thiago	(Michael M. Santos), Gláucia - Música e
de Advogada (Filha)	arranjo vocal: Eldon Soares
Orquestração: Guilherme Grotz e	Assistente de palco: Heiza Barba, Cristiane de
Eldon Soares	Abravenga, Gláucia Pereira de
Regentes: Eldon Soares, Poliana Kudo	Teixeira, Luis Pereira de Jesus
e Guilherme Grotz	Assistente de Vídeo: Natália Rolke
Preparação de texto: Eldon Soares,	Sonorização: Eli Mendonça e Wagner Casin e
Helaine do Valle e Luis André Junior	Divulgação: Noemi Grotz e Guilherme Grotz
Dirigido e produção de vídeo: Patrizi	Design Placard: Gráfico - Gustavo Grotz
Rodrigues e Elise Rati	Consultoria Artística: Laboratório de
Assistência de Direção: Heiza Barba	Dramaturgia (LADI-UnB)
Figurino: Teli e Nêlo	Agradecimentos: Igreja Adventista do Sétimo
Iluminação: Praga Light - Manaus	Dia, Divisão Sul-Americana
Costado Branco	
Cenário: Heiza Barba e Cristiane de	
Arvorezinha	

UMA NOITE DE NATAL

Drama musical De: Marcus Mota

Local: Auditório de Direção Sul-Americana
Pós-lançamento: 20h - 20h30
Canto: Teatro da Obra e Corais da
Igreja Adventista Central de Brasília

Sinopse

Uma família durante a ceia de natal. Um convidado que não gosta do natal. Uma noite inesquecível com músicas e emoções. Cada um tem sua história.

1. **Abertura Orquestral**¹²
2. Cena I - Adivinhe quem vem para o jantar?!
3. **Variações natalinas - Coral e Orquestra**
4. Cena II - O visitante chegou!
5. ***Um Menino vos nasceu*. Solo vocal: Aline Rocha do Vale + Piano: Felipe do Valle.**
6. Cena III- A história do menino Jesus.
7. **Interlúdio Instrumental I**
8. Cena IV- Ceia de natal
9. **Interlúdio Instrumental II**
10. Cena V- Acho que vou atrás dele
11. **Coros de natal - Coro e Orquestra**
12. Cena VI - Diálogos I
13. **Solidão. Solo vocal: Eldom Soares + Quarteto de Cordas**
14. Cena VII: Diálogos 2
15. ***As maravilhas do amor de Deus* - Solo vocal: Marcelo Castanho + Piano: Felipe do Valle.**
16. Diálogos 3
17. ***Chegou o Natal / Noite de Natal*. Coro.**
18. Sermonete- Pr. Itaniel
19. **Glória. Coro.**
20. **Variações Natalinas- Instrumental. Orquestra.**

3- Roteiro Técnico¹³

Uma noite de natal

Iluminação	Texto	Música	Vídeo
Luz aberta no Auditório e no palco	Abertura/boas vindas Oração		
Fechar luz no Auditório e no palco		Orquestra – Abertura Eldon	Vídeo 1 – <i>Uma Noite de Natal...</i>

12 Em negrito estão as seções musicais.

13 Elaborado pela diretora Noemi Giroto.

Iluminação	Texto	Música	Vídeo
Abrir luz no palco	<p>CENA 1</p> <p>MÃE: Mas tinha de convidar alguém logo hoje?</p> <p>FILHO UM (<i>curioso e feliz</i>): Vamos ter visita, mamãe?</p> <p>AVÔ (<i>levantando um enorme peru de natal</i>): Ninguém me avisa nada. Será que isso vai dar?</p> <p>AVÔ: E eu que tava pensando em começar um regime hoje!</p> <p>PAI: Até parece...</p> <p>MÃE: E chamar logo ele... um sujeito tão... tão..</p> <p>FILHO UM: Tão o quê, mãe?</p> <p>PAI: Nada, meu filho, nada. É apenas um colega de trabalho do papai.</p> <p>AVÔ: Um chato, um triste de um chato!</p> <p>AVÔ: Pss! Olha a criança!!!</p> <p>FILHO: Vai vir um cara chato jantar com a gente, mamãe?!</p> <p>PAI: E agora? Estão felizes?</p> <p>MÃE: Meu filho, o moço não é assim chaaatoo. Ele é apenas di-fe-ren-te.</p> <p>AVÔ: Chato, chato, chato! Sempre reclamando, sempre de mau humor. E hoje é natal. Queria paz.</p> <p>AVÔ: Vai dar tudo certo, acho que vou fritar mais umas rabanadas e aumentar o salpicão.</p> <p>FILHO DOIS: O chato vai trazer presente, papai?</p> <p>PAI: Pronto: quero ver agora o que vai acontecer. Eu quis apenas fazer alguma coisa boa hoje. Eu vejo o cara lá sempre na dele, sozinho. Tava saindo do trabalho e fiquei com pena. Só isso.</p> <p>MÃE: Agora não tem jeito. Vamos nos preparar para receber o moço, meu filho. Hoje vamos ter uma linda noite de natal.</p>		

Iluminação	Texto	Música	Vídeo
Fechar luz no palco e abrir no coro.		Coro 1 e Orquestra – Variações Natalinas	Vídeo 2 – imagens de famílias...
Abrir luz no palco	<p>CENA 2 <i>(batem na porta. Todos se olham. Ninguém se levanta para abrir a porta. Batem na porta de novo. Todos se olham novamente. Ninguém se levanta para abrir a porta. Terceira batida na porta. Silêncio.)</i></p> <p>FILHO UM: É o chato, papai? É o chato? O teu amigo chato chegou?</p> <p>PAI: Deixa que eu atendo. Pode entrar, entre, venha.</p> <p>VISITANTE: Eu já tava indo embora... Pensei que não queriam me receber...</p> <p>MÃE: O que que é isso! De jeito nenhum. A gente tava arrumando as coisas...</p> <p>AVÔ: Entre, seja bem vindo. Feliz natal prá você!</p> <p>VISITANTE: Natal?! É natal, não é? <i>(Olhando as coisas em volta enquanto entra)</i> Tá tudo bem fantasiado mesmo de natal, árvore de natal, comida de natal. Eu não sabia que vocês eram tão ligados no natal.</p> <p>AVÔ: É uma festa bem família, meu caro. Um noite para celebrar a família.</p> <p>VISITANTE: Bom pra vocês. Eu acho que vou embora...</p> <p>PAI: Mas o que é isso?! Eu convidei você.</p> <p>MÃE: Estamos muito felizes com você aqui.</p> <p>VISITANTE: Verdade? É que, não querendo ser chato... eu não gosto muito de natais, de coros de crianças, de festa e tudo o mais. Então acho que não vou ser uma boa companhia.</p>		<p>Som de batida de porta</p> <p>Vídeo 3 – Imagem de luzes e decoração de natal p/ compor com o cenário</p>

Iluminação	Texto	Música	Vídeo
	<p>FILHO DOIS: É chato mesmo!</p> <p>AVÔ: E da comida: pelo menos alguma coisa você tem que gostar. <i>(Todos riem)</i></p> <p>VISITANTE: Já que a senhora insiste, acho que vou ficar.</p>		
Fechar luz no palco. Abrir luz no solista na lateral esquerda		Um Menino Vos Nasceu – Solo vocal e piano	Vídeo 4 – imagens de bebês
Abrir luz no palco	<p>CENA 3</p> <p>O Avô conta a história do natal para as crianças. Os outros adultos assistem.</p> <p>AVÔ: Natal é festa, mas o que a gente comemora?</p> <p>FILHO UM: O nascimento de Jesus?</p> <p>AVÔ: E quem é Jesus?</p> <p>FILHO UM: O filho de Deus, nosso salvador.</p> <p>AVÔ: Mas que beleza, garoto. Me dê um abraço.</p> <p>FILHO UM: Eu também quero. <i>(todos abraçam o avô)</i></p> <p>AVÔ: Sabem, há muito tempo atrás, em uma noite como esta, um papai e uma mamãe procuravam um lugar para ficar. Eles estavam viajando, a mamãe grávida, o filho prestes a nascer. E ninguém os recebeu. Foi parar em um lugar de guardar animais. E lá o menino nasceu, pobrezinho. A mamãe dele colocou o bebezinho no lugar de se colocar comida para os bichinhos. O pequenino bebê, o filho de Deus, nasceu assim da maneira mais simples. Homens que cuidavam dos animais viram e ouviram anjos cantando. Uma estrela no céu brilhou mais forte e logo depois chegaram homens sábios com presentes para o Deus-menino. Estavam todos muitos felizes. Eles estavam juntos e o menino foi quem trouxe toda essa alegria e esperança. O bebê reuniu a todos.</p>		

Iluminação	Texto	Música	Vídeo
Luz aumenta no pai e visitante e diminui nos demais	<p><i>(um pouco mais para frente, o Pai e o Visitante conversam)</i></p> <p>VISITANTE: Bela família você tem.</p> <p>PAI: Obrigado. As crianças dão muito trabalho, mas vale a pena.</p> <p>VISITANTE: Agora eu fico preocupado com a educação deles. Ficar contando estas histórias duvidosas de nascimentos milagrosos e anjos e pastores e felicidade não vai ser prejudicial não?</p> <p>PAI: Como assim?</p> <p>VISITANTE: Me desculpe, mas eu só cético. Eu perdi a fé em tudo. Eu não acredito em nada disso. Eu até aceitava que eram história infantis. Agora vejo que deviam ser proibidas.</p> <p>PAI: proibido o quê?</p> <p>VISITANTE: Olha, veja se me entende: a vida não é assim, essa festa de natal. Pessoas estão sofrendo, passando fome, morrendo. Contar estas histórias é ensinar mentiras. Precisamos de crianças fortes, de adultos melhores. Pra mim, não vejo o que natal tem a ver com isso.</p>		
Fechar luz no palco		Instrumental – Interlúdio 1	
Abrir luz no palco	<p>CENA 4</p> <p>Após a refeição. Todos reunidos a volta da mesa.</p> <p>VISITANTE: Realmente a comida está ótima. Só não aguento mais essas músicas.</p> <p>AVÔ: As músicas de natal?</p> <p>VISITANTE: Primeiro, aqui não tem neve, estamos em um país tropical. Esses pinheirinhos, e sininhos. E essas cores e sorrisos dessas crianças.</p> <p>MÃE: Não entendi? Você acha que elas não são felizes? Que elas não gostam do que estão fazendo?</p>		

Iluminação	Texto	Música	Vídeo
	<p>VISITANTE: Tenho certeza que gostam, que aprenderam a gostar. De tanto ouvirem essas canções, acabaram por virar o que elas cantam.</p> <p>AVÔ: Então pra você é isso: é só música, som. Um vento solto no ar.</p> <p>VISITANTE: Exatamente. A única coisa sólida que eu provei aqui hoje foi a comida.</p> <p>AVÔ: Então nada disso lhe afetou: a casa, as pessoas, tudo em volta?!!</p> <p>VISITANTE: Para ser honesto, estive aqui o tempo todo transformando meu desejo em escapar para o mais longe daqui no impulso de confirmar as minhas opiniões sobre o tema.</p> <p>PAI: E a que conclusão que você chegou?</p> <p>VISITANTE: Que eu venci: que é possível manter com muito esforço a mente intacta, livre da influência dessa época de celebração.</p> <p>MÃE: Deixa entender: você passou a noite aqui com a gente lutando contra nós, como se a gente fosse algo ruim, uma doença, como se a gente fosse influenciar você, e você mudar, encontrar algo diferente do que você pensa.</p> <p>VISITANTE: Eu não diria doença...É muito forte...</p> <p>AVÔ: Antes eu achava que você era um chato. Agora eu tenho certeza que é completamente maluco!</p> <p>VISITANTE: Acho que vou indo. Não me querem mais aqui. Obrigado pelo jantar.</p> <p>PAI: Cara, fique bem... Feliz natal pra você... Que Deus te acompanhe.</p> <p>VISITANTE: Eu vou sozinho. Sei meu caminho.</p>		

Iluminação	Texto	Música	Vídeo
Reduzir luz no palco		Instrumental – Interlúdio 2	
Aumentar luz no palco	<p>CENA 5</p> <p>AVÔ: Já foi tarde! Que não volte!</p> <p>AVÔ: Que falta de respeito, vir aqui e desfazer da gente!</p> <p>AVÔ: Eu nunca havia me deparado com alguém assim, que com as palavras torna tudo inútil, sem vida.</p> <p>MÃE: É difícil a gente lidar com gente que discorda da gente. O que houve foi um impasse: entre ter fé e não ter fé. Sem fé, nada disso importa, a festa é vazia; a casa um deserto abandonado.</p> <p>AVÔ: E imagine fazer isso com o natal! É cortar nossas pernas, é fechar a cabeça dentro de saco.</p> <p>PAI: Acho que vou atrás dele. Preciso falar com ele.</p> <p>MÃE: Mas essa hora da noite? Pra que esse desespero?</p> <p>PAI: Fiquei preocupado. Ele não estava bem.</p> <p>AVÔ: Pra mim aquilo é o normal dele.</p> <p>PAI: Pai, ele é meu convidado. E natal não é só uma noite apenas.</p>		
Fechar luz no palco e abrir no Coro 2. Foco no Visitante.	<p>CENA 6</p> <p><i>Visitante andando errante pelas ruas. Confrontando-se com tanta felicidade, até ficar caído em um canto, abraçado ao seu corpo. Ele parece lutar com um inimigo imaginário.</i></p>	Instrumental e Coro 2. Desce a Noite Sobre os Homens	
Fechar luz no palco	<i>Entra em cena no escuro o Pai e se coloca ao lado do visitante.</i>	Instrumental e Coro 2. Desce a Noite Sobre os Homens	
Fechar luz no palco	<i>Entra em cena no escuro o Pai e se coloca ao lado do visitante.</i>	Video 5 da Cena 6 – diálogo do Pai e Visitante	

Iluminação	Texto	Música	Vídeo
			Término do vídeo 5
Abrir foco na parte lateral direita		Solo vocal e piano – <i>As Maravilhas do Amor de Deus</i>	
Apagar luz lateral. Abrir luz no centro do palco	<p>CENA 7</p> <p>PAI: Olha, é o seguinte: não sou teu inimigo. Você foi abandonado e recolhido várias vezes na tua vida. Muitos te fecharam as portas, mas muitos te acolheram também, senão você nem estaria aqui hoje. Não é privilégio teu o sofrimento, a frustração, a mágoa, o ressentimento.</p> <p>VISITANTE: Mas você...</p> <p>PAI: Escute: você pode não ter tido muitas opções ao nascer, mas depois é outra história. Você já tá bem crescidinho. O natal é sobre um bebê, mas ninguém fala do choro do bebê: estamos todos juntos nessa noite, para algo além de nós mesmos. Todos ali - os homens do campo, reis e anjos. Todos cantam, todos em volta do bebê.</p> <p>MÃE: Todos juntos recebendo o menino. Ele habita entre nós agora, enquanto estamos juntos. Todos param de fazer o que faziam, esquecem suas dores, e cantam. Pois um menino nos nasceu, um filho se nos deu. E vamos cuidar dele, vamos cuidar uns dos outros. <i>(Entra toda a família e fica em volta do VISITANTE.)</i></p> <p>VISITANTE: Falar é fácil... Quero ver.</p> <p>AVÓ: Receba o menino em teu braços, acolha o menino, apenas isso.</p> <p>MÃE: Deixe que a noite triste de agora se renove na noite de esperança, uma noite iluminada de estrelas, uma noite ardente, cheia de vozes que cantam e não mais choram, uma noite para se vencer a escuridão, o desamor e o medo.</p>		Vídeo 6 – imagem da mão

Iluminação	Texto	Música	Vídeo
	<p>AVÔ: Receba o menino, meu amigo. Cuide dele, abra teu coração. E seja forte não apenas para negar o melhor, mas para vencer o desejo de não querer mais viver uma vida plena.</p> <p>VISITANTE: Como é que é?</p> <p>FILHO UM: O menino nos nasceu, um filho se nos deu.</p> <p>FILHO DOIS: Está ao alcance de nossos braços.</p> <p>FILHOS: Recebe em teus braços o menino, meu amigo.</p> <p>FILHO UM: Deixa para trás o menino que você foi, o menino que você não quis. Hoje, agora, é o momento de trocar lamentos por canções.</p> <p>VISITANTE: Como assim? Eu não sei cantar, eu...Eu estou confuso... eu...</p> <p>PAI: Uma noite de Natal: recebe em teus braços o menino, o filho de Deus.</p>		
Abrir luz/ geral		Coral Jovem canta	Vídeo 7 – imagens captadas ao Vivo no auditório
	<i>Saída dos personagens pela lateral direita</i>		
		Coral Jovem canta	
Apagar luz no auditório Foco frontal	Fala Pr. Itaniel (sobre o texto impresso)		
Abrir luz no coro e Orquestra.		Coro 2 e Orquestra – Música Eldon	
Abrir luz/ geral	Personagens entram e agradecem Pastor agradece a presença de todos.		Vídeo 8 – letrreiro crédito



Ideias e críticas

Ideias e Críticas

Avant-garde hugoana: pintura
surrealista e Théâtre en liberté

*Victor Hugo's avant-garde:
surrealist painting and
Théâtre en liberté*

Raphael Oliveira Vitali
Universidade de Brasília – UnB
E-mail: rapha_vitali@yahoo.com.br

Resumo

No Brasil, são poucas as pesquisas que tratam de Victor Hugo enquanto artista não apenas verbal, mas também não-verbal, considerando-se sua vasta obra pictórica. As transposições de um sistema de signos para outro, como as que tocam romances de Hugo (*Notre-Dame de Paris*, *Les Misérables*, *L'Homme qui rit* etc.), sob a forma de histórias em quadrinhos, espetáculos de dança, peças de teatro, séries ou filmes (LASTER, 2012), encontram ancoragem teórica para a “interpretação dos signos linguísticos por meio de sistemas de signos não linguísticos” (JAKOBSON, 2003, p. 64-65). Nessa relação, parece-nos importante considerar os elementos que compõem a imaginação artística: sua trajetória, sua formação, seu processo criativo, seu contexto de produção (social e político). Assim, acreditamos que a imaginação artística que se depreende da arte pictórica de Victor Hugo dialoga intimamente com o imaginário criador de sua produção literária.

Interessa-nos, aqui, investigar, a partir da pintura *Pleine Lune* (~1856), produzida durante o exílio do artista, os elementos presentes na dramaturgia textual da peça *La Forêt Mouillée* (1854), escrita no mesmo período, e que funcionariam como metáforas no pictorial, assim como o sistema significante resultante do contato entre a dramaturgia e o trabalho pictórico do artista.

No campo teatral, a *mise en scène*, enquanto trabalho autônomo, assim como a figura do diretor, datam do século XIX (UBERSFELD, 1996, p. 54-56). Nesse contexto, o interesse particular de Hugo pela *mise en scène* de seus dramas se manifestou tanto na profusão de didascálias presentes nos textos, que continham indicações de cena, quanto nas intervenções que efetuava nos diferentes componentes da produção teatral, chegando a escolher, ele próprio, os atores principais das representações de suas peças. Em sua trajetória como dramaturgo, Hugo consolida também a ruptura com a tradição do drama romântico, após anos de sucesso, e confirma sua tradição vanguardista com o *Théâtre en Liberté*, no qual se insere *La Forêt Mouillée* (1854).

Assim, apoiado por um aparato crítico que sustente a interseção entre a dramaturgia, a pintura e a literatura, assim como por algumas montagens contemporâneas da peça, o presente artigo pretende refletir sobre a existência de um manancial imagético comunicante entre a dramaturgia textual da peça *La Forêt Mouillée* (1854) e o processo criativo pictórico do artista, através da tela *Pleine Lune* (~1856).

Palavras-chave: Victor Hugo, Dramaturgia textual, Imaginação artística, Tradução intersemiótica, Surrealismo.

Abstract

In Brazil, there are few researches that deal with Victor Hugo as an artist not only verbal, but also non-verbal, considering his vast pictorial work. The transpositions from one system of signs to another, such as those in novels by Hugo (Notre-Dame de Paris, Les Misérables, L'Homme qui rit, etc.), in the form of comic books, dance shows, pieces by theater, series or films (LASTER, 2012), find theoretical anchoring for the "interpretation of linguistic signs through non-linguistic sign systems" (JAKOBSON, 2003, p. 64-65). In this relationship, it seems important to consider the elements that make up the artistic imagination: its trajectory, its formation, its creative process, its production context (social and political). Thus, we believe that the artistic imagination that derives from Victor Hugo's pictorial art dialogues intimately with the creative imagination of his literary production.

We are interested here in investigating, based on the painting Pleine Lune (~1856), produced during the artist's exile, the elements present in the textual dramaturgy of the play La Forêt Mouillée (1854), written in the same period, and which would function as metaphors in the pictorial, as well as the signifying system resulting from the contact between dramaturgy and the artist's pictorial work.

In the theatrical field, the mise en scène, as an autonomous work, as well as the figure of the director date from the 19th century (UBERSFELD, 1996, p. 54-56). Although there were troupes and many theaters, at the time, the role of the director (metteur en scène) had not been institutionalized, as the structure of the play was conceived as a whole (text, scenery, costumes, etc.). The mise en scène (staging) took shape with the German composer Richard Wagner (NAUGRETTE, 2001, p 109), who tried to introduce a series of reforms in the theater orchestra with the aim of raising the performance of the musicians to an impeccable level. In this context, Hugo's particular interest in the mise en scène of his dramas was manifested both in the profusion of didactics present in the texts, which contained scene indications, and in the interventions he carried out in the different components of theatrical production, even choosing himself, the main actors of the performances of his plays. In his career as a playwright, Hugo also consolidates his break with the tradition of romantic drama, after years of success, and confirms his avant-garde tradition with the Théâtre en Liberté, in which La Forêt Mouillée (1854) is inserted.

Thus, supported by a critical apparatus that supports the intersection between dramaturgy, painting and literature, as well as by some contemporary montages of the play, this article intends to reflect on the existence of a communicating imagery source between the textual dramaturgy of the play La Forêt Mouillée (1854) and the artist's pictorial creative process, through the canvas Pleine Lune (~1856).

Keywords: Victor Hugo, Textual dramaturgy, Artistry, Intersemiotic translation, Surrealism.

1. À Guisa de introdução

Uma cultura pode dialogar com uma obra literária de diversas maneiras. Esse diálogo é materializado, em grande parte, pela tradução intersemiótica, que transpõe elementos da obra original em adaptações tanto para o teatro, como para o cinema. Notadamente a história do teatro mostra que, além das formas dramáticas, existe também uma oficina de sucessos, atribuídos a obras épicas que foram classificadas pela história da literatura como obras-primas, ou a obras consideradas inovadoras. Segundo Gadamer (1997, p. 580), a interpretação que leva à transposição de obras de arte está potencialmente incluída no significado, pois permite que ele se expresse. Por outro lado, como o filósofo observa, todo entendimento está inextricavelmente entrelaçado com a interpretação.

A interpretação da música ou da poesia, quando executadas, não diferem essencialmente da compreensão de um texto, quando é lido: Compreender implica sempre interpretar [...] E então já não há nenhuma diferença de princípio entre a interpretação que uma obra experimenta por sua reprodução e a que é produto do filólogo. Por mais secundária que seja considerada a justificação de sua interpretação em palavras por um artista que reproduz obras, e por mais que a rechace como não-artística, o que não poderá negar é que a interpretação reprodutiva é fundamentalmente capaz de uma justificação desse tipo. (GADAMER, 1997, p. 581-582).

Assim, a interpretação cênica de uma obra literária parece ser uma das interpretações mais naturais da obra, como sua recitação. Em realidade, a performance de teatro é um reflexo do processo de compreensão, que difere significativamente do processo de leitura de um texto. A especificidade da leitura de uma obra literária consiste principalmente no fato de que a leitura é um processo individual – entendida no nível mais básico, como uma atividade; uma peça cênica, por sua vez, embora lida individualmente, possui características de leitura coletiva. Uma obra teatral, quando montada, é percebida ao mesmo tempo por muitas pessoas que interagem. Visualizadores têm a oportunidade de observar as reações uns dos outros, expressas em nível acústico (risos, aplausos, suspiros etc.) e cinético (imóvel sentado ou inquieto, deixando o público durante a apresentação, expressões faciais, gestos, etc.).

Além disso, a duração da leitura de uma obra literária depende inteiramente do leitor, uma vez que cabe a ele definir a quantidade de texto lido, o ritmo de leitura e o tempo alocado para o ato de ler, bem como para as reflexões subjetivas que decorrem da leitura. Já no teatro, o espectador participa de uma leitura com limites espaciais e temporais bem definidos, e a dinâmica da performance nem sempre permite reflexão durante a leitura. Aqueles que dispõem de tempo para realizar leituras consecutivas da peça são, normalmente, membros do corpo técnico – idealizador, dramaturgo e produtor –, precedendo a apresentação ao grande público que se torna a base para leituras subsequentes.

Esses processos de leitura e montagem também podem influenciar a recepção da obra de uma perspectiva mais ampla e holística. Uma performance pode ser encenada por várias temporadas, em diferentes teatros e diferentes países e sua adaptação teatral pode, em maior ou menor grau, desviar-se da original. Sua finalidade pode se limitar a apresentar o conteúdo de uma determinada peça, mas a transposição de palco é sempre influenciada por uma visão específica, ou seja, apresenta uma leitura concreta. Conforme observado por Gadamer (1997), a obra pode ser interpretada infinitamente, muitas vezes e de maneiras diferentes, porque a interpretação revela o potencial de compreensão. Existem, no entanto, limites de interpretação, para além dos quais a obra perde o seu sentido:

A unidade interna de compreensão e interpretação se confirma precisamente no fato de que a interpretação, que desenvolve as implicações de sentido de um texto e as torna expressas linguisticamente, face ao texto dado, parece uma criação nova, mas não afirma uma existência própria ao lado da compreensão. [...] (GADAMER, 1997, p. 685).

Assim, a transposição do sistema de signos da literatura para o sistema de signos do teatro se movimenta em direção aos limites da interpretação da obra e pode ir além deles: conforme Jakobson, que, em 1959, propôs a distinção entre tradução intralingual, interlingual e intersemiótica, esta última categoria de tradução representa uma nova perspectiva para os estudos interartes, podendo

incluir em seu escopo, até mesmo, a poética, tradicionalmente reservada à literatura. Ainda assim, a escritora inglesa e professora de estudos de tradução Mona Baker afirmou que, surpreendentemente, havia pouca pesquisa sobre a essência da tradução intersemiótica e que a terceira divisão de Jakobson apenas “nos sensibiliza para a possibilidade de existência [de tais] fenômenos” (BAKER, 1998, p. xvii).

Jakobson (2003) via a poética à luz da linguística. Para ele, poemas contêm mensagens linguísticas e elementos que se assemelham a mensagens não literárias, distinguindo-se pelo domínio da função poética, visível na organização da mensagem, ou seja, no ritmo, nas rimas e nas metáforas que chegam ao leitor. Assim, pode-se afirmar que o repertório de formas de imaginação linguística do mundo diz respeito à linguagem em geral, mas a linguagem poética ultrapassa essa relação, visto que não separa do ordinário nenhuma linha de demarcação nítida, mas ela mesma.

Cabe lembrar que a escrita nasceu da pintura, uma das primeiras atividades criativas do homem, e que, com o tempo, a escrita como roteiro, em forma de pictogramas, se transformou em signos simbólicos e assumiu um caráter puramente abstrato. De fato, a transformação da pintura do estágio puramente simbólico, da arte primitiva, através da arte figurativa até a arte abstrata testemunha a evolução da imaginação humana. A pintura e a escrita também são construídas como elementos essenciais do pensamento. A escrita como meio de comunicação tem um aspecto material de origem pictórica e, ao mesmo tempo, carrega pensamentos e sentimentos. A pintura, mesmo abstrata, inspira-se em pensamentos e sentimentos e os evoca em um receptor. Assim, vários pesquisadores e artistas confirmam essa correspondência entre as duas disciplinas como, por exemplo, Aguinaldo Gonçalves (1989). Um artista consciente da multiplicidade do potencial significado atribuído entre a literatura e outras de arte foi Victor Hugo, cuja relação interartes veremos a seguir.

2. Victor Hugo multilinguagens

O envolvimento de Victor Hugo com as artes vem desde muito cedo. Embora haja poucos registros sobre sua formação artística na infância, Jean-Marc Hovasse, um dos biógrafos de Hugo, é categórico ao afirmar que ele recebeu a devida educação da época para alguém de sua classe social (HOVASSE, 2001). Na época, as escolas francesas ensinavam desenho como a primeira arte a ser ensinada na educação artística. Brondeau-Four e Colboc-Terville (s/d) também afirmam que, na virada do século XVIII para o XIX, o governo francês tomou a decisão de investir em museus como fundamento cultural de inventário da cultura francesa. Essa valorização do patrimônio público, conseqüentemente, seria reconhecida, aprendida e transmitida nas instituições de ensino. Assim,

é provável que esse viés pedagógico e ideológico tenha influenciado Victor Hugo a fazer seus primeiros desenhos na escola.

Cabe, aqui, revisar o significado do termo “arte pictórica” para analisar esse aspecto da obra de Victor Hugo. As artes plásticas pictóricas correspondem a toda arte realizada em superfície bidimensional, ou seja, desenho, pintura, gravura, mosaico, etc. Já as artes plásticas escultóricas dizem respeito a todas as artes tridimensionais, em referência ao relevo do material que é esculpido. Por fim, as artes plásticas construtivas são todo tipo de arquitetura. Dessa forma, consideramos os desenhos, pinturas e gravuras do artista, sem deixar de mencionar que Hugo também construiu esculturas durante seu exílio, na *Hauteville House*.

Mesmo tendo produzido desenhos, pinturas, gravuras e afins, Hugo não se considerava um artista plástico e, por isso, os seus desenhos e as suas pinturas foram pouco conhecidos em vida. (LASTER, 1981). No entanto, a Biblioteca Nacional da França abriga, cada vez mais, desde 1980, investigações, estudos e pesquisas em torno dos desenhos de Victor Hugo pelo público em geral. Pierre Georgel, o maior especialista nas pinturas de Victor Hugo, afirma, por um lado:

On compte environ 3 500 dessins de Victor Hugo, nombre considérable pour un homme qui avait – comme il était le premier à le rappeler – “autre chose à faire”! Croquis en marge de manuscrits, caricatures, paysages naturels; la plupart sont de facture rapide et de format limité, mais certains sont longuement travaillés et plusieurs aussi grands que des tableaux de chevalet. Hugo s’est investi intensément dans cette production souvent admirable et dont il connaissait fort bien la valeur. Cependant, il entendait la réserver (au moins de son vivant) “pour l’intimité”, la maintenant loin des normes et des contraintes qui s’imposent aux artistes de profession (GEORGEL, 2002, s/p).¹

Por outro lado, “*Shadows of a Hand – The Drawings of Victor Hugo*” (1998) registra que muitos dos desenhos aparecem mal-acabados, como se fossem esboços, e alguns são muito bem trabalhados e coloridos. Esses esboços possuem traços grotescos que são os mesmos traços apresentados em seus cartazes como, por exemplo, o da peça *Le Roi S’amuse* (1832).

1 “Contam-se cerca de 3.500 desenhos de Victor Hugo, número considerável para um homem que tinha – como era o primeiro a recordar – ‘mais o que fazer’! Esboços à margem de manuscritos, caricaturas, paisagens naturais; a maior parte são de feitura rápida e de formato reduzido, mas alguns são tão grandes quanto quadros de cavalete. Hugo investiu intensamente nesta produção bastante admirável e cujo valor ele conhecia muito bem. No entanto, ele pretendia reservá-la (ao menos em vida) ‘para a intimidade’, mantendo-a longe das normas e das pressões que se impõem aos artistas profissionais”. (Tradução nossa)



Fig. 1: Iniciado em 3 de junho de 1832, concluído em 23 de junho de 1832;
Desenho a caneta: O último bobo da corte pensando no último rei.
Fonte: BnF Gallica (s/d)

Em relação às cores, vale ressaltar que Hugo teve contatos com muitos pintores famosos do Oitocentos, como Achille e Eugène Devéria, Louis Boulanger, Eugène Delacroix, entre outros (MALÉCOT, 2003). Louis Boulanger era muito amigo de Victor Hugo e frequentava o círculo familiar do escritor. No que tange à gravura, é possível que Hugo tenha sido influenciado por Boulanger, pois os dois discutiam muito sobre arte através de cartas ou em viagens conjuntas. O trecho da carta a seguir confirma a amizade entre os artistas e demonstra o quanto Hugo admirava os conhecimentos e as produções de Boulanger:

À Louis Boulanger

Saint-Malo (24 juin 1836)

J'ai revu aujourd'hui la mer, mon cher Louis; une pente me ramène là tous les ans. Elle m'est apparue à l'extrême horizon faisant sur les collines une ligne mince et verte comme la cassure d'un carreau de vitre.

C'était entre Dol et Saint-Malo. Maintenant je suis à Saint-Malo; j'ai couru en arrivant me jeter à la mer; je m'y suis baigné, et je reviens vite vous écrire tout trempé de la salive du vieil océan.

Il faudra absolument que j'aie un jour vous arracher à votre belle et puissante œuvre, et que nous nous en venions tous deux voir toutes les grandes choses que je vois tout seul et que je verrais doubles avec vous. Vous savez comme nous étions heureux autrefois dans nos promenades du soir à travers la plaine de Montrouge! que serait-ce avec cette plaine de flots sous les yeux? (HUGO, 1987)²

De fato, o trabalho de Boulanger como gravurista e ilustrador influenciou muitíssimo Hugo, especialmente no uso do branco e do preto, dado que o claro-escuro usado nas litogravuras feitas por Boulanger em seu ateliê pesaram muito no gosto de Hugo pelo gótico pictural e pelo uso continuado do branco e do preto nos seus desenhos e pinturas. Victor Hugo utilizou também esses conhecimentos oriundos das artes plásticas na literatura. Segundo Santos (2014):

Certos quadros de Boulanger, tais como *La Ronde du Sabbat* [A ronda do Sabá] (1830) e *Feu du ciel* [Fogo do céu] (1828), produzidos à maneira do pintor inglês John Martin (1789-1854), a quem Hugo admirava e elogiara o quadro *Festin de Balthazar* (1834), dialogariam, por seu fundo de imaginação temática, com a produção tanto pictórica quanto literária hugoana.

Assim, para realizarmos e compreendermos minimamente a iconografia na pintura *Pleine Lune* (~1856), produzida durante o exílio de Victor Hugo, em conjunto com os elementos presentes na dramaturgia textual da peça *La Forêt Mouillée* (1854), escrita no mesmo período, o presente trabalho classifica elementos de ambas as obras ora como escrita pictórica (sequência de ações e descrições definidos pela palavra-imagem³), ora como escrita teatralizada (aspectos do texto teatral, como a didascália, por exemplo) (ROMAN, 1999).

2 “Para Louis Boulanger ; Saint-Malo (24 de junho de 1836)

Eu vi o mar novamente hoje, meu querido Louis; uma inclinação me traz de volta lá todos os anos. Ele me apareceu no horizonte extremo, fazendo nas colinas uma linha fina e verde como a quebra de uma telha de vidro. Foi entre Dol e Saint-Malo. Agora estou em Saint-Malo. Corri quando vim me jogar no mar; Eu me banhei nele, e volto logo para escrever para você, todo encharcado na saliva do velho oceano. É absolutamente necessário que um dia eu o leve para longe de seu belo e poderoso trabalho, e que nós dois venhamos ver todas as grandes coisas que eu vejo sozinho e que eu vou ver, duplas, com você. Você sabe como ficávamos felizes outrora em nossas caminhadas noturnas através da planície de Montrouge! Como seria, com esta planície de fluxos sob seus olhos?” [Tradução nossa]

3 “Palavra-imagem é definida no romance hugoano como a materialidade do abstrato e das ideias pela palavra, provendo, conseqüentemente, o crescimento de um ponto de vista ou ideia, assim como o aparecimento de pilares ideológicos refutados ou defendidos. (ROMAN, 1999).

2.1. Processo iconográfico



Fig. 2: *Pleine Lune* (~1856). Pena (artes gráficas), escova, lápis, carvão vegetal, aguarela, tinta, papel vergê. Fonte: Philbin; Rodari (1998, p. 121)

É importante perceber que os processos humanos são de natureza cíclica e tendem a se repetir, como nos mostram os padrões da história. Essa compreensão permite que o autor e o público entendam melhor o mecanismo das mudanças que estão ocorrendo na conjuntura presente e os caminhos que se abrem em direção ao futuro. Desse modo, surgem os seguintes questionamentos: de que forma uma pintura e uma peça teatral produzidas no século XIX são atuais?

A peça *La Forêt Mouillée* (1854) de Victor Hugo é atual pela repetição de determinadas circunstâncias sociais e políticas do mundo ocidental, dado que se trata de uma dramaturgia sobre a falácia. A peça desvela a ilusão do jovem personagem Dénarius, que, ao refugiar-se na floresta logo após a chuva, se rende à aparência de uma beleza idílica, cheia de paz e harmonia. Mas muito rapidamente a natureza assume e revela sua forma real: o galho da árvore, a rosa, o pardal, o riacho, o seixo, entre outros, retiram o véu ilusório da perspectiva de Dénarius ao mundo que lhe cerca.

Ao ler a peça *La Forêt Mouillée* (1854), captamos referências não apenas a uma estética shakespeariana, mas também à iconografia de imagens idílicas. Um olhar direcionado aos ícones da obra permite entender os processos de

significação da escrita idílica, que pode ser explicada como o resultado da visualidade onipresente, ou seja, da imagem metafórica. Não é apenas uma forma – segundo a nossa tradição cultural ocidental – de situar o bem acima e o mal embaixo, mas também de estabelecer uma avaliação do espaço que se transfere imediatamente à experiência ambiental: o ar, para onde aponta a cabeça, obtém uma valorização superior à terra, onde se estabelecem os pés. Daí até se estabelecer a estrutura de determinadas crenças ou mitologias é um passo – pensamos, inclusive, na distribuição de céu e inferno.

Na peça *La Forêt Mouillée* (1854), Hugo descreve o cenário na didascália da primeira cena do primeiro ato, em que há uma floresta cheia de flores e plantas e que, no primeiro plano, existem lilases, acácias e falsas árvores de ébano em flor; há, também, uma lagoa, um burro amarrado a uma árvore e poças na grama. A iluminação inicial da peça representa um raio de sol nas folhas. Existe um escrito em um poste: IL Y A ICI DES PIÈGES À LOUP.⁴ (HUGO, 2016 [1854]).

A peça começa com a personagem Denarius avançando alguns passos para dentro da floresta e diz:

Je n'ai jamais aimé de femme. C'est ma force.
Bois, je ne grave point de nom sur votre écorce.
(Il fait quelques pas dans La Forêt.)
Je sens que je deviens loup. Ce progrès me plaît.
C'est bien. Quand il contient un loup, l'homme est complet. (...) (HUGO, 2016 [1854]).⁵

Segundo Tresidder (2003, p. 204), o *lobo* representa a ferocidade, a astúcia, mas também a coragem e a vitória, e isso poderia ser um indício de que Hugo escrevera esse animal como representação do seu próprio exílio. Nas regiões da Europa, que possui tantas florestas, o lobo é um predador famoso na mitologia, no folclore e nos contos de fadas. No simbolismo, às vezes, a imagem do lobo é invertida de modo a se tornar um símbolo triunfal de inteligência por meio da experiência de guerreiros e conquistadores. O lobo é aquele animal que uiva para a lua cheia, o que pode ser um indício da escrita pictórica entre a peça teatral e a pintura intitulada *Pleine Lune* (Lua Cheia, em português).

No âmbito da terminologia mitológica, não se falava sobre “pintar” os ícones, mas sobre “escrever” os ícones ou “criar um *script*” para eles, o que pode sugerir que o ícone é um texto escrito (STANIEWSKI, 2004). Os artistas escrevem uma exclamação, uma prece, uma lamentação, um desafio à transcendência e à eternidade. Diga-se de passagem, esse processo criativo não perpassa so-

4 HÁ ARMADILHAS DE LOBO AQUI. (Tradução nossa).

5 Nunca amei uma mulher. Essa é a minha força. / Madeira, eu não insiro um nome na sua casca. / (Ele dá alguns passos na Floresta.) / Sinto que estou me tornando um lobo. / Gosto desse progresso. É razoável. Quando ele contém um lobo, o homem está completo (...) (Tradução nossa).

mente nos textos verbais, mas alcança o texto não-verbal de Hugo. Há um lado profético de Hugo no qual o artista explicita, evidencia e relata minuciosamente a ação da escrita, ao dar destaque a um determinado ato, imagem ou objeto, seja no texto verbal, visual, sonoro, concreto, tátil, olfativo, sinestésico ou outros. Pode-se perceber tal processo na cena um de *La Forêt Mouillée*, quando Hugo descreve o diálogo de uma borboleta com uma violeta:

UN PAPILLON,
à une violette.
Rose !
LA VIOLETTE
Flatteur !
LE PAPILLON
Un baiser.
LA VIOLETTE
Prends.
LE PAPILLON,
au lys.
Je t'aime, ô lys ! (HUGO, 2016 [1854], p. 2)⁶

A todo instante em seu processo criativo, Hugo é praticante dessa poética que tece uma relação entre o verbal e o não-verbal, a ponto de entendermos seu processo criativo como *pictoliterário*: sendo *pict-* (do latim *pingo, is, pinxi, pictum, pingere*) definido como aquilo que tem o caráter de colorir e embelezar, e *litera-* (do latim *littera, ae*), aquilo que tem o caráter de escrita, Hugo tem, no seu processo criativo, o princípio poético de uma escrita pictórica, verbal e não-verbal, que colore e embeleza suas obras de arte (TORRINHA, 1998).

2.2 Técnicas da nova arte do século e técnicas consolidadas em diálogo

Durante o exílio, Hugo exerceu a técnica da fotografia após enviar os seus dois filhos, Charles e François-Victor, para aprenderem a técnica da fotografia junto a Jean-Jacques Sabatier. A prática dessa técnica fez com que Hugo, de alguma forma, expusesse sua marca em pinturas, desenhos etc. Conforme Rosa e Savy (2004), a fotografia influenciou também muito o olhar plástico de Hugo, seja pelas cores, seja pelos temas fotografados. Exemplo disso são palavras da peça *La Forêt Mouillée* (1854) que, simbolicamente, representam a cromacia da pintura *Pleine Lune* (~1856):

6 UMA BORBOLETA, *a uma violeta*. Rosa! / A VIOLETA Adulador! / A BORBOLETA Um beijo. / A VIOLETA Tome. / A BORBOLETA, *para o lírio*. Eu te amo, Ô Lírio! (Tradução nossa).

(...) *Entre un essaim de frelons.*

LES FRELONS,

chantant.

À bas Socrate, Épicure,

Shakspeare, Gluck, Raphaël !

À bas l'astre! à bas le ciel !

Vivent la bave et le fiel,

L'ombre obscure,

La piquêre

Sans le miel ! (...)

(...) LE MOINEAU.

Le tonnerre devrait faire des mélodrames.

A-t-il fait tout à l'heure assez de bruit pour rien !

Au hochequeue.

Regarde. Le bois chante un hymne aérien.

Parmi les Cupidons, marmaille vive et leste,

Bambins ailés, Vénus, bonne d'enfants céleste,

Sourit dans l'ombre à Mars, le divin tourlourou.

(...)

(...) DÉNARIUS,

rêvant.

(...)

L'informe champignon chante un chant inconnu.

Tout est doux dans cette ombre, et tout est ingénu,

La femme y manque, bien qu'on y trouve la ronce. (...)

Le vent musicien dans l'orchestre forêt.

Tapi dans l'ombre où l'hymne universel commence,

Je battrais la mesure à la nature immense. (...)

Contempler dans la source, à l'ombre des buissons,

De vagues nudités flottant sous les cressons! (...)

Yeux purs qui vous ouvrez dans l'ombre au bleu matin,

Douces fleurs, je ne veux aimer que vous. (...)

LA GIROFLÉE.

J'aurai cinq feuilles.

DÉNARIUS

Forêt, caverne d'ombre et de paix qui m'accueilles,

Merci ! — Le désert seul résiste à l'examen. (...)

UNE CITROUILLE.

Prends du ventre.

DÉNARIUS

Où trouver la figure idéale du cœur ?

L'homme va, poursuivi par un rire moqueur.

L'ombre, derrière lui, rit.(...)

DÉNARIUS (...)

La création, c'est une sombre grammaire. (...) (HUGO, 2016 [1854]).

Como podemos perceber, a palavra sombra (*ombre*) aparece aproximadamente oito vezes nesse excerto da peça teatral. Tal palavra significa, nas tradições milenares, um *alter ego* associado à morte ou, mais especificamente na China, aos seres imortais que, penetrados na luz, não possuem sombras (TRESIDDER, 2003, p. 321). A sombra representa a antítese da luz. É essa mesma luminosidade, em contato com a escuridão, que desenvolve o mecanismo da fotografia.

A tradição da cor nos retratos, constatada no mesmo período, fora usada nos séculos posteriores por artistas plásticos como, por exemplo, Toulouse-Lautrec e Klimt. O material artístico como pastel reproduzia fielmente a textura da pele representada pelos artistas e, conseqüentemente, atraía muitos artistas franceses do século que se dedicaram à arte do retrato, utilizando paletas de cores em negrito, como, por exemplo, Degas, Gauguin e Odilon Redon. Nesse sentido, novos instrumentos também surgiram, como o grafite em bastão, que aparece no século XIX, largamente utilizado por pintores como Ingres, Delacroix e Degas e, também, no século XX, Picasso e Modigliani. Tal material é um lápis graxo preto profundo, cujos efeitos são vistos em linhas, tons frios e sombras, sanguíneo para colorir e giz branco para luzes, permitindo toques de iluminação (BLANC, 2012).

Ao realizarmos uma leitura iconográfica da tela *Pleine Lune*, de Victor Hugo, percebemos que a figura central pode sugerir um instrumento da escrita que parece ser um mata-borrão.



Fig. 3: *Pleine Lune*, de Victor Hugo, em comparação a um mata-borrão (*tampon buvard*) do século XIV. Colagem a partir de Philibin; Rodari (1998, p. 121) e registro particular.

O mata-borrão é um papel sem cola que tem o objetivo de absorver a tinta fresca. A origem do objeto está associada ao uso das penas de pássaros e das

“penas metálicas”, para substituir o uso de penas de pássaros a partir do século XVIII, período em que os escritores dependiam apenas de tinteiros. Para que não houvesse borrões no papel, o mata-borrão era utilizado para absorver a tinta, motivo pelo qual leva esse nome.

Nas investigações realizadas em registros fotográficos de Victor Hugo, a seguir, não foram encontrados papéis desse tipo em ambientes de trabalho do artista.

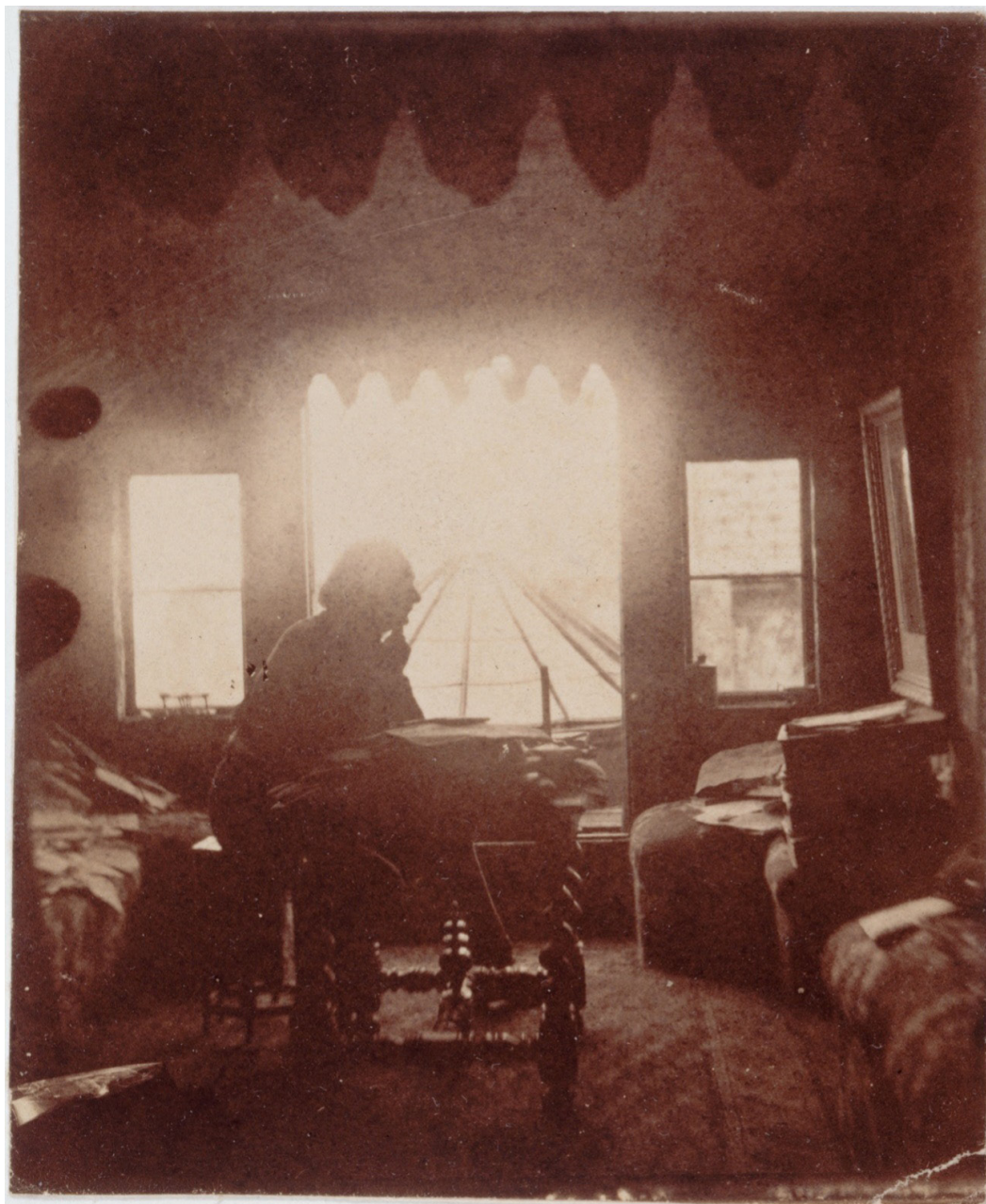


Fig. 4: Hauteville House (Guernesey – Résidence de Victor Hugo, 1855-1870). Victor Hugo dans son cabinet de travail à Hauteville House avant la création du look-out. Fotografia (1856 et 1861). Fonte: Maison de Victor Hugo (s/d)



Fig. 5: Maison de Victor Hugo, em Paris – França. Fotografia.
Fonte: O autor (2019)



Fig. 6: Pupitre de voyage de Victor Hugo. Couro, madeira, tecido. Pintura.
Fonte: Molinari (2009)

Embora não exista a figura de um mata-borrão nos registros anteriormente explicitados, não se anula a possibilidade de Hugo ter imaginado um mata-borrão na figura central da tela *Pleine Lune*. Afinal, Hugo foi, pelo menos no domínio francês, o primeiro escritor a preservar sistematicamente os seus manuscritos, a dar-lhes um valor patrimonial e a preocupar-se com o seu futuro após a sua morte, legando-os à Biblioteca Nacional. Esse cuidado com seu material escrito, segundo Cazentre (2021), nos revela que

Hugo apporte un grand soin au choix du papier sur lequel il écrit ses œuvres. Il a une prédilection pour la couleur bleutée, qui lui repose l'œil, même s'il a parfois recours à des papiers blancs ou crème. Résolument réfractaire à la plume métallique, il n'utilise que la plume d'oie, et une encre brune que l'on retrouve dans ses dessins. (CAZENTRE, s/d)⁷

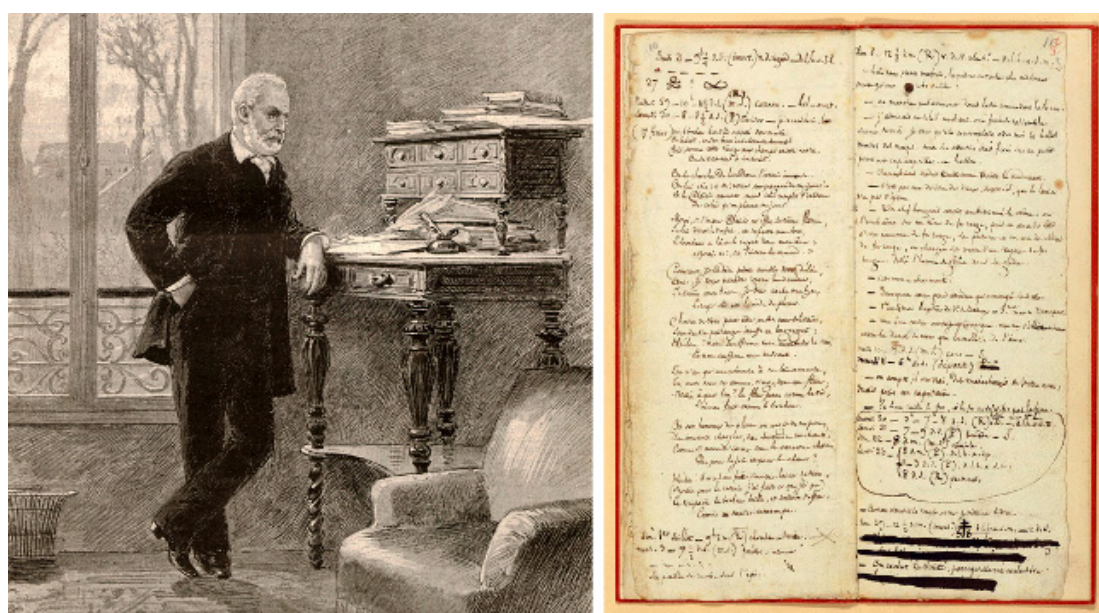


Fig. 7: Colagem a partir de *Victor Hugo dans son cabinet de travail*, en couverture du *Monde illustré* du 5 mars 1881, desenho, e *Carnet de notes*, 1820-1821. Manuscrito. Fonte: Cazentre - BnF (s/d)

Ora, a tinta de cor marrom é predominante na tela *Pleine Lune*. Ao associarmos a escrita de Hugo com sua arte pictórica observamos a transição de uma arte para outra por meio dos seus esboços, manuscritos, rabiscos, já que Hugo, segundo Molinari (2010), tinha o hábito de aproveitar a sobra da tinta no tin-

7 “Hugo toma muito cuidado ao escolher o papel em que escreve suas obras. Ele tem uma predileção pela cor azulada, que descansa o olho, mesmo que às vezes ele use papéis brancos ou cremes. Resolutamente resistente à caneta metálica, ele usa apenas a pena de ganso, e uma tinta marrom encontrada em seus desenhos.” (Tradução nossa)

teiro e ilustrar o que lhe vinha à cabeça no mesmo papel em que escrevia. É importante destacar, também, os materiais usados na tela *Pleine Lune*, visto que esses materiais experimentados serviam para corrigi-lo, ou inspirá-lo na sua formação como desenhista e pintor. Santos (2014) afirma que

a vastidão de vertentes artísticas, políticas e filosóficas também encontra eco no grande número de materiais e técnicas que o artista utilizou para compor suas telas, desenhos e pinturas. Materiais e técnicas que vão desde o uso mais clássico até o mais extravagante. O próprio Hugo, ciente dos materiais heteróclitos que utilizou, indica, em carta de 5 de outubro de 1862, os materiais dos quais ele se servia, tais como lápis, lápis-carvão, sépia, carvão, fuligem (...) (SANTOS, 2014, p. 98)

Os materiais utilizados na tela *Pleine Lune* foram a pena, a escova, o carvão em bastão, a aquarela e o papel vergê (vegetal). O tinteiro usado pela pena era um material muito usado na escrita, no desenho e, também, em suas pinturas.

Utilizado há milênios pelos chineses em seus manuscritos e, também, em suas artes litográficas, o tinteiro poderia causar determinados efeitos a uma imagem como a da tela *Pleine Lune*, de Victor Hugo, considerando que

tinta é uma mistura que, quando aplicada sobre uma superfície, forma um filme, ou seja, uma fina camada de material que recobre a região onde foi depositada. A finalidade do uso de uma tinta sobre uma superfície pode ser a proteção dessa superfície ou o seu embelezamento. A tinta também pode ser usada como forma de expressão de ideias ou sentimentos, seja na impressão de um texto ou na criação de obras de arte. (MELLO; SUAREZ, 2012, p. 3)

Por muitos anos, o tinteiro foi obtido a partir do nanquim, um pigmento preto liberado pelos moluscos marinhos da família dos octópodes (polvo e lula), o que poderia explicar o uso desse material por Hugo, já que ele residia numa ilha. Atualmente, o nanquim é fabricado a partir de uma mistura entre cânfora, gelatina e um pó escuro conhecido como pó de sapato – fuligem ou negro de fumo – e é muito usado na pigmentação de graxa para sapatos, pneus, artefatos leves de borracha, tintas para impressão, entre outros. O nanquim é uma das variedades mais puras de carvão, que é outro material utilizado por Hugo na tela *Pleine Lune*. O carvão em bastão tem como base madeira queimada e é facilmente disseminado em uma superfície, além de ser facilmente apagado. Como consequência, deve-se utilizá-lo com suavidade porque pode facilmente manchar, e tais manchas podem criar efeitos de sombreamento.



Fig. 8: Detalhe no centro de *Pleine Lune*, de Victor Hugo. Montagem a partir de Philibin; Rodari (1998, p. 121)

Como podemos observar, as manchas existem na imagem e se dissolvem ao entrar em contato com a tinta marrom, à base de água, usada por Hugo na tela *Pleine Lune*.

Essa constatação vai de encontro com outra técnica utilizada por Hugo, chamada de *Lavis*. Essa palavra, vinda do francês, faz referência às cores estendidas em água. Logo, *Lavis* é uma técnica em pintura que consiste na utilização de apenas uma cor (geralmente aquarela ou tinta da China), diluída em água, para que se obtenham diferentes tonalidades da cor almejada. No texto verbal, a água diluída aparece, também, na cena dois da peça *La Forêt Mouillée* (1854), na didascália da personagem que é um pardal:

UN MOINEAU FRANC,
sortant de dessous les feuilles et secouant ses ailes. (...)
L'eau de l'étang imite les frémissements d'une gaze d'argent. Les nids font de petits cris. Pour le voyant, c'est un immense tumulte; pour l'homme, c'est une paix immense. (HUGO, 2016 [1854]).

A água também aparece em uma fala da personagem central Dénarius, na cena três da peça:

DÉNARIUS,
rêvant. (...)
Et rire et se jeter de l'eau dans leurs baignoires! (...)
Et voir sortir de l'eau quelque ineffable épaupe! (...) (HUGO, 2016 [1854]).

Percebemos, no âmbito não-verbal, a aplicação dessa técnica de *Lavis*, na transição da quina do mata-borrão para o mar. Assim, é possível que a imagem *Pleine Lune* seja um devaneio (*rêverie*) ou um sonho (*songe*) de Victor Hugo em um rascunho, como também um esboço relacionado a uma metáfora do processo de sua escritura, já que naquele período se usava tanto o *tampon buvard*, quanto o *papier buvard* para escrever à noite.



Fig. 9: Detalhe no centro de *Pleine Lune*, de Victor Hugo. Montagem a partir de Philibin; Rodari (1998, p. 121)

Um efeito similar de nuance entre as cores pode ser obtido, também, por bastões artesanais de tintas negras.



Fig. 10: Tache, vers 1875, de Victor Hugo. Tinta preta e *lavis* sobre papel bege. Fonte : BnF Gallica (s/d)

Em seu *Manifeste du surréalisme*, André Breton (1924, apud GILLE, 2013, p. 24-25) já dizia que “Hugo est surréaliste quand il n’est pas bête”, o que podemos ler como: Hugo seria surrealista de forma fantasmática, involuntária e marginal. Atualmente, a posteridade surrealista de Victor Hugo, tanto no plano poético, quanto plástico, é tida como incontestável por grande parte da crítica (LE BRUN, 2013). Sua poesia visionária, suas invenções gráficas e tudo o que emana do campo dos sonhos em sua obra vão ao encontro das experimentações surrealistas. O bestiário presente nas cenas de *La Forêt Mouillée* (1854), em que dialogam o pardal e a gota d’água, a vespa e a amoreira, a coruja e o galho de árvore, o louva-deus e as flores, sem falar das telas hugoanas (como *Le Serpent*, 1855; *Etude d’aigle pour un blason*, 1855-1856), que comunicam com o extenso bestiário surrealista, pelos pincéis de Max Ernst, Dalí, Tanguy, Desnos e pelos textos de Breton (*Phénix du masque*) ou de Benjamin Péret (*Ces animaux de la famille*). As imagens poéticas hugoanas, com seus efeitos de luz e sombra, poderiam ser consideradas como precursoras do movimento surrealista do início do século XX (GILLE, 2013, p 26-29).

Na última e quarta cena da peça *La Forêt Mouillée* (1854), a personagem central começa a refletir sobre a autenticidade de um sonho no meio em que se encontra:

DÉNARIUS.

Je ne sais ce que j’ai.

Je suis fou. Cette femme en passant m’a changé.

Oui, c’est l’idéal, c’est la figure rêvée !

Oh ! cette robe blanche un instant soulevée !

L’éclair du paradis ! Tout mon corps a frêmi !

C’est dit, je m’y ferai mener par quelque ami.

Par qui ? Je ne sais pas son nom. Je n’ai personne.

Mon pouls est dans ma tempe une cloche qui sonne.

La femme est tout ! Je suis pris, brûlé, dévoré.

Oh! je la reverrai, je la suivrai, j’irai,

Je mettrai sous ses pieds mes rêves, mes idées,

Tout ! Fallût-il franchir des murs de vingt coudées,

Payer Vidocq, braver monsieur Oscar, l’enfer,

La mort, et dans mes poings tordre des gonds de fer,

Oui, j’irai! (...) (HUGO, 2016 [1854]).

Por fim, na transição do uso dos materiais para as técnicas utilizadas na tela *Pleine Lune*, destacamos a utilização do papel vegetal como suporte onde se encontra a imagem. Cabe ressaltar que esse material foi necessário na criação da câmera obscura para o processo de fotografia, arte por meio da qual foi analisada a iconografia em contato com o texto de *La Forêt Mouillée*.

A fotografia nasce do anseio por uma representação mecânica, supostamente mais objetiva, da realidade visual. Suas origens no ambiente positivista da

Europa do século XIX, onde atuaram quase todos os seus precursores, que utilizavam a câmera obscura e a câmera lúcida para “copiar” o que viam, têm sido intensamente pesquisadas e discutidas em décadas recentes (MALÉCOT, 2003).

A *daguerreotipia*, um dos processos fotográficos desenvolvidos naquele período e inventada por Louis Jacques Mandé Daguerre, em colaboração com Joseph-Nicéphore Niépce e seu filho Isidore Niépce, foi disseminada rapidamente pelo mundo. Tal processo fotográfico consiste numa chapa de cobre que é prateada através de um processo eletrolítico (galvanoplastia) e depois polida até se tornar um espelho. O polimento pode ser traduzido pelo escoamento que Victor Hugo aplicou na tela *Pleine Lune*.⁸

Foi no período do exílio, em harmonia com a admiração pela gravura, que Hugo conheceu a arte fotográfica. O escritor nunca foi fotógrafo, e sim modelo, como comprovam diversos registros fotográficos feitos pelo seu filho Charles. Por mais que não atuasse na fotografia de forma direta, Hugo gostava de organizar as fotografias em álbuns de sua família no seu ateliê em Jersey. No prefácio do catálogo dedicado às fotografias do ateliê de Jersey, Loyrette (1998) explica:

De 1852 à 1855, Victor Hugo, en exil à Jersey, s’est passionné pour la photographie, mû par des intentions à la fois artistiques, politiques et financières. S’il n’a jamais pratiqué ce médium que par personnes interposées – ses fils ou son fidèle disciple Auguste Vacquerie multiplièrent portraits et paysages des îles de la Manche –, il a fait œuvre de metteur en scène en vue d’une publication rassemblant photographies, vues, dessins, ainsi que textes en prose, production voulue par Victor Hugo pour resserrer son cercle de famille et l’occuper en exil. Cette publication ne vit jamais le jour à cause de la censure – l’écrivain ayant accumulé les textes contre “Napoléon le Petit” –, mais bon nombre d’albums utilisant ces photographies furent constitués à l’intention d’amis.⁸ (LOYRETTE, 1998, p. 10)

De fato, um aspecto interessante de se notar nos registros fotográficos em que Victor Hugo aparece são as suas posições. Segundo a responsável pelo acervo fotográfico da Maison de Victor Hugo, Alexandrine Achille, cada posição registrada em fotografia de Hugo simboliza um discurso. As posições em que o artista aparece como proscrito, de pé, olhando o horizonte, simbolizam o discurso

8 “De 1852 a 1855, Victor Hugo, exilado em Jersey, se apaixonou pela fotografia, movido por intenções ao mesmo tempo artísticas, políticas e financeiras. Embora jamais tenha praticado a técnica senão por pessoas interpostas – seus filhos ou seu fiel discípulo Auguste Vacquerie multiplicaram retratos e paisagens das ilhas do Canal da Mancha –, ele atuou como encenador, com vistas a uma publicação que reunia fotografias, vistas, desenhos assim como textos em prosa, produção desejada por Victor Hugo para estreitar seu círculo de família e ocupá-lo no exílio. Essa publicação nunca veio à luz por causa da censura – pois o escritor tinha acumulado os textos contra “Napoleão, o Pequeno” –, mas um bom número de álbuns utilizando tais fotografias foram constituídos na intenção de amigos.” (Tradução nossa).

de exilado; já as que Hugo aparece com a mão na cabeça ou com a cabeça inclinada simbolizam o discurso de pensador e escritor; por fim, as que Victor Hugo aparece com a mão dentro da camisa, à maneira dos retratos de Napoleão, simbolizam o discurso de homem político engajado. (ACHILLE, 2009).

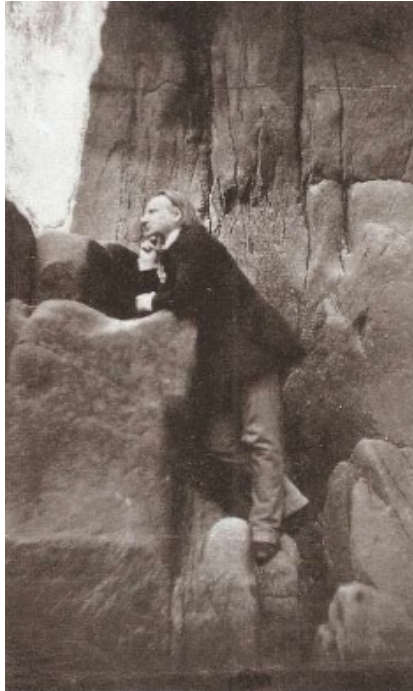


Fig. 11: Victor Hugo dans le rocher des Proscrits par Charles Hugo, 1853. Fotografia. Fonte: Maison de Victor Hugo (2009)

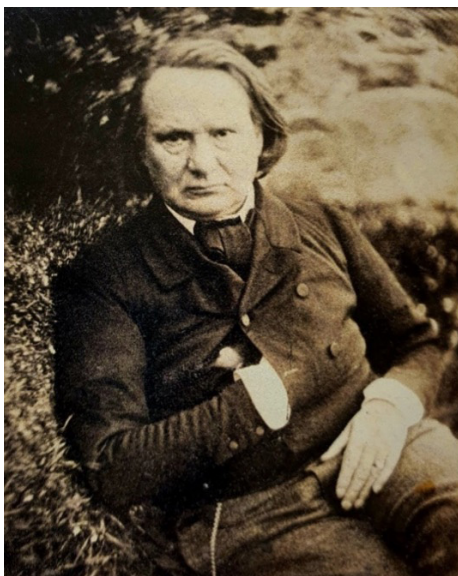


Fig. 12: Charles Hugo (1826-1871) Atelier de Jersey, 1853-1855. Fotografia sobre papel negativo em colódio. Fonte: Maison de Victor Hugo (2009)



Fig. 13: Victor Hugo accoudé à un muret par Charles Hugo, 1853-1855. Fotografia sobre papel negativo em colódio. Fonte: Maison de Victor Hugo (2009)

Conforme observado no início deste trabalho, nos perguntamos se a Lua – símbolo de canto para o lobo – seria algum um indício da imagem da *lua*, de formato circular, na tela *Pleine Lune*, considerando que Victor Hugo estava experimentando essa mistura dos materiais pictóricos com a fotografia e que a estrutura de uma câmera obscura é composta por paredes opacas, que possui um *orifício* circular em um dos lados, e na parede paralela a este *orifício*, uma superfície fotossensível é colocada.



Fig. 14: Detalhe na parte superior de *Pleine Lune*, de Victor Hugo. Montagem a partir de Philibin; Rodari (1998, p. 121)

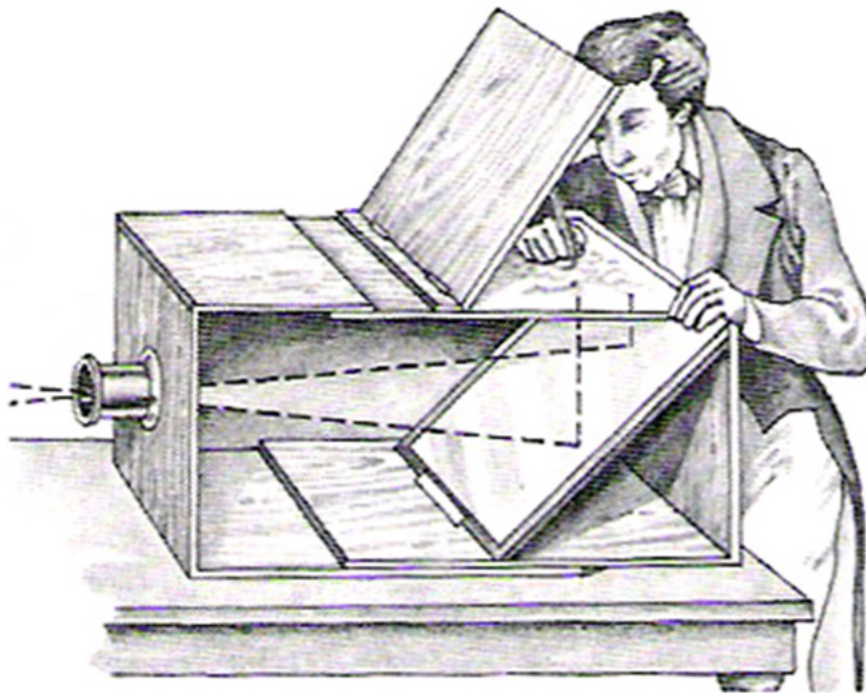


Fig. 15: Mecanismo de uma câmara obscura.
 Fonte: Jones (2015).

O princípio da propagação retilínea da luz permite que os raios luminosos que atingem o objeto e passem pelo *orifício* da câmara sejam projetados no anteparo fotossensível na parede paralela ao orifício. Esta projeção produz uma imagem real invertida do objeto na superfície fotossensível. Assim, além de a lua ser representada por esse orifício da câmara obscura, podemos indagar se o mata-borrão representado na tela *Pleine Lune* reflete o céu, que se confunde com o reflexo do mar.

Essa inquietação não-verbal é corroborada pelo texto verbal, em que encontramos um trecho sobre o reflexo do céu e sua obscuridade:

Scène I

Il tombe encore quelques gouttes de pluie. Entre Dénarius, rêvant.

DÉNARIUS

(...) Le ciel qu'un souffle essuie

A vidé dans les champs tout l'écrin de la pluie. (...)

Scène II

(...) *Entre un essaim de frelons.*

LES FRELONS,

chantant.

À bas Socrate, Épicure,

Shakspeare, Gluck, Raphaël !

À bas l'astre ! à bas le ciel!
Vivent la bave et le fiel,
L'ombre obscure,
La piqûre
Sans le miel! (...) (HUGO, 2016 [1854]).

A cor é uma percepção da sensação visual da luz que atravessa nossos olhos (FARINA, PEREZ, BASTOS, 2011). É possível que Hugo tenha sido influenciado nos planos fisiológico e psicológico, uma vez que a cor é um atrativo natural do subconsciente, que ajuda na compreensão de fenômenos naturais e, consequentemente, de fenômenos não-naturais, mas que tentam forjar a vida real ou forjar uma existência, tal como a ficção, ou como as artes visuais.



Fig. 16: Mecanismo completo de uma câmara obscura.
Colagem a partir de Jones (2015)

Quando Victor Hugo estava em Jersey, ele celebrou escrevendo vários poemas tanto sobre a ilha, por causa do oceano, quanto sobre uma montanha, por causa de suas rochas. Assim, percebemos que a escrita pictórica (palavras-idílicas) estava presente em suas obras, tanto nas artes cênicas quanto nas artes visuais, com toque literário.

C'est une terre fantastique le soir, avec son dolmen, ses clairs de lune, et, dans la journée, avec ses roches pensifs. C'est une terre où se

mélangent inextricablement la terre et la mer, les paysages riants et les horizons marins, une terre où vivent des artistes naïfs, une terre non corrompue, avec toute sa fraîcheur virginale primitive.⁹ (JEAN-LUC, s/d).

3. À guisa de conclusão

O presente artigo estudou a multiplicidade de elementos transpostos na obra plástica e verbal de Victor Hugo, estabelecendo uma conexão entre as cores presentes na pintura *Pleine Lune* (~1856) e na peça teatral *La Forêt Mouillée* (1854). Buscamos mostrar que o seu cromatismo, longe de ser aleatório, é a expressão da própria identidade artística que Hugo forjou para si. Constatamos, de semelhante modo, que a abordagem cromática hugoana oscila entre a ciência da ótica da cor que ele poderia ter tanto em seus textos quanto em suas imagens pictóricas adquirido através da observação da natureza e as influências do seu entorno.

Assim sendo, verificamos que a tela *Pleine Lune*, Victor Hugo (~1856) é uma metáfora artística como um processo poético, de criação fotográfica, e que pode se recriar em manifestação dramática, como foi no caso da peça *La Forêt Mouillée* (1854). por meio de análise descritiva que buscou asserir como Victor Hugo conseguiu transitar entre uma arte e outra, destacando estratégias de tradução intersemiótica usadas por ele, antes mesmo da formalização desse termo, como a utilização da imagem retórica, isto é, textual – encontrada principalmente na linguagem poética do texto dramático, mas também na cromacia e os materiais artísticos.

Referências bibliográficas

ACHILLE, A. Victor Hugo et la photographie. In: MOLINARI, D. *Maison de Victor Hugo: guide*. Paris: ParisMusées, 2009.

BAKER, M. *Introduction*. In : BAKER, M. ; MALMKJAER, K. (Red.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge. 1998. s. xiii–xviii.

BLANC, C. *Grammaire des arts du dessin: architecture, sculpture, peinture*. Nabu Press, 2012.

9 “É uma terra fantástica à noite, com seus dolmen, seus luas, e, durante o dia, com suas rochas pensativas. É uma terra onde terra e mar, paisagens rindo e horizontes marinhos são inextricavelmente misturados, uma terra onde artistas ingênuos vivem, uma terra incorrupta, com todo o frescor virginal primitivo.” (Tradução nossa)

BRETON, A. *Manifeste du surréalisme*. Paris: J-J Pauvert, 1924.

BRONDEAU-FOUR, M. J.; COLBOC-TERVILLE, M. *Du dessin aux arts plastiques: repères historiques et évolution jusqu'en 1996* (Document extrait du site disciplinaire educnet arts plastiques de l'Académie de Nantes). Nantes, s/d. Disponível em: <http://artsplastiques.discipline.ac-lille.fr/documents/du-dessin-aux-arts-plastiques-pdf/view>. Acesso em : 24 de agosto de 2021.

CAZENTRE, T. *Victor Hugo, l'écriture rituelle*. Bibliothèque Nationale de France, Paris, s/d. Disponível em: <https://www.bnf.fr/fr/victor-hugo-lecriture-rituelle>. Acesso em: 16 de maio de 2021.

FARINA, M.; PEREZ, C.; BASTOS, D. *Psicodinâmica das cores em comunicação*. 6 ed. São Paulo: Blucher, 2011.

FRANCIS, T. A. *Plásticité de l'oeuvre de Victor Hugo: chromatisme verbal et quasi-achromatisme pictural entre art et Science de la couleur*. Saarbrücken: PAF, 2013.

GADAMER, H. G. *Verdade e método*. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

GEORGEL, P. *Victor Hugo : dessins*. Paris: Gallimard, 2002.

GILLE, V. *La Cime du rêve*. In: DONAT, O.; NÉNERT, C.; JENDRON, I. *La cime du rêve: les surréalistes et Victor Hugo*. Paris: PARISMUSÉES/Maison de Victor Hugo, 2013.

GONÇALVES, A. *TRANSIÇÃO & PERMANÊNCIA – Miró / João Cabral: da tela ao texto*. São Paulo: Iluminuras, 1989.

HOVASSE, J. M. *Victor Hugo I : avant l'exil 1802-1851*. Paris: Fayard, 2001.

HUGO, V. *La forêt mouillée: comédie en un acte et en vers*. Tarascon-sur-Rhône: Libre Théâtre, 2016 [1854].

HUGO, V. *Les dessins de Victor Hugo*. Manuscrito [NAF 13350]. Paris: BNF Gallica, s/d. (Coleção Fonds Victor Hugo. II – Œuvres). Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&query=%28dc.title%20all%20%22Les%20dessins%20de%20Victor%20Hugo%22%29&keywords=Les%20dessins%20de%20Victor%20Hugo&suggest=3>. Acesso em: 20 de julho de 2021.

JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. In: JAKOBSON, R. *Linguística e Comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003. p. 63-72.

JEAN-LUC. L'image de la mer chez Victor Hugo. *Études littéraires*, Paris, s/d. Disponível em: <https://www.etudes-litteraires.com/hugo-corbriere-chapitre-1.php>. Acesso em: 16 de maio de 2021.

JONES, P. Câmara Escura (camera obscura) – História da Fotografia. *Medium*, s/l, 19 de junho de 2019. Disponível em: <https://medium.com/@patricia.jones/hist%C3%B3ria-da-fotografia-27ec90487381>. Acesso em: 27 de maio de 2021.

LASTER, A. Victor Hugo, hoje e amanhã. In: BARRETO, J. (Org.). *Victor Hugo: disseminações*. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2012.

LASTER, Arnaud. *Pleins feux sur Victor Hugo*. Paris: Comédie Française, 1981.

LE BRUN, A. *Les arcs-en-ciel du noir: Victor Hugo*. Paris: PARISMUSÉES/Maison de Victor Hugo, 2013.

LE MEN, S. Victor Hugo et la caricature: la 'fantasmagorie farce' d'un écrivain-dessinateur. In: ROSA, G.; SAVY, N. *L'œil de Victor Hugo*. Paris: Cendres/Musée d'Orsay, 2004.

LOYRETTE, H. Préface. In: HEILBRUN, F.; MOLINARI, D. *En collaboration avec le soleil : Victor Hugo, photographies de l'exil*. Paris: Parismusées, 1998.

MAISON DE VICTOR HUGO. *Victor Hugo dans son cabinet de travail à Hauteville House avant la création du look-out*. Paris, PARISMUSÉES, s/d. Disponível em: <https://www.parismuseescollections.paris.fr/en/node/214272>. Acesso em: 15 de maio de 2021.

MALÉCOT, C. *Le monde de Victor Hugo vu par les Nadar*. Castuera/Pampelune : Éditions Du Patrimoine – Centre Des Monuments Nationaux, 2003.

MELLO, V. M.; SUARES, P. A. Z. As formulações de tintas expressivas através da história. *Revista Virtual de Química*, Brasília, v. 4, n. 1, p. 2-12, 2012.

MOLINARI, D. *Victor Hugo: visions graphiques*. Paris: Parismusées, 2010.

MOLINARI, D. *Maison de Victor Hugo : guide*. Paris: ParisMusées, 2009.

NAUGRETTE, F. Esquisses de mise en scène. In: NAUGRETTE, F. *Le théâtre romantique: histoire, écriture, mise en scène*. Paris: Seuil, 2001. p. 108-124. (Série "Points-Essais").

PHILBIN, A; RODARI, F. (Org.). *Shadows of a hand: the drawings of Victor Hugo*. New York: The Drawing Center/Merrel Holberton published, 1998.

ROMAN, M. Mots contre mots, corps à corps: “[Les Traducteurs]” de Victor Hugo. In : PETITIER, P. (Org.) *Paul-Louis Courier et la traduction*. Paris: Société des amis de Paul-Louis Courier, 1999.

SANTOS, G. S. *O bufão no imaginário hugoano : expressões e formas no romance L’Homme qui rit e nas artes visuais*. 2014. 218 p. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

STANIEWSKI, W. *Hidden Territories – the theatre of gardzienice*. Routledge. Londres e Nova York. 2004.

TRESIDDER, J. *O Grande livro dos símbolos*. Tradução de Ricardo Inojosa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

UBERSFELD, A. *Les termes clés de l’analyse du théâtre*. Paris: Seuil, 1996.

VACHERON, S. *L’Exposition Universelle de 1867 et la question ouvrière*. Université Paris-Sorbonne – Paris IV, année universitaire 2010-2011.



Huguianas

Huguianas

Um rinoceronte na sala: Entrevista com Hugo Rodas

Hugo Rodas
Universidade de Brasília
Professor Emérito

Santiago Dellape
Universidade de Brasília
Mestrando no Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas

Resumo

Aos 82 anos de idade, o diretor de teatro Hugo Rodas aborda, nesta entrevista¹, a interferência das individualidades na criação coletiva e as dificuldades inerentes ao trabalho com uma companhia como a Agrupação Teatral Amacaca (ATA) – numerosa a ponto de conceber grupos menores em seu interior. Revolve memórias buscando esclarecer intencionalidades envolvidas na primeira montagem de *O rinoceronte*, à frente do Teatro Universitário Candango (Tucan), em 2003, bem como na releitura apresentada pela ATA, em 2019-2020, cujo processo composicional ancorou-se na dissecação da gravação em vídeo da primeira versão. Sobre o projeto de filmar *O rinoceronte*, já duas vezes adiado por contingências da pandemia de Covid-19, Rodas debate o uso (ou não) de efeitos visuais e das *cabeças de rinoceronte* que Ionesco previu nas didascálias da peça, enquanto faz uma importante distinção entre teatro filmado como mero registro, daquele que persegue um olhar mais cinematográfico.

Palavras-chave: Hugo Rodas, *O rinoceronte*, Teatro filmado.

Abstract

At the age of 82, theater director Hugo Rodas addresses, in this interview², the interference of individualities in collective creation and the inherent difficulties of working with a company such as Agrupação Teatral Amacaca (ATA) – crowded to the point of conceiving smaller groups within it. He revolves memories seeking to clarify the intentions involved both in the first production of Rhinoceros, with Teatro Universitário Candango (Tucan), in 2003, and the remake presented by ATA, in 2019-2020, whose compositional process was anchored in the dissection of the first version's video recording. About the project of filming Rhinoceros, twice postponed already because of contingencies of Covid-19 pandemic, Rodas debates the use (or not) of visual effects and of the rhino's heads Ionesco predicted in the play's stage directions, whilst he makes an important distinction between filmed theater as mere register from that one that pursues a more cinematic look.

Keywords: Hugo Rodas, Rhinoceros, Filmed theater.

1 Entrevista concedida por Hugo Rodas no dia 30/11/2021, em seu apartamento, em Brasília.

2 Hugo Rodas gave this interview on 11/30/2021, in his apartment, in Brasília.

[SANTIAGO DELLAPE] Na sua leitura, o que está havendo e por que não se consegue filmar *O rinoceronte*?

[HUGO RODAS] Não sei, se te digo a verdade, não sei. Eu acho que houve muito desencontro entre o próprio grupo. Não adianta ter uma data. São 13, 14 pessoas, não adianta. Não adianta, é muito difícil. Com esses desencontros começam discussões, começam coisas, e acontece.

[SD] É um problema desse trabalho específico ou é uma coisa do grupo?

[HR] Eu acho que é uma coisa do grupo mesmo. Mas o grupo é coeso entre si. Só que cada vez que temos que marcar uma data para nossos próprios ensaios dá trabalho. Porque todo mundo sobrevive com outros trabalhos também. Então é super difícil.

[SD] Como você vê esse adiamento, de jogar a filmagem pro futuro?

[HR] Olha, velho, eu já joguei tanta coisa no futuro. Estou jogando minha vida no futuro (risos). Então não é muito difícil pensar nisso.

[SD] Além da filmagem do Rinoceronte, a ATA aprovou outros projetos no último edital do FAC. Desses projetos quais você destacaria?

[HR] Há dois projetos que são de circulação. Os outros são *1984* e a *Semana de 22*, que eu gosto muito. É um projeto que eu gosto muito. Vai ser no museu. *1984* me atrai a ideia, vai ser filmado em seis capítulos, uma coisa assim. Mas estou farto de fazer teatro em cineminha. Não aguento. Não aguento mais. Eu já havia decidido que não suportava mais, e de repente foi aprovado esse projeto, dessa maneira. Meu eu tô louco por voltar ao teatro, louco.

[SD] Você é tema de um documentário de longa-metragem, dirigido pela Catarina Accioly. Como é que foi essa relação com a câmera durante o documentário: falar pra câmera, ser observado pela câmera?

[HR] Eu não estou nem aí, nunca a câmera me incomodou, jamais. Não me incomoda, eu acho que é outra coisa, é outra pessoa. Outro espectador. Ou mil espectadores. Não é outro espectador, são centenas de pessoas que vão ver

aquilo. Eu sempre trabalho com a mesma tranquilidade. Não deixo de improvisar, não deixo de ser natural, não deixo de ser quem sou. Ou o personagem que sou nesse momento, como foi a última improvisação com Catarina. Ah, com Catarina é uma longa relação. Uma longa relação. Esse documentário já faz três ou quatro anos que está aí [em produção].

[SD] Em 2020, mesmo com a pandemia no auge, a ATA manteve uma produção regular, porque vocês fizeram aquela série de experimentos audiovisuais que convergiram ali pro Poema Confinado, teve também aquela tentativa de parceria com o Zé Celso pra fazer o Heliogábalos, enfim, tinha uma atividade. Já agora 2021 não teve muita coisa... A que você atribui essa desmobilização, vamos dizer assim?

[HR] Olha, não tínhamos nenhum projeto aprovado. E realmente a gente se movimenta, todo o movimento cultural de Brasília se movimenta ao redor do FAC. Todo. Desde os grupos menores até os maiores. Sem esse apoio, a gente não consegue. Se é 10 mil, se é 100 mil, não importa. Mas eu acho que tem a ver com isso, não? E isso [o FAC] correu muito perigo mesmo, e não sei se não está correndo. Porque realmente uma das formas de nos apagarem é essa. A intervenção na cultura é tremenda, é muito forte. [...] Nosso movimento depende muito desse apoio, senão de onde você tira dinheiro? Não existem empresas que digam: "vou descontar meu imposto de renda com vocês". Não existe. Se nós vivêssemos na França, teríamos há anos um apoio governamental para poder trabalhar. Quantos anos acha que o Teatro de Soleil tem? Não estou me comparando com o Teatro de Soleil, mas estou me comparando com o Teatro de Soleil, de alguma maneira. Se tenho um trabalho que foi reconhecido, porque é que tenho que estar com meu grupo lutando tanto para sobreviver? Temos um grupo que não é reconhecido daqui ao Rio. Sabem quem somos. Mas não nos dão força. Não nos dão força. [...]

[SD] Estamos ouvindo falar da variante Ômicron da Covid-19, e o mundo já entrou na quarta onda da doença. Qual é a tua perspectiva de voltar aos palcos como era antigamente?

[HR] Acho que aos palcos a gente vai voltar. Com menos quantidade de gente ou não. Se volta estádio, se volta tudo... Agora, o problema é ver um estádio inteiro sem máscara. O problema é ver a junção das pessoas, uma do lado da outra, suando, pulando, acaba tudo. Quer dizer, esse tipo de coisa é o que tá acontecendo no mundo inteiro quando você abre a porta. É o mesmo que não soubemos fazer com a esquerda. Não soubemos trabalhar pra manter e ter um resultado bom. É a mesma coisa. De que serve a liberdade, se não sabes usá-la? Se não te importa morrer. A mim não me importa morrer porque tenho oitenta e dois anos e tenho tudo o que tenho. Porque já tenho minha vida feita

e me sinto bem com ela. Mas essas pessoas de 30, 45 anos, não tem nenhum interesse. Eu acho que isso é um pouco resultado de não ter futuro. Eu sinto que muitas das pessoas jovens não sentem o futuro. Eu sempre vivi no presente. Todo mundo sabe disso, que eu vivo, e vivo sempre. Eu sou presente. Se não, não estaria vivo. Eu sou presente. Mas, sempre tive, quando tinha 20 ou 30 anos, uma coisa assim: “vou me deixar levar, vou sorrir a tudo o que venha, vou pegar tudo o que me dêem, vou pegar tudo o que se encontre em meu caminho, eu não vou dizer que não”. Agora, não ter nada disso, e simplesmente flutuar e viver e precisar de dinheiro pra isso e nada mais, é muito triste. É muito triste. É como um suicídio quase. É um suicídio coletivo. Por isso que há tanta gente se matando.

[SD] Há quantos anos você está em tratamento de câncer?

[HR] Três.

[SD] Me impressiona a tranquilidade com que você lida com a doença, como é que você consegue isso?

[HR] Foi fácil. Eu sempre, quando era criança e o câncer era uma coisa mortal, eu via as pessoas que tinham câncer como sofriam, e eu dizia “não! Se eu chego a pegar um dia essa doença, eu me suicido”. Seria a única razão pela qual eu tiraria minha vida, não vou sofrer tudo isso, parará parará parará. Olha, depois que me tocou, eu fiquei assim tão... Já, claro, outra medicina, outra coisa. Hoje em dia eu tenho que tratar como se fosse um resfriado. Acabou. O que tenho que fazer? Tomar xarope. Bom, então se toma o xarope, tchau, acabou.

[SD] E não pensa muito sobre isso?

[HR] Tento não pensar. Às vezes de noite, quando vou deitar, vem uma coisa assim... [imita um fantasma] Nada! Imediatamente digo: “como você é ridículo, Hugo Rodas”. De que te serve pensar nisso? E sou geminiano, sempre tenho os dois personagens. À direita e à esquerda. Então sempre me cuida. Há um que me cuida, sempre. Há o outro que me diz: “ah, vai lá”. Mas há um que me cuida. Que tenta me cuidar.

[SD] O que espera da morte? Tem muita coisa que quer realizar antes dela chegar?

[HR] Eu, enquanto continuar vivo, vou continuar realizando tudo o que eu puder. Mas eu já fiz tanta coisa e me sinto tão conforme com tudo o que fiz, e com meu caminho, e com meu encontro com essa cidade, os trabalhos que realizamos nesta cidade. Às vezes eu vejo por exemplo os grupos de dança no Arte 1. E digo: “caraca, pensar que *A casa de Bernarda Alba* [espetáculo de

Federico García Lorca dirigido por Hugo Rodas em 1991] não está aí”, por exemplo. E foi uma coisa que me comoveu assim, quando a realizei, as críticas todas e papapá. Há algo como a negação de que aqui se produzem coisas. E que fazemos parte da cultura desse país. Se estivesse vivendo em São Paulo ou Rio seria outra vida. Ou Bahia, onde vivia antes. Porto Alegre, qualquer outro lugar. É como um time de futebol, não temos. Então há que se criar esse time de futebol e acreditar que somos um time. Isso também nos deixa um pouco separados uns dos outros às vezes. Não é só um problema do grupo. É um problema de coletividade também. Quando você realiza algo e consegue realizar algo, é tão difícil que você se isola para poder conseguir. É teu! Não é de um movimento, é teu. Então é muito difícil pertencer a uma ideia, pertencer a uma política, pertencer a um trabalho, aonde se movimenta o coletivo.

[SD] Por que as individualidades ficam brigando?

[HR] Porque a individualidade é forte. Sempre, sempre. E é mentira se alguém diz que não é, é mentira.

[SD] Voltando lá no passado, em Interpretação 4, quando vocês estavam escolhendo a peça que a turma ia trabalhar ao longo do semestre, na memória da Rosanna, ela e a Caísa pegaram o bonde da disciplina andando e, pelo que ela lembra, você e o Marcus Mota tinham proposto montar *Yerma*, do Garcia Lorca. Era aquela turma de 10 mulheres e só tinha um homem, que era o Alexandre, e a Rosanna conta que a mulherada meio que se revoltou porque achava que *Yerma* não tinha nada a ver, porque falava de mulher grávida e elas não queriam falar daquilo, queriam falar de outra coisa. E que foi daí que teria surgido por parte da turma a sugestão de se montar *O rinoceronte*. Eu sei que tem quase 20 anos, mas é assim que você se lembra também da história?

[HR] Não, eu não me lembro assim. Assim não me lembro. Porque eu sempre quis montar *O rinoceronte*, como sempre quis montar *Seis personagens à procura de um autor*, de Pirandello, que foi a anterior. E era com a mesma turma que vinha. E tinha mais, não era só o Alexandre, tinha o Diego Bressani, eram eles dois. Disso especificamente não me lembro. Me lembro que eu queria montar *O rinoceronte* porque eu adoro *O rinoceronte*, sempre adorei. Eu sempre prometi em Montevideu que alguma vez eu dirigiria determinadas peças, como *Ópera dos três vinténs*, *O rinoceronte*, Pirandello, há uma que ainda não consegui, que é o Ibsen, *Um inimigo do povo*, que eu quero montar mas não aparece nunca a oportunidade. E acho que seria um momento incrível de montar agora. O que me lembro é que foi um trabalho muito, muito inacreditável. Foi no mesmo ano que fizemos, praticamente, depois fizemos o *Adubo*. Depois disso. E quando já começamos a montar o trabalho, já estava montada essa coreografia infernal. Cada vez que penso quando André propôs fazer pela pri-

meira vez *O rinoceronte*, agora, remontar com o grupo, eu disse: “ah, não!” Mas o “ah não” foi assim porque meu Deus do céu, aquilo é um relógio milimétrico. É milimétrico. E já era esse tipo de montagem. Claro que havia gente que respondia mais que outra. Por exemplo, Rosanna foi muito rápida para entender tudo isso. Que não era [como] quando começou a fazer o curso, que eu trabalhava com ela em OBAC 2 e ela dormia na aula. Então há muitas coisas... Era um trabalho muito preciso, muito maluco, eu não sei de onde me saiu aquilo. Aquilo é realmente quase um balé. Ainda que pareça mentira, é uma coreografia do começo ao fim. É um texto totalmente coreografado. É até um pouco doloroso. Quando eles remontaram agora, remontaram olhando o vídeo. Porque era impressionante. É impressionante.

[SD] A Rosanna fala mesmo desse encontro duplo, porque vocês se encontraram pela primeira vez em OBAC 2 e ela só dormia na aula, e depois em Interpretação 4 quando ela já estava mais envolvida com o curso e aí foi o grande encontro, né? Como foi aquela primeira impressão tua da Rosanna?

[HR] Não me lembro porque não me interessava, se toda aula ela dormia. Me interessou quando acordou. O problema não é comigo, o problema é com os outros. Acordou e aí eu a vi, quando acordou.

[SD] Na minha banca de qualificação, os professores questionaram qual seria a minha contribuição artística para o trabalho, porque eles tiveram a impressão de que eu tava muito descolado da parte criativa, e de que eu tava simplesmente registrando o teu trabalho e da ATA, sem colocar muito a minha assinatura pessoal. O que eu expliquei para eles é que eu gosto muito de cinema fantástico e de mistério. Expliquei pra eles que tinha meio que um choque das duas coisas, porque os dispositivos que o cinema usa para trazer o fantástico (como por exemplo as cabeças de rinoceronte), eles batem de frente com a tua proposta do Teatro Pobre, né? Fala desse choque.

[HR] Não é um choque, eu não me nego a usar, eu me nego a usar uma máscara. Se você quisesse, em cinema, pegar por exemplo a cara de qualquer dos personagens, e se transforma, como André é o primeiro que se transforma em rinoceronte, e a câmera fizesse o que fazem milhões de cineastas, por exemplo *Drácula*, o último *Drácula* que é fantástico, e o dente começa a crescer, e os cabelos começam a levantar, e fazem tudo isso pratatá pratatá, isso não é uma máscara, isso é cinema. Aí eu não me nego, é teu trabalho, não é o meu. Agora, eu, ator, diretor de teatro, eu não faço isso. Eu busco o meu rinoceronte dentro. E a transformação da minha cara, do meu gesto, do meu corpo, fisicamente. Para que se tivéssemos que por uma máscara, quantos rinocerontes você acha que teríamos no Eixo Monumental? Quantos rinocerontes teríamos no Palácio? Para que a máscara? Se o rinoceronte sou eu? Eu me permito ser

e desenvolver o rinoceronte que está dentro de mim. Isso acontece com todos nós. Por isso que brigamos, por isso que sofremos. Porque permitimos que esse rinoceronte, apesar de toda nossa crença, seja católica, evangélica, seja candomblé, seja o que for, entendeu? O problema é o rinoceronte que temos dentro, a violência que fica guardada. Eu trabalhava uma coisa no meu começo em teatro que era o grito primal. Buscar como era que você sente que foi o seu primeiro grito, quando você nasceu. Você estava sufocado? Você sorriu? Há gente que nasce sorrindo. Há gente que nasce sufocada. [...] Eu sou grotowskiano desde que estou na escola de teatro. Eu tinha 18 anos, e eu nunca me especializei demais nos legados. A não ser aquilo que me interessa. Então essas frases me ficam gravadas eternamente e são minhas. E formam parte de meu ser. Não são parte de um livro que li. Eu não me eduquei a mim mesmo assim. O que aprendi, aprendi, eu gravo e é meu. Eu não sou aquela pessoa que fala “como disse Freud, como disse o próprio Grotowski, como disse...”. Não: isso é o que me disseram, que me ensinaram, que me deram pra ler, já é meu, que escolhi, e forma parte de mim.

[SD] Qual sua opinião sobre a polêmica recente de que o método de preparação de atores da Fátima Toledo seria muito violento?

[HR] Muita gente diz que eu sou violento também. Muita gente. Quer dizer, cada vez que você ataca o personagem que o ator é, e não o indivíduo que o ator é, você é violento. Porque você passa por uma limpeza que é absolutamente incômoda para algumas entidades, muito incômoda. [...] O pobre Wagner sofreu pra caramba com tudo isso, pobre... E o vi somente em um programa, creio que do Porchat ou algo assim, falando disso. Eu não sigo essa fofoca, me pareceu uma estupidez enorme.

[SD] Traumatizar um ator ou uma atriz, no caso, para obter um determinado resultado como fez Lars Von Trier com Björk em *Dançando no Escuro* é válido?

[HR] Eu acho lamentável que a Fátima Toledo não trabalhe comigo como ator. Eu adoraria, adoraria. Sempre digo que eu, quando sou ator, eu nunca me “traço” com o que me pede um diretor – eu nunca tive um preparador de elenco, a não ser de outra maneira, circo, canto, outra coisa. Mas eu sempre dizia que se o Zé Celso ou o Abujamra me dizem: “eu quero que você faça cocô enquanto está falando o monólogo de Hamlet”, eu não vou questionar o que o diretor está pedindo. E eu tenho essa atitude como ator. Então quando um ator me questiona quando eu proponho algo, me irrita profundamente. Porque eu acho que falta cooperação para investigar o que você tenta conseguir. Muitas vezes eu peço isso, depois peço outra coisa, depois outra, depois outra, depois outra... E aí entre tudo isso que eu pedi, volto à primeira. E já não é igual. Já tem todas essas outras passagens, entendeu? Então pra mim esse tipo de investi-

gação... A não ser que isso tenha muito a ver com você mesmo. Por exemplo: eu, trabalhando de ator, que foi uma das coisas mais memoráveis pra mim que eu fiz na minha vida como ator, que foi com Ribondi, *O verão de 62*, havia um acontecimento na peça que tinha a ver com cartas. O pai descobria que o filho era homossexual por causa de uma carta que encontrava. E isso de alguma maneira tinha acontecido comigo. Então quando chegou essa cena, em um ensaio, creio que chorei meia hora. Eu parei o ensaio e chorei, chorei, chorei, até acabar com a memória. Acabou a memória e cheguei fazendo um dos melhores trabalhos da minha vida.

[SD] Como tem sido a tua convivência com as 12 macacas nesses 12 anos de Agrupação? Como são as microrrelações de poder dentro do grupo?

[HR] Há coisas diferentes: o que é a direção do grupo e o que é a direção artística dentro do grupo. Eu queria que isso fosse mais aberto. Por exemplo, quando Os Dramáticos surgiram dentro do grupo eu disse: “por que vocês não se chamam ATA, dentro do grupo?” Para que fossem uma parte do grupo e não outro grupo que se cria dentro do próprio grupo, entendeu? Que divide interesses. E não era uma coisa de repartir dinheiro, senão de manter o grupo como uma coisa sólida. Eu mesmo já propus para fazer trabalho só com André e Abaetê, por exemplo. Era o projeto que tínhamos e em algum momento podemos realizá-lo. Acho que eles mesmos poderiam fazer outras coisas, Camila sempre desejou dirigir, por que não dirige? Rosanna mesma é chamada para dirigir em outro lugar e por que não dirige? Eu não tenho esse monopólio. Às vezes me perguntam se será que sou uma divindade que encabeça o projeto, será que eu passei a ser isso? Não. Espero e sinto que não. Que ainda tenho esse respeito e esse apoio da parte deles. Mas eu acho que deveríamos exercitar-nos um pouco mais em tudo isso. Agora, quem não foi meu aluno trabalhou comigo muito antes em muitas coisas. São pessoas realmente que eu amo, que me produz um prazer gigantesco trabalhar com eles porque eu fui de alguma maneira excitando-os para ser mais e ser mais e ser mais ainda, queria que fôssemos melhores músicos. [...] É muito fácil dizer alguma coisa quando você tem um salário e é apoiado por uma instituição e não tem problema de sobreviver. Ter problema de sobreviver é uma coisa muito difícil. Pra manter um ideal. De alguma maneira você diz: “se amanhã fulano de tal que eu não gosto vem e me oferece 20 mil para trabalhar num filme, trabalho. E tchau, porque é a minha profissão”. Às vezes isso tem um preço. E isso nos vai carcomendo um pouco. Você acha que meu câncer tem a ver nada mais do que com doença? Não, não creio. Tem a ver com um estado de ânimo que produz isso. Pra mim. Tem que haver um sofrimento ou alguma coisa. Eu tenho uma ideia de quando, como e por quê, depois de que soube que estava com ele. Claro que existem outros fatores. Mas há algum fator teu que produz e descobre isso. E permite que isso avance. Assim como quando você os descobre, trabalha e

permite que esse trabalho demore a atividade dele. Demore com esse monstrinho, demore com esse rinoceronte que tenho dentro, físico. Porque tenho que é o mesmo daquele pobre homem. Há coisas quando você identifica a possibilidade da maldade tua, quando você identifica a violência tua, quando você reconhece o mal que você pode fazer se você não trabalha bem com essa energia, não adianta ter fé em outra coisa. [...] Há coisas que me parecem que são de uma intimidade, por exemplo: eu acho que minha fé é íntima, é minha. Eu mostro isso de outra maneira. Agora, eu não faço propaganda da minha fé. Isso me parece até meio propaganda mesmo. Como um produto. Já comprou sua Mercedes? Já comprou seu Fusquinha. “Graças a Deus que Deus me deu um fusquinha”. “Graças a Deus que Deus me permitiu fazer o gol para conseguir o tricampeonato”. Graças a Deus? Trinta vezes nesse campeonato ganhou o Palmeiras porque Deus estava com o Palmeiras. Eu se fosse o treinador pelo menos diria: “Ponha Deus e depois meu nome”. Por favor, graças a Deus e a fulano. Entendeu? É tão absurdo tudo isso.

[SD] Fala sobre o episódio de censura do *Saltimbancos* no CCBB, você se lembra?

[HR] Eu me lembro, mas não foi pelo CCBB mesmo, foi por carta que chegaram ao assessor do teatro. Carta do público, que se queixara do movimento, sobretudo no final em que saíamos e falávamos um pouco no final, se criavam discussões. Isso é democracia. Se criavam discussões. Uma mulher dizia: “graças a Deus tenho o emprego que me deu esse governo para vir ver essa maravilha”. Outra pessoa gritava: “mas essa maravilha não tem nada a ver com esse governo”. E aí começava uma discussão. Isso é maravilhoso, é maravilhoso. Você não sai de um teatro [falando] “ah que linda a pecinha, ah que lindo estava fulano, ah que bom que estava isso, ah que cenografia, ah que música, ah que papapa”. Você sai comovido. Por mais que *Os saltimbancos* tenha a trajetória que tem, desde o ano de 1976, 77 até hoje. O qual indica que não mudamos nada!

[SD] Segundo a Rosanna, essa iniciativa de remontar *O rinoceronte* teria sido sua. Você falou: “vamos remontar *O rinoceronte*”, mas você teria falado isso no meio do intervalo entre uma sessão e outra, numa hora em que o pessoal tava com foco em outra coisa, e depois quando foram atrás de você, você não queria mais. Foi assim, na sua memória?

[HR] Eu acho que sim, que foi uma coisa assim. Mas o que mais me lembro é que voltei a fazer *Rinoceronte* porque o André disse “vamos fazer *O rinoceronte*”. Eu me lembro que eu não queria porque era muito trabalho. [...] Eu não vou sair com 82 anos e meu câncer por aí pra estar lutando e lamentando. Mas há que pelo menos tentar educar. Há que pelo menos tentar... sei lá. Fazer vibrar aos outros, fazê-los sentir que estão vivos. [...] É pensar no outro. Isso é o que está acontecendo. Cada dia estamos mais individualistas. Cada dia mais. Antes

não era assim porque antes havia, por exemplo: quando eu comecei a fazer teatro eu tinha que esperar que primeiro o segundo ator adoecesse ou tivesse uma gripe, para poder dar um salto. Então se perguntava: “quem é que poderia substituir...” - “Eu sei! Sei todo o texto!”. E ter a coragem de mergulhar. Porque você está esperando aquela oportunidade, você tinha que esperar essa oportunidade. Agora não, agora não. [...] Às vezes eu corro o perigo de ser atraído por gente mais jovem. Porque eu adoro as pessoas muito jovens com as quais você tem que lutar... Porque parece que me exigem mais. Quando alguém não sabe, parece que exige mais de você mesmo para poder fazer. Por exemplo, essa oficina do ano passado [que resultou no espetáculo *Caleidosópio*] foi uma coisa que me atraiu muito porque eram todos muito jovens, com pessoas da periferia, era muita gente que eu adoro e era muita gente jovem jovem. Não é que os meus [atores] sejam velhos, pelo amor de Deus, 30 e tantos anos, 40 anos não é nada. [...] Eu acho que é como sentir-me que eu sou mais útil. Às vezes eu me sinto não tão útil com meu grupo. Como quando uma pessoa não sabe e me pede, me exige que eu lhe passe esse conhecimento. Eu sempre acho que quando você deixa de sentir que você tem que aprender e que você não pode parar de aprender... Por exemplo: às vezes penso que a gente não tá dando todo o passo pra frente que poderíamos dar por causa dessa coisa da sobrevivência, que é difícil. Então você não pode se dedicar de uma maneira exaustiva. Um momento em que estávamos trabalhando corpo de uma maneira tão inacreditável, que outro dia eu estava falando isso, eu vi um espetáculo de dança e disse: “cara, era a diagonal que fazíamos em tal lugar”. A gente começou a fazer na *Dama das Camélias* um movimento que não sabíamos, que depois – isso começou em 1969, que começou esse tipo de movimento – e como faço tal coisa? Faz! Vamos descobrir como se faz, ninguém nos ensinou a fazer. Como que subo num pulo em meus ombros e caminho com você, como fazíamos com Os Saltimbancos nos [anos] 70, como fazia Graciela Figueiroa no Uruguai nos [anos] 70. Entendeu? Como descobrimos? Vamos tentar descobrir! Não tenho porque ter uma fórmula anterior. Para sentir-me seguro para poder fazer tal coisa. Descubra! Nesse descobrimento há outro tipo de verdade, de busca, há outro tipo de conhecimento, de como chegar a isso, enfim, sei lá, já estou derivando.

[SD] Pra que serve o teatro filmado? Serve pra alguma coisa, tem alguma utilidade?

[HR] Eu acho que há duas coisas: há uma coisa que é teatro filmado que é o que você registra para, como se diz, pra preservar um trabalho. Que aí você é fiel ao que o diretor fez em cena. Não é muito bom nunca (risos). Quase nunca é muito bom. Tem que haver outro tipo de motivação, você tem que ter plano, você tem que... Teatro filmado para mim é, por exemplo, ir ao *Rinoceronte*, e de repente ir ao olho do cara. E ver como se transforma em um rinoceronte

no olho. E depois pegar no corpo, na mão. E vou à mão, para isso que tenho a câmera. E não fico na figura inteira. Entende? Pra mim cinema é isso. É o que eu faço com a luz, às vezes. Como eu não trabalho com a câmera, então eu de repente ponho um foco e nada mais na cara, ou de repente um foco e nada mais na mão, ou em duas pessoas, dois pés. São coisas que a mim me parece que a câmera pode fazer de uma maneira brilhante. Entendeu? No final, quando todos os rinocerontes estão assim [prestando continência] se eu tenho uma câmera inteira que pega todo o grupo de pessoas com a câmera assim e passar pela cara dele, pela minha, pela tua, pela cara de todo mundo.



Orchesis

Orchesis

Introduction | Dossier

Nouvelles tendances de la
recherche sur les danses
grecque et étrusque antiques

Marie-Hélène Delavaud-Roux
Maître de conférences en histoire ancienne,
Université de Bretagne Occidentale, Brest HCTI EA 4249.

Résumé

Présentation de cinq nouvelles tendances de la recherche dans le domaine des danses grecque et étrusque antiques, précédée par une brève historiographie du sujet.

Mots clés: danse grecque antique, danse étrusque, jeu de balle, période archaïque, Homère, Sybaris, Poseidonia / Paestum, métope, fresque, pyxis, chironomie.

Abstract

Apresentação de cinco novas tendências de pesquisa no domínio das danças gregas e etruscas antigas, precedida por uma breve historiografia sobre o tema.

Palavras-chave: Dança grega antiga, dança etrusca, jogo de bola, período arcaico, Homero, Síbaris, Posidônia/Pesto, Métopa, Afresco, Píxide, Quironomia.

Le présent dossier de *Dramaturgias* est consacré aux nouvelles orientations méthodologiques dans le domaine des danses grecque et étrusque de la période archaïque et nous avons le plaisir de publier les travaux de quatre chercheuses et un chercheur qui proposent des approches très différentes et emblématiques du XXI^e s. Avant de les présenter individuellement, nous souhaitons faire un rapide rappel de l'historiographie du sujet durant toute l'Antiquité.

I. Historiographie de la danse en Grèce et en Etrurie durant toute l'Antiquité

a. La danse grecque

Historiographiquement le sujet de l'orchestique grecque antique est marqué par la condamnation que les Pères de l'Eglise firent de la danse, condamnation

qui s'est renforcée tout au long du Moyen-Age (sauf dans l'empire byzantin où les lexicographes de la *Souda* ou de l'*Etymologicum Magnum*, ou encore le grammairien Tzetzes consacrent de nombreuses notices à l'art chorégraphique hellénique), et par la Renaissance, période de l'histoire qui voit la redécouverte de l'Antiquité et de sa culture d'abord au XIVe s. en Italie, puis progressivement dans le reste de l'Europe à partir du XVe s. (NAEREBOUT 2001:15-34). Dès les XVIe et XVIIe s. se constituent des catalogues répertoriant les noms des danses ou de figures orchestrales helléniques, notamment ceux de Jules César Scaliger publié en 1561 (SCALIGER 1561) et celui de Jan van Meurs / Jo(h)annes Meursius en 1618 (MEURSIUS 1618). Au XVIIIe s., les érudits, en particulier Pierre-Jean Burette (BURETTE 1718) ou François-Henri-Stanislas de l'Aulnaye (L'AULNAYE de 1790) s'intéressent surtout à la danse ou à la pantomime durant la période romaine (NAEREBOUT 2001: 49-70) et c'est au XIXe siècle que débutent les premières études spécialisées sur la danse grecque (NAEREBOUT 2001: 71-91).

A partir de là, et ensuite tout au long du XXe s., on distingue deux tendances historiographiques différentes : la première, mise sur pied en France qui vise à reconstituer les chorégraphies antiques en utilisant beaucoup la documentation iconographique, et la seconde qui privilégie l'étude des textes anciens et leur vocabulaire, plutôt représentée par les Allemands, les Italiens, et les Américains. L'école française inaugurée par Maurice Emmanuel (EMMANUEL 1895), puis représentée par Louis Séchan (SECHAN 1930), Germaine Prudhommeau (PRUDHOMMEAU 1965), Marie-Hélène Delavaud-Roux (avec des nuances) (DELAUVAUD-ROUX, 1993, 1994, 1995), a posé le principe que les peintres grecs avaient eu la volonté de décomposer un même mouvement à travers plusieurs personnages sur les représentations figurées, en juxtaposant plusieurs danseurs dépeints dans les différents moments de ce mouvement. Mais plusieurs érudits font exception. Ainsi pour Jean-Claude Poursat qui traite les sources archéologiques de la pyrrhique sans recourir à ce postulat (POURSAT 1968) ou Paul Bourcier qui accorde une large part à l'étude des sources écrites (BOURCIER 1989: 146-167, 180-234). Les écoles américaine (Lilian Beatrice Lawler) (LAWLER 1964a et b), allemande (Carl Sittl, Kurt Latte, Fritz Weege, Georgia Franzius) (SITTL 1890, LATTE 1913, WEEGE 1926, FRANZIUS 1973) et italienne (Vincenzo Festa) (FESTA 1918) ont travaillé à partir des textes, notamment sur des études de vocabulaire.

A partir d'environ 1953 l'école grecque, avec Dora Stratou et Alkis Raftis, a fait des rapprochements avec la danse grecque traditionnelle et a donc beaucoup utilisé aussi l'iconographie (STRATOU 1966, RAFTIS 1987 et 1995).

La seconde moitié du XXe s. a vu naître des remises en cause des travaux des générations précédentes. En France même, la méthode reconstructionniste est attaquée en se fondant sur une observation différente de la documentation iconographique. Depuis les années 1980, les historiens de l'Antiquité ont changé de regard sur les images. Ils ne lisent plus une image pour reconstituer le mouvement des personnages mais considèrent qu'elle est une construction mentale de son auteur et en recherchent les codes gestuels culturels. Il faut

donc absolument isoler le geste d'un mouvement d'ensemble pour l'analyser en tant que tel (GOUY 2013).. Cette méthode, héritée des ethnologues et sociologues, a été appliquée par les psychologues (classification de Jacques Cosnier) (COSNIER 1996, COSNIER et VAYSSE 1997) et linguistes (Julia Kristeva) (KRISTEVA ET LACOSTE 1968) avant d'être reprise par les historiens, notamment les historiens de l'Antiquité comme Jean-Louis Durand (DURAND 1984 et 1986), Françoise Frontisi-Ducroux (FRONTISI DUCROUX et LISSARRAGUE 1990) François Lissarrague¹, puis plus récemment par John Scheid, Valérie Huet (HUET et SCHEID 2000), Dominique Frère, Véronique Mehl, Lydie Bodiou (BODIOU, FRERE, MEHL 2006). Si l'on applique ces méthodes aux chorégraphies, il faut alors comme le rappelle Isabelle Guaitella coder des séquences gestuelles sans recourir au film et coder les mouvements par rapport à un espace (GAÏTELLA 2000:178-179, KOECHLIN 1968), comme par exemple dans la méthode Laban (HOGDSON et PRESTON-DUNLOP, 1991: 30-37). Il y a seulement hésitation entre noter le mouvement dans sa globalité ou simplement des positions "où le mouvement constitue le simple changement de position" (GAÏTELLA 2000: 179). Face à une image de danse antique, les chercheurs comme Frederick Naerebout (NAEREBOUT 2001: 76-77, 102-104 , 110-111, 123 n. 9; TOILLON 2014: 86, n. 72 , p. 86, avec de nombreuses nuances par rapport à Frederick Naerebout) ou Marie-Hélène Garelli (GARELLI 2006, GARELLI 2007:10-11) considèrent qu'il s'agit d'une image fixe et que toute reconstruction est par définition impossible. Il faut surtout s'interroger sur son contexte iconographique et archéologique.

Le XXe s. voit se développer un intérêt pour la danse dans l'épigraphie, alors que les générations précédentes avaient surtout étudié les textes littéraires. Comme le rappelle Frederick Naerebout, il y a eu un précurseur en ce domaine, Adolf Brinck dès 1886 (BRINCK 1886, NAEREBOUT 2011: 248 n.5). Puis vient Louis Robert qui consacre plusieurs de ses articles à l'étude d'inscriptions ayant trait à la danse et à la pantomime (notamment ROBERT 1930, 1936 et 1938). Mais il faut attendre la fin du XXe s. pour voir des monographies sur la danse à travers la documentation épigraphique et l'importance accordée à ce type de source renouveler entièrement la recherche. Les inscriptions font connaître surtout l'exécution de danses en concours. Elles n'en décrivent ni les pas, ni la chorégraphie, ni ce qu'elles apportent aux participants (elles vont plutôt en préciser le nombre) mais s'intéressent au cadre matériel de leur exécution ainsi que sur leur organisation par les cités, magistrats, chorèges. Elles donnent de précieux renseignements sur les cultes dans lesquels elles s'insèrent. C'est donc aussi une autre manière d'écrire l'histoire. La thèse de Paola Ceccarelli sur la pyrrhique en 1998 reflète bien cette nouvelle orientation de la recherche

1 F. Lissarrague a produit d'innombrables articles. On renverra ici à ses ouvrages les plus récents LISSARRAGUE 1999 et 2013. Voir aussi les propositions méthodologiques de Villanueva-Puig 2009:75-76 à propos des représentations de ménades sur un corpus de 400 vases à figures rouges de la fin de l'époque archaïque.

(CECCARELLI 1998). Plus récemment, Sylvain Perrot s'est demandé si les danseurs pouvaient devenir musiciens mais il semble qu'ils ne pouvaient jouer que d'instruments de percussion et non d'instruments à cordes ou à vent (PERROT 2013 et 2019). Le métier du danseur n'était pas celui du musicien et ce dès l'époque classique. Les inscriptions nous apprennent donc beaucoup sur la condition socio-professionnelle des artistes et sur leurs spécialités.

Au XXI^e s., la danse est aussi appréhendée dans la papyrologie, notamment en 2007 par Marjaana Vesterinen qui a étudié les contrats des danseurs professionnels en Egypte (VESTERINEN 2007), ce qui oriente plutôt vers la période romaine et la pantomime.

Cette dernière, dans une perspective plus large que celles des sources papyrologiques, est de plus en plus étudiée au XXI^e s. et les travaux de Marie-Hélène Garelli (GARELLI 2007 et de nombreux articles), d'Edward John Jory (JORY 2008 et de nombreux articles), d'Ismène Lada-Richards (LADA-RICHARDS 2007), d'Yvette Hunt (HUNT 2012), de Zoa Alonzo Fernandez (ALONSO FERNANDEZ 2011 et 2020), de Sophie Bocksberger (BOCKBERGER 2017 et 2021), et de Ruth Webb (WEBB 2008) pour n'en citer que quelques uns, ont fait date. L'étude de la pantomime a aussi conduit à de nouveaux travaux, dirigés par Laura Gianvittorio-Ungar et K. Schlapbach sur l'ensemble de la danse (grecque ou romaine) et ses artistes sous l'angle de la narration (GIANVITTORIO-UNGAR et SCHLAPBACH 2021).

Par ailleurs, à partir des années 1970, même les traditionnelles sources littéraires sont reconsidérées avec un regard neuf. Ainsi pour Claude Calame qui en fait une lecture anthropologique pour son étude des chœurs de jeunes filles (CALAME 1977), ou encore Stenven H. Lonsdale dont l'ouvrage, dans une perspective également anthropologique, croise les sources littéraires, épigraphiques et archéologiques (LONSDALE 1993). Et le XXI^e s. voit naître des études sur des périodes négligées jusqu'alors. Ainsi pour la période grecque chrétienne avec K. Schlapbach (SCHLAPBACH 2018) et R. Webb (WEBB 2008). Ou encore Audren Le Coz qui, par son étude des sources littéraires, montre la continuité des pratiques orchestiques traditionnelles, avec les danseurs *emmaloi*, liés aux factions byzantines et dont les danses rappellent la pantomime du II^e s. de notre ère (LE COZ 2011).

Le renouveau est apporté aussi par les recherches des métriciens appliquées à la danse. En France la création du théâtre Démodocos (du nom de l'aède homérique), réalisée par Philippe Brunet permet à la fois de retrouver la diction de l'Antiquité et de faire évoluer les choreutes et les acteurs au rythme des textes anciens, en utilisant la technique du théâtre Nô (BRUNET 2019). D'autres métriciens, notamment Emmanuel Lascoux, Anne-Iris Muñoz, Janika Päll et Martin Steinrück, en s'intéressant aux accents des mots grecs, ont introduit des éléments mélodiques dans ce cadre rythmique, dont on peut aussi tenir compte dans la danse (LASCOUX 2011, MUÑOZ 2019, PÄLL 2011, STEINRUCK 2011 et 2019). Enfin la chercheuse grecque et metteur en scène Anna Lazou utilise les données de la métrique, mais fait évoluer ses danseurs en s'inspirant de la danse grecque

folklorique (et des traditions helléniques liées à ces danses) ainsi que de la danse contemporaine (LAZOU 2011).

b. La danse étrusque

L'Etrurie est une civilisation originale, notamment parce qu'elle possède une religion révélée (contrairement aux Grecs et aux Romains) dont les savoirs sont inscrits dans des livres traduits de manière assez approximative par les Romains (ROBERT 2007). Nous manquons de sources textuelles pour l'appréhender, mais l'iconographie révèle beaucoup, notamment des scènes de danse peintes à l'intérieur des tombes et sur ses céramiques.

La première grande synthèse consacrée à la danse étrusque est celle de M. A. Johnston au milieu du XXe s. (JOHNSTON 1956). Elle recherche d'abord une définition de la danse, qu'elle met en relation avec les usages religieux, dans un contexte beaucoup plus large que celui des civilisations méditerranéennes puisqu'elle évoque Bali. Puis, dans une approche très descriptive, elle consacre deux chapitres à l'étude des fresques murales des tombes, notamment celles de Tarquinia et de Chiusi, et note déjà une différence considérable avec les Grecs : la présence de l'épouse aux côtés de son mari dans les scènes de banquet (JOHNSTON 1956: 49) (alors qu'en Grèce les figures féminines du *symposion* ne peuvent être que des courtisanes). Vient ensuite l'étude de la danse sur les sarcophages, les urnes et les scènes funéraires. Puis le cinquième chapitre porte sur les vases et les bas-reliefs, et le sixième sur les bronzes et les miroirs. Enfin dans une synthèse finale, elle aborde la technique de la danse (JOHNSTON 1956: 124-131) avant de passer à sa signification (JOHNSTON 1956: 131-148). Elle tend à interpréter ces danses à la grecque mais reconnaît certaines différences, notamment une plus grande liberté d'action dans les scènes funéraires étrusques (JOHNSTON 1956: 147).

En 1984, Jean-René Jannot publie sa thèse sur les reliefs de Chiusi, qui s'inscrit dans une perspective beaucoup plus large que celle de la danse mais il consacre à cette dernière environ 25 pages et en établit une classification (JANNOT 1984: 314-340). Il distingue ainsi les danses incluses dans un programme, liées aux manifestations culturelles ou funéraires, et les danses libres marquées par la spontanéité des attitudes et des chorégraphies. Il s'est naturellement intéressé aux funérailles qui, en Etrurie, s'accompagnaient de jeux funèbres dont les femmes n'étaient pas exclues (JANNOT 1984: 50,55)², et qui de ce fait prenaient une coloration différente. En outre la *prothésis* (exposition du défunt ou de la défunte) se déroule à l'opposé des usages grecs : sur la base conservée au Musée archéologique de Pérouse sous le n° 634, datée de la fin du IVe s.,

2 Les femmes sont aussi présentes aux jeux en contexte non funéraire, cf. THUILLIER 1985: 132, 406

ce sont les hommes qui ont une gestuelle de pleureurs, et non les femmes, coiffées du *tutulus* (JANNOT 1984: 151-152).

Par la suite les études sur la civilisation étrusque sont poursuivies par divers érudits, mais il faut attendre le XXI^e s. pour voir un renouveau dans le domaine de la danse.

II. Nouvelles tendances de la recherche pour la période archaïque

a. La danse dans les poèmes homériques

Les deux premiers articles portent sur la danse dans les poèmes homériques, sujet peu étudié sur l'ensemble de la danse grecque. Ecrits au VIII^e s. av. J.-C. ces poèmes empruntent leur contenu à plusieurs périodes : l'époque mycénienne, les siècles obscurs et le VIII^e s. av. J.-C., ce qui implique de s'intéresser à la danse aux premiers temps de la Grèce. La péninsule balkanique et les îles de la mer Egée sont peuplées dès la préhistoire, bien avant que n'arrivent progressivement les Indo-Européens qui vont devenir les Proto-Grecs (2050-1600 av. J.-C.). A partir du début de l'âge du Bronze (vers 3200 pour le monde hellénique), on parle de civilisation minoenne en Crète, cycladique dans l'archipel des Cyclades, helladique sur le continent grec et l'on y connaissait la musique et la danse comme l'attestent les petites statuettes en marbre ou en terre-cuite, masculines ou féminines, retrouvées dans les sites archéologiques, ou encore les peintures des seconds palais minoens (1700-1450 av. J.-C., période durant laquelle les représentations de danse sont les plus nombreuses) (GERMAN 2005, GERMAN 2007: 32). Ces sociétés maîtrisaient l'écriture depuis environ 2000 av. J.-C., sous forme de syllabaires, non déchiffrés actuellement. La religion reste mal connue mais était centrée sur des déesses-mères, des grottes, des sanctuaires de sommet et des sanctuaires intégrés dans les palais (autels sacrificiels et bassins lustraux). A partir des années 1450 av. J.-C. se développe une nouvelle écriture, le linéaire B, également un syllabaire, qui note du grec (CHADWICK et VENTRIS, 1958) et émane d'une civilisation nommée mycénienne, du nom de Mycènes, l'un des principaux sites palatiaux, situé dans le Péloponnèse. Une des tablettes en linéaire B découverte à Thèbes atteste l'existence de deux joueurs de lyre (transcrits *nu-ra-ta-e*)³ et s'ajoute à la documentation archéologique que l'on possède par ailleurs : statuettes individuelles mais aussi chœurs de danse sculptés, sceaux, peintures (GERMAN 2007: 28, 32)⁴. Toutes ces représentations correspondent à

3 Thèbes, Musée archéologique MO28423, 1250-1200 av. J.-C., Μουσέων Δώρα, Μουσικοί και χορευτικοί απόπχοι από την αρχαία Ελλάδα / *Gifts of the Muses. Echoes from Music and Dance from Ancient Greece*, 2004, p. 114

4 Μουσέων Δώρα, Μουσικοί και χορευτικοί απόπχοι από την αρχαία Ελλάδα / *Gifts of the Muses. Echoes from Music and Dance from Ancient Greece*, 2004, p. 18-26 et p. 101-117.

une religion mieux connue, avec la moitié des dieux grecs (notamment Dionysos, noté sur les tablettes de Pylos PY Xa 102 et PY Xb 1419 ainsi que sur une tablette de Chania, Di-wo-nu-so ou Di-wo-nu-so-jo qui est le même mot au génitif) (CHADWICK et VENTRIS 1973: 127, RUIPEREZ 193, BURKERT 1985: 45, VLASSAKI et ALLAGER 1992: 75-81) dont les noms vont traverser les siècles, et d'autres divinités qui disparaissent à la fin de la civilisation mycénienne, vers 1120 av. J.-C. Le panthéon cependant diffère à Pylos et à Cnossos (BURKERT 1985: 45 ss.). Sur le continent, comme en Crète, durant la période mycénienne, les représentations de danse sont un peu moins nombreuses et proviennent souvent de contextes funéraires (GERMAN 2007: 32). Certaines scènes, figurées notamment sur des sceaux, semblent être des chorégraphies extatiques (avec personnages rejetant la tête en arrière) (MARINATOS 2004). Revenons aux poèmes homériques. Dans *l'Iliade*, la danse est au cœur de la société et de la religion, représentée au chant XVIII, 590-606 sur le bouclier d'Achille, dans une chorégraphie que l'on a souvent identifiée à la danse du labyrinthe (*infra*) mais que l'on tend maintenant à distinguer (OBSOMER 2003, OBSOMER 2011). Les danses guerrières étaient déjà connues car le héros crétois Mérion est aussi le meilleur danseur (XVI, 617-618). Dans *l'Odyssée*, la danse est aussi très présente et sont restés célèbres le jeu de balle dansé de Nausicaa et de ses servantes (VI, 100) ou bien les Phéaciens qui brillent par le jeu rapide de leurs pieds dans la danse (VII, 246-267) (WEGNER 1968, OLSEN 2017). Toutes ces danses sont-elles imprégnées de la période mycénienne, avec un substrat minoen ou bien sont-elles plus tardives?

Avant de tenter de répondre à cette question, il faut les revoir d'un œil neuf. Elodie Kabarakis diplômée de l'UCLouvain et professeur de lettres classiques dans l'enseignement secondaire, a rédigé en 2015 un mémoire de master sur la danse dans les poèmes homériques sous ma direction et celle d'Anne-Marie Doyen. Elle est aussi danseuse de danses grecques folkloriques, ce qui lui permet de mener des comparaisons intéressantes, tout en ayant bien conscience de la distance chronologique qui sépare l'orchestique antique des chorégraphies helléniques traditionnelles. Elle propose ici une étude lexicale de la danse dans *l'Iliade* et *l'Odyssée*, et une réflexion sur la traduction du vocabulaire concerné. Ainsi le *choros* en fonction du contexte est le chœur de danse, la piste de danse ou encore une œuvre d'art représentant le chœur de danse, et renvoie dans ce cas à la tradition des représentations de chorégraphie collective en cercle, non seulement à la fin des siècles obscurs, comme le rappelle Elodie Kabarakis avec le petit groupe sculpté d'Olympie mais aussi aux sculptures de la période mycénienne, que nous avons évoquées plus haut. Ceci n'est qu'un des exemples abordés dans ce très bel article qui donne de multiples pistes de réflexion. C'est avec une méthode très différente que l'archéologue Nektarios-Petros Yioutsos, titulaire d'un Ph.D. (YIOUTSOS 2013), en poste à l'Ephorat des Antiquités au Pirée et dans les îles, musicien et en contrat post doctoral à l'université nationale capodistrienne d'Athènes dans le domaine de l'archéoacoustique, aborde la question du jeu de balle pour savoir s'il était dansé ou non, puisqu'il part de la documentation

archéologique, notamment une représentation figurée sur une *pyxis* (petite boîte à maquillage)⁵ pour la comparer aux indications textuelles données par l'*Odyssee*.

b. La danse sur les représentations figurées architecturales des temples des VIe s. av. J.-C.

Au VIe s. av. J.-C. les Grecs connaissent depuis près de cent ans le principe d'édifices en pierre pour honorer leurs dieux mais ce siècle voit aussi de nouveaux temples se construire, notamment en Grande Grèce (Italie du sud), notamment dans la cité de Sybaris, fondée par les Achéens vers 721 av. J.-C. et dans son *apoikia* Poseidonia / Paestum, édifiée vers 600 av. J.-C. Sur ces monuments, les emplacements privilégiés pour les représentations figurées sont les frontons, les métopes dans le cas d'un temple dorique, ou encore la frise continue s'il s'agit d'un temple ionique. Angela Bellia, chercheuse à l'ISPC au conseil national italien de la recherche (CNR)⁶ propose de réétudier les scènes de danse figurant sur ces temples sous un angle anthropologico-religieux, en s'intéressant à la relation interactive entre les participants à la danse et le contexte rituel architectural, et en essayant de reconstruire le contexte dans lequel l'expérience rituelle qui a donné lieu à la création des reliefs sur les temples a été vécue. Ce type d'approche, comme elle l'explique, a été appliqué depuis le XXIe s. à de nombreuses sources textuelles (y compris épigraphiques) et iconographiques, mais beaucoup plus rarement aux représentations figurant sur les temples. Il ne s'agit pas de reconstruire la danse qui se trouve sur le relief de plusieurs métopes ou d'une frise continue mais de réfléchir sur le message véhiculé par l'image. On s'aperçoit alors que les représentations chorales se caractérisent par un mouvement généralement à l'unisson parce qu'elles transmettent la tradition culturelle et historique du chœur grec, symbole de tout groupement organisé⁷ et cadre de socialisation (OLSEN 2021: 2-3). Et grâce à cette orientation nouvelle de la recherche, on apprend aussi beaucoup sur les cérémonies qui ont inspiré cette iconographie architecturale.

c. La danse étrusque

Les études sur la danse étrusque ont été tout récemment renouvelées par deux jeunes chercheuses, Audrey Gouy et Eliza Anzelotti, qui ont toutes deux soutenu un doctorat.

5 Petite *pyxis* à figures rouges dans la collection privée Moutoussi

6 BELLIA 2020 et pour ses innombrables ouvrages et articles, voir <https://angelabellia.academia.edu/research#books>

7 Notamment Xénophon, *Economique*, VIII, 3 et 20. Pour une étude du corpus littéraire ayant trait au chœur en contexte culturel, KOWALZIG 2007; Olsen: 1 n. 2; NAEREBOUT 2017 : 39-66).

La première, post doctorante à l'Université de Copenhague grâce à la bourse Marie Skłodowska-Curie, dirige actuellement le projet TEXDANCE (European Commission grant ID 839799) sur l'emploi des tissus dans la danse antique et leur relation avec la chorégraphie. Elle a ainsi entrepris une typologie des vêtements en fonction du type de chorégraphie, par exemple pour les danses extatiques où trois costumes différents sont possibles: soit une longue tunique aux motifs floraux et un manteau fixé sur l'épaule, soit deux tuniques superposées dont celle du dessous est transparente et celle du dessous rouge, soit une seule tunique un peu plus courte; ou encore les danses masculines dans lesquelles les exécutants peuvent être nus avec des bottines et des bracelets ou bien revêtir quatre vêtements différents (manteau semi circulaire, manteau court, tunique longue et manteau...). Ce travail est un prolongement de sa thèse qui porte plus largement sur la danse étrusque de l'époque archaïque et au début de la période classique. Audrey Gouy estime que cette orchestique peut sembler influencée par la danse grecque, d'une part en raison de la présence de Grecs en Italie du sud dès le 8e s. av. J.-C., et en outre parce que l'on y retrouve des motifs communs, tels les Kômastes et l'enlèvement des Ménades par les Satyres. Il y a eu sans doute des mouvements de transfert culturel. Si les Etrusques ont puisé dans le répertoire gestuel et postural des Grecs, ils l'ont adapté à leur culture (IXe-Ier s. av. J.-C. avec apogée aux 7e et 6e s. av. J.-C.) et agencé pour servir leurs propres programmes iconographiques (parfois en relation avec l'immortalité (GOUY 2017). Mais il existe des motifs typiquement étrusques, tel celui du Phersu qui imite systématiquement les autres danseurs figurant à côté de lui, quelle que soit leur danse. Dans le présent article, Audrey Gouy propose une réflexion sur le mouvement et son interprétation dans l'iconographie étrusque.

Elisa Anzellotti est à la fois danseuse et historienne d'art. En tant que chorégraphe professionnelle, elle travaille en collaboration avec des groupes de musique ancienne. Sa thèse, née de cette double culture, porte sur le problème de la mémoire et de la conservation de la danse comme héritage intangible (ANZELLOTTI 2016) et elle a publié un ouvrage dans lequel la danse étrusque occupe une large part (ANZELLOTTI 2018). L'article qu'elle livre ici porte sur la chironomie, dont elle parle non seulement avec une grande connaissance de la bibliographie et des problématiques actuelles (notamment sur l'influence égyptienne avec la critique d'Hans Hickmann par Sibylle Emerit) (EMERIT 2013), mais aussi en y ajoutant son talent d'artiste, à même de rendre vivants les gestes qu'elle décrit.

Nous remercions Marcus Mota, Professeur à l'Université de Brasilia et Directeur du Drama Lab, non seulement pour sa propre contribution au sujet (MOTA 2011 et 2018) et les nombreuses discussions que nous avons eues avec lui, mais aussi pour nous offrir l'opportunité de publier ce dossier sur la danse dans la revue Dramaturgias et le plaisir de faire connaître au monde ces jeunes chercheurs.

Bibliographie

- ALONSO FERNANDEZ, Z. La danza en época romana : una aproximación filológica y lingüística, Thèse université de Madrid, 2011.
- ALONSO FERNANDEZ, Z. "Roman Dance", in: Lynch, T. A. C. Rocconi, E. (ed), A Companion to Ancient Greek and Roman Music, London: Wiley, 2020, pp. 173-185
- ANZELLOTTI, E. La danza nell'antichità. Etruschi, Greci e Romani, Viterbo: Ed. Archeoares, 2018.
- ANZELLOTTI, E. Memoria e materia della danza. Problemi conservativi di un patrimonio culturale immateriale. Saarbrücken: Edizioni Accademiche Italiane, 2016.
- BELLIA, A. (ed.) Musical and Choral Performance Spaces in the Ancient World, Pisa / Roma: Isituti Editoriali e Poligrafico, 2020 (Telestes, 5).
- BOCKSBERGER, S. M. "Dance as silent poetry, poetry as speaking dance, the poetics of orchesis", in: Gianvittorio L. (ed.), Choreutika. Performing and thorsing dance in ancient Greece, Pisa/ Roma: Fabrizio Serra Edore, 2017, pp. 159-177.
- BOCKSBERGER, S. M. "Narrative Dance : Imitating Ethos and Pathos through schēmata", in: Gianvittorio-Ungar, L Schlapbach, K. (ed.), Choreonarratives. Dancing stories in Greek and Roman Antiquity and beyond. Mnemosyne Supplement, 439, 2021, p. 57-281.
- BODIOU, L. FRERE, D. MEHL, V. L'expression des corps : gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique, PUR: Rennes, 2006.
- BOURCIER, P. Danser devant les dieux. La notion du divin dans l'orchestique., Paris: La recherche en danse, 1989.
- BRINCK, A. Inscriptiones graecae ad choregiam pertinentes, Halle, 1886.
- BRUNET, P. "Interactions voix-mouvement-instrument dans la poésie et le théâtre grecs" in: Delavaud-Roux, M.-H. Corps et voix dans les danses du théâtre antique, Rennes: PUR, 2019, pp. 235-258.
- BURETTE, P. -J. "De la danse des anciens", in: Mémoires de l'Académie et inscriptions des Belles Lettres, 1717.
- BURKERT, W. Greek Religion, Archaic and Classical, trad. J. Raffan, Oxford: Blackwell, 1985.

CALAME, C. Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque, Rome: ed. dell'Ateneo & Bizzarri, 1977.

CECCARELLI, P. La pirrica nell'antichità greco-romana: studi sulla danza armata, Rome: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1998.

CHADWICK, J. VENTRIS, M. The Decipherment of Linear B, Cambridge: Cambridge University Press, 1958.

CHADWICK, J. VENTRIS, M. Documents in Mycenaean Greek, Cambridge: At the University Press, 1973 (2e ed.).

COSNIER, J. "Les gestes du dialogue, la communication non verbale" in: Rev. Psychologie de la motivation, 21, 1996, 129-138.

COSNIER, J. VAYSSE, J. "Sémiotique des gestes communicatifs" in: Nouveaux actes sémiotiques, 52, 1997, p. 7-28.

DELAVAUD-ROUX, M.-H. Les danses armées en Grèce antique, Aix en Provence: PUP, 1993.

DELAVAUD-ROUX, M.-H. Les danses pacifiques en Grèce antique, Aix en Provence: PUP: 1994.

DELAVAUD-ROUX, M.-H. Les danses dionysiaques en Grèce antique, Aix en Provence: PUP 1995.

DURAND, J.-L. "Le faire et le dire : vers une anthropologie des gestes iconiques" in: History and Anthropology, 1, 1984, p. 29-48.

DURAND, J.-L. Sacrifice et Labour en Grèce ancienne: essai d'anthropologie religieuse, Paris-Rome: Ed. La découverte, 1986.

EMERIT, S. Music and Musicians. Willeke Wendrich (ed.), UCLA Encyclopedia of Egyptology. Los Angeles, 2013. Link: <http://digital2.library.ucla.edu/viewItem.do?ark=21198/zz002h77z9>

EMMANUEL, M. De Saltationis disciplina apud Graecos, Paris: Hachette, 1895.

EMMANUEL, M. Essai sur l'orchestique grecque : étude de ses mouvements d'après les monuments figurés, Paris: Hachette, 1895 = EMMANUEL, M. La danse grecque antique, Paris: Hachette, 1896 = EMMANUEL, M. La danse grecque antique, Paris/Genève: Slatkine, 1987.

FESTA, V. "Sikinnis. Storia di un antica danza" in: Memorie della reale accademia di archeologia, lettere e belle arti di Napoli, 3,2, 1918, 35-75.

FRANZIUS, G. Tänzer und Tänze in der archaischen Vasenmalerei, Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Georg-August Universität zu Göttingen, 1973.

FRONTISI-DUCROUX, F. LISSARRAGUE, F. "Vingt ans de vases grecs [Tendances actuelles des études en iconographie grecque (1970-1990)]" in: *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, 5, 1-2, 1990, 205-224.

GARELLI, M.-H. *Danser le mythe: la pantomime et sa réception dans la culture antique*, Louvain: Peeters, 2007.

GARELLI, M.-H., "Gestuelle et danse dans le monde antique. Deux questions de bibliographie" in: *Pallas*, 71, 2006, 151-169.

GERMAN, S. G. "Dance in Bronze Age Greece" in: *Dance Research Journal*, 39, 2, Winter, 2007, 23-42.

GERMAN, S. G. "Performance, Power and the Art of the Aegean Bronze Age" in: *British Archaeological Reports, International Series No 1347*, Archeopress, Oxford, 2005.

GIANVITTORIO, L. (ed.), *Choreutika. Performing and theorising dance in ancient Greece*, Pisa/ Roma: Fabrizio Serra Editore, 2017.

GIANVITTORIO-UNGAR, L. SCHLAPBACH, K. (ed.), *Choreonarratives. Dancing stories in Greek and Roman Antiquity and beyond. Mnemosyne Supplement*, 439, 2021.

GOUY, A. *La danse étrusque (VIIIe-Ve siècle avant J.-C.). Etude anthropo- iconologique des représentations du corps en mouvement dans l'Italie préromaine*, Thèse Paris: EPHE, 2017.

GOUY, A. "L'outil photographique et l'étude de la danse grecque antique", in: Bertho, R. Garric, J. P., Queyrel, F. (dir). *Patrimoine photographié, patrimoine photographique ("Actes de colloques")*, Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2013. Link : <https://books.openedition.org/inha/4681?nomobile=1&lang=fr> (= Collections électroniques de l'INHA. Link : <http://inha.revues.org/4681>).

GUAÏTELLA, I. "Les systèmes de notation de la prosodie et du geste : pourquoi et comment les utiliser ?", in: Guimbretière E., *Apprendre, enseigner, acquérir. La prosodie au cœur du débat*, Publications de l'Université de Rouen, 2000, pp. 165-185.

HOGDSON, J. et PRESTON-DUNLOP V., Introduction à l'œuvre de Rudolf Laban. Essai traduit de l'anglais par P. Lorrain, Arles: Actes sud, 1991.

HUET, V. et SCHEID, J. (éd.), La colonne aurélienne : geste et image sur la colonne de Marc Aurèle à Rome, Turnhout: Brepols, 2000.

HUNT, Y. Imperial policies towards pantomime and public entertainment, PhD thesis, The University of Queensland, 2012.

JANNOT J.-R., Les reliefs archaïques de Chiusi, Rome, EFR, 1984.

JOHNSTON, M. A., The dance in Etruria. A comparative study, Florence: L. S. Olschki, 1956.

JORY, E. J., "The pantomime dancer and his libretto", in: Hall E. and Wyles R. (éd.) *New Directions in Pantomime*, Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 157-168.

KÆCHLIN, B., "Techniques corporelles et leur notation symbolique" in: *Langages*, 3e année, 10, 1968, 36-47.

KOWALZIG, B. *Singing for the gods. Performances of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece*, New-York: Oxford University Press, 2007.

KRISTEVA, J. et LACOSTE M., "Bibliographie", *Langages*, 3e année, 10, 1968, 132-149.

L'AULNAYE, F.-H..S. de *De la saltation théâtrale ou recherche sur l'origine, les progrès et les effets de la pantomime chez les anciens*, Barrois l'aîné librairie, Paris 1790.

LADA-RICHARDS, I. *Silent eloquence: Lucian and pantomime dancing*, London: Duckworth, 2007.

LASCOUX, E. "Vers une théorie du phrasé : l'expérience de la double direction mélo-rythmique en grec ancien" in: Delavaud-Roux, M.-H. *Musiques et danses dans l'Antiquité*, Rennes: PUR, 2011, pp. 171-182.

LATTE, K. *De saltationibus Graecorum capita quinque*, Giessen: A. Töpelmann, 1913.

LAWLER, L. B. "The Maenads, A contribution to the Study of the Dance in the Ancient Greece", in: *Memoirs of the American Academy in Rome*, VI, 1927, 69-112.

LAWLER 1964a = LAWLER, L. B. *The Dance in Ancient Greece*, London: A. and C. Black, 1964.

LAWLER 1964b = LAWLER, L. B. *The dance of the ancient greek theatre*, Iowa City: University of Iowa Press, 1964.

LAZOU, A. “Le caractère diachronique du dionysiaque” in: Delavaud-Roux, M.-H. *Musiques et danses dans l’Antiquité*, Rennes: PUR, 2011, pp. 225-232

LE COZ, A. “Danse et factions dans l’Empire chrétien : les danseurs ἐμμόλοι dans la Chronographie de Malalas”, in: Delavaud-Roux, M.-H. *Musiques et danses dans l’Antiquité*, Rennes: PUR, 2011, pp. 259-269.

LISSARRAGUE, F. *La cité des Satyres. Une anthropologie ludique (Athènes VIe-Ve siècles avant J.-C.)*, Paris: éditions EHESS, 2013.

LISSARRAGUE, F. *Vases Grecs. Les Athéniens et leurs images*, Paris: Hazan Editions, 1999.

LONSDALE, S. H. *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, Baltimore / Londres: The John Hopkins University Press, 1993.

MARINATOS, N. “The Character of Minoan Epiphanies”, *Divine Epiphanies in the Ancient World. Illinois Classical Studies*, 29, 2004, 25-42.

MEURSIUS J., *Orchestra sive de saltationibus veterum*, 1618 reprint in: J. Gronivius (ed) *Thesaurum Graecarum Antiquitatum*, VIII, 1699, pp. 1234-1300 et nouv. ed Naerebout, F. Raftis, A. (éd.), *Johannes Meursius and his “Orchestra, sive de Saltationibus veterum” of 1618. The first monograph on ancient Greek dance since Antiquity*, Athens: Greek Dances Theater Dora Stratou, 2003.

MOTA, M. “Entendre et danser les rythmes. Une appropriation interartistique des mètres de la tragédie grecque” in: Delavaud-Roux, M.-H. *Corps et voix dans les danses du théâtre antique*, Rennes: PUR, 2019, pp. 209-222.

MOTA, M. *Audiocenas : interface entre cultura clássica, dramaturgia e sonoridades*, Brasília : Editora Universidade de Brasília, 2020.

MUÑOZ, A.-I, “Ἀντίστροφος comme figure chantée et dansée du mariage” in: Delavaud-Roux, M.-H. *Corps et voix dans les danses du théâtre antique*, Rennes: PUR, 2019, pp. 71-123.

NAEREBOUT, F. *La danza greca antica. Cinque secoli d’indagine*, a cura di G. du Lecce, Lecce: Manni, 2001, (= Naerebout, F. *Attractive Performances. Ancient Greek Dances : three preliminary studies*, Amsterdam: ed. Gieben, 1997.

NAEREBOUT, F. “Quelle contribution l'épigraphie grecque apporte-t-elle à l'étude de la danse antique ?” in: Delavaud-Roux, M.-H. Musiques et danses dans l'Antiquité, Rennes: PUR, 2011, pp. 247-258.

NAEREBOUT, F. “Moving in Unison. The Greek Chorus in performance”, Gianvittorio, L. (ed.), *Choreutika. Performing and theorising dance in ancient Greece*, Pisa/Roma: Fabrizio Serra Edore, 2017, pp. 39-66.

OBSOMER, C. “Hérodote II 148 à l'origine du terme Labyrinthos ? La Minotaumachie revisitée”, in: Duhoux, Y. Briciaka. A tribute to W. C. Brice, Amsterdam: AM Hakkert, 2003 (Cretan studies, 9), p. 105-186.

OBSOMER, C. “Le Troiaie Lusus, le schéma du labyrinthe et l'octaétéride”, in: MEURANT, A. Routes et parcours mythiques. Des textes à l'archéologie. Actes du Septième colloque international d'anthropologie du monde indo-européen et de mythologie comparée (Louvain-la-Neuve, 19-21 mars 2009), Bruxelles, Safran, 2011 (Langues et cultures anciennes, 17), pp. 199-214.

OLSEN, S. “The Fantastic Phaeacians: Dance and Disruption in the Odyssey” in: *Classical Antiquity*, 36. 1, 2017, p. 1-32.

OLSEN, S. *Solo Dance in Archaic and Classical Greek Literature. Representing the Unruly Body*, Cambridge / New-York: Cambridge University Press, 2021.

PÄLL, J. “Les odes monostrophiques de Pindare ont-elles été dansées ?”, in: Delavaud-Roux, M.-H. Musiques et danses dans l'Antiquité, Rennes: PUR, 2011, pp. 155-170.

PERROT S., *Musiques et Musiciens à Delphes de l'époque archaïque à l'Antiquité tardive*, thèse Université de Paris-Sorbonne, 2013.

PERROT, S. “Le danseur peut-il devenir instrumentiste au théâtre ?”, in: Delavaud-Roux, M.-H. Corps et voix dans les danses du théâtre antique, Rennes: PUR, 2019, pp. 153-155.

POURSAT, J.-C. “Les représentations de danse armée dans la céramique attique”, in: *BCH*, 1968, 550-615.

PRUDHOMMEAU, G. *La danse grecque antique*, CNRS, Paris, 1965.

RAFTIS, A. *The world of Greek dance*. London: Finedawn, 1987.

RAFTIS, A. *Ἐγκυκλοπαίδεια του ελληνικού χορού*, Athens : Greek Dances Theatre Dora Stratou, 1995.

- ROBERT, L., “Pantomimen im Griechischen Orient”, *Hermes*, 65, 1930:106-122.
- ROBERT, L., “ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΟΣ”, *REG*, 49, 1936: 235-254.
- ROBERT, L., *Études Épigraphiques et Philologiques*, Paris: Bibliothèque de L'École des Hautes Études, 1938.
- ROBERT, J. -N. , *Les Etrusques*, Paris: Les Belles Lettres, Paris, 2007.
- RUIPEREZ M. S., “Mycenaean Name of Dionysos” in: Heubeck, A. Neuman, G. (hrsg) *Res Mycenaeae. Akten des VII. internationalen mykenologischen Colloquiums in Nürnberg vom 6.–10. April 1981*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1983, pp. 408-412.
- SCALIGER, J. C. *Poétique*, XVIII, Lyon, 1561 .
- SCHLAPBACH, K. *The anatomy of dance discourse. Litterary and Philosophical approach to Dance in the Latter Graeco roman World*, Oxford: Oxford University Press, 2018
- SECHAN, L. *La danse grecque antique*, Paris: E. de Boccard, 1930 .
- STEINRÜCK, M. “Antistrophe et mélodie : le critère des accents”, in: Delavaud-Roux, M.-H. *Musiques et danses dans l'Antiquité*, Rennes: PUR, 2011, pp. 143-153.
- STEINRÜCK, M. “καὶ μὴν ou la voix de Cassandra” in: Delavaud-Roux, M.-H. *Corps et voix dans les danses du théâtre antique*, Rennes: PUR, 2019, pp. 45-52.
- STITTL, C. *Die Gebärden der Griechen und Römer*, Leipzig: B. G. Teubner, 1890.
- STRATOU, D. *The Greek dances : our living link with antiquity*, Athens: Greek Dances Theatre Dora Stratou, 1966
- THUILLIER J.-P. , *Les jeux athlétiques dans la civilisation étrusque*, Rome: EFR, 1985.
- TOILLON, V. *Corps et âme en mouvement. Expression et signification du mouvement dans la peinture de vases en Grèce ancienne (Ve siècle av. J.-C.). Ivresse, possession divine et mort*, Thèse Université de Montréal et Université de Franche-Comté, 2014.
- VESTERINEN, M. *Dancing and Professional dancers in Roman Egypt*, Helsinki: Yliopistopaino, 2007.

VILLANUEVA-PUIG M.-C., Ménades. Recherches sur la genèse iconographique du thiasse féminin de Dionysos. Des origines à la fin de la période archaïque, Paris: Les Belles Lettres, 2009.

VLASSAKIS, M. ALLAGER, B. P. "New linear B tablets from Chania", *Kadmos*, 31, 1992, 61-87.

WEBB, R. *Demons and Dancers. Performance in late Antiquity*, Cambridge / London: Harvard University Press, 2008.

WEEGE, F. *Der Tanz in der Antike*, Halle / Saale: M. Niemeyer, 1926.

WEGNER, M. *Musik und Tanz*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1968

YIOUTSOS, N. P., *Female Dancing in Worship of Pan and the Nymphs*, Thèse Université de Ioannina.

Μουσέων Δώρα, Μουσικοί και χορευτικοί απόπχοι από την αρχαία Ελλάδα / Gifts of the Muses. Echoes from Music and Dance from Ancient Greece, Athens, 2004.

Orchesis

Une approche philologique et
lexicale de la danse chez Homère¹

*A philological and lexical
approach to dance in Homer¹*

Elodie Kabarakis

Elodie Kabarakis graduated from UCLouvain. She wrote in 2015 a dissertation about Dance in Homer under the supervision of M.-H. Delavaud-Roux and A.-M. Doyen. She now teaches classics in high school and promotes classical culture with her non-profit organisation, Apostrophos.
E-mail: elodie.kbs@gmail.com

Résumé

Nous présentons dans cet article un lexique de la danse chez Homère, avec pour chaque terme, sa définition et ses références dans l'*Illiade* et l'*Odyssée*. Ce lexique nous mène ensuite à une étude détaillée de l'emploi de ces termes dans leur contexte et en confrontation les uns avec les autres. Nous dégagons de cette façon les caractéristiques essentielles de la danse chez Homère et nous remettons en question certaines traductions traditionnelles qui peuvent induire le chercheur en erreur. C'est le cas en particulier de la traduction du terme $\chi\omicron\rho\acute{o}\varsigma$ au chant XVIII de l'*Illiade* (590). Nous prouvons ainsi l'importance d'une approche philologique et lexicale de la danse chez Homère.

Mots clés: Danse, Homère, Iliade, Odyssée, Épopée, Lexique, Vocabulaire, Chœur, Dédale, Ariane, Danse traditionnelle grecque, Philologie classique.

Abstract

In this article, we present a lexicon of dance in Homer. We give the definition of each term and its references in the Iliad and the Odyssey. We also study the occurrence context and bring out the essential characteristics of dance in Homer. Then, we question some traditional translations such as the translation of the term $\chi\omicron\rho\acute{o}\varsigma$ in book 18 of the Iliad (590). That way, we prove the importance of a philological and lexical approach to dance in Homer.

Keywords: Dance, Homer, Iliad, Odyssey, Epic poems, Lexicon, Vocabulary, Chorus, Daedalus, Ariadne, Greek dance, Classical philology.¹

¹ Nous remercions Marie-Hélène Delavaud-Roux pour la confiance qu'elle a placée en nous depuis notre collaboration en 2015, ainsi que pour ses conseils toujours précieux et bienveillants.

Introduction

La danse chez Homère ne reçoit pas l'attention qu'elle mérite. Elle n'est malheureusement jamais étudiée pour elle-même. Les chercheurs considèrent plutôt la danse homérique dans une perspective historique et diachronique. S'ils sont régulièrement amenés à relire *l'Iliade* et *l'Odyssée*, c'est pour y chercher les traces des chœurs virginaux, des péans, des hyménées ou d'une mystérieuse danse crétoise. Ce faisant, ils manquent cependant l'occasion de s'intéresser au texte d'Homère dans son ensemble et de comprendre quelles étaient les caractéristiques générales de la danse à l'époque homérique. En 2015, dans notre mémoire (KABARAKIS), nous avons comblé ce vide en étudiant tous les contextes d'apparition de la danse et de la musique dans les épopées mais nous n'avions pas suffisamment observé les mots d'Homère... Nous n'avions pas cherché le sens profond de certains termes, nous ne les avons pas comparés les uns aux autres, nous n'avions pas remis en question non plus l'une ou l'autre traduction traditionnelle.

Aujourd'hui, nous remédions à notre propre manquement et proposons une toute nouvelle approche de la danse chez Homère fondée sur une méthode philologique et lexicale. Celle-ci consiste d'abord à rassembler dans un lexique tous les termes qui renvoient à la danse homérique et à donner pour chaque terme, sa définition et ses références dans *l'Iliade* et *l'Odyssée*. Ce lexique nous livre une vue d'ensemble du champ lexical de la danse chez Homère et suscite de nombreuses questions.

Que signifie ὁ χορός, le mot le plus employé chez Homère pour parler de la danse? Comment choisir entre ses deux sens possibles de *piste de danse* et de *chœur*? Et le χορός de Dédale au chant XVIII de *l'Iliade* (590) est-il vraiment une piste de danse? Quelle différence présente le terme ὁ χορός avec les autres mots qui signifient *la danse*, ἡ μολπή, ὁ ὄρχηθμός et ἡ ὄρχηστύς? Quand apparaissent les verbes μέλπω et ὀρχέομαι d'où ces mots dérivent? Et le verbe παίζω, quel rapport présente-t-il avec la danse? Ne signifie-t-il pas habituellement *jouer*? Qui sont les danseurs homériques aussi? Et enfin, quelles sont les

caractéristiques principales de la danse? Quelle est l'ambiance chorale chez Homère? Que nous apprend le vocabulaire sur la façon dont la danse était perçue dans les épopées homériques?

Partie I: Le lexique de la danse

Nous avons rassemblé dans ce lexique tous les mots qui concernent la danse chez Homère². Pour l'établir, nous avons relu en français *l'Iliade* et *l'Odyssée* à la recherche des scènes de danse. Au cours de notre lecture, nous avons relevé tous les passages qui se référaient à la danse. Nous les avons ensuite lus en grec et même traduits pour mieux observer le vocabulaire employé par Homère et pour réfléchir sur le véritable sens de ses vers. Dans cette perspective, nous avons comparé les éditions de P. Mazon pour *l'Iliade* et d'A. Ludwich pour *l'Odyssée* à celles de G. Dindorf, d'A. T. Murray et de V. Bérard afin de vérifier qu'il n'y avait pas de différences significatives entre elles. Les textes concordaient dans l'ensemble.

Après cette étape importante, nous avons construit un tableau avec tous les mots de vocabulaire de la danse que nous avons rencontrés. Une recherche de ces termes dans le *Thesaurus Linguae Graecae*³ nous permit de nous assurer que nous n'avions oublié aucune occurrence. Le dictionnaire étymologique de P. Chantraine (1999) d'où sont tirées les traductions ci-dessous, nous fut aussi d'une grande aide pour comprendre en profondeur le sens de ces mots et leur origine. Nous avons classé les lemmes par ordre alphabétique afin d'en faciliter la recherche. Ils sont cependant regroupés par thème dans l'étude du vocabulaire de la danse qui suit ce lexique.

Terme	Sens	Occurrence
ὁ βητάρμων, ονος	le danseur	<i>Od.</i> VIII, 250, 383
δινεύω, δινέω	faire tourner, tourner, tourbillonner	<i>Il.</i> XVIII, 494, 606 <i>Od.</i> IV, 19
θαυμάζω	admirer, s'étonner, s'émerveiller	<i>Od.</i> VIII, 265 <i>Il.</i> XVIII, 496
ὁ κυβιστητήρ, ἦρος	celui qui saute la tête la première, qui fait une culbute	<i>Il.</i> XVIII, 605 <i>Od.</i> IV, 18
ἡ μαρμαρυγή, ἦς	le scintillement des pieds à cause de la rapidité du mouvement.	<i>Od.</i> VIII, 265

2 Pour un lexique de la musique et du chant, voir KABARAKIS 2015: 57-61

3 Pantelia, M. C. (éd.) *Thesaurus Linguae Graecae*. Digital Library, University of California, Irvine. <http://www.tlg.uci.edu> (consulté le 10 avril 2021)

Terme	Sens	Occurrence
μέλπω	chanter et danser, chanter	<i>Il.</i> I, 474 <i>Il.</i> VII, 241 <i>Il.</i> XVI, 182 <i>Od.</i> IV, 17 <i>Od.</i> XIII, 27
ἡ μολπή, ἦς	chant accompagné de danse	<i>Il.</i> I, 472 <i>Il.</i> XIII, 637 <i>Il.</i> XVIII, 572, 606 <i>Od.</i> I, 152 <i>Od.</i> IV, 19 <i>Od.</i> VI, 101 <i>Od.</i> XXI, 430 <i>Od.</i> XXIII, 145
ὄρχεομαι	danser en groupe généralement; à différencier de χορεύω (former un chœur) et de σκιρτάω (sauter)	<i>Il.</i> XVIII, 594 <i>Od.</i> VIII, 371, 378 <i>Od.</i> XIV, 465
ὁ ὄρχηθμός, οῦ	la danse	<i>Il.</i> XIII, 637 <i>Od.</i> VIII, 263 <i>Od.</i> XXIII, 134, 145, 298
ὁ ὄρχηστής, οῦ	le danseur	<i>Il.</i> XVI, 617 <i>Il.</i> XXIV, 261
ὁ ὄρχηστήρ, ἦρος	le danseur	<i>Il.</i> XVIII, 494
ἡ ὄρχηστύς, ὕος	la danse en tant qu'art	<i>Il.</i> XIII, 731 <i>Od.</i> I, 152, 421 <i>Od.</i> VIII, 253 <i>Od.</i> XVII, 605 <i>Od.</i> XVIII, 304
παίζω	jouer, jouer d'un instrument, danser, plaisanter, railler	<i>Od.</i> VI, 100, 106 <i>Od.</i> VII, 291 <i>Od.</i> VIII, 251 <i>Od.</i> XXIII, 147
περιστεναχίζομαι	retentir tout autour, de tout côté, renvoyer le bruit de	<i>Od.</i> VIII, 264
πλήσσω	frapper, donner un coup, piquer	<i>Od.</i> VIII, 264
ρήγνυμι	frapper, briser	<i>Il.</i> XVIII, 571
σκαίρω	sauter en tous sens, danser	<i>Il.</i> XVIII, 572
τέρπομαι	éprouver un plaisir physique ou psychique	<i>Il.</i> XVIII, 604 <i>Od.</i> I, 422-423 <i>Od.</i> XVII, 606 <i>Od.</i> XVIII, 305-306

Terme	Sens	Occurrence
τρέχω	courir	<i>Il.</i> XVIII, 599, 602
φιλοπαίγμων, ονος	qui aime le jeu	<i>Od.</i> XXIII, 134
ὁ χορός, οῦ	la danse en chœur, la danse en groupe, le chœur de danse, la piste de danse	<i>Il.</i> III, 393, 394 <i>Il.</i> XV, 508 <i>Il.</i> XVI, 180, 183 <i>Il.</i> XVIII, 590, 603 <i>Od.</i> VI, 65, 157 <i>Od.</i> VIII, 248, 260, 264 <i>Od.</i> XII, 4, 318 <i>Od.</i> XVIII, 194
ἡ χοροτυπία, ας	action de frapper le sol en dansant	<i>Il.</i> XXIV, 261

Partie II: Le vocabulaire de la danse

Ce lexique nous permet d'avoir une vision globale de la danse chez Homère et d'apercevoir en un coup d'œil la plupart de ses caractéristiques mais il révèle aussi l'emploi de mots différents pour le même concept. La danse, en effet, se traduit en grec par ὁ χορός, ἡ μολπή, ὁ ὄρχηθμός, et ἡ ὄρχηστύς; danser par μέλπω, ὀρχέομαι et παίζω et les danseurs par ὁ βητάρμων, ὁ κυβιστητήρ et ὁ ὄρχηστής. Tous ces mots signifient-ils vraiment la même chose? Sont-ils utilisés dans des contextes semblables? Quelles nuances renferment-ils? Ces questions constituent le fil conducteur de la deuxième partie de cet article où nous étudions les occurrences de chaque mot de vocabulaire.

Notre méthode consiste à comparer les différents usages des termes entre eux et de les confronter parfois à d'autres contextes d'apparition, au sein des épopées mais aussi dans d'autres œuvres archaïques comme les *Hymnes homériques*. Notre analyse passe aussi dans certains cas par la traduction qui est volontairement littérale. Nous évitons ainsi d'interpréter le texte grec et de nous éloigner de son sens premier que nous devons absolument comprendre si nous voulons brosser un portrait fidèle de la danse chez Homère.

Nous commençons notre étude par les mots qui évoquent la danse ou l'acte de danser. Nous nous intéressons en particulier au terme ὁ χορός qui est le plus fréquent mais aussi le plus ambigu. Nous avons l'ambition ici de lever cette ambiguïté et de distinguer pour chacune de ses occurrences entre ses deux sens possibles, *la piste de danse et le chœur*. Nous poursuivons ensuite avec les termes ἡ μολπή et ὁ ὄρχηθμός ou ἡ ὄρχηστύς, dérivés des verbes μέλπω et ὀρχέομαι dont nous analysons aussi les occurrences, afin de bien comprendre ce qui différencie tous ces mots entre eux. Le verbe παίζω, quant à lui, occupe une place particulière dans notre étude étant donné son lien

surprenant mais étroit avec la danse. Nous terminons par l'analyse des danseurs qui sont nommés de trois façons différentes (ὁ βητάρμων, ὁ κυβιστητήρ, ὁ ὄρχηστής) dans les épopées homériques.

A. Evoquer la danse

1. Le χορός

Ὁ χορός est le terme le plus utilisé pour se référer à la danse dans les épopées homériques. Il apparaît quinze fois au total, sept dans *l'Iliade* et huit dans *l'Odyssée*.

Le mot χορός n'a pas d'équivalent en français. Il englobe en effet deux réalités: il renvoie tantôt à *un lieu consacré à la danse* et tantôt au *groupe de danseurs*. Dans ce dernier cas, les spécialistes le traduisent par *chœur*. En général en français, le terme *chœur* correspond à un groupe de chanteurs ou à l'emplacement du chant choral dans une église. Nous ne l'utiliserons cependant pas dans ce sens ici parce que, même si le chœur grec chantait, son essence était la danse, à tel point que les Grecs encore aujourd'hui emploient ce terme pour parler de cet art.

Le terme χορός porte donc deux sens proches mais distincts: *la piste de danse* et *le groupe de danseurs*. Lequel des deux est le premier? Est-ce le groupe de danseurs qui a donné son nom à l'aire de danse ou bien est-ce l'inverse? Nous ne pouvons pas l'affirmer avec certitude. P. Chantraine (1999: s.v. χορός) avance néanmoins plusieurs arguments en faveur de la deuxième hypothèse. Tout d'abord, le sens de *piste de danse* est ancien. Il est propre à Homère et se perd par la suite. De plus, Pausanias (III, 11, 9) nous apprend que le χορός était à Sparte l'équivalent d'une place publique. La notion spatiale de χορός est donc confirmée dialectalement. Enfin, χορός dans les composés homériques renvoie à un lieu. Le composé καλλιχορος est une épithète de grandes villes qui signifie «aux belles danses» ou plus probablement «aux belles places pour les danses». L'adjectif εὐρύχορος qualifie aussi des villes et des pays et pourrait signifier «aux larges places (de danse?)» (BAILLY 2010: s.v. εὐρύχορος). Enfin, dans le composé χοροῖτυπια (*action de frapper le sol en dansant*), il n'y a pas de doute pour le sens locatif de χορός attesté par la terminaison -οι et par le verbe τύπτω (*frapper*). Le sens de *piste de danse* semble donc bien précéder celui de *chœur*.

Ce double sens du terme χορός complique la compréhension du texte d'Homère et mène à des interprétations erronées de la part des traducteurs. Afin de remédier à cette confusion et de distinguer entre le sens de *piste de danse* et de *chœur*, nous avons analysé toutes les occurrences du mot χορός dans leur contexte. Les verbes qu'Homère emploie ou le sens général du passage constituent en effet des indices précieux du sens du mot χορός, surtout s'ils sont comparés à d'autres contextes d'apparition.

A. Le χορός, une piste de danse

Commençons par les extraits où le terme χορός signifie *la piste de danse*. Il en est certains, comme au chant VIII de l'*Odyssee*, où le sens de *piste de danse* nous apparaît clairement.

262	κοῦροι (...)	Les jeunes gens (...) frappèrent la divine <i>piste de danse</i> de leurs pieds.
264	πέπληγον δὲ χορόν θεῖον ποσίν. ⁴	

Χορός dans cet extrait, comme dans le dérivé χοροῖτυπία, porte selon nous le sens de *piste de danse*. Nous ne comprenons donc pas le vers comme Sarah Olsen (2017: 7) qui préfère l'interprétation selon laquelle les danseurs martèlent de leurs pieds une danse divine. D'une part, le verbe πλήσσω (*frapper*) dont χορός est le complément d'objet direct se comprend plus aisément si ὁ χορός renvoie au sol. D'autre part, ὁ χορός apparaît un peu plus haut au vers 260 mais cette fois comme complément du verbe λειαίνω (*aplanir; rendre lisse*). Vu le sens de ce verbe, il est impossible dans ce cas-ci que χορός ait le sens de *chœur*, d'autant plus que la danse n'a pas encore démarré et ce sont neuf juges et non des danseurs, qui font l'action.

259	αἰσυμνῆται (...) ἐννέα (...)	Les neuf juges aplanirent la <i>piste de danse</i> et dégagèrent un bel espace de concours.
260	λείηναν δὲ χορόν, καλὸν δ' εὐρύναν ἀγῶνα.	

Nous pensons donc que χορός signifie *piste de danse* dans les deux passages précédents. Il n'est cependant pas toujours aussi aisé de savoir si χορός doit être compris comme *une piste de danse* ou comme *un chœur*. Il y a en fait plusieurs passages où le traducteur est en droit d'hésiter. Le premier est le vers 393 du chant III de l'*Iliade*.

392	οὐδέ κε φαίης	Tu ne dirais pas qu'il rentre d'un combat avec un homme, mais plutôt qu'il se rend à la piste de danse / qu'il se joint à un chœur ou qu'il s'assied, tout juste après avoir mis fin au chœur.
393	ἀνδρὶ μαχεσσάμενον τὸν γ' ἐλθέμεν, ἀλλὰ χορόνδε	
394	ἔρχεσθ', ἢ ἐ χοροῖο νέον λήγοντα καθίζειν.	

4 Les textes sont tirés de l'édition de P. Mazon pour l'*Iliade* et d'A. Ludwich pour l'*Odyssee*.

5 Sauf indication contraire, les traductions des passages cités sont personnelles.

Contrairement aux passages précédents, le sens global de la phrase ne nous permet pas de trancher entre les deux traductions possibles. C'est pourquoi, il nous faut observer le texte d'Homère de plus près et plus particulièrement le verbe qu'il emploie, ἔρχομαι (*venir*). Ce dernier se construit ici avec un accusatif de but qui n'est autre que χορόν (CHANTRAINE 1999: s.v. χορός). Le choix d'un verbe de déplacement donne l'idée d'un lieu auquel on se rend. De plus, cette tournure en rappelle une autre au chant XIX de l'*Odyssée* (313) où Ulysse se rend dans une maison (οἶκον ἐλεύσεται). Dans les deux expressions, ἔρχομαι se construit avec un accusatif de but et dans les deux cas, cet accusatif correspond à un espace qui implique la présence de personnes. Nous pensons donc que, comme οἶκον, le mot χορός au vers 393 doit être compris comme un lieu, de rencontre certes, mais comme un lieu avant tout. Nous traduirions donc le vers par: *mais plutôt qu'il se rend là où l'on danse*.

Notre idée que le χορός est ici plutôt un lieu est renforcée par deux autres vers où le verbe ἔρχομαι ne se construit pas avec un accusatif de direction ambigu mais avec la préposition εἰς (*vers*) qui a clairement une dimension spatiale.

Au chant XV de l'*Illiade*, Ajax exhorte ses compagnons au combat.

508	οὐ μὰν ἔξ γε χορόν κέλετ' ἐλθέμεν, ἀλλὰ μάχεσθαι.	Il (Hector) ne leur ordonne pas d'aller à la piste de danse mais de se battre.
-----	--	---

Au chant VI de l'*Odyssée*, Nausicaa pense à ses frères qui ont besoin de vêtements propres pour aller à la danse.

64	οἱ δ' αἰεὶ ἐθέλουσι νεόπλυτα	Eux veulent toujours aller à la piste de danse vêtus de vêtements fraîchement lavés.
65	εἴματ' ἔχοντες ἐς χορόν ἔρχεσθαι	

Il est encore une occurrence du mot χορός au chant VI de l'*Odyssée*. Elle est légèrement différente des précédentes parce que χορόν est cette fois le complément du verbe εἰσοιχνέω (*aller dans, entrer*) et non de ἔρχομαι mais la même préposition εἰς est présente puisqu'elle compose le verbe. La présence de cette préposition induit encore une fois que le χορός est un lieu.

157	λευσσόντων τοιόνδε θάλος χορόν εἰσοιχνεῦσαν.	(...) quand ils voient un tel enfant pénétrer la piste de danse .
-----	---	--

Nous avons donc relevé six passages où χορός signifie *la piste de danse* plutôt que *le chœur*. Il est en un dernier où le sens de *piste de danse* est généralement choisi. Celui-ci mérite qu'on s'y attarde plus longuement, vu sa célébrité. Il s'agit du χορός qu'Héphaïstos a ciselé sur le bouclier d'Achille et qui ressemble à celui que Dédale avait fabriqué pour Ariane.

B. Le χορός sur le bouclier d'Achille, une piste de danse?

590 ἐν δὲ **χορὸν** ποίκιλλε περικλυτὸς
Ἀμφιγυήεις
591 τῶι ἴκελον, οἷόν ποτ' ἐνὶ Κνωσῶι
εὐρείῃι
592 Δαίδαλος **ἤσκησεν** καλλιπλοκάμωι
Ἀριάδνηι.

L'illustre Boiteux y ciselait
aussi **une piste de danse/un
choeur** semblable à celui
que, dans la vaste Cnosso,
Dédale **avait travaillé**
autrefois pour Ariane aux
belles boucles.

Quel est ce χορός au chant XVIII de l'*Illiade* que Dédale aurait fabriqué pour Ariane? Les traducteurs supposent souvent qu'il s'agit d'une piste de danse réelle que Dédale aurait construite à Cnosso. Paul Mazon par exemple traduit ainsi: *L'illustre Boiteux y modèle encore une place de danse (χορὸν) toute pareille à celle que jadis, dans la vaste Cnosse, l'art de Dédale a bâtie (ἤσκησεν) pour Ariane aux belles tresses* (1946). Plus récemment (2010), Philippe Brunet comprend aussi le χορός comme une piste de danse: *Et l'illustre Boiteux fit briller une piste de danse, semblable à celle où (οἷόν) jadis, dans Cnosso la ville spacieuse, Dédale avait œuvré pour Ariane boucles-splendides*. Sa compréhension du χορός comme un espace est tellement solide qu'elle le pousse à traduire οἷόν (591) par où, alors que c'est un accusatif – l'équivalent en français d'un complément d'objet direct. Comme nous le verrons cependant, sa traduction du verbe ἤσκησεν par *avait œuvré* respecte davantage le sens premier du terme que celle de Paul Mazon. Le terme χορός (vers 590) doit-il bien être compris comme un espace dédié à la danse? Rien n'est moins sûr. Il se pourrait aussi que le χορός que Dédale a fabriqué pour Ariane soit un chœur de danse sculpté.

Le vers 592 constitue la plus ancienne référence littéraire à Dédale. Il s'agit de sa seule apparition dans toute l'œuvre homérique. Dédale y est présenté comme l'artisan par excellence, puisque son œuvre est digne de comparaison avec celle du dieu Héphaïstos. Mais Dédale est-il ici le sculpteur ou l'architecte? Et le χορός est-il un chœur sculpté ou une piste de danse construite?

Les anciens penchent davantage pour une sculpture (FRONTISI-DUCROUX 1975: 136). Callistrate croit, à voir l'Eros de Praxitèle, qu'il est possible que Dédale ait sculpté un chœur en mouvement (Stat., III, 5):

ἐμοὶ μὲν δὴ θεασαμένω τὴν τέχνην ἐπήει
πιστεύειν, ὅτι καὶ χορὸν ἤσκησε
κινούμενον Δαίδαλος καὶ χρυσῶ
παρεῖχεν αἰσθήσεις, ὅπου καὶ Πραξιτέλης
εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Ἔρωτος ἐνέθηκε
μικροῦ καὶ νοήματα καὶ πτέρυγι τὸν ἄερα
τέμνειν ἐμηχανήσατο.

A contempler cette œuvre, j'en suis
venu à croire **et que Dédale a travaillé
un chœur en mouvement et qu'il a
donné à l'or des sentiments**, puisque
Praxitèle a même mis de la pensée
dans sa représentation du petit Eros
et qu'il l'a façonnée de manière à lui
faire fendre l'air de ses ailes.

Pausanias, quant à lui, énumère les sculptures faites par Dédale dans les différentes régions de Grèce et cite parmi celles-ci le χορός d'Ariane (IX, 40, 3):

τοσαῦτα δὲ ἕτερα ξόανα ἐν Κρήτῃ,
Βριτόμαρτις ἐν Ὀλοῦντι καὶ Ἀθηνᾶ παρὰ
Κνωσσίοις· παρὰ τούτοις δὲ καὶ ὁ τῆς
Ἀριάδνης χορός, οὗ καὶ Ὅμηρος ἐν Ἰλιάδι
μνήμην ἐποιήσατο, ἐπειρασμένος ἐστὶν
ἐπὶ λευκοῦ λίθου.

D'autres xoana de ce type se trouvent en Crète, Britomartis est à Olonte, et Athéna est chez les Cnossiens; **il y a aussi chez ces derniers le chœur de danse d'Ariane**, dont Homère rappelle le souvenir dans *l'Iliade* et qui a été travaillé **dans de la pierre blanche**.

Les deux auteurs pensent donc que le χορός fabriqué par Dédale était bien une sculpture. Ils ne sont toutefois pas d'accord sur la matière. Callistrate pense que c'était une statue en or – sauf s'il fait référence à une autre œuvre – et Pausanias en pierre blanche. D'autres se réfèrent aussi au χορός offert par Dédale mais leurs témoignages ne permettent pas de comprendre s'ils l'imaginent comme une œuvre d'art ou comme un espace construit.

Ainsi, Lucien passe rapidement sur cette scène du bouclier et emploie le même verbe qu'Homère, ἤσκησεν, pour décrire le travail de Dédale (*De saltatio*, 13). Il n'est donc pas possible de comprendre comment il perçoit le χορός. Même chose pour Philostrate le Jeune qui, dans ses *Imagines* (X, 18), décrit un bas-relief représentant le bouclier d'Achille. Il compare la piste de danse des jeunes gens avec celle que Dédale avait donnée à Ariane mais ne prend pas parti non plus. Enfin, Grégoire de Nazianze admire la capacité du monde animal et humain à créer de la beauté (*Orationes theologicae* 2, 25). Il cite alors le χορός et le labyrinthe de Dédale comme des œuvres d'exception. L'association du χορός au labyrinthe peut suggérer que Grégoire de Nazianze pense à un édifice. Toutefois, ce dernier cite juste avant le nom de Dédale ceux de sculpteurs et de peintres renommés tels que Phidias, Zeuxis, et Parrhasios. Il est dès lors impossible de savoir s'il n' imagine pas plutôt le χορός comme une sculpture. Quoi qu'il en soit, tous ces témoignages antiques sont ceux d'auteurs des II^{ème} (Pausanias et Lucien), III^{ème} (Philostrate le Jeune) et IV^{ème} siècles après J.-C. (Grégoire de Nazianze). Le témoignage le plus ancien date du II^{ème} siècle avant J.C. (Callistrate). Ils sont donc à prendre avec précaution. Aucune conclusion certaine ne peut être tirée de ceux-ci.

Si l'on s'intéresse en revanche au texte d'Homère en lui-même, il devient possible de trancher entre l'édifice construit ou l'objet d'art, entre la piste de danse et le chœur de danseurs. Notre méthode consiste à observer les autres contextes d'apparition du verbe ἄσκέω employé par Homère pour décrire le travail de Dédale. *L'Iliade* présente six occurrences de ce verbe (en plus de celle du chant XVIII) et *l'Odyssée* trois.

Au chant III de *l'Iliade* (388), Aphrodite se présente à Hélène sous les traits d'une femme spécialisée dans le travail de la laine (εἰροκόμος), qui lui confectionnait (ἤσκειν) de beaux vêtements. Au chant IV (110), Pandaros s'apprête

à tirer sur Ménélas de son arc. Celui-ci lui fut fabriqué (ἀσκήσας) par un artisan habile (κεραοξόος) avec les cornes d'un bouquetin sauvage. Au chant X (438), le roi thrace Rhésos impressionne par ses beaux et grands chevaux blancs, son char bien travaillé (ἤσκηται) d'or et d'argent et ses armes si flamboyantes qu'elles semblent indignes d'un mortel. Au chant XIV (179), Héra, dans le but de séduire Zeus, revêt une robe divine qu'Athéna avait tissée (ἀσκήσασα) pour elle. Au vers 240, elle promet aussi à Sommeil un trône d'or indestructible qu'Héphaïstos lui fabriquera (ἀσκήσας), s'il endort son mari, pour qu'elle puisse se mêler à la bataille. Au chant XXIII (743), Achille offre comme prix aux jeux funéraires en l'honneur de Patrocle un cratère magnifique, le plus beau qui soit sur la terre parce qu'il avait été façonné avec soin (εὖ ἤσκησαν) par les Sidoniens. Dans l'*Odyssée*, au chant I (439), Euryclée, nourrice d'Ulysse et de son fils, fidèle à la maison de Laërte, prend soin de la tunique de Télémaque. Elle la plie et la lisse (πτύξασα καὶ ἀσκήσασα), comme si elle en travaillait le tissu. Au chant III (438), Nestor demande à un orfèvre (χρυσοχόος) du nom de Laërce d'orner les cornes d'une génisse avec de l'or travaillé (ἀσκήσας). Enfin, au chant XXIII (198), Pénélope tend un piège à Ulysse qu'il déjoue habilement en racontant comment il a façonné (ἀσκήσας) leur lit. Chacun de ces passages montre que le verbe ἀσκέω est utilisé pour désigner le travail d'un matériau par un artisan.

Celui-ci peut même être un dieu mais il est alors un dieu technicien comme Athéna ou Héphaïstos. Leur œuvre surpasse évidemment toute production humaine. Tous les objets décrits par Homère dans ce contexte sont suffisamment riches et rares pour mériter l'attention et ils sont présentés comme le fruit du talent des artisans. Ces derniers sont souvent mentionnés soit par leur nom (Athéna, Héphaïstos, Laërce, Euryclée, Ulysse) soit par leur domaine d'activité (εἰροκόμος, κεραοξόος, χρυσοχόος) soit par leur origine (les Sidoniens). Leur travail est ainsi mis en valeur. Dans le premier cas, en effet, l'artisan est assez connu pour pouvoir être nommé ou bien est assez talentueux pour mériter de l'être. Dans la deuxième situation, il se distingue par sa maîtrise d'un domaine précis et dans la troisième, il est à la hauteur de la réputation d'un peuple.

Dédale, si l'on considère tous ces éléments, serait donc plutôt l'artisan que l'architecte dans le contexte homérique. Il serait l'homme qui travaille un matériau pour produire un objet d'une beauté exceptionnelle capable de supporter la comparaison avec l'œuvre d'un dieu. Il est le seul à pouvoir prétendre à un tel honneur, sans doute parce qu'il constitue pour les artisans eux-mêmes un modèle d'habileté et d'inventivité. Dédale ne semble donc pas encore posséder la qualité d'architecte à l'époque homérique. Le χορός de Dédale serait plutôt une statuette qui représente un chœur dansant, un peu comme celle d'époque pré-archaïque exposée au Musée archéologique d'Olympie⁶.

6 Pour une image, voir le site de John Pappayiorgas: <http://www.greekfolkmusicanddance.com/folkdances.php> (consulté le 10 avril 2021)

Vient ensuite à partir du vers 593 une description très détaillée d'une scène de danse chorale. S'agit-il de la danse représentée par Héphaïstos sur le bouclier d'Achille? De la danse sculptée par Dédale? Ou bien d'une véritable danse dansée à Cnossos? Tout dépend de l'interprétation que l'on fait de l'adverbe ἔνθα (là) au vers 593. A quoi se rapporte-t-il vraiment? Intéressons-nous une fois de plus au texte d'Homère:

<p>590 ἐν δὲ χορὸν ποίκιλλε περικλυτὸς Ἀμφιγυήεις 591 τῷ Ἴκελον, οἷόν ποτ' ἐνὶ Κνωσῶι εὐρείῃ 592 Δαίδαλος ἤσκησεν καλλιπλοκάμῳ Ἀριάδνῃ. 593 ἔνθα μὲν ἠΐθεοι καὶ παρθένοι ἀλφεισίβοιαι 594 ὠρχέοντ', ἀλλήλων ἐπὶ καρπῶι χειρὰς ἔχοντες</p>	<p>Et dessus (sur le bouclier), l'illustre Boiteux ciselait un chœur semblable à celui qu'un jour dans la vaste Cnossos, Dédale avait habilement travaillé pour Ariane aux belles boucles. Là, des jeunes hommes et des jeunes filles, pour lesquelles on donnerait beaucoup de bœufs, dansaient, se tenant les uns les autres par le poignet.</p>
---	--

Quel lien pouvons-nous établir entre Κνωσῶι et ἔνθα? Le lien grammatical est à exclure selon nous. En effet, si ἔνθα avait été un pronom relatif, il aurait été plus proche de Κνωσῶι. Or, ici il se trouve deux vers plus bas. Nous considérons donc bien ἔνθα comme un adverbe. Le lien sémantique est quant à lui plus difficile à exclure. Néanmoins, si – comme nous le pensons – le χορὸς de Dédale est une sculpture, alors Cnossos a beaucoup plus de chances d'être simplement le site de production de l'œuvre que l'emplacement d'une véritable piste de danse. Il n'y aurait donc pas de lien, ni grammatical ni sémantique, entre Κνωσῶι et ἔνθα.

Nous défendons donc que l'adverbe ἔνθα ne renvoie pas à Cnossos mais au bouclier d'Achille et qu'il est une sorte de répétition de l'expression ἐν δὲ (*et dessus*) employée par Homère au vers 590. Cette expression, toujours en début de vers, correspond à un emplacement: le bouclier. Elle rythme toute l'*ekphrasis* et revient presque à chaque fois qu'Homère change de scène (*Il. XVIII* 490, 494, 541, 550, 561, 573, 587, 590, 607). De plus, cette même répétition ἐν δὲ/ἔνθα se produit aux vers 490 et 497 mais aussi au vers 550.

<p>490 ἐν δὲ δύω ποιήσε πόλεις μερόπων ἀνθρώπων 491 καλὰς. (...) 497 (...) ἔνθα δὲ νεῖκος 498 ὠρώρει</p>	<p>Là-dessus, il a façonné deux belles villes d'hommes diserts. (...) Là, une querelle éclate.</p>
---	---

Dans ce passage, ἐν δὲ indique la transition vers une nouvelle scène du bouclier, tandis que ἐνθα sert à introduire la description de la deuxième ville.

550 ἐν δ' ἐτίθει τέμμενος βασιλῆϊον· ἐνθα δ' ἔριθοι | Là-dessus, il plaçait un
domaine royal; là des
ouvriers (...)

A nouveau, ἐν δὲ marque le passage d'une scène à l'autre et ἐνθα introduit plus de détails sur cette dernière. L'adverbe ἐνθα renvoie donc bien au bouclier. Mais le chœur sur le bouclier ressemblait-il à une danse crétoise? Et Dédale s'en est-il inspiré pour sa sculpture? C'est tout à fait possible mais il se pourrait aussi que Dédale ait imaginé la scène.

Par ailleurs, si Dédale n'a pas construit de piste de danse pour Ariane, il est douteux qu'il lui ait appris à danser avec Thésée, comme le suggèrent Eustathe (*Com. ad Hom. Il.*, XVIII, 590) et les scholies du Venetus A (*ad Il.*, XVIII, 590). Il est en fait plus probable que les commentateurs d'Homère aient simplement essayé de trouver un lien logique pour unir le χορός de Dédale aux danses qui font partie de la légende de Thésée⁷. Eux comprenaient donc le χορός comme un espace réel et non comme une sculpture. Cependant, comme l'indique notre étude du verbe ἀσκέω, il n'y a pas de piste de danse à Cnossos dans les vers d'Homère. Le χορός de Dédale est plutôt un chœur de danseurs sculpté, comme le pensaient déjà Callistrate et Pausanias. De plus, la scène chorale dépeinte par Homère à partir du vers 593 est celle ciselée par Héphaïstos sur le bouclier d'Achille et non une danse exécutée sur une piste à Cnossos. Homère nous dit que les chœurs ouvragés par Héphaïstos et Dédale sont semblables mais il ne nous dit pas si Dédale s'est inspiré d'une danse crétoise pour le fabriquer. Il faut donc être prudent avant de voir dans ce passage une danse exécutée en Crète. Pour savoir si une telle danse a existé, il faudrait plutôt en chercher les traces dans les données archéologiques et interroger le mythe de Thésée mais ce serait l'objet d'une autre étude.

C. Le χορός, un groupe de danseurs

Le terme χορός n'a donc pas que le sens de *piste de danse*. Il désigne aussi les *chœurs* de danseurs. Nous comptons neuf occurrences du terme en ce sens. Une d'entre elles (*Od.* VIII, 248) a le sens général de groupe de danseurs. Dans ce vers, Alcinoos explique que les banquets, la cithare et les chœurs sont chers aux Phéaciens. Les autres apparitions du mot χορός sont légèrement plus détaillées. Elles sont souvent accompagnées d'un adjectif ou d'un complément qui nomme le danseur.

7 Pour plus de détails sur le rapport entre Thésée et la danse, voir KABARAKIS 2015

La plupart de ces chœurs sont féminins. Nous comptons néanmoins deux exceptions aux chants III et XVIII de *l'Iliade*. Au chant III, Aphrodite suggère à Hélène de rejoindre Pâris qui, malgré son combat singulier avec Ménélas, est tout frais comme s'il allait danser (393) ou comme s'il s'asseyait après avoir mis fin au chœur (394). Homère ne donne pas d'autres détails et ne spécifie pas si Aphrodite pense à un chœur masculin ou à un chœur mixte comme celui du chant XVIII (603). Les autres chœurs de *l'Iliade* et de *l'Odyssée* sont exclusivement féminins.

Les danseuses sont des divinités (les Nymphes, Aurore, Aphrodite) ou des mortelles mais qui se rapprochent des dieux comme Polymèle. Les chœurs dégagent aussi une beauté et un charme qui ne laissent pas indifférent. Ainsi, Polymèle fait partie d'un chœur qui chante et qui danse en l'honneur d'Artémis mais sa grâce est telle qu'Hermès ne peut lui résister (*Il.* XVI, 179- 183). Dans *l'Hymne à Aphrodite* aussi, la déesse est ravie par Hermès alors qu'elle danse avec Artémis et les Nymphes (v. 117-125). Ceci est en fait un trait général des chœurs d'Artémis d'où les déesses et les jeunes filles sont souvent enlevées. Ces enlèvements donnent lieu à des cultes aux endroits où ils auraient eu lieu, comme à Limnae et à Caryae en Laconie (DELAUVAUD-ROUX 1994: 24-25).

Les autres chœurs aussi ont un côté séducteur. Aphrodite a enlevé Pâris de la guerre et l'a rendu séduisant pour charmer Hélène (*Il.* III, 393-394). Dans *l'Odyssée*, Athéna sublime Pénélope et elle la couvre du parfum qu'Aphrodite porte quand elle se joint au chœur des Grâces (*Od.* XVIII, 194). Elle la rend particulièrement belle pour que les prétendants soient impressionnés et désirent plus que jamais l'épouser. Sur le bouclier d'Achille aussi, le chœur mixte semble faire partie d'un rite de mariage dont le but est la rencontre des jeunes gens et peut-être le choix de la future épouse. Le terme παρθένοι (*jeune fille, vierge*) indique que les jeunes filles sont en âge de se marier, et ἀλφειβοῖαι (*qui procurent des bœufs*) confirme qu'elles sont perçues dans ce sens. Les jeunes hommes, de même, sont appelés ἡῖθεοι. Ceci signifie aussi qu'ils ne sont pas encore mariés.

Ce caractère désirable des chœurs se traduit aussi dans le vocabulaire employé par Homère. Polymèle est belle à la danse (χορῶν καλή - *Il.* XVI, 180), tout comme les chœurs des Nymphes sont beaux (Νυμφέων καλοὶ χοροὶ - *Od.* XII, 318). Dans le même esprit, le chœur des Grâces auquel se joint Aphrodite éveille le désir (Χαρίτων χορὸν ἱμερόεντα - *Od.* XVIII, 194). Le même adjectif ἱμερόεις est aussi utilisé pour décrire le chœur sur le bouclier d'Achille (ἱμερόεντα χορὸν). Seuls les chœurs d'Aurore qui se situent sur l'île de Circé n'ont pas de qualificatif (*Od.* XII, 4).

Les chœurs (χοροὶ) chez Homère dans le sens de groupe de danseurs sont tous suffisamment exceptionnels pour mériter d'être évoqués. Ils sont souvent divins (Nymphes, Aurore, Aphrodite, Grâces) et féminins mais peuvent aussi être masculins ou mixtes. Ils ont aussi une dimension charmante visible dans les adjectifs utilisés, καλός et ἱμερόεις. Le contexte d'apparition du terme est aussi souvent celui du désir et de la séduction, en vue du mariage ou d'une relation érotique.

2. Μέλπω et ἡ μολπή

Avec ses neuf occurrences, le terme μολπή est le deuxième mot du champ lexical de la danse le plus fréquent dans les épopées homériques. C'est un substantif dérivé du verbe μέλπω (*chanter et danser*) qui signifie *le chant mêlé de danse* (CHANTRAINE: s. v. μέλπω). Tant le verbe μέλπω que le nom μολπή combinent donc en une seule forme deux arts intimement liés, le chant et la danse.

Entre les deux disciplines cependant, le chant prime parfois puisqu'il peut exister sans la danse. Ainsi, au chant IV de l'*Odyssee* (17), Homère dit qu'un divin aède chantait (έμελπέτο) en jouant de la phorminx (φορμίζων) et au chant XIII (27-28), que Démodocos chantait (έμελπέτο) parmi les Phéaciens. Il est difficile d'imaginer l'aède danser en même temps qu'il joue de son instrument. Non seulement c'est techniquement compliqué pour lui mais en plus ce n'est pas son rôle. Μέλπω aurait donc uniquement le sens de *chanter* dans ces cas-ci. De même, μολπή figure à plusieurs reprises à côté des mots ὄρχηθμός ou ὄρχηστύς qui renvoient simplement à la danse et qui ont forcément un sens différent du sien (*Il.* XIII, 637; *Od.* I, 152; XXIII, 145). Nous pensons que le chant incarne cette différence.

Dans d'autres passages néanmoins, μολπή renverrait davantage à l'art de la danse qu'au chant. Comment deux acrobates par exemple pourraient-ils signaler le début du chant et de la danse (μολπῆς έξαρχοντές) au reste du chœur si un aède est déjà en train de chanter (*Il.* XVIII, 605-606; *Od.* IV, 17-19)? Ce n'est possible qu'en l'absence de l'aède, comme au chant VI (101) de l'*Odyssee* où Nausicaa donne le ton et le rythme à ses compagnes (ἤρχετο μολπῆς). Μολπή, accompagné des verbes ἄρχομαι ou έξάρχω, sert donc à indiquer qui est le chorège. Le verbe μέλπω quant à lui peut avoir le sens de *chanter et danser* dans le cadre d'une scène chorale (XVI, 182-183) mais il peut aussi signifier plutôt *danser*, comme au chant VII de l'*Iliade* où Hector dit à Ajax qu'il sait *danser* (μέλπεσθαι) le combat rapproché d'Arès (241).

Il n'est donc pas toujours évident de comprendre si μέλπω et μολπή renvoient plutôt au chant, à la danse ou aux deux. C'est souvent une question d'interprétation. Un cas est intéressant à cet égard. Au chant I de l'*Iliade*, les Achéens chantent (άείδοντες) pour le dieu Apollon un réan (καλόν παιήονα) qu'il écoute (άκούων) et dont il se réjouit (τέρπετο). Homère semble donc insister sur la dimension musicale du réan.

472 οἱ δὲ πανημέριοι μολπῆ θεὸν ἰλάσκοντο
473 καλὸν αἰείδοντες παιήονα κοῦροι Ἀχαιῶν
474 μέλποντες ἐκάεργον· ὃ δὲ φρένα τέρπετ'
ἀκούων.

Les fils des Achéens apaisaient toute la journée le dieu avec leur chant et avec leur danse, chantant un beau réan (et) **chantant et dansant** celui qui repousse au loin; celui-ci se réjouissait en les entendant.

Néanmoins, l'emploi de μέλπω en parallèle de αείδω (chanter) ainsi que l'emploi de μολπή suggère qu'une forme de danse accompagne le chant. Les spécialistes considèrent aussi le péan comme un chant accompagné de danse (RUTHERFORD 1994: 113). Mais quelle est cette danse? C'est difficile à dire, d'autant plus que l'invitation au péan par Achille au chant XXII de l'*Illiade* (391) ne mentionne pas de danse (αείδοντες παιήονα). Néanmoins, nous sommes en droit de chercher un indice dans la référence au péan dans l'*Hymne homérique à Apollon* (516).

<p>514 (...) Απόλλων, 515 φόρμιγγ' ἐν χείρεσσιν ἔχων, ἐρατὸν κιθαρίζων 516 (...): οἱ δὲ ῥήσσοντες ἔποντο 517 Κρηῖτες πρὸς Πυθῶ καὶ Ἰηπαιήον' αἶιδον</p>	<p>Apollon, tenant sa phorminx en main, jouant de façon charmante: les Crétois tapant (leurs mains? le sol?) le suivaient à Delphes et chantaient lè Paeôn.</p>
--	--

Le participe ῥήσσοντες est particulièrement intéressant dans cette description. Il illustre la manière dont les Crétois suivent Apollon en chantant un péan en son honneur. Il s'agit d'une forme épique du verbe ῥήγνυμι qui signifie *frapper, briser* (BAILLY, s.v. ῥήγνυμι). Mais que seraient-ils en train de frapper? Leurs mains? Le sol avec leurs pieds? Pour comprendre ce que signifie ῥήσσοντες, nous avons recherché une fois de plus les autres occurrences de ce terme dans d'autres contextes (TLG). Nous en avons trouvé une seule au chant XVIII de l'*Illiade* (571). Les vers sont étonnamment semblables à ceux de l'*Hymne*.

<p>569 (...) παῖς φόρμιγγι λιγείηι 570 ἱμερόεν κιθάριζε(...) 571 (...) τοῖ δὲ ῥήσσοντες ἀμαρτῆ 572 μολπῆ τ' ἰυγμῶ τε ποσὶ σκαίροντες ἔποντο.</p>	<p>Un enfant jouait délicieusement de sa phorminx au son aigu: eux, tapant (leurs mains? le sol?) tous ensemble, ils le suivaient avec des chants, des danses et des cris, en sautant sur leurs pieds.</p>
---	---

Le participe ῥήσσοντες accompagne en effet le verbe ἔποντο dans les deux extraits et, de part et d'autre, un musicien (Ἀπόλλων; παῖς) joue (κιθαρίζω) de façon charmante (ἐρατὸν; ἱμερόεν) sur sa phorminx (φόρμιγξ). Le contexte de ces réjouissances n'est cependant pas celui du péan dans l'*Illiade* mais celui de la vengeance. Homère ajoute également un détail inexistant dans l'*Hymne homérique à Apollon*: les jeunes gens sautent sur leurs pieds. Ce détail et les nombreux points communs des deux textes nous poussent à penser que ῥήσσοντες signifie *frapper* ou *briser le sol* de ses pas. Le verbe πλήσσω (*frapper*) est d'ailleurs utilisé dans le même sens au chant VIII de l'*Odyssée* (264). Nous imaginons donc la danse du péan comme une procession rythmée par des pas sautillants.

Toutefois, cette conclusion n'est qu'une hypothèse. Le péan en effet est un chant particulièrement difficile à définir (ANDREW 2006). Il apparaît dans des contextes très différents: propitiation, reconnaissance, victoire guerrière, sacrifice, libation, mariage, symposium. De la même façon, les dieux auxquels il s'adresse sont nombreux: Apollon, Péan, Asclépios, Zeus, Héra, Poséidon, Athéna, Dionysos. Le péan ne possède pas non plus de mode de performance propre. Il est parfois accompagné d'un instrument (la cithare, l'aulos ou les deux). Il est aussi agrémenté quelquefois de danses mais sans que nous sachions vraiment à quoi elles ressemblent. Deux traits seulement sont à peu près constants: le péan est chanté par des hommes – parfois ponctué de l'όλολυγή, un cri rituel poussé par des femmes – et présente le refrain ἡ παιήων.

3. Ὅρχεομαι, ὁ ὄρχηθμός et ἡ ὄρχηστύς

Si le substantif χορός est le plus usité dans le contexte de la danse, le verbe χορεύω (*former un chœur*) n'apparaît pas dans les épopées homériques. Les verbes employés le plus souvent sont μέλπω et ὄρχεομαι. Comme nous venons de l'expliquer, μέλπω signifie *chanter et danser*. Ὅρχεομαι quant à lui a un sens moins spécifique et signifie plus généralement *danser*. Ce sens apparaît clairement au chant XIV de l'*Odyssée* où Ulysse dit à Eumée que le vin pousse les hommes à chanter, à rire, à danser (ὄρχήσασθαι) et à parler sans retenue. Pour ses autres occurrences, le verbe ὄρχεομαι sert à décrire l'action des danseurs comme au chant XVIII de l'*Iliade* (594) où les jeunes gens forment un chœur et au chant VIII de l'*Odyssée* (371 et 378) où Halios et Laodamas dansent. Χορός et ὄρχεομαι ne sont donc pas incompatibles, même si χορός a un sens plus spécifique et visuel que ὄρχεομαι.

Le χορός, comme nous l'avons déjà vu, signifie la *piste de danse* ou la *danse en chœur*. La différence de ὁ χορός avec ὁ ὄρχηθμός et ἡ ὄρχηστύς apparaît clairement lorsque nous comparons toutes les occurrences de ces mots. Les mots ὁ ὄρχηθμός et ἡ ὄρχηστύς renvoient en fait au concept de la danse ou à la danse en tant qu'art, alors que le χορός est plus concret. Plusieurs fois, Homère utilise le terme ὄρχηθμός ou ὄρχηστύς pour comparer la danse à d'autres domaines de la vie et surtout pour l'opposer à l'art de la guerre. C'est deux fois le cas au chant XIII de l'*Iliade* (137 et 731).

La différence est encore plus évidente au chant VIII de l'*Odyssée* où Homère emploie à quelques vers d'intervalle χορός, ὄρχηθμός et ὄρχηστύς. Alcinoos dit que les Phéaciens préfèrent le banquet, la cithare (κίθαρς), les chœurs (χοροί), les vêtements propres, les bains et la couche à la lutte et au pugilat (246-249). Un peu plus loin cependant, au vers 253, lorsqu'Alcinoos encourage les jeunes Phéaciens à montrer à Ulysse combien leur peuple est supérieur à la navigation, à la course, à la danse et au chant, il choisit les termes ὄρχηστύς et ἀοιδή. Pourquoi ce changement? En fait, aux vers 248-249, Alcinoos donne

des exemples concrets d'activités qui plaisent aux Phéaciens alors qu'au vers 253, il parle de domaines généraux. Il emploie donc logiquement les termes particuliers χορός et κίθαρις au vers 248 et passe ensuite aux termes généraux ὄρχηστὺς et ἀοιδή au vers 253 pour désigner leurs domaines respectifs.

La même idée de la danse comme art se retrouve aussi au vers 263 du même chant où Alcinoos qualifie les jeunes danseurs d'experts en danse (δαήμονες ὄρχηθμοῖο). Les quatre autres occurrences du terme ὄρχηστὺς concernent toutes le plaisir que procurent la danse et le chant (ἀοιδή) après un repas (*Od.* I, 152, 421; XVII, 605; XVIII, 304). A nouveau, la danse a ici un sens générique et elle est présentée comme un agréable accompagnement des banquets.

Les trois derniers emplois du substantif ὄρχηθμός ne sont pas aussi clairement génériques que dans les autres passages. Ils interviennent tous en rapport avec le camouflage du meurtre des prétendants au chant XXIII de l'*Odyssée*. En effet, au vers 134, Ulysse ordonne à Phémios de mener la danse (ἡγείσθω φιλοπαιγμονος ὄρχηθμοῖο) des partisans d'Ulysse afin de simuler un mariage et d'éviter tout soupçon. Au vers 145, Phémios suscite en eux le désir de la danse (ὄρχηθμός) et au vers 298, leurs pieds cessent de danser (ὄρχηθμός).

Nous avons donc relevé quatre substantifs qui expriment dans les épopées homériques l'idée de danse: ὁ χορός, ἡ μολπή – dérivé du verbe μέλπω –, ὁ ὄρχηθμός et ἡ ὄρχηστὺς – tous deux descendants de ὀρχέομαι. Chaque terme a un sens qui lui est propre. Ὁ ὄρχηθμός et ἡ ὄρχηστὺς présentent l'emploi le plus générique d'*art de la danse* tandis que le χορός qui signifie la *piste de danse* ou le *chœur* est plus concret. Μολπή quant à lui combine en un seul mot deux arts intimement liés puisqu'il signifie *le chant accompagné de danse*. Les verbes d'où dérivent ces mots, μέλπω et ὀρχέομαι, ont assez logiquement un sens semblable à leurs dérivés. L'interprétation de tous ces termes n'est cependant pas toujours évidente. Elle exige de porter une attention particulière au texte d'Homère et de comparer les différentes occurrences de chaque vocable entre elles mais aussi avec leurs apparitions dans d'autres contextes. C'est la démarche que nous suivons aussi pour comprendre le sens particulier d'un dernier verbe qui exprime l'acte de danser, παίζω.

4. Παίζω

Le verbe παίζω apparaît cinq fois dans l'*Odyssée* mais aucune dans l'*Illiade*. Chacune de ses occurrences présente un lien avec la danse et la musique. Ceci paraît étonnant de prime abord puisque que παίζω dérive du substantif παῖς, l'*enfant*, et porte généralement le sens de *jouer comme un enfant* (CHANTRAINE, s.v. παῖς).

Les trois premières occurrences du verbe παίζω se rapportent toutes au jeu de balle de Nausicaa et de ses compagnes (*Od.* VI, 100, 106; VII, 291). Celles-ci, adolescentes encore, se divertissent avec une balle en attendant que leur linge sèche.

99	αὐτὰρ ἐπεὶ σίτου τάρφθεν δμῳαὶ τε καὶ αὐτή,	Une fois rassasiées, servantes et maîtresse jouaient à la balle, voiles défaits. Nausicaa aux bras blancs menait le chant et la danse.
100	σφαίρη τὰ δ' ἄρ' ἔπαιζον, ἀπὸ κρήδεμνα βαλοῦσαι,	
101	τῆσι δὲ Ναυσικάα λευκώλενος ἤρχετο μολπῆς.	

L'idée inhérente au mot *παίζω* de jeu et de jeunesse est donc bien présente dans cet extrait. De fait, si nous ne prenions en considération que le vers 100, nous penserions que les jeunes filles s'amuse simplement à un jeu après leurs repas. Toutefois, l'expression *ἤρχετο μολπῆς* au vers suivant nous indique que ce n'est pas juste un jeu de balle mais une danse rythmée par les chants du chœur. *Μολπή* a ici tout son sens de *chant accompagné de danse*.

Les jeunes filles exécutent des mouvements orchestrés auxquels s'ajoute la difficulté de la coordination avec la balle. La danse montre donc l'habileté de la jeune fille qui l'exécute. Homère ne décrit pas le principe du jeu mais nous en donne un indice. Quelques vers plus loin, Nausicaa lance la balle avec force à l'une de ses compagnes mais elle rate son lancer. Leur jeu implique donc de se lancer la balle l'une à l'autre. Les jeux de balle sur les vases attiques et italiotes revêtent souvent une dimension érotique, surtout si un homme fait partie de la scène, et facilitent les rencontres entre jeunes gens (DASEN 2016). C'est bien souvent le cas dans la littérature aussi, comme ici où le jeu de balle permet à Ulysse de rencontrer Nausicaa. Celle-ci est séduite par le charme du héros et, comme elle est en âge de se marier, elle aspire à l'épouser. Son père Alcinoos en fait même la proposition à Ulysse mais ce dernier refuse.

Homère compare ensuite Nausicaa à Artémis qui, elle aussi, *joue* (*παίζω*) avec ses compagnes les Nymphes, sous le regard attendri de sa mère.

102	οἷη δ' Ἄρτεμις (...)	Telle est Artémis... Les Nymphes agrestes, les filles de Zeus qui tient l'égide, jouent avec elle et Létô a la joie au cœur.
105	τῆ δέ θ' ἄμα Νύμφαι, κοῦραι Διὸς αἰγίοχοιο, ἀγρονόμοι παίζουσι · γέγηθε δέ τε φρένα Λητώ·	

Comme l'explique Ph. Borgeaud (1979: 126-127), les jeunes filles, au moment du mariage, sont comme des Nymphes qui s'arrachent au chœur d'Artémis. Elles intègrent la société et quittent le monde sauvage de la déesse et de ses compagnes qui vivent loin des cités, dans les bois et les forêts où elles chassent. Par cette activité et par leur virginité, Artémis et les Nymphes refusent leur féminité et s'opposent au rôle de mère et d'épouse. L'institution du mariage assure donc le passage à l'état de femme. Cette position ambiguë entre virginité et mariage est très claire dans cet extrait. Les jeunes filles sont définies tant par leur virginité (*παρθένοι*) que par leur ouverture au mariage (*ἀλφειοίβοιαι*). Le verbe *παίζω* quant

à lui est explicitement associé à la danse dans cet extrait-ci, contrairement au précédent. Le terme χορός et la foule qui s'amasse autour des jeunes filles l'indiquent.

Dans d'autres *Hymnes homériques* aussi, le verbe παίζω présente un lien tantôt avec la danse (*Hymne à Apollon*, 200 et 206⁸), tantôt avec l'insouciance des jeunes filles (*Hymne à Cérès*, 425⁹) et parfois avec les deux (*Hymne à la Terre*, 14-15¹⁰). Dans le même esprit, dans le *Bouclier d'Héraclès* du Pseudo-Hésiode (277, 282), a lieu une fête de mariage et des jeunes gens dansent (παίζω) au son des flûtes et des chants. Le verbe παίζω induit donc généralement de la légèreté et de la séduction. Il semble être le terme privilégié pour évoquer les chœurs virginaux d'où sont enlevées les jeunes filles, même s'il renvoie aussi à des chœurs mixtes comme dans l'*Hymne homérique à Apollon* ou à des chœurs de jeunes hommes comme au chant VIII de l'*Odyssée* (250-265).

Dans ce chant, Alcinoos invite les meilleurs Phéaciens à danser (παίσατε; 251) pour Ulysse. Neuf juges populaires s'occupent du concours et aménagent une piste (ἀγών; 258-260). Les jeunes danseurs (κοῦροι), en cercle autour de Démodocos, frappent le sol de leurs pieds (262-264). Ulysse admire leur rapidité éclatante (μαρμαρυγή; 265). Les danseurs, comme dans les autres apparitions du verbe παίζω, sont jeunes et ne sont pas encore mariés. Au chant VI, Nausicaa se soucie de ses trois frères encore célibataires qui veulent toujours aller danser avec des vêtements propres (62-65). Cette réflexion nous laisse penser que pour les jeunes hommes aussi la danse est un lieu privilégié de séduction.

Le verbe παίζω apparaît une dernière fois au chant XXIII de l'*Odyssée* dans un contexte de mariage cette fois-ci (129-147; 296-298). Ulysse vient de tuer les prétendants et demande à son fils et à ceux qui lui sont restés fidèles de se laver et de danser comme s'ils célébraient un mariage (γάμος) afin d'éviter tout soupçon du voisinage. Il demande aussi à Phémios de mener leur danse enjouée (ἡγείσθω φιλοπαιγμονος ὄρχηθμοῖο; 134). L'adjectif φιλοπαιγμων (*qui aime le jeu*) annonce l'occurrence du verbe παίζω au vers 147. Leur danse est mixte, hommes (ἀνήρ) et femmes (γυνή) dansent ensemble. Même si Télémaque est en âge de se marier, le vocabulaire n'est plus celui de la jeunesse ni de la séduction. Le jeu se situe ailleurs; peut-être comme bien souvent avec Ulysse, dans le fait que le mariage est un leurre mais il est probable aussi que le jeu se produise entre Ulysse et Pénélope qui s'apprivoisent en parallèle de la danse. La danse de Télémaque et des autres partisans (129-147) encadre en effet les retrouvailles des deux époux (148-288), comme si elle célébrait leurs noces. Juste quand la danse s'arrête (296-299), Ulysse et Pénélope goûtent d'ailleurs au plaisir de l'amour (φιλότητος ἐταρπήτην ἐρατεινῆς –300).

8 Les dieux olympiens dansent au son de la lyre d'Apollon.

9 Artémis et Perséphone jouent avec d'autres jeunes filles à cueillir des fleurs dans la prairie. A nouveau, même sans danse, l'attraction sexuelle des jeunes filles est puissante. Perséphone est enlevée par Hadès pendant le jeu.

10 Des chœurs de jeunes filles jouent en sautillant.

Le verbe παίζω présente donc habituellement un lien étroit avec la jeunesse et la séduction. Les jeunes filles sont particulièrement attirantes quand elles dansent et jouent entre elles. Leur enlèvement est fréquent dans ces contextes, qu’elles soient mortelles ou immortelles. Ces rapt symbolisent le passage du statut de jeune fille à celui de femme et d’épouse. Les jeunes hommes aussi, comme les Phéaciens, trouvent dans la danse un moyen de mettre leurs qualités en avant en vue du mariage. En conclusion, le verbe παίζω sert souvent à caractériser une danse dont l’essence est un jeu de séduction entre des jeunes gens de sexe opposé. Toutefois, il arrive que le verbe ὀρχέομαι soit préféré au verbe παίζω ou que ce dernier soit plutôt utilisé dans des contextes de légèreté et d’insouciance.

5. Les danseurs

Pour désigner les danseurs, Homère emploie trois termes: ὁ ὀρχηστής ou ὀρχηστήρ, ὁ βητάρμων et ὁ κυβιστητήρ. Les premiers dérivent du verbe ὀρχέομαι et ont aussi un sens général. Le substantif ὁ ὀρχηστής apparaît deux fois dans l’*Illiade* (XVI, 617; XXIV, 261) où se retrouve la même opposition entre la guerre et la danse que nous avons remarquée à propos de ὀρχηθμός et de ὀρχηστύς. Au chant XVI, Enée dit à Mérion que son talent de danseur ne l’aurait pas épargné s’il l’avait touché et au chant XXIV, Priam gronde ses fils, ces danseurs et ces menteurs, qu’il aurait préféré voir morts à la place d’Hector. Le danseur est donc bien opposé au guerrier. Le terme ὁ ὀρχηστήρ apparaît quant à lui une seule fois dans une scène d’hyménée sur le bouclier d’Achille (*Il.* XVIII, 494).

Ces deux termes, ὁ ὀρχηστής et ὁ ὀρχηστήρ sont absents de l’*Odyssée* où l’on trouve cependant un autre mot, ὁ βητάρμων (*Od.* VIII, 250 et 383). Ce dernier est étymologiquement très intéressant parce qu’il révèle une caractéristique essentielle de la danse. Ὁ βητάρμων dérive en fait de deux verbes: βαίω et ἀραρίσκω (CHANTRAINE 1999: s.v. βητάρμων). Βαίω signifie marcher ou faire des pas et ἀραρίσκω – qui a aussi donné ἀρμονία (l’harmonie) – signifie *être bien ajusté, agréable ou plaisant*. Hésychius glose d’ailleurs ainsi (*Lexique*, s.v. βητάρμων): ὀρχησταί, παρὰ τὸ ἐν ἀρμονίᾳ βαίνειν (PONTANI, 2020) (*des danseurs, pour le fait de marcher en harmonie*). Étymologiquement, ὁ βητάρμων représente donc *celui qui fait des pas de façon bien ajustée/harmonieuse*. Ce trait de la danse est essentiel. Tout danseur de danses collectives sait à quel point il est important d’ajuster son pas à la musique et aux autres danseurs pour former un tout harmonieux.

Homère met en scène encore une dernière forme de danseurs aux mouvements plus spectaculaires, étant donné qu’il s’agit d’acrobates (κυβιστητήρ). Leur performance apparaît deux fois – une dans l’*Illiade* et une dans l’*Odyssée* – en des termes identiques et dans un contexte semblable. Ils interviennent en effet lors de fêtes au public nombreux où des hommes et des femmes se

rencontrent. Dans l'*Illiade*, les acrobates exécutent leur figure dans le cadre de la danse mixte représentée sur le bouclier d'Achille (XVIII, 605-606) et dans l'*Odyssée*, ils offrent leur spectacle aux convives rassemblés pour célébrer le mariage de Néoptolème et d'Hermione au palais de Ménélas (*Od.* IV, 18-19).

<i>Il.</i> XVIII	<i>Od.</i> IV		
605	18	δοιῶ δὲ κυβιστητῆρε κατ' αὐτούς, μολπῆς ἐξάρχοντες, ἐδίνευον κατὰ μέσσοις.	Deux acrobates qui menaient la danse et le chant tournoyaient chacun à son tour vers le milieu.
606	19		

Le terme κυβιστητήρ implique l'idée d'un mouvement vers le bas, la tête la première (CHANTRAINE 1999: s.v. κυβιστητήρ). La seule autre occurrence de ce terme dans les épopées concerne un ennemi que Patrocle renverse de son char et qui tombe à terre (*Il.* XVI, 750). Dans cette perspective, selon M. Emmanuel (1984: 276), le terme κυβιστητήρ s'applique à des danseurs qui avancent sur leurs mains et font des roues ou des sauts carpés. Néanmoins, Homère emploie le verbe δινέω pour décrire leur mouvement. Δινέω qui vient de δίνη (*le tourbillon*) a le sens de *tourner sur soi-même, tournoyer, tourbillonner* (CHANTRAINE 1999: s.v. δίνη). Le mouvement des acrobates est donc plongeant et circulaire. Il peut s'agir alors de roues, de culbutes ou de saltos mais pas de marche sur les mains ni de sauts carpés.

Homère dit aussi qu'ils mènent la danse et le chant (μολπῆς ἐξάρχοντες). Ce seraient donc les chorèges. Dans une danse, le chorège peut être un musicien, un chanteur ou un danseur¹¹. Si c'est un danseur, c'est celui qui mène la danse et donne l'impulsion aux autres. Chez Homère, le sexe du chorège est identique à celui des choreutes et son âge est généralement proche. Il se différencie néanmoins des autres danseurs par sa beauté et sa stature remarquables et par sa position sociale élevée. Il se trouve souvent aussi au milieu du chœur ou bien est le sujet de verbes tels que ἄγομαι, ἄρχομαι ou ἐξάρχω. Un exemple typique de chorégie est celui de Nausicaa dans l'*Odyssée* qui dirige le chœur de ses servantes (*Od.* VI, 100-101). Sa fonction de chorège est confirmée par l'expression ἤρχετο μολπῆς (*elle commençait/menait la danse et le chant - Od.* VI, 101) qui vient s'ajouter à un statut social élevé et à une grande beauté. Homère dit même que Nausicaa est comme Artémis parmi les Nymphes (*Od.* VI, 102-109).

Le chorège est donc le premier des danseurs. Le double sens du verbe ἄρχομαι, *commencer* et *diriger*, vaut encore aujourd'hui pour la danse

11 Pour plus d'informations sur les chorèges dans les épopées homériques, surtout quand ce sont des musiciens ou des aèdes, voir KABARAKIS 2015: 68-71.

traditionnelle grecque. Le rôle du premier danseur en effet consiste à démarrer la danse pour le reste du groupe mais également à lui en communiquer le tempo et à en diriger le tracé. Il exécute aussi souvent les figures les plus impressionnantes, comme des sauts verticaux ou des pirouettes, dans le même esprit que les acrobates antiques. Le chorège actuel est généralement le meilleur danseur ou bien le personnage le plus haut placé dans la société, comme le bourgmestre, le pope ou la personne la plus âgée. Enfin, tous les danseurs ont à cœur de former un ensemble harmonieux comme le montre leur opposition aux guerriers, ainsi que le nom-même du danseur, ὁ βητάρμων.

B. Les caractéristiques de la danse

A côté des mots qui ont un lien sémantique étroit avec la danse et que nous venons d'analyser, nous avons aussi relevé dans notre lexique toute une série de mots dont l'usage n'est pas réservé à la danse mais qui nous donnent une idée des caractéristiques générales de la danse chez Homère. L'étude de ces mots constitue la troisième et dernière étape de cet article. Notre méthode consiste une fois de plus à comprendre le sens premier de ces mots et à en recueillir les occurrences pour les comparer entre elles. A partir de cette analyse, nous tirons des conclusions sur les caractéristiques typiques de la danse chez Homère. Nous dépeignons ainsi l'ambiance joyeuse et harmonieuse qui règne dans les scènes chorales, loin de la guerre et de la violence. Pour la première fois aussi, nous nous intéressons à tous les indices qu'Homère dissémine dans son œuvre à propos de la manière dont les danseurs se positionnent entre eux, se tiennent ou évoluent dans la danse.

1. La joie et l'harmonie

La conception pacifique, harmonieuse et joyeuse de la danse dans les épopées homériques est souvent exprimée par le verbe τέρω. Ce dernier sert dans l'*Iliade* et dans l'*Odyssée* à exprimer le plaisir que provoquent la musique, la danse et les banquets (PERCEAU 2006: 43-62). A la voix active, il se construit avec le génitif et signifie *combler de quelque chose*. A la voix médio-passive, il se construit avec le datif et a le sens d'*être comblé de quelque chose*. Employé sans complément, il pourrait être traduit par *combler de joie ou être comblé de joie* (CHANTRAINE 1999: s. v. τέρω). Le chant, la danse et le banquet procurent donc un sentiment de satiété et de plénitude spirituelles et corporelles.

τέρω est moins fréquent que τέρωμαι et définit essentiellement le but premier de l'aède, à savoir de combler son auditoire de joie (*Il.* IX, 189; *Od.* I, 346 et XVII, 385). τέρωμαι, quant à lui, s'utilise souvent pour exprimer le plaisir ressenti à l'écoute d'un chant (*Il.* I, 474; IX, 186; *Od.* I, 422-423; IV, 160; VIII, 91, 368;

XII, 52; XVII, 606; XVIII, 305-306), à la vue d'une danse (*Il.* XVIII, 604; *Od.* I, 422-423; XVII, 606; XVIII, 305-306) ou à la consommation d'un banquet (*Od.* I, 369; VIII, 429, 542; XIII, 27). Ce type de plaisir est toujours consommé quand le sujet est assis ou immobile et donc enclin à s'adonner entièrement à lui ou bien quand il se livre à une activité commune.

La musique, la danse et le banquet comblent donc de joie quiconque y participe, puisque ce sont des lieux de χάρις et d'εὐφροσύνη, comme l'affirme Ulysse au tout début du chant IX de l'*Odyssée* (vers 5-6). Dans ce type de réjouissances, en effet, l'harmonie règne et il n'y a pas de place pour le désordre, la violence ou la ruse. Cette incompatibilité entre les activités pacifiques et guerrières apparaît très clairement dans l'*Iliade*. Hector dit bien à Pâris que sa cithare et sa beauté reçue d'Aphrodite ne lui serviront à rien face à Ménélas chéri d'Arès (III, 53-55). Aphrodite oppose, quant à elle, la danse et le combat. Elle sauve Pâris du duel avec Ménélas et le rend aussi beau et frais que s'il entraînait ou sortait d'une piste de danse (III, 390-394). Ménélas déclare que les Grecs finissent par se rassasier de tout, même de ce qu'ils désirent le plus, le sommeil, l'amour, le chant et la danse alors que les Troyens sont incapables d'assouvir leur besoin de lutte (XIII, 636-639). Les Grecs préfèrent donc les joies de la paix, à l'inverse des Troyens qui profitent sans fin de celles de la guerre. Polydamas explique bien aussi que l'on ne peut pas être doué pour tout: l'un a un don pour l'art de la guerre, l'autre pour la danse et un autre encore pour la cithare et le chant (XIII, 726-734). Ajax rappelle à ses compagnons qu'Hector n'est pas là pour danser, mais bien pour se battre (XV, 502-508). Pâris subit une dernière fois le courroux de ses proches pour son incapacité à combattre. Priam le traite de danseur et de voleur (XXIV, 260-262). La danse, chez Homère, n'a donc pas sa place à la guerre.

Au contraire, elle apparaît toujours dans des contextes pacifiques: chant d'un péan et danses en l'honneur d'Apollon pour l'apaiser sur l'île de Chrysé, loin du champ de bataille (I, 472-474); chant d'Achille alors qu'il s'est retiré du combat (IX, 185-194); chants et danses sur le bouclier d'Achille dans des contextes d'hyménée (XVIII, 490-496), de naissance (XVIII, 520-526), de vengeance (XVIII, 567-572) et de vie prospère à Cnossos (XVIII, 590-606); enfin, chant d'un thrène en l'honneur d'Hector pendant une trêve de douze jours (XXIV, 719-722).

Dans l'*Odyssée* aussi, guerre et danse sont incompatibles. Les Phéaciens excellent à la navigation, à la course et à la danse mais pas à la lutte ni au pugilat (VIII, 246-249). Ulysse, homme de ruse, ne chante jamais (PERCEAU 2007: 17-38): la lyre dans sa main se transforme en arc (XXI, 407-411). Ulysse parvient aussi, grâce à sa ruse, à tourner le chant de l'aède à son avantage. Il demande habilement à l'aède Démodocos de chanter l'épisode du cheval de Troie pour amener l'auditoire à l'admirer et à être plus généreux envers lui. Semblablement, il commande à Phémios un chant d'hyménée pour couvrir les traces du meurtre des prétendants. Il ne respecte donc pas la valeur propre du chant qui est de donner de la joie de façon désintéressée.

Ainsi, lorsque Pénélope est attristée par Phémios qui chante le retour des Achéens, Télémaque gronde sa mère. Ce n'est pas la faute de l'aède si Ulysse n'est pas encore de retour (*Od.* I, 337-359). Ensuite, lorsqu'Ulysse sanglote en entendant sa propre destinée de la bouche de Démodocos, Alcinoos propose de passer à des jeux pour divertir son hôte (*Od.* VIII, 536-543). Il n'est en tout cas pas question que le chant de Démodocos continue à provoquer de la tristesse. De plus, le chant et la danse sont souvent liés au plaisir de banqueter (*Od.* I, 369; VIII, 429, 542; XIII, 27) et de boire du vin tous ensemble (*Od.* IX, 7-11; XIII, 8-9; XIV, 463-466). Il existe néanmoins un chant qui soit inévitablement associé à la souffrance, puisqu'il accompagne les funérailles: le thrène. Ce dernier permet néanmoins d'extérioriser la douleur et d'adoucir les peines.

La joie qui est ressentie lors des banquets, à l'écoute d'un chant ou à la vue d'une danse, s'exprime donc par les verbes *τέρπω* ou *τέρπομαι*, selon que le sujet la suscite ou la reçoit. Cette joie, purement sensible, est incompatible avec les activités guerrières qui regorgent de violence et de ruse et qui cherchent à diviser plutôt qu'à rassembler. Deux passages de l'*Illiade* cependant comparent la guerre à une danse: Hector dit qu'il sait danser le corps à corps du cruel Arès (VII, 240-241) et Enée dit à Mérion que si elle l'avait atteint, sa flèche l'aurait arrêté, malgré son talent de danseur (XVI, 617-618). Cependant, associer danse et combat revient à dire que la seule danse possible pour un guerrier est celle de la mort (MONSACRE: 66-67). Cette incompatibilité très nette entre la danse et le chant et les combats est propre aux œuvres homériques, puisqu'apparaît, dès le VII^{ème} siècle, une danse guerrière et en armes, la pyrrhique (DELAUVAUD-ROUX 1993: 53-55; 67-73).

Si la danse et le chant sont clairement séparés des activités guerrières chez Homère, ils sont en revanche intrinsèquement liés à l'ordre et à l'harmonie. Effectivement, ils sont beaux. L'adjectif *καλός* qualifie très souvent les scènes de danse (*Il.* XVI, 179; *Od.* VIII, 260; XII, 318) ou de chant (*Il.* I, 473, IX, 187; XVIII, 570; *Od.* I, 153, 155, 370; V, 61; VIII, 266; IX, 3; X, 227; XXI, 411; XXIV, 60). Le chant accompagné de danse (*μολπή*) est aussi qualifié de *γλυκερός*, de doux (*Il.* XIII, 637; *Od.* XXIII, 145). Et surtout, la danse est ordonnée. Chacun ajuste ses pas à celui de l'autre pour former un groupe harmonieux. Le terme *βητάρμων* exprime cette idée (*Od.* VIII, 250 et 383). La danse exige donc de la coordination, comme le prouvent parfaitement la scène de jeu de balle de Nausicaa et des fils d'Alcinoos (*Od.* VIII, 367-384) ou la danse des jeunes hommes sur le bouclier d'Achille (*Il.* XVIII, 599-602).

Quand la danse atteint son objectif d'harmonie, elle suscite l'émerveillement du spectateur qui se traduit par le verbe *θαυμάζω*. Ainsi, des jeunes femmes admirent sur le seuil de leur porte un groupe de danseurs qui danse au son de l'hyménée (*Il.* XVIII, 496) et Ulysse s'émerveille des pas des jeunes Phéaciens (*Od.* VIII, 265). Celui qui pratique aujourd'hui la danse traditionnelle grecque ressent le même besoin d'ajustement au rythme de ses compagnons de danse. Si l'un d'eux va trop vite ou trop lentement, la danse devient inconfortable et

la chaîne risque d'être rompue, alors que si tous s'emboitent le pas, la danse est un vrai plaisir, pour le danseur et le spectateur.

2. L'allure de la danse

Homère ne nous donne finalement que peu d'informations sur les danses. Il ne nous dit pas comment se tenaient les danseurs, quels pas ils exécutaient, sur quel rythme ou sous quelle forme... Il préfère nous donner le nom des danseurs principaux ou le contexte dans lequel ils dansent. C'est ce qui semble le plus important à ses yeux. Nous supposons donc que l'image des chœurs était suffisamment ancrée dans l'esprit des Grecs pour qu'Homère ne dût pas la décrire. Une exception cependant nous permet à nous aussi d'imaginer à quoi pouvait ressembler un chœur. Il s'agit de la scène chorale sur le bouclier d'Achille (*Il.* XVIII, 593-606).

Cette danse fait figure d'exception dans l'œuvre d'Homère à plusieurs égards. Tout d'abord, elle est extrêmement détaillée. Treize vers y sont consacrés. Seule la danse d'Haliôs et de Laodamas au chant VIII de l'*Odyssée* lui fait concurrence (370-380)¹². Comme nous l'avons déjà vu, les jeunes danseurs sont prêts à se marier. Ils portent aussi des vêtements particulièrement riches et beaux, ce qui nous laisse penser qu'ils font partie de la haute société. Les jeunes filles portent de fines toiles de lin et les hommes des tuniques bien tissées où brille l'éclat de l'huile. Leurs accessoires contribuent également à la sensation d'opulence: de belles couronnes pour les femmes et des épées d'or tirées de baudriers d'argent pour les hommes.

En ce qui concerne les caractéristiques formelles de leur danse, Homère nous dit que les jeunes gens se tiennent les mains par le poignet (καρπός; 594). Il décrit aussi les mouvements des hommes dont il qualifie les pieds de compétents (ἐπισταμένοισι πόδεσσι; 599). Ils courent d'abord en cercle, comme le tour du potier, et puis en ligne (599 et 602). Homère emploie la forme θρέξακον du verbe τρέχω (*courir*) qui est un itératif. Ceci signifie que l'action se répète. Un large public admire la beauté et la dextérité de cette jeunesse (603).

Cette description nous évoque la danse folklorique actuelle du *zonaradikos koulourastos*¹³. C'est une danse de Thrace mixte où les hommes sont tous rassemblés à l'avant du cercle et où les femmes les suivent à l'arrière. Ils portent de riches costumes colorés. Les femmes couvrent leur tête d'un voile épinglé de fleurs. Elles ne portent pas de couronnes mais ça arrive dans d'autres costumes traditionnels comme ceux de Corfou. De même, les hommes n'ont

12 Pour une analyse détaillée de cette danse, voir KABARAKIS 2015: 79-80.

13 Archives du Théâtre Dora Stratou: <http://www.dance-pandect.gr/en/archive/> (s. v. zonaradikos; kerkyraikos pour les costumes de Corfou; Crète et Pontos pour les couteaux à la ceinture) (20 avril 2021)

pas de couteau à leur ceinture en Thrace mais c'est une pratique courante en Crète et dans la région du Pont. Sur la partie rapide de la musique, sans lâcher les autres danseurs, les premiers hommes courent en six pas vers l'intérieur du cercle puis reviennent légèrement en arrière les six suivants. Ce mouvement est répété plusieurs fois. Il donne l'impression que le cercle s'enroule sur lui-même avant de se rouvrir et de s'étendre en ligne face aux femmes. Même si aucun lien historique ne lie les deux danses, nous pouvons ainsi avoir une idée de ce à quoi le mouvement en cercle puis en ligne pouvait ressembler.

Ce chœur sur le bouclier d'Achille, d'une rare beauté, est à l'image du talent d'Héphaïstos. Il ne faut pas le considérer comme une scène de danse ordinaire et en tirer des conclusions générales sur les danses homériques. Certains traits sont uniques dans l'œuvre d'Homère, comme la position des mains ou la course en cercle puis en ligne. D'autres en revanche reviennent régulièrement, comme l'importance des pieds et la formation en cercle.

Dans la plupart des scènes représentées en effet, Homère insiste sur le mouvement des pieds qui exécutent des sauts ou frappent le sol. Au chant XVIII de *l'Iliade*, sur le bouclier d'Achille, Héphaïstos représente une scène de vendanges. Des jeunes gens en âge de se marier (παρθενικαὶ καὶ ἡῖθεοὶ) portent le raisin dans leur panier (567). Au milieu d'eux, un enfant (πάϊς) joue de la phorminx (569). Les jeunes gens se mettent alors tous ensemble à fendre le sol et à sauter sur leurs pieds (ῥήσσοντες ἀμαρτῆ τε ποσὶν σκαίροντες - 571 et 572). Un mot composé existe même pour exprimer cette idée de frapper le sol, ἡ χοροῖτυπία (*Il.* XXIV, 261). Au vers 264 du chant VIII de *l'Odyssée*, les jeunes hommes (κοῦροι) frappent aussi le sol de leurs pieds (πέπληγον ποσὶν). Un peu plus loin, aux vers 375-376, les fils d'Alcinoos jouent à la balle et sautent pour l'attraper avant de retrouver le sol avec leurs pieds (ποσὶν οὐδας ἰκέσθαι). Au chant XXIII, les partisans d'Ulysse, des hommes et des femmes (ἀνδρῶν τε γυναικῶν), font retentir dans la maison le bruit de leurs pieds (δῶμα περιστεναχίζετο ποσσὶν - vers 146) jusqu'au vers 298 où ils les reposent de la danse (παῦσαν ὀρχηθμοῖο πόδας).

Les pieds sont donc les moteurs essentiels de la danse homérique. Ils la caractérisent. Leur mouvement consiste généralement à frapper le sol et à faire du bruit avec des sauts. Une seule fois, Homère dit des danseurs qu'ils courent (*Il.* XVIII, 599 et 602). La position des mains quant à elle importe peu. La seule indication que nous avons est au chant XVIII de *l'Iliade* où Homère dit que les jeunes gens se tiennent les mains par le poignet (ἐπὶ καρπῷ χειρὰς ἔχοντες; 594). Aujourd'hui encore dans la danse traditionnelle grecque, c'est en observant les pas des danseurs qu'un œil aguerri peut identifier la danse exécutée, même sans musique. Les mouvements des mains quant à eux sont secondaires et rarement significatifs.

Comme chez Homère aussi (*Il.* XVIII, 600-601), les danseurs d'aujourd'hui forment un cercle. Parfois, les plus talentueux des danseurs s'élancent au centre pour exécuter des figures improvisées, tout comme dans les épopées, des

acrobates tourbillonnent au milieu de leurs compagnons de danse (*Il.* XVIII, 606 et *Od.* IV, 19). Dans certaines régions, en particulier en Épire par exemple, ce sont les musiciens qui sont au milieu du cercle afin d'être entendus par tous. Dans les épopées homériques de même, les musiciens ou les aèdes se placent au milieu des danseurs ou des convives (*Il.* XVIII, 569; *Od.* VIII, 66, 262, 473). Enfin, dans bien des circonstances, hier comme aujourd'hui, la danse attire un public nombreux qui se réjouit du spectacle (*Il.* XVIII, 603 et *Od.* VIII, 379-380).

Il n'est donc pas toujours évident de s'imaginer la danse homérique mais l'observation attentive du vocabulaire employé livre certaines caractéristiques importantes, pour la plupart encore valables dans la danse grecque actuelle.

Conclusion

Nous espérons avoir montré à quel point l'étude philologique et lexicale de la danse chez Homère est importante. Elle permet en effet de remettre en question certaines interprétations traditionnelles du texte homérique, comme le fameux χορός du chant XVIII de l'*Iliade* (590) que l'on traduit habituellement par *piste de danse* mais qui serait en réalité un *chœur* sculpté. L'approche philologique permet aussi de révéler toutes les nuances de la danse chez Homère qui restent autrement cachées.

Grâce à notre étude, nous comprenons maintenant la différence de termes qui nous paraissaient jusqu'ici semblables. Le terme ὁ χορός a chez Homère un sens très concret de *piste de danse* ou de *chœur* qui le distingue de celui de ὄρχεομαι et de ses dérivés ὄρχηθμός ou ἡ ὄρχηστύς. Ces derniers renvoient en effet plutôt à la *danse* en tant qu'art. A ces termes s'ajoutent μέλω et μολπή qui révèlent le lien intime de la danse avec le chant. Παίζω quant à lui caractérise généralement les danses de jeunes gens entre eux dans un contexte d'insouciance et de légèreté. Il dévoile ainsi le jeu de séduction dont la danse est bien souvent le prétexte. Les chœurs présentent ce même attrait érotique que souligne l'emploi d'adjectifs tels que καλός (*beau*) ou ἡμερόεις (*désirable*). Les jeunes vierges (παρθέναι) sont aussi souvent enlevées quand elles participent au chœur d'Artémis et des Nymphes. Elles passent ainsi du statut de jeune fille à femme.

Les chœurs sont habituellement menés par un premier danseur qui se distingue des autres par sa beauté et sa position sociale élevée comme Nausicaa. Leur rôle se traduit dans le lexique par les expressions ἄρχομαι ou ἐξάρχω μολπῆς ou bien encore ἄγομαι ὄρχηθμοῖο. Ces danseurs sont aussi parfois des acrobates (κυβιστήτηρ) qui tournoient (δινεύω) au milieu de leurs compagnons de danse. D'autres termes spécifiques existent aussi pour nommer les danseurs, tous au masculin, ὁ ὄρχηστής ou ὄρχηστήρ et ὁ βητάρμων. Ce dernier mot est particulièrement intéressant parce qu'il recèle l'idée d'harmonie inhérente à la danse chez Homère.

Incompatible avec la guerre et la violence, elle se doit d'être une source de joie. L'emploi du verbe *τέρπομαι* (*être comblé*) dans le contexte de banquets, de danses et de chants le prouve. Les chœurs, qu'ils soient virginaux, masculins ou mixtes, suscitent donc l'admiration (*θαυμάζω*) d'un public qui se réunit autour de leur cercle pour les regarder battre (*ῥηγνυμι, πλήσσω, χοροιτυπία*) bruyamment (*περιστεναχίζομαι*) le sol de leurs pieds. Toutes ces caractéristiques de la danse homérique semblent avoir traversé le temps jusqu'à nous pour se retrouver dans la danse traditionnelle grecque d'aujourd'hui.

Au terme de notre analyse du lexique de la danse chez Homère, notre seul regret est de ne pas avoir pu intégrer toute la dimension musicale de la danse qui est pourtant, elle aussi, essentielle mais qui nous aurait emmené trop loin. Peut-être fera-t-elle l'objet d'une prochaine étude.

Bibliographie

ANDREW, F., The genre of genres. Paeans and Paian in early greek poetry» In: *Poetica* 38 (2006): 277-295

CHANTRAINE, P. Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots, 2ème éd., Paris: Klincksieck, 1999

DASEN, V. «Jeux de l'amour et du hasard en Grèce ancienne», *Kernos*, 29 (2016)
Link: <http://journals.openedition.org/kernos/2390> (18 avril 2021)

DELAVAUD-ROUX M.-H., Les danses armées en Grèce antique, Aix-en-Provence: Université de Provence, 1993

DELAVAUD-ROUX, M.H. Les danses pacifiques en Grèce antique, Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 1994

FRONTISI-DUCROUX, F. *Dédale: mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1975

EMMANUEL M. *La danse grecque antique d'après les monuments figurés. Traité de la musique grecque antique. Le rythme d'Euripide à Debussy*, Genève: Slatkine, 1984

HOMERE, *Iliade*, texte établi et traduit par P. Mazon, Paris: Les Belles Lettres, 1946-47

HOMERUS, *Ilias*, texte établi par G. Dindorf, Leipzig: Teubner, 1931

HOMER, *Iliad*, texte établi et traduit par A. T. Murray, Londres: Heinemann, 1919

HOMERE, *Iliade*, texte traduit par Ph. Brunet, Paris: Seuil, 2010.

HOMERE. *Odyssée*, texte établi et traduit par V. Bérard, Paris: Les Belles Lettres, 1939

HOMERUS. *Odyssea*, texte établi par A. Ludwich, Stuttgart: Teubner, 1998

HOMER. *Odyssey*, texte établi et traduit par A. T. Murray, Londres: Heinemann, 1919

HOMERE. *Hymnes*, texte établi et traduit par J. Humbert, Paris, Les Belles Lettres, 1936

LARSON, J. «Handmaidens of Artemis?» In: *The Classical Journal* 92, no. 3 (1997): 249-57. Link: <http://www.jstor.org/stable/3298110> (18 avril 2021)

KABARAKIS, E. *La danse chez Homère*. Mémoire, Université Catholique de Louvain, 2015

MONSACRÉ, H. *Les larmes d'Achille. Le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*, Paris: Albin Michel, 1984

OLSEN, S. «The Fantastic Phaeacians: Dance and Disruption in the Odyssey» In: *Classical Antiquity* 36. 1: 1-32 Link: <https://www.jstor.org/stable/26362675> (April 2017)

PANTELIA, M. C. (éd.) *Thesaurus Linguae Graecae*. Digital Library, University of California, Irvine. <http://www.tlg.uci.edu> (consulté le 10 avril 2021)

PAPPAYIORGAS J.: <http://www.greekfolkmusicanddance.com/folkdances.php> (consulté le 10 avril 2021)

PERCEAU, S. «Réjouir son cœur avec la phorminx au son clair. Le plaisir musical dans l'épopée homérique» In: Mortier-Waldschmidt, O (éd.). *Musique & Antiquité. Actes du colloque d'Amiens, 25-26 octobre 2004*, Paris: Les Belles Lettres, 2006, pp. 43-62

PERCEAU, S. «Héros à la cithare. Musique de l'excellence chez Homère», In: Malhomme F., Wersinger A. G. (éd.), *Mousikè et Aretè. La musique et l'éthique, de l'Antiquité à l'Age moderne*, Paris: Vrin, 2007, pp. 17-38.

PONTANI, F. *Scholia graeca in odysseam IV scholia ad libros η – θ*, Rome: Edizioni di storia e letteratura, 2020 Link: <https://dokumen.pub/scholia-graeca-in-odysseam-iv-scholia-ad-libros-9788893594141.html>

RUTHERFORD, I., «Apollo in Ivy: The Tragic Paeon» In: *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 3, no. 1 (1994): 112-35. Link: <http://www.jstor.org/stable/20163566> (16 avril 2021)

Théâtre Dora Stratou (archives): <http://www.dance-pandect.gr/en/archive/> (consulté le 20 avril)

Orchesis

Female ball-dance in ancient Greece

Nektarios-PetrosYioutsos

Post Doc Researcher/ Faculty of History and Archaeology/
National and Kapodistrian University of Athens. Ph.D.
archaeologist at the Ephorate of Antiquities in Piraeus
and the Islands, musician and post doc researcher at the
National and Kapodistrian University of Athens in the
field of archaeoacoustics.
E-mail: nekt79@yahoo.gr

Further the Greek could, and often did, describe as a dance what we could distinguish as a march or a procession, a child's rhythmic game, a ball game, an exhibition of juggling, tumbling or tightrope walking, or even the gesturing of a tragic chorus. He could indeed designate (and not always metaphorically) the rhythmic movements of animals, of fish, of birds, of trees and flowers in the winds, of rivers of boats on the waters. "All the earth will dance" says Euripides (Ba.114) and to a Greek it really could (Lawler 1964, 11).

Abstract

An interesting Red-figure Pyxis from Boeotia, which is now kept in a private collection in Athens, preserves, among scenes from the woman's everyday life with nuptial significance, a vivid representation of a ritual that can best be described as a female ball game. In Greek antiquity some ball games were considered to be dance rituals as well and the ball-playing scene on the pyxis preserves intriguing details that could identify the depicted ritual as a ball-playing dance. Starting from the female ball-play scene depicted on the pyxis, the article considers the evidence in ancient sources on ancient ball-playing and especially female ball-dancing and tries to shed some light on this almost forgotten aspect of ancient orchesis.

Keywords: Ancient dance, Ball-dance, Ball games.

Resumo

Um interessante Píxide de figuras vermelhas da Beócia, que agora é mantida em uma coleção particular em Atenas, preserva, entre cenas da vida cotidiana da mulher com significado nupcial, uma representação vívida de um ritual que pode ser melhor descrito como um jogo de bola feminino. Na antiguidade grega, alguns jogos de bola também eram considerados rituais de dança e a cena do jogo de bola na píxide preserva detalhes intrigantes que poderiam identificar o ritual retratado como uma dança de bola. Partindo da cena de jogo de bola feminino retratado na píxide, este artigo considera as evidências em fontes antigas sobre o jogo de bola antigo e, especialmente, a dança de bola feminina e tenta lançar alguma luz sobre este aspecto quase esquecido da orquesis antiga.

Palavras-chave: Dança antiga, Dança com bola, Jogos de bola.

While working in 2010 at the Ephorate of Antique Shops and Private Archaeological Collections (Greek Ministry of Culture & Sports, Greece), I came across with an interesting Red-figure Pyxis dating in the late 5th century BC, which is in the Moutoussi private collection.¹ The ceramic vessel is of Boeotian origin, attributed to the Painter of the Great Athenian Kantharos and is decorated on its body with ten female figures arranged into four groups and participating in scenes with great nuptial significance. Among these there is a vivid scene that can best be described as a female ball game (AVRONIDAKI 2014: 85ff.; on the origin and development of the concave pyxis, RUTHERFORD ROBERTS 1978: 9ff.).² The playful character of the gaming scene is contrasted with the gentle rendering of the participants' movements, which are possibly accompanied by music, as it is evident by the appearance of a musician on the other side of the ceramic body. Inevitably, a simple question crossed my mind: is this a nuptial ball-play scene or some sort or a ball-dance ritual of antiquity?

One of the main concerns of the researcher of dance in antiquity is the way in which he will approach his subject, as well as the selection of the appropriate methodology, in order to draw reliable conclusions. Dance images are not mere iconographic motifs to decorate a surface spawn of the artistic imagination,

1 A small photograph of the Pyxis was first published by YIOUTSOS 2010: 51, fig. 1. For a more thorough publication of the Pyxis see AVRONIDAKI 2014.

2 Red-figure Pyxis: Hybrid shape combining traits of Attic type A and C pyxides with elements that are purely Boeotian. Height: 0.103-0.104m; mouth diam. 0.13m; keel diam. 0.016m, foot diam. 0.14m., underside diam. 0.11m. Body with concave walls, broad mouth, keel and a tripartite foot. Well preserved, but for a small fragment from one of the feet together with part of the concave moulding above it. Chips and scratches at keel and the interior. Lid is missing. Orange buff clay with white incrustations partially remaining on the vase. The upper surface of the keel is decorated with an ivy branch. 430-410 BC. Moutoussi collection, Athens, AVRONIDAKI 2014: 82.

but instead conventional representations of actual ancient rites performed by real people in a religious (temples, shrines, sacred caves) or even non-religious context (private houses, courts, town squares, plains etc). According to Lawler all dance representations are a quick glance of the artist in the movement of the dancer and she concludes that what the artist made was depicted deliberately unrealistic and is mostly related to ideal beauty, design, balance and style rather than an accurate representation of what the artist actually saw in reality (Lawler in PERKINS 1990: 72-73; LÖWY 1907: 10-11; WEBSTER 1970: XII; SOURVINOU INWOOD 1988: 31; VESTERINEN 2007: 21: *relative accuracy*).³

A combination of science and knowledge, even from research fields that may look at first unrelated, can sometimes aid the researcher to comprehend and even to interpret dance representations that have survived from antiquity in a deeper way. As opposed to the simple classification and iconographical analysis, the inclusion of possible social, anthropological or any other data in the investigation of ancient dance practice can lead to a more integrated and thorough presentation of ancient dance material. Ethnological observations, historical and mythological data, ancient inscriptions and testimonies, human kinetics, psychological mechanisms, even behavioral and cognitive research techniques, all these are nothing but different viewpoints of the same subject. All the above combined to the ancient iconographic evidence could add more to our knowledge of ancient dance rituals, no matter how distant they are from our society (NAEREBOUT 1997: 293ff.: *eclectic method*; LAMBROPOULOU 1986; GARTZIOU TATTI 1994; RAFTIS & LAZOU n.d.; COLONAS 2003; LAZOU et al. 2004; on the contribution of various scientific disciplines in ancient dance research, KURATH 1960: 240-242).⁴

Dance is recognized as a non-verbal mode of communication, through which messages are transferred. Carrier of these messages is the human body. That is the gestures, the steps and the clothing of the performing dancers (KURATH 1960: 242; on dance as a non-verbal mode of communication, HANNA 1987: 26). In order to decipher these hidden codes and understand their hidden messages the researcher should first gather all representations and references that have

3 Dance representations are full of conventions and they do not always represent reality, due to limitations deriving from the nature of the materials used and the manner in which movement is displayed in sculpture, relief, metalwork, painting etc. Barthes (1977: 2-51) wonders whether images contain messages and tries to understand the ways, in which these messages are converted into images. By referring to examples from the field of advertising he explains that the elements of an image (linguistic message-denoted image- connoted image) create a comprehensive whole and he concludes, that, in order to be able to “read” the message behind the image, one should have general knowledge of the culture, to which it belongs (*cultural knowledge*). According to Barthes any drawing or piece of art is not an actual photographic representation, but an image that contains codified messages.

4 Naerebout (1997) gives also a brief description of the history of ancient dance research, discusses various methodological issues and offers an extensive categorized bibliographical list.

survived from antiquity and offer us a glimpse of the dance ritual (NAEREBOUT 1997: 149-274 passim). The necessary data may be hidden in the ritual space, in dancing movements, clothing, sex or age of the participants etc (NAEREBOUT 1997: 377-381). On a second level dance is treated as a *framed event* that took place in a limited period of time and certain social context, characterized by periodicity and social participation. Its performative character required social interaction and the messages conveyed in these ritual actions were understood mainly by those who participated in these social activities. Finally, another determining factor that should be taken into consideration is the motive that leads the community to participate in such a ritual performance (*mobilization*). Dancing or any other ritual act is a social phenomenon, which within its social context (religious or not), covers the needs of different social groups, providing them with the proper motives that surely encourage participation. These social demands could derive from either the need for communication, personal prestige, financial transaction and change in status or could be described as an opportunity to socialize within the community with a view to marriage etc (NAEREBOUT 1997: 355-375).

The pyxis (πυξίς, pl. πυξίδες) is a small round box, probably used in ancient Greece already from the Geometric period for storing trinkets, ointments or cosmetics [on the Geometric pyxis, YOUNG (1939) 1975: 80-85, nos. XVII 7-17, 90-92, nos. XVIII 3-7, 200ff.; on Geometric lid decoration, BRANN 1961: nos. I.17-18, pl. 17, no. I.24, pl. 18, no. I.61, pl. 21; BANOÛ & BOURNIAS 2014: 54-55, inv. no. 1310, 775, 1312, 1313, 776, 257]. Similar small containers were known in Classical and Hellenistic periods with more than one name, although we do not know for sure whether the ancient Athenians saw all these round boxes as a consistent group of vases with identical function (on shapes and names of these vessels, RICHTER & MILNE 1935; MILNE 1939; TRÉHEUX 1951; SCHMIDT 2009). During the 6th and early 5th century BC a great variety of images was used to decorate pyxides and the repertoire did not differ fundamentally from other shapes that circulated during that period. Preferred themes were scenes of a symposium, komast dancers and chariot races, which were probably selected because of their endless repetition and their circular movement that suited to the cylindrical body of the vessel. They also mirrored the main interests of the Archaic society, which was shaped by the values of the aristocratic elites.⁵ The situation changed significantly in the first half of the 5th century, when most pyxides were almost exclusively decorated with female themes (RUTHERFURD ROBERTS 1978: 178). Red-figure pyxides in particular were regularly decorated on their body and lid with domestic or sometimes outdoor scenes of female activity and everyday life, as well as

5 .g. Black-figure Pyxis with symposium scene, inv. no. P 24555, Ancient Agora Museum, Athens, MOORE & PHILIPPIDES 1986: 256, no. 1286, pl. 90; Black-figure Pyxis with komasts, inv. no. F 2035, Staatliche Museen, Berlin, MOMMSEN 1991: pl. 45, 1-3; Red-figure Pyxis with chariot race, inv. no. F 4008, Staatliche Museen, Berlin, FURTWÄNGLER 1885: 1016, no. 4008; SCHMIDT 2009: note 29.

mythological scenes related to the women's world. Such a trend corresponds to the fact that these ceramic objects were mostly used by women (on pyxis' iconography, RUTHERFURD ROBERTS 1978: 177ff.; SCHMIDT 2009: notes 27-28, 34-35; on different types of Attic pyxides, SPARKES & TALCOTT 1970: 173-178).

Corresponding to the cultural trends of the period the concave walls of the pyxis are decorated with a multi-figured composition of women in various postures organized in four groups, who are probably participating in some sort of ball game in an open-air scenery, as well as ordinary female activities with nuptial significance (Figs. 1-4). On a large rocky boulder sit two female figures with their backs turned to one another. The maiden seated on the right, wearing a chiton and wrapped with her himation, holds in her raised right arm a small spherical object, most likely a ball, which she proposes to a group of three dancing maidens in front of her. The three dancers are dressed in peploi that allow them to move comfortably, especially their hands. They are depicted moving backwards to the right, one behind the other, with their arms outstretched in the opposite direction, in an attempt to catch the ball that the seated female figure is about to throw. The outreached arms of the dancing maidens are in contrast to the antithetic movement of the lower body in the opposite direction and the wavy folds of the garments intensify the vivacity of the scene (Fig. 1).



Fig. 1: Maidens engaging in a ball-game, Red Figure Pyxis, Moutoussi, Private Collection, Athens (©Greek Ministry of Culture and Sports (L.3028/ 2002)/ Photo archive: Ephorate of Antiquities of Athens).

Next to the right a female figure in chiton and himation sits on a rocky boulder in profile to the right. With her left hand she holds a mirror (*katoptron*), which reflects the image of her face, while she raises her right hand to the forehead in an attempt to arrange her hair (on the motif of the actual reflection in the mirror AVRONIDAKI 2014: 88). In front of her, a swan hovers slightly above the ground with open wings in an aggressive pose (on the swan as a symbol of Aphrodite, TURNER 2005: 83-84, notes 125-129).⁶ Next follows a woman wearing chiton and himation, who is bending over a *louterion* with a twisted column and trapezoid foot dipping her hands in the water (Figs. 2-3).⁷ On the other side, another standing peplophoros holds a *katoptron* with her lowered left hand, which also reflects her face image. Her right hand is raised towards her face, but any object she might have been holding cannot be discerned. The scene ends with a female musician sitting on a rocky boulder profiled to the right. She is dressed in peplos and possibly himation and is depicted plucking with both hands an irregular triangular polychord instrument, probably a *trigonon* (SCHLESINGER 1911: 282; HERBIG 1929; MICHAILIDIS 1982; MATHIESEN 1999; PSAROUDAKĒS & TERZĒS 2013: 98-124; TERZĒS 2013; AVRONIDAKI 2014: 92).⁸ The musician sits opposite one more maiden dressed in peplos and with a himation laying over her legs; it is she who shares the same rocky seat with the woman holding the ball and sits peacefully probably listening to the music played by her companion, one hand leaning on the rock, the other loosely resting on her legs (Fig. 4). Apart from the musician all maidens are wearing chitones and himatia

6 The swan symbolizes grace and beauty and in Greek mythology the bird was sacred to Aphrodite and Apollo, Thompson 1895, 105-108. However, despite the considerable body of iconographic evidence connecting Aphrodite with the swan, there is no extant literary evidence for such a connection before later Roman writers, Sappho, Hymn to Venus 10, sparrows: ἄρμ' ὑποζεύξαια, κάλοι δέ σ' ἄγον/ ὤκεες **στροῦθοι**; Aelianus, De Natura Animalium X.34, swallow: τιμᾶται δὲ ἡ **χελιδῶν** θεοῖς μυχίοις καὶ Ἀφροδίτῃ; Ovid, Metamorphose, 10.717-19, swans: *Vecta levi curru medias Cytherea per auras/ Cypron olorinis nondum pervenerat alis* (in RAEBURN 2004: 418). Abundant iconographic and literary evidence from the 5th c. BC onwards connect the swan with Apollo, as well as with the myths of Leda, Hyacinthus and Ganymede EVANS & DAWNAY 1972; BRAZIL 2003: 74; TURNER 2005: 83, note 124-125. On the swan of the Moutoussi pyxis as a *spatial indicator complementing the outdoor setting and as an embodiment of manliness*, AVRONIDAKI 2014: 90.

7 On the connection of the louterion scene to prenuptial bathing rituals prior to the ancient Greek wedding ceremony, AVRONIDAKI 2014: 91-92.

8 A triangular harp of the same type has been discovered in 1981 at the so-called Tomb of the Poet (430 BC) in Daphne in Attica along with parts of an aulos and a chelys-lyre. In ancient Greek vase painting it is usually depicted with a rectangular or irregular triangular frame and a horizontal narrow base, to which one end of the string was fixed. In place of the hypotenuse, in position away from the musician's body and not in contact to it was a wide and slightly curved sound-board, on which the strings were attached along with the tuners (*κόλλοπες*). The other parts were the vertical section in position close to the musician body and the string-stretcher (*χορδότονον*) placed parallel to the base and slightly over it, PSARIOUDAKĒS & TERZĒS 2013: 98-124, 105-108, figs. 4-9; TERZĒS 2013; AVRONIDAKI 2014: 92. Similar type of trigonon on a Red-figure Pelike, inv. no. 37.11.23 (420-410 BC), Metropolitan Museum of Art, New York, MAAS & MCINTOSH SNYDER 1989: 145, 152, 160, 164, figs. 10, 16.

decorated with black selvages. They are also depicted with elaborate hair styles, wearing all sorts of headgears, such as headbands, opisthosphendone, fillets (*tainia*) and diadems. It is noteworthy that the leader of the ball-playing dance has loose braided hair and wears the most elaborate headgear of all, a high polos, adorned with dots and a wavy line (AVRONIDAKI 2014: 84-85).



Fig. 2: Maiden self-mirroring and a hovering swan, Red Figure Pyxis, Moutoussi, Private Collection, Athens (©Greek Ministry of Culture and Sports (L.3028/ 2002)/ Photo archive: Ephorate of Antiquities of Athens).



Fig. 3: Maiden dipping her hands in a louterion, Red Figure Pyxis, Moutoussi, Private Collection, Athens (©Greek Ministry of Culture and Sports (L.3028/ 2002)/ Photo archive: Ephorate of Antiquities of Athens)



Fig. 4: Maiden plucking with both hands a trigonon, Red Figure Pyxis, Moutoussi, Private Collection, Athens (©Greek Ministry of Culture and Sports (L.3028/ 2002)/ Photo archive: Ephorate of Antiquities of Athens)

The first description of a ball-play dance ritual in Greek literature can be found in Book 6 of the *Odyssey* (6.99-109), where Odysseus is shipwrecked on the coast of the island of Phaeacia. There, at the seashore, arrive Nausicaa, daughter of the king Alcinous, and her handmaidens, in order to wash their clothes. After washing the clothes, bathing, rubbing themselves with oil and eating their meal on the riverbank, the maidens engage in a ball-throwing game (*σφαίρη ταιδ' ἄρ' ἔπαιζον*), while they wait their garments to dry. The joyful ball game of the maids is accompanied by a song lead by white-armed Nausicaa (*ἦρχετο μολπῆς*), who is recognized as the leader of the dance, the choregos (on the choregos, CALAME 1997: 43ff.; on the connection of the verb *παίζειν* to *μέλπειν*, CALAME 1997: 87-88). Furthermore, the poet compares the maidens with the Nymphs playing and dancing with Artemis on the high mountain ridges of Taygetus and Erymanthus in honour of Leto, thus connecting the playful ball-throwing game of the Phaeacian maidens to a well-known divine dance archetype (SPEARS 1984: 34).⁹ The same archetypal scene is described in the *Homeric Hymn to*

9 Spears (1984: 34) states that this ball game is not an actual sport performed, but mostly an informal game. The archetypal character of Nausicaa's ball game scene can be seen in Athenaeus' *Deipnosophistae* (I.25-26), where he mentions that that the princess from Corfu (Phaeacia) was believed to be the inventor of ball games (*αἱ δὲ διὰ τῆς σφαίρας ἦς τὴν εὕρεσιν Ἀγαλλίς ἢ Κερκυραία γραμματικῆ Ναυσικάα ἀνατίθησιν ὡς πολιτίδι χαριζομένη*).

Artemis (13-20) where the goddess visits the house of her brother, Phoebus Apollo, at Delphi, to lead the dance of the Muses and Graces.¹⁰ It is interesting that in both cases the poet prefers to use the verb *παίζειν*, in order to describe not only Nausicaa's ball-throwing game at the beach with her companions, but also the dance of the Nymphs (*ἀγρονόμοι παίζουσι*; on the connection of the verb *παίζειν* to dance, HENRICKS 1996: 35). As Calame explains (1997: 87): *this particular use of the verb παίζω in a choral context allows us to interpret as a choral scene the passage where Nausicaa plays ball with her attendants.*

The same preference can also be seen in Book 8, when Alcinous urges the celebrants in his palace to start the party with a dance (8.251: *ἀλλ' ἄγε, Φαιήκων βητάρμονες ὄσσοι ἄριστοι, / παίσατε*) and summons the divine bard Demodocus to perform (8.254: *Δημοδόκω δέ τις αἶψα κιῶν φόρμιγγα λίγειαν οἴσέτω*). Next the Phaeacian king orders Halius and Laodamas to perform a solo dance (*μουνάξ ὀρχήσασθαι*), since no one else could compete with them (8.370-380). Having taken a lovely purple ball (*σφαῖραν καλήν... πορφυρέην*) one of them leant back and threw it high (*ρίπτασκε*), while the other leapt and caught it again (*μεθέλεσκε*) before his feet touched the ground. During their ball-throwing performance the other youths stood round the dancing arena (*ἔσταότες κατ' ἀγῶνα*) beating time amidst loud clapping in applause (*κοῦροι δ' ἐπελήκεον*; on the verb *ἐπελήκεον*, NUSSBAUM 1987; EVANS 2001: 78, 96; on representations of acrobatic dancing, WEGNER 1968: 65-68; on Halius and Laodamas' ball game, GARDINER 1930: 19).¹¹ The ballgame scene resonates the similar ball game played by Nausicaa and her accompanying maidens at the beach earlier in the epic poem, but it also recalls the acrobatic dancers' song-and-dance performing with the bard at the double wedding at Menelaus' palace in Sparta (Od. 4.17-19: *κυβιστητῆρε... μολπῆς ἐξάρχοντες ἐδίνευον κατὰ μέσσοις*; WEBSTER 1970: 51).¹²

There seems to be confusion between the concepts of playing with a ball and of dancing with a ball in antiquity, already from the age of Homer. Ball games are connected to dance performances in various ways and so it should not sound strange that Athenaeus in late antiquity lists all ball-throwing games in Homer, including the ball game of Nausicaa with her handmaidens, to dancing (Athenaeus 1.14d-e in KAIBEL 1887-1892: *ὀρχήσεις δ' εἰσὶ παρ' Ὀμήρω αἰ μὲν τινες*

10 According to Evans (2001: 97) the ball-throwing can also be interpreted as a fertility game, similar to that of throwing apples or pomegranates evidenced in both Greek and Near Eastern rituals. He also compares the act to the throwing of nuts or the dedication of a 'mixture of many seeds' (*πανσπερμία*) at agrarian festivals.

11 The display of acrobatic skill in which both men engage betrays elements of more serious combat and a strong competitive character, thus the performance area is called arena (*κατ' ἀγῶνα*). See also note 30.

12 Also in *Odyssey* (23.146-147) Odysseus gives the order after the murder of the suitors to dress all in clean clothes and to dance as if they were at a wedding so that the murder would not be noticed: *τοῖσιν δέ μέγα δῶμα περιστεναχίζετο ποσσίν / ἀνδρῶν παιζόντων καλλιζώνων τε γυναικῶν.*

τῶν κυβιστητήρων, αἱ δὲ διὰ τῆς σφαίρας).¹³ Furthermore, in ancient sources the verb *παίζειν* (to play) –which is greatly connected with ‘game’, because of its derivation from the word *παῖς*–is not only paralleled to *μέλπειν* (to sing), but it is also greatly connected to playing music and dancing as well (Od. 6.100: *σφαίρη παίζειν*; Homeric Hymn to Apollo, 206). In the same tradition Eustathius in the 12th century AD while commenting on Homer’s *Odyssey*, explains that *σφαίρας παιδιὰ* is a type of orchesis and he who plays with a sphere is a type of dancer (*σφαιριστῆς ἢν ὀρχηστής*, Eustathius in WEIGEL 1825: 1601-1602).

The description in the text of Pseudo Hesiod’s *Shield of Heracles* (277-283) of a dance at a marriage ceremony confirms that the verb was used not only to describe the act of playing, but also the activity of dancing and singing too (*χοροὶ παίζοντες... παίζοντες ὑπ’ ὀρχηθμῶ καὶ ἀοιδῆ*). In the myth of Anchises described in the *Homeric Hymn to Aphrodite* (119-120) Hermes snatched Aphrodite from a group of Nymphs and marriageable maidens who were dancing together (*παίζομεν*). Similarly in the *Homeric Hymn to Demeter* (425), Hades, the god of the dead, pulls Persephone into his chariot from the group of maidens who were playing and gathering sweet flowers in their hands (*παίζομεν ἡδ’ ἄνθεα δρέπομεν*) and takes her to the underworld with him. Also, in the description of the divine choruses of the Graces, the Seasons, Harmonia, Hebe and Aphrodite in the *Homeric Hymn to Apollo* (194-203) the poet uses the word *μεταμέλπω* (to sing) for the lead-singer, who is no other than Artemis, the sister of Apollo. The poet mentions also Ares and Hermes who play (*παίζουσ’*), while Phoebus plucks the guitar (*ἐγκιθαρίζει*). Once again music, dance, singing and playing are set together in the same scene (the verbs *μέλπεσθαι*, *παίζειν* and *ὑμνεῖν* are sometimes synonymous, BIELOHLAWEK 1924-1925: 125ff.; on *μολπή* as a type of song that accompanied dance ensembles, Homer, *Iliad* 18.571; WEGNER 1968: 42ff.; TÖLLE 1964: 66; CALAME 1997: 86-87).¹⁴

Similar uses of the verb ‘to play’ can also be traced in ancient lyric poetry, in tragedy and in comedy. Pindar in his 13th *Olympionicus*, in order to describe the armed dance of Bellerophon, uses the word ‘to play’ (*ἐνόπλια χαλκωθεῖς ἔπαιζεν*).¹⁵ In Sophocles’ *Oedipus Rex* (1104-1109) the chorus wonders if the hero

13 Athenaeus (1.18f-19a) also connects ball gaming, dicing and dancing in the *Odyssey* to peacetime: *σχολαζόντων γὰρ βίος ὁ ἐν Ὀδυσσεΐα καὶ διὰ τὴν εἰρήνην τρυφῶντων· διὸ οἱ ἐνταῦθα ἐθεράπευον τὸ σῶμα διὰ λουτρῶν καὶ κατανιμμάτων. διὰ τοῦτο καὶ ἀστραγαλίζουσιν ἐνταύτῃ τῇ πολιτείᾳ καὶ ὀρχοῦνται καὶ σφαιρίζουσιν.*

14 In *Ion* by Euripides (494-501) the daughters of Kekrops, the Aglavrides, dance and sing to the sound of the horned god’s *syrinx* (Pan’s pipes). The dance of the Naiad Nymphs is also accompanied by singing, Pratinas fr. 708.3-5. The word *μολπή* is closely associated with the goat-legged god Pan and his song as well as with the sound of the *syrinx*. In Arcadia, the area of Mount Lykaion is referred to in Pausanias as *Melpeia*, because according to tradition the god invented there the *μολπή* by playing his pipes, Pausanias VIII.38.11; Sophocles, *Philoctetes* 212.

15 The ancient Theban poet used the word also to describe the act of playing music (230): *Πάν, ὁ καλαμόφθογγα παίζων.*

is a child of a god who played with the Nymphs in the mountains (*Νυμφῶν Ἐλικωνίδων... συμπαίζει*) and in Euripides' *Bacchae* (862-867) the chorus associates the overnight dancing activities of the Bacchae with the playful games of a deer (*ὡς νεβρός χλοεραῖς ἐμπαιζουσα*; Henricks 1996: 37). In Aristophanes' *Ecclesiazusae* (880-882) an old woman is swaying playfully to attract a passerby (*παίζουσ'*), while in *Lysistrata* (700) the Coryphaeus describes a feast in honour of Hecate as 'a game' (*παιγνίαν*).¹⁶ In *Ranae* (408, 387) the chorus of Initiates enters the scene calling the name of Iacchus (the Eleusinian cult name of Dionysus) and during his ritual invocation, he repeatedly refers to play and dance rituals in honour of the Eleusinian deities (*παίζειν τε καὶ χορεύειν and παῖσαι τε καὶ χορεῦσαι*). In the same comedy play the slave Xanthias (415) tells Dionysus that he wants to dance and play (*παίζων χορεύειν βούλομαι*) and later (440-443, 440-452) the chorus suggests the celebrants to enter the sacred grove of Demeter in a playful dancing manner (*χωρεῖτέ... παίζοντες and χωρῶμεν... παίζοντες*).¹⁷ It should be noted that the chorus (411) refers to the participants in such rituals as co-players (*συμπαιστρίας*; the verb also in Anacreon 358 PMG connected to ball-playing, PRFEIJFFER 2000: 168).¹⁸

Another intriguing testimony that connects the verb *παίζω* to dance has been scratched on a late geometric oinochoe (ca. 740 BC), which was found in 1871 near the Dipylon (Two-Gated) at the area of Kerameikos in Athens. The text is famous for being the oldest (or one of the oldest) known samples of the use of the Greek alphabet. It is part of a two verse inscription (*δίστιχον*) written from right to left in capital letters:

ΗΟΣΝΥΝΟΡΧΕΣΤΟΝΠΑΝΤΟΝΑΤΑΛΟΤΑΤΑΠΑΙΖΕΙΤΟΤΟΔΕΚΛ[?]ΜΙ[?]Ν

and marks the vessel as a prize in a dancing competition. This corresponds to the following in the later classical orthography in Ionian Greek:

ὄς νῦν | ὄρχη|στῶν πάν|των ἀτα|λώτατα | παίζει
τῷ τόδε ...

16 Plato in *Leges* (764e, 796b) refers to dance as a 'game of dance', *χορῶν παιδιάν...*, *τόν δε Κουρήτων ἐνόπλια παίγνια... χορείας παιδιᾶ*. Herodotus (*Histories*, 1.94.3) describes all ball games as games (*παίγνια*).

17 See also Aristophanes, *Thesmophoriazusae* 1227: *ἀλλὰ πέπαισται μετρίως ἡμῖν* (but our play has reached its measure). Also Herodotus (*Histories*, 9.11.1) when referring to the celebrations at the Hyacinthia in Sparta uses the word *παίζειν* to denote the dancing rituals at the festival: *Υακίνθιά τε ἄγετε καὶ παίζετε*. Plutarch in *Moralia* (249d-e) while referring to the maidens from Kea Island he mentions that their suitors could see them in public sanctuaries playing and dancing (*παιζούσας καὶ χορευούσας*).

18 For the participants of a dancing ritual the ancient sources preserve also the terms *χοροπαίγμων* and *χοροπαίκτης* (he who is sporting in the choral dance), Orphic Hymn to the Nereids 23.2; *Anthologia Palatina* 6.108: *χοροπαίκτης*.

which is translated as ‘whoever of the dancers now dances most lightly...’ The second line is conjectured to have said something to the effect of ‘...he shall get this [vessel as his prize]’ (inv. no. 192, National Archaeological Museum of Athens; IG II² 2919; FURTWÄNGLER 1881; STUDNICZKA 1983; POWELL 1988; KONTOGIANNIS 1999; BINEK 2017).

Plato in *Leges* (655d) underlines the playful character of dance and its connection to the verb *παίζειν*. According to the Greek philosopher orchesis along with song have a strong mimetic character (*μιμήματα τρόπων ἐστὶ*), which originates in the leaping and wailing of infants (803c).¹⁹ When these unstrained tendencies are subjugated to rigorous training, singing and dancing become the highest form of human play. For we all are children in ritual worship and the Gods regards us as something to play with (*θεοῦ τι παίγνιον*; ADDLEY 1967: 235; LONSDALE 1993: 33ff.). Moreover, he refers (673c-d, 803c-e) to the pleasurable and playful aspects of dance in etymological puns, by connecting the word *χορός* (dance) to *χαρά* (joy) and the verb *παίζειν* (to play) to *παιδεία* (education) and *παιδία* (playing; on the role of play in Plato’s philosophy, ADDLEY 1967: 223-224).²⁰ The mimetic character of dance is strongly emphasized also by Lucian, who in his treatise *De saltatione* (19), while describing the mimetic abilities of Proteus, explains that the same abilities to shape and change into everything (*πρὸς πάντα σχηματίζεσθαι καὶ μεταβάλλεσθαι δυνάμενον*) possess all dancers, who are imitative persons (*ὄρχηστήν τινα γενέσθαι λέγειν, μιμητικὸν ἄνθρωπον*; LONSDALE 1993: 31).

The ritual aspect of play in connection to children and ancient cult can be traced in Choes, the second day of the festival Anthesteria celebrated in March (*ἐν μηνὶ ἀνθεστηριῶνι*) in Attica. The festivities revolved around the maturing of the wine stored at the previous vintage and during the Choes children who reached their third birthday (*παῖδες... τρίτῳ ἀπὸ γενεᾶς ἔτει*) were crowned with flowers (*στεφανοῦνται τῶν ἀνθέων*), bowls of wine were set up and sacrifices were made to the Gods (*κρατῆράς τε τοὺς ἐκεῖθεν ἐστήσατο καὶ ἔθυσεν*, Flavius Philostratus, *Heroicus* 187.9 in KAYSER 1871). Although not much information survives on how these festivities were actually performed, a great amount of

19 The mimetic aspect of dance can also be verified in the Homeric Hymn to Apollo (162-163), where the poem describes the extraordinary mimetic abilities of the Delian Maidens during their dancing performance; they could mimic the tongues of all men and their clattering speech (*πάντων δ’ ἀνθρώπων φωνὰς καὶ βαμβαλιαστὴν/ μιμῆσθ’*). See also Homer, *Odyssey* 4.278-79.

20 Linguistic support for considering dance within the anthropological concept of play is also provided by the verb *ἐψιάσθαι* which seems to imply a group movement involving song and dance, Homer, *Odyssey* 21.429-430: *ἐψιάσθαι μολπῇ καὶ φόρμιγγι* (amuse yourselves with song and the phorminx). The verb derives from the word *ἐψιά* which can mean ‘amusement’ or ‘toy’, CRAMER 1835: 437: *ἐψιά: τὰ ἀπὸ λόγων παίγνια, καὶ φιλέψιος ὁ φιλοπαίγμων*. Hesychius mentions an ancient dance called strobilus, which resembles greatly to a spinning toy: *στρόβιλος... εἶδος τι ὄρχησεως*. See also Aristophanes, *Pax* 864; Athenaeus, 630a: *καλαθίσκος, στρόβιλος, καὶ τελεσιὰς δ’ ἐστὶν ὄρχησις καλουμένη*; LONSDALE 1993: 33, note 45.

details can be found on miniature choes that is ritual pitchers found in abundance in Attic 5th-4th century graves. Some bear fantastical scenes with Satyrs, Maenads and wild beasts, but they also depict children of early age engaging in toy playing, athletic or musical contests that mimic the ritual play of adolescents. According to Lonsdale (1993: 122, 129-132) these ritual acts were some sort of informal children's initiation rite, through which children, who were no longer infants, were presented to the phratry (family clan) and admitted to the religious community at the same time (on the festival of Anthesteria and Choes, VAN HOOM 1951; SABETAI 2009: 290). In other words, the festival of Anthesteria provided an occasion for children through ritual play *to exhibit the human propensity towards rhythm and harmony for the first time in a larger, communal setting* (LONSDALE 1993: 131).

Similar connections of dance and ritual performance to the verbs *παίζειν* and *προσπαίζειν* can be traced in Arkteia (Bear Festival), the festival in honour of Artemis at Brauron in Attica (LONSDALE 1993: 176, 180-181, 183).²¹ According to Lysistrata (641-647) young women from Attica were expected to participate in a number of festivities that were connected to different age limits, which seem to have been some sort of unofficial female rites of passage (CALAME 1997: 28-29). These rites were a way for maidens to pass through childhood and adolescence to motherhood. During the Brauronian festivities (*Βραυρωνίσις*) young girls would gather to celebrate Artemis, the Great-she-bear. They were expected to honour the Goddess of wild animals by performing various ritual activities, including dancing and running. They did this by assuming the image of bears themselves by wearing a short, saffron-yellow dress called *κροκωτόν* and by performing certain ritual movements (on the *κροκωτόν*, HAMILTON 1989: 461-462). Among these performances young girls were expected to perform a ritual play with the bear, by executing inappropriate moves and thus provoking the wild beast. Little is known about exactly what each stage of the ritual actually meant, but it is understood that they each symbolized a gesture of devotion to Artemis in return for her protection over the young and guidance on their way to maturity (on Arkteia in general, PERLMAN 1978; WALLBANK 1981; SOURVINOU INWOOD 1990; COLE 1998; SABETAI 2009: 291-292).²²

21 The verb *προσπαίζειν* in Plato, Phaedrus 265c: *Ἐμοὶ μὲν φαίνεται τὰ μὲν ἄλλα τῷ ὄντι παιδιᾷ πεπαῖσθαι*; Epinomis 980b: *θεοὺς προσπαίσαντι*. The verb appears also in Aelianus (De Natura Animalium 4.45) connected with the arktos, while describing a dog tantalizing a bear (*τὸν κύνα προσπαίζοντα τὴν ἄρκτον*).

22 A series of miniature craters with a high pedestal foot and double handles called 'krateriskoi' have been found at sanctuaries linked to Artemis throughout Attica like the Artemis sanctuaries at Brauron, on the Acropolis in Athens and on the Mounichia Hill in Piraeus. These depict girls, both nude and in short chitones, dancing or running. The scenes of running appear to show girls chasing one another, possibly in a contest, symbolic of their change of status from 'wild' to 'tame'. Probably the vase depictions at the krateriskoi show some of the rituals that were performed at the sanctuaries, SOURVINOU INWOOD 1988; HAMILTON 1989; LONSDALE 1993: 186-192.

A great number of artefacts, as well as images in relief and wall painting from various parts of the world, indicate that ball games played an important part in everyday life already from early antiquity (on ancient ball games in general, ROBERTS 2011).²³ These games seem to be connected not only to child play, but also to important festivals or religious rituals, sometimes serving as a medium to develop strength, stamina and team spirit within the society. One of the earliest depictions of a ball ceremony can be seen on the north wall of the main chamber of Tomb 15 at Beni-Hassan in Egypt, built before 2000 BC. It shows women in pairs, one mounted on the back of the other, throwing balls at each other (GARDINER 1930: 4-5, figs. 1d-f; HENDERSON 1947: 19 and fig. reproduced in p. 28). Another wall painting from the tomb of Khety at Beni-Hassan dating to the 12th Dynasty (1991-1802 BC) depicts two men with sticks and a ball engaged in what looks like a form of hockey (DECKER 1992: 115). One of the oldest known toy-balls has been found in a child's tomb at the Tarkhan necropolis (grave 518) on the west bank of the Nile, 50km south of Cairo, dating ca. 2500 BC; it was made of linen rags, which were rolled into a ball, and tied together with a string (MENDOZA 2017: 180; on sport images in ancient Egypt in general, DECKER & HERB 1997). Ball games in a ritual context can also be recognized in Mesoamerican cultures already from 1700 BC. The Mesoamerican ballgame was a sport with ritual associations played by the pre-Columbian people in special ball courts that have been discovered throughout Mesoamerica. These ball courts vary considerably in size, but all have long narrow alleys with slanted side-walls, against which the balls could bounce. Although the rules of the game are not known, the players struck a rubber ball possibly with their hips or other parts of their body in conjunction to certain ritual events (SCARBOROUGH & WILCOX 1991; STEVENSON 2001; FILLOY NADAL 2001; BLOMSTER 2012; BLOMSTER & CHAVÉZ 2020). Furthermore, the recent discovery of three leather balls, ten curved wooden sticks, and horse gear in graves of the late 2nd millennium-early 1st millennium BC in the Yanghai cemetery, located in the north-eastern part of the Turfan depression in China, connect possibly ball games with horseback riding (WERTMALL et al. 2020).

Ball games were highly regarded in Greek antiquity. The grace and rhythm needed during their performance appealed particularly to the Greek audience (for balls and ball games, GRÜNDEL 1925; GARDINER 1930: 228-238; KLEIN 1932: 18-20, 40; HARRIS 1972: 75-111; BECK 1975: 51-52; SCHMIDT 1977: 19-31, 129-130, 133-135, 136-138; DURAND 1991: 92-99; FITTÀ 1998: 98-107; CROWTHER 2004: 352-356, 361-372 and passim; 2007: 154-159; MILLER 2004: 171-175; O' SULLIVAN 2012;). Athenaeus in his *Deipnosophistae* among various athletes who were well known for their ball-playing abilities (1.14d-e: διαβόητοι δὲ ἐπὶ σφαιρικῇ Δημοτέλης ὁ

23 Roberts (2011) lists a number of ancient ball games from around the world, e.g. China (*cuju*) 34ff., Korea (*chukguk*) 39, Japan (*kemari*, *kenatt*) 40, India (*yubilakpi*) 99ff., Near East (*pukku-mikku*) etc.

Θεοκρίτου τοῦ Χίου σοφιστοῦ ἀδελφός καί τις Χαιρεφάνης) he mentions a member of Alexander's entourage, Aristonikos of Karystos, who was also a famous ball-player (1.19a: Ἀριστόνικον τὸν Καρύστιον, τὸν Ἀλεξάνδρου σφαιριστὴν) and was for that reason honored at Athens; he was made an Athenian citizen and granted state dining rights (DOW 1963: 86ff., 91-92; on ball games and σφαιριστική, GUHL & KONER 1889: 228-231; HARRIS 1972: 84, 89; O' SULLIVAN 2012: 17-18).²⁴ With the word σφαιρισμός ancient Greeks named all games executed with a σφαῖρα, a ball, made of different materials and in different sizes. Plato in his dialogue Phaedrus (110b-c) compares the globe to inflated toy 'balls which have leather coverings in twelve pieces and are multicolored' (δωδεκά σκῦτοι σφαῖραι, ποικίλη, χρώμασιν διειλημμένη).²⁵ Homer in *Odyssey* (8.372-380) also mentions a purple ball (σφαῖραν... πορφυρέην) made by Polyvos. These balls, probably made of leather stripes, had an opening to insert an animal bladder, in order to fill it with air (on ancient balls made of inflated animal bladder and covered with leather stripes, IMMERWAHR 1967: 256; HARRIS 1972: 79).²⁶ However, not many references survive in ancient texts, only a handful of vase depictions combined with late testimonia confirm that ball games were widespread and highly regarded (Pollux in DINDORF 1824: IX.103ff.; Eustathius 1601-1602; O' SULLIVAN 2012: 19).

Ball games were suitable for all age groups, not only for small children or young boys and girls around the age of marriage, but also for grown-ups and professional athletes or dancers. Aristotle (*Ethica Nicomachea* 4.1123) regards a well-made ball (σφαῖρα μὲν γὰρ ἡ καλλίστη) as a proper gift for a child

24 Plutarch (Alexander 39.5) mentions another ball-player in Alexander's army named Serapion: Σεραπίωνι δὲ τῶν ἀπὸ σφαίρας τινὶ νεανίσκων; SLOWIKOWSKI 1989: 75, note 31. Athenaeus informs us that a Timokrates from Laconia wrote a book on ball games (1.26.35: Περὶ σφαιριστικῆς).

25 Hippocrates (*De articulis* 3) explains that a small hard ball made of leather stripes sawn together (οἶαι πολλαὶ ἐκ τῶν πολλῶν σκυτέων ράππονται) was put in an armpit to assist a dislocated shoulder.

26 Compare with the miniature terracotta rattle in shape of a sphere discovered in a 3rd c. BC inhumation burial inside a pithos tomb in Samothrace. The object imitates an air-inflated ball, with markings that suggest polygonal sections, probably of leather, sewn together. Along one of the lines a raised ridge flanked by little black dots must represent the laced opening, through which a bladder would have been inserted, Archaeological Museum of Samothrace, DUSENBERY 1959: 168-169; 1998: 199-208. See also the clay ball from a Thasian burial dating to the 2nd c. BC, which preserves the incisions imitating the joins of leather patches, GHALI-KAHIL 1954: 242-244, fig. 27. Compare with a similar miniature terracotta rattle in the shape of a sphere decorated with athletic scenes and inscriptions from Athens, which was offered as a gift to Myrrhine, HOFFMANN 1963: no. 323, 20-22, figs. 1-3; IMMERWAHR 1967: 255-257; SALMINEN & KAJAVA 2013. Immerwahr (1967: 255) suggests that Myrrhine's ball imitates a playing ball made of three leather strips, one rectangular, one circular sown together and stuffed with wool or similar material. In a riddle in *Anthologia Palatina* (14.62) the ball is described as 'very hairy' (λίην ἔντριχός εἰμι) and with leaves that cover the hairs (τὰ φύλλα δέ μου κατακρύπτει/ τὰς τρίχας) and with an invisible hole (εἰτρώπη φαίνεται οὐδαμόθεν). On Egyptian balls made of papyrus and leather, PETRIE 1927: 58ff., pl. 51: 361-367; balls made of leather and wood, DAVID 1979: 12, pl. 3.

(μεγαλοπρέπειαν ἔχει παιδικοῦ δώρου) and in *Anthologia Palatina* (6.280) a ball is listed among offerings to the goddess Artemis by Timareta, who was a girl near the age of marriage (Τιμαρέτα πρὸ γάμοιο... τὴν τ' ἐρατεινὴν σφαῖραν; CARSON 1990: 151, note 34; CALAME 1997: 145).²⁷ Anacreon in a poem inspired by the incident with Nausicaa described by Homer, speaks of the poetic narrator who struck by golden-haired Eros (βάλλων χρυσοκόμης Ἔρωσ) with a purple ball (σφαίρη πορφυρῆ), was challenged to play ball (συμπάίζειν προκαλεῖται) with a girl with fancy shoes (νήνι ποικιλοσαμβάλω), and thus fell in love with her (Anacreon 358 PMG-Poetae Melici Graeci in PFEIJFFER 2000: 164-184; RENEHAN 1984; on the erotic significance of female ball games, IMMERSWAHR 1967: 260, and note 12; on the erotic symbolism of balls and the connection of ball games with love and wedding connotations, MANGEL 1999: 218ff.; AVRONIDAKI 2014: 89-90, notes 50-51). Athenaeus (1.37), while referring to the dancing skills of Sophocles, writes that the poet in his youth was distinguished for his grace and skill at ball-play, while performing as a woman, taking the part of Nausicaa on stage (Σοφοκλῆς... ἄκρως δὲ ἐσφαίρισεν, ὅτε τὴν Ναυσικάαν καθῆκε; see also Eustathius 381.8 and 1553.63).

Naturally, in the life of the palaestra and the army, ball-play occupied an important place for young boys. Most ancient Greek palaestrae were equipped with special rooms that were used to exercise in ball games (Theophrastus, *Characteres* V.9-10: παλαιστρίδιον κονίστραν ἔχον καὶ σφαιριστήριον; on special rooms designated for ball games connected to the palaestra, GARDINER 1910: 485ff.; in Delos and Delphi, DELORME 1982; in Olympia MALLWITZ 1972: 278-284; in ancient Messene, THEMELIS 2018: 14; on Greek Gymnasia and Palaestrae in general, GLASS 1988; ROMANO 2016: 320-324). A militaristic aspect is evident in the Spartan education where the ball-players were called σφαιρεῖς and the games played σφαιρομαχίαι (Xenophon, *De republica Lacedaemoniorum* 9.5:

27 Apollonius of Rhodes (3rd c. BC) mentions in *Argonautica* (3.131-6) that to Zeus, when he was a child, was given by Adrasteia a 'well-made ball' as a present (σφαῖραν ἐυτρόχαλον) manufactured by Hephaestus. Timareta's ball offering (σφαῖραν) is described in *Anthologia Palatina* 6.280 as ἐρατεινὴν, an adjective usually translated 'lovely', which according to Carson (1990: 151, note 34) is a quasi-technical term referring to the ball's conventional use as a mechanism of seduction and flirtation. The ball is especially useful on love-play as a means of challenging another person's boundaries, without incurring the risk and responsibility of personal contact by hand or gift. A touch or a proffered gift demands response; a tossed ball may be missed or ignored without dishonor. After marriage the girl has no use for such tools of erotic play. On a list of spherical objects found in tombs and sanctuaries, which were not simple toys, but had a ritual significance, IMMERSWAHR 1967: 258, note 8. A fragment of a clay pinax from Lokroi Epizephyrioi in Calabria, Italy, inv. no. 1917, Allard Pierson Museum Amsterdam, depicts in low relief a maiden dressed in a sleeved chiton holding with her right hand a round object, possibly a ball, which seems to dedicate in a sanctuary, RICHTER 1959: 246, no. 71, pl. 59. See also AVRONIDAKI 2014: 91, note 50. Leonidas of Tarentum in *Anthologia Palatina* 6.309 mentions a noiseless ball (εὐφημόν τοι σφαῖραν), which along with other toys were dedicated to Hermes by young Philokles.

διαιρουμένων τοὺς ἀντισφαιριοῦντας; Pollux III.150; Pausanias in PAPAXATZIS 1992: III.14.6; Athenaeus 1.14d-e; Eustathius 1601-1602).²⁸ Ball games proved to be useful in the development of military skills and were very popular not only in Sparta, but also in Alexander's army during his campaign against the Persians (GARTINER 1930: 231; O' SULLIVAN 2012: 26ff.; on athletics and Alexander, HARRIS 1972: 83ff.; on Alexander and ball athletes, SLOWIKOWSKI 1989: 73-75). That is also reflected in the writings of the physician Galen in late Roman period, especially in his treatise *On exercise with a small ball, where he states that ball games have the capacity to sharpen hand skills and train the eye and concludes that ball games do not only train the body, but also bring joy to the soul* (μη μόνον τὸ σῶμα διαπονεῖν, ἀλλὰ καὶ τὴν ψυχὴν τέρπειν δυνάμενα, Galen in MARQUARDT 1879).²⁹

Ball games were not only suitable activities for children or soldiers, but also pleasurable spectacles for the gods. The ancient sources sometime refer to female ball performances that were some sort of ritual act in honour of the gods. It is interesting that the House of the Arrephoroi (*Arrephorion*), situated on the north side of the Acropolis, east and north of the Erechtheion (ca. 500-400 BC), was equipped at its eastern side with a small open space that according to Plutarch was called 'ball court of the Arrephoroi' (*Moralia* 839c: *σφαιρίστρα τῶν Ἀρρηφόρων*; STEVENS 1936: 489-490; IMMERWAHR 1967: 259). The area appears smooth and broad enough to serve as a ball court suitable to host ball rituals performed by a small group of women.³⁰ It is the first time we hear of a special court reserved for ball games in a ritual context with religious significance, but unfortunately, we do not know the rules and the actual purpose of the game (on Arrephoria, DEUBNER 1932: 15, no. 3; BURKERT 1966).³¹

Pollux in *Onomastikon* (IX.103-107) mentions various ball games and gives a brief description of them: ἡ δὲ τῆς σφαίρας παιδιὰ ὀνόματα εἶχεν, ἐπίσκυρος,

28 The term *σφαιρεῖς* (ball-players) was used to designate young Spartans in their first year of manhood, GARDINER 1910: 184ff.; 1930: 231; KENNEL 2007: 59-63; O' SULLIVAN 2012: 22, 24.

29 Soranus of Ephesus in his treatise *Gynaeciorum* (2.24.4.4 in Ilberg 1927) states that though ball games (*διὰ σφαίρας παιγνία*) women can exercise well the upper part of the body (*τὰ τε γὰρ ἄνω μέρη γυμνάζεται μάλλον*).

30 Homer (*Odyssey*, 8.260) mentions a dancing place (*ἀγῶνα*) that was smoothed and properly prepared leaving a broad space in the middle, in order to host a dance around the bard Demodocus: *λείηναν δὲ χορόν, καλὸν δ' εὖρυναν ἀγῶνα* (they leveled a place for the dance, and marked out a fair wide ring). Alkman (fr. 3.7-9 Page) also refers to the dancing place as *ἀγῶνα: πεδ' ἀγῶν' ἴμεν*.

31 Deubner (1932: 12) assumes that in Panathenaic years there were as many as four Arrephoroi, something that would make group games possible. For a possible representation of the Arrephoroi playing ball and Aphrodite on fragments of a hydria by the Kleophon Painter, inv. no. S./10 1632a+b, *Antikensammlung des Archäologischen Instituts der Universität in Tübingen, Corpus Vasorum Antioquorum/ CVA Tübingen* 4, pl. 32.3-4; the scene could also be interpreted as *representing a girlhood game endowed with erotic and wedding implications*, AVRONIDAKI 2014: 90, note 53.

φαινίνδα, ἀπόρραξις, ούρανία. (on ball games in general, DAREMBERG & SAGLIO 1877: IV.I, 475-478, s.v. *pila*; GARTINER 1910: 185, 485; 1930: 230-238; GRÜNDEL 1925: 80-95; KLEIN 1932: 18-20; DEUBNER 1932: 240-241; VAN HOOM 1951: 44-45). Episkyros (ἐπίσκυρος or ἐπίκοινος or ἐφηβική) was a foot-ball game played by a great number of persons divided into two equal numbered parties opposed to one another. The game arena was divided in two by a line drawn on the ground with a stone (σκῦρος). The objective was to pass the ball across the goal-line without being intercepted by the other team (Pollux IX.104; ELMER 2008; on the connection of episkyros to the Spartan ephobic game, CROWTHER 1997: 5-6). Faininda (φαινίνδα or ἐφετίνδα) was performed by a number of persons, who threw the ball from one to another; its distinguishing feature was in the person who had the ball pretending to throw it to a certain individual, and while the latter was expecting it, suddenly turning, and throwing it to another (Pollux IX.105; Hesychius: ἐφετίνδα).³² Aporraxis (ἀπόρραξις) was a game in which the player threw the ball to the ground with such force, as to cause it to rebound, then he struck it down again with the palm of his hand and so went on doing this many times; the number of times was counted (Pollux IX.105). Unfortunately, we do not know much about the rules of these ball games and some of them cannot be distinguished from one another.³³

Furthermore, we do not know which of these ball games were suitable for girls (IMMERWAHR 1967: 259; on women and sports in antiquity, HARRIS 1964: 179-186; EISEN 1976; LAEMMER 1981: 16-23). However, Pollux' game list ends with ourania (ούρανία), a game which was performed by many players and which according to his account resembles the ball-throwing game of the Phaeacians in *Odyssey* (ὄπερ ἔοικεν Ὀμηρος ἐν Φαίαιξιν ὑποδηλοῦν). During the game one of the participants had to lean backwards and throw the ball into the air (ἀπερρίπτει τὴν σφαίραν εἰς τὸν οὐρανόν), while the rest tried to catch it before

32 Athenaeus (I.15) connects the game to ἀρπαστόν (from ἀρπαζω, 'to snatch'); ἀρπαστόν or *harpastum* was a ball game played with a small hard ball and was popular alike among Greeks and Romans, Sidonius Apollinaris, *Epistulae* 5.17.7 (in DALTON 1915); MITCHELL 1938-1939: 103; GARDINER 1930: 232-235; MENDNER 1959; WAGNER 1963.

33 Aporraxis on a Red-figure Chous, Metropolitan Museum New York, inv. no. 25.78.48, (ca. 425 BC), NEILS & OAKLEY 2003: 271. In 1920s Philadelphiaeus (1922a, 1922b, 1923) discovered two late Archaic marble bases of funerary kouros-statues in Kerameikos built into Themistoclean wall; the so called Ball-Players statue base (NM 3476) and the Hockey Players statue base (NM 3477, National Archaeological Museum of Athens) all decorated with relief scenes depicting youthful aristocratic pursuits. One of the scenes in the Ball-Players base shows youth males divided into two teams playing a ball game, possibly episkyros. On the Hockey-Players base one of the scenes represents young men playing with curved sticks and a small ball. Some scholars connect this last game to κερητίζειν, a ball game with curved sticks in form of a horn (κέρας = κερητίζειν), BOARDMAN 1978: 82-83, figs. 241 (Hockey Players), 242, (Ball-Players); BANOU & BOURNIAS 2014: 176-177. It is noteworthy, that Plutarch in his *Moralia* (839c), describes a bronze statue at the ball court of the Arrephorion on the Acropolis at Athens representing a boy κερητίζων, that is a boy using a horn or a horn-shaped implement, OIKONOMOU 1920-1921; GARTINER 1930: 237-238.

it fell down (*πρίνεις γῆν πεσεῖν, ἀρπάσει*). A variant involved throwing the ball against a wall (*πρός τόν τοῖχον τήν σφαιῖραν ἀντιπέμπειν*) and counting how many times it bounces (*τό πλῆθος τῶν πηδημάτων διελογίζοντο*; Pollux IX.106; Athenaeus 1.25-26; Eustathius 1601-1602). Another game which required a ball played by both boys and girls was ephedrismos (*ἐφεδρισμος* or *ἐφεδριασμός*). The name derives from the verb *ἐφεδρίζω* (to sit upon) and refers to a game during which the players tried to hit a stone called the 'limit' (*δίωρος*) that has been placed upright on the ground at a distance with balls or pebbles. The loser had to carry the winner, who covered the loser's eyes, on his back until he touched the target with his foot. [Pollux IX.118-119; GARDINER 1930: 6; DEUBNER (1930) 1982: 176, fig. 27 and pl. 20; ZAZOFF 1962; IMMERWAHR 1967: 259, note 11; SCHEFFER 1996; MANGEL 1999; KARANIKA 2014: 166-167, notes 17, 22].³⁴ Pollux also states that the participants in these games were called *σφαιρίζοντας*, and lists various verbs used to describe the manipulation of a ball (*σφαίρη παίξειν, σφαιῖραν ῥίπτειν, βάλλειν, ἀφιέναι, πέμπειν, προπέμπειν, ἐκπέμπειν, ἀντιπέμπειν, ἀνταφιέναι, ἀνταποφέρειν*). Moreover, he mentions adjectives suitable to describe a ball game (*εὐρρυθμον, εὐσχήμονα, εὐσκοπον, ἐπίσκοπον, εὐτονον*) and it noteworthy that all of them are connected to sound, harmony and rhythm and could apply to dance performances as well (see also Athenaeus 1.26: *ἐφρόντιζον δὲ εὐρυθμίας οἱ σφαιρίζοντες*; Eustathius 1601-1602).

An intriguing ball game that was performed by girls can be seen on the body of a Red-figure Pyxis at the Metropolitan Museum of Art in New York. This is a pyxis whose finial on the lid is in the shape of an *astragalus* (knucklebone). Its body is decorated with two scenes from everyday women's life; on one side two women playing knucklebones and on the other side two women playing a ball game. In the ball game scene one woman standing on the left advances with her left foot forward and with her raising right hand is about to through to her playmate a small ball. Here too the artist preferred to represent the beginning of the ball game, as in the case of the Moutoussi pyxis. On the right another maiden is stretching her hands, in an attempt to grab the ball. An interesting detail is a small vertical stick in the middle, which was probably used as barrier or wicket of some sort. The painter appears to insinuate that

34 In Classical and Hellenistic periods the game was a very popular scene depicted on vases and terracotta figurines; see e.g. terracotta group of two girls playing the game (late 4th-early 3rd c. BC), inv. no. 07.286.4, Metropolitan Museum of New York, NEILS & OAKLEY 2003: 275, no. 83; see also terracotta ephedrismos groups (3rd-2nd c. BC), MOLLARD-BESQUES 1971: D 159, pl. 36:b, D 301, pl. 62:c and Red-figure Skyphos from Apulia attributed to the Ilioupersis painter (375-350 BC), inv. no. 25.089, Risd Museum, Rhode Island, HARNWELL ASCHMEAD & PHILLIPS 1976: 50 ff., no. 59. See also a variation of the game ephedrismos on a black-figure Lekythos by the Painter of Edinburgh (505-485 BC), inv. no. AN1890.27, Ashmolean Museum, Oxford, where a bearded man is on the point of throwing a ball towards a line-out of three youths, each mounted on a companion's shoulders; in the field the graffito *κέλευσον* (call for it), BOARDMAN 1974: 147, 246, no. 239, 151, no. 239.

the female “pitcher” had to through the ball over the barrier, while her playmate was expected to grasp the ball possibly before it fell. Nonetheless, these scenes are greatly connected to the concept of child play, indicated greatly by the knucklebone-knob, and don’t seem to be connected to a dance ritual (on ball games with a “wicket”, KLEIN 1932: 19; list of vessels depicting the “wicket” game, IMMERWAHR 1967: 259, note 11).³⁵

Another game suitable for maidens, in which a number of balls, fruits or skeins of wool were juggled in the air, is also depicted on ancient Greek vases, mostly pyxides and lekythoi (PAPARPYRIDIS KAROUZOU 1945: 42 and pl. 6a-b; GUHL & KONER 1989: 190; MILLS 1994: 5). An excellent example can be seen on an Attic white-ground Pyxis attributed to the Painter of London D12, now at the Toledo Museum of Art in Ohio (ca. 470-460 BC), where a pair of women is engaging in a ball game: the seated one is juggling with three apples, while her standing companion holds out an extra apple (IMMERWAHR 1967: 259, note 11; GOLDEN 1990: 76-77, fig. 13). Apples were well known love-gifs in antiquity and were connected to female sexuality prior to marriage; thus the depiction of female juggling on vases belonging to the women’s realm seems appropriate (on love and wedding connotations of female juggling PFISTERER-HAAS 2003: 149-150, note 37, 168-174; AVRONIDAKI 2014: 90; DASEN 2016: 78ff., esp. figs. 2-6).³⁶ Moreover, juggling skills were also expected by more professional women, such as dancers performing at a banquet. In his description of a dinner set in 421 BC and presided over by Socrates, the Greek historian Xenophon (Symposium 2.8) refers to a juggling performance of a female dancer (*ὄρχηστρίς*) playing with twelve hoops (*τροχοὺς μέχρι δώδεκα*), which she flung into the air (*ἀνερρίπτει δονουμένουσ*) and, while dancing (*ὠρχεῖτο*), caught them, as they fell, in perfect time (*ἐν ῥυθμῷ δέχεσθαι αὐτούς*).

Now returning back to our pyxis, one still wonders whether the artist wanted to portray an actual ball game or a dance scene with a ball (on the difficulties in distinguishing dance from other types of movement in ancient Greek imagery NAEREBOUT 1997: 209-226). We should not forget that a ball game consists of a sequence of successive movements and the artist could depict only one scene on the ceramic body, probably the most characteristic one, in order to be easily

35 Red-figure Pyxis (ca. 425-400 BC), inv. no. 06.1021.119a, b, Metropolitan Museum of Art, MCCLEES & ALEXANDER 1933: 48, 74, 76, figs. 58, 94. The authors (1933: 48) recognize in the vertical barrier some sort of wicket (as in cricket).

36 White-ground Pyxis, inv. no. 1963.29 Toledo Museum of Art, Ohio, BEAZLEY 1963: 1675, no. 94; TRUITT 1969: 81, 84, fig. 11. See also a) Red-figure Pyxis attributed to the Pistoxenos painter (480-470 BC), Bibliothèque Royal, Brussels, where a seated woman is depicted playing with three balls-like objects, probably apples, FEYTMANS 1948: 49-54, pl. XXI-XXII; TRUITT 1969: 78, 80, fig. 9, c) Red-figure Lekythos attributed to the Karlsruhe Painter (2nd quarter of 5th c. BC), inv. no. 41.162.147, Metropolitan Museum of Arts, New York, BEAZLEY 1963: 733, no. 62, d) Red-figure Lekythos attributed to the Karlsruhe Painter (2nd quarter of 5th c. BC), inv. no. 41.162.145, Metropolitan Museum of Art, New York, BEAZLEY 1963: 733, no. 66; SPEARS 1984: 39, 41.

recognized by his contemporary viewers. This is possibly the beginning of the game, which needed one participant to throw the ball on the air, some sort of “pitcher”, and the rest who would try to catch it. These roles can easily be recognized in the scene: the seated female “pitcher” is about to throw the ball in the air towards her companions, who with their outstretched arms are moving backwards, as if to catch it before it falls. This type of movement could also indicate a change in the direction of the dance. Striking looks the difference in the posture of the last dancer, a movement that could be interpreted as a difficulty of her coping with the rest, or a better attempt to catch the ball. However, according to Avronidaki *the rhythmic movement of the maidens, combined with the seated posture and different dress of the woman solemnly holding out the ball towards them, adds a ceremonial dimension to the scene that is lacking in the Homeric description* (of Nausicaa’s ball game; AVRONIDAKI 2014: 90). In any case we could never know what action followed next and our evidence is too little, in order to be conclusive on the artist’s actual intentions.

One detail that could indicate a dancing scene on an ancient vessel is the representation of the musician. Dance, as well as ball-play, demanded the execution of movements and gestures in a skillful manner. The appearance of a female musician playing the trigonon in the scene, who with her music accompanies the ritual, seems proper and would have helped the participants have better rhythmic flow in their movements. However, the pyxis depicts a variety of scenes connected to the women’s world, but that does not mean that they all occurred simultaneously. Moreover, one could easily disconnect the musician from the ball-playing scene, as it appears almost at the other side of the ceramic body, separated by groups of figures that are not connected to the ball ritual whatsoever. Furthermore, dance scenes in antiquity could easily stand alone in iconography without being accompanied by a musician.³⁷

Another significant detail that probably connects the ball ritual to ancient orchesis is the slightly differentiated appearance of the leader of the ball-players.³⁸ The ball-playing ritual has four participants: one seated figure, the “pitcher” who is about to throw the ball and three maidens who try to catch it. (on examples of dancing triads in relief, EDWARDS 1985; on dancing triads, HARISSON 1986: 196-219; on trinities in ancient Greek and Roman art, USENER 1903). The dance leader – the first of the dancing triad with the outstretched arms– is the only female figure on the pyxis with loose braided hair and polos

37 E.g. Red-figure Pyxis with female pyrrhicist, inv. no. H 3010, National Archaeological Museum, Naples, LONSLADE 1993: 146, fig. 20; votive relief to the Graces, no inv. number, Kos Archaeological Museum; votive relief to the Nymphs, inv. no. 25.78.59, Metropolitan Museum of New York, EDWARDS 1985: nos. 98, 62.

38 In Attic vase-painting the leaders of female choruses are usually not distinguished in dress and hairstyle from their companions. An exception is the black-figure kylix (ca. 570 BC), inv. no. 1906.12-15.1, British Museum, DELAVALD-ROUX 1994: 32-33.

in striking contrast to the others. This is a choice corresponding to the custom of the period to dance in a particular arrangement and order (τάξις; Alkman, fr. 200 in CALAME 1983: 38-39: *τάς εντάξει χορευούσας παρθένους*; Xenophon, De Anthia et Habrocome Ephesiacorum 1.2.3: *ἤρχε δὲ τῆς τῶν παρθένων τάξεως Ἀνθία*). When dancing in order the principal dancer (*choregos*) was expected to be distinguished from the other members of the chorus, not only in appearance and physical beauty, but also in social status, origin and dancing skills.³⁹ As Lonsdale states, while referring to the role of the choregos, *being like the goddess means becoming the first dancer* (LONSDALE 1993: 232; 57-58, 66-67, 193-205; DELAUAUD-ROUX 1994: 22-23, 26-29 passim; on the choregos in general, CALAME 1997: 42-48, 66-73; AVRONIDAKI 2014: 88, notes 35-36). One of the oldest references to dance scenes that describe the principal dancer can be found in the above mentioned description in the *Odyssey* (6.99-109) of the ball-throwing game of Nausicaa and her handmaidens. Here the leader of the dance is no other than the princess of the Phaeacians and in his description of the ball game the poet compares the dance of the maidens to the dance of the Nymphs as well as Nausicaa to the goddess Artemis.⁴⁰

Furthermore, the fact that the leader of the chorus has her long hair unveiled, hanging loose and drawn together at the back in contrast to the rest, could denote that she is still an unmarried maiden (Archilochos 31, West: *ἡ δὲ οἱ κόμη/ ὤμους κατεσκίαζε καὶ μετάφρενα*). According to Avronidaki *the first of the three dancing ball-players is clearly a bride*, evident by her long flowing hair and polos, which are recognized as *iconographic traits of brides-to-be in scenes of prenuptial offerings or wedding preparations* (AVRONIDAKI 2014: 88 and note 37). Furthermore, the pyxis comes from Boeotia where the use of the polos as a wedding crown is already attested in the 6th century BC (for paradigms in Boeotian iconography AVRONIDAKI 2014: 88, notes 39-44). In Classical Greece married women and unmarried girls were always expected to be veiled and wear their hair bounded, when appearing in public. Loose or tossed hair was a sign of the bacchante, of the slave and the prostitute (Euripides, Bacchae 695: *καθεῖσαν εἰς ὤμους κόμας*; CARSON 1990: 152). As Lloyd (2003: 173) writes: *the sight of a married woman or an unmarried daughter or sister was (ideally) for the eyes of the family alone and that no strange man should be allowed to*

39 In the Hymn to Artemis Orthia (44, 51-59, 96-98) Alkman becomes more specific; the chorus leader is described as a glorious dance leader (*κλεννὰ χοραγός*), radiantly outstanding, with golden locks of hair (*ἀ δὲ χαίτα... ἐπανθεῖ χρυσὸς [ὠ]ς ἀκήρατος*) and a silver look on her face (*τότ' ἀργύριον πρόσωπον*). The poet also compares her to a well built, prize-winner horse, with thundering hooves (*ἵππον παγὸν ἀεθλοφόρον καναχάποδα*). See also Theocritus, Bucolica XVIII, 2-4, 28, 38, where the choregos of the dance of the twelve of the most beautiful maidens of Laconia is Helen of Troy, who is described as golden Helen (*χρυσέα Ἑλένα*), and as maid of beauty and grace (*καλά... χαρίεσσα κόρα*).

40 See also Hymn to Artemis Orthia (57), where the leader of the chorus is called *Ἀγησιχόρα*, a name that translates as “the one that leads the dance”.

view the women of another man's oikos.⁴¹ In the second stasimon of Iphigenia in Tauris by Euripides (1143-1152) the chorus of women, who are Greek slave women, maids of Iphigenia at the temple of Artemis in the land of the Taurians, remembers its participation in dance-choruses at weddings (χοροῖς δ' ἐσταίην... εὐδοκίμων γάμων); during these 'contests of the Graces' (χαρίτων εἰς ἀμίλλας) young maidens of the same age (ἡλικῶν θιάσους) danced with their rich and soft hair probably uncovered (χαίτας ἀβρόπλουτον ἔριν), while the bride shadowed her face with the veil (ὄρτυμένα, πολυποίκιλα φάρεα/ καὶ πλοκάμους περιβαλλομένα/ γένυσιν ἐσκίαζον). In the same manner in Odyssey princess Nausicaa and her maids had been discreetly veiled for their journey through the city and into the countryside. It is noteworthy that afterwards all maidens throw off their veils (6.100: ἀπὸ κρήδεμνα βαλοῦσαι), in order to play the ball-throwing game unhindered by cumbersome head-dresses (LLOYD 2003: 127; on nuptial references in the scene of Nausicaa and her maids PFEIJFFER 2000: 182-183). Indeed, unconfined and unveiled hair could also be expected by young maidens in special occasions (TARBEL 1911: 479-481; LLOYD 2003: 122; on the veil and domestic life, LLOYD 2007).

Various religious, private and public ceremonies may have provided women with unique opportunities to display their personal adornments, despite their limited access to public life. In Alkman's first partheneion (fr. 1.36-77 Page, 51-54) the chorus leader Hagesichora is described as a glorious choregos (κλεννὰ χοραγός), radiantly outstanding, with golden locks of hair (ἀ δὲ χαίτα/ τᾶς ἐμᾶς ἀνεψιᾶς/ Ἀγησιχόρας ἐπανθεῖ/ χρυσὸς [ὦ]ς ἀκήρατος). Similarly in another partheneion (fr. 3.7-9 και 61-75 Page) we hear of the chorus being led by passion (πόσο]ς δὲ μ' ἄγει) to the dance place (πεδ' ἀγῶν' ἴμεν), where young maidens shake their uncovered yellow hair (κόμ[αν ξ]ανθὰν τινάξω). These were rituals that took place outside the standard everyday experience and allowed maidens to perform unveiled. As Lonsdale explains (1993: 193-194), *the event (wedding) was anticipated by preliminary rehearsals acted out in status transition rites,*

41 Wedding ceremonies in Classical Greece consisted of various ritual acts that *dramatized the taming of the virgin's 'wildness' and her transition to civilized wifedom*, CARSON 1990: 152. As evidenced in the writings of Euripides (Hippolytus 1425-1426) one of these rituals demanded from unmarried girls (κόραι γὰρ ἄζυγες γάμων) the day before their marriage to dedicate locks of their hair to the gods (κόμας κερουῦνται σοι). See also Anthologia Palatina 6.274-275; 276: ἡ πολύθριξ οὐλας... παρθένος Ἰππη/ χαίτας, εὐώδη σμηχομένα κρόταφον/ ἦδη γὰρ οἱ ἐπῆλθε γάμου τέλος; 277: Ἄρτεμι... σοὶ πλόκον οἰκείας τὸν δε λέλοιπε κόμης; 280: τὴν τ' ἐρατεινὴν σφαῖραν, τὸν τε κόμας ρύτορα κεκρύφαλον ...Ἄρτεμιδι; 281: παρὰ βωμῶ/ παρθενικὴν ἐτίναξ' ἔνθα καὶ ἔνθα κόμην; Pausanias, II.32.1 (Troezen, temple of Hippolytus): ἐκάστη παρθένος πλόκαμον ἀποκείρεται οἱ πρὸ γάμου, κειραμένη δὲ ἀνέθηκεν ἐς τὸν ναὸν φέρουσα; I.43.4 (Megara, tomb of Iphigoe): καθέστηκε δὲ ταῖς κόραις χοὰς πρὸς τὸ τῆς Ἰφινόης μνήμα προσφέρειν πρὸ γάμου καὶ ἀπάρχεσθαι τῶν τριχῶν; Herodotus, IV.34.3-35.1 (Delos, tomb of the Hyperborean maidens): πρὸ γάμου πλόκαμον ἀποταμόμεναι καὶ περὶ ἄτρακτον εἰλίξασαι... ὅσοι δὲ παῖδες τῶν Δηλίων περὶ χλόην τινὰ εἰλίξαντες τῶν τριχῶν προτιθεῖσι καὶ οὗτοι ἐπὶ τὸ σῆμα. On ancient Greek weddings in general, OAKLEY & SINOS 1993; MARGARITI 2017: 330-331.

during which coiffure, costume and adornment were important elements of dancing and were displayed, in an attempt to draw attention of the spectators. He also notes that along with an *urge to blend harmoniously with the chorus*, there existed some sort of *desire to distinguish oneself*. Loose and flowing hair could also be a mark of fertility and sexuality, characteristics that during special occasions a young maiden near the age of marriage was expected to possess and even advertise. (LLOYD 2003: 263-264).⁴² However, in all the scenes depicted on the pyxis there is no indication that the represented maidens are promiscuous females or maidens attending some sort of religious festival, rather than respected married women occupied with tasks that society was expecting from them to perform (grooming, playing music, ball-playing). These actions could occur indoors, that is in the private women's chambers of the oikos, or even outdoors as denoted by the rocky boulders in the scene. Undoubtedly, outdoor unveiled appearances by respected maidens, if not in a religious context, were always expected to be hidden from the male eyesight, as in the case of Nausicaa and her maids. Nevertheless, the selection of the artist to portray the choregos as an unveiled leader of a ball-playing dancing ensemble with confined hairstyles can be justified by her possible unmarried status. The identification of the leading dancer as a bride places inevitably the ball-play ritual in a nuptial or prenuptial context, connected to various transitional rites that marked the journey of young girls from childhood to maturity and adulthood (on prenuptial transitional rites for women SABETAI 2009: 291; for a probable representation of dancing in a prenuptial context OAKLEY & SINOS 1993: 14, figs. 6-8; on wedding dances OAKLEY 2004: 312-314 with bibliography; LONSDALE 1993: 206-233; DELAVALD-ROUX 1994: 91-113).

In conclusion, the obscurity in which ancient texts describe ball games is also reflected on the Boeotian pyxis of the Moutoussi collection. The question whether the ceramic vessel depicts an actual ball game or some sort of ball-throwing dance, will probably remain unanswered. Nonetheless, ball games and ball-dances required certain skills and grace, in order to be executed, and people were expecting the participants to possess them. That is why ancient texts commemorate the skills and performance of ball-players and ball-dancers, both from the mythical realm (Nausicaa), as well as from real life (Aristonikos of Karystos). These skills were an advantage for a young woman of the period and would certainly not have passed unnoticed by potential suitors. The pyxis probably displays a number of activities that a young maiden near the age of marriage was expected to engage in. And these are all activities connected to

42 In most cases the epithet for fair or rich hair in ancient texts is used in contexts that stress the maternity or sexuality of the female subject, Iliad 1.36 (*ῥύκομος Λητώ*), 7.355, 8.82 (*Ἐλένης πόσις ῥυκόμοιο*); Homeric Hymn to Dionysus 26.3 (*ῥύκομοι νύμφαι*). According to Artemidorus (Oneirocritica 1.18) for a woman to dream of having long and beautiful hair is a good thing. See also LONSDALE 1993: 209-210.

various aspects of beauty, youth and ideal femininity, such as grooming (maidens self-mirroring), cleanness (maiden bathing in front of a *louterion*), music playing (maiden playing the *trigonon*) and grace in movement (maidens ball-playing or ball-dancing). These characteristics and skills were expected by a young woman in the society of the Classical period to possess, in order to be desirable and suitable for marriage. And the pyxis as a proper gift for a young maiden becomes a reminder and reflector of these great expectations.

References

Addley, G. "The role of play in the philosophy of Plato". In: *Philosophy* 42:161 (1967): 226-244.

Avronidaki, C. "An assortment of bridal images on a boeotian Red-figure Pyxis from the Workshop of the Painter of the great Athenian Kantharos". In: S. Stine Schierup, V. Sabetai (eds.). *The Regional Production of Red-figure Pottery: Greece, Magna Graecia and Etruria*. Denmark: Aarhus University Press, 2014. 82-101.

Banou, E.S., Bournias, L.K. *Kerameikos*. Athens: John S. Latsis Public Benefit Foundation, 2014.

Barthes, R. *Image, Music, Text (essays selected and translated by Heath S.)*. London: Fontana, 1977.

Beazley, J.D. *Attic Red-Figure Vase-Painters, Vols. 1-2, 2nd ed.* Oxford: Clarendon Press, 1963.

Beck, F.A.G. *Album of Greek Education. The Greeks at School and at Play*. Sydney: Cheiron Press, 1975.

Bielohlawek, K. "Μέλπεσθαι und Μολπή: Studien zur Überlieferungsgeschichte der antiken Homerischen Bedeutungslehre". In: *WS* 44 (1924-1925): 1-18, 125-143.

Binek, N.M. "The Dipylon Oinochoe Graffito: Text or Decoration?" In: *Hesperia* 86 (2017): 423-442.

Blomster, J.P. "Early evidence of the ballgame in Oaxaca, Mexico". In: *PNAS* 109:21 (2012): 8020-8025.

Blomster, J.P., Chavéz V.S. "Origins of the Mesoamerican ballgame: Earliest ballcourt from the highlands found at Etlatongo, Oaxaca, Mexico". In: *Science Advances* 6:11 (2020): 1-9.

- Boardman, J. *Athenian Black Figure Vases*. London: Oxford University Press, 1974.
- Boardman, J. *Greek Sculpture: The Archaic Period*. London: Thames and Hudson, 1978.
- Brann, E. "Late Geometric Well Groups from the Athenian Agora". In: *Hesperia* XXX:2 (1961): 93-146.
- Brazi, M. "Swan Culture". In: *J. Rakuno Gakuen University* 28:1 (2003): 65-83.
- Burkert, W. "Kekropidensage und Arrhephoria". In: *Hermes* 94 (1966): 1-25.
- Calame C. *Choruses of Young Women in Ancient Greece, Their Morphology, Religious role and Social function*. Trans. D. Collins, J. Orion. New York: Rowman and Littlefield Publishers Inc, 1997.
- Calame, C. *Alkman: introduction, texte critique, témoignages, traduction et commentaire*, Roma: Edizioni del' Ateneo, 1983.
- Carson, A. "Putting Her in Her Place: Woman, Dirt and Desire". In: D.M. Halperin, J.J. Winkler (eds.). *Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990: 135-170.
- Cole, S.G. "Domesticating Artemis. Chap. 3". In: S. Blundell, M. Williamson (eds.). *The Sacred and the Feminine in Ancient Greece*. London and New York: Routledge, 1998: 24-38.
- Colonas L. *Gifts of the Muses, Echoes of music and dance in ancient Greece*. Athens: Ministry of Culture, 2003.
- Cramer, J.A. *Anecdota Graeca e codd. manuscriptis bibliothecarum Oxoniensium*, Vol. 2. Oxonii: Typographeo academic, 1835.
- Crowther, N.B. "The Ancient Greek Game of Episkyros". In: *Stadion* 23 (1997): 1-15.
- Crowther, N.B. *Athletika. Studies on the Olympic Games and Greek Athletics*. Nikephoros beihefte, 11. Weidmann: Hildesheim, 2004.
- Crowther, N.B. *Sport in Ancient Times*. Westport, Conn.: Praeger, 2007.
- Daremberg M.C., Saglio, E. *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, IV.l. Paris: Hachette Livre, 1877.

Dasen V. "Jeux de l'amour et du hazard en Grèce ancienne". *Kernos* 29 (2016): 73-100.

David, A.R. Toys and Games from Kahun in the Manchester Museum Collection. In: J. Ruffle, G.A. Gabalia, K.A. Kitchen (eds.). *Glimpses of Ancient Egypt. Studies in Honour of H.W. Fairman*. Warminster: Aris and Phillips, 1979: 12-14.

Decker, W. *Sports and Games of Ancient Egypt*. New Haven, London: Yale University Press, 1992.

Decker, W., Herb, M. *Bildatlas Zum Sport Im Alten Ägypten, Corpus Der Bildlichen Quellen Zu Leibesübungen, Spiel, Jagd, Tanz Und Verwandten Themen*, Handbuch der Orientalistik, erste Abteilung, der Nahe und der Mittlere Osten. Leiden: E.J. Brill, 1997.

Delavaud-Roux, M.-H. *Les danses pacifiques en Grèce antique*. Aix-en-Provence: Université de Provence, 1994.

Delorme, J. "Spairisterion et gymnase à Delphes, Délos et ailleurs". In: *BCH* 106 (1982): 53-73.

Deubner, L. "Spiele und Spielzeuge der Griechen". In: O., Deubner (ed.). *Kleine Schriften zur klassischen Altertumskunde* (Beiträge zur klassischen Philologie 140). Königstein im Taunus: Anton Hein, (1930) 1982.

Deubner, L. *Attische Feste*. Berlin: H. Keller, 1932.

Dindorf, W. *Pollux Julius, of Naucratis, Onomasticon*. Leipzig: Kuehn, 1824.

Dow, S. "The Athenian Honors for Aristonikos of Karystos. Alexander's Spairestes". In: *HSCP* 67 (1963): 77-92.

Durand, A. "Les jeux de balle". In: R. May (ed.). *Jouer dans l'Antiquité*. Marseille: Musée d'Archéologie Méditerranéenne, Centre de la Vieille Charité, 1991: 92-99.

Dusenbery, E.B. "A Samothracian Necropolis". In: *Archaeology* 12:3 (1959): 163-170.

Dusenbery, E.B. *Samothrace XI: The Nekropoleis. The Nekropoleis and Catalogues of Burials*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

Edwards, M.C. *Greek votive reliefs to Pan and the Nymphs*. Ph.D. New York: New York University, 1985.

Eisen, G. *Sports and Women in Antiquity*. M.S. Thesis. Massachusetts: University of Massachusetts, 1976.

Elmer, D.F. "Epikoinos: The Ball Game Episkuros and Iliad 12.421-423". In: *Classical Philology* 103:4 (2008): 414-423.

Evans, M.E., Dawnay, A. "The swan in mythology and art". In: P. Scott and The Wildfowl Trust. *The Swans*. London: Michael Joseph, 1972: 143-166.

Evans, A. *Hymn and Epic. A Study of their interplay in Homer and the Homeric hymns*. Ph.D. Turcu: Annales Universitatis Turkuensis, 2001.

Feytmans, D. *Les Vases Grecs de la Bibliothèque royale de Belgique*. Brussels: Librairie Encyclopédique, 1948.

Filloy Nadal, L. "Rubber and Rubber Balls in Mesoamerica". In: E.M. Whittington (ed.). *The Sport of Life and Death: The Mesoamerican Ballgame*. New York: Thames & Hudson, 2001: 20-31.

Fittà, M. "*Spiele und Spielzeug in der Antike. Unterhaltung und Vergnügen im Altertum*". Stuttgart: Theiss-Verlag. 1998.

Furtwängler, A. "Zwei Thongefässe aus Athen". In: *AM* 6 (1881): 106-119.

Furtwängler, A. *Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium*. Berlin: W. Spemann, 1885.

Gardiner, E.N. *Greek Athletic Sports and Festivals*. London: Macmillan, 1910.

Gardiner, E.N. *Athletics in the Ancient World*. Oxford: Clarendon Press, 1930.

Gartziou Tatti, A. "Ο χορός στην αρχαία Ελλάδα" In: B. Nitsiakos (ed.). *Χορός και Κοινωνία* (in Greek). Konitsa: Municipality of Konitsa Cultural Center, Offprint, 1994.

Glass S.L. "The Greek gymnasium, some problems". In: W.J. Raschke (ed.). *The archaeology of the Olympics. The Olympics and other festivals in antiquity*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1988: 212-222.

Ghali-Kahil, LB. "Nécropoles thasiennes". In: *BCH* 78 (1954): 225-251.

Golden, M. *Children and Childhood in Classical Athens*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1990.

- Gründel, L. "Griechische Ballspiele". In: *AA* 40 (1925): 80-95.
- Guhl, E.K., Koner, W.D. *The Life of the Greeks and Romans: Described from Antique Monuments*. Trans. F. Hueffer. London: Chatto and Windus, 1889.
- Hamilton, R. "Alkman and the Athenian Arkteia". In: *Hesperia* 58 (1989): 449-472.
- Hanna, J.L. *To Dance is Human: a theory of Nonverbal Communication*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- Harris, H.A. *Greek athletes and athletics*. London: Hutchinson, 1964.
- Harris, H.A. *Sport in Greece and Rome*. Ithaca: Cornell University Press, 1972.
- Harrison, E.B. Charis, Charites. In: *LIMC* III (1986): 191-203.
- Harnwell Ashmead, A., Phillips, K.M. *Classical Vases, Excluding Attic Black-Figure, Attic Red-Figure and Attic White Ground*, Rhode Island: Museum of Art, Rhode Island School of Design, 1976.
- Henderson, R.W. *Ball, Bat and Bishop: The Origins of Ball Games*. New York: Rockport Press, 1947.
- Henrichs A. *Warum soll ich denn tanzen? Dionysisches im Chor der Griechischen Tragödie*. *Lectio Teubneriana* 4, Stuttgart/ Leipzig, 1996.
- Herbig, R. "Griechische Harfen". In: *AM* 54 (1929): 164-193.
- Hoffmann, H. "A Clay Ball of Myrrhine". In: *Bulletin of the Museum of Fine Arts, Boston* 61 (1963): 20-22.
- Ilberg, J. "Sorani Gynaeciorum libri IV, De signis fracturarum, De fasciis, Vita Hippocratis secundum Soranum". In: *Corpus Medicorum Graecorum* IV, Leipzig, Berlin: Teubner, 1927.
- Immerwahr, H.R. "An Inscribed Terracotta Ball in Boston, Greek". In: *Roman and Byzantine Studies* 8 (1967): 255-266.
- Kaibel, G. (ed.). *Athenaei Naucratae Dipnosophistarum libri XV. Bibliotheca Teubneriana*. Leipzig: B.G. Teubner, 1887-1892.
- Karanika, A. *Voices at work, Women Performance and Labor in Ancient Greece*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014.

- Kayser, C.L. *Flavii Philostrati Opera*, Vol 2. Lipsiae: B.G. Teubneri, 1871.
- Kennel, N.M. *The Gymnasium of Virtue, Education and Culture in Ancient Sparta*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2007.
- Klein, A.E. *Child Life in Greek Art*. New York: Columbia University Press, 1932.
- Kontogiannis, A. “Η γραφή”. In: M.Z. Kopidakis (ed.). *Ιστορία της ελληνικής γλώσσας* (in Greek). Athens: Elliniko Logotechniko kai Istoriko Archeio, 1999: 360-379.
- Kurath, G.P. “Panorama of Dance Ethnology”. In: *CA* 1:3 (1960): 233-254.
- Laemmer, M. “Women and Sport in ancient Greece, A Plea for a Critical and Objective Approach”. In: J. Borms, M. Hebbelinck, A. Venerando (eds). *Woman and Sport. A Historical, Biological and Sportsmedical Approach, International Congress, Rome, July 1980*. Medicine and Sport Science, Vol. 14, Basel: S. Karger, 1981: 16-23.
- Lambropoulou, B. *Η φιλοσοφία των φύλων Β’*. Athens: University of Athens, 1986.
- Lawler, L.B. *The Dance in Ancient Greece*. London: Adam & Charles Black, 1964.
- Lazou, A., Raftis, A., Borowska, M. *Orchesis. Texts on ancient Greek dance*. Athens: Tropos Zois, 2004.
- Lloyd, L-J. *Aphrodite’s Tortoise: The Veiled Woman of Ancient Greece*. Swansea: The Classical Press of Wales, 2003.
- Lloyd L-J. “House and Veil in Ancient Greece”. In: *BSA* 15 (2007): 251-258.
- Lonsdale, S.H. *Dance and Ritual play in Greek Religion*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1993.
- Löwy, E. *The rendering of Nature in Early Greek Art*. Trans. J. Fothergill. London: Duckworth & Co, 1907.
- Maas, M., McIntosh Snyder, J. *Stringed instruments of ancient Greece*. New Haven, London: Yale University Press, 1989.
- Mallwitz A. *Olympia und Seine Bauten*. München: Wissenschaftliche Buchgemeinschaft, Darmstadt, 1972.
- Mangel, U. “Die ungleichen Spielerinnen. Zur Bedeutung weiblicher Ephedrismosgruppen”. In: P.C. Bol (ed.). *Hellenistische Gruppen. Gedenkschrift für A. Linfert*. Mainz: Philipp von Zabern, 1999: 213-266.

Margariti, K. "The Greek Wedding outside Athens and Sparta: The Evidence from Ancient Texts". In: *Les Études classiques* 85 (2017): 319-335.

Marquardt, J. *De parvae pilae exercitio ad cod. Laurentiani Parisini Marciani auctoritatem*. Güstrow: Domschule Güstrow, 1879.

Mathiesen, T.J. *Apollo's lyre. Greek music and music theory in Antiquity and the Middle Ages*. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 1999: 275-280.

McClees, H., Alexander, C. *The daily life of the Greeks and Romans: As illustrated in the Classical Collections*, 5th edition. New York: Metropolitan Museum of Art, 1933.

Mendner, S. "Das Spiel Phaininda-Harpastum". In: *Gymnasium* 66 (1959): 517-524.

Mendoza, B. *Artifacts from Ancient Egypt*. Santa Barbara: Greenwood, 2017.

Michailidis, S. "Τρίγωνον, Πηκτίς, Σαμβύκη, Μάγαδις". In: *Encyclopedia of ancient Greek music* (in Greek). Athens: National Bank of Greece Cultural Foundation, 1982.

Mills, B.D. *Women of ancient Greece: Participating in Sport*. Historical Materials St. Andrews College, 1994. <https://eric.ed.gov/?id=ED370951> (accessed November 2020).

Miller, S.G. *Ancient Greek Athletics*. New Haven: Yale University Press, 2004.

Milne, M.J. "Kylichnis". In: *AJA* 43 (1939): 247-254.

Mitchell, L.B. "Ancient Ball Games". In: *CJ* 34:2 (1938-1939): 103.

Mollard-Besques, S. *Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre-cuite grecs, étrusques et romains, III, Epoques hellénistique et romaine. Grèce et Asie Mineure*, Paris: Editions des Musées Nationaux, 1971.

Mommsen, H. *Corpus vasorum antiquorum. Berlin: Antikenmuseum ehemals Antiquarium, 7*. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1991.

Moore, B., Philippides, M.Z.P. "Attic Black-Figured Pottery". In: *The Athenian Agora* 23 (1986). Princeton: American School of Classical Studies at Athens.

Naerebout, F.G. *Attractive Performances. Ancient Greek Dance: Three Preliminary Studies*. Amsterdam: Gieben J.C., 1997.

Neils J., Oakley, J.H. *Coming of Age in Ancient Greece: Images of Childhood from the Classical Past*. New Haven, London: Yale University Press, 2003.

Nussbaum, A.J. "Homeric ἐπελήκειον (θ 379) and related forms". In: C. Watkins (ed.). *Studies in Memory of Warren Cowgill (1929-1985)*. Berlin, New York: W. de Gruyter, 1987: 229-253.

Oekley, J.H., "Dance". In: J. Paul Getty Museum. *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum (ThesCRA)*, II. Los Angeles, California: J. Paul Getty Museum, 2004: 312-314.

Oakley, J.H., Sinos, R. *The Wedding in Ancient Athens*, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1993.

Oikonomou, G.P. "Κερητίζοντες". In: *ArchDelt* 6 (1920-1921): 56-59.

Dalton, O.M. *The Letters of Sidonius*, Vol. 2. Oxford: Clarendon Press, 1915.

O' Sullivan, L. "Playing ball in Greek Antiquity". In: *Greece & Rome* 59:1 (2012): 17-33.

Papaxatzis, N. *Παυσανίου Ελλάδος Περιήγησις* (in Greek). Athens: Ekdotiki Athinon, 1992.

Papaspyridi Karouzou, S. "Vases from Odos Pandrosou". In: *JHS* 65 (1945): 38-44.

Perkins J.B. *Images of Movement and Dance in ancient Greek art: a qualitative approach*. Ann Arbor: University Microfilms International. 1990.

Perlman, P. *The Arkteia: A Festival Celebrated in Honor of Artemis in Attica*. Berkeley: University of California Press. 1978.

Petrie, F.W.M. *Objects of Daily Use*. London: British school of archaeology in Egypt, 1927.

Pfeijffer, I.L. "Playing Ball with Homer. An interpretation of Anacreon 358 PMG". In: *Mnemosyne* 53 (2000): 164-184.

Pfisterer-Haas, S. "Mädchen und Frauen im Obstgarten und beim Ballspiel". In: *AM* 118 (2003): 139-195.

Philadelphus, A. "Bases archaïques trouvées dans le mur de Themistocle à Athènes". In: *BCH* 46 (1922a): 1-35.

Philadelphus, A. "Three Statue-Bases Recently Discovered at Athens". In: *JHS* 42 (1922b): 104-105.

Philadelphus, A. “Βάσεις μετ’ ἀναγλύφων ἀρτίως ἀνευρεθείσαι ἐν Ἀθήναις”. In: *ArchDelt* 6 [1920-1921 (1923)], 1-20.

Powell, B. “The Dipylon Oinochoe Inscription and the Spread of Literacy in 8th Century Athens”. In: *Kadmos* 27 (1988): 65-86.

Psaroudakis, S., Terzis, Ch. *Organological study and physical reconstruction of the musical finds (chelys-aulos-harp) from the Tomb of the Poet, Daphne, Athens*, Athens: John S. Latsis Public Benefit Foundation, 2013. <http://grms.gr/2014/04/04/orgstudy> (access December 2020).

Rafiris, A, Lazou A. *Χορός και Αρχαία Ελλάδα*. Athens: Tropos Zois, n.d.

Raeburn, D. *Metamorphoses: A New Verse Translation*. London: Penguin Books, 2004.

Renehan, R. “Anacreon Fragment 13 Page”. In: *Classical Philology* 79:1 (1984): 28-32.

Richter, G.M.A., Milne, M.J. *Shapes and Names of Athenian Vases*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1935.

Richter, G.M.A. “Calenian Pottery and Classical Greek Metalware”. In: *AJA* 63:3 (1959): 241-249.

Roberts, M. *The same old game: before codification*. Barcelona: Roberts BCN Publications, 2011.

Romano D.G. “Athletics: Stadia, Gymnasia, Palaistrai, and Hippodromes”. In: M.M. Miles (ed.). *A Companion to Greek Architecture*. Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell, 2016: 314-328.

Rutherford Roberts, S. *Attic Pyxis*. Chicago: Ares Publishers, 1978.

Sabetai, V. “Οι γυναίκες και ο κύκλος της ζωής: οι τελετουργικοί ρόλοι των γυναικών στον κύκλο της ζωής”. In: N. Kaltsas, A. Shaeipo (eds.). *Γυναικών λατρείες: Τελετουργίες και καθημερινότητα στην Κλασική Αθήνα* (in Greek). New York: Onassis Foundation, Ministry of Culture, National Archaeological Museum, 2009: 289-297.

Salminen, E.M., Kajava, M. “Myrrhine’s ball revisited”. In: *Arctos* 47 (2013): 243-255.

Scarborough V.L., Wilcox, D.R. (eds.). *The Mesoamerican ballgame*. Tucson: University of Arizona Press, 1991.

Scheffer, C. "Return or No Return: The So- Called Ephedrismos Group and the Hephaesteion". In: *Opuscula Atheniensi* 21 (1996):169-188.

Schlesinger, K. "Trigonon". In: H. Chisholm (ed.). *Encyclopædia Britannica* 27 (11th ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1911: 282.

Schmidt, R. *Die Darstellung von Kinderspielzeug und Kinderspiel in der griechischen Kunst*. Wien: Selbstverlag des Österreichischen Museums für Volkskunde, 1977.

Schmidt, S. "Between Toy Box and Wedding Gift: Functions and Images of Athenian Pyxides". In: *Mètis - Anthropologie des mondes grecs anciens, Daedalus/EHES*, 2009, Dossier: *Images mises en forme* N.S.7, 2009: 111-130. <https://books.openedition.org/editionsehess/2459> (accessed November 2020).

Slowikowski, S.S. "Alexander the Great and Sport History: A Commentary on Scholarship". In: *Journal of Sport History* 16:1 (1989): 70-78.

Sourvinou-Inwood, C. *Studies in Girls' Transitions. Aspects of the Arkteia and Age Representation in Attic Iconography*, Athens: Kardamitsa, 1988.

Sourvinou-Inwood, C. "Ancient Rites and Modern Constructs: On the Brauronian Bears again". In: *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 37 (1990): 1-14.

Sparkes, B.A., Talcott, L. "Black and Plain Pottery of the 6th, 5th, and 4th Century BC". In: *The Athenian Agora* 12 (1970). Princeton: American School of Classical Studies at Athens.

Spears, B. "A Perspective of the History of Women's Sport in Ancient Greece". In: *Journal of Sport History* 11:2, The Significance of Sport: Ancient Athletics and Ancient Society, 1984: 32-47.

Stevens, G.P. "The Periclean Entrance Court of the Acropolis of Athens". In: *Hesperia* 5 (1936): 443-520.

Studniczka, F. "Die älteste attische Inschrift". In: *AM* 18 (1983): 225-227.

Stevenson, D.J. "Performing on the Court". In: E.M. Whittington (ed.). *The Sport of Life and Death: The Mesoamerican Ballgame*. New York: Thames & Hudson, 2001: 65-77.

Tarbel, F.B. "Note on the Hair-Dressing of Athenian Girls and Women". In: *Classical Philology* 6:4 (1911): 479-481.

- Terzēs, Ch. “The Daphne harp”. In: *Greek and Roman Musical Studies* 1 (2013): 123-149.
- Themelis, P. “The Wrestling Place of ancient Messene (in Greek)”. In: *Themes in Archaeology*, 2:1 (2018): 6-13.
- Thompson, D.W. *A glossary of Greek birds*. Oxford, Clarendon Press, 1895.
- Tölle R. *Frühgriechische Reigentänze*. Waldsassen: Stiftland-Verlag Kg, 1964.
- Tréheux, J. “Πιογίς”. In: *Revue Archéologique* 38 (1951): 4-11.
- Truitt, P. “Attic White-Ground Pyxis and Phiale, ca. 450 B.C.” In: *Boston Museum Bulletin* 67:348 (1969): 72-92.
- Turner, M. “Aphrodite and her birds: the iconology of Pagenstecher Lekythoi”. In: *BICS* 48 (2005): 57-96.
- Usener, H. “Dreicheit”. In: *RhM* 58 (1903): 161-208.
- Van Hoom, I.G. *Choes and Anthesteria*. Leiden: Brill, 1951.
- Vesterinen, M. *Dancing and professional dancers in Roman Egypt*. Ph.D. Helsinki: University of Helsinki, 2007.
- Wagner, E. “Kritische Bemerkungen zum Harpastum Spiel”. In: *Gymnasium* 70 (1963): 356-366.
- Walbank, M. “Artemis Bear-Leader”. In: *Classical Quarterly* 31:2 (1981): 276-281.
- Webster, T.L.B. *The Greek Chorus*. London: Methuen, 1970.
- Wegner, M. “Musik und Tanz”. In: *Archaeologia Homerica* III, Kapitel U, Göttingen, 1968: 40-68 (Tanz).
- Weigel, J.A.G. *Eustathii Archiepiscopi Thessalonikensis, Commentarii ad Homeri Odyseam: ad fidem exempli Romani*. Lipsiae: J.G. Stallbaum, 1825.
- Wertmann, P., Chen, Z., Li, X., Xu, D., Tarasov, P.E., Wagner, M. “New evidence for ball games in Eurasia from ca. 3000-year-old Yanghai tombs in the Turfan depression of Northwest China”. In: *Journal of Archaeological Science: Reports*, 2020.

<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2352409X20303679?via%3Dihub> (accessed November 2020).

Yioutsos, N.P. “Η μαγεία του κυκλικού χορού. In: C. Merkouri (ed.). *Βάσκανος Οφθαλμός. Σύμβολα Μαγείας από Ιδιωτικές Αρχαιολογικές Συλλογές* (in Greek). Athens: Ministry of Culture and Tourism, Ephorate of Antique Shops and Private Archaeological Collections, 2010: 51-56.

Young, R.S. (1939) 1975. “Late Geometric graves and a seventh century well in the agora”. In: *Hesperia*, Supplement II. Princeton: American School of Classical Studies at Athens, reprinted in Amsterdam: Swets & Zeitlinger B.V., (1939) 1975.

Zazoff, P. “Ephedrismos. ein altgriechisches Spiel”. In: *Antike und Abendland* 11 (1962): 35-42.

Orchesis

Dancing around temples: Choroï in Greek sacred buildings

Angela Bellia

Angela Bellia is a Senior Researcher at the Institute of Heritage Science at the Italian National Research Council. Her work concerns archaeomusicology, covering musical and choral performances in cults, and involves the fields of archaeoacoustics and digital heritage. Through her work, she has developed an anthropological-religious approach for the study of archaeological evidence of musical and dance interest.

E-mail: angbellia@gmail.com | angela.bellia@ispc.cnr.it

Abstract

The goal of this contribution is to analyse the evidence for a notable number of images of dance performances attested by the decoration of Greek temple architecture. Taking into account their role within the sacred sphere, these images of dance performances will be explored in order to discover the interactive relationship between human ritual participants and dance ritual context.

Keywords: Dancescape, Performances, Rituals, Hera.

Abstract

O objetivo desta contribuição é analisar as evidências para um número notável de imagens de apresentações de dança atestadas pela decoração da arquitetura de templos gregos. Levando em consideração seu papel dentro da esfera sagrada, essas imagens de performances de dança serão exploradas a fim de descobrir a relação interativa entre os participantes de rituais humanos e o contexto ritual construído.

Palavras-chave: Decorações de templos, Performances, Rituais, Hera.

1. Introduction

Research on dance performances in the sacred sphere has provided extensive documentation of human behaviour and commentary on the practices of ritual, relying on images, votive objects, inscriptions, and literary sources, but rarely including much about Greek temple decoration. Indeed, studies on dance in ritual and religious behaviour only occasionally provide details about figural representation of dance performances in sacred architecture (CONNELLY 2011: 313-346; MARCONI 2013: 425-431). By analysing images of dance performances depicted in the decoration of Greek sacred architecture, the purpose of this contribution is to fill a gap in the scholarship on material evidence for dance and to highlight how this evidence could contribute to a deeper understanding of the cultural and social meanings (as well as the functions) of dance and music within activities of ritual. Using an archaeological approach to dance performance (SOAR-AAMODT 2014: 1-4; BELLIA 2020: 29-44), the study of these depictions on Greek temples could allow us not only to explore the significance of representations of dance from a social perspective, but also to highlight the contribution of this evidence in forming a deeper understanding of the cultural and social meanings and functions of dance and ritualised movements within ritual activities, reconstructing the many different ways and contexts in which they were experienced. Moreover, figural representation in sacred architecture

could enhance our knowledge of how dance may have contributed to achieving the goal of ritual performances, and how choral and musical performances could be considered a favourite language of communication with the gods and an offering to the deities completed in the framework of the ritual ceremony. Ritual actions included performances in the form of processions, dances, banquets, dedications, sacrifices, and libations; if marching along the processional route expressed control of the urban and extraurban space, dances and ritualised movements could have played an important role in strengthening the sense of belonging in the participants' communities.

2. Images of Choral Dancing in the Archaic Period: An Overview of Temple Decoration

Whilst for the Hellenistic period we have only one instance of choral dancing depicted on the frieze of the Hall of Choral Dancers at Samothrace, dated to 350-325 B.C., for the Archaic period we have several examples of dance performances represented in temple decorations (MARCONI 2010: 119-131). Indeed, as Clemente Marconi has argued, until the second quarter of the sixth century B.C., the practice of decorating sacred architecture with figures was still limited (MARCONI 2013: 425-431). This then changed drastically in the years around 560-550 B.C., as there was a surge of interest in the depictions of figures in architectural structures; this was as a global phenomenon in the process of building temples in many regions of Greek world, including Mainland Greece, East Greece, and West Greece. Moreover, during the second quarter of the sixth century and especially in southern Italy and in Sicily, the use of figural representation in sacred architecture increased due to several factors, one of which was the rise of votive activity.

Greek sacred architecture across twenty buildings bore decoration which may well be interpreted as representations of ritual actions, often performed by female and male worshippers. One of the most recognised examples is the Parthenon frieze in Athens, where the Panathenaea, the civic festival in honour of the city's patron Athena, was celebrated every year in midsummer (NEILS 2001: 125-201).

It is not surprising that one of the largest groups of images of ritual actions in Greek temple decoration depicts dance performances, considering that dances were regularly included in annual rituals and seasonal festivals in honour of the gods as an essential component of Greek sacred practice. Most major festivals held in sanctuaries of the gods included some kind of dance: choral activities were part of rituals and included a multiplicity of choral performances, which were often organised as a competition between several choruses.

Especially during the Archaic period, this figurative subject was of particular significance. As Marconi has pointed out, the most interesting example was the

Throne of Apollo at Amyklai, unfortunately lost to us. This monument featured, along with the dance of the Phaiakins at the song of Demodokos, the dance of the Magnesians, who helped Bathykles make the throne (FAUSTOFERRI 1996: 100-101, 211, 264). On the parapet sima, dated to 540-530 B.C. and belonging to an unattributed building in Karaköi (Turkey), a group of women and girls dance in lively movements towards the right (Fig. 1) (MARCONI 2013: 432, fig. 17.9). Moreover, in a column base of an unattributed architectural structure found in Kyzikos (Turkey), dated to 540 B.C., three girls holding hands and performing a circular dance are depicted (Fig. 2) (MARCONI 2013: 432, fig. 17.10).

The best preserved example is in Poseidonia, where groups of dancing girls are depicted on the metopes carved on the front of the Temple of Hera II at 'Foce del Sele', dated to the end of the 6th c. B.C.; it is highly likely that these ran all the way around the building (Fig. 3) (MARCONI 2013: 432, fig. 17.3). This subject was experimented with a few years earlier in Sybaris, another Greek city in Magna Graecia and mother colony of Poseidonia (Fig. 4) (MERTENS 2006: 136, fig. 230). This is an interesting example in which a ritual dance accompanied by a musician is depicted on the frieze of an unattributed sacred building, dated to 530 B.C. These friezes featuring choral dances could be considered as an allusion to the spectacle of the festivals in honour of the deities. Given that, in these Greek *poleis* in the West, the most important forms of worship were related to the Argive-Peloponnesian religious tradition, it is possible that these dance performances were an aspect of the wide recognition of the prestige of these sanctuaries since early times, as suggested by the archaistic style of the sculpture and the dances carved in decoration.

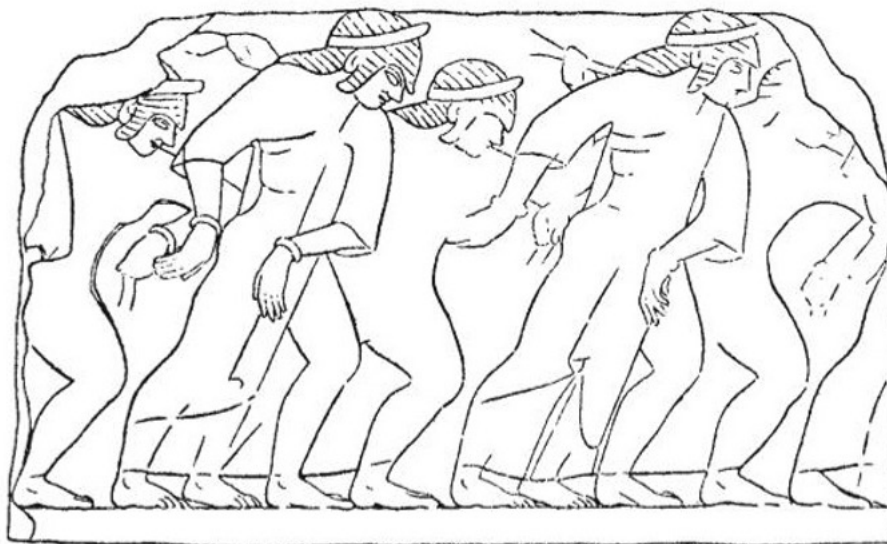


Fig. 1: Karaköy, parapet sima depiction of a dance. 540-530 B.C. From MARCONI 2013: 439, fig. 17.9.



Fig. 2: Kyzikos, column base depicting a dance. 540 B.C. From MARCONI 2013: 440, fig. 17.10.

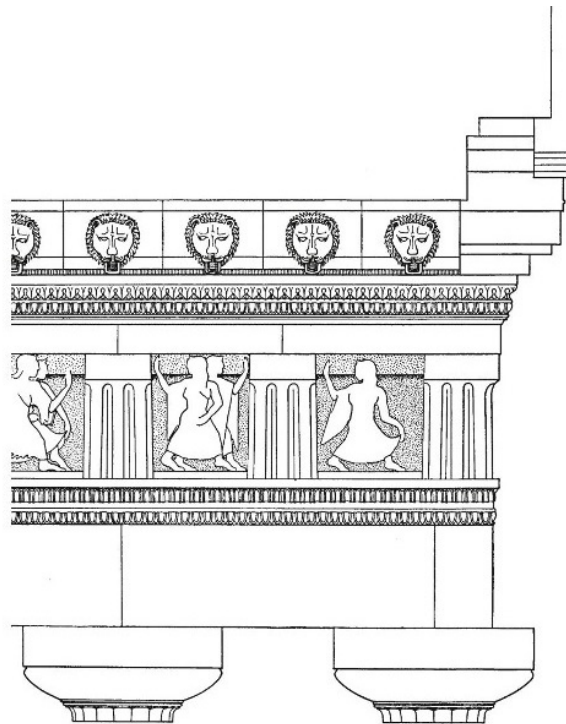


Fig. 3: Poseidonia, Foce del Sele, Temple of Hera II. From MARCONI 2013: 436, fig. 17.3.

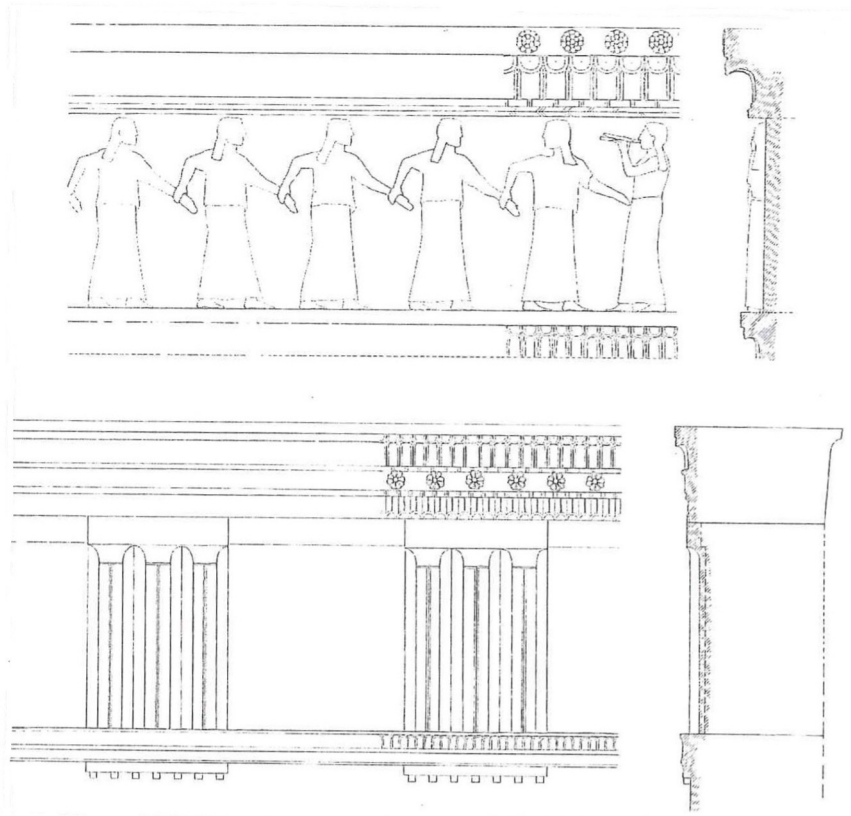


Fig. 4: Sybaris, archaic architectural structure with the representation of a choral dance accompanied by an aulos player. 530 B.C. From MERTENS 2006: 136, fig. 230.

3. Dance on the Metopes: The Case of Poseidonia

The *Heraion* at the 'Foce del Sele' is located about 8.5 kilometres north of the ancient city of Poseidonia (GRECO 2012: 171-254), a Greek colony founded at the end of the VII c. B.C. in the southern half of an extended fertile plain near the bay of Salerno in South Italy (Fig. 5). In contrast to the urban *Heraion*, which might have already had a temple from around 580 to 570 B.C., the earliest temple at 'Foce del Sele' is the building to which the metopes with choral dancing belonged, and is dated 510-500 B.C. They are five metopes representing female figures proceeding towards the right in a similar pose (Fig. 6) (ZANCANI MONTUORO-ZANOTTI BIANCO 1951-1954: 141-146, tavv. XLI-XLIV). Only a few details are different, creating certain variants to the iconographic schemes. Indeed, the female figures are moving in pairs on four metopes (Fig. 7) (ZANCANI MONTUORO-ZANOTTI BIANCO 1951-1954; 147-150, tavv. XLV-XLIX), while a single figure is depicted just on a metope. Although this female figure is moving in the same direction, she is turning her head to the side (Fig. 8) (ZANCANI MONTUORO-ZANOTTI BIANCO 1951-1954: 151-153, tavv. L-LII). With this gesture she seems to recall the other figures in a common performance, establishing

a relationship between her and the pair depicted in the frieze when the reliefs on this temple are in the original position. Only one of the figures in the pair looks the other way. All the figures dance by moving their left foot and left hand, which seem to mark the rhythm of the dance, whilst also performing special gestures, one of which is the right hand raising one edge of their ionic dress to accompany the movement of the dance (Fig. 9) (ZANCANI MONTUORO-ZANOTTI BIANCO 1951-1954: 154-156, tav. LIII-LIV). On their heads, all the female figures wear a diadem (Fig. 10) (ZANCANI MONTUORO-ZANOTTI BIANCO 1951-1954: 141-161, tav. XLIV).



Fig. 5: *Heraia* in Magna Graecia



Fig. 6: Poseidonia, Foce del Sele, Temple of Hera II. Metope with female dancers. 510-500 B.C. From ZANCANI MONTUORO-ZANOTTI BIANCO 1951-1954, tav. XLI.



Fig. 7: Poseidonia, Foce del Sele, Temple of Hera II. Metope with female dancers. 510-500 B.C. From ZANCANI MONTUORO-ZANOTTI BIANCO 1951-1954, tav. XLV.



Fig. 8: Poseidonia, Foce del Sele, Temple of Hera II. Metope with a female dancer. 510-500 B.C. From ZANCANI MONTUORO-ZANOTTI BIANCO 1951-1954, tav. L.



Fig. 9: Poseidonia, Foce del Sele, Temple of Hera II. Metope with female dancers. 510-500 B.C. From ZANCANI MONTUORO-ZANOTTI BIANCO 1951-1954: tav. LV.



Fig. 10: Poseidonia, Foce del Sele, Temple of Hera II. Metope with female dancers wearing a diadem. 510-500 B.C. From ZANCANI MONTUORO-ZANOTTI BIANCO 1951-1954: tav. LIV.

This dancing procession was developed in a sequence in the metopes, alternating with the triglyphs as if the sacred dance was performed inside the colonnade of the temple. Considering the regularity of the dance and the solemn movement of its dancers, the female figures depicted on the metopes of the *Heraion* in Poseidonia seem to perform a sacred dance forming a *choros*, most likely recalling a processional route performed in a ceremony related to the cult of the temple: as a space for choral performance, this sanctuary can be considered a dancescape, a ritual space used as a dance venue and mapped across the sacred place under the protection of Hera (NAEREBOUT 2017: 39-40).

Indeed, similarly to the other great *Heraia* in Magna Graecia, especially those of Metaponto and Crotona, and most likely that of Sybaris, the sanctuary at the 'Foce del Sele' was located outside the polis and was devoted to the Hera cult, one of the most important forms of worship in the Argive-Peloponnesian religious tradition, which played an important role in the Achaean colonies in the West: the extra-urban location of the sanctuary and its connection with a large surrounding territory could be considered very similar to the sanctuaries devoted to the great goddess Hera, especially with regard to the sanctuary at Argos. Archaeological research has allowed us to

locate a large area between the architectural space and the surrounding landscape devoted to the *alsos*, the sacred grove: the sanctuary at Poseidonia is comparable not only with the *Heraion* in Argos, but also with the Hera sanctuaries in Corinth and in Samos, where music and dance performances were performed.

The study of architectural structures of the sanctuary at the 'Foce del Sele' provides the overall framework of its spaces suitable for ceremonies and festivals. As Dieter Mertens has argued (MERTENS 2006: 167-168), it cannot be discounted that the *Heraion* was the place of arrival of solemn processions related to the hecatomb devoted to the goddess, like the one celebrated at Prosymna in Argos:¹ taking into consideration that a wide sacred path crosses the sanctuary, processions could be performed in the *Heraion* at Poseidonia, which, as it is well known, was one of the most important events in celebrations for Hera. In a *scholium* to Pindaros,² the festival celebrated in Argos is described as a 'great procession' during which a sacrifice of oxen was performed. According to Mario Torelli, the maintenance of this magnificent festival in all the Achaean colonies in Magna Graecia could explain the *extra moenia* placement of the *Heraia* in Metaponto, Croton and Poseidonia (TORELLI 2011: 59-68): this preserved the traditional solemn processions performed in the homeland, which, as in Argos, could have included games and dances of maidens who praised the goddess in the songs of their country.³ Moreover, girls carrying flowers performed the *Hierakion*, a dance for Hera in Argos,⁴ while male *auloi* players performed music. Pausanias⁵ states that sixteen women participated in arranged dances in two choruses at the festival of Hera in Olympia. To these testimonies, we can add the later references to the processions in honour of Argive Juno in Falerii⁶ and of Juno Regina in Rome,⁷ where maidens led the idol of the goddess and sang accompanied by the *aulos* players.

These festivals were occasions for young girls to perform ritual dances, exposing themselves to the admiration of young boys during the processions and under the goddess's protection. Dancing performances in Poseidonia could be an integral part of the rituals, marking many stages and transitional phases in Greek life, such as the initiation of boys and girls into puberty or adult maturity. It is worth noting that in the *Heraion* at the 'Foce del Sele', three handmade terracottas, which depict groups of women on round bases, were discovered at the sanctuary (Fig. 11) (ALBERTOCCHI 2014: 247, fig. 4). Each

1 Plinius, *Naturalis historia*, 3,70; Strabon, 6, 252.

2 Scholia Pindaros, *Olympia*, 7, 152.

3 Dionysios Halikarnasseus, *Antiquitates Romanae*, 1, 21, 2.

4 Pollux, 4, 78.

5 Pausanias, 5, 16, 6.

6 Ovidius, *Amores*, 3, 13.

7 Livius, 27, 37, 7-15.

of them originally comprised of five figurines, which were arranged in a circle. Four figures hold hands while the fifth plays the *aulos*. The terracottas were made by a local workshop and stylistically date to the beginning of the 6th c. B.C. As suggested by Giovanna Greco, the figurines represent female dancers in a ritual devoted to Hera (GRECO 2012: 237-238). The clay female groups could be related to the circular dances performed in the sanctuaries devoted to Hera not only in Magna Graecia – where groups of female dancers in a circle dating to the 6th c. B.C. were found in the *Heraion* in Croton (LA ROCCA 2008: 219) – but also in Tiryns, where some clay groups of dancers were found (GRECO 2012: 238). The latter seem as though they were made and modelled at Argos. Moreover, a further clay group was found in Corinth (ALBERTOCCHI 2014: 239): four dancing female figures holding hands are represented around a female *aulos* player. This terracotta group, dating to the 6th c. B.C., is most likely the reference model for the production of the Poseidonia dancing groups.

It is worth noting that, among the *auloi* related to the Hera sacred sphere, the first example dating to the 7th c. B.C. was found in the *Heraion* in Samos (MOUSTAKA 2001: fig. 1, tav. XIII, 1), where an annual festival named *Tonaia* was celebrated (NILSSON 1957: 46-49). During the celebration, the statue of the goddess was carried in procession from the sanctuary to the sea and then returned (BURKERT 2003: 275-276). This festival was focused on the search for the idol, the ritual bath, the procession, and dressing. Despite the fact that written sources related to the origin of the *Tonaia* (CALAME 2001: 163-164) do not explicitly refer to choral performances, according to Andreas Furtwängler (FURTWÄNGLER 1980: 196), competitions and choral dances might have been performed during this Samian festival given that the event appears very similar to the *Heraia* in Argos, where music and gymnastics competitions were held. Archaeological evidence seems to confirm this hypothesis. Indeed, in a Samian *hydria* fragment dating to the 7th c. B.C., two groups of dancing girls holding hands are represented on two registers. Their dance in a circle is accompanied by a female *aulos* player (FURTWÄNGLER 1980: 188-197, tav. 54). We do not know if the Samian festival was also celebrated in Poseidonia, however, we can assume that dances served to bond the worshipping group closely together, as well as heighten collective feelings of euphoria and enthusiasm in the sacred spaces of the sanctuary. The architecture of the *Heraion* at the 'Foce del Sele' surrounded with metopes contributed to a sense of the sacred, but the most powerful key to the creation of a sacred environment was the performance of music and dance. As Marconi has argued, this figural decoration contributed to the effort of ritual performance, which would have included various acts of worship in the sacred space, like processions, hymns, dramas, sacrifices, and especially dance and music performances, to induce a sense of the numinous in the participants (MARCONI 2016: 81-82).



Fig. 11: Poseidonia, Foce del Sele, Temple of Hera II. Terracotta figurines representing female dancers performing a circular dance. From ALBERTOCCHI 2014: p. 247, fig. 4.

4. Dancing Women on the Frieze of Sybaris

The *aulos*, the instrument that embodied the true festival spirit (PAPADOPUOLOU 2004: 347),⁸ accompanied the processional approach to the shrine since it was

⁸ According to Plutarchos (*Epic.* 1102b) «remove the *aulos*, and worship becomes a dismal affair, lacking the true festival spirit».

the instrument of the *prosodion*, a choral lyric sung for the procession which often reinforced the celebratory solidarity of the *pompe*: the singing of hymns or paeans were a customary part of the ceremony (PRETAGOSTINI 2004, 365-369). Given that the *aulos* accompanied the dances in sacred spaces, it is not surprising that a dance of women accompanied by an *aulos* player is depicted in the frieze dating to 530 B.C. which has been found in Sybaris (Fig. 12a-c) (ZANCANI MOUNTUORO 1974, p. 65, fig. 5). Belonging to an unattributed building, the ionic frieze may have been located in a sacred architectural structure in this Greek *polis* in the West.

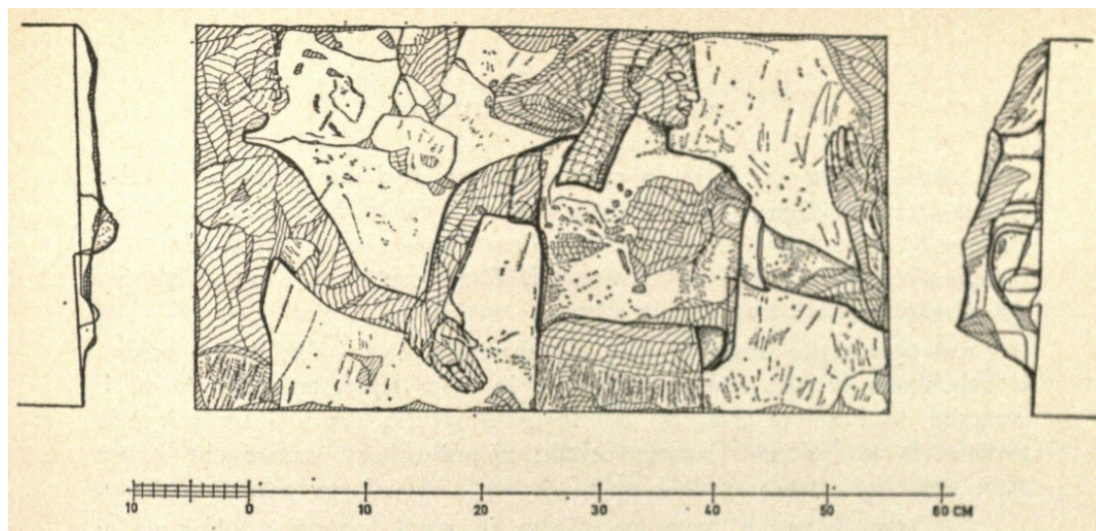


Fig. 12.a

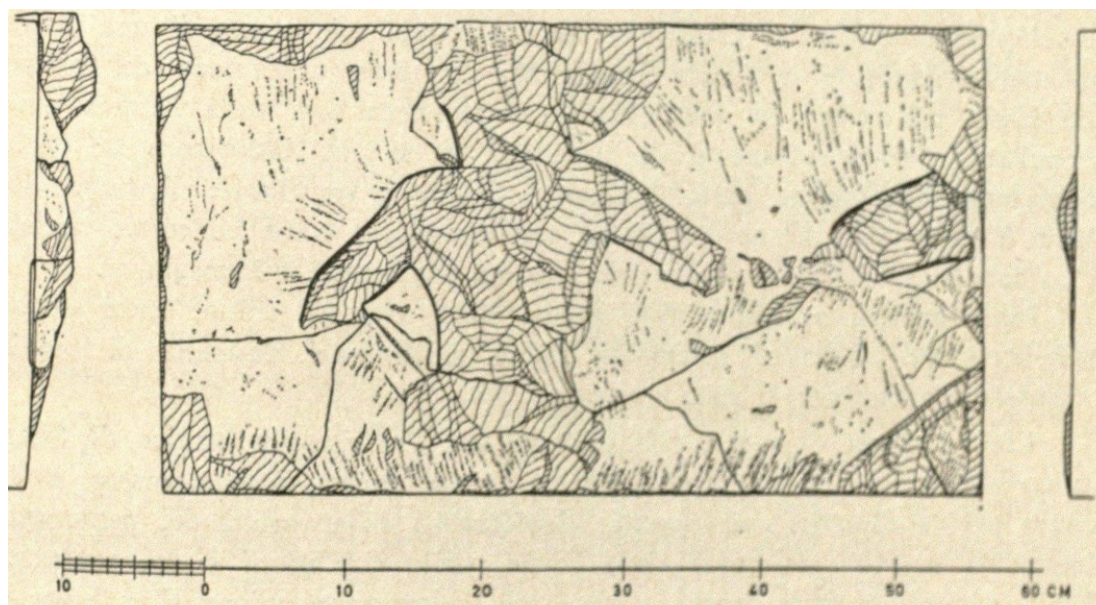


Fig. 12.b

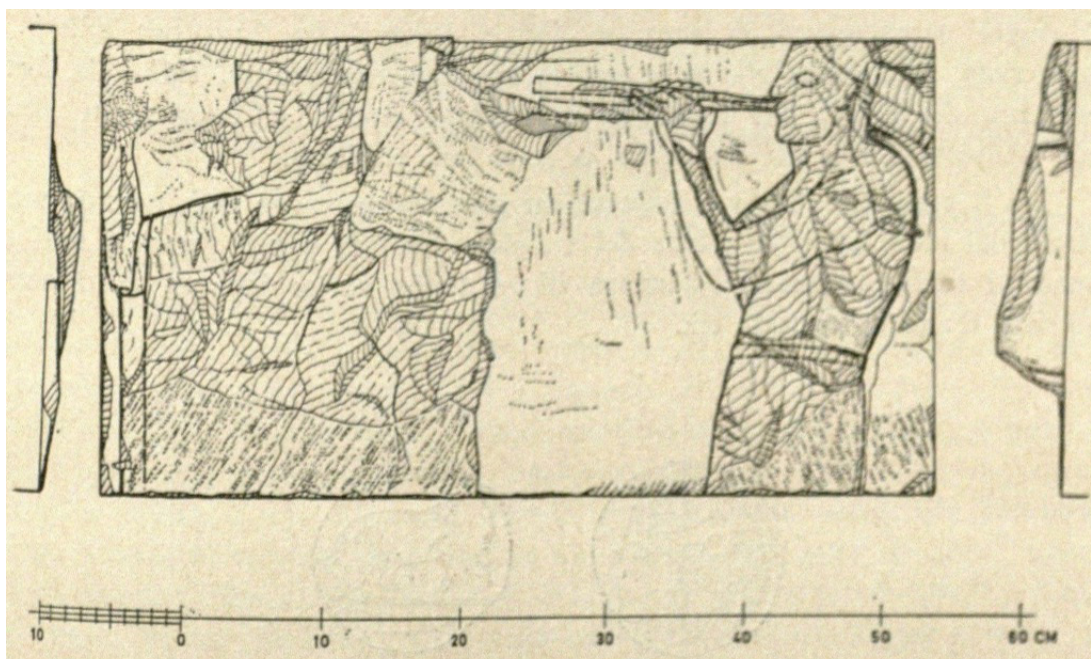


Fig. 12.c | Fig. 12a-c: Sybaris, Frieze representing an aulos player followed by a dancing group. 530 B.C. From ZANCANI MOUNTUORO 1974: p. 65, fig. 5a-c.

This poorly preserved frieze consists of a musician followed by a group of girls who are wearing long dresses extending to the top of the feet: they are dancing in a *choros* holding one another's wrist and shaping their movements in a "V" (Fig. 13a-b) (HEIDEN 1996, p. 187, figg. 3.2a; 3.2c). Indeed, their movement seems to suggest that the girls are moving in an uninterrupted flow of dancers around the temple in the direction of the corner of the frieze, proceeding toward the *aulos* player. Given the placement at the head of the dancing group, the male or female musician should be identified as the *choregos*, or chorus leader, who is often represented in literary and visual sources as holding and playing a musical instrument (CALAME 2001: 43-73). A solemn dance seems to be being performed in the frieze: it could be a circular dance, closed or unclosed, in a sacred space recalling the dancing posture and gesture mentioned by Homeros,⁹ where a dance performed by girls and boys holding one another's wrists is described. As Calame has argued, this dance is sometimes performed in a circle, as the image of the potter's wheel indicates, sometimes in lines that moved towards each other (CALAME 2001: 39). It's most likely that the chorus was separated in two lines, which performed the circular dance in opposite directions. This mixed dance performed by adolescents in a row could be interpreted as a mimetic image of civic texture of young people ready for marriage. This event could be celebrated during solemn rituals in the "presence" of the deities.

⁹ Homeros, *Ilias*, 18, 593-594.



Fig. 13.a

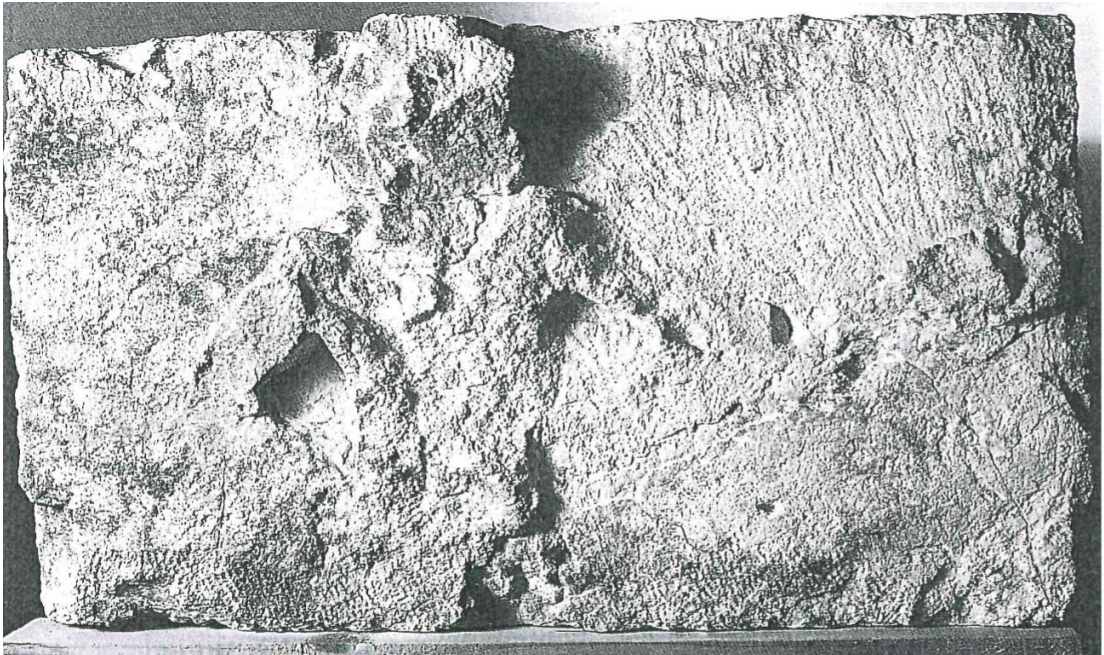


Fig. 13.b | Fig. 13a-b: Sybaris, Frieze representing a dancing group. 530 B.C. From HEIDEN 1996: p. 187, figg. 3.2a; 3.2c.

In this regard, it is interesting to note that in the fragments of terracotta *pinakes* dating from 650-640 B.C. with the representation of the so-called “Sybaris Goddess” reflecting a cult statue, two lines of dancers are depicted (Fig. 14a-b) (KLEIBRINK-PACE 2018: 128, fig. 9; ZANCANI MONTUORO 1971: p. 68, fig. 1). As Fabienne Colas has highlighted, this cult statue represents a goddess standing dressed in a ‘shingled’ blouse and a skirt decorated with figural bands in three

levels, standing frontally (COLAS 2002: 227-232). The top of the skirt is decorated with Ajax carrying the dead body of Achilles; in the middle, five girls are dancing holding one another's wrists in the same gesture of the four boys and two sphinxes at the bottom. Similar figures representing this goddess have also been found in the sanctuary of Francavilla Marittima, near Sybaris. On these images, the cult statue of Athena *Eilenia* or of Argive Hera has been identified, who – as it has been highlighted – was worshipped in the Achaean colonies in Magna Graecia (PAOLETTI 2014: 17-20). As Anne Jacquemin has argued (JAQUEMIN 2007: 393-394), the figure's sumptuous garment seems to recall the expensive cloak which was made for Alcimenes, the Sybarite mentioned by the Pseudo-Aristoteles in *On Marvellous Things Heard*.¹⁰ As an expression of Sybaritic luxury, his garment was so expensive that it was exhibited at Lacinium at the festival of Hera, to which all Italiots came, and was admired more than anything else displayed there. The so-called "Sybaris Goddess" could be the cult image of the patron city goddess, around which dance and music were performed. These performances could be related to music events performed in honour of Hera in Sybaris during a *panegyris*, when a chorus of young men and maidens may have performed ritual dances and songs. Aelianus¹¹ mentions this festival during which musical competitions were performed and probably involved priestesses who were engaged in sacrifices. These Sybaritic *gynaiques* were chosen each year thanks to a law which required that priestesses were selected a year in advance in order to give them the time to properly prepare their cloaks and garments. It is not to be discounted that, as in the Achaean city of Pellene where an important *agon* in a festival including a cloak as a prize was performed (DE SENSI SESTITO 2013: 489-490), a similar contest took place in Sybaris also. Taking into consideration that, according to the written sources,¹² this Achaean Greek city in the West was known all over the ancient world not only for the richness of its costumes and lifestyle, but also as a rich centre of production of precious wool cloaks in Milesian fashion, the festival could have been a sort of celebration that also included the carrying of the goddess's garment, taking place in the sacred places devoted to Hera. Moreover, as Timaeus mentioned,¹³ in the Sybaritic festival a solemn parade of five thousand knights wearing crocus cloaks was performed during public ceremonies. On these occasions, sacrifices and banquets were celebrated along with agones where winners were awarded not only for their *eunoia*, but also for their engagement in the financing of performances and communal banquets. Given the well-known competitive spirit of Sybaris in the ancient world,¹⁴ it cannot be excluded that dance and music performances

10 Pseudo-Aristoteles, *Mirabilia*, 96, 838a.

11 Aelianus, *Varia Historia*, 3, 43.

12 Philarch, *FGrHist* 81 F 45 = Athenaios, 12 421c; Plutarchos, *Moralia*, 147e.

13 Timaios, *FGrHist* 566 F 50 = Athenaios, 12 519b-520c.

14 Herakleides Pontikos, Fr. 57 Werhli = Athenaios, 12 526a.

were an essential aspect of these celebrations as an expression of the aristocratic society of Greek communities, as well as a manifestation of the willingness to excel in this *polis*.



Fig. 14a

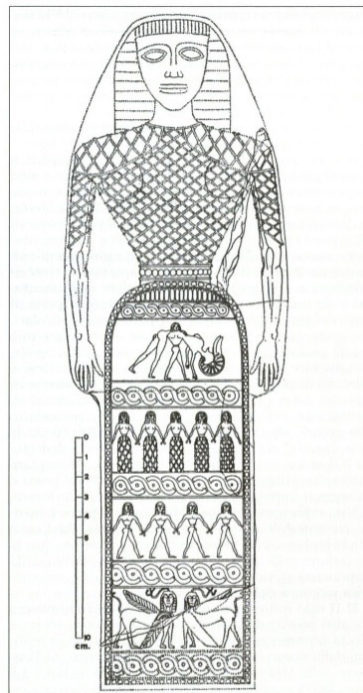


Fig. 14.b | Fig. 14a-b: Terracotta figurines representing with two lines of dancers depicted on the cult statue of the so-called “Sybaris Goddess” and its reconstruction. 650-640 B.C. From KLEIBRINK AND PACE 2018: 128, fig. 9; ZANCANI MONTUORO 1971: p. 68, fig. 1 (reconstruction).

5. Conclusion

Dance performances depicted or carved in Greek temple decoration are choral dances executed by a chorus of female dancers or, less often, by a mixed chorus. They were characterised by moving in unison, as if the rhythm and music of the performance allowed a temporal synchronisation among the dancers. In applying an archaeological approach to dance, it should be taken into account that no amount of inference will ever recreate the dance exactly as it was practiced. As Kathryn Soar has highlighted, the depictions which remain are ultimately only a “picture” of the actual dance, a single moment in a larger event that is forever fixed in time (SOAR 2010: 150). However, the uniformity of such ritualised movements required a degree of co-ordination: it meant that the community had to gather at a specific time and specific place, and that young members of the community in particular would have to perform the choral dances at the same time and in the same direction in a special place devoted to a particular goddess or, less often, to a god. Moreover, it is necessary to take into account that representations of dance in Greek temple decorations may involve elements of idealised notions of the dance performances, which may hinder our access to the reality of actual dancing events and, as Frederick Naerebout has argued, we should not expect too much in terms of being able to name a dance at a specific sanctuary, or in establishing which dance genre was preferred in particular areas and periods (NAEREBOUT 2019: 36-40).

Taking into account that dance and music were among the most common and essential aspects which constructed religious practices, the emphasis on dance in Greek temple decoration not only reminds us that sanctuaries were important places for dance and music performances as well as for contests and poetic activities on the occasion of festivals and celebrations, but also that cult places had a strong public character. With regard to the selection of the scenes of dance performances, one must remember that these representations are not the direct products of dance activity, but are depictions intended to communicate messages to be clearly understandable to the contemporary viewer and the community to which they belonged. As in the case of the dancers depicted on the terracotta bas-relief from a sanctuary in Rhegion (6th-5th c. B.C.), most likely devoted to Demeter and Kore-Persephone, where young female figures with long braids (probably a mark of their unmarried status) are dancing in a lively fashion and keeping one hand on the shoulder of the other (fig. 15) (CARANDO 2000: p. 213, fig. 19), it is likely that the architect and sculptors selected dancing scenes in order to shape the religious experiences of community through the memory of performances, given that dance is a physical act and an action that is encoded into bodily memory. Taking into consideration that images of dance in architectural structures delineated the space for ritual movements not only in front of temples, but also around cult statues and altars, their impact was simultaneously visual, kinetic, and religious. By doing so at

sanctuaries, the creation and maintenance of collective identity could have been emphasised as a way of integrating the individual into the community and as a form of connection with the place, enhancing the symbolic aspect of the heritage and memory of the community.



Fig. 15: Rhegion. Terracotta bas-relief representing dancers. 6th-5th c. B.C. From CARANDO 2000, p. 213, fig. 19.

Bibliography

ALBERTOCCHI, M. "Musica e danza nell'Occidente greco: figurine fittili di danzatrici di epoca arcaica e classica." In: Angela Bellia (Ed.). *Musica, culti e riti nell'Occidente greco*, («TELESTES. Studi e Ricerche di Archeologia musicale nel Mediterraneo», 1). Pisa-Rome: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2014, pp. 237-248.

BELLIA, A. "Danzare attorno alla statua: Rituali, schemata e suoni nelle epifanie divine. Un approccio archeologico alla performance." In: *Mantichora. Periodico del Centro Internazionale di Studi sulle Arti Performative* 10 (2020): 29-44.
Link: <https://cab.unime.it/journals/index.php/IJPS/article/view/2932/2609>

BURKERT, W. La religione Greca. Trad. Giampiera Arrigoni. Milano: Jaca Book, 2003.

CALAME, C. Choruses of Young Women in Ancient Greece. New York and Oxford: Rowman and Littlefield, 2001.

CARANDO, E. "Topografia di Rhegion." In: Michel Gras, Emanuele Greco e Pietro Giovanni Guzzo (Eds.). Nel cuore del Mediterraneo antico Reggio, Messina, e le colonie calcidiesi dell'area dello Stretto. Pomezia (RM): Donzelli, 2000, pp. 207-221.

COLAS, F. "Chœurs de danse sur des fragments de statuettes de style dédalique." In: Revue Belge de Philologie Et D'Histoire, 80.1 (2002): 221-238

CONNELLY J. B., "Ritual Movement through Greek Sacred Space." In: Angelos Chaniotis (Ed.), Ritual Dynamics in the Ancient Mediterranean: Agency, Emotion, Gender, Representation. Stuttgart: Steiner, 2011, pp. 313-346.

DE SENSI SESTITO, G. "Olimpiadi e potere in Magna Grecia: il caso di Sibari." In: Flavio Raviola, Maddalena Bassani, Andrea Debiasi, Elena Pastorio (Eds.). L'indagine e la rima. Scritti per Lorenzo Braccesi. Rome: «L'Erma» di Bretschneider, 2013, pp. 485-501.

FAUSTOFERRI, A. Il trono di Amyklai e Sparta («Aucus, 2»). Naples: Edizioni scientifiche italiane, 1996.

FURTWÄNGLER, A. E. "Heraion von Samos. Grabungen im Südtemenos 1977, 1. Schicht- und Baubefund, Keramik." In: AM, 95, (1980): pp. 149-224. AM = Mitteilungen des kaiserlich Deutschen Archaeologischen Instituts. Athenische Abteilung. Athens.

GRECO G., "Il santuario di Hera alla foce del Sele." In: Anna Maria Biraschi, Marina Cipriani, Giovanna Greco, Marina Taliercio Mensitieri (Eds.). Culti greci in Occidente III. Poseidonia-Paestum. Taranto: Istituto per la storia e l'archeologia della Magna Grecia, 2012, pp. 171-248.

HEIDEN, J. "Santuari arcaici della Sibaritide. L'architettura arcaica." In: Elena Lattanzi, Maria Teresa Iannelli, Silvana Luppino, Claudio Sabbione, Roberto Spadea (Eds.). Santuari della Magna Grecia in Calabria. Napoli: Electa, 1996, pp. 184-188.

JAQUEMIN, A. "Un an pour être la plus belle des Sybarites... (Athénée, *Banquet des sophistes*, XII 421c; Plutarque, *Banquet des sept sages*, 147E)." In: Revue des Études Grecques 120.2 (2007): pp. 788-795.

KLEIBRINK, M. and PACE, R. "Materiali e culti sul Timpone della Motta a Francavilla Marittima." In: Carmelo Malacrino, Maurizio Paoletti, Daniela Costanzo (Eds.).

Tanino de Santis. *Una vita per la Magna Grecia*. Reggio Calabria: Museo Archeologico Nazionale, 2018, pp. 121-130.

LA ROCCA, L. "L'area sacra di S. Anna di Cutro nella chora di Crotona: elementi per l'interpretazione del culto in età arcaica." In: Giovanna Greco, Bianca Ferrara (Eds.). *Doni agli dei. Il sistema dei doni votivi nei santuari*, Atti del seminario di studi (Napoli, 21 aprile 2006). Napoli: Naus, 2008, pp. 207-222.

MARCONI, C. "The Greek West: Temples and their Decoration". In: Margaret M. Miles (Ed.). *A Companion to Greek Architecture*. Chichester: Wiley Blackwell, 2016, pp. 75-91.

MARCONI C. "Mirror and Memory: Images of Ritual Actions in Greek Temple Decoration." In: Deena Ragavan (Ed.), *Heaven on Earth: Temples, Ritual, and Cosmic Symbolism in the Ancient World*. Chicago: University of Chicago, 2013, pp. 425-446.

MARCONI, C. "*Choroi, Theōriai* and International Ambitions: The Hall of Choral Dancers and Its Frieze." In: Olga Palagia and Bonna D. Wescoat (Eds.), *Samothracian Connections: Essays in Honor of James R. McCredie*. Oxford and Oakville: Oxbow Books in collaboration with the American School of Classical Studies at Athens, 2010, pp. 106-135.

MERTENS, D. 2006, *Città e monumenti dei Greci d'Occidente. Dalla colonizzazione alla crisi di fine V secolo a.C.* Roma: L'Erma di Bretschneider, 2006.

MOUSTAKA, A., "Aulos und Auletik im archaischen Ionien. Zu einem Aulos aus dem Heraion von Samos". In Stephanie Bohm, Klaus-Valtin von Eickstedt (Hrsgs.). *IQAKH. Festschrift für Jörg Schäfer zum 75. Geburtstag am 25. April 2001*. Würzburg: Ergon, 2001, pp. 131-136.

NAEREBOUT, F. G., "Moving in Unison. The Greek Chorus in Performance." In: L. Gianvittorio (Ed.). *Choreutika: Performing and Theorising Dance in Ancient Greece* (Biblioteca di «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 13). Pisa-Rome: Fabrizio Serra, 2017, pp. 39-66.

NAEREBOUT, F. G., "*Achoreutos apaideutos: Dance in Ancient Greece*". In: Clare Fitzgerald (Ed.), *Hymn to Apollo: The Ancient World and the Ballets Russes*. New York: Institute for the Study of the Ancient World. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2019, pp. 29-51.

NEILS, J. *The Parthenon Frieze*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

NILSSON, M.P. Griechische Feste von religiöser Bedeutung mit Ausschluss der Attischen, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1957.

PAOLETTI M., "La necropoli enotria di Macchiabate: Lagaria e la 'dea di Sibari'". In: Paolo Brocato (Ed.), Studi sulla necropoli di Macchiabate a Francavilla Marittima (Cs) e sui territori limitrofi. Università della Calabria: Arcacavata di Rende (Cs), 2014, pp. 7-21.

PAPADOPOULOU, Z. "Musical instruments in cult." In: Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum, II.4c, 2004, pp. 347-362.

PRETAGOSTINI, R. "Frammenti di musica culturale". In: Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum, II.4c, 2004, pp. 369-371.

SOAR, K. "Circular Dance Performances in the Prehistoric Aegean". In Silke Leopold (Ed.), Ritual Dynamics and the Science of Ritual. Wiesbaden: Harrassowitz, pp. 137-156.

SOAR, K. and AAMODT, C. (Eds.), Archaeological approaches to dance performance", Oxford: Archaeopress, 2014.

TORELLI M. 2011, *Dei e artigiani. Archeologie delle colonie greche d'Occidente*. Rome and Bari: Laterza, 2011.

ZANCANI MONTUORO, P. "Statuetta dedalica incompleta". In: Atti e Memorie della Società Magna Grecia 11-12 (1971): 67-74.

ZANCANI MOUNTUORO, P. "Divinità e templi di Sibari e Thurii". In: Atti e Memorie della Società Magna Grecia, 13-14 (1974): 57-68.

ZANCANI MONTUORO P., ZANOTTI BIANCO U., *Heraion* alla foce del Sele. I. Il santuario, Il tempio della dea, Rilievi figurati varii. Rome: Libreria dello Stato, 1951-1954.

Orchesis

Movement in Etruscan Iconography: What is Dance?

Audrey Gouy

Centre for Textile Research, University of Copenhagen, Denmark. Audrey Gouy is Marie Skłodowska-Curie researcher at the Centre for Textile Research, University of Copenhagen, in partnership with the University of Oxford. She completed her PhD in 2017 on Etruscan Dance. She is now investigating textiles in Etruscan Dance.
E-mail: gouy.audrey@yahoo.fr

Abstract

The study of movement and dance in Ancient iconography means their visual definition. However, this usually presents difficulties, as the boundaries for the definition of dance in visual representations are not precisely set. Moreover, the terms used in Antiquity to define what we call today “dance” are not of great help. In consequence, this article proposes to establish criteria in order to define the visual representation of dance, based on Etruscan iconography.

Keywords: Movement, Dance, Etruria, Iconography.

Resumo

O estudo do movimento e da dança na iconografia antiga significa sua definição visual. No entanto, isso geralmente apresenta dificuldades, uma vez que os limites para a definição da dança nas representações visuais não são definidos com precisão. Além disso, os termos usados na Antiguidade para definir o que hoje chamamos de “dança” não ajudam muito. Em consequência, este artigo se propõe a estabelecer critérios para definir a representação visual da dança, a partir da iconografia etrusca.

Palavras-chave: Movimento, Dança, Etrúria, Iconografia.

The study of movement and dance in iconography means their visual definition. However, it collides with the terms used in Antiquity to define them. Indeed, the terms used by Greek authors,¹ which today are translated as “dance”, had a specific meaning.² The first commonly used term, *choreuô* (“to form a choir”),³ referred to the movements of choral dances, both mixed, or exclusively male or female. *Choreuô* evokes a ritual that is punctuated by several characters who stand together or simply follow each other, and that move from one point to another in a circle.⁴ *Orcheomai / orchoumai*, which is also translated as “to dance”, would more accurately mean “to move in rhythm”. It is also used in sports contexts. It thus emphasizes the rhythm, the know-how and the grace of the athletes. Used in a warlike context, it highlights the beauty of the fight and its good execution.⁵ While contemporary translations interpret this Greek term in different ways depending on its context of use, the use of *orcheomai / orchoumai* by ancient authors provides us with information on the amalgam between dance, sports and warlike practices. This amalgam is

1 See in particular Athenaeus, *Deipnosophistae*, I, 37.

2 Cf. Garelli 2007: 93 and following.

3 Chantraine 1970: 830.

4 On choral dances, cf. Calame 1977 and Delavaud-Roux 1994.

5 Athenaeus, I, 25 = 14d (with the word *orchesis*, dance, used in the plural)

consequently found in iconography, at least between the 7th century BCE and the first half of the 5th century BCE, and is found also in Etruscan iconography. The antefixes discovered at Pyrgi (fig. 01), dated to the extreme end of the 6th century BCE, illustrate how the boundaries between fighting, sporting and dancing postures are blurred. Françoise-Hélène Massa-Pairault has interpreted the scene as an episode of the Goddess Uni's myth. The haloed figures would be: Memnon and his companions represented in full metamorphosis in front of his tomb; Aurora, in reference to the cycle of time; and a *pótnia híppon*.⁶ According to the author, the movement of the figures must be dance. However, the space between the legs and the ample layout of the arms on either side of the figures would rather invite to see a representation of race, and thus to interpret the scene as a solar course.

1. A look back at the first representations of dance movement in pre-Roman Italy: from cognitive experience to visual transcription.

When the absence of direct writings on Etruscan dance invites to revalue visual productions, the study of aliteral societies contributes to better understand the process of movement imaging.⁷ The analysis of the first visual representations from pre-Roman Italy, mainly in Valcamonica where there are nearly 300,000 figures dated from the Chalcolithic,⁸ has highlighted the codes and visual mechanisms used, and in consequence how prehistoric iconography was formalized. Three styles have been determined: the linear geometric style with elementary structures, the complex geometric style with juxtaposed elements, and the naturalistic style.⁹ The first style is characterized by simple figures whose coarse assemblage of incised lines permits to identify the subject of this basic representation. The design is elementary, the body parts are schematic and inorganic. The movement is suggested by the large space between the legs and the asymmetrical position of the arms that are placed on either side of the figures. The second style, called complex geometric with juxtaposed elements, still presents a schematic style. However, the human and animal figures are represented from a bi-angular perspective, namely the bust and the arms are represented frontally while the head and the legs are represented in profile. The representation of movement is reduced to the essential in order to make

6 Massa-Pairault 1992: 70.

7 Cf. Francfort *et al.* 2010.

8 The first traces of iconography seem to be dated around 4500 a.C. They developed considerably during the Chalcolithic, and lasted until the second century a.C. On those first traces, cf. De Marinis & Fossati 2012 and the bibliography indicated.

9 De Marinis & Fossati 2012: 15-21.

it understandable, and possibly narrative. In consequence, two distinctive elements for the representation of movement are to be noted: (1) the legs apart, and (2) the arms raised. These basic patterns do not change through time, despite the stylistic evolution. In these representations reduced to the essential, a fine vision of the body in movement is expressed. According to Günter Dux and Georg Kossack,¹⁰ which Christoph Huth quotes, the movements could be considered as emanations of a vital force. In this regard, the visual choices made for the representation of movements responded to the need to transcribe this force. The movement is perceived and reduced to its fundamental components, and expressed following the rules of “aspective”.¹¹

The study of the first visual representations of movements in pre-Roman Italy and the visual choices made by the artists of that time contribute to give a first definition of the visual representations of dance. And it will constitute an initial point of reference in this article. Three fundamental criteria are to be noted, namely: (1) the arms raised, (2) the legs apart, possibly raised and flexed, and (3) the choreographic action, which is expressed by the number and the redundancy of figures engaged in a same action (i.e. same figures repeated in a similar posture). The first representations present human figures arranged anarchically and in a carpet-like disposition, on a flat surface, this is on the walls of a tomb or on rocky boulders. Gradually, and over time, the figures tend to be organized in straight and horizontal lines, and to be bounded by the hands. In other cases, the figures are arranged in a circular way, around an object or not, which invites to identify the actions depicted as choreographed performances, collective and circular manifestations, namely dances.

2. Determination of the Etruscan iconography of dance:¹² from performative actions to representations' visuality.

From the 8th century BCE, the Etruscan iconography of dance continues to exploit the visual characteristics already in use in prehistoric iconography. The *olla* of Bisenzio, that is kept in Florence (inv. 85629), illustrates this point.¹³ Discovered in the Buccacce necropolis, the object presents a row of anthropomorphic figures, of which the lower part of the body is represented in silhouette. The arms are oblique, directed downwards and outwards. They all appear linked to each other, by holding hands. As previously argued, there are characteristic visual elements that invite to define the scene as a dance

10 Dux 1990, Kossack 1999 and Francfort *et al.* 2010: 205.

11 Brunner-Traut 1996.

12 For a historiography of Etruscan dance, cf. Gouy 2012 and Gouy 2017.

13 On the object, cf. Martelli 2000: 75 and the bibliography indicated.

performance: the repetition of human-shaped figures in a same attitude, the connection between the characters (in the present case, they hold each other's hands) and the presentation of the arms.

The study of a large chronological period, namely from the 8th century BCE to the end of the 5th century BCE, allows to shed light on the different strategies implemented in Etruscan visual representations of dance performances. Three distinctive visual elements can be differentiated: the construction of the body, the presence of musicians and the appearance of the actors.

2.a. Body building

There are four characteristics: (1) the presentation of the arms, (2) the turning movement of the body, (3) the repetition of the figures, and / or (4) their rotation. The body movements suggested in pictures refer to bodily actions that are different from ordinary motor actions, such as walking and running. The movement of the arms is characterized by four positions: (1) raised, (2) down, (3) in a median and symmetrical position, (4) in an asymmetrical position. The legs are usually depicted in a movement of (1) walking, (2) brisk walking, or (3) leaping.¹⁴

2.a.1. Characteristics of the arms.

2.a.1.a. The raised position of the arms: worshipers or dancers?

The raised position of the arms is the most common visual characteristic to express dance movements. The upper limbs are arranged symmetrically on either side of the figures. The arms are horizontal, the forearms oblique and upwards, and the hands are open. The palms are facing upwards as a sign of prayer. However, the dancers are to be distinguished from worshipers whose arms are also raised. On the right wall of the Tomb of the Jugglers in Tarquinia, the presence of a musician constitutes the visual element that contributes to identify the representation as a scene of dance. In this particular tomb, a static dance scene is composed of two female figures placed around a syrinx player. The raised position of the arms are also depicted on jumping dancers, as illustrated on the walls of the first chamber of the Tomb of Hunting and Fishing in Tarquinia. In this case, it indicates an extreme impulse in the body. In representations of *ekphora*, around the lying dead body, this gesture of raising

14 See a presentation of the problem and a study of the Tomb of the Triclinium in Tarquinia, in Gouy 2012: 100-101.

the arms is part of the characteristic movement of funerary lament. It consists of hitting one's chest, and it is to be understood with the gesture that consists of putting both hands on the chest. In representations of lament, those two specific gestures correspond to two crucial moments: the momentum, represented by the raised fists, and the moment of impact, represented by the fists placed on the chest.¹⁵

2.a.1.b. The asymmetrical position of the arms: dance or race?

The asymmetrical position of the arms is also one of the most common positions to express movement in iconography. However, while the raised arms would express spontaneous physical and emotional impulses in the body, during dance and lament for example, the asymmetrical position of the arms more generally refers to a rhythmic and controlled movement. This would explain why it is frequently used in racing scenes. In those sports representations, the forearms are usually pushed strongly outward and the hands are placed in line with them. When the hand placed backwards appears sometimes placed obliquely, it is shifted upwards in comparison to the forearm. The legs are wide apart, clearly represented in a lively and very rapid action. Runners often form a group and are therefore rarely isolated in the picture. The typology of these images of sportsmen gives a helpful repertoire and helps to define the visual representation of running postures. It also contributes to understand the action of figures in pictures, which are visually isolated and separated from other figures, as on the antefixes of Pyrgi (fig. 01).

The asymmetrical body posture is commonly used in dance performances, as illustrated on a funerary urn kept in Florence (fig. 02).¹⁶ In the urn's representation of dance, five female figures present the same body posture: the arms are asymmetrical. The arm placed backward is raised. The hand is open, facing inward. The palm is facing up. The arm placed frontward is flexed and folded over the bust. The hand is open, facing upwards and the palm is facing down. The legs, which are in profile, are spaced and present a lively, leaping movement. Unlike the racing scenes in which the figures are represented in a same movement and in a same direction, the dancers studied here, on this funerary urn, are distinguished by the varied directions they seem to take in the picture, creating thus opposition, isolations or encounters. The turn of the figures, as well as their visual opposition to each other, make clear that it is a choreographic sequence, and thus a representation of dance.

15 Cf. Gouy 2012: 96-99.

16 Jannot 1984: 19-21, fig. 93-94.



Fig. 01: Antefixes from Pyrgi. Dated from ca. 510 BCE. Kept in Santa Severa, Antiquarium of Pyrgi. After Massa-Pairault 1996: 117.



Fig. 02: Cinerary urn. Detail of one of the faces. *Pietra fetifa*. From Chiusi. 36 cm high. End of 6th cent. BCE. Kept in Florence, Museo archeologico (inv. 5501). After Jannot 1984, fig. 94.

2.a.1.c. Dance or race? Some border cases.

There are scenes in which the body representations meet the criteria defined for the race scenes, but which still raise uncertainties. An amphora kept in Chianciano Terme and discovered in the necropolis of Tolle gives such an example (fig. 03). On the object, several figures follow each other and move

towards the left in identical postures. The arms are flexed and positioned asymmetrically. The hand placed frontward is oblique and shifted compared to the forearm. The hand placed backward is positioned horizontally. The treatment of the hands differs from what has been observed previously. However, the symmetry of the figures, the speed expressed through the important space between the legs, as well as the oblique or horizontal position of the hair indicate the high body performance that might have come from running.

The exaggerated and redundant treatment of the hands and that of the figures lead to qualify this interpretation. Indeed, the figures are dressed in a long tunic, and a mantle that covers the shoulders and that falls in the back forming an arc. This mantle is maintained on the shoulders by two pieces pulled over the chest. This outer piece is very common among female figures. However, the racing scenes are usually made up of male figures. In consequence, is this a female racing scene? Or, as the end of the 6th century BCE (the object's supposed production date) showed strong similarities between sports and dancing postures, is this a particularly lively dance scene? Both hypotheses are plausible.

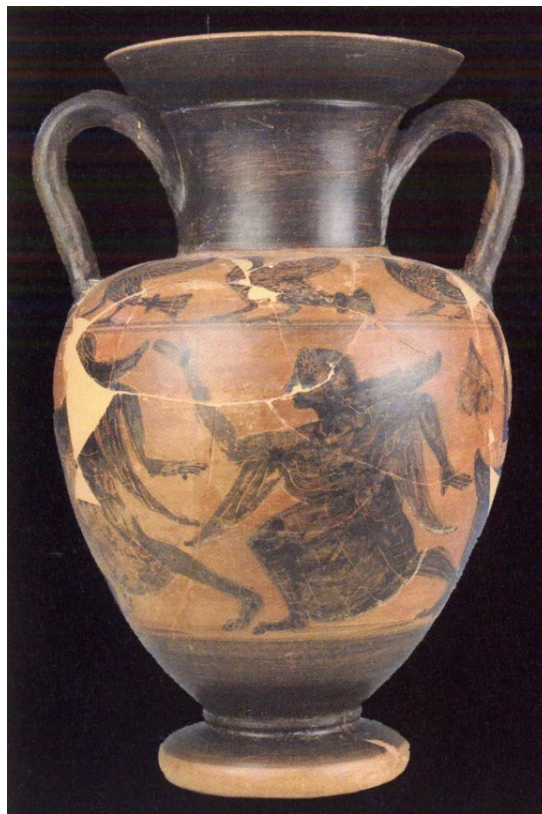


Fig. 03: Black-figure amphora. From the necropolis of Tolle in Chianciano Terme. Produced in Vulci. From the Micali Painter. Dated from the end of 6th cent. BCE. Kept in Chianciano Terme, Museo Civico Archeologico (without number). After Paolucci 2007:19-20, ill. 11.

2.a.2. Turning postures

In some scenes of running competition, the body of some runners turns. When it does, the head is positioned in an opposite direction to that of the legs. The aim of this visual several is to highlight the competitive nature of the scene. Indeed, the fact that athletes turn their head backward could be interpreted as a way to control the distance at which their opponents are. This specific aspect invites to resume the identification of some visual representations. On a series of oenochoe in *bucchero* distributed between the museums of Milan, Tarquinia, Chicago and Edinburgh (fig. 04), the depicted scenes on the main body of the objects are composed of naked male figures engaged in the same posture. And, they follow each other. The legs, flexed and in profile, are engaged in a walking action. The feet are on the tip. The arms are raised and arranged asymmetrically on either side of the figures. The repetition of those figures could lead to identify a running scene. However, the turn showed on all the bodies invites to consider it as a dance scene. In running scenes, not all athletes turn their head backward. Moreover, the muscular tension leads to represent the hands strictly in alignment with the forearms while in dance scenes the hands regularly shift. If a hand possibly presents a shift in sports scenes, it will be the one placed frontward, and it will put the accent on the runner's direction.



Fig. 04: Oenochoe in *bucchero pesante*. Produced in the area of Chiusi. Dated from 6th cent. BCE. Kept in Milan, Museo archeologico (inv. A 0.9.296). Personal photograph.

As Jean-René Jannot and Paul Fontaine have pointed out,¹⁷ the turn is a frequent iconographic characteristic in Etruscan dance iconography. While the torso is frontal, the head and legs are side view and facing different directions. This characteristic appears in various contexts and its function is diverse. On the right side of the entrance wall in the Monkey Tomb in Chiusi, it draws the attention from a point to another in the picture. Three figures present a turning posture: they turn their heads towards a seat on the floor, on which a piece of clothing is placed, at far left on the picture. This attention, and therefore the importance given to the turns and games of look between the figures, have led modern authors to see, in this seat and the garment, an evocation of the deceased or of the presence, real or symbolic, of magistrates.¹⁸

The second visual benefit of the turning postures in pictures is the creation of a link between the different human figures. On the cinerary urn kept in Florence (fig. 02), the direction of the heads, the looks and the symmetry of the legs create visual arrangements and give an overall unity to the scene. The turning postures also give an impression of cadence, rhythm and particularly lively turning movement. In the iconography of dance, this point is particularly present. The figures that look at each other, form couples among the dancers. Turning positions make sense in the pictures when given to several human figures and when they are accompanied by other bodily characteristics such as (1) curvature, (2) arms position and / or (3) gestures. On their own, turning positions don't necessarily imply dancing. But they will always increase the expression of movement in pictures.

2.a.3. Body curvature

On the right wall of the Cardarelli tomb in Tarquinia (fig. 05), the male figure placed at far left ostensibly turns back towards three male figures depicted on the same wall. His eyes are attracted to the male who is lifting a cup. The arms are asymmetrical. The curvature of the body is very important. It is amplified by the flexed position of the legs and the arms, that are also bent backwards.¹⁹

17 Jannot 1984, 258 and following, and Fontaine 2016:14.

18 Cf. Jannot 1998.

19 Marie-Hélène Delavaud-Roux notes the curvature of the body in Corinthian representations, and Germaine Prudhommeau describes it as "saddled". It is often joined with a movement backwards of the buttocks in order to increase the curvature of the body. Cf. Delavaud-Roux 1995: 56 and Prudhommeau 1965: 45 et pl. 15.



2.a.4. Position of the legs

The same figure from the Cardarelli tomb (fig. 05) is also remarkable for the appearance of its legs, which are strongly flexed. In iconography, the flexion of the legs can be more or less important, and it contributes greatly to suggest the type of movement of the dancer. The simple flexion of the legs, with the feet grounded on the floor, is used to express motion and an active state in figures. Walking is indeed expressed through legs slightly interspaced and tense. If there is also a flexion in the legs, it introduces a more accentuated movement through the body. When the legs are bent at a right angle, or when one of the two is lifted either frontward or backward, the movement expressed is brisker. More specifically, the position implies a leap. To this leap is often added indications of brisk movements through the arms, that are thus represented raised, or asymmetrical.

On the B 59 hydria kept in London (fig. 06), four armed male figures form two opposing groups. Raffaella Bonaudo has interpreted the scene as dance due to the impulse given to the legs through the four different figures.²⁰ The jumping legs, as well as the body postures that present no variation from a figure to another (with the exception of the arms placed backwards that vary slightly – raised or lowered), rather invite to interpret the scene as a fight. Indeed, the legs underline the high performance of the opposition between the two groups of fighters. The rotation created with the arms provokes some rhythm that can not be compared to that of dance, but rather to that of fight. The aim is rather to emphasize and express, through the visual rhythm, the

20 Bonaudo 2004: cat. 1.

grace and beauty of the fight. The legs of those armed figures echo the legs of the horses depicted on the backside of the object. Indeed, two horses are represented rearing up. The visual alignment between the warlike leap of the armed figures and the prancing horses, from a side to another, underlines the impulse, almost animal, of the four fighters. This further reinforces the hypothesis of a warlike scene.



Fig. 06: Black-figure hydria. Discovered and produced in Cerveteri. Dimensions: 42,8 cm high, max. 38,5 cm large. Dated from 540-530 BCE. Kept in London, British Museum (inv. B 59). After Bonaudo 2004, cat. 1.

While dance iconography is regularly characterized by dancers that show flexed legs, a funerary base kept in Perugia (inv. 529),²¹ shows human figures that have, on the contrary, their legs apart but straight. They seem to be engaged in walking. However, the turning position of several figures, as well as the gestures, invite to identify the representation as a dance scene.

2.a.5. Characteristic gestures

On this relief from Perugia, the position of the hands is both very heterogeneous and expressive. Thus, the figures seem to gesticulate.²² Their bodies show

21 Jannot 1984: 133-134, fig. 460-463.

22 Garelli 2007: 38-39. For a first study of Etruscan gestures in pictures: Jannot 2006.

consistency from a figure to another, and rigidity. This is due to their legs that are straight and little spaced, their feet that are grounded and flat on the floor, and their arms that are placed close to the body. However, the asymmetry of the arms, the turning postures in some figures, and above all the convoluted position of the hands as well as their apparent obsolete functionality, invite to interpret the representation as a dance scene. In consequence, gestures are here decisive elements to define the Etruscan representation of dance, also as pointed out by Paul Fontaine.²³

This specific criterion has invited to revisit the interpretation of many scenes involving body movement, and especially to specify the difference between scenes of dance and scenes of procession. In this regard, a more precise definition for processions in Etruscan iconography can be proposed, and it is based on four criteria that are the following: (1) representation of several human figures following each other and creating thus a group or a row, (2) those figures move towards the same direction, (3) they are engaged in similar gestures and postures, and (4) they carry various objects (sticks, objects related to the consumption of wine, plants).

2.b. The presence of musicians

The representation of musicians in pictures gives a rhythmic framework to the scenes depicted, and it is particularly meaningful in dance scenes.²⁴ When the musicians are represented in dance scenes, five types of instruments can appear: the *aulos*, the lyre, the cithara, the syrinx and the rattles.²⁵ The musicians are engaged in the dance scenes in three different ways: (1) at the heart of the dance, so they play their instrument among the dancers,²⁶ (2) they stop playing and dance with the dancers,²⁷ (3) two musicians, one playing the *aulos* and the other playing the lyre or the cithara, face each other and are placed on either side of a monumental element, such as a door,²⁸ or a container, such as a crater.²⁹

23 Fontaine 2016: 16: «La gestuelle expressive des mains ou chironomie constitue un élément essentiel de la danse antique et son importance dans la danse étrusque, admirablement illustrée à travers la peinture funéraire de Tarquinia et les reliefs de Chiusi, n'est plus à démontrer.»

24 As Jean-René Jannot recalls it: Jannot 1988.

25 On Etruscan musicians: Jannot 1974, Jannot 1979 and Jannot 1988.

26 As illustrated on the side walls of the Triclinium tomb in Tarquinia. Cf. Steingraber 1984: 355-356, fig. 166-171.

27 Cf. the back wall of the Bacchants' tomb on which a cithara player is engaged in a dance posture and is leaving his instrument to dance: Steingraber 1984: 290, pl. 23-26.

28 Cf. the back wall of the Cardarelli tomb in Tarquinia: Steingraber 1984: 302-303, pl. 54-58.

29 Cf. the back wall of the lioness tomb: Steingraber 1984: 322, pl. 97-104.

However, musicians do not always appear in representations of dance, as illustrated on one of the faces of the urn n° inv. 1237 kept in Berlin.³⁰ In this case, the convoluted gestures performed by the human figures constitute a crucial criterion for the identification of the dance scene. These gestures are coupled with a series of specific postures. Indeed, two figures are engaged in movements that respond to each other: while the bodies oppose each other symmetrically, the hands tend to converge and tune.

2.c. Clothing or nudity. The appearance of the dancers.

The appearance of human figures in Etruscan iconography contributes greatly to identify the action that is depicted, and in particular whether it is a scene of dance, war or fictitious duels.

For example, runners and other gymnasts are usually naked. Indeed, the absence of clothing and the reduced wearing of clothes, such as loincloths, refer to an athletic context. However, a series of dance scenes presents armed human figures, either alone or engaged in a physical confrontation, that are completely naked. Jean-Claude Poursat has pointed out that nudity can contribute to identify scenes of pyrrhic.³¹ In this particular case, it then refers to a context of competition and to the palestra. In this regard, wearing a breastplate would be, on the contrary, linked to a clear context of war.

This point contributes to clarify the definition of armed dance and performances in Etruscan iconography. More precisely, the decisive criteria would be the following: (1) the nudity of the dancers, (2) the performative nature of the act – through the construction of the body, the use of defensive postures and / or offensive – and (3) the possible presence of musicians.

Regarding women's clothing, it does not constitute a particular determining element insofar as it is found in very diverse contexts.³²

3. Conclusion on the definition of the Etruscan iconography of dance.

3.a. Criteria.

30 Cf. Jannot 1984: 35-36, fig. 143-145.

31 Poursat 1968.

32 However, we note a regular and specific alternation and rotation of figures in the image, according to their clothing. A crucial study is currently undertaken: *TEXDANCE project. Textiles in Etruscan Dance* (European Programme MSCA IF Horizon 2020. Grant agreement ID: 839799).

Three criteria can contribute to define the Etruscan iconography of dance. These are the following: (1) the construction of the body, (2) the presence of musicians, and (3) the appearance of the human figures.

The first criterion is particularly determined by the distinctive position of the arms. While the raised position of the arms is limited to physical and emotional impulses of the body, such as dancing or lament, the asymmetrical position of the arms refers to a rhythmic movement, and that can also be running. In consequence, dance representations and running representations have been delimited and distinguished. The body postures of running have been defined. More specifically in dance iconography, the human figures are characterized by turning postures, rotation, oppositions, isolation or encounters. The turning postures, in particular, constitute distinctive criteria. Their function is to create visual connections between the different figures, and a visual link from one to another dancer. An isolated figure in iconography, represented in a turning posture, does not necessarily involve dancing. The posture must be complemented with other visual characteristics and body criteria, such as the raised or asymmetrical position of the arms, the flexed and spaced position of the legs, the convoluted hand gestures, the curvature of the body. Finally, the repetition of the actors in the pictures constitutes an important element.

The presence of musicians in iconography gives a rhythmic framework to the scenes, and it takes on its full meaning in the representations of dance. However, the musicians are not constantly represented in dance scenes. Five types of instruments appear to be used by the musicians, and there are three modes of appearance in the pictures.

Finally, in armed scenes, the absence of clothing and the reduced wearing of clothes by male figures refer to a performative context. In this regard, the definition of armed dance scenes is possible with the combination of specific criteria, which are nudity, the performative aspect of the action and the presence of musicians.

3.b. Combination of criteria and interpretation grid.

Therefore, as the definition of Etruscan iconography of dance is determined by a conjunction of visual criteria, I propose an interpretation grid (see table). It appears that, in order to define a representation of dance as such, it is necessary to find in pictures at least two of the criteria I have defined, among which at least one must be considered a basic or recurrent criterion (such as the asymmetrical or raised position of the arms, for example).

The combinations are the following:

- The combination A is characterized by the raised or asymmetric arms with the convoluted gestures. Those two criteria may however, and in certain cases, not be decisive (border cases).

- The combination B is illustrated by the asymmetrical or raised position of the arms with the presence of musicians.
- The combination C combines the raised position of the arms with the expression of motion through the legs. In this regard, the legs are spaced and / or flexed. The presence of musicians in pictures is decisive.
- The combination D is characterized by the arms that are raised or positioned asymmetrically, and by the regular alternation and rotation of the human figures.
- The combination E includes the arms positioned asymmetrically and the frequent turning of the human figures in pictures. The figures can be nude, and the image can feature musicians.
- The combination F is composed with the turning posture and the convoluted gestures, sometimes also with the presence of musicians.
- The combination G is characterized by the arms that are raised symmetrically on either side of the figures and the legs that are flexed. To those criteria must be added those of nudity and of musicians that appear sometimes in pictures.
- The combination H involves convoluted hand gestures and active legs, that is to say, which present signs of movement such as flexions.

	Basic and Recurring Combinations	Auxiliary Criteria
A	Arms asymmetrical/raised + Gestures	Musicians (rarely nudity)
B	Arms asymmetrical/raised + Musicians	
C	Arms raised + active legs	Musicians
D	Arms asymmetrical/raised + Alternation of figures	
E	Arms asymmetrical + Recurrent turning posture	Nudity and/or Musicians
F	Turning posture + Gestures	Musicians
G	Arms raised + legs flexed	Nudity and/or Musicians
H	Gestures + active legs	

Table. Interpretation grid of Etruscan representations of dance

Not all the criteria identified can be considered alone as distinctive visual elements for the Etruscan iconography of dance. It is their combination in pictures that makes sense and that contributes to define dance movement in Etruscan iconography.

Bibliography

BERTHO, R., GARRIC, J.-P., QUEYREL, F. Patrimoine photographié, patrimoine photographique (« Actes de colloques »). Online since 25th April 2017. URL <http://inha.revues.org/4681>

BODIOU, L., FRÈRE, D., MEHL, V. L'expression des corps : gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique. Rennes, 2006.

BONAUDO, R. La culla di Hermès. Iconografia e immaginario delle hydriai ceretane. Rome, 2004.

BRUNNER-TRAUT, E. Frühformen des Erkennens: Aspekte im alten Ägypten. Darmstadt, 1996.

CALAME, C. Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque. Rome, 1977.

CHANTRAINE, P. Dictionnaire étymologique de la langue grecque, histoire des mots II. Paris, 1977.

DELAVAUD-ROUX, M.-H. Les danses pacifiques en Grèce antique. Aix-en-Provence, 1994.

DELAVAUD-ROUX, M.-H. Les danses dionysiaques en Grèce antique. Aix-en-Provence, 1995.

DE MARINIS, D.-A., FOSSATI, I. "A che punto è lo studio dell'arte rupestre della Valcamonica" In: *Preistoria Alpina* 46, 2012: 7-34.

DUX, G. Die Logik der Weltbilder: Sinnstrukturen im Wandel der Geschichte. Francfort, 1990.

FONTAINE, P. "La fête au palais. Un autre regard sur le relief aux danseurs de la regia d'Acquarossa" In: *Mélanges de l'École Française de Rome. Antiquité* [en ligne] 128-1 (2016). URL: <http://mefra.revues.org/3300>

FRANCFORT, H.-P., HUTH, C., OLMOS, R., SZABO, M., VERGER, S. "Qu'est-ce que l'art protohistorique?" In: *Perspective* 2, 2010: 195-214.

GARELLI, M.-H. Danser le mythe : la pantomime et sa réception dans la culture antique. Louvain-Paris, 2007.

GOUY, A. "Perception, compréhension et restitution de la danse étrusque : nouvelle approche visuelle dans l'étude de l'image antique" In: *Histoire de l'Art* 70, 2012: 43-51.

GOUY, A. “L’outil photographique et l’étude de la danse antique” In: BERTHO et al. 2017.

JANNOT, J.-R. “L’aulos étrusque” In: *L’Antiquité Classique* 43, 1974: 118-142.

JANNOT, J.-R. “La lyre et la cithare : les instruments à cordes de la musique étrusque” In: *L’Antiquité Classique* 48, 1979: 469-507.

JANNOT, J.-R. *Les Reliefs archaïques de Chiusi*. Rome, 1984.

JANNOT, J.-R. “Musiques et musiciens étrusques” In: *Comptes Rendus de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1988: 311-334.

JANNOT, J.-R. “Les magistrats, leurs insignes et les jeux étrusques” In: *Mélanges de l’École Française de Rome. Antiquité* 110, 1998: 635-645.

JANNOT, J.-R. “Gestes de banqueteurs” In: BODIOU et al. 2006, pp. 213-231.

KOSSACK, G. *Religiöses Denken in dinglicher und bildlicher Überlieferung Alteuropas aus der Spätbronze- und frühen Eisenzeit (9.-6. Jahrhundert v. Chr. Geb.)*. Munich, 1999.

MARTELLI, M. *La Ceramica degli Etruschi. La pittura vascolare*. Novara, 2000.

MASSA-PAIRAULT, F.-H. *Iconologia e politica nell’Italia antica. Roma, Lazio, Etruria dal VII al I secolo a. C.* Milan, 1992.

MASSA-PAIRAULT, F.-H. *La Cité des Étrusques*. Paris, 1996.

PAOLUCCI, G. *Immagini etrusche. Tombe con ceramiche a figure nere dalla necropoli di Tolle a Chianciano Terme*. Cinisello Balsamo, 2007.

POURSAT, J.-C. “Les représentations de danse armée dans la céramique attique” In: *Bulletin de Correspondance Hellénique* 92, 2, 1968: 550-615.

PRUDHOMMEAU, G. *La Danse grecque antique*. Paris, 1965.

STEINGRÄBER, S. *Catalogo ragionato della pittura etrusca*. Milan, 1984.

Orchesis

La chironomia e la danza etrusca

The Chironomy and Etruscan Dance

Elisa Anzellotti

Independent researcher. Storica dell'arte e Ph. D. in Beni culturali (cotutela Italia - Francia) con una ricerca sul problema della memoria e conservazione della danza e dei beni culturali immateriali. Danzatrice e coreografa unisce la formazione accademica a quella artistica e collabora con gruppi di ricerca di musica antica (da questa esperienza nasce un libro sulla danza antica).
E-mail: elisa.anzellotti@gmail.com

Astratta

Musica e danza non mancavano mai nella vita etrusca e numerose sono le testimonianze iconografiche esistenti. Nelle immagini a noi pervenute, i caratteri principali che attirano la nostra attenzione sono la geometria delle figure - un parallelismo può essere ravvisato nelle danze dell'Antico Egitto - nonché l'uso delle mani. Si parla a tal proposito di chironomia. Con questo termine si indicano diversi valori che possono essere assunti dalle mani: mimare, dunque comunicare / parlare con il gesto, fino a dare chiari segni musicali. Partendo da una disamina di questo fenomeno riscontrabile in diverse civiltà dell'antichità, si vuole porre l'attenzione su questo aspetto della danza etrusca, indagando le influenze, le eventuali contaminazioni e le evoluzioni che ha subito questa arte.

Parole-chiave: Danza, Etruschi, Chironomia, Gesto.

Abstract

Music and dance were never lacking in Etruscan life and there are numerous iconographic evidences. In the survival images, the main characters that attract our attention are the geometry of the figures - a parallelism can be seen in the dances of Ancient Egypt - as well as the use of the hands. There is talk of chironomy. This term indicates different values that can be assumed by the hands: miming, therefore communicating / speaking with the gesture, until giving clear musical signs. Starting from an examination of this phenomenon found in various civilizations of antiquity, we want to focus on this aspect of the Etruscan dance, investigating the influences, possible contamination and the evolution of this art.

Keywords: Dance, Etruscan, Chironomy, Gesture.

Resumo

Música e dança nunca faltaram na vida etrusca e existem inúmeras evidências iconográficas. Nas imagens restantes, os principais personagens que chamam a atenção são a geometria das figuras - um paralelismo pode ser visto nas danças do Egito Antigo - bem como o uso das mãos. Fala-se de quironomia. Este termo indica diferentes valores que podem ser assumidos pelas mãos: mímica, portanto comunicar / falar com o gesto, até dar sinais musicais claros. A partir de um exame desse fenômeno encontrado em várias civilizações da antiguidade, queremos nos concentrar neste aspecto da dança etrusca, investigando as influências, possíveis contaminações e a evolução dessa arte.

Palavras-chave: Dança, Etrusco, Quironomia, Gesto.

Musica e danza non mancavano mai nella vita etrusca e numerose sono le testimonianze iconografiche esistenti. Quest'ultime sono la fonte principale perché i documenti scritti sono scarsissimi. Altre notizie si possono ricavare indirettamente facendo delle comparazioni, studiando attentamente i reperti, provando ad addentrarci nella cultura di un popolo. In questo modo si possono avanzare delle ipotesi riguardanti queste arti che, nonostante effimere, lasciano pur sempre delle tracce. L'individuazione di quest'ultime è alla base del lavoro non solo di archeologi, studiosi, ma anche di artisti che cercano di capire e rielaborare quanto nell'antichità è stato fatto, forse anche con la finalità di riscoprire le proprie radici e origini (pensiamo a Isadora Duncan e alle sue ispirazioni al passato, a Carlo Blasis quando affermò che per costruire l'identità italiana si poteva attingere anche alle danze etrusche¹, nonché ai *reenactment*² che oggi stanno assumendo un ruolo sempre maggiore nell'avvicinare il pubblico alla storia in modo nuovo, spesso da protagonista).

Proprio dai tentativi di sperimentazione di rimettere in azione quelle testimonianze coreutiche e musicali che ancora oggi dialogano con noi, sono nati degli interrogativi e un particolare interesse per determinati aspetti della danza etrusca, come l'uso delle mani.

Premessa necessaria è che il punto di vista di chi scrive è ibrido perché alla formazione di studiosa di storia dell'arte e di beni culturali si sovrappone quella di danzatrice. L'aver un rapporto diretto con l'arte coreutica aiuta sotto molteplici punti di vista. La conoscenza di diversi stili di danza permette di rintracciare come un sottile filo di DNA che si è tramandato, evolvendosi, fino ad oggi. Inoltre cercare di reinterpretare quelle immagini e tentare di riportarle al movimento fa sì che si giunga a sperimentazioni molto interessanti, che ci spingono anche ad indagare quanto l'iconografia fosse idealizzata o frutto di un'attenta osservazione della realtà.

Appare ovvio già da questa breve premessa che il discorso possa estendersi e diramarsi a dismisura in vari campi della cultura, tuttavia occorre fare delle scelte e in questa sede si è deciso di porre l'attenzione su un argomento poco studiato all'interno delle ricerche sulla danza etrusca, vale a dire la chironomia. L'altra delimitazione che si deve dare è quella temporale e geografica, pertanto l'analisi di questo scritto sarà concentrata principalmente sul lasso temporale tra il VI - IV secolo a.C. con particolare attenzione a Tarquinia e dintorni.

1 BLASIS 1870: 149; cfr. FALCONE 2016.

2 Sul *Reenactment* e il suo valore nella ricostruzione si veda anche ANZELLOTTI 2018a.

Danza etrusca

Status quaestionis

Prima di entrare nel vivo della discussione si ritiene opportuno fare un rapido excursus sull'attuale situazione degli studi in materia di danza etrusca. È noto a tutti quello che possiamo definire il primo studio d'insieme, il testo di Mary Anderson Johnstone - *The Dance in Etruria* - ormai datato (risale infatti al 1956) che prendeva in esame soprattutto le tombe di Tarquinia e che ha costituito per anni una base da cui partire, nonostante le limitazioni. Seguono poi altri studi più circoscritti a determinate tematiche come per le danze funerarie quello di Jean-René Jannoten del 1984, *Les Reliefs archaïques de Chiusi*, o per le danze armate per cui fondamentali sono gli scritti di Giovannangelo Camporeale. Ovviamente, in relazione a quale era il tema centrale, diversi sono stati i reperti analizzati con una netta prevalenza dei dipinti, cippi, talvolta vasi e infine i bronzi (che sembrano essere quelli più trascurati).

L'argomento danza è stato poi trattato spesso all'interno di contesti più ampi - generalmente inerenti la musica - come si evince dai fondamentali testi di Massimo Pallottino, Jacques Heurgon e numerosi altri³.

Facendo un salto temporale e concentrandoci sugli studi di questi decenni del XXI secolo, segnaliamo la recente tesi di dottorato di Audrey Gouy (2017) che fa un mastodontico lavoro di catalogazione delle movenze etrusche, con approfondimenti anche sull'abbigliamento⁴, ornamenti e acconciature, che può essere molto utile come strumento di ricerca⁵.

Si nota invece, negli ultimi anni, un moltiplicarsi degli studi in materia di musica antica⁶ e, come detto poc'anzi, non di rado accade di trovare cenni sulla danza. Effettivamente le due cose non vanno scisse a maggior ragione per il fatto che nell'antichità musica, danza e poesia erano un tutt'uno, la *Mousikè*. Affrontare gli argomenti in parallelo è dunque molto utile.

A tal proposito è necessario citare l'importante progetto europeo EMAP (European Music Archaeology Project) svoltosi tra il 2013-2018⁷ che ha coinvolto

3 HEURGON, 2000, PALLOTTINO 2006.

4 Oggi i vestiti e gli accessori dei danzatori etruschi sono oggetto di una ricerca approfondita nel progetto "Sound of Etruscan dress", cfr. <https://texdance.eu>

5 Si rimanda a questo testo anche per lo *status quaestionis* in materia di danza etrusca, GOUY 2017: 17 e ss.

6 Sulla musica e danza antica oggi sono tanti gli studi, si vedano anche le ricerche del progetto MOISA e non solo.

7 <http://www.emaproject.eu> (comune capofila: Tarquinia, direttore artistico: Emiliano Licastro). Le mostre dell'EMAP sono state concepite con la finalità di ricostruire gli antichi strumenti con lo scopo di poterli "ri-suonare" e non lasciarli semplicemente nelle vetrine. A conclusione del progetto è stato presentato anche il catalogo dove sono raccolti i risultati di 5 anni di ricerche: DE ANGELI S.- ADJE BOTH A. *et alii* 2018.

diversi Paesi europei coprendo un lasso temporale molto vasto. Si andava dal Paleolitico superiore (circa 40.000 a.C.) all'Età del Ferro, dalle grandi civiltà classiche al Medioevo e oltre. Sono state prese in considerazione diverse culture europee, tuttavia una grande importanza l'ha avuta la musica etrusco-romana, non fosse altro perché l'idea di questo progetto affonda le sue radici nei "Notturmi etruschi" (iniziativa risalente ai primi anni Novanta del secolo scorso, che prevedeva ambientazioni musicali presso siti archeologici con l'intento di avvicinarsi il più possibile alla musica degli antichi⁸).

Aulos, cornua, lire ecc. sono stati fedelmente ricostruiti grazie alla collaborazione di studiosi, musicisti, artigiani, artisti, mossi tutti dalla finalità di far risuonare quegli strumenti i cui resti custoditi nei musei spesso sono stati confusi con altro a causa della scarsità delle informazioni e delle ricerche. Sentire ciò che molto probabilmente era stato ascoltato più di 2000 anni fa - spesso anche grazie a delle "protonotazioni" per il mondo greco o altre importanti testimonianze scritte sull'armonia - oltre ad essere emozionante, è molto utile dal punto di vista di una danzatrice perché è come se, metaforicamente parlando, si sapessero tutti i colori della tavolozza usati dai nostri antenati per dipingere un determinato quadro e ipotizzare danze su quelle note rende il lavoro ancora più pertinente e calzante.

Proprio per danzare con ipotesi di ricostruzioni più verosimili possibili, chi scrive ha condotto delle ricerche, confluite in un libro⁹, dove centrali sono state le scoperte in campo musicale, il confronto con le fonti greche e romane e l'ispirazione alle tradizioni tuttora esistenti.

L'unire pratica e teoria ha permesso di dare delle risposte a determinati aspetti, ad es. dalle fonti sappiamo che spesso la figura di musicista e danzatore coincideva, ma praticando si è potuto constatare che per taluni balli più saltati la cosa sia estremamente complessa, per non dire impossibile. Alcuni movimenti (giri e testa indietro, che si trovano in tante culture) creano fisiologicamente stati di alterazione percettiva, che possiamo definire estasi; talune posizioni non sono assumibili se la danza è troppo frenetica. Le mani se usate in modo magistrale vengono percepite dagli spettatori molto più lunghe e più snodate del dovuto¹⁰. I vestiti hanno una forte influenza sul ballo, sia per la loro pesantezza o meno, che per gli accessori, elementi questi che possono essere sfruttati "artisticamente" dal danzatore.

8 CARRESE - LI CASTRO - MARTINELLI 2010.

9 ANZELLOTTI 2018b.

10 Interessante è sottolineare come nelle raffigurazioni spesso le dita sembrano sproporzionate, molto lunghe, ma se pensiamo all'attenzione che veniva posta nel rappresentare ciò che gli artisti vedevano e li suggestionava, se un danzatore è molto abile nell'uso delle mani, queste possono apparire allo sguardo assai lunghe. A questo proposito (realismo nella raffigurazione) dobbiamo certamente non trascurare lo studio degli *schemata* (cfr. *infra*) utile per capire quanto questi atteggiamenti che andremo ad analizzare siano frutto di un'osservazione della realtà o idealizzazione dell'artista, con relativa codificazione e simbolismo di determinati gesti.

Tutte queste osservazioni - e non solo - conducono a stilare i caratteri salienti della danza etrusca che ora andremo ad analizzare.

Caratteristiche della danza

Nelle immagini a noi pervenute i caratteri principali della danza etrusca che attirano la nostra attenzione sono l'angolosità e la geometria delle figure che portano a ravvisare un parallelismo con le danze dell'Antico Egitto¹¹. Una vicinanza al mondo orientale in realtà è stata in vario modo riscontrata da diversi studiosi, ognuno dei quali notava delle somiglianze con specifici Paesi, spesso proprio in relazione al particolare utilizzo delle mani, che è l'altro elemento centrale.

Werner Keller, nel suo libro *La civiltà etrusca*, nel descrivere delle immagini di danzatori pone più volte l'accento sulle mani sostenendo essere una caratteristica della danza etrusca che ricorda le danze dell'estremo oriente "soprattutto di Bali"¹². La particolarità delle mani dei danzatori non sfuggì neanche a John Beazley¹³ nella sua analisi di alcuni vasi, tanto più che per lui le mani (ma anche orecchie e panneggi) erano dei caratteri distintivi per individuare il pittore/maestranza.

Spostandosi su libri prettamente coreutici in uno del 1911 viene evidenziata una somiglianza della danza giapponese di Mme Sada Yacco (geisha vissuta agli inizi del Novecento) con quella etrusca proprio per l'utilizzo delle mani ed è lasciata aperta la questione se ciò sia frutto di un revival o un'antica tradizione¹⁴; e ancora in un testo di Eugenio Barba, dedicato all'arte dell'attore - dove, tra l'altro, vi è una sezione proprio dedicata all'uso delle mani - diversi sono i parallelismi tra la danza etrusca e quella cinese (in particolare per quest'ultima, dalle immagini proposte a raffronto (fig.1), sembra trattarsi della danza tradizionale - registrata almeno fin dalla dinastia Zhou 1045-256 a.C. - eseguita con lunghe maniche, dunque dobbiamo leggere quelle estensioni non come mani ma la suggestione del parallelismo della posizione è notevole).

Molte altre sono poi le similitudini che possono essere riscontrate con le mudra¹⁵ in India. Effettivamente in tutte le espressioni artistiche etrusche, dipinti, vasi, bronzi, bassorilievi è evidente il dettaglio con cui venivano raffigurate le mani

11 Cfr. ANZELLOTTI, 2018b =. 55 e ss.

12 KELLER 1980: 223, ma anche 275 dove ribadisce il significato rituale ignoto di queste mani.

13 BEAZLEY 1947: 114.

14 THE DANCE Historic Illustrations of Dancing from 3300 B.C. to 1911 A.D. Londra: John Bale, Sons & Danielsson, LTD., 1911.

15 Uno dei luoghi dove il gesto è stato maggiormente sviluppato e codificato è sicuramente l'India. Qui nascono quei gesti che vengono chiamati Mudra e costituiscono una vera e propria scienza segreta. Ne sono fondamento il trattato drammaturgico Natya sastra o Quinto Veda (i Veda sono i Testi Sacri dell'India più antica, composti forse tra il 1800 e l'800 a.C.) e l'Abhinaya Darpana (specchio dei gesti). Sull'importanza del gesto e delle mani nelle danze, con specifico riferimento alle Mudra cfr. SACHS: 1980: 265 e ss.

e il numero di diversi atteggiamenti in cui sono ritratte. A grandi linee possiamo individuare una serie di posizioni che sono: palmi rivolti verso l'alto o il basso (probabilmente ad indicare le divinità del cielo o quelle degli inferi) oppure avanti o dietro; le dita poche volte sono tutte aperte, molto spesso chiuse con il pollice perpendicolare rispetto al palmo della mano. Quest'ultima caratteristica potrebbe indicare una certa forza/tensione nelle mani che dunque avrebbero parte attiva, altrimenti se fossero rilassate il pollice assumerebbe un'altra angolazione rispetto al palmo - come nel caso del vaso della collezione privata Pomerance (fig.2). Occorre inoltre analizzare la posizione delle mani rispetto agli altri danzatori da cui emerge una sorta di dialogo, conferendo un forte senso ritmico (fig. 3). Non dobbiamo tralasciare poi la postura generale del danzatore, dove anche le braccia presentano delle caratteristiche interessanti. Queste infatti sono generalmente a chiasmo, con la linea delle mani che tende ad opporsi ad esse, spezzandola anziché seguirla. La linea delle spalle sovente parallela (talvolta probabilmente influenzata anche dallo scialle appoggiato sulle spalle stesse), per danze più frenetiche con maggiore frequenza si riscontra inclinata. Tutti questi indizi, oltre a fornire ulteriori elementi per individuare la tipologia di ballo eseguito, fanno sì che sia lecito pensare che ci fosse un "linguaggio" ben strutturato nella danza, dove i gesti con le mani giocano un ruolo centrale¹⁶.

L'abilità nell'uso delle mani prende il nome di chironomia, tuttavia a questo termine non è facile far corrispondere una sola definizione¹⁷. Sicuramente quest'arte era attestata anche in Grecia, ma sembra che nel mondo etrusco avesse una valenza molto importante e su questo che, in questa sede, si vuole concentrare l'attenzione.

Chironomia

Il termine chironomia - dal greco χείρ "mano" e νόμος "legge" - ha diversi significati come si evince facendo una rapida ricerca su un vocabolario o un'enciclopedia. Principalmente si trovano queste due definizioni: 1."l'arte del gestire, del muovere le mani, nel discorrere in pubblico e nella recitazione. 2. Nella musica antica, modo di indicare le flessioni della linea melodica, o anche i singoli suoi gradi, mediante movimenti e segni di mano"¹⁸.

16 Maria Luisa Catoni, nel suo studio sugli *schemata* (cfr. *Infra*), ha evidenziato come i movimenti delle mani rivestissero un'importanza particolare, ma comunque il corpo intero era implicato (cfr. anche MANCINI 2004-2005).

17 La chironomia è un "soggetto" molto complesso, basti pensare, solo a titolo di esempio, che la stessa *deixis* di Plutarco è riferita ad una serie di gesti appartenenti alla chironomia da intendere come mimo di un oggetto che non c'è, ma ha una sfumatura ancora più sottile, forse uno spostamento, una sospensione (cfr. GARELLI 2007: 330 e ss.).

18 <http://www.treccani.it/vocabolario/chironomia/>.

Interessante è constatare come in dizionari dell'Ottocento - per es. nel *Dizionario d'ogni mitologia e antichità* (1826) - la definizione che viene data è la seguente: "atteggiamento o movimento del corpo, specialmente delle mani, usato soprattutto nei teatri antichi, per cui disegnavano essi agli spettatori, senza l'aiuto della parola, gli esseri pensanti dei o uomini sia che si trattasse di materie giocose che azioni serie" (POZZOLI 1826: 543). Viene poi specificato che "ad oggi ciò è definito pantomima" e che la chironomia era un segno usato anche con i bambini per educarli (per indicare posizioni più degne o contegno). Esisteva inoltre un esercizio di ginnastica con questo nome. Segue la definizione di "chironomonti", con il significato di abilità nel tagliare le carni, e "chirotonia" come forma di espressione di voto con la mano.

Quanto appena detto è riportato in modo molto simile in un testo del 1832, *Il costume degli etruschi descritto dall'abate Carlo Magnetti*, dove inoltre si afferma che i romani portarono all'ultimo grado di perfezione una danza chiamata chironomia "usata principalmente dagli ufficiali che servivano alle mense", torna dunque la definizione di chironomonte, attribuita a Giovenale nella V satira, per indicare il servo che danza nel servire i commensali e taglia le vivande, specialmente le carni, con abile destrezza (MAGNETTI 1832: 693)¹⁹.

In entrambi i casi appena citati vi è dunque un riferimento alla danza e alla comunicazione sia teatrale che attribuibile ad altri campi della vita quotidiana. Proprio in relazione all'aspetto comunicativo, degno di nota è il fatto che in un libro dedicato ai monumenti cristiani di Carlo Zardetti - *Monumenti cristiani nuovamente illustrati* (Milano, 1843) - per dare la lettura dei gesti dei soggetti religiosi, ci sia un richiamo alla chironomia definita come un'arte che permetteva di esprimere con le mani ciò che era proferito a parole. Viene poi sottolineato come questo termine sia menzionato da Quintiliano e Cicerone e che servisse "per esprimere meglio il soggetto rappresentato", di cui - come continua Carlo Zardetti - spesso sono riscontrabili molti esempi nell'arte di diverse epoche e culture, tra le quali vengono citati nello specifico vasi e bassorilievi etruschi, greci e romani (ZARDETTI 1843: 12-13).

Da questi esempi si evince che un ambito prevalente di applicazione della parola chironomia è quello teatrale, tant'è che diversi mimi vengono appellati come coloro che parlano con le mani²⁰. Ricordiamo, tra le altre cose, come il termine 'istrione' derivi dall'etrusco e significa attore professionista che però

19 Esistono varie edizioni del testo sul costume antico a cura di Giulio Ferrario, all'interno del quale è contenuto questo del Magnetti; da una prima ricognizione sembra che la più antica sia del 1820 (Milano), esiste poi una del 1828 (Firenze), nonché un tomo con aggiunte e rettificazioni del 1834 (Milano).

20 Diversi esempi in cui ballerini o mimi vengono definiti come coloro che parlano con le mani sono riscontrabili nel testo di REQUENO 1797: 58 e ss.; tra questi viene citato anche il famoso mimo Pilade, definito da Cassio Dione o *orchestes*, e nella satira VI di Giovenale Batillio (omonimo del grande e primo Batillio), è *chironomon Ledam saltans* (Iuv. 6, 63), cfr. SCHIMMENTI 2011: 152.

affida la comunicazione, anziché alla parola, principalmente al gesto e alla danza anche per il fatto che spesso doveva comunicare con persone di altre lingue²¹.

Connessa dunque alla pantomima e al comunicare, di importanza tale che senza di essa non sarebbero comprensibili appieno le opere di Cicerone, Plutarco e Quintiliano, la chironomia in Italia²² si dice riscoperta nel 1797, come riportato nel testo dal titolo significativo *“Scoperta della chironomia, o sia dell’arte di gestir con le mani”*. Lo scrittore, l’abate Vincenzo Requeno, nel descrivere questa arte sostiene essere stata molto importante sia per i Greci che per i Romani (non cita gli etruschi) poiché serviva per lo sviluppo dell’intelletto nonché per il perfezionamento della moderna pantomima. Non si sbilancia invece circa l’inventore della chironomia sostenendo non vi siano fonti di scrittori antichi che aiutino in tal senso, tuttavia elenca una serie di supposizioni - che si confondono però tra la mitologia - su come questa sia nata. Colui grazie al quale non si è persa la memoria della chironomia è individuato nel Monaco Beda del VII sec. che nel libro intitolato *De loquela per gestum digitorum* - o come altri lo intitolarono *De indigitatione* - riporta i gesti delle mani con cui i Greci ed i Romani parlavano, indicandoli rispettivamente con le lettere dell’alfabeto Greco e Romano. L’abate Requeno fa poi una divisione tra chironomia per contare (“conteggio richiesto nel foro, e ne’ pubblici tribunali”), con tanto di illustrazioni delle posizioni delle dita della mano destra e sinistra, e quella per esprimersi nella pantomima e in generale nell’oratoria. “Gli oratori usarono le figure de’ gesti, come gli Egizi le figure de’ geroglifici, delle quali ognuna corrispondeva almeno ad una parola” (REQUENO 1797: 9). Dopodiché si passa all’uso delle mani in musica, introdotta da questa citazione: *“Hanc partem musicae disciplinae mutam appellavere majores: scilicet quae, ore clauso, manibus loquitur etc.* (Cassiod. I)”; (I nostri antenati chiamarono questa parte dell’arte musica mutola, perciocché senza aprire la bocca parlavasi con le mani etc.).

Un’altra definizione della chironomia è infatti legata alla musica ed è la seguente: “insieme dei segni che i cantori (sempre a gruppi) fanno con la mano alzata”. Attestata già in immagini egiziane, fino dal 4° millennio a. C., doveva

21 Teniamo ben a mente la vivacità culturale ad es. di Tarquinia e il porto Gravisca aperto a tutte le culture e religioni, così come Pyrgi. A Roma però l’istrione era considerato al pari di una prostituta perché vendeva il suo corpo, inoltre non si specializzava perché era aperto alle molteplicità e costretto a vagare per lavorare.

Rimanendo nel campo linguistico, ricordiamo anche la questione della lingua etrusca, la sua origine, la non appartenenza al ceppo indoeuropeo, ecc. che dovrebbe essere approfondita poiché potrebbe fornire interessanti indizi anche in campo coreutico.

22 Altre ricerche individuano il pioniere dello studio della chironomia nel medico e filosofo vissuto nel XVII secolo John Bulwer e gli studi del gesto nella vita quotidiana sono in particolare riferiti all’italiano Andrea De Jorio (DE JORIO, A. La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano. Napoli: Stamperia del Fibreno, 1832) - quest’ultimo fu ripreso anche da Diego Carpitella per il suo studio sulla cinesica per indagare quanto degli antichi gesti fosse sopravvissuto, CARPITELLA 1981.

essere talmente legata all'idea stessa del canto, che cantare si diceva *hsjt m drt* ossia "far musica con la mano"²³.

Proprio nell'antico Egitto si ha la maggiore documentazione iconografica di gesti chironomici e partendo da questi Hans Hickmann negli anni Sessanta (HICKMANN 1958: 96-127; 1963: 103-107) sostenne di aver individuato una sorta di notazione basata sul gesto delle mani e la posizione del braccio, in particolare l'angolo che forma²⁴. L'idea suscitò un grande interesse, ma fu messa in discussione poiché tale linguaggio del corpo non era realmente codificato (DOMINICUS 1994: 165-167; EMERIT 2013). È pur vero che l'uso delle mani per insegnare musica non è scomparso, poiché ancora oggi esistono dei metodi, come il Kodaly²⁵, nel quale vengono notate delle similitudini con i gesti dall'antico Egitto. Non è tuttavia questa la sede per sviscerare l'argomento che proprio in ambito musicale ha visto il suo campo di applicazione più attivo, ma è opportuno tenerlo a mente poiché sono molto interessanti le conclusioni a cui si addiunge. Si pensi allo studio di Suzanne Haik Vantoura che, partendo dal Te-amin ebraico (trascrizione di serie di gesti delle mani o dita, ciascuno dei quali rappresentava un valore musicale), fa una disamina delle popolazioni antiche da cui emergono suggestivi parallelismi²⁶. Nello specifico per gli etruschi porta l'esempio del sarcofago degli sposi (VI sec a.C.): "The couple is performing a gesture with the right hand: the index finger extended, the fourth and fifth fingers curled back (the position of the wife's hand is equally characteristic). There is no doubt that this is a scene of musical chironomy; the "inward" look of the two deceased suggests the reminiscence of a sweet melody" (HAIK VANTOURA 1991: 76).

Sappiamo bene che la maggior parte delle interpretazioni di questa opera affermino trattarsi di mani colte nell'atto di tenere oggetti conviviali in quanto presidenti un banchetto, tuttavia, visti i parallelismi con il mondo orientale, si comprende come sia facile la nascita di tali suggestioni²⁷ che hanno portato a leggere questi gesti come segnalazione musicale.

23 s.v. *Chironomia*, enciclopedia Treccani on line: http://www.treccani.it/enciclopedia/chironomia_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (u.v. 07/08/2020)

24 Tutto ciò viene riportato e analizzato da MANNICHE 1991.

25 CHOKSY 1974: 20-21.

26 Simili rappresentazioni vengono riscontrate anche nei Sumeri (3200 a.C.) e in Babilonia, nonché in Etruria e con alcune differenze su dei rotoli di papiro del mar Morto, i quali risultano curiosamente vicini a dei segni di testi bizantini e Slavi. I gesti chironomici di questa tipologia sarebbero attestati fino al Medioevo, sia in Asia che in Europa, quando cominciarono a divenire inefficienti a causa delle strutture musicali sempre più complesse, per cui si sono pian piano persi. <http://www.rakkav.com/biblemusic/pages/chironomy.htm>; HAIK VANTOURA 1991.

27 Per far comprendere quanto sia forte questa suggestione, si segnala l'organizzazione di un evento "Il linguaggio segreto di un gesto", per una lettura particolare del sarcofago degli sposi e la posizione delle mani interpretate come delle mudra. Si trattava di un progetto artistico itinerante realizzato da Paola Marzano in collaborazione con la Soprintendenza per i Beni Archeologici dell'Etruria Meridionale, presentato per la prima volta presso il Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia di Roma, dal 10 al 19 ottobre 2014 ed inserito nel calendario della *X Giornata del Contemporaneo* (10 Ottobre 2014) promossa da AMACI e riproposto a Cerveteri, Museo Nazionale Cerite, Necropoli della Banditaccia (15 gennaio - 1 febbraio 2015); cfr. <http://www.cerveteri.beniculturali.it/index.php?it/197/archivio-eventi/48/il-linguaggio-segreto-di-un-gesto-opere-di-paola-marzano>.

Effettivamente nel mondo etrusco l'attenzione nella raffigurazione delle mani non è solo per i danzatori, ma anche per i banchettanti, i quali stavano forse partecipando al ritmo delle danze o comunicavano aspetti musicali o altro (ricordiamo che il banchetto aveva una forte valenza anche simbolica). Per uno studio corretto della chironomia si dovrebbe estendere l'attenzione a tutte le figure presenti nella scena.

Focalizzandosi sulla danza, in relazione ad essa, la chironomia può essere interpretata come un aspetto della sua evoluzione poiché grazie ai gesti riusciva ad esteriorizzare gli stati d'animo e le emozioni al punto di sostituirsi al linguaggio²⁸. In tal modo diverrebbe un elemento estremamente significativo e comunicativo, fondamentale nella produzione dei c.d. *schemata*²⁹.

Alcuni esempi

Nell'analisi delle immagini finalizzata alla comprensione della valenza che la chironomia potesse rivestire nel mondo etrusco, non passa inosservato il fatto che spesso ci si trovi di fronte a pose innaturali, tali da venir definite "manieristiche"³⁰ - ad es. nella Tomba delle Leonesse (fig.4), la danzatrice riccamente abbigliata sulla sinistra con la mano piegata oltre i 180 gradi - ma ciò potrebbe avere più significati: dal voler sottolineare la bravura del danzatore al punto di andare oltre i limiti del proprio corpo, a una valenza simbolica. Sulla valenza simbolica tantissime potrebbero essere le interpretazioni che ancora oggi non hanno un'univoca risposta. A tal proposito una delle pose più discusse è quella della mano sinistra della danzatrice di destra della Tomba delle Leonesse con il "gesto delle corna". È aperto il dibattito se abbia o meno i crotali e qualora non si fosse d'accordo con l'interpretazione che vuole che sia andata perduta la raffigurazione dello strumento, ci si dovrebbe concentrare sulla particolarità del gesto, infatti la danzatrice fa sì le "corna", ma in modo diverso da quello scaramantico che tutti conosciamo, poiché il pollice è aperto³¹. La

28 Per un approfondimento sulla chironomia e in generale l'utilizzo delle mani nella danza, cfr. SACHS 1980: 57-58, 277 e ss., 283, 384.

29 "La chironomia gioca un ruolo capitale nella produzione degli *schemata*, che caratterizzano l'arte perfetta della danza completamente slegata dalla ginnastica e divenuta capace di imitare, secondo l'espressione di Platone, i discorsi delle Muse" (SÉCHAN: 1930: 65 e ss.); MOUTSOPOULOS 2002: 159.

30 "Il va de soi que cette attitude n'a rien ni de spontané ni de naturel. Elle peut être mise en parallèle avec celle que T.J. Smith relève, en la qualifiant de « unusual manierist pose », sur une coupe attique (Syracuse, Museo Archeologico Nazionale 6028: coupe de Siana, attribuée au Peintre Omobono)" FONTAINE, 2016.

31 Personalmente non escludo il fatto che la raffigurazione del crotalo sia andata perduta, tuttavia se si dovesse dare un'altra interpretazione, si potrebbe leggere questo gesto come un aver rappresentato l'attimo dello schiacciare le dita (usando sia il medio che l'anulare quindi doppio schiocco). Ciò nasce dall'esperienza personale nel ballo dove, se non si hanno le castagnette, ma il ritmo ne richiederebbe l'uso, è istintivo schiacciare le dita per accompagnarsi.

raffigurazione delle corna torna in altre opere etrusche, ma con il pollice chiuso, ne sono testimonianza diversi reperti tra cui spiccano le urne cinerarie del museo Guarnacci di Volterra, ad es. l'urna degli sposi I sec. a.C. (anche in questo campo le interpretazioni sono le più disparate)³². Indice e mignolo eretti, ma senza il pollice aperto, si riscontrano in altre suonatrici di crotali - tuttavia diversi sono i modi di impugnare lo strumento - poiché sono un soggetto assai frequente nelle tombe etrusche di Tarquinia. Ad esse si susseguono danzatrici raffigurate con mani lunghe e una posizione alternata del corpo e dei visi³³; ricordiamo, ad esempio, la tomba del Citaredo (perduta), quella delle Bighe o quella del Triclinio (fig.3). In quest'ultima notiamo dei particolari interessanti come il piede *en dehors* della danzatrice sulla destra che presenta anche il braccio inarcato sopra la testa - come nella tomba Querciola - posizione del braccio che può dare quella sensazione visiva solo se slanciato con una certa intensità. Date queste posizioni degli arti si ha l'impressione che la danza, pur nel suo dinamismo che si evince dai vestiti e dalla ritmicità della composizione, non fosse sfrenata, ma più "controllata" in modo da poter assumere determinati atteggiamenti come quello del piede *en dehors* poc'anzi citato, nonché delle altre danzatrici in mezzapunta conferendo così un'idea di leggerezza ma anche di compostezza data l'eleganza delle posizioni.

Una stilizzazione più accentuata delle mani si nota invece nei candelabri come quelli presi ad esempio da Eugenio Barba per fare il parallelismo con le danze cinesi poiché le mani sono molto allungate (cfr. *infra* - fig.1). Sproporzioni interessanti si riscontrano nella mano sinistra della danzatrice del bronzo oggi conservato nel museo di Cleveland, forse intenta nel tenere/suonare un oggetto (fig.5). Il fatto di raffigurarle così grandi e sproporzionate può indicare l'importanza che gli era attribuita.

In altri candelabri in bronzo - probabilmente rinvenuti a Vulci ed oggi esposti in diversi musei europei - le mani forniscono ulteriori dettagli per capire il senso del movimento delle braccia stesse, facendone intuire la dinamica e dando la sensazione di slancio, così come la muscolatura evidente delle gambe, che richiama quella dei danzatori della tomba della Caccia e pesca, fa supporre che si tratti di una danza ricca di salti.

Un dinamismo totalmente opposto a quello ora citato è individuabile nella tomba dei Giocolieri dove l'atto danzato si evince solo dai gesti chironomici, esaltati dalla posizione delle danzatrici quasi ieratiche, solenni ed estremamente

32 Sono state avanzate ipotesi di influenze di culti orientali, ma in assenza di prove evidenti è più plausibile parlare di gesti apotropaici. A proposito di suddetti culti (per i quali si rimanda all'articolo di Nicola LUCIANI 2016), vorrei aprire una parentesi su quello di Sabazio in relazione al quale sono state rinvenute diverse mani votive in bronzo molto interessanti, meritevoli di approfondimento in un contesto di studio sulla valenza simbolica delle mani.

33 Questo "schema" di composizione è riscontrabile in diversi cippi chiusini, dove anche le mani presentano la medesima attenzione nonché posizione molto simile.

comunicative. Forza gestuale molto significativa si ha in diversi bronzetti della collezione del museo archeologico di Chiusi, fra cui quelli che compongono il Lebete in bronzo 2128³⁴ (fig.6) dove si riscontra una ricchezza di atteggiamenti alla quale molto probabilmente avrà corrisposto una ricchezza di danze, ma anche di significati trasmessi.

Gli studi su questo oggetto sono ancora in fase di approfondimento, tuttavia vediamo come, escludendo l'auleta, le mani sono nella classica posizione ad angolo retto col palmo verso l'alto e il basso, in più, in due figurine, lo scialle a coda di rondine arricchisce il movimento, probabilmente influenzandolo. Altre danzatrici tengono la gonna con una mano, gesto che ritorna in altri bronzi sia del museo chiusino, ma anche di altri musei (Firenze, Siena, ecc.) catalogati talvolta come offerenti. Fra la collezione di bronzi della collezione chiusina, oltre quelle componenti il lebete suddetto, sono individuate come danzatrici: la figura, purtroppo mancante di un braccio, il cui busto è piegato di lato (fig. 7a); quella con le braccia alzate lateralmente, la mano con il palmo verso l'alto ed un pollice evidente, accennante un passo in avanti (fig. 7b) e un altro bronzetto (fig. 7c), citato per dei paragoni stilistici e cronologici, in cui la donna porta una mano al fianco e l'altra alla testa (gesto quest'ultimo oggetto di diverse riflessioni che ancora non hanno una risposta univoca³⁵, ciò sottolinea ulteriormente come il discorso debba essere esteso all'insieme della gestualità e non limitarsi alla sola osservazione delle mani).

Quello che è certo è che in ogni espressione artistica non è mai stata trascurata la raffigurazione delle mani che, pur se stilizzate, non hanno in nessun caso perso la forza comunicativa. Inoltre analizzandole dal punto di vista della dinamica corporea ci danno importanti informazioni sulle caratteristiche della danza stessa. Gli esempi potrebbero essere numerosi e legati ad ogni specifica danza, ma è evidente come il discorso sia estendibile quasi a dismisura.

Conclusioni

L'importanza dell'uso delle mani nella danza etrusca è un particolare appurato da tutti³⁶. Sebbene alcuni studiosi ritengano che parlare di chironomia nel campo della danza etrusca possa, giustamente, indurre confusioni vista la problematicità del significato stesso che poteva rivestire questo termine³⁷, si ritiene di contro di poterlo usare per una serie di motivazioni. Innanzitutto partendo dal fatto che la

34 L'articolata storia di questo manufatto è ben descritta in MAETZKE 1957: 511 e ss. Ivi sono presenti informazioni anche sugli altri bronzi di seguito citati.

35 Cfr. HUET, 2006. La posizione della mano alla testa fa correre la mente anche agli adoranti minoici dell' XI a.C., si comprende dunque quante sfumature di significato questo gesto possa avere.

36 Cfr. HUET, 2006. La posizione della mano alla testa fa correre la mente anche agli adoranti minoici dell' XI a.C., si comprende dunque quante sfumature di significato questo gesto possa avere.

37 Cfr. FONTAINE 2016.

parola chironomia ha avuto e ha ancora molteplici significati - dal mimo alla musica, passando per gli esercizi ginnici - è pur vero che alcuni di questi nell'antichità erano sotto un'unica egida, la *mousikè*. Inoltre la danza etrusca è un argomento ancora da sviscerare, tuttavia al punto in cui si trovano gli studi sembra comunque evidente l'accezione comunicativa delle mani con diverse finalità a seconda del contesto: teatrale, musicale, coreutico, educativo ecc. Dunque qualunque sia l'ambito di applicazione del termine chironomia emerge sempre il significato di comunicazione ed è questa l'accezione che si vuole fortemente sottolineare.

La chironomia è una parte essenziale di quel discorso che avviene senza parole, usando il proprio corpo; se ci soffermiamo solo per un attimo a pensare ciò che istintivamente faremmo per descrivere una cosa o per farci capire dall'altro senza parole, emerge che ricorremmo in primo luogo al gesto delle braccia e delle mani. Esse costituiscono gli elementi base della comunicazione.

In campo coreutico la chironomia potrebbe essere interpretata come un sintomo di perfezionamento della danza, così da poter comunicare concetti e dare voce alle emozioni umane in modo ancora più esplicito e articolato. Ricordiamo come Cicerone (I sec. a.C.) scrive nel *De Oratore*: «La natura ha assegnato a ogni emozione un'espressione, un tono di voce e gesti specifici»³⁸. Il grado di "artisticità" raggiunto è testimoniato anche da una ricerca estetico sensoriale nella danza perché l'abbigliamento è molto curato, ampio è l'utilizzo di vesti trasparenti - elemento questo che connotava una ricchezza notevole - bracciali, orecchini, talvolta collane, scarpe, tutulus, scialli che sono posizionati in un modo molto particolare e che danno un senso aggiunto alla danza. Inoltre ciò potrebbe sottolineare anche l'importanza dell'atto danzato al punto di necessitare di tali abbigliamenti.

Nasce spontaneo chiedersi quanto siano idealizzate queste immagini, a tal proposito esistono diversi studi che sottolineano l'esistenza di una codificazione delle danze antiche in modo che anche per le raffigurazioni ci fosse una comunicazione diretta, dunque esse sarebbero il risultato di un processo di formalizzazione che crea un'identificazione comunitaria nei modelli di comportamento, nella tradizione tecnica, nella norma sociale, nel dogma religioso su cui si fondano la convivenza civile e le regole di interazione con il Cosmo³⁹. Come afferma Gaudenzio Ragazzi "Ogni gesto, ogni elemento della rappresentazione, non risponde più ad un criterio di verosimiglianza con l'azione quotidiana ma a quello di conformità con l'archetipo a cui la struttura dell'immagine deve uniformarsi" (RAGAZZI 2012: 233).

38 Cfr. ANZELLOTTI, 2018b: 27-29. Vale la pena riprendere qui le osservazioni di Roland Barthes a proposito del ruolo delle danze nel teatro: "Ancora una volta, ciò che conta è l'espressività, cioè la costituzione di un vero sistema semantico, di cui ogni spettatore conosceva perfettamente gli elementi. Si 'leggeva' una danza: la sua funzione intellettuale era importante almeno quanto la sua funzione plastica o emotiva" (BARTHES 1985: 81).

39 RAGAZZI 2012: 231; cfr. anche SACHS 1980: 23. Sempre del parere di una codificazione della raffigurazione della danza è Audry Gouy, la quale appunto conclude lasciando aperta la questione di come nasca questa codificazione cfr. GOUY 2012: 95-103.

È pure vero che i gesti di molte danze tradizionali traggono origine dal lavoro domestico o nei campi o in altri ambiti, da gesti apotropaici con forte valore simbolico, si può dunque ipotizzare che anche nel caso degli etruschi questi gesti fossero tratti ad esempio da dei rituali o da altre “esperienze” del vivere quotidiano. In fondo fin dal mondo primitivo le scene di danza avevano una connessione con la società, l'individuo, l'identità e il culto⁴⁰. Inoltre, rispetto ad oggi dove siamo bombardati dalle immagini, la capacità d'osservazione degli antichi era maggiore, quindi possiamo concludere che sì, vi era una componente di codificazione, ma essa derivava da un'osservazione della realtà, di cui è stato preso un elemento talmente identificativo da richiamare subito alla mente quella danza o quello specifico significato. È naturale pertanto citare lo studio di Maria Luisa Catoni sugli *schemata* dove afferma che sia “tramite la mediazione della danza che il termine *schema/schemata* poté [...] assumere il significato di ‘gesto’”, ma, cosa ancor più importante, che gli *schemata* svolgano una funzione “cristallizzante”, servano a “fissare visualmente i modi del corpo” e a saldare ad essi “determinati valori” (CATONI 2005: 133 e ss.).

Le mani possono avere un ruolo importante nella costituzione degli *schemata*, facendo capire immediatamente il tipo di ballo. Certamente danno indizi sul tipo di movimento (saltato, rilassato, frenetico, ecc.), sulla forza e sulla comunicazione (da intendere ovviamente nel senso più ampio del termine, ossia non solo raccontare qualcosa, mimare azioni/oggetti, ma dare anche delle emozioni, comunicare una certa vitalità e molto altro).

Alla luce di tutte queste considerazioni possiamo affermare che l'attenzione nella raffigurazione delle mani può esser frutto in parte di una scelta artistica, che spesso coincide anche con la tipologia di oggetto (quale atteggiamento esteticamente si adatta meglio), ma è strettamente connessa a una simbologia e rispondenza ai codici comunicativi del tempo, al punto da costituire un vero e proprio linguaggio. A tal proposito gesti innaturali o proporzioni sfalsate potrebbero essere sintomatiche di un'ulteriore valenza simbolica.

Viste le numerose analogie col mondo orientale si ipotizza un qualcosa di molto vicino alle odierne mudra. In questo caso infatti ci si trova di fronte a una pantomima dove tutto il corpo è coinvolto, compreso lo sguardo e le posizioni delle mani corrispondono a oggetti o significati specifici. Nelle danze orientali ancora oggi molte di queste tradizioni (mani nella danza che assumono posizioni corrispondenti a oggetti/parole, comunicazione mimetica ecc.) sono sopravvissute, a differenza del mondo occidentale.

Ovviamente tutti i gesti raffigurati andrebbero analizzati, non solo quelli dei danzatori. Occorrerebbe vedere quando e quanto sono presenti, se fosse possibile ipotizzare un significato in base al contesto, la codificazione eventuale che un determinato gesto ha subito e molto altro.

40 Come suggerito da Walter Burkert, il reiterato movimento ritmico collettivo organizzato è la forma pura cristallizzata del rito; quindi la danza riflette l'attività svolta nella comunità e l'interazione sociale, cfr. BURKERT 2003: 223.

Appare evidente come ci sia ancora tanto da indagare e con non poche problematiche data l'esiguità di fonti scritte e l'alea artistica che lascia aperte numerose interpretazioni.

È importante dunque allargare lo sguardo, dare spazio all'ibridazione e alla multidisciplinarietà (guardare ad es. alle questioni linguistiche, agli indizi che emergono dall'abbigliamento, ecc.) e fare attenzione a tutti i particolari che potrebbero fornirci la chiave di lettura di diverse opere. Questa è la strada che dobbiamo percorrere seguendo quelle tracce effimere che però ancora possono indicarci una via.

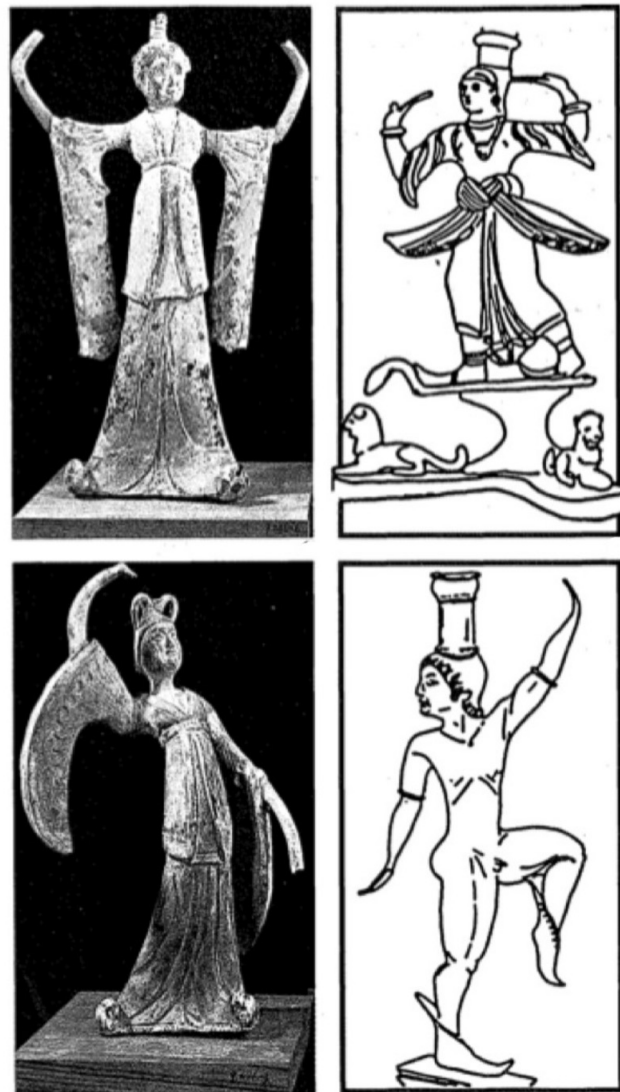


Fig. 1: A sinistra: danzatrici Cinesi, terracotta dipinta (dinastia del Nord, 386-581 d.C.; Museo di Taipei). A destra: in alto Danzatrice Etrusca, candelabro di bronzo, Vulci?, VI sec. a.C. British Museum London; in basso danzatore Etrusco, base di un candelabro di bronzo, inizio del VI sec. a.C. museo di Karlsruhe Landesmuseum (dal testo di E. BARBA, *L'arte dell'attore*).



Fig. 2: Vaso attribuito al “pittore della danzatrice con i crotali”, V sec. a.C., collezione privata Leon Pomerance, New York (Sotheby’s, New York, November 24th-25th, 1987, no. 114A).



Fig. 3: Tomba del Triclinio, 470 a.C., Tarquinia (dal catalogo di STEINGRÄBER).



Fig. 4: Tomba delle Leonesse, 520 a.C., Tarquinia (dal catalogo di STEINGRÄBER)



Fig. 5: Danzatrice, Candelabro Cleveland Museum, 600-580 a.C.



Fig. 6: Danzatrici e auleta, Lebate 2128, fine VI e inizi V a.C.?, museo Archeologico Nazionale di Chiusi. (da Studi etruschi, vol. XXV, 1957)

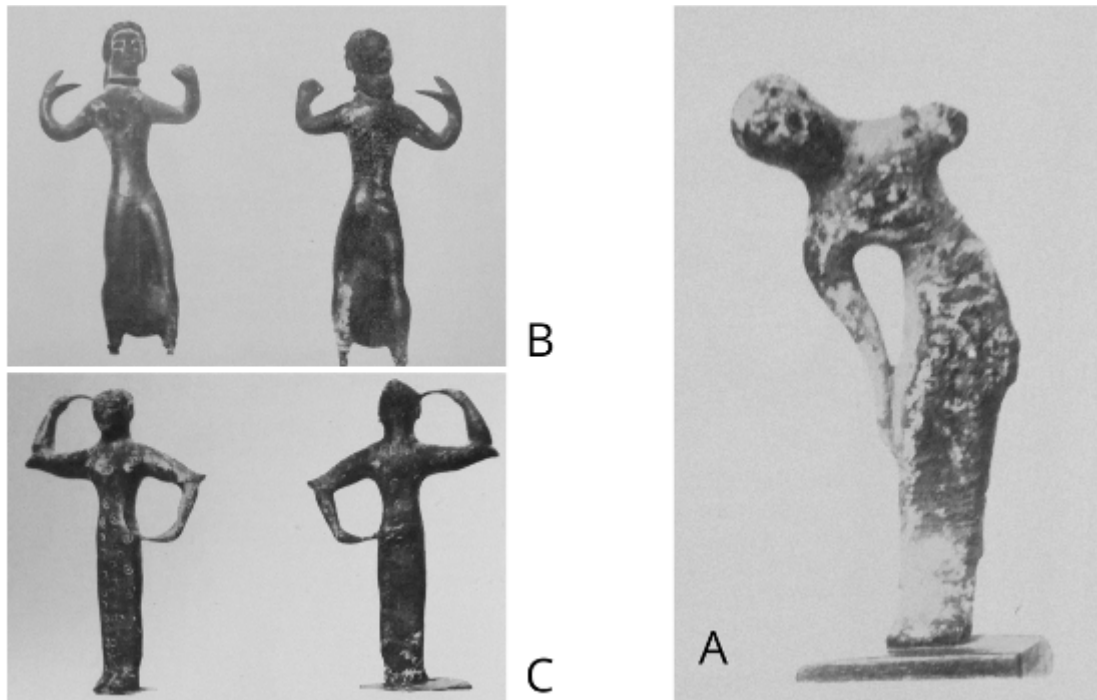


Fig. 7: Danzatrici, fine VI e inizio V a.C.?, museo Archeologico Nazionale di Chiusi. (da Studi etruschi, vol. XXV, 1957)

Bibliografia

ANZELLOTTI, E. Memoria e materia della danza. Problemi conservativi di un patrimonio culturale immateriale. Saarbrücken: Edizioni Accademiche Italiane, 2016.

ANZELLOTTI 2018a = ANZELLOTTI, E. "Reenactment. Una forma di lettura dell'archivio dell'esperienza." In: Unclosed n.18 (2018). Link: <http://www.unclosed.eu/rubriche/action-gesture/danza-corpo-moto/226-reenactment.html>

ANZELLOTTI 2018b = ANZELLOTTI, E. *La danza nell'antichità. Etruschi, Greci e Romani*. Viterbo: Ed. Archeoares, 2018b.

AUSTIN, G. *Chironomia or A treatise on rhetorical delivery: comprehending many precepts, both ancient and modern, for the proper regulation of the voice, the countenance, and gesture. Illustrated by many figures*. London: W. Bulmer and Co., 1806.

BARBA, E. - SAVARESE, N. *L'arte segreta dell'attore*. Bari: ed. di Pagina, 1991.

BARTHES, R. *Il teatro greco*, [1965]. In: *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*. Torino: Einaudi, 1985.

BEAZLEY, J. D. *Etruscan Vase Painting*. Oxford: Clarendon press, 1947.

BLASIS, C. «Capitolo I. Gli Etruschi. Antichissimo incivilimento italico, genio, studii, istituzioni, arti, scienze. I Romani furono ammaestrati dagli Etruschi». In: *La Scena*, n° 38, a. VII, 17 febbraio 1870, p. 149.

BULWER, J. *Chirologia, or the Natural Language of the Hand alongside a companion text Chironomia, or the Art of Manual Rhetoric*. London: Humphrey Moseley, 1644.

BURKERT, W. *La religione Greca*. Milano: Jaca book, 2003.

CAMPOREALE, G. “La danza armata in Etruria”. In: *Mélanges de l’Ecole française de Rome. Antiquité*, tome 99.1. 1987, pp. 11-42.

CARRESE, M. - LI CASTRO E. - MARTINELLI M. (a cura di) *La musica in Etruria, Atti del convegno internazionale 18-20 settembre 2009, Tarquinia. Grotte di Castro*: ed. Ceccarelli, 2010.

CARPITELLA, D. “Cinesica 1. Napoli. Il Linguaggio Del Corpo E Le Tradizioni Popolari: Codici Democinesici E Ricerca Cinematografica”. In: *La Ricerca Folklorica*, n. 3 (1981): 61-70.

CATONI, M. L. *Schemata: comunicazione non verbale nella Grecia antica*. Pisa: ed. Della Normale, 2005.

CATONI, M. L. *La comunicazione non verbale nella Grecia antica*. Torino: Bollati, 2008.

CECCARELLI, P. *La pirrica nell’antichità greco-romana*, 1 vol. Pisa-Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1998.

CHOKSY, L. *The Kodaly Method: Comprehensive Music Education from Infant to Adult*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1974.

CRISTOFANI, M. *Etruschi. Una nuova immagine*. Firenze: Giunti, 2000.

DE ANGELI, S. - ADJE BOTH A. *et alii* (a cura di) *Musica e suoni nell’antica Europa. Contributi all’European Music Archaeology Project*. Roma: Revelox, 2018.

DELAVAUD-ROUX, M. H. « Musique et danse grecques dans une collection particulière de Vases Grecs encore inédite ». In: *ὁ λύχνος*, n° 156, juillet 2020. Link: <https://ch.hypotheses.org/3974>.

DE JORIO, A. La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano. Napoli: Stamperia del Fibreno, 1832.

DOMINICUS, B. "Gesten und Gebärden in Darstellungen des Alten und Mittleren Reiches". In: Studien zur Archäologie und Geschichte Altägyptens 10. Heidelberg: Heidelberger Orientverlag, 1994.

EMERIT, S. Music and Musicians. In: Willeke Wendrich (ed.), UCLA Encyclopedia of Egyptology. Los Angeles, 2013. Link: <http://digital2.library.ucla.edu/viewItem.do?ark=21198/zz002h77z9>

FALCONE, F. "Costruire l'identità della nazione italiana attraverso la danza: Carlo Blasis e le sue «storie del ballo» (1870-1878)". In: Recherches en danse, 5 (2016), mis en ligne le 15 décembre 2016, u.v. 15 novembre 2019. Link: <http://journals.openedition.org/danse/1331>

FERRARIO, G. Il costume antico e moderno o storia del governo, della milizia, della religione, delle arti, scienze e usanze di tutti i popoli antichi e moderni, vol.5. Torino, 1832.

FONTAINE, P. «La fête au palais. Un autre regard sur le relief aux danseurs de la regia d'Acquarossa». In: MEFRA (*Mélanges de l'École française de Rome - Antiquité*), 128-1 (2016) [en ligne 25 février 2016, u.v. 26 décembre 2020]. Link: <http://mefra.revues.org/3300>

GALASSO, M. Nacchere nella pittura etrusca. Ricostruzione di nacchere etrusche da dipinti del VI-V secolo a. C. e tentativo di identificarne il corretto uso confrontandole con le nacchere attuali, 2015. Link: https://www.academia.edu/14445220/Nacchere_nella_pittura_etrusca

GARELLI, M. H., Danser le mythe : la pantomimi et sa réception dans la culture antique. Louvain-Paris: ed. Peeters, 2007.

GOUY, A. "Perception et compréhension de la gestuelle étrusque: nouvelle approche visuelle de la danse antique". In: Histoire de l'art, n°70, Juillet 2012, pp. 95-103.

GOUY, A. La danse étrusque (VIIIe-Ve siècle avant J.-C.). Etude anthropo- iconologique des représentations du corps en mouvement dans l'Italie préromaine. Thèse doctorat, Università Ca Foscari - Venezia, Prof. Stéphane Verger (EPHE); Prof. Adriano Maggiani (Università Ca' Foscari), 2017.

HAIK VANTOURA, S. The Music of the Bible Revealed: The Deciphering of a Millenary Notation. San Francisco: BIBAL Press, 1991.

HEURGON, J. Vita quotidiana degli etruschi. Milano: Mondadori, 2000.

HICKMANN, H. “La chironomie dans l’Égypte ancienne”. In: Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde 83, 2, (1958): 96 - 127.

HICKMANN, H. Présence de la constante de quarte, de quinte et d’octave: Son rôle structurel dans l’antiquité pré- hellénique. In: WEBER É. (ed.), La résonance dans les échelles musicales. Paris: Centre national de la recherche scientifique, 1963, pp. 103-107.

HÖLSCHER, T. La vie des images grecques. Paris 2015.

HUET, V. “Des gestes du banquet rituel à Rome ou plutôt quid du geste de poser sa main sur la tête?”. In: BODIOLU L. - FRÈRE D. - MEHEL V. (a cura di), L’expression des corps. Gestes, attitudes, regards dans l’iconographie antique. Rennes: Pur, 2006, pp.253-265.

HUGLO, M. “La Chironomie Médiévale”. In: Revue De Musicologie, vol. 49, n. 127 (1963): 155-171. Link: www.jstor.org/stable/927461. Accessed 3 Aug. 2020.

JANNOT, J. R. Les reliefs archaïques de Chiusi. Rome: École Française de Rome, 1984. (Publications de l’École française de Rome, 71). Link: www.persee.fr/doc/efr_0000-0000_1984_ths_71_1

JOHNSTONE, M.A. The Dance in Etruria. Firenze: Olschki, 1956.

KELLER, W. La civiltà etrusca. Milano: Garzanti, 1980.

LEWIS, R. Music and Musical Thought in Early India. University of Chicago Press, 1992.

LUCIANI, N. “*Mysteria Etriuriae*. Testimonianze, diffusione ed impatto sociale dei culti “orientali” nella Regio VII”. In: Bollettino STAS 2016. Viterbo: Archeoares, 2017, pp.5-35.

MAETZKE, G. “La collezione del museo archeologico nazionale di Chiusi”. In: Studi etruschi, vol. XXV, Firenze 1957, pp. 489-523.

MAGNETTI, C. Il costume degli Etruschi descritto dall’abate Carlo Magnetti. In: FERRARIO, G. Il costume antico e moderno o storia del governo, della milizia, della religione, delle arti, scienze e usanze di tutti i popoli antichi e moderni, vol.5. Torino: per Alessandro Fontana, 1832.

MANCINI, L. “La danza per ‘figure’. Immagini del movimento ritmico nella Grecia arcaica”. In: Quaderni Warburg Italia, nn. 2-3 (2004-2005): 153-194

MANNICHE, L. Music and Musicians in Ancient Egypt. Londra: British Museum Press, 1991.

MOUSOPOULOS, E. La musica nell’opera di Platone [*La musique dans l’œuvre de Platon*. Paris: Presses universitaires de France, 1958]. Milano: Vita e Pensiero, 2002.

PALLOTTINO, M., Etruscologia. Milano: Hoepli, 2006.

POZZOLI, G. - ROMANI, F. - PERACCHI, A. s.v. Chironomia. In: Dizionario d’ogni mitologia e antichità, Parte 2. Milano: Batelli e Fanfani, 1826.

RAGAZZI, G. “Iconografia preistorica e danza: osservazioni preliminari”. In: Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni, anno IV, numero 3 (2012): 227-252. Link: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/3342>

REQUENO, V. “Scoperta della chironomia, o sia dell’arte di gestir con le mani”. Parma: fratelli Gozzi, 1797 (ed. recente RICCI G.R. L’arte di gestire con le mani. Palermo: Sellerio, 1982.)

SACHS, C. Storia della danza. Milano: Il Saggiatore, 1980.

SCHIMMENTI, P. “Danza e canto nel mimo romano”. In: Rivista Di Cultura Classica e Medioevale, vol. 53, 1 (2011): 147–177. Link: www.jstor.org/stable/23970449. Accessed 14/04/ 2020.

SÈCHAN, L. La danse grecque antique. Paris: Boccard, 1930.

SHERMAN, E. L. “An Etruscan Dancing Maenad”. In: The Bulletin of the Cleveland Museum of Art, vol. 42, n. 8 (1955): 186–188. Link: www.jstor.org/stable/25142063. Accessed 9 July 2020. p. 187.

SMITH, T. J., Komast dancers in Archaic Greek art. Oxford: Oxford University Press, 2010 (Oxford monographs on classical archaeology).

STEINGRÄBER, S. (a cura di), Catalogo ragionato della pittura etrusca. Milano: Jaka book, 1985.

TESTA, A. Storia della danza e del balletto. Roma: Gremese ed., 1994.

THE DANCE Historic Illustrations of Dancing from 3300 B.C. to 1911 A.D. Londra: John Bale, Sons & Danielsson, LTD., 1911.

TORELLI, M. (a cura di). Gli Etruschi, Catalogo della Mostra. Venezia: Bompiani, 2000.

ZARDETTI, C. Monumenti cristiani nuovamente illustrati. Milano, 1843.

Sitografia

<http://www.rakkav.com/biblemusic/pages/chironomy.htm>

<https://emusicology.org/article/view/3924/3550>

<https://texdance.eu>

http://www.treccani.it/enciclopedia/chironomia_%28Enciclopedia-Italiana%29/

<http://www.cerveteri.beniculturali.it/index.php?it/197/archivio-eventi/48/il-linguaggio-segreto-di-un-gesto-opere-di-paola-marzano>



Musicografias

Musicografias

Uma Noite de Natal (2013).
As Partituras.

Marcus Mota
Universidade de Brasília

Resumo

Partituras do drama musical Uma Noite de Natal.

Palavras-chave: Natal, Composição Musical, Drama musical.

Abstract

Scores of Musical drama A Christmas Night.

Keywords: Christmas, Musical Composition, Musical Drama.

O musical *Uma Noite de Natal* alterna parte cantadas e faladas. Nas partes faladas segue-se o cotidiano de uma família na noite de natal: a ceia de natal está sendo preparada e um convidado especial vai alterar todas as expectativas de uma reunião amigável e tranquila. As seções musicais rompem com este cotidiano e projetam sobre a cena tanto os sons que ouvimos de coros natalinos quanto ampliam emoções e dramas de personagens individuais.

Sobre o material musical, em sua ordem de performance, temos:

Título	Descrição
<i>Glória</i>	Abertura instrumental. Música orquestral de Eldom Soares
<i>Variações Natalinas</i>	Composição para coro e pequeno grupo instrumental a partir de temas natalinos, elaborada por mim para curso de “Contemporary Vocal Arranging”, da Berklee University. O maestro Guilherme Giroto fez o arranjo orquestral. Coro e orquestra.
<i>Um menino vos nasceu</i>	Canção elaborada para a apresentação de meu filho André, em dezembro de 2010 ¹ . Arranjada agora para voz solo e piano.
<i>Interlúdio I</i>	Arranjos do maestro Guilherme Giroto
<i>Interlúdio II</i>	Arranjos do maestro Guilherme Giroto
<i>Coros de Natal</i>	Medley de canções de natal elaborado por mim para o curso “Contemporary Vocal Arranging”, da Berklee University. O maestro Guilherme Giroto fez o arranjo orquestral. Coro e orquestra. (“Desce a noite sobre os homens...”)
<i>Solidão</i>	Canção solo, composta especialmente para este musical. Arranjo do maestro Guilherme Giroto para o acompanhamento com quarteto de cordas.
<i>As Maravilhas do Amor de Deus</i>	Canção elaborada para a apresentação de minha filha Júlia, em julho de 2012. Arranjada agora para voz solo e piano

Neste artigo publicamos, em ordem:

1. “Variações natalinas”, no original e com o arranjo do Maestro Guilherme Giroto;
2. A canção “Um menino vos Nasceu”. Apenas o lead sheet;
3. Medley “Desce a noite sobre os homens”, no original e com o arranjo do Maestro Guilherme Giroto;
4. Canção “Solidão”, no original, e com o arranjo do Maestro Guilherme Giroto;
5. A canção “As maravilhas do amor de Deus”. Apenas o lead sheet.

1 Tradição cristã de a família apresentar seu filho na congregação.

Variações Natalinas

Marcus Mota

INTRO D F#m7 G A7 SIMILE...

2 3 4

Soprano 1

Soprano 2

Alto

Tenor

Bass

Acoustic Guitar

Electric Bass

Drum Set

Upright Bass

The image displays a musical score for guitar, organized into five systems. The first system consists of five empty staves, each with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The second system features a treble staff with chords and a bass staff with a single melodic line. The third system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The fourth system continues the melodic line in the treble staff and the rhythmic accompaniment in the bass staff. The fifth system shows the final measures of the piece, with the treble staff containing a melodic line and the bass staff containing a rhythmic accompaniment. The score is marked with measure numbers 5, 6, 7, and 8 at the beginning of each system.

A

10 11 12

8 Che - gou De - zem - bro, De - zem - bro che - gou.

9 Che - gou De - zem - bro, De - zem - bro che - gou.

9 10 11 12

9 10 11 12

9 10 11 12

13 14 15 16

Fes - ta, fes - ta

8 A gran - de fes - ta nós va - mos ce - le - brar.

Fes - ta, fes - ta

13 14 15 16

13 14 15 16

13 14 15 16

B

18 19 20

é'o na - tal.

3
Va - mos to - dos jun - tos, é'o na - tal.

8
Ah Fes - ta

Na tal, Na - tal, Na - tal, Na - tal, na - tal, Na - tal, Fes - ta

17 18 19 20

17 18 19 20

21 22 23 24

Va - mos Va - mos Va - mos lá O me -

Va - mos Va - mos Va - mos lá

Va - mos to dos jun - tos, ce - le - brar. O me -

Va - mos jun - tos va - mos ce - le - brar. O me -

Va - mos jun - tos Jun - tos Va - mos

21 22 23 24

21 22 23 24

C

ni - no, 'um pre - sen - te, o me - ni - no, fi - lho - de Deus. Po - bre -
ni - no, 'um pre - sen - te, o me - ni - no, fi - lho - de Deus. Po - bre -
Va - mos to dos jun - tos, é'o na - tal. Po - bre -
Che - gou De - zem bro, De - zem - bro che - gou. Po - bre -
Che - gou Na - tal Po - bre -

26 27 28 3 8 25 26 27 28

29 30 31 32

zi - nho nas - ci - do, o me - ni - no que vem dos céus A

zi - nho Uh Ah

zi - nho Uh Ah Ah

zi - nho Uh Ah

zi - nho Du du du

29 30 31 32

29 30 31 32

D G A G D/A

34 35 36

nos - sa mi - sé - ria sim e - la des - faz as

Nos - sa mi - sé - ria sim ah as

nos - sa mi - sé - ria'a cri - an - ça - des - faz as

8 nos - sa mi - mm an - ça - des - faz as

mm

33 34 35 36

33 34 35 36

33 34 35 36

37 G A G Dmaj7(add 9)

Oh Nas -

Oh Nas -

Oh Nas -

8 nos - sas des - gra - ças vai trans - for - mar em paz Nas -

nos sas des gra ças vai trans - for - mar em paz Nas -

37 38 39 40

37 38 39 40

37 38 39 40

E D F#m7 G A

ce - mos de no - vo can - ções de a - le - gri - a a

ce - mos nós Ah

ce - mos nós Ah

ce - mos de no - vo can - ções de a - le - gri - a a

ce - mos nós A - le -

41 42 43 44

41 42 43 44

41 42 43 44

45 D 46 F#m7 47 G 48 A

luz da es - tre - la a - que - ce'o co - ra - ção. A

gri - a'a le - gri - a'a - le - gri - a'a - le - gri - a. A

8 luz da es - tre - la a - que - ce'o co - ra - ção. A

gri - a'a - le - gri - a'a - le - gri - a'a - le - gri - a

45 46 47 48

45 46 47 48

F G A Bm7 Dmaj7

50 51 52

nos - sa mi - sé - ria'a cri - an - ça - des - faz,

nos - sa mi - sé - ria'a cri - an - ça - des - faz, pois

Uh _____

8 noi - te mais fri - a vai pas - sar en - fim, pois

noi - te mais fri - a vai pas - sar en - fim,

49 50 51 52

49 50 51 52

49 50 51 52

53 G A G/A Bm⁶
54 55 56

Va - mos to dos jun - tos, é'o na - tal.
Va - mos jun - tos vá - mos ce - le - brar.
jun - tos va - mos to - dos es - tar nes - te na - tal.
jun - tos va - mos jun - tos va - mos jun - tos va - mos lá.

G Dmaj7

58 59 60

Va - mos ce - le -
Va - mos ce - le - brar Oh
Va - mos ce - le - brar Oh
Va - mos ce - le - brar Oh

Detailed description: This block contains the vocal line for measures 58, 59, and 60. The key signature is D major (two sharps). Measure 58 has a whole rest. Measure 59 has a whole rest. Measure 60 contains the vocal melody: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). The lyrics 'Va - mos ce - le - brar Oh' are written below the notes. There are also some lyrics from the previous system visible: 'Va - mos ce - le -' and 'Oh'.

57 58 59 60

Detailed description: This block shows empty musical staves for measures 57, 58, 59, and 60. The key signature is D major. The staves are empty, indicating that the musical notation for these measures is not present in this section of the score.

57 58 59 60

Detailed description: This block shows empty musical staves for measures 57, 58, 59, and 60. The key signature is D major. The staves are empty, indicating that the musical notation for these measures is not present in this section of the score.

57 58 59 60

Detailed description: This block shows empty musical staves for measures 57, 58, 59, and 60. The key signature is D major. The staves are empty, indicating that the musical notation for these measures is not present in this section of the score.

61
brar Oh Ah

62 63 64

Va - mos ce - le brar!

Va - mos ce - le brar le - brar!

8 Va - mos fes - te - jar Oh Ah!

61 62 63 64

61 62 63 64

61 62 63 64

OUTRO

The musical score is titled "OUTRO" and is written for a vocal ensemble and instrumental accompaniment. It consists of several systems of staves:

- System 1:** Four treble clef staves. The top two staves contain rests, indicating that the vocalists are silent during these measures. The bottom two staves contain a vocal line with lyrics and a bass line.
- System 2:** Similar to System 1, with rests in the top two staves and a vocal line with lyrics in the bottom two.
- System 3:** Similar to System 1, with rests in the top two staves and a vocal line with lyrics in the bottom two.
- System 4:** Similar to System 1, with rests in the top two staves and a vocal line with lyrics in the bottom two.
- System 5:** A single bass clef staff containing rests, indicating that the bass line is silent during these measures.
- System 6:** A single bass clef staff containing a rhythmic accompaniment pattern.

The lyrics are: "Jun - tos ce - le - brar jun - tos ce - le - brar jun - tos nós va - mos ce - le - brar." The melody is in the key of D major (two sharps) and the time signature is 4/4. Measure numbers 65, 66, 67, and 68 are marked above the staves.

69 70 71 72

Na - tal. Na - tal.

Na - tal. Na - tal. Na - tal.

Sim, é na - tal. Na - tal. Na - tal. Ah

8 jun - tos va - mos oh jun - tos va - mos oh jun - tos va - mos sim é'o na tal

jun - tos va - mos oh jun - tos va - mos oh jun - tos va - mos sim é'o na tal

69 70 71 72

69 70 71 72

69 70 71 72

73 74 75 76

Na - tal. Na - tal. Na - tal.

Ah Na - tal. Ah Na - tal.

Na - tal Na - Ah Na - tal.

8 me - ni - no nas - ceu jun - tos, va - mos oh jun - tos va - mos sim é'o na - tal.

jun - tos va - mos oh jun - tos va - mos oh jun - tos va - mos sim é'o na - tal.

73 74 75 76

73 74 75 76

73 74 75 76

77 F#m/C# Bm A7

78 79 80

Na - tal. Na - tal. Na - tal. Na - tal.

8 jun - tos va - mos oh jun - tos va - mos oh jun - tos va - mos sim é'o na - tal.

jun - tos va - mos oh jun tos va mos oh jun tos va mos sim é'o na tal.

77 78 79 80

77 78 79 80

81 Dmaj7 82 F#m/C# 83 Bm7 84 A

Oh

Oh

Na - tal. Na - tal. Na - tal. Oh

Nos-sas vo - zes reu - u - ni - das, nos-sas al mas can-tam tão fe - li - zes

jun - tos va - mos oh jun - tos va - mos oh jun - tos va - mos sim é'o na tal

81 82 83 84

81 82 83 84

81 82 83 84

85 Dmaj7 86 F#m 87 G6 88 A7

Ah _____

Ah _____

Na - tal. Na - tal. Na - tal. ah _____

o me - ni - no que nas - ceu _____ O me - ni - no que nas - ceu dos céus.

jun - tos va - mos oh jun - tos va - mos oh jun - tos va - mos sim é'o na tal

85 86 87 88

89 D *rit.* A6 Bm9

90 91 92 93 94

La la ra la ra la la É Na - tal.

E - le nas - ceu É Na - tal.

E - le nas - ceu É Na - tal.

E - le nas - ceu É Na - tal.

E - le nas - ceu É Na - tal.

89 90 91 92 93 94

89 90 91 92 93 94

89 90 91 92 93 94

Variações Natalinas

Uma noite de natal

Marcus Mota & Guilherme Giroto

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Flute
- Oboe
- Clarinet in B \flat
- Bassoon
- Alto Sax.
- Horn in F
- Percussion
- Piano
- Soprano 1
- Soprano 2
- Contralto
- Tenor
- Baixo
- Violin I
- Violin II
- Viola
- Cello
- Contrabass

The score is in 3/4 time and the key signature has two sharps (D major). A rehearsal mark 'A' is placed above the first staff (Flute) and below the Soprano 1 staff at the beginning of the final system. The vocal parts (Soprano 1, Tenor, and Baixo) have lyrics in Portuguese: "Che - gou de - zem - bro, de - zem - bro che".

B

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

A. Sx.

Hn.

Perc.

Pno.

S 1

S 2

C

T

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Va - mos, va - mos

É na - tal. Va - mos, va - mos

Fes - - ta, fes - - ta Va - mos to - dos jun - tos é na - tal. Va - mos to - dos jun - tos,

gou. A gran - de fes - ta nós va - mos ce - le - brar. Ah Fes - ta Va - mos to - dos jun - tos,

gou. Fes - - - ta, fes - - - ta Na tal, na - tal, na - tal, na - tal, na - tal, na - tal, Fes - ta Va - mos jun - tos,

23 [C]

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

A. Sx.

Hn.

Perc.

Pno.

S 1

S 2

C

T

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

va - mos lá O me - ni - no, um pre - sen - te, o me - ni - no, fi - lho - de Deus. Po - bre - zi - nho nas - ci - do, o me - ni - no que vem dos céus A

ce - le - brar. Va - mos to - dos jun - tos é o na - tal. Po - bre - zi - nho Uh Uh Ah

ce - le - brar. Che - gou de - zem - bro, de - zem - bro che - gou. Po - bre - zi - nho Uh Uh Ah

jun - tos Va - mos Che - - - gou Na - tal Po - bre - zi - nho Du du du

Fl.
 Ob.
 B♭ Cl.
 Bsn.
 A. Sx.
 Hn.
 Perc.
 Pno.
 S1
 S2
 C
 T
 B
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

nos - sa mi - sé - ria sim e - la des - faz Uh - Oh - Ah - Nas - ce - mos de no - vo can - ções de a - le -
 Nos - sa mi - sé - ria sim Uh - Oh - Ah - Nas - ce - - - mos a - - -
 nos - sa mi - sé - ria a cri - an - ça - des - faz as Oh - Ah - Nas - ce - - - mos a - - -
 nos - sa Uh - cri - an - ça - des - faz as nos - sas des - gra - ças vai trans - for - mar em paz Nas - ce - mos de no - vo can - ções de a - le -
 Uh - as nos - sas des gra ças vai trans - for - mar em paz Nas - ce - - - mos a - - -

Fl.
 Ob.
 B♭ Cl.
 Bsn.
 A. Sx.
 Hn.
 Perc.
 Pno.
 S1
 S2
 C
 T
 B
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

gri - a a luz da es - tre - la a - que - ce'o co-ra - ção. A nos - sa mi - sé - ria'a cri - an - ça - des - faz,
 le - - gri - a'a - le - gri - a'a - le - gri - a'a - le - gri - a. A nos - sa mi - sé - ria'a cri - an - ça - des - faz, pois Va - mos
 le - - gri - a'a - le - gri - a'a - le - gri - a'a - le - gri - a. Uh Va - mos
 gri - a a luz da es - tre - la a - que - ce'o co-ra - ção. A noi - te mais fri - a pas - sar vai en - fim, pois jun - tos va - mos
 le - - gri - a'a - le - gri - a'a - le - gri - a'a - le - gri - a noi - te mais fri - a pas - sar vai en - fim, jun - tos va - mos

Fl. ⁵⁴

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

A. Sx.

Hn. ⁵⁴

Perc. ⁵⁴

Pno. ⁵⁴

S1 ⁵⁴

S2

C

T

B ⁵⁴

Vln. I ⁵⁴

Vln. II ⁵⁴

Vla.

Vc. ⁵⁴

Cb. ⁵⁴

to - dos jun - tos, é o na - - tal. Va - mos ce - le - brar! Oh. Va - mos ce - le - brar! Oh. Va - mos ce - le - brar! Oh.

to - dos jun - tos ce - le - - brar. Va - mos ce - le - brar! Oh. Va - mos ce - le - brar! Oh.

to - dos es - tar nes - te na - tal. Va - mos ce - le - brar! Oh. Va - mos ce - le - brar! Oh.

jun - tos va - mos jun - tos va - mos lá.

duo

solo

solo

73

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

A. Sx.

Hn.

Perc.

Pno.

S 1

S 2

C

T

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Na - - - tal. Vem, é na - tal, vem, é na - tal, vem, é na - tal. Vem, é na - tal. Oh - - -

Ah Vem, é na - tal. Ah Vem, é na - tal. Vem, é na - tal. Vem, é na - tal. Oh - - -

Vem, é na - tal. Na - tal. Ah Na - tal. Na - tal. Vem, é na - tal, vem, é na - tal,

8 Jun - tos ce - le - brar jun - tos, ce - le - brar jun - tos sim, va - mos, é na - tal. Jun - tos ce - le - brar jun - tos ce - le - brar jun - tos sim, va - mos, é na - tal. Nos - sas vo - zes reu - u -

73 Jun - tos ce - le - brar jun - tos ce - le - brar jun - tos sim, va - mos, é na - tal. Jun - tos ce - le - brar jun - tos ce - le - brar jun - tos sim, va - mos, é na - tal. Jun - tos ce - le - brar

82

Fl.

Ob.

Bs. Cl.

Bsn.

A. Sx.

Hn.

Perc.

Pno.

S 1

S 2

C

T

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

rit.

Ah

La la ra la ra la

E - le nas - ceu

É Na tal.

vem, é natal, vem, é na-tal. Oh Vem, é na-tal, vem, é natal, vem, é na-tal, Ah E - le nasceu

ni - das, nossas al mas cantam tao fe li - zes o me-ni-no que nas - ceu, o me - ni-no que nas-ceu dos céus. E - le nasceu

juntos ce-lebrar jun-tos sim, vamos, é na tal. Jun-tos ce-le-brar juntos ce-lebrar jun-tos sim, vamos, é na-tal. E-le nas - ceu. É Na - tal.

Um Menino vos Nasceu

Marcus Mota

A

♩=90

C F

Um me - ni - no vos nas - ceu po - bre - zi - nho nas -

Dm Am Dm

5 6 7 8

ceu, trou - xe'i - men - sa'a - le - gri - a, an - jos can - tam'ao re -

B

G C F

9 11 12

dor. Pois um fi - lho vos nas - ceu um pre - sen - te do Se -

Dm G C

13 14 15 16

nhor, su - a gra - ça'en - tre nós, su - a ben - ção de'a -

C

F E F

17 19 20

mor Can - tem to - dos en - fim a gran - de gló - ria de

G C Dm G

21 22 23 24

Deus, que nos ins - pi - ra'a - re - nas - cer mais u - ma

Dm G C

25 26 27 28

vez, re - nas - cer, a - mém.

D

C F C

30 31 32

Um me - ni - no, um me - ni - no,

33 F C Dm G
 um me - ni - no, vos nas ceu. _____

37 C F
 Ve - nham to - dos, ve - nham

41 C F C G
 to - dos, ve - nham em lou - vor. _____

45 C F
 Nos - so fi - lho, nos - so'a -

49 C F C Dm
 mor, um pre - sen - te dos

53 G C
 céus _____ Can - tem to - dos

57 F C F C
 em lou - vor: gra - ça'e paz,

61 Dm G E G
 gra - ça'e paz. _____ A -

65
66 C 67 68 G
mém. A

69 C 70 71
mém.

Coros de natal

Marcus Mota

♩=100

A

F Maj7 2 C 3 C sus/D 4 F 9/C

Soprano Uh

Alto Uh

Tenor Des - ce'a noi - te so - bre'os ho - mens

Baritone Uh

5 6 7 8

A m B♭maj7(9) C7(9) B♭/F A 6/E G m7/D

S Oh

A Oh

T som - bras ne - gras ao re - dor

B Oh

9 Emin7(5b) Dm C Bbmaj7

S Ah

A Lá no céu uma es - tre - la bri - lha,

T Lá no céu uma es - tre - la bri lha,

B Ah

13 Am7 Gm7 Gm13 C7,9

S — can - tam en - tre nós.

A — an jos can - tam en - - - tre nós

T — an - jos can - tam en - tre nós

B — can - tam en - tre nós

B
F Maj7

Bb9

17 18 19 20

S
Quan - ta luz e tan - - - - ta gló - ria

A
Quan - ta Quan - ta, quan - ta gló - ria

T
8
Quan - ta quan - ta gló - ria

B
Quan - ta gló - ria

F Maj7

C7,9

21 22 23 24

S
- nos - sos o - lhos em can - ção.

A
nos - sos o - lhos Ah

T
8
nos - sos o - lhos nos - sos Ah

B
Uh Ah

25 F Maj7 26 27 Bb9 28

S A - le - gri - a'em nos - - - sa vi - da

A — A - le - gri - a'em nos - sa vi - da

T 8 — A - le - gri - a'em nos - sa vi - da

B — A - le - gri - a'em nos - sa vi - da

29 G m7 30 Bb9 31 Bb/C 32 C7

S — Deus é luz no co - ra - ção

A — luz no co - ra - ção

T 8 — luz no co - ra - ção

B — luz no co - ra - ção

33 34 35 36

S

A

T

B

Ve nham

Ve - - - nham

Ve - nham ve - nham

37 38 39 40

S

A

T

B

ver me - do me - do

ver sem me - - - do ve - nham

ver

C

B^bMaj7

F7/C

F7

41 $E\flat$ 42 $B\flat$ Maj7 43 $G\ m7$ 44

S
Ah

A
to - - - dos Ah

T
8 to - - - dos A - - - - - le -

B
To - - - dos A

45 $C\ m7$ 46 47 48 $C7$

S
Ah Eis que vem

A

T
8 gri - a eis que vem dos

B

49 50 51 52

F D E^bMaj7

S céus an - - - - -

A an - - - - -

T céus os an - - - - -

B

53 54 55 56

F/E^b D m7/E^b B^b9/E^b

S jos can - - - tan - - - do

A jos an - - - - -

T jos can - - - tan - - - do

B an - - - - -

57 E^bMaj7 F/E^b

58 59 60

S — An - - - - jos _____ nas al

A jos Ah _____

T — An - - - - jos _____ nas al

B jos Ah _____ nas al -

61 G m7/B^b B^bMaj7

62 63 64

S tu _____ ras _____

A _____

T tu _____ ras _____

B tu - ras a can - - tar _____

65 E^bMaj7 66 67 $F7$ 68

S An - - - - - jos - - - - - vem can -

A An - - - - - jos

T An - - - - - jos - - - - - vem can -

B An - jos vêm can - tan - do vêm can - - -

69 $Dm7/G$ 70 71 B^b6/D 72

S tan - - - - - do - - - - - Gló - ria'a

A tan - - - - - do - - - - -

T tan - - - - - do - - - - - Gló - ria'a

B tan - do an - jos a can - tar

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is divided into two systems. The first system covers measures 65 to 68, and the second system covers measures 69 to 72. Chord symbols are placed above the staves: E^bMaj7 (measures 65-66), $F7$ (measures 67-68), $Dm7/G$ (measures 69-70), and B^b6/D (measures 71-72). The lyrics are written below the vocal staves, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The Soprano part has lyrics: 'An - - - - - jos - - - - - vem can -'. The Alto part has: 'An - - - - - jos'. The Tenor part has: 'An - - - - - jos - - - - - vem can -'. The Bass part has: 'An - jos vêm can - tan - do vêm can - - -'. The second system lyrics are: Soprano: 'tan - - - - - do - - - - - Gló - ria'a'; Alto: 'tan - - - - - do - - - - -'; Tenor: 'tan - - - - - do - - - - - Gló - ria'a'; Bass: 'tan - do an - jos a can - tar'.

73 *G m7* 74 *F/A* 75 76

S Deus _____ Se - - nhor _____

A Deus _____ Se - - nhor _____

T ₈ Deus _____ Se - - nhor _____

B Deus _____ Se - - nhor _____

77 *B^bMaj7* 78 *D m7* 79 80

S Deus _____ Cri - a - dor, _____ o _____

A Deus _____ Cri - a - dor, _____ o _____

T ₈ Deus _____ Cri a dor, _____ o _____

B Deus _____ Cri - a - dor, _____ o _____

81 Cm7 82 F7 83 84

S noa - - - - - so lou - vor _____ to - da'a

A nos _____ so lou - vor _____

T _____ so - lou - vor _____ to - da'a

B _____

85 Bb9/Db 86 BbMaj7 87 88

S gló - - - - - ri - a. _____

A gló - - - - - ri - - - a. _____

T gló - - - - - ri - - - a. _____

B Gló - - - - - ri - a. _____

E

89 90 91 92

S
Noi - te fe - liz

A
Noi - te fe - liz

T
8
Noi - te fe - liz

B
Noi - te fe - liz

93 94 95 96

S
Noi - te fe liz _____ Eis o me - ni - no je -

A
Noi - te fe liz _____ Uh _____

T
8
_____ liz _____

B
Noi - - - - liz _____

97 98 99 100

S sus o sal - va - dor Paz en - tre'os ho - mens oh

A Sal - - va Ah

T Sal - - va Ah

B Sal - - va - Ah

101 102 103 104

S Deus en - tre nós Quan - tas ben - çãos o

A Deus en - tre nós Ah

T Deus en - tre nós Ah

B Deus en - tre nós Ah

105 106 107 108

S fi - lho nos traz So - mos pre - cio sos aos

A nos traz _____

T traz _____ mos mos _____

B Fi lho traz So - - - - mos _____

109 110 111 112

S o - lhos do pai _____ so - mos os fi - - - lhos do

A _____

T _____

B _____

113 114 115 116

S mes - - mo pai. Deus nos a - mou e nos cha

A Deus nos a - mou

T mou

B Deus nos a

117 118 119 120

S mou Fi - lhos seus A - - - - -

A Uh A - - - - -

T Uh A - - - - -

B mou Fi - lhos seus A - - - - -

121 122

S
- - - - - mém

A
- - - - - mém.

T
8 - - - - - mém.

B
- - - - - mém.

Desce a noite sobre os homens Uma noite de natal

Marcus Mota & Guilherme Giroto

Musical score for the piece "Desce a noite sobre os homens" (Uma noite de natal) by Marcus Mota & Guilherme Giroto. The score is in 3/4 time with a tempo of quarter note = 90. The instrumentation includes Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon, Alto Sax., Horn in F, Timpani, Harp, Soprano, Contralto, Tenor, Baixo, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The vocal parts (Soprano, Contralto, Tenor, Baixo) have lyrics in Portuguese: "Uh", "Uh", "Des-ce'a noi - te", and "Uh". The score features various musical notations such as rests, notes, and dynamics.

18

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

A. Sx.

Hn.

Timp.

Hp.

S.

C.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Oh

Ah

can - tam en - tre nós...

Lá no céu u-ma'es - tre - la bri - lha, an - jos can - tam en - tre nós

so - bre'os ho - mens som-bras ne - gras ao re - dor Lá no céu u-ma'es - tre - la bri lha, an - jos can - tam en - tre nós

Oh

Ah

can - tam en - tre nós

This musical score page features a variety of instruments and vocal parts. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Alto Saxophone (A. Sx.), and Horn (Hn.). The percussion section includes Timpani (Timp.) and Harp (Hp.). The string section consists of Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). There are also staves for Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B) vocal soloists. The score is written in a key signature of one flat (B♭) and a common time signature (C). It includes dynamic markings such as *ff* and performance instructions like *v* and *h*. A rehearsal mark 'A' is placed above the first measure of the Flute part, and another 'A' is placed above the Soprano part. The page number '33' is visible at the beginning of several staves.

Fl. ⁵¹
 Ob. ⁵¹
 B♭ Cl. ^{1.}
 Bsn. ^{1.}
 A. Sx.
 Hn.
 Timp. ⁵¹
 Hp. ⁵¹
 S. ⁵¹
 C.
 T.
 B. ⁵¹
 Vln. I ⁵¹
 Vln. II
 Vla.
 Vc.
 Cb.
 B

Quan-ta luz e tan - ta gló - ria nos - sos o - lhos em can ção. A - le - gri - a'em nos - sa vi - da Deus é luz no
 Quan-ta Quan-ta, quan-ta gló - ria nos - sos o - lhos Ah A - le - gri - a'em nos - sa vi - da luz no
 Quan-ta quan-ta gló - ria nos - sos o - lhos nos - sos Ah A - le - gri - a'em nos - sa vi - da luz no
 Quan-ta gló - ria Uh Ah A - le - gri - a'em nos - sa vi - da luz no

67

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

A. Sx.

Hn.

67

Timp.

67

Hp.

67

S

co - ra - ção

Ah Ah

C

co - ra - ção

Ve nham ver me - do ve - nham to - dos Ah

T

co - ra - ção

Ve - nham ver sem me - do ve - nham to - dos A - - - le - gri - a

B

co - ra - ção

Ve - nham ve - nham ver To - dos Ah

67

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

D

84

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

A. Sx.

Hn.

84

Timp.

84

Hp.

D

84

S.
Eis que vem céus an - - - jos can - tan - do An - jos nas al - tu - ras

C.
an - - - jos, an - - - jos Ah nas al - tu - ras

T.
eis que vem dos céus os an - - - jos can - tan - do An - jos nas al - tu - ras

B.
os an - - - jos, an - - - jos Ah nas al - tu - ras a can - tar

84

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

102

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

A. Sx.

Hn.

102

Timp.

102

Hp.

102

S.

C.

T.

B.

102

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

An - jos - - - - - vem can - tan - do - - - - - Gló-ria'a Deus - - - - - Se - nhor - - - - - Deus - - - - - Cri - a - dor, - - - - - o nos -

An - jos - - - - - vem can - tan - do - - - - - Deus - - - - - Se - nhor - - - - - Deus - - - - - Cri - a - dor, - - - - - o nos -

An - jos - - - - - vem can - tan - do - - - - - Gló-ria'a Deus - - - - - Se - nhor - - - - - Deus - - - - - Cri a dor, - - - - - o nos -

An - jos vêm can - tan - do, vem can - tan - do, can - tan - do Deus - - - - - Se - nhor - - - - - Deus - - - - - Cri - a - dor, - - - - - o nos -

119

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

A. Sx.

Hn.

119

Timp.

Hp.

119

S.

C.

T.

B.

so lou vor to-da'a gló - - - - - ria

so lou vor gló - - - - - ria

so lou vor to-da'a gló - - - - - ria

so lou - vor Gló - - - - - ria

119

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

E

132

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

A. Sx.

Hn.

Timp.

Hp.

S.

C.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Noi - te fe - liz Noi - te fe liz Eis o me - ni - no je - sus o sal - va - dor Paz en - tre os ho - mens oh Deus en - tre

Noi - te fe - liz Noi - te fe liz Uh Sal - va - - - dor Deus en - tre

Noi - te fe - liz fe - - - liz Uh Sal - va - - - dor Deus en - tre

Noi - te fe - liz fe - - - liz Uh Sal - va - - - dor Deus en - tre

144

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

A. Sx.

Hn.

Timp.

Hp.

S.
nós Quan - tas ben - çãos o fi - lho nos traz So - mos pre - cio - sos aos o - lhos do pai, so - mos os fi - lhos do mes - mo

C.
nós Ah nos traz So - - - mos, aos o - lhos do pai.

T.
nós Ah nos traz So - - - mos, aos o - lhos do pai.

B.
nós Ah nos traz So - - - mos, aos o - lhos do pai, so - mos os fi - lhos do mes - mo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

V
arco

156

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

A. Sx.

Hn.

Timp.

Hp.

S.
pai. Deus nos a - mou e nos cha - mou Fi-lhos seus A - - - - - rit. - - - - - mém.

C.
Deus nos a - mou Uh - - - - - A - - - - - - - - - - - mém.

T.
pai. Deus Uh - - - - - A - - - - - - - - - - - mém.

B.
pai. Deus nos a - mou Fi - lhos seus A - - - - - - - - - - - mém.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

rit.

a2

Solidão

Marcus Mota

$\text{♩} = 120$

INTRO

2 3 4

Lead
Baritone

Soprano

Alto

Tenor

Baritone

2 3 4

Hi-hat

Percussion

Kick Drum

5 6 **A** Ebmaj7 Dm7 Ddim

Ld

S

A

T

B

perc.

Ooh

Ooh

Ooh

Dum dum-rum dum dum-rum dum dum-rum dum dum-rum dum Dum dum-rum dum dum-rum dum

8 Cm7 9 Ebmaj7 Dm7 Ddim 10 Cm7

Ld

S

A

T

B

perc.

Aah

Aah

Aah

dum-rum dum dum-rum dum Dum dum-rum dum dum-rum dum dum-rum dum dum-rum dum

B

11 Ebmaj7 Dm7 Ddim 12 Cm7 Ebmaj7 Dm7 14 Ddim

Ld

S

A

T

B

perc.

15 Fm7(add9) 16 Ebmaj7 17 Ddim 18 Ebsus

Ld

S

A

T

B

perc.

C Bb7(9)

Ld 20 21 22 23

- de'em ca-da'o - lhar fe-li-ci-da - de fe-li-ci-da - de fe-li-ci-da - de vi - va

S de'em ca-da'o - lhar fe-li-ci-da — de fe - li-ci-da - de fe-li-ci-da — de

A - de'em ca-da'o - lhar fe-li-ci-da - de fe-li-ci-da - de

T 8 de'em ca-da'o - lhar fe-li-ci-da - de fe - li-ci-da - de

B 19 20 21 22 23

perc.

7

D Ebmaj7 Cm7 Ebmaj7 Dm7 Ddim Ebmaj Ddim

Ld 24 25 27

Tu - do'é noi - te'em tu do

S Tu - do'é noi - te'em tu - do Tu - do'é noi - te'em tu - do

A Tu - do'é noi - te'em tu - do Tu - do'é noi - te'em tu - do

T 8 Tu - do'é noi - te'em tu - do Tu - do'é noi - te'em tu - do

B 24 25 26 27

Dum dum-rum dum dum-rum dum — dum-rum dum dum-rum dum

perc.

28 Ebmaj7 Dm7 D dim 29 Cm7 E Eb

Ld
De vol - ta pa - ra'as ru -

S
Tu - do'é noi - te'em tu - do vol - ta

A
Tu do'é noi - te'em tu - do vol - ta

T
8 Tu - do'é noi - te'em tu - do vol - ta

B
28 Dum dum - rum dum dum - rum dum 29 dum - rum dum dum - rum dum 30 vol - ta

erc.

Bb7(9) Ebmaj7 Eb7(9) Ab6

Ld
- as so - zi nho ou - tra vez lan - ça do pa - ra'o mun - do ou - tra

S
ru - as

A
ru - as

T
8 ru - as

B
31 ru - as 32 33 34 35

erc.

36 37 **F** Ebmaj7 Dm7 Ddim

Ld vez so - zi - zinho sem _____ pre

S Ooh

A Ooh

T Ooh

B 36 37 38 Dum dum - rum dum dum - rum dum

perc.

39 Cm7 40 Ebmaj7 Dm7 Ddim 41 Cm7

Ld

S Aah

A Aah

T Aah

B 39 40 41 dum-rum dum dum-rum dum Dum dum-rum dum dum-rum dum dum-rum dum dum-rum dum

perc.

42 Ebmaj7 Dm7 Ddim 43 Cm7 Ebmaj7 44 45

Ld

S

A

T

B

perc.

É noi - te ao re-dor

Ooh

Ooh

Ooh

Dum dum-rum dum dum-rum dum

Ô

46 rit. 47 48 49 50

Ld

S

A

T

B

perc.

Solidão do natal

Uma noite de natal

Marcus Mota & Guilherme Giroto

The musical score is arranged for a solo voice, percussion, and a string quartet (Violin I, Violin II, Violin III, Cello, and Contrabass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems, each starting with a rehearsal mark (A, B, C, D). The lyrics are in Portuguese and describe the Christmas season.

System 1 (Rehearsal Mark A): The Solo part begins with a rest. The Percussion part has a rhythmic pattern of eighth notes. The string quartet provides harmonic support.

System 2 (Rehearsal Mark B): The Solo part begins with the lyrics: "É noi - te ao re - dor nin - guém me cha - ma pe - lo no - me cri - ças a can - tar fe - li - ci - da -". The Percussion part continues with the same rhythmic pattern. The string quartet continues with their respective parts.

System 3 (Rehearsal Mark C): The Solo part begins with the lyrics: "19 - de'em ca - da'o - lhar fe - li - ci - da - de fe - li - ci - da - de vi - va Tu - do'é noi - te'em tu do". The Percussion part continues with the same rhythmic pattern. The string quartet continues with their respective parts.

System 4 (Rehearsal Mark D): The Solo part continues with the lyrics: "19 - de'em ca - da'o - lhar fe - li - ci - da - de fe - li - ci - da - de vi - va Tu - do'é noi - te'em tu do". The Percussion part continues with the same rhythmic pattern. The string quartet continues with their respective parts.

29 Em7 E G D Gmaj7 G C6

Sl: De vol - ta pa - ra as ru - as so - zi nho ou - tra vez lan - ça do pa - ra o mun - do ou - tra vez so - zi - nho

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vc.

Cb.

37 F Em7 Gmaj7

Sl: pre É noi - te ao re - dor

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vc.

Cb.

45 rit.

Sl:

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vc.

Cb.

As maravilhas do amor de Deus

Uma noite de natal

Marcus Mota

♩=100

Soprano

D Bm Em

Bem an - tes de'eu nas - cer Je - sus fez um cha -

A7 G D/F# Em9 A7

5 ma - do "Vin-de'a mim as cri - an - ci - nhas, me - ni - nos e me - ni - nas. Pois de les

Bm A Gmaj7 Em7(add9) A7 Bm

10 é o rei - no dos céus, dos me - ni - nos e me - ni - nas. Quem não nas - cer de

F#m Bm A G Em7 Em6

15 no - vo, u - ma cri - an - ça se tor - nar, não vai sa - ber, não vai po - der, não

A7 Bm A G F#m Bm A

20 vai pro - var as a - le gri - as do a - mor de Deus, as ma - ra - vi - lhas do a - mor de

F#m Bm A G F#m Bm A F#m

24 Deus. As a - le - gri - as do a - mor de Deus, as ma - ra - vi - lhas do a - mor de Deus.

29



Lista de obras cênicas

I) Obras Cênicas

Segue-se aqui lista com as obras que elaborei para teatro. Em negrito estão marcadas aquelas que foram encenadas. Informações mais detalhadas sobre as montagens dessas obras podem ser acessadas nas edições da *Revista Dramaturgias*¹.

Bloco I (1995-1997)²

- 1) **O filho da costureira**³
- 2) A grande vó
- 3) Casal na Cama
- 4) Caim
- 5) Farsa do quem quer amar
- 6) Natal sem crianças
- 7) A festa
- 8) **Uma última noite sobre a terra**⁴

Bloco II (1997- 2001)⁵

- 9) Retorno
- 10) Volte sempre
- 11) Se você só tem isso, se você já não tem
- 12) Olimpo
- 13) *O salto do escorpião*
- 14) O pesadelo de João, o embusteiro
- 15) Carne Crua
- 16) Domingo áspero
- 17) Diógenes

1 Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/index>

2 Foram publicados no livro *A Idade da Terra & Outros Escritos* (1997). Corresponde à primeira fase de minha escrita teatral: textos curtos, centrados nas falas das personagens, escrita que se aproxima da poesia, por meio da tradição simbolista francesa. O hermetismo do texto se conjuga a absurdo das situações. Textos disponíveis em https://www.academia.edu/1439561/A_idade_da_terra_e_outros_escritos._Poems_and_plays

3 Performance: William Ferreira. V. <http://ofilhodacostureira.blogspot.com/>. Apresentado na Sala Saltimbancos, Instituto de Artes, UnB.

4 Apresentado durante o Cometa Cenas de 1997 na Sala Saltimbancos, Instituto de Artes, UnB. Direção: José Regino. Intérpretes: Adriana Lodi e Selma Trindade.

5 A intensa produção do primeiro período é expandida, com um diferencial: a partir da comédia *Aluga-se* (1997), com direção de Brígida Miranda, começo a ter um maior envolvimento com o mundo do teatro, deixando de ser apenas um autor de gabinete. Note-se a grande relação com obras cinematográficas.

- 18) Brutal
- 19) Os Vigilantes
- 20) **Docenovembro** (2000)⁶
- 21) **Aluga-se** (1997)⁷
- 22) Audição (2001)
- 23) Acid House
- 24) A Investigação
- 25) **O acontecimento** (2000)⁸
- 26) A oração (2000)
- 27) Visita ao velho comediante (2000)

Bloco III (1997-2001)⁹

- 28) **Idades.Lola.** (2002)¹⁰
- 29) **Rádio Maior** (2002)¹¹
- 30) A miséria do mundo (2002)
- 31) **As partes todas de um benefício. Antidrama com música** (2002)¹²
- 32) **Um dia de festa. Musical.** (2003)¹³
- 33) **As quatro caras de um Mistério. Textos de natal** (2003)¹⁴
- 34) **Salada para três** (2003)¹⁵

6 Apresentado no Centro Cultural Banco do Brasil-Brasil (CCBB-Brasília), em 2001.

7 Direção Brígida Miranda. Intérpretes: Cláudia Moreira, Cristiane Rocha, Guto Viscardi, Letícia Nogueira, Magno Assis e Suail Rodrigues. Apresentado em diversos espaços entre 1996 e 1998, como Anfiteatro 09 da UnB e Sala Villa-Lobos Teatro Nacional.

8 Texto encomendado para o Detran-Df, e apresentado diversas vezes no Distrito Federal.

9 Após a conclusão de meu doutorado, em parceria com os colegas professores Hugo Rodas, Sônia Paiva e Jesus Vivas, iniciamos uma série de produções como projetos de fim de curso do Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Agradeço a todos os colegas e alunos por esses anos de aprendizagem. A melhor escola de dramaturgia é escrever para um grupo específico, participando de todo o processo criativo.

10 Direção: Hugo Rodas. Apresentado na Sala Saltimbancos, Instituto de Artes da UnB. Intérpretes: Andrea Santos, Lívia Frazão e Kênia Dias. Trabalho de fim de curso.

11 O texto recebeu menção honrosa no Prêmio Cidade de Literatura Cidade de Belo Horizonte, categoria Dramaturgia, em 2003, sendo depois apresentado na Funarte-Brasília em 2004 como leitura dramática.

12 Apresentado no Cometa Cenas em 2003, no Teatro do Departamento de Artes Cênicas-UnB. Direção Hugo Rodas. Intérpretes: Suail Rodrigues dos Santos, Carla Blanco, Letícia Nogueira Rodrigues, Ana Cristina Vaz. Trabalho de fim de curso.

13 Direção Jesus Vivas. Intérpretes: Rebbeka Del Aguila, Silvia Paes, Luciana Barreto, Barbara Tavares, Mariana Baeta, Ana Paula Barrenechea. Apresentado, no Teatro do Departamento de Artes Cênicas-UnB, trabalho de fim de curso. V. Seção "Documenta" *Revista Dramaturgias* n. 14, 2020.

14 Direção Hugo Rodas.

15 Direção Hugo Rodas. Intérpretes: Elen Goerhing, Themis Lobato, Andrea Patzsch. Apresentado, no Teatro do Departamento de Artes Cênicas-UnB, trabalho de fim de curso.

35) **Iago** (2004)¹⁶

Bloco IV (2005-2008)¹⁷

- 36) A Morte de um Grande Homem (2005)
- 37) As coisas que Não se Mostram (2006)
- 38) Cachorro Morto (2006)
- 39) Não se Esqueça de Mim (2005)
- 40) O Violador (2005-2006)
- 41) Uma Noite Um Bar (2005)
- 42) Despedida (2008)
- 43) Dois Homens Bons (2016)
- 44) A Arte de Compor Canções Invisíveis (2020)¹⁸

Bloco V (2006-2021)¹⁹

- 45) **Saul**. Drama musical (2006)²⁰
- 46) **O Empresário**. Libreto (2007)²¹
- 47) **Caliban**. Drama musical (2007)²²
- 48) **No Muro**. Hip-Opera (2009)²³
- 49) **David**. Drama musical (2012)²⁴

16 Direção: Nitza Tenenblat. Apresentado no CCBB, Sesc-Ceilândia, Sesc-Taguatinga, entre outros espaços. V. Seção “Documenta” na *Revista Dramaturgias* n. 1, 2016.

17 Buscando novas formas de intercâmbio entre narrativa e drama, elaborei um conjunto de textos que é a base deste livro. Este ciclo temático retoma preocupações presentes em escritos anteriores, inserido-as em outra forma de apresentação. Grande parte dessas obras foram publicadas em *O Macho Desnudo: Roteiros Cênicos para Desconstrução do Masculino*. (Lisboa, Editora Cordel de Prata, 2020).

18 Texto para um “audioteatro”, em homenagem ao meu amigo Antonio Jacobs, colhido pela Covid 19.

19 A partir de 2005, passo dirigir minhas atenções para as fronteiras entre teatro e música. E a partir de 2014 trabalho mais música instrumental, em composições para diversas formas camerísticas e suítes orquestrais.

20 As orquestrações foram realizadas pelo maestro Guilherme Giroto. Sobre o processo criativo e partituras, v. Seção “Documenta” *Revista Dramaturgias* n. 8, 2018.

21 Sobre a produção do espetáculo e o novo libreto, v. Seção “Documenta” *Revista Dramaturgias* n. 5, 2017.

22 Orquestrações e arranjos elaborados por Ricardo Nakamura. Sobre o processo criativo, v. Seção “Documenta” *Revista Dramaturgias* n. 6, 2017.

23 O roteiro e as músicas foram elaborados dentro do processo criativo, em parcerias com Plínio Perru e DJ Jamaika. Direção Hugo Rodas. Financiamento Eletrobrás.

24 Processo criativo em colaboração com o multinstrumentista Marcello Dalla. Direção Hugo Rodas. Financiamento FAC-DF. Será tema dos próximos dois capítulos deste livro. v. Seção “Documenta” *Revista Dramaturgias* n. 2/3, 2016.

- 50) **Sete**. Drama musical (2012)²⁵
 51) **À Mesa**. Comédia (2012)
 52) **Uma Noite de Natal**. Drama Musical (2013)
 53) **Salomônicas**. Farsa musical (2016 e 2017)²⁶
 54) *Suíte Clássica* (2020). Cenas para coro e instrumentos a partir de textos da Antiguidade Clássica. Publicada em *Revista Dramaturgias*, n. 15, p.403-573, 2020.
 55) *Happy Hour* (2021). Drama musical para três mulheres. Publicado na *Revista Dramaturgias* n. 17, 2021.

Bloco VI. Inacabadas²⁷

- 1) *A ceia* (2012)
 2) *Do fundo do abismo* (2012)
 3) *Téo e Cléia* (2013)
 4) *Uma canção para Ícaro* (2014/2015)

II) Obras Musicais

- 1) “Suíte Orquestral Heliodoriana”, em 7 movimentos, 2014-2015, disponível no Youtube. Link para as partituras: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/9539/8431>²⁸.

Audiocena	Fonte	Duração	Links
1) Amanhecer	1.1.1	3:08s	https://youtu.be/4CRVRyNI23g
2) Caça	1.1	3:25	https://youtu.be/eL2SqvWNJ0
3) Epifanias	1.2	3:30	https://youtu.be/VVTS_6xun2c
4) Lamento	1.2 -1.3	3:13	https://youtu.be/7MPietEnR8Y
5) Caverna	2.1- 2.10	4:32	https://youtu.be/6CoIWPXgKCE
6) Calasiris	3	4:00	https://youtu.be/WLelblyWjC0
7) Homéricas	9	4:02.	https://youtu.be/3FXSP4Ujb6c
	Total	33 min	

25 Direção: Hugo Rodas. V. Seção “Documenta” *Revista Dramaturgias* n.9, 2018.

26 Ambas : Direção Hugo Rodas. V. *Revista Dramaturgias* n. 4, 2017.

27 Discutidas em Mota (2020).

28 O meu livro *Audiocenas: interface entre cultura clássica, dramaturgia e sonoridades*. (Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020) documenta o processo criativo desta obra.

2) “Suíte Orquestral Esplanada”, apresentada pela Orquestra Juvenil da Universidade de Brasília, 2017, apresentado no auditório da Casa Thomas Jefferson. Link partituras <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/24901/21993>

3) “Suíte Orquestral Kandiskyana”, 2017-2019, em 10 movimentos, disponível no Youtube. Link para as partituras: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/27383/23656>²⁹

Número	Referência	Link	Duração	Data Comp.
1	Comp. IV	https://youtu.be/-Ph550fz94c	5:29s	03/2017
2	Comp. VI	https://youtu.be/BvT0nmWxFnA	5:04s	07/2018
3	Comp. VIII	https://youtu.be/JM1Hv2fSjok	3:26s	8/2018
4	Comp. V	https://youtu.be/HjGxNd9EMeo	3:42s	9-10/2018
5	Comp II	https://youtu.be/fvdqIQnkACQ	3:35s	10/2018
6	Comp III	https://youtu.be/m8NKAf16TYs	3:12s	11/2018
7	Comp I	https://youtu.be/1u7CKFZyjmq	3:28	12/2019
8	Comp X	https://youtu.be/SM4HlsspB0E	3:14	02/2019
9	Comp IX	https://youtu.be/v5qlrff7TDE	2:28	04/2019
10	Comp VII	https://youtu.be/jd6q8TKssoQ	5:48	05/2019

4) “Sambafoot” para o Qualea Trio (Clarinete, Violão, Contrabaixo), apresentada em excursão do trio a Paris, Oslo, Haltdalen, Ancara e Lisboa, 2018.

5) “No Fantasies Through the Night”, para Oboe, Violino e Cello. 2018.

6) “Eixão e Chuva”, para Coral de trombones, 2018³⁰.

7) “A Distant Call”, para Trombone e Piano, 2018,

8) “Love in Seconds”, para duo de Cellos, 2018.

9) “m.a.r.c.u.s.” para Clarinete e Piano, 2018³¹.

10) “Music of No Changes V”, para Trompete, Trombone e Piano, 2018.

11) “Odd Funk”, para Oboe, Violino e Cello, 2018.

12) “Waiting for You”, piano, 2018.

29 O meu livro *Entre Música e Pintura: Kandinsky e a Composição Multissensorial* Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2021) documenta o processo criativo desta obra.

30 “Sambafoot”, “No Fantasies Through the Night”, e “Eixão e Chuva” foram publicadas em Peças de ocasião: Cenas e(m) músicas I”. *Revista Dramaturgias*, n. 12, p. 267-308, 2019. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/28698>.

31 “A Distant Call”, “A Distant Call”, e “m.a.r.c.u.s.” foram publicadas em Peças de ocasião: Cenas e(m) músicas II”. *Revista Dramaturgias*, n. 13, p. 389-417, 2020. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/31076>

- 13) “FlboNUts”, para Clarinete e Piano, 2018.
- 14) “Baião”, piano, 2018.
- 15) “Tertian Piano”, para piano, 2018³².
- 16) “Metaljungle” para Clarinete, Violão e Contrabaixo, 2019. Para o grupo Qualea Trio.
- 17) Suíte “Clarice(a)nas” (2020), seis peças para piano, publicada na Revista Cerrados, n.54,p. 289- 352, 2020. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/35308>.
- 18) “Escadas”, para quarteto de flautas, 2021.
- 19) “Oscilações”, para quarteto de flautas, 2021.
- 20) “Lockdown” (2021), para Big Band, composta para a Orquestra Popular Candanga da UnB, 2021. Publicada na *Revista Dramaturgias*, n. 16, p.466-493, 2021.
- 21) Suíte “Cidade Fantasma”, 5 obras para Clarinete, Violino/Viola e Cello. Para Ricardo Dourado Freire e Filhos.

32 “Music of No Changes V”, “Odd Funk”, “Waiting for You”, “FlboNUts”, “Baião”, e “Tertian Piano”, foram publicadas em “Peças de Ocasão: Cenas E(m) Música III”. *Revista Dramaturgias* n. 14, p.472-504, 2020. Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/34393>.

Expediente

Editor chefe

Marcus Mota (Laboratório de Dramaturgia / Universidade de Brasília, Brasil)

Editora assistente

Emille Catarine Rodrigues Cançado

Comissão editorial

Adriana Fernandes (Universidade Federal da Paraíba, Brasil) | Carlos Alberto Fonseca (Universidade de São Paulo, Brasil) | Dominic McHugh (University of Sheffield, Inglaterra) | Eric Salzman (Composer-in Residence at Center for Contemporary Opera, Nova York, USA) | Fernando Matos Oliveira (Universidade de Coimbra, Portugal) | Hugo Rodas, Universidade de Brasília, Brasil) | Luiz Fernando Ramos (Universidade de São Paulo, Brasil) | Magda Romanska (Emerson College, USA) | Márcia Duarte (Universidade de Brasília, Brasil) | Márcio Meirelles (Universidade Livre, Brasil) | Mário Vieira de Carvalho (Universidade Nova de Lisboa/ Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), Portugal) | Marco Vasques (Crítico Teatral – Jornal Caixa de Ponto, Brasil) | Paulo Ricardo Berton (Universidade Federal de

Santa Catarina, Brasil) | Philippe Brunet (Université de Rouen, França) | Robson Corrêa de Camargo (Universidade de Goiás, Brasil) | Stanley Gontarsky (Florida State University, USA)

Edição de textos

Marcus Mota

Comissão científica

A.P. David (Pesquisador Independente, USA) | Fernando Brandão dos Santos (Universidade Estadual Paulista, Brasil) | Gabriele Cornelli (Universidade de Brasília, Brasil) | Ricardo Dourado Freire, (Universidade de Brasília, Brasil) | Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Projeto gráfico

Emille Catarine Rodrigues Cançado

Diagramação e capa

Emille Catarine Rodrigues Cançado

Foto de capa

Rob Curran

Este número contou recursos da Chamada Simplificada 05/2021, do PPG-Cênicas da UnB, tendo o mestrando Santiago Machado Dellape como pesquisador associado às demandas editoriais da Revista Dramaturgias nº 18.

COVID-19

Essa revista foi composta em tipografia Fira Sans,
tamanho 12pt, desenhada por Carrois Apostrophe.