

# *Cobertores*: o parangolé de Carmen Luz no pensamento coreográfico contemporâneo

Yuji Gushiken

Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)

## Resumo

*Cobertores*, espetáculo de Carmen Luz, tem como referência e intercessor poético o *Parangolé*, de Hélio Oiticica, evidenciando a emergência e a cartografia de um pensamento coreográfico como crítica social e experimentação cênica. A experimentação colocou em evidência a incorporação coreográfica a partir de três marcadores sociais: negritude como diferença étnica, juventude como condição etária e morro como alteridade espacial na cidade contemporânea. Metodologicamente, parte-se da abordagem teórica da dança como pensamento do corpo e adota-se a cartografia como método de produção ético-estética. Modelizamos uma metacartografia como procedimento para analisar o processo de dar-se intercessores artísticos com que Luz assina esta obra e insere a Cia. Étnica de Dança nas artes cênicas no início do século XXI. Memórias dessa experiência coreográfica se atualizam em dois desdobramentos, na medida em que Luz produz comentários sobre a própria carreira em registros audiovisuais e quando acionamos lembranças de montagens e diálogos realizados.

**Palavras-chave:** *Cobertores*, *Parangolé*, pensamento coreográfico, Carmen Luz, Cia. Étnica de Dança.

## Introdução

“Alguém, na plateia, gostaria de subir e conhecer o Morro do Andaraí?”, pergunta, com voz grave e suave, a coreógrafa e diretora Carmen Luz, da Cia. Étnica de Dança, numa sessão de *plateia-foyer*, logo após a apresentação do espetáculo *Cobertores* (2000) no primeiro semestre de 2001, a uma entusiasmada e surpresa plateia no Teatro Cacilda Becker, bairro do Catete, Zona Sul da Cidade no Rio de Janeiro. Na bancada móvel, entre grandes pilares de sustentação do prédio e sob o mezanino que funciona como espécie de galeria, nenhum dos presentes na plateia respondeu, ao menos de imediato, nem afirmativa nem negativamente, ao surpreendente e inesperado convite feito pela coreógrafa.

*Plateia-foyer* era um neologismo utilizado no ambiente de artes cênicas no Rio de Janeiro, nos primeiros anos do século XXI, principalmente em eventos de dança

contemporânea, como o *Panorama RioArte de Dança* e o *Dança Brasil*. Nessa prática dialógica, realizada após a apresentação do espetáculo, diretores e atores/bailarinos se detinham em conversar com a plateia sobre a obra apresentada. O pesquisador Roberto Pereira (2000), curador, com Lia Rodrigues, do *Panorama RioArte de Dança* no ano 2000, atribui o neologismo a Helena Katz, na época pesquisadora da PUC-SP e crítica de dança do caderno de cultura do jornal *O Estado de S. Paulo*.

A sessão de *plateia-foyer*, como exercício de conversação, redimensionava a experiência da fugaz fruição no campo das artes cênicas, estendendo a ação do público sobre uma peça de dança contemporânea, para além da contemplação da obra artística. A virtual ação de subir o Morro do Andaraí, comunidade na Zona Norte do Rio de Janeiro, sede original da companhia, equivaleria, ainda no percurso da obra e no convite da coreógrafa, à demanda artística de continuar a envolver o público na produção conceitual de uma obra de dança. Este processo, que vai se redimensionando a cada conexão, remetia o público, naquele início de século XXI, às obras de caráter ambiental do modernismo que ainda ressoava nas artes cênicas brasileiras daquele período.

*Cobertores*, obra coreográfica primordial de Carmen Luz, uma das criadoras e gestora da Cia. Étnica de Dança, fez estreia em 1998, com apresentação no *Panorama RioArte de Dança* no ano 2000. Este provavelmente é o registro mais relevante da obra pela amplitude do evento carioca no cenário nacional. Na edição de 2000, o *Panorama* teve na programação companhias e coreógrafos como Maguy Marin (França), Tom Plischke (Alemanha) e Vera Mantero (Portugal), entre os estrangeiros, e Paula Nestorov, Cia. Carlota Portela e Vera Sala, entre os brasileiros.

A apresentação de *Cobertores* em 2001, no Teatro Cacilda Becker, assim como no *Panorama* um ano antes, foi realizada com um corpo de bailarinos enfaticamente de adolescentes e adultos jovens, que atuaram também como colaboradores no processo de criação. Aquela foi uma das versões de *Cobertores*, entre outras obras produzidas pela coreógrafa e apresentadas em diferentes espacialidades cênicas, o que incluía teatros e espaços ao ar livre, na criação de territórios artísticos no espaço urbano da metrópole carioca. (ESPÍRITO SANTO, 2011).

Nas memórias de 2001, que permanecem e insistem no tempo, quando buscadas em forma de lembranças, um grupo de bailarinos, com tecidos de material sintético em torno dos pescoços e jogadas por cima dos ombros, rodopiava e criava imagens de capas-cobertores em movimento. A peça coreográfica evocava, na interatividade dos *Parangolés* de Hélio Oiticica, como obra de referência, a relação ambiental entre corpo e cobertor, com base nas figuras marginalizadas e maltrapilhas que perambulam pelas ruas das cidades brasileiras.

Hélio Oiticica apresentou os *Parangolés* pela primeira vez em 1965, na *Mostra Opinião 65*, realizada no Museu de Arte Moderna (MAM), no Aterro do Flamengo, Zona Sul do Rio de

Janeiro, preparando uma demonstração com participação de seus amigos sambistas do Morro da Mangueira. O que deveria ser uma entrada triunfal, com os corpos girando as capas na experiência ambiental desta relação, teve exibição proibida no espaço interno do museu. O fato é lembrado como um dos episódios mais traumáticos entre arte e instituições artísticas no Brasil (FIGUEIREDO, 2007, p. 112-113).

A experiência do *Parangolé*, que a institucionalidade do museu interditou parcialmente, resumia a aproximação de Oiticica com o samba, na década de 1960, especificamente no Morro da Mangueira, o que incluiu a descoberta do corpo, um deixar-se atravessar e afetar pelo ritmo, entregar-se à “dança que se dança”, sem preocupação com evoluções no espaço e obrigação de movimentos preestabelecidos. O conceito de *Parangolé*, no caso, buscava estender o sentido de apropriação às coisas com que se depara nas “ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, coisas não transportáveis”, mas para as quais Oiticica chamaria o público à participação (DOS ANJOS, 2012).

A questão temática central de *Cobertores* (2000), que compõe uma trilogia com as obras posteriores *Clip-se!* (2002) e *Enter* (2004), e nas quais Carmen Luz convida a juventude negra a participar como bailarinos-coreógrafos, é a rua das grandes metrópoles, de Dhaka, em Bangladesh, ao Rio de Janeiro, no Brasil (LUZ, 2009; 2019).

Na condição de avesso da casa, que seria o ninho do aconchego e da positividade do lugar privado, a rua é espaço social marcado por um imaginário da negatividade. A negatividade da rua, que se relaciona simbolicamente pela presença das turbas em movimento e na figura das multidões sem rosto, traduz a imagem significativa do anonimato das massas populacionais urbanas como o desconhecido que bate à porta.

Em leitura antropológica, na perspectiva de uma cultura brasileira, em casa as pessoas são gente, “nossa gente”, mas, nas ruas, o que há é o movimento, grupos desarticulados de pessoas, a massa humana. A rua é lugar de luta e de trabalho, do fluxo da vida e das contradições sociais, e, portanto, onde também se dá a ver a “dura realidade da vida” (DAMATTA, 1986, p. 20). Na rua, a indiscernibilidade das massas se atualiza em distintas formas visíveis nas multidões anônimas que caminham e deambulam no seu repetitivo trajeto cotidiano.

O anonimato, no entanto, torna-se apenas o lado opaco de uma ruptura social radical: os conflitos silenciados da condição de classe, conectadas à abjeção a grupos aos quais historicamente são agregadas negatividades no imaginário social, como favelados, mendigos e loucos, chamados “tipos” e “tipões” ociosos ou em trabalhos subalternos, figuras populares e recorrentes nas paisagens citadinas, que desafiam, em suas *performances* diárias nas ruas das cidades, a lógica do mundo economicamente produtivo, o sossego da cidade e a disciplina dos ambientes ditos civilizados (PINHO, 2021).

De modo específico, no axioma produzido pelas perversidades do sistema econômico e político, do mercantilismo da época do Brasil Império ao Brasil republicano de hoje, a abjeção genérica atinge enfaticamente, como sugere o pensamento coreográfico, corpos negros.

A montagem de *Cobertores*, além da presença enfática de bailarinos e bailarinas adolescentes e adultos jovens, caracterizava-se pelo fato de o elenco ser originário não de escolas de dança, menos ainda de balé clássico ou dança moderna ou contemporânea, mas de um entremeio de projeto social e ativismo político, instalado e em funcionamento em uma comunidade localizada em um morro, na conturbada metrópole do Rio de Janeiro, e notadamente a presença de bailarinos e bailarinas negros.

O trabalho coreográfico evidenciava, naquele contexto, a emergência de uma condição discursiva: a espacialidade do morro como lugar de produção de saberes artísticos, a etnicidade dos corpos negros como memória de uma ancestralidade significativa, a juventude como potencialidade de incorporação coreográfica e a própria dança contemporânea como campo em processo de abertura a experimentações poéticas.

Estas foram condições em que Carmen Luz estava inserindo jovens do morro numa experiência singular de formação e experimentação em artes cênicas, e de modo específico em dança contemporânea. Nessa cartografia coreográfica, Carmen Luz, que prefere usar o termo *poesia cênica para pensar por imagens* (LUZ, 2019), evoca seus intercessores no processo de criação artística: Hélio Oiticica, Lygia Clark, James Brown, Abdias do Nascimento, Conceição Evaristo, Leda Martins, Heloísa Buarque de Holanda, Solano Trindade.

Numa cartografia sincopada entre distintos momentos, que se estendem e se ligam numa ampla duração, a coreógrafa carrega também, nas memórias de sua biografia, intercessores próximos desde antes da carreira artística: o pai alfaiate (costureiro de leituras), a mãe dona de casa (costureira dos laços familiares) e a tia-avó (filha de Oxum, madrinha de batismo e memória afetiva dos movimentos de dança em terreiro de candomblé) (LUZ, 2009).

### **Metacartografia: a dança que aciona memórias e uma escrita**

No plano metodológico, em abordagem qualitativa e com procedimentos de pesquisa bibliográfica e documental, partimos da categorização da dança como *pensamento do corpo*, na perspectiva de Helena Katz, numa proposição conceitual interdisciplinar no campo semiótico-comunicacional (KATZ, 2005).

Dança, nessa construção teórica, é categorizada como processo cognitivo, no qual o processo coreográfico, como pretendemos argumentar, se atualiza na medida em que apresenta uma demanda de corpos-intercessores, que também só se atualizam como corpos que dançam quando acionados por uma exterioridade coreográfica em sua função discursiva.

Nessa perspectiva, dança é daqueles processos cuja maquinação corporal evoca um sem-número de fluxos de informações que atravessam e constituem a consciência, evidenciando modos e intensidades com que uma experiência de subjetivação ganha em atualização. Os caminhos que uma coreografia inventa em um determinado corpo evidenciam processos criativos que são, propriamente, processos cartográficos, espécies de mapas em produção, poéticas emergentes em experiência, com trajetos por vezes tortuosos e virtuosos, que o ambiente externo engendra numa determinada relação com o corpo cognoscente.

Cartografia, portanto, é feita de demarcações cognitivas, mas também de construções místicas, rituais, sintomatológicas (GUATTARI, 1992, p. 22). O percurso de subjetivação coreográfica, ao evidenciar um método que se inventa no fazer caminho, o próprio exercício de cartografar, teleologia sem objetivo preciso, deve considerar os modos como o ambiente externo funciona em condições de produzir determinada existência.

O mundo lá fora, ao incidir como exterioridade na constituição da consciência, sugere uma relação multicomponencial, no paradigma estético proposto por Guattari para a subjetividade, em que vários elementos, humanos e não humanos, constituem a emergência de um pensamento coreográfico como processo de subjetivação e produção de um método cartográfico.

Uma cartografia que se cria como método ganha evidência em *Cobertores*, na medida em que um mapa mental se constitui entre pensamento coreográfico, intercessores (artísticos, familiares, ambientais, sociais) que intervêm no processo de criação, até ganhar materialidade no corpo que dança e afetar a consciência de uma plateia.

Carmen Luz desdobra esse mapa coreográfico em anos subsequentes, na medida em que produz comentários sobre sua experiência de criação artística na Cia. Étnica de Dança, através de depoimentos que redimensionam as memórias de obras sem registros disponíveis ou acessíveis, caso de *Cobertores*.

Após duas décadas de estreia de *Cobertores*, com um dos primeiros registros deste trabalho coreográfico no catálogo do *Panorama RioArte de Dança Contemporânea* do ano 2000, memórias deste ativismo social e experimentação coreográfica com jovens adolescentes negros e moradores do morro continuam a produzir uma cartografia artística contínua, sempre em processo de atualização, através de lembranças gravadas e registradas por Carmen Luz em forma de textos (escritos e orais) e imagens digitais.

Com base nestas fontes midiáticas, manuseadas e dispostas aqui na perspectiva de documentos-monumentos (LE GOFF, 1996), em que a tecnologia se torna condição de se falar de dança e registro de um enunciado possível, neste exercício que a coreógrafa busca pensar e falar de si mesma como artista, autobiograficamente, foi preciso criar, num procedimento similar, um processo metacartográfico.

Nesse procedimento, foi preciso acionar a própria coreógrafa, através de suas falas e de seus registros audiovisuais, como intercessora da escrita deste artigo, que se desdobra verbalmente na análise de sua própria obra, como que devolvendo, na forma de uma escrita também cartográfica, e agora na leitura de Marcel Mauss (2003), uma espécie de contradádiva à obra artística como uma dádiva recebida.

Recorremos, portanto, à memória de imagens da apresentação de *Cobertores* de 2001, no Teatro Cacilda Becker, à qual pudemos assistir presencialmente, trazendo-a ao presente na forma bergsoniana de lembranças (BERGSON, 1999), virtualmente precárias e virtuosamente falhas, que acionamos ao ver e ouvir a coreógrafa naquele já espesso presente de início de século.

Dada a escassez de documentos da época sobre *Cobertores*, a condição tecnológica midiática que emergiu nos anos que se seguiram é que permitiu a Carmen Luz dar sequência a uma interlocução com um público que se formou em torno de seu trabalho artístico, para além das sessões de *plateia-foyer* de duas décadas atrás.

Foi preciso fazer do pensamento radical de Carmen Luz também uma espécie de forma intercessora na emergência deste texto, através dos afetos que se prolongam na memória e produzem a sensação de estarmos nos deslocando no tempo e traçando, nas memórias de *Cobertores* e nos depoimentos da coreógrafa, o que pretendemos categorizar como uma metacartografia: um caminho de escrita que só se atualiza na medida em que funciona se conectando a outro caminho produzido, a própria obra em sua duração, e a escrita fazendo assim seu próprio mapa cognitivo e sensível.

A obra *Cobertores*, e suas imagens de capas rodopiantes e voadoras, agencia-se enquanto o nosso próprio parangolé e intercessor metodológico, na medida em que incide em nossa percepção e memória, agenciando e dando condições para emergência de um ensaio em sua forma escrita. Quanto mais a coreógrafa fala em suas entrevistas, mais se presentifica não apenas a dança, na medida em que *Cobertores* é peça desprovida de registros audiovisuais e fotográficos acessíveis, mas aquilo que se fala sobre o ato de coreografar.

Dar-se um intercessor, como imagem eloquente e de efeito, equivale, conforme Deleuze (1992, p. 151), não necessariamente a um ponto de partida e dispêndio de energia, ou a uma possível busca de origens, mas, na metáfora do surfe em que se pega energia na onda, a uma “maneira de colocar em órbita” ou “chegar entre”. Hélio Oiticica, intercessor de Carmen Luz. Carmen Luz, motivo e intercessora deste ensaio. A coreógrafa assina uma dança, que aciona uma escrita sobre a própria dança.

A escrita corporal que se atualiza no corpo que dança ganha também em contínua atualidade, na medida em que acionamos as memórias da própria autora na produção de uma escrita verbal, que tenta desdobrar em forma de texto, não sem percalços e gaguejos, a *performance* do espetáculo visto no teatro Cacilda Becker, no Catete.

## Corpo-ambiente: osmose e composições

Cobertor de doação, cobertor de mendigo. Estes são termos genéricos, encontrados no comércio popular nas cidades brasileiras, para definir o cobertor de baixo custo, caracterizado pela recorrente cor cinza, feito de restos de fibras da indústria têxtil e de garrafas plásticas descartadas. O produto provém, tecnicamente, da prensa de materiais de fibra natural e sintética, com os fios ficando sobrepostos e compactados, resultando em um tecido rústico, embora industrializado, e considerado de pouca durabilidade.



Cobertor que resulta da prensa de fibras naturais e sintéticas (foto: Yuji Gushiken)

Em geral, o cobertor de doação, chamado popularmente de *seca-poço* em algumas regiões brasileiras, é o único recurso material com que muitas pessoas em situação de rua contam para enfrentar o desconforto das calçadas e o frio das madrugadas ao total relento. Em outra função tática, ainda em função protetora do corpo, os cobertores servem para montagem de barracas improvisadas em que tantas pessoas habitam, de forma precária, as ruas das cidades brasileiras.

O cobertor de baixo custo, como recurso material, tem um vínculo funcional junto ao corpo das populações marginalizadas e errantes que vagam dia e noite pelas ruas das cidades. No Brasil, estima-se que a população de pessoas em situação de rua chega a 101.854 pessoas, das quais 40% habitam municípios com mais de 900 mil habitantes (NATALINO, 206). A marginalização, além do aspecto econômico e de classe social, está associada não só à primeira e biológica pele, mas também a esta segunda pele, o cobertor de fios prensados, que se instala como artifício de um corpo socialmente fragilizado.

Assim, seguindo indícios deixados por Carmen Luz em seu modo de *pensar por imagens*, é pela percepção fenomenológica da pele – a biológica e a artificial – que também se pode esmiuçar a natureza e a cultura de um corpo, como ele reage, resiste e sobrevive às estruturas sociais, e de modo específico o corpo negro, agora como questão social e condição de pensamento crítico no pensamento coreográfico.

Se o cobertor barato é, nas agruras da realidade material, um elemento que se agrega ao corpo marginalizado e lhe atribui uma presentificação, uma condição precária de estar no mundo, em *Cobertores*, o espetáculo, a indumentária que serve para a composição da obra torna-se elemento constituinte dos movimentos corporais e das frases coreográficas, produzindo uma sequência de imagens. Quando os bailarinos se movimentam em cena, rodando as capas, não se sabe se são os corpos que acionam os cobertores ou se são os cobertores é que dão a base para o acionamento dos corpos.

Corpo e cobertor tornam-se estruturas com as quais Carmen Luz inventa, no *pensar por imagens*, um processo coreográfico. Corpo-cobertor, relação ambiental agora como espécie de composição, torna-se o motivo de crítica social e condição de criação artística. Vestir o cobertor-capa, movimentar a capa e ser movimentado por ela, girar o corpo em torno de um eixo imaginado, espécie de zênite ou nadir, sobre si mesmo: todas estas ações evocam uma dinâmica que institui uma vivência do bailarino em meio ao ambiente material que o circunda.

No processo criativo de Carmen Luz, o vestir o cobertor reinventa o vestir a capa-parangolé, procedimento participativo e ápice criativo da antiarte, no qual Hélio Oiticica argumentava pelo “sentido maior e total da obra” (OITICICA, 1986). No vórtice do *Parangolé*, “envelope-emblema do morador do morro”, a relação entre artista e participante não é a relação frontal de espectador e espetáculo, mas a produção de uma cumplicidade, relação oblíqua e clandestina: “peixes do mesmo cardume”, escreveu Wally Salomão (2003, p. 37).

Entre Carmen Luz e Hélio Oiticica, entre os quais atravessa a obra interativa de Lygia Clark (MILLIET, 1992), o chamado espaço intercorporal se atualiza não apenas entre cobertor/capa e bailarinos, mas também numa extensão espacial e temporal entre dois criadores interessados na dimensão poética das experimentações, cada qual em seu tempo, mas ambos nos morros do Rio de Janeiro. Hélio Oiticica no Morro da Mangueira. Carmen Luz no Morro do Andaraí.

Se há nessa interface um princípio de organização autopoietica-cartográfica (MATURANA; VARELA, 1995; GUATTARI, 1992), qualquer que seja o mecanismo em funcionamento e dada a produção de novos referentes poéticos, ele se dá também pela conjunção entre cobertor e corpo. O referente não se presentifica, portanto, pela estrutura de cada unidade, mas pelo processo de agenciamento entre elas, marca de enunciação que singulariza o pensamento coreográfico de Carmen Luz.



Em *Cobertores*, os cobertores que dão nome ao espetáculo não são meros adereços de figurino ou de cena, como que ilustração supérflua de um conceito artístico, como aquilo que simplesmente se dá a ver como pura ocupação do espaço cênico. Pelo contrário, os cobertores tornam-se elementos constituintes na composição da obra: cobertores-corpos. Não é por acaso que *Cobertores* explicitamente incorpora e aciona as capas-parangolés de Hélio Oiticica.

Na sessão de *plateia-foyer*, em 2001, Carmen Luz dizia ao surpreso público que *Cobertores* tinha a “marca do corpo negro, do corpo da favela”. A surpresa da plateia naquele início de século XXI se devia ao fato de os bailarinos serem na maioria adolescentes, moradores ou frequentadores do projeto de dança coordenado pela coreógrafa no Morro do Andaraí, e nenhum deles, pelo menos naquela data, bailarino profissional.

Mas o que seria, genericamente, esse corpo negro, que habita a favela ou dorme sob cobertores ao relento, mas que, produzindo seu próprio acontecimento, incorpora epistemicamente um processo coreográfico, de que falava Carmen Luz? A coreógrafa e ativista elucidaria numa entrevista, anos depois desta experiência cênica, que a topografia do morro, como elemento hodierno e constituinte do processo de criação artística, incide na dinâmica de movimentação do corpo.

Nessa relação corpo-ambiente, o “jeito de andar”, na paisagem íngreme de vielas tortas e sem nome, já implicaria na produção de um vocabulário corporal, ao modo de um hábito que se instala no cotidiano. O movimento, uma vez incorporado, ganha o estatuto de um hábito, como processo de repetição no tempo e espécie de lei que o corpo engendra como saber. A motricidade cotidiana se trama epistemicamente como lei que o corpo cria para si próprio, ao percorrer o chão misto de cimento e terra batida, no vai-e-vem das passagens estreitas e nas subidas e descidas dos platôs, mais de mil, talvez, que constituem o ambiente íngreme das comunidades nos morros cariocas.

A topografia do morro torna-se a condição ambiental, repertório estético hodierno e condição estruturante de produção simbólica, para a inscrição do movimento do corpo. Haveria, assim, uma espécie de pedagogia do cotidiano, uma potencial poética das habilidades do dia a dia, em que o processo de cognição do corpo é profundamente afetado pelos acidentes topográficos (naturais) e urbanísticos (culturais) do meio ambiente, notadamente o ambiente urbano.

No senso comum, quando se diz que o indivíduo que habita a favela e transita pelo morro, ao desenvolver conhecimento dos passos de samba, trata-se empiricamente da produção de saberes que existe na relação entre corpo e características topográficas do espaço urbano.

Essa relação epistêmica, ao constituir o imaginário popular, não passou despercebida por Hélio Oiticica, artista oriundo da classe média, mas que durante bom tempo havia feito

residência artística no Morro da Mangueira, condição espacial urbana e contexto histórico que o levou à criação dos *Parangolés* como ápice de sua insistente busca por um processo artístico interativo entre corpo e ambiente (OITICICA, 1986).

No pensamento coreográfico de Carmen Luz, que tem Hélio Oiticica como intercessor primordial, os cobertores se apresentam, simultaneamente, como repertório material na precariedade do abandono e pretexto para o pensamento coreográfico. Os cobertores-parangolés tornam-se elementos que, na criação de um vocabulário corporal, favorecem o desenvolvimento de frases coreográficas imaginadas pela autora.

Mais que ponto de partida para a crítica social, os cobertores (os objetos) incidem na obra coreográfica como uma qualidade constituinte: o cobertor engendra a segunda pele do corpo marginalizado nas ruas e também a matéria que afeta o pensamento coreográfico e a potência indutora do corpo que dança. Há, nessa interface, um processo que não permite separação entre corpo e cobertor, como se fossem duas matérias de naturezas distintas.

Entre os saberes do corpo marginalizado nas ruas está a capacidade de se proteger – física e psicologicamente – sob o cobertor de doação, que se torna mais que um cobertor: torna-se a produção redimensionada de uma nova finitude entre um sujeito e o ambiente que o cerca. É esta produção metafórica, enquanto produção simbólica, que permite uma saída tática nesta luta pela sobrevivência. A metáfora como substituição, o cobertor como um artifício que protege e delimita um corpo ficcionado entre natureza e cultura e, no campo artístico, a *poesia cênica* como episteme criadora e exercício de poder simbólico.

A fragilidade do corpo tem, como condição discursiva recorrente na cultura ocidental e cristã, a narrativa bíblica do pecado original. A natureza da nudez, imagem simbólica das primeiras narrativas do Velho Testamento, passa a ter conotação negativa nesta nova condição humana, agora apartada do amparo divino. Após a perda do Paraíso, as vestes tornam-se como que a marca enunciativa de uma nova condição corporal.

Sob as agruras da natureza, o vestuário ganha estatuto de artifício e passa a compor um código que se inscreve no corpo, modulando-o formalmente. A outra pele, na nova condição corporal, aparece e vai se reproduzir como um arquétipo nas diferentes culturas, tendo como ponto em comum e uma de suas referências a história divina, em sua versão cristã, da Criação do mundo.

Entre os antigos gregos, como relata Platão, em *A República*, as ficções que se faziam com o corpo incidiam mais especificamente na alma: diferentes minérios – bronze, prata e ouro – eram os adornos que apontavam virtudes dos habitantes da *pólis* (a cidade grega).

Nos dias de hoje, o corpo ficcionado se atualiza no modo de produção científica e tecnológica, em que o reino mineral, mais que fazer parte do imaginário e da alma, já se encontra incrustado no corpo biológico na forma das mais variadas próteses.

A tecnologia assim se incorpora no corpo já nem tanto a partir do enxofre (*sulphur*, em latim) dos alquimistas da Idade Média, mas com base no silício do mais avançado pensamento científico e tecnológico da contemporaneidade.

O contemporâneo, no entanto, é a época da superposição de épocas, e cada qual com sua experiência temporal de duração. Entre o ouro imaginário dos gregos e o silício dos tecnólogos de hoje há, ainda, o tecido – mistura de algodão e acrílico – dos cobertores baratos a cobrir corpos marginalizados, que não herdaram nem a imaginação grega do ouro nem a fábula contemporânea do silício.

É como se a realidade do abandono nas ruas é que fosse uma fábula, muito mais próxima da narrativa de uma tragédia, pois que destoa do encantamento produzido seja pelo imaginário mítico da época dos antigos, seja pelo imaginário tecnológico da contemporaneidade.

*Cobertores*, de Carmen Luz, coloca em evidência as contradições sociais: de um lado, a miséria do mundo e o abandono social, de outro, as possibilidades de atualização do corpo e invenção do pensamento coreográfico, segundo as condições de subjetivação entre ambiente e algo que se presentifica como dança que se vê, e assim afeta nossa consciência.

### **O cobertor-parangolé: a natureza do artifício**

O cobertor barato que cobre o corpo das pessoas em situação de rua, adormecido na calçada, invisibilizado na percepção social e pela falta de empatia da população em geral, é a mesma capa que produz as figuras fantasmáticas que vagam dia e noite pelas ruas das cidades. No cotidiano da cidade contemporânea, essa é a imagem do corpo socialmente constituído dos segmentos marginalizados, como a diferença que bate à porta e instala-se na cidade com sua presença invariavelmente silenciosa.

Em *Cobertores*, corpo e cobertor não são duas peças independentes, mas funcionalizam-se como se um fosse qualidade constituinte do outro na construção desses personagens urbanos. Numa metáfora possível, também pensando por imagens e tendo o *Parangolé* como referência de leitura da cidade contemporânea, o cobertor é a outra dimensão do corpo que busca se constituir no contorno ambiental.

Se é artifício, espécie de recurso mínimo na precariedade material, o cobertor barato, cinza sobre o cinza urbano, confunde-se com o corpo que habita a cidade. É próprio do artifício tornar-se um complemento do objeto que lhe dá suporte – como na relação estruturante entre substantivo e adjetivo, na medida em que o adjetivo confere uma qualidade ao referente.

Mas, dadas as características com que os objetos podem se ligar uns aos outros, talvez seja conveniente perguntar se o adjetivo que qualifica também não pode ter vocação para tornar-se corpo, como se a qualidade, como um segundo, se tornasse tão própria do objeto que pudesse ser confundida com a sua natureza.

Quando um complemento confere uma qualidade, qualquer que seja, a um objeto, o que esse complemento provoca está no âmbito da mudança de intensidade: a consciência atravessada pela objetividade do mundo inclui a sujeição da subjetividade à força do mundo exterior. Em rede, atravessado por fluxos que sabe-se lá de onde podem vir, já não se sabe se um corpo nessa composição híbrida, do tipo corpo-cobertor, começa um novo estado ou se é próprio dele ser começado por outras instâncias do ambiente.

Já não se sabe o quanto o corpo é que se inscreve na objetividade do mundo ou o quanto o mundo é que se presentifica nele. O que se torna evidente, no caso dos corpos nas ruas e seus cobertores baratos, é que esta relação, embora atribua outro estatuto simbólico, reafirma a insistente manutenção do *status quo* em que corpos, historicamente e ainda nos dias de hoje corpos negros, continuam a sofrer as mesmas agonias desde a formação do Brasil Colonial.

Com o cobertor que o cobre na rua, o corpo andarilho talvez passe por uma mera mudança de intensidade, pois o tecido barato, ao proteger física e simbolicamente o corpo, exerce o papel que um adjetivo confere a um substantivo: atribuir-lhe uma qualidade qualquer. Se o objeto que atribui qualidade ao corpo se confunde com o próprio corpo ao qual atribui alguma qualidade tipológica, talvez se trate bem mais de uma mudança de natureza.

A performatividade cênica, atravessada pela crítica sociológica, incide também no questionamento se o corpo, reconhecidamente híbrido, é, necessariamente, de outra natureza. Na emergência do pensamento coreográfico, a demanda de corpos é pela mudança de grau, em que um corpo está sendo fabulado na criação artística. O corpo que muda de natureza ainda conserva traços de uma condição disjuntiva, propriamente contemporânea, em que há um passado que não passa e um futuro que ainda se atualiza.

Esta relação entre o sujeito e o mundo das coisas é o que se designa por subjetividade, em uma perspectiva ambiental. Portanto, subjetividade não é linearmente apenas a marca discursiva de enunciação do sujeito no ambiente que o cerca. Mas esta subjetividade, dada a condição estruturante do ambiente sobre o indivíduo, potencialmente molda os modos de agência que um corpo consegue grafar na, ou apesar da, estrutura e do sistema social.

Memória, numa leitura bergsoniana, só se realiza na medida em que uma consciência seleciona, no plano da memória, o passado que lhe interessa e o atualiza no presente (BERGSON, 1999). Por outro lado, esta recorrência do passado fornece uma noção de presentidade, aquela sensação de estar no mundo, como sinal de que o mundo também se inscreveu numa dada consciência.

Assim, a subjetividade tem um aspecto conjuntural que se dá como um processo em sua historicidade, em que há um vai-e-vem, um trânsito, entre uma consciência e a realidade que se apresenta a essa mesma consciência. A idéia de processo, como que constantemente

atualizando a permanência das estruturas, desloca a subjetividade do plano da mera enunciação para inscrevê-la num plano mais amplo: o da cognição.

Daí dizer que a subjetividade relaciona-se não apenas com a estrutura discursiva que se joga numa trama sígnica, mas que ela, ao se constituir, se dá também nesse vai-e-vem, como afetação do mundo no corpo e, portanto, em uma dada consciência. Esta trama equivale a dizer, nos termos da experiência-parangolé, desde a obra de Hélio Oiticica, que quanto mais o mundo faz diferença num indivíduo, mais o indivíduo pode, pelo menos em tese, fazer diferença nele.

Capturar momentos, “arquivá-los” em forma de lembranças e funcionalizá-los segundo um projeto poético: eis aí, entre o parangolé de Hélio Oiticica e os cobertores de Carmen Luz, o modo como a subjetividade engendra-se a partir de objetos e ambientes intercessores disponíveis para um uso qualquer, notadamente poético. Um rodopiar de capas ou de capas-cobertores, e cada qual um modo de fazer funcionar a agência corpo-ambiente.

## Considerações finais

Ano 2021, virando 2022, mais de duas décadas depois, não subimos, ainda, o Morro do Andaraí, no convite de Carmen Luz, feito no já longínquo e espesso início de século XXI, no Teatro Cacilda Becker, no Rio de Janeiro, na medida em que tínhamos que subir, naquela década, outro morro, a Rocinha, do outro lado do Parque Nacional da Tijuca. No entanto, acessamos a presença da diretora nos muitos depoimentos que ela concedeu, nestas duas décadas de produção coreográfica, nos formatos de entrevistas e conversas em audiovisuais.

Carmen Luz acessou Hélio Oiticica e seus Parangolés, quase quarenta anos depois da *Mostra Opinião 65*, como intercessores primordiais na criação de *Cobertores*, a obra talvez a mais emblemática da participação da juventude negra numa experiência de dança contemporânea. Adolescentes sem formação em dança também tornaram-se intercessores do pensamento coreográfico de Carmen Luz, que convidou os jovens bailarinos, muitos deles ainda adolescentes na época, a vestir o cobertor-parangolé.

A coreógrafa, diretora de teatro e também cineasta estendeu o processo de criação artística na medida em que passou a registrar depoimentos sobre sua arte a jornalistas e produtores culturais. A tecnologia midiática tornou-se também intercessora de Carmem Luz na forma de ampliar um presente que insiste em se estender como memória. Na sessão de *plateia-foyer*, em 2001, a coreógrafa e ativista convidava o público do espetáculo a dar-se também como intercessor de uma experiência então emergente na cena de dança contemporânea carioca e brasileira.

São muitas as formas de conexões e de produzir uma cartografia como método, em sua singularidade não necessariamente reproduzível, que se configura e emerge quando não há, propriamente, um mapa, com direções definidas, mas com caminhos a serem potencialmente

inventados. *Cobertores* é daquelas obras que emergem como processo criativo e ganham duração na memória, na medida em que pensamento coreográfico e corpo que dança pegam carona um no outro e nas possibilidades materiais e imateriais disponíveis no ambiente em que se encontram.

O processo cartográfico de Carmen Luz evidencia a antiga tensão entre o que as estruturas sociais de um dado tempo histórico fazem emergir ou rarear e o que, no plano do desejo, maquinado com vários intercessores, se torna presentificável como modo de agir e construir um caminho por entre as estruturas, com elas ou apesar delas.

Quando se olha para trás e se percebe um caminho feito, notadamente na experiência de um método coreográfico, nota-se que ele aparece como uma espécie de assinatura, em que há dois aspectos: o pensamento coreográfico que imagina um corpo e o corpo que dança que atualiza a imaginação coreográfica, relação que dá margem à atualização do método.

Na medida em que um corpo se torna intercessor de outro corpo, havendo assim a condição de haver dança, ao final só faltou, neste longo processo de duas décadas, ao menos no nosso caso, um detalhe: subir o Morro do Andaraí e, enfim, aceitar o convite de Carmen Luz, embora, até onde se sabia, quase vinte anos depois, a Cia. Étnica de Dança tenha mudado de endereço e montado residência artística, de modo fixo ou itinerante, para as bandas do Maracanã.

## Referências

- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- DAMATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro, Rocco, 1986.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução: Peter Pal Pélbart. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DOS ANJOS, Moacir. As ruas e as bobagens: anotações sobre o *delirium ambulatorium* de Hélio Oiticica. *ARS (São Paulo)*, v. 10, n. 20, p. 22-41, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2012.64418>. Acesso em 24 jan. 2022.
- ESPÍRITO SANTO, Denise. Diáspora, poesia e africanidades nos espetáculos da Cia. Étnica de Dança Teatro. *Concinnitas*, ano 12, v. 1, n. 18, jun. 2011, p. 157-165. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/59604/37777>. Acesso em: 12 jan. 2022.
- FIGUEIREDO, Luciano. The world is the museum: Appropriation and transformation in the work of Hélio Oiticica. In: RAMIREZ, Mari Carmen. *Hélio Oiticica: The body of colour*. London: Tate Publishing and The Museum of Fine Arts, 2007, p. 105-125.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: Um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- KATZ, Helena. *1, 2, 3: A dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- LUZ, Carmen. A escrita do corpo negro: Ciência & Letras. [Entrevista a Renato Farias]. *Canal Saúde Oficial*, 16 jan. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VK7z64cz37o>. Acesso em: 25 jan. 2022.

- LUZ, Carmen. Depoimento. In: FERREIRA, Cláudia; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; CIRO, Numa (org.). *A nova expressão das mulheres da periferia: Relatório de Projeto*. Rio de Janeiro: Centro de Atividades Culturais, Econômicas e Sociais, 2019. Disponível em: [http://www.memoriaemovimentossociais.com.br/sites/default/files/publicacao/a\\_nova\\_expressao\\_das\\_mulheres\\_da\\_periferia.pdf](http://www.memoriaemovimentossociais.com.br/sites/default/files/publicacao/a_nova_expressao_das_mulheres_da_periferia.pdf). Acesso em 19 jan. 2021.
- LUZ, Carmen. Cia. Étnica de Dança e Teatro Bl.1/2, s.d. *Cultura Urbana TV Alerj*. [Entrevista a Ricardo Brasil]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EVtzUeAljsE>. Acesso em 20 jan. 2022.
- LUZ, Carmen. Cia. Étnica de Dança e Teatro Bl. 2/2, s.d. *Cultura Urbana TV Alerj*. [Entrevista a Ricardo Brasil]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sVhof92kg2k>. Acesso em: 20 jan. 2022.
- LUZ, Carmen; ASBEG, José Carlos. *Sobre Viventes (Festival Internacional de Teatro 5ª Edição)*. Vídeo de 18 minutos e 47 segundos postado por José Carlos Asbeg [s.d.]. Direção coreográfica de Carmen Luz e direção de vídeo e fotografia de José Carlos Asbeg. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JRdIYGYd7h8>. 16 out. 2004. Acesso em 15 fev. 2022.
- LUZ, Carmen; LIMA, Renata Lima: *O negro na dança (Diálogos Ausentes 2017)*. Itaú Cultural. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=g\\_4Cn-TsGPK](https://www.youtube.com/watch?v=g_4Cn-TsGPK). Acesso em 20 jan. 2022.
- MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: Obra-objeto*. São Paulo: Edusp, 1992.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naif, 2003.
- MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. *A árvore do conhecimento: As bases biológicas do entendimento humano*. Campinas: Editorial Psy, 1995.
- NATALINO, Marco Antônio Carvalho. *Estimativa da população em situação de rua no Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto de Pesquisa Econômica e Aplicada, 2016. Disponível em: [http://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/7289/1/td\\_2246.pdf](http://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/7289/1/td_2246.pdf). Acesso em 02 fev. 2022.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PEREIRA, Roberto. [Texto de apresentação]. In: PANORAMA RIOARTE DE DANÇA, 9., 2000, Rio de Janeiro. [Programa]. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro; Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro; RioArte, 2000. p. 12.
- PINHO, Rachel Tegon de. O Brasil nunca foi ao Brazil, o Brazil não conhece o Brasil. *Estudos de Cultura: Concepções e Abordagens*. Macapá: Editora da Unifap, 2021, p. 293-314.
- PLATÃO. *A República*. Trad. Enrico Corisieri. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1997.
- SALOMÃO, Wally. *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? e outros escritos* Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- VIVADANÇA FESTIVAL INTERNACIONAL. Cia. Étnica (RJ): Vivadança Ano 4. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yvjQ76-ChZA>. Acesso em 21 jan 2022.
- WHITE CHAPEL GALLERY. *Catálogo Hélio Oiticica*. Londres, 1969.