

## ***FeridaCalo: do trânsito entre artes e do processo coletivo, a dança como “pronúncia de mundo”***

ODAILSO BERTE  
MÔNICA CORRÊA DE BORBA BARBOZA  
CRYSTIAN DANNY DA SILVA CASTRO

■ 204

Odailso Berté é pós-Doutor em Arte – Universidad Iberoamericana Ciudad de México; Doutor em Arte e Cultura Visual – UFG; Mestre em Dança – UFBA; Licenciado em Filosofia – UPF. Professor do Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural e do Curso de Dança-Licenciatura da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

Afiliação: Universidade Federal de Santa Maria

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0846451772067427>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8726-5591>

Mônica Corrêa de Borba Barboza é doutora e Mestra em Educação (UFPel), Especialista em Psicopedagogia (UCPel), Pedagoga e Licenciada em Dança (UFPel). Professora Assistente no Departamento de Desportos Individuais, na Universidade Federal de Santa Maria.

Afiliação: Universidade Federal de Santa Maria

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7817527699603028>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7764-4459>

Crystian Danny da Silva Castro é mestre em Artes Visuais – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Licenciado em Dança pela mesma instituição. Santa Maria, RS.

Afiliação: Universidade Federal de Santa Maria

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4559763834754172>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4306-5758>

## ■ RESUMO

O presente texto objetiva refletir sobre o processo de criação do espetáculo e intervenção artística *FeridaCala* (2016), construído a partir da relação entre corpo e imagem. Ancorado no campo de estudos da cultura visual e utilizando da abordagem metodológica da bricolagem, este escrito realiza uma discussão transdisciplinar, entrecruzando as artes visuais e cênicas e aspectos de diferentes áreas de conhecimento, produzindo uma forma multidirecional e alternativa de reflexão. Do trânsito entre artes, do processo criativo coletivo e do princípio de que o pessoal é político, emerge a possibilidade de pensar-fazer a dança contemporânea como uma “pronúncia de mundo” (FREIRE, 2005).

## ■ PALAVRAS-CHAVE

Processo criativo em dança, corpo, imagem, Frida Kahlo, pronúncia de mundo.

## ■ ABSTRACT

This text aims to reflect on the creation process of the show and artistic intervention *FeridaCala* (2016), built from the relationship between body and image. Anchored in the field of visual culture studies and using the methodological approach of bricolage, this writing carries out a transdisciplinary discussion, intertwining the visual and scenic arts and aspects from different areas of knowledge, producing a multidirectional and alternative way of reflection. From the transit between arts, the collective creative process and the principle that the personal is political, the possibility of thinking-doing contemporary dance as a pronunciation of the world (FREIRE, 2005) emerges.

205 ■

## ■ KEYWORDS

Creative process in dance, body, image, Frida Kahlo, pronunciation of the world.

## 1. Do que pode um processo criativo

O título do presente texto manifesta nosso desejo de estudo e partilha acerca do processo criativo do espetáculo de dança contemporânea e intervenção artística *FeridaCalo*<sup>1</sup>, realizado entre os anos de 2015 e 2016 e estreado em dezembro de 2016 na esplanada da Biblioteca Central do campus sede da Universidade Federal de Santa Maria, RS. A referida obra foi criada pelos(as) 13 intérpretes-criadores(as) do Projeto de Pesquisa Laboratório Investigativo de Criações Contemporâneas em Dança (LICCCA).

Integrado por estudantes e professores do curso de Dança-Licenciatura da UFSM, o LICCCA tem sido um espaço que possibilita aos(às) acadêmicos(as) estudos artístico-pedagógicos que complementam e ampliam a formação curricular através de experiências que oportunizam a experimentação aprofundada em processos criativos. Assim, como futuros professores(as), além das vivências da criação colaborativa, apresentam as obras para diversos públicos, aprendem com as rotinas de ensaios, com o convívio em grupo, com modos de condução da criação coletiva, partilham seus saberes em dança e conhecem outras formas de produzi-la a partir do repertório trazido pelos colegas e professores(as).

O modo alternativo e flexível da estruturação cênica da obra *FeridaCalo*, apresentado em praças, esplanadas, teatros, escolas, possibilitando sua instalação e adaptação em diferentes espaços, manifesta nossa intenção política e estética em intervir na cidade e demais locais públicos, além dos específicos de arte. O ano de 2016 foi um ano em que as dificuldades socioculturais começaram a se agravar no Brasil e um golpe político misógeno solapou as esperanças da continuidade de melhorias e revisões no cenário democrático e na política nacional. Diante de tudo isso, pensávamos em como uma mulher e artista latino-americana que teve uma vida dolorosa como Frida Kahlo, que foi militante comunista em sua época e hoje é tragada pela indústria cultural capitalista, poderia ser símbolo, bandeira, alegoria artística para refletirmos sobre questões de gênero, étnico-raciais e a presença das pessoas com deficiência nas artes. E nesse contexto nasceu *FeridaCalo*.

Iniciamos por refletir sobre Frida Kahlo, a potência de sua obra e suas narrativas autobiográficas à luz do princípio feminista de que “o pessoal é político” (HANISCH, 1969, tradução nossa) e como, sendo uma pintora, suas práticas cotidianas e públicas nos possibilitam pensar em uma forma de performance. Na continuação, descrevemos e comentamos aspectos do processo criativo de *FeridaCalo*, entrelaçados com as compreensões acerca da cultura visual e de corpo e imagem que têm embasado nossos estudos e práticas artísticas coletivos. Com isso, e junto ao educador e pensador brasileiro Paulo Freire (2005; 2015), chegamos à possibilidade de entender a dança como uma forma de pronúncia de mundo criada por meio da relação entre as narrativas autobiográficas e os acontecimentos sociais.

<sup>1</sup> *FeridaCalo* (2016) é um espetáculo de dança contemporânea e intervenção artística inspirado no universo imagético da pintora mexicana Frida Kahlo. Direção: Odailso Berté. Criação: intérpretes-criadores(as) do Laboratório Investigativo de Criações em Dança (LICCCA), do Curso de Dança-Licenciatura da Universidade Federal de Santa Maria. Figurinos: João Dalla Rosa Junior e Cleuza Filipetto. Música: vários artistas. Um compacto da estreia da referida obra de dança contemporânea, realizada na esplanada da Biblioteca Central da UFSM em dezembro de 2016, está documentado no vídeo *Especial FeridaCalo*, na plataforma YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=BB7MqN9icT8>.

## 2. A trama pessoal-político em Frida Kahlo

Os processos criativos de Frida Kahlo, sobretudo por seu viés de atravessamento arte e vida, permearam nossas intensões e motivações na criação de *FeridaCalo*, especialmente no sentido de elucidar possibilidades de fazer-pensar arte com e através de nossas experiências/narrativas autobiográficas. Ao analisarmos o projeto artístico de Kahlo, ou seja, o conjunto de obras, ações, práticas e procedimentos que envolvem suas ações criadoras, é possível percebermos em sua práxis um entrelaçamento entre o pessoal e o político. Dessa forma, compreendemos o corpo-Kahlo “em conexão com o substrato sociocultural da vida, evidenciando questões do feminino, do cotidiano, das raízes culturais mexicanas” e, assim, “dando formas imagéticas para experiências constituintes de sua existência biológica e cultural” (BERTÉ, 2018, p. 136) que agenciam suas vivências à sua criação.

Identificar como as narrativas autobiográficas estão entrelaçadas ao seu projeto artístico nos remete ao lema feminista “o pessoal é político”, proposto pela escritora feminista estadunidense Carol Hanisch (1969), que salienta serem as construções coletivas elaboradas a partir de nossas histórias pessoais. Esse lema, que se tornou um marco para a segunda onda feminista (1960-1980), traz à tona a urgência em tornar pública uma série de questões silenciadas pelas convenções sociais, que eram pouco discutidas nesses âmbitos, mas que refletiam o cotidiano e a “vida privada” de diferentes mulheres. Na contemporaneidade, esse lema percorre inúmeras outras vivências que estão no seio dos mais diversos discursos/ideologias políticos e socioculturais, evidenciando, portanto, que nos constituímos coletivamente a partir de nossas individualidades. Dessa forma, considerar que as esferas pessoal e coletiva têm reverberações políticas, nos direciona a entender que as autobiografias se posicionam no limiar entre o público e o privado, e assim interpretamos as criações de Frida Kahlo.

Entretanto, é comum notarmos que os usos da imagem de Frida Kahlo, cada vez mais disseminada no complexo e vasto campo da cultura, a colocam em diálogo/relação com artefatos culturais de diversas procedências e isso, por vezes, corrobora uma marca que parece estar incrustada em Frida Kahlo: a de mulher sofredora e ensimesmada. Descontextualizadas e sem o necessário aprofundamento crítico, essas definições acabam por despoliticizar o caráter de intervenção no mundo que as obras de Frida Kahlo possuem, porque negligenciam e enfraquecem sua potência revolucionária e subversiva enquanto mulher que viveu em um contexto patriarcal e, ainda assim, ousou mostrar seu corpo, expressar suas narrativas autobiográficas em sua criação, tornando pública sua individualidade. Há que nos determos, então, nessa relação fronteira entre seu cotidiano e sua criação em arte, especialmente no que diz respeito ao contexto de hegemonia masculina no qual ela viveu, para intensificarmos o entendimento de sua potência na trama pessoal-político.

Considerando, sobretudo, o caráter formal das obras de Frida Kahlo, seus quadros se diferenciam “do contexto sociocultural e artístico da arte pós-revolucionária e da perspectiva retórica e monumental do muralismo oficial” (BERTÉ, 2020, p. 53) no México. Por tal ótica, sua obra não era considerada política.

No entanto, Berté (2020) alude ao caráter político de Kahlo por outro viés:

se tomarmos como referência o fato de que ela pintou temas do universo feminino em um ambiente repressivo e machista, dentro de uma tradição pictórica de domínio masculino que, inclusive, excluiu as mulheres muralistas; que ela elegeu os ex-votos e outros elementos da cultura popular mexicana como eixos centrais de seu projeto artístico; que se pintou com seus trajes indígenas e com as vestes masculinas que costumava usar; e que utilizou imagens do corpo que tensionam binômios como público/privado, interno/externo, político/pessoal, podemos encontrar aí [...] inscrições do feminino – em sua obra. Essas marcas dilatam a compreensão da política para um contexto sociocultural mais diverso que aquele que representa ou reitera apenas uma ideologia nacionalista ou partidária. (p. 53).

■ 208

Em uma visão conservadora, apenas os homens teriam o direito de tratar assuntos de cunho sociopolítico, permanecendo a representatividade masculina como hegemônica, enquanto as mulheres manteriam-se limitadas aos aspectos individuais, de dentro de suas próprias casas, corroborando para uma perspectiva misógina que coloca a mulher apenas como “sensível” e “do lar”. Por sua vez, Frida Kahlo dilata a noção de político ao compartilhar sua individualidade e torná-la pública. Desde o universo feminino – beatificado pela fetichização “inspiradora” e negligenciado enquanto protagonismo pela arte desse período – Frida Kahlo escancara o que não tinha espaço, voz e, tampouco, visualidade, desmontando o olhar patriarcal que se apodera dos corpos femininos e suas narrativas, sacudindo as estruturas machistas que domesticavam o que pode ser dado a ver por uma mulher. Nesse sentido, ela desloca os padrões pictóricos do seu ambiente e potencializa a figura da mulher não somente como “musa inspiradora”, mas como criadora e detentora de um conhecimento até então invisibilizado ou restrito aos homens.

Ao questionarmos as separações entre público e privado, à luz dos enlaces fronteiriços propostos por Frida Kahlo em seu projeto artístico, impulsiona-nos também a perceber um caráter performativo em suas (cri)ações artísticas, cotidianas e públicas. O trânsito arte-vida, pessoal-político na vida e obra de Kahlo nos possibilita compreender, com Alcázar (2014), a esta artista como uma espécie de precursora da performance. Kahlo como uma performer que, em sua vida pública, em seu cotidiano e em sua pintura imbrica um conjunto de aspectos como suas posturas de gênero, as práticas de vestir, de autorretratar-se, de usar seu corpo como suporte e como imagem a ser excedida na criação artística. A performatividade presente em Frida Kahlo “expressa a constante ação do corpo político imerso no coletivo”, ocupando de diferentes imagens, códigos, informações, normas e discursos, transformando e sendo transformada, “sendo criatura e criadora de si mesma, de seu tempo, de sua cultura, de seu contexto” (BERTÉ, 2020, p. 73).

Como artistas da dança, consideramos muito potente perceber, ao longo

dos percursos poéticos e existenciais de Frida Kahlo, a possibilidade de visualizá-la também como uma artista do corpo (BERTÉ, 2020), na medida em que irrompe com a materialidade da pintura e coloca seu fazer artístico nas interfaces da sua vida cultural e política, expondo publicamente suas performances mestiças, étnicas e de gênero. Assim, ela “se fez uma imagem viva, uma alegoria real, uma performance que reconstruiu – transformou em corpo – a história, a cultura, a realidade sua e de sua gente” (p. 76). Pensando nessas questões, consideramos tramar Frida Kahlo e suas narrativas autobiográficas aos diferentes processos artísticos, reflexivos e de produção de conhecimento que propomos no LICCDA, como um exemplo e caminho artístico e político de evidenciar nossas experiências enquanto sujeitos no mundo.

Inspirados por essas abordagens, o LICCDA tem produzido uma série de estudos e criações que convocam e se relacionam às imagens de Frida Kahlo. Dentre elas, o espetáculo de dança contemporânea *FeridaCalo* (2016), a exposição *Na minha loucura, no teu sonho* (2017), a performance *Desfilando* (2017) e as exposições virtuais *Y Solamente Social* (2020) e *FeridaCaloExposta* (2021). Além disso, também foram realizadas pesquisas acadêmicas de pós-graduação (pós-doutorado e mestrado) e Trabalhos de Conclusão de Curso em graduação, que estiveram conectados ao universo de Frida Kahlo. A seguir, nos deteremos em refletir sobre o processo de criação do espetáculo *FeridaCalo*, a fim de evidenciar os caminhos desta construção artística realizada de forma coletiva e, com isso, evidenciar a trama pessoal-política que constituiu essa experiência em dança.

### 3. O processo criativo de *FeridaCalo*

Fundamentado na relação entre as artes visuais e as artes cênicas, o processo criativo do espetáculo e intervenção artística *FeridaCalo* (2016)<sup>2</sup> foi realizado a partir da relação entre corpo e imagem, dentro da compreensão da dança contempop (BERTÉ, 2015). Pautada na relação do autor com imagens de Frida Kahlo, da coreógrafa alemã Pina Bausch (1940-2009) e da cantora pop estadunidense Madonna (1958), a proposição da dança contempop é um entrelaçamento entre dança contemporânea e cultura pop que possibilita a criação de dança a partir de sensações, provocações e questionamentos advindos das imagens que compõem o *hall* de afetos do(a) intérprete-criador(a).

O que a dança contempop enfatiza ao entrecruzar contemporâneo e pop é uma opção política e estética de não hierarquizar imagens e objetos restringindo o ensino e a criação de dança ao campo limitado das belas artes ou da alta cultura. A política estética da dança contempop assume e considera as experiências – de afeto e prazer – dos corposmídia, do cotidiano, dos artefatos e das imagens rotulados como populares e midiáticos, da cultura de massa e da cultura pop. (BERTÉ, 2015, p. 149-150).

<sup>2</sup> O processo de criação do espetáculo e intervenção artística *FeridaCalo*, desenvolvido pelo Laboratório Investigativo de Criações Contemporâneas em Dança – LICCDA, do curso de Dança-Licenciatura da Universidade Federal de Santa Maria – UFSM, foi realizado no ano de 2016 e está registrado no documentário *Especial Interkahlos*, na plataforma *YouTube*: <https://www.youtube.com/watch?v=NwY4q-M08OM>.

Aqui o corpo é compreendido como corpomídia (KATZ; GREINER, 2005), ou seja, como um processo, um trânsito constante entre natureza e cultura, um resultante das relações de troca de informação com o ambiente. Nessas relações, toda informação recebida pelo corpo – e nesse caso as imagens e demais artefatos culturais – entra em contato com as informações que ele já possui e, confrontada com essas, é reconstruída, transformada em corpo, através de associações, rechaços, perdas, mudanças. O corpo a transforma ao passo que também é transformado por ela, sendo ele – o corpo –, uma mídia de todos esses processos que o engendram.

Junto a esta compreensão de corpo, na proposição da dança contempop a imagem é compreendida em três aspectos: artefato cultural com a qual o corpo se relaciona (MARTINS, 2015), ideia que o corpo pensa (DAMÁSIO, 2009) e ação do corpo (BITTENCOURT, 2012). Atento ao poder performativo das imagens (ACASO, 2012), de performar o campo social, nossas ideias e nossos hábitos, o corpo utiliza disso no processo criativo para, de modo consciente, dispor-se às diferentes formas de afecção das imagens, respondendo às questões, provocações e sensações causadas por elas em forma de movimentos. O corpo faz um uso performativo do poder da imagem, com a possibilidade de subvertê-lo na criação artística, tomando-o como procedimento para a construção da dança. A intenção é que, desse modo, esta arte escape aos padrões predeterminados de movimentos preestabelecidos por estilos e vertentes de danças já conhecidas.

Todas estas diferentes concepções que embasam o estudo e a proposição da dança contempop estão ancoradas no campo de estudos da cultura visual.

Como campo de estudo transdisciplinar, a cultura visual, além do interesse de pesquisa pela produção artística do passado, concentra atenção especial nos fenômenos visuais que estão acontecendo hoje, no uso social, afetivo e político-pedagógico das imagens e nas práticas culturais que emergem do uso dessas imagens. [...] Seus objetos de estudo e produção incluem [...] modos de ver, sentir e imaginar através dos quais os objetos visuais são usados e entendidos. Conseqüentemente, as metodologias da cultura visual são híbridas, diversificadas, podendo utilizar elementos práticos e empíricos bem como abordagens teóricas e criativas. (TOURINHO; MARTINS, 2011).

O caráter transdisciplinar da cultura visual, sua atenção ao uso social, afetivo e político-pedagógico da imagem, bem como suas metodologias de abordagens teóricas e criativas, compõem o cenário adequado para a concepção da dança contempop e, conseqüentemente, para o desenvolvimento do processo criativo da obra *FeridaCalo*. A partir desses pressupostos, passamos a algumas reflexões sobre os diferentes experimentos que conformaram a criação desta obra que entrecruza as artes visuais e cênicas, especificamente o universo imagético de Frida Kahlo revisitado e articulado pela dança contemporânea.

No primeiro experimento criativo do referido processo criativo, cada um(a) dos(as) 13 intérprete-criadores(as) foi convidado(a) a escolher uma imagem de

Frida Kahlo que mais lhe afetava, podendo esta ser uma reprodução de suas pinturas, outras criações derivadas destas ou, ainda, fotografias da pintora. Nesta primeira etapa de criação, eles(as) foram desafiados a confrontar-se com a imagem a partir das seguintes perguntas: o que esta imagem diz para você? O que esta imagem diz sobre você? O que você diz sobre esta imagem? Semelhante ao método de criação da coreógrafa Pina Bausch – que através de questões remetia os(as) bailarinos(as) da *Wuppertal Tanztheater* às suas experiências vividas para criarem movimentos de dança – as perguntas foram respondidas com movimentos, gestos e ações, elementos estes que foram registrados e trabalhados de modo a constituir a coreografia de *FeridaCalo*.



Figura 1. À esquerda, fofshop de Angry Lambie, imagem escolhida por um dos intérpretes-criadores para seu processo criativo. À direita o intérprete-criador executando a coreografia que resultou de sua experimentação com a imagem.

Nos três experimentos criativos de *FeridaCalo* a imagem atravessa todo o processo funcionando como atmosfera e como momento. “Como atmosfera, a imagem não aparece figurativamente nos gestos, mas motiva a intencionalidade da ação. Como momento, é possível identificar visivelmente elementos da imagem como um ou mais momentos da ação” (BERTÉ, 2020, p. 243). Na Figura 1 vemos, à direita, na ação do intérprete-criador, a plasticidade da gestualidade expressa na imagem de referência, à esquerda, os braços alongados e as mãos juntas. Nesse caso a imagem se faz um momento na coreografia. Em outros, a imagem envolve a coreografia como atmosfera, tendo influenciado as sensações que geraram o movimento, de maneira mais livre da figuralidade.

No segundo experimento criativo, de acordo com o que cada intérprete-criador(a) havia criado, o coreógrafo selecionou imagens (reproduções impressas das pinturas de Frida Kahlo) e deu a eles(as). Desta vez, cada um(a) deles(as)



recebeu orientações individuais acerca de como criar um diálogo entre o que já haviam criado e as sensações/provocações advindas da nova imagem. Entre associações e fricções, a experimentação de movimentos foi realizada e, como no primeiro experimento, foi mostrada no grupo, comentada, registrada em vídeo, e posteriormente trabalhada para compor a obra.

No terceiro e último experimento, cada intérprete-criador(a) recebeu um quadrinho (reproduções das obras da pintora) vindo do México e junto dele a solicitação de escrever uma carta/mensagem a partir da seguinte pergunta: o que Frida, nessa imagem, quer dizer para você? Seguida da pergunta, veio a orientação para que cada um dançasse essa mensagem, a dissesse em forma de movimento,

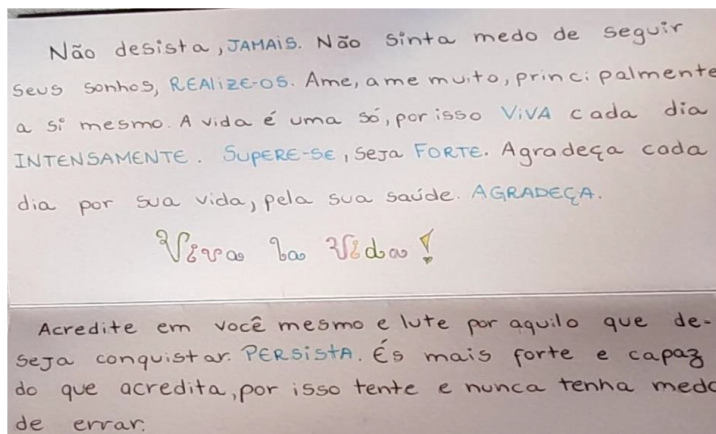


Figura 2. Trecho da carta escrita por uma das intérpretes-criadoras no terceiro experimento do processo criativo da obra de dança contemporânea *FeridaCalo*.

“Lembro que ao ver o autorretrato de Frida *Yo y mis loros* (1941), [...] e escrever a carta, o olhar de Frida me chamava muito a atenção. Há pouco havia conhecido a essa artista e seu trabalho, mas o olhar dela me transmitia força, sinceridade e compaixão”<sup>3</sup>, relata uma das intérpretes-criadoras do elenco de *FeridaCalo*, sobre sua experiência de escrever e dançar. Entre diferentes teores, as cartas/mensagens e suas decorrentes movimentações variavam em aspectos abrasivos, cálidos, trágicos e otimistas. Neste terceiro experimento também chegaram os figurinos da obra, os quais, ao serem usados na execução da movimentação, foram alterando e rearticulando a coreografia, ao passo que esta também ocasionou a modificação de algumas peças desses que consideramos vestíveis em fluxo (DINIZ, 2017), por seu caráter de compor os elementos com os quais o corpo se relaciona no processo criativo, influenciando no processo de experimentação, investigação e organização do movimento.

A coreografia da obra foi organizada cenicamente no que chamamos de três quadros: “desfile”, “drama” e “celebração” (Fig. 3). No quadro “desfile”, os(as) intérpretes-criadores(as) vestidos(as) com malhas floridas que cobriam todo o corpo (incluindo rosto, pés e mãos) e usando sapatos de salto alto, executavam um desfile

<sup>3</sup> Relato da intérprete-criadora Samara Weber Schmidt que referencia o processo criativo da obra *FeridaCalo* em seu Trabalho de Conclusão do Curso de Dança-Licenciatura da UFSM, 2020, p. 47.

onde todos os corpos têm poses e gestual femininos. Ao despirem-se da pele florida traziam por baixo uma vestimenta que recorda a de Frida Kahlo na pintura *La columna rota* (1944), e com isso o início do quadro “drama” no qual, usando corséts (semelhantes aos usados pela pintora), os(as) intérpretes-criadores(as) dançavam a partir do desconforto causado pelo referido aparato. No último quadro, “celebração”, a coreografia ganhava traços de prece e ritual, com saias de diferentes cores, demarcando uma espécie de profecia latino-americanista.



Figura 3. No alto, à esquerda, o quadro “celebração”, à direita, o quadro “drama”, e abaixo o quadro “desfile”, do espetáculo *FeridaCalo*, 2017. Fotos de Keyciane Amado e Rafael Happke, respectivamente.

Um desfile de corpos floridos manifestando livres maneiras de ser, construir e viver questões de gênero. As poses desses manequins/corpos floridos são também posicionamentos performativos a expressar que entre ou além das definições “homem” e “mulher” há uma gama de outras possibilidades de ser. Ao despirem-se da pele florida, expõem as dores, traumas, violências, opressões e exclusões sofridas no trânsito entre o individual e o social, e a necessidade de seguir dançando/se movendo/resistindo apesar das amarras/corséts socioculturais. E ao final, retomando o colorido e tendo a saia como vestimenta comum, símbolo da humanidade regida pelo feminino – esfera matricial, uma celebração/sonho/prece de/por uma América Latina unida, liberta e consciente de seus valores, diversidade e importância frente a outras regiões e países. *FeridaCalo* é uma obra que segue suscitando questões e aprendizados emergidos do fazer-pensar artístico-pedagógico coletivo.

A cada imagem de Frida que íamos usando e excedendo, junto com a trama de experiências vividas que iam se encadeando

com essas imagens, no processo de criação de *FeridaCalo*, as (co)incidências com os processos criativos de Frida Kahlo foram se tornando luzes intermitentes a indicar um caminho investigativo. (BERTÉ, 2018, p. 26).

Uma feliz descoberta feita ao longo do processo criativo de *FeridaCalo*: a de que também a pintora mexicana usava imagens em suas criações. Seja para a pesquisa de elementos ou mesmo para a sua reprodução na pintura, a imagem (desenhos, recortes de jornais e revistas, fotografias, quadros de outros pintores) era uma referência a ser excedida em muitas de suas obras (BERTÉ, 2018). Semelhante às criações de Kahlo, em nosso processo criativo a relação corpo – imagem possibilitou diferentes caminhos investigativos surgidos ao longo do trabalho. A imagem é artefato – ideia – ação que possibilita essa rede entre as artes visual e cênica, instaurando um processo de criação híbrido e que convoca a experiência individual a interagir no coletivo.

O processo de criação é um espaço onde “os sujeitos em criação agem em meio à multiplicidade de interações, inseridos em suas redes culturais, encontrando modos de manifestação de sua singularidade em sensações: suas dores, seus amores...” (SALLES, 2017, p. 45-46). À luz dos estudos de Salles (2017), percebemos que o processo criativo de *FeridaCalo* nos proporcionou a partilha de sensações provocadas pelas imagens, e também experimentar a “autoria em rede” (p. 40) ou a própria “criação como rede” (p. 36), onde as individualidades são reconhecidas na coletividade, nos diálogos com a cultura, nas trocas entre os sujeitos em criação, articulando um potente espaço de interações.

#### 4. Dança como “pronúncia de mundo”

[...] não há utopia verdadeira fora da tensão entre a denúncia de um presente tornando-se cada vez mais intolerável e o anúncio de um futuro a ser criado, construído, política, estética e eticamente por nós, homens e mulheres. A utopia implica essa denúncia e esse anúncio, mas não deixa esgotar-se a tensão entre ambos quando da produção do futuro antes anunciado e agora um novo presente. A nova experiência de sonho se instaura, na medida mesma em que a história não se imobiliza, não morre. Pelo contrário, continua. (FREIRE, 2015, p. 126).

No trânsito entre artes do processo criativo de *FeridaCalo* e junto com nosso estimado Paulo Freire, fazemos-pensamos a dança na perspectiva de um futuro a ser inventado desde hoje, política, ética e esteticamente por nós. Compreendemos a dança como uma forma de intervenção no mundo a contribuir na utopia-projeto de outro mundo possível, a dança sendo denúncia e anúncio, pronúncia de mundo. Inspirados(as) em Freire (2015) e relacionando seu pensamento com o campo das artes, percebemos que não podendo tudo, a arte pode alguma coisa. Ao refletir sobre o que seria pronunciar o mundo, Freire fala da necessidade da palavra viva, encarnada, materializada na prática:

A existência, porque humana, não pode ser muda, silenciosa, nem tampouco pode nutrir-se de falsas palavras, mas de palavras verdadeiras, com que os homens transformam o mundo. Existir, humanamente, é pronunciar o mundo, é modificá-lo. O mundo pronunciado, por sua vez, se volta problematizado aos sujeitos pronunciantes, a exigir deles um novo pronunciar. Não é no silêncio que os homens se fazem, mas na palavra. No trabalho, na ação-reflexão. (2005, p. 90).

Embora na dança nem sempre usamos a palavra verbalizada vocalmente, entendemos que o gesto, o movimento, a ação do corpo são a nossa “palavra”. O dançar é o nosso dizer. Ao refletir sobre a obra *FeridaCalo* e os modos como esta condensa o contexto sociocultural vivido, as experiências criativas dos(as) intérpretes-criadores(as) e a vida e obra de Frida Kahlo – tomando-a como ícone/bandeira/símbolo de grupos marginalizados como mulheres, LGBT+, indígenas e pessoas com deficiência –, compreendemos aí uma forma de dança que pronuncia o mundo. Diferente de outras formas de dança que escolhem entreter, enfeitar ou servir de paliativo ascético que afasta do mundo, nossa opção político-estética tem sido tecer proposições de dança que, alertas em não ser panfletárias, pronunciam a vida, as diferenças, a realidade histórico-social.

215 ■

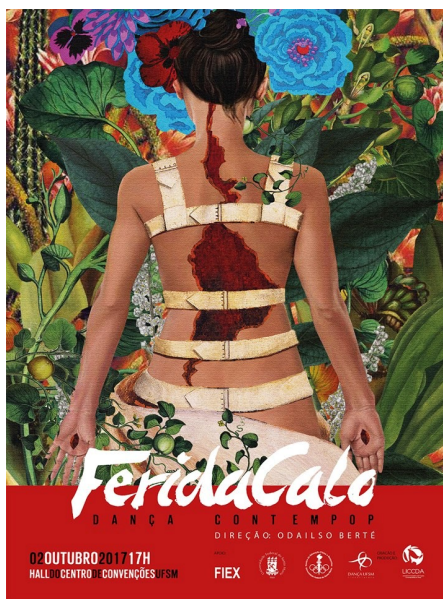


Figura 4. Cartaz do espetáculo e intervenção artística *FeridaCalo*. Criação do artista visual Wolney Fernandes, 2016.

No cartaz de *FeridaCalo* (Fig. 4), a releitura do quadro *La columna rota* de Kahlo, expondo no corpo feminino a América Latina em forma de ferida. A referida pintura de Kahlo, entre outras, pronuncia o universo particular da pintora imbricado ao contexto histórico, cultural e político mexicano marcado por massacres,

confrontos e acontecimentos sangrentos e dolorosos, desde a dizimação dos povos indígenas às atuais formas de opressão da política neoliberal. Na articulação cênica de *FeridaCalo* em seus três quadros, trabalhamos as imagens de Frida Kahlo semelhante a como ela se autorretratava, como “uma alegoria real da situação histórica de seu querido e doloroso México, buscando curar suas ancestrais e profundas feridas sociais” (COMISARENCO MIRKIN, 2007, p. 210, tradução nossa). Nessa amálgama entre o pessoal e o político inspirado por Kahlo, articulamos a dança em uma perspectiva artístico-pedagógica que convoca a experiência individual, se faz na criação conjunta e pronuncia o mundo, a realidade em que vivemos, nossas ideologias, e as utopias que nos movem frente à conjuntura de nosso tempo.

Na obra *Pedagogia do Oprimido*, Freire explicou que é preciso encontrarmos a “palavra verdadeira”, aquela que se ancora na simbiose ação e reflexão. Para Freire (2005), a palavra desconectada da ação vira puro verbalismo, “é uma palavra oca, da qual não se pode esperar a denúncia do mundo, pois que não há denúncia verdadeira sem compromisso de transformação, nem este sem ação” (p. 90). Por outro lado, se centrarmos a palavra somente na ação, podemos cair no que chamou de ativismo, resultado que emerge quando abandonamos a reflexão. Ambos os extremos nos afastam da práxis e portanto, impossibilitam sua experiência, e esta pressupõe o diálogo. Nossa dança-palavra, em *FeridaCalo*, expressa, materializa, encarna nosso olhar individual e coletivo, nosso pensamento-dança e nossa dança-pensamento. Um gesto, uma poética, um movimento, nasce de uma reflexão que se transforma em um novo gesto, poética ou movimento.

Assim, ao atuarmos na formação de futuros(as) professores(as) dança, buscamos o esforço cotidiano de constituir com nosso grupo práticas coerentes com as perspectivas presentes em nossos discursos. Não seria, pois, um grande equívoco proferir uma fala anticolonialista e progressista e desenvolver uma prática impositiva e autoritária? Refletir constantemente sobre nossa prática e sobre os procedimentos de criação que utilizamos, é uma ferramenta fundamental para tentar encontrar a coerência freireana. Mais além, ao reconhecermos nosso inacabamento, encontramos no fazer arte com os grupos de estudantes com os quais trabalhamos no LICCDA, um terreno fértil para pensar-fazer dança a partir da leitura do mundo. Se a “leitura do mundo precede a leitura da palavra” (FREIRE, 2011, p. 19), ela também pode nutrir o princípio dos nossos processos criativos e formativos. Em nosso caso, a leitura do mundo abre espaço para o gesto dançado, pois está imbricada às narrativas autobiográficas que nos concernem como sujeitos e que são convocadas ao processo criativo.

Encontrar o caminho dialógico que não esbarra no autoritarismo ou na licenciocidade não é tarefa fácil em um processo criativo. Temos consciência de que precisamos seguir sempre e constantemente em busca deste princípio freireano, imperfeitos que somos, nosso compromisso é com a busca permanente da pronúncia de mundo. É preciso refletir e aprimorar sempre nossas práticas, pois algumas culturas e hábitos ainda cristalizados no imaginário da dança poderão muitas vezes nos fazer perder o rumo. Caímos sempre no risco de perder a amorosidade freireana.

Para Freire (2015), a pronúncia de mundo é “um ato de criação e recriação”

que não ocorre “sem o amor que o funda” (p. 92), pois o amor é o fundamento do diálogo. O processo de criação de *FeridaCalo* permitiu que pudéssemos experienciar profundamente estas reflexões. Frida Kahlo, uma mulher de seu tempo e de todos os tempos, foi, é e será sempre uma história de vida e de luta, uma artista latino-americana que, a nosso ver, produziu na e com sua arte pronúncias de mundo que ecoam até hoje, nos mais diferentes recantos do planeta.

No trânsito entre artes e na criação coletiva construímos a dança como a nossa palavra, a nossa forma de problematizar e intervir no mundo, pronunciando-o, (re)criando-o. No atual contexto político brasileiro, ainda que, como artistas, corramos o risco da censura, de vaias e outras formas de não aceitação mais abruptas, fazem-se necessárias produções artísticas em dança entrelaçadas às narrativas autobiográficas dos corpos e com a realidade político-social vivida. Muito mais nocivo que os poderes violentos que hoje nos governam é o medo de lutar, de dançar, que pode nos paralisar e/ou induzir a produzir arte para regozijos individualistas e corroboração desse cenário nefasto. Ou a dança move os corpos e, portanto, a história, sendo uma forma de intervenção no mundo, ou ela é uma arte amorfa e despolitizada, meramente disfarçada de si mesma.

## Referências

217 ■

ACASO, María. **Pedagogías invisibles**: el espacio del aula como discurso. Madrid: Catarata, 2012.

ALCÁZAR, Josefina. **Performance**: un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad. México: Siglo Veintiuno, 2014.

BERTÉ, Odailso. **O abraço de amor de Kahlo, Estrada, Zenil e eu**: uma genealogia matricial a partir do corpo performativo. México: Universidad Iberoamericana. Santa Maria: Editora UFSM, 2020.

\_\_\_\_\_. **O movimento criativo e pedagógico de Frida Kahlo**. Santa Maria: Editora UFSM, 2018.

\_\_\_\_\_. **Dança contempop**: corpos, afetos e imagens (mo)vendo-se. Santa Maria: Editora UFSM, 2015.

BITTENCOURT, Adriana. **Imagens como acontecimentos**: dispositivos do corpo, dispositivos da dança. Salvador: EDUFBA, 2012.

COMISARENCO MIRKIN, Dina. “Luna. Sol. ¿Yo?”. In: DE CALDERÓN, Cándida Fernández (coord.). **Frida de Frida**. México: Instituto Nacional de Bellas Artes/Fomento Cultural Banamex, 2017. p. 179-211.

DAMÁSIO, António. **O mistério da consciência**: do corpo e das emoções ao conhecimento de si. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DINIZ, Carolina de Paula. “Vestíveis em fluxo: investigação das materialidades na produção do corpo/artista contemporâneo”. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 382-406, maio/ago. 2017. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/2237-266063521>>. Acesso em 03 maio 2021.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Esperança**: um reencontro com a Pedagogia do Oprimido. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

\_\_\_\_\_. **A importância do ato de ler**. São Paulo: Cortez, 2011.

\_\_\_\_\_. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

HANISH, Carol. **The personal is political**. 1969. Disponível em:  
<https://webhome.cs.uvic.ca/~mserra/AttachedFiles/PersonalPolitical.pdf> . Acesso em 04 maio 2021.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. "Por uma teoria do corpomídia". In: GREINER, C. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annblume, 2005. p. 125-133.

MARTINS, Raimundo. "A cultura visual e a construção social da arte, da imagem e das práticas do ver". In: OLIVEIRA, M. de O. **Arte, educação e cultura**. Santa Maria: Editora UFSM, 2015. P. 17-38.

SALLES, Cecília Almeida. **Processos de criação em grupo**: diálogos. São Paulo: Estação das Cores e Letras, 2017.

■ 218

SCHMIDT, Samara Weber. **Frida, Trisha e eu**: bricolagem de experiências na criação de dança que dizem da formação de uma artista-docente. Trabalho de Conclusão de Curso. 82 f. Curso de Dança-Licenciatura, Centro de Educação Física e Desportos, da Universidade Federal de Santa Maria. 2020.

TOURINHO, Irene; MARTINS, Raimundo. "Circunstâncias e ingerências da cultura visual". In: MARTINS, R. TOURINHO, I. **Educação da cultura visual**: conceitos e contextos. Santa Maria: Editora UFSM, 2011.

Recebido em 12/05/2021 - Aprovado em 12/05/2021

Como citar:

BERTÉ, O. S.; BORBA, M. C.; CASTRO, C. *Ferida Calo*: do trânsito entre artes e do processo coletivo, a dança como "pronúncia de mundo". *ouvirOUver*, v.17, n.2. p. 204-218. jul./dez. 2021. <https://doi.org/10.14393/OUV-v17n2a2021-61020>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.