

CORPO GRAFÍAS

Estudios críticos de y desde los cuerpos

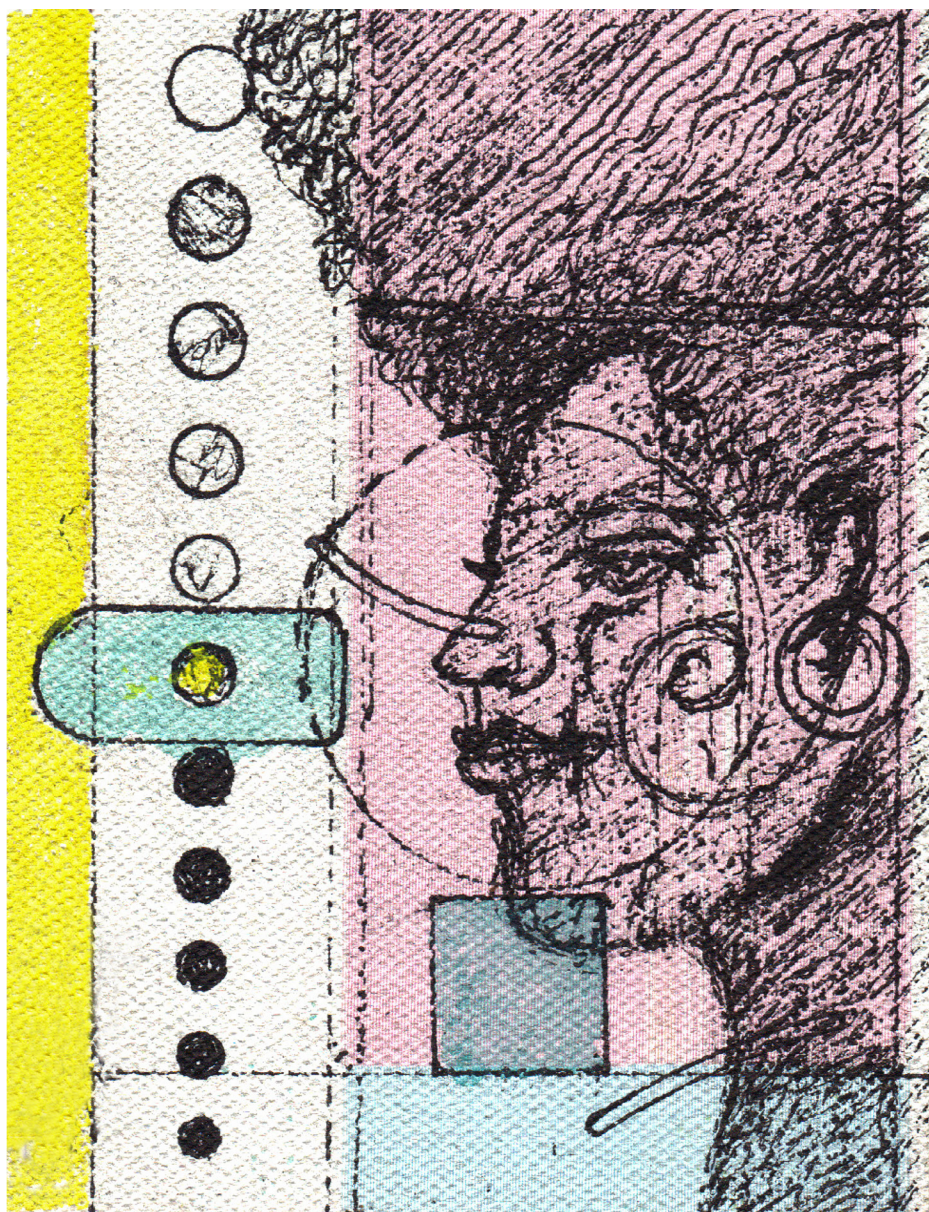
Vol. 13 No. 13 - ISSN Impreso 2390-0288 / ISSN Digital 2590-9398 // enero-diciembre de 2026



Portada: *El breve espacio en que no estas* (Pablo Milanes). Cortesía: Edilberto Sierra Rodríguez. 2024-2025



N. N. hombre - mujer. Edilberto Sierra Rodríguez. 2024



N. N. hombre - mujer. Edilberto Sierra Rodríguez. 2024

erpo-body-corps-kadaver-leş-hulla-slagtekrop-կմաիւր-死骸-cos-karabina-ban
angkai-tu thi-karkassa-mrtvola-hræ-ਭਗ-σκελετός-屍體-هشال-carcassa-karkass
rcina-cadaver-جثّة-μρσα-mrtvola-τυσα-mzoga-kadavron-trup-karkas-Karkass
καρκαc-शव-s l a g t e k r o
erpo-body-corps-kadaver-leş-hulla-s
n tvola-huræ
λετόςجثّة-mrtvola-hræ-karka
bangkai-tu thi-karkassa-mrtvola-hræ-ਭਗ-σκελε
erpo-body-
-kadaver-leş-hulla-slagtekrop-կմաիւր-死骸-cos-karabina-b
MRCINA-CADAVER-جثّة-屍體-天
UERPO-CUERPO-C
死骸

CORPO GRAFÍAS

Estudios críticos de y desde los cuerpos

Corpo-grafías es una publicación serial anual de la Línea de Investigación en Estudios Críticos de las Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades, cuyo objetivo es difundir los resultados de investigación-creación y los estudios críticos de y desde los cuerpos. Se autoriza la reproducción sin ánimo de lucro de los textos publicados, siempre que se cite la fuente.



UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

Revista de Investigación
Creación. Volumen 13 / No. 13 /
Enero – diciembre de 2026
ISSN impreso: 2390-0288
ISSN digital: 2590-9398
Dirección postal: calle 13 n.º 31-75,
Bogotá D. C.
Código postal: 110321
Página web: <http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/CORPO>
Teléfono: 3239300, ext. 6640- 6641
Correo electrónico:
revista-corpografias@udistrital.edu.co
Primer número publicado: 2014

Rector

Giovanny Mauricio Tarazona Bermúdez
Vicerrectora académica
Mirna Jirón Pópova
Vicerrector administrativo y financiero
Elverth Santos Romero
Director del Centro de Investigaciones y
Oficina de Investigaciones (ODI)
Nelson Enrique Vera Parra
Decana de la Facultad de Artes Asab
Santiago Niño Morales
Coordinador Unidad de Investigación
Facultad de Artes ASAB
Álvaro Iván Hernández

Directora general

Ph.D. Sandra María Ortega

Editoras generales

Ph.D. Sandra María Ortega
Ph.D. Paulina Caón
Universidade Federal de Uberlândia

Editores de contenido:

André Bocchetti
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Paulina Maria Caon
Universidade Federal de Uberlândia

Márcia Chiamulera
Universidade Federal da Paraíba

Portada

El breve espacio en que no estas (Pablo Milanes). Cortesía: Edilberto Sierra Rodríguez. 2024-2025

Asistente de indexación y webmaster

Diana Marcela Ayala

Corrección de estilo

Yulder Alexander Olave Martínez

Traducción al portugués

Candice Didonet

Diseño y diagramación

Jesús Holmes Muñoz Gómez

Ilustraciones y fotografías

Varios autores (créditos internos)

Comité editorial

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Ph. D. Silvia Citro

Ph. D. Patricia Aschieri

Universidad Nacional de la Plata, Argentina

Ph. D. Ana Sabrina Mora

Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Ph. D. Manuela Rodríguez

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Ph. D. Daniel Orlando Díaz

Universidad Pedagógica Nacional, Colombia

Ph. D. Giovanni Covelli

Universidad de Antioquia, Colombia

Ph. D. Gabriel Mario Vélez

Universidad Santo Tomás, Colombia

Ph. D. Gaviota Conde

Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia

Ph. D. Martha Ospina

Ph. D. Álvaro Hernández

Mgtr. Carlos Martínez

Comité científico

Universidad de Toulouse, Francia

Ph. D. Monique Martínez

Ph. D. Emmanuelle Garnier

Ph. D. Agnès Surbezy

Universidad de California Davis, Estados Unidos

Ph. D. Lynette Hunter

Universidad de los Andes, Colombia

Ph. D. Zandra Pedraza

Universidad de Medellín, Colombia

Ph. D. Hilderman Cardona

Universidad de Antioquia, Colombia

Ph. D. Julia Castro

Ph. D. Ana María Vallejo

Ph. D. Ana Milena Velásquez

Ph. D. Ángela Chaverra

Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia

Ph. D. Francisco Ramos

Ph. D. Marta Bustos

Comité de árbitros

Universidade Federal de Uberlândia

Dr. Jarbas Siqueira Ramos

Dr. Daniel Santos Costa

Mara Leal

UNAM

Dra. Charlotte Pescayre

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Phd. Martha Ospina

Phd. Alvaro Ivan Hernandez Rodriguez

Mgtr. Carlos Andrés Martínez

Phd- Elizabeth Garavito López

Mgtr. Luisa Fernanda Vargas Tellez

Mgtr. Sebastián Piedrahita

Pontificia Universidade Católica de São Paulo

Marina Marcondes Machado

FAP-UNESPAR/Curitiba-P

Phd. Aline Vallim de Melo

Universidade Federal da Paraíba

Candidata a Phd. Candice Didonet

Universidad Católica Boliviana

Valeria Bellott

Universidade Federal do Rio de Janeiro

André Bocchetti

UFPB

Carolina Laranjeira

UNINTER Educacional SA,

Renata Silva

Universidade Federal de Ouro Preto

Neide Das Gracias De Souza

TransMigrARTS: transformando la migración por las artes

Mgtr. Linna Carolina Rodriguez Ortiz

CORPO GRAFÍAS

Estudios críticos de y desde los cuerpos



Universidades que participaron en la conformación de la Red Nacional de Investigaciones sobre el Cuerpo: “El Giro Corporal”



Universidades y redes que han participado como editoras invitadas entre el 2015 y el 2025



Circus and its Others (CaiO) y Artemotion



Declaración de ética y buenas prácticas

CORPO-GRAFÍAS: estudios críticos de y desde los cuerpos, está comprometida con altos estándares de ética y buenas prácticas en la difusión y transferencia del conocimiento, para garantizar el rigor y la calidad científica. Es por ello que ha adoptado como referencia el Código de Conducta que, para editores de revistas científicas, ha establecido el Comité de Ética de Publicaciones (COPE: Committee on Publication Ethics) en el cual se destaca:

Obligaciones y responsabilidades generales del equipo editorial

En su calidad de máximos responsables de la revista, el comité y el equipo editorial de CORPO-GRAFÍAS: estudios críticos de y desde los cuerpos, se comprometen a:

- Aunar esfuerzos para satisfacer las necesidades de los lectores y autores.
- Propender por el mejoramiento continuo de la revista.
- Asegurar la calidad del material que se publica.
- Velar por la libertad de expresión.
- Mantener la integridad académica de su contenido.
- Impedir que intereses comerciales comprometan los criterios intelectuales.
- Publicar correcciones, aclaraciones, retractaciones y disculpas cuando sea necesario.

Relaciones con los lectores

Los lectores estarán informados acerca de quién ha financiado la investigación y sobre su papel en la investigación.

Relaciones con los autores

CORPO-GRAFÍAS se compromete a asegurar la calidad del material que publica, informando sobre los objetivos y normas de la revista. Las decisiones de los editores para aceptar o rechazar un documento para su publicación se basan únicamente en la relevancia del trabajo, su originalidad y la pertinencia del estudio con relación a la línea editorial de la revista. La revista incluye una descripción de los procesos seguidos en la evaluación por pares de cada trabajo recibido. Cuenta con una guía de autores en la que se presenta esta información. Dicha guía se actualiza regularmente y contiene un vínculo a la presente declaración ética. Se reconoce el derecho de los autores a apelar las decisiones editoriales. Los editores no modificarán su decisión en la aceptación de envíos, a menos que se detecten irregularidades o situaciones extraordinarias. Cualquier cambio en los miembros del equipo editorial no afectará las decisiones ya tomadas, salvo casos excepcionales en los que confluían graves circunstancias.

Relaciones con los evaluadores

CORPO-GRAFÍAS pone a disposición de los evaluadores una guía acerca de lo que se espera de ellos. La identidad de los evaluadores se encuentra en todo momento protegida, garantizando su anonimato.

Reclamaciones

CORPO-GRAFÍAS se compromete a responder con rapidez las quejas recibidas y a velar para que los demandantes insatisfechos puedan tramitarlas en su totalidad. En cualquier caso, si los interesados no con-

siguen satisfacer sus reclamaciones, se considera que están en su derecho de elevar sus protestas a otras instancias.

Fomento de la integridad académica

CORPO-GRAFÍAS asegura que el material que publica se ajusta a las normas éticas internacionalmente aceptadas

Protección de datos individuales

CORPO-GRAFÍAS garantiza la confidencialidad de la información individual (por ejemplo, de los profesores y/o alumnos participantes como colaboradores o sujetos de estudio en las investigaciones presentadas).

Seguimiento de malas prácticas

CORPO-GRAFÍAS asume su obligación para actuar en consecuencia en caso de sospecha de malas prácticas o conductas inadecuadas. Esta obligación se extiende tanto a los documentos publicados como a los no publicados. Los editores no sólo rechazarán los manuscritos que planteen dudas sobre una posible mala conducta, sino que se consideran éticamente obligados a denunciar los supuestos casos de mala conducta. Desde la revista se realizarán todos los esfuerzos razonables para asegurar que los trabajos sometidos a evaluación sean rigurosos y éticamente adecuados.

Integridad y rigor académico

Cada vez que se tenga constancia de que algún trabajo publicado contiene inexactitudes importantes, declaraciones engañosas o distorsionadas, debe ser corregido de forma inmediata. En caso de detectarse algún trabajo cuyo contenido sea fraudulento, será retirado tan pronto como se conozca, informando inmediatamente tanto a los lectores como a los sistemas de indexación. Se consideran prácticas inadmisibles, y como tal se denunciarán las siguientes: el envío simultáneo de un mismo trabajo a varias revistas, la publicación duplicada o con cambios irrelevantes o parafraseo del mismo trabajo, o la fragmentación artificial de un trabajo en varios artículos.

Relaciones con los propietarios y editores de revistas

La relación entre editores, editoriales y propietarios estará sujeta al principio de independencia editorial. La Revista garantizará siempre que los artículos se publiquen con base en su calidad e idoneidad para los lectores, y no con vistas a un beneficio económico o político. En este sentido, el hecho de que la revista no se rija por intereses económicos, y defienda el ideal de libre acceso al conocimiento universal y gratuito, facilita dicha independencia.

Conflicto de intereses

CORPO-GRAFÍAS establecerá los mecanismos necesarios para evitar o resolver los posibles conflictos de intereses entre autores, evaluadores y/o el propio equipo editorial.

Quejas/denuncias

Cualquier autor, lector, evaluador o editor puede remitir sus quejas a los organismos competentes.

solo partículas de polvo
y restos humanos
aún en movimientos
esasmódicos.

Es la imaginación
al borde del ensueño.

El espíritu desterrado;
al etéreo mundo de
las sombras

un ángel escapa
raudamente.

El vuelo de una pluma
es como la vida frágil.

La barbarie desplazándose
como un montón negro.

EDITORIAL

Estudios sobre el cuerpo y corporalidades en la cultura



Grupo editorial invitado / Editoras y editores invitados

André Bocchetti¹

andre.b.ufrj@gmail.com

Universidade Federal do Rio de Janeiro

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9773-4734>

Paulina Maria Caon²

paulina.caon@ufu.br

Universidade Federal de Uberlândia

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3317-3496>

Márcia Chiamulera³

marcia.chiamulera@academico.ufpb.br

Universidade Federal da Paraíba

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8896-4485>

Como citar: Bocchetti, A., Caon, P. M., & Chiamulera, M. (2026). Editorial: Estudios sobre el cuerpo y corporalidades en la cultura. *Corpo Grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 13 (13), pp. 10–13.

DOI: <https://doi.org/10.14483/25909398.21966>

La presente edición de la revista *Corpo-grafías* acoge un dossier de estudios sobre el cuerpo, consolidado gracias a la realización del pasado V *Encuentro de Investigadores(as) sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas*, que tuvo lugar en la Universidad Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil, en noviembre de 2024. Para este encuentro, recibimos quinientas inscripciones de participantes de nueve países de América Latina y cuatro países de otros continentes. Más de trescientas personas presentaron investigaciones en la forma de talleres, performances, ponencias, mesas redondas en los grupos de trabajo y en la programación general del evento. Después del encuentro, hicimos una convocatoria pública, abierta a cualquier participante del evento, que resultó en la compilación de 16 textos de

1 André Bocchetti, profesor e investigador en las interfaces entre creación estética e investigación educacional de y desde los cuerpos. Profesor Asociado de la Facultad de Educación y del Programa de Posgrado en Educación de la Universidad Federal de Rio de Janeiro (UFRJ). Coordina el grupo de investigación CorPes- Zona de Estudios e Investigaciones en Corporalidades y Pedagogías Sensibles e integra el GESTE- Grupo de Investigación sobre el Trabajo de la Educación. Es miembro académico internacional de la Red Latinoamericana de Investigación de y desde los Cuerpos y miembro del comité académico del GT Cuerpo y Educación de la Asociación Nacional de Posgrado e Investigación en Educación (ANPEd).

2 Paulina Maria Caon es profesora, performer e investigadora en Artes Escénicas. Profesora Asociada des Instituto de Artes de la Universidade Federal de Uberlândia. Profesora del Grado en Teatro, del Programa de Posgrado en Artes Escénicas y de la Maestría Profesional en Artes de la misma universidad. Es integrante de los equipos de investigación: GEAC- Grupo de Estudos e Investigações Sobre Criação e Formação em Artes Cênicas; y NEID- Núcleo de Estudos em Improvisação em Dança. Colabora con el Coletivo Teatro Dodecafônico desde 2008, que investiga procedimientos de creación para la escena contemporánea y el caminar como práctica estética y política

3 Márcia Chiamulera es profesora de la Universidad Federal de Paraíba (UFPB) y trabaja en el Grado en Teatro y la Maestría Profesional en Artes de la misma universidad. Coordina el Nucleo de Investigación Transdisciplinaria: Teatro, Cultura y Sociedad (NIT-TCS). Trabaja en la intersección entre el teatro, la pedagogía y la antropología, dedicándose a los procesos y metodologías de creación escénica y enseñanza-aprendizaje teatral.

los 19 aquí reunidos; los tres restantes resultan de la convocatoria directa de la revista.

Con mucha alegría, presentamos este número especial, con el tema de los estudios sobre el cuerpo y las corporalidades en las culturas. En él, se comparten investigaciones, reflexiones, experiencias y procesos artístico-investigativos en torno a los campos de las artes, las ciencias humanas, sociales y pedagógicas. La posibilidad de presentaciones de las pesquisas a través de talleres, ponencias y performances resonó en las distintas formas éticas, reflexivas y estéticas que aquí aparecen en escrituras textuales, testimonios, audiovisuales, diseños. Colectivamente, estas contribuciones permiten vislumbrar un panorama de discursos, prácticas y poéticas alrededor del rol de los cuerpos y las corporalidades en las culturas y sus vínculos con las prácticas y luchas sociales, las prácticas artísticas y políticas, los modos de existencia, la razón, los deseos y los sentimientos que convergieron durante el encuentro.

Como editores, pasamos ahora a presentar las contribuciones de los autores, distribuidos en tres conjuntos de materiales. La primera secuencia comprende el “*V Encuentro* como locus de interlocución, creación, reflexión”; ahí les lectores podrán “re-encontrar” situaciones vividas en 2024, desde la mirada singular de los autores de cuatro textos que tuvieron sus reflexiones atravesadas por la experiencia del congreso.

Con sus “*Cadernos Carnudos: escritas do corpo no V Encontro Latinoamericano de Investigadores(as) sobre Corpos e Corporalidades nas Culturas*”, Luciana Mourão Arslan nos presenta lo que llama “escrita visceral o incorporada, indisciplinada, grafada”, a lo largo de páginas llenas de diseños y grafías que la investigadora y artista crea. En esos cuadernos, el pensamiento se mueve, diseña o danza, no sólo desde lo verbal, sino captando movimientos, gestos y modos de presencia de los cuerpos, descolonizando formas naturalizadas de reflexionar.

Los esfuerzos por la descolonización aparecen también en un taller realizado en el *V Encuentro* y discutidas por las autoras del texto “*Corporeidades brincantes em oficina: ço que pode o samba e o carnaval?*” Aprovechando las fuerzas festivas y rítmicas de tales manifestaciones, Cintia De Assis Ricardo Da Silva, Daniele

Abreu Migon y Dinah Teba Da Silva evocan corporalidades festivas desde los juegos, la danza y la vivencia de una ronda de samba hecha con instrumentos musicales producidos desde materiales descartables. De esta manera, se encuentran con la fuerza democrática de las manifestaciones populares y sus modos de corporificación.

“*CorpoCidade e as epistemologias dos ventos: uma experiência de liberdade*”, de Camila Reis Tomaz, Daniel Pires Mendes y Nilton Abranches Junior, es una reflexión emergente del diálogo sentipensante del grupo de autores y personas participantes del taller propuesto en el *V Encuentro*, en la cual las ancestralidades originarias y afrodiaspóricas pautan la construcción de poéticas de vida en la búsqueda de una praxis con y a través de la diferencia.

En “*Danza y Pachakuti: El Taqui Como Tecnología de Reciprocidad Humano–Naturaleza*”, Nathalie Artal Vergara analiza más pormenorizadamente algunos resultados de una investigación presentada en el marco del *V Encuentro*. En el artículo, la autora piensa a las danzas de los pueblos originarios como tecnologías relacionales desde el taqui, término que agrupa prácticas de canto y danza andinas que conectan los cuerpos con la tierra. Pensadas como modos de comunicación, tales expresiones son constantemente capturadas en traducciones occidentales desde la noción de arte. A partir de entrevistas, Vergara investiga los entendimientos tradicionales sobre tales manifestaciones y sus activaciones como sabidurías sobre el cuerpo, la tierra y el cosmos.

Un segundo conjunto de materiales pone en juego las dimensiones interseccionales en que marcadores como raza, género, desplazamiento atraviesan las experiencias y corporalidades. Son nueve reflexiones acerca de violencias y paradigmas de la colonialidad que persisten en diferentes contextos de nuestra sociedad, y, al mismo tiempo, ponen en discusión las acciones sociales y artísticas que suelen vislumbrar líneas de fuga para los cuerpos y grupos abordados, engendrando modos de existencia y poéticas de vida.

Las corporalidades emergen inicialmente, en el trabajo de Aline Vallim de Melo, desde experiencias femeninas de desplazamiento.

En “Translocar: por un pensamiento situado en movimiento”, la autora presenta los resultados de una investigación-creación hecha desde un mapeo del trabajo de un colectivo artístico, a partir del cual emerge la construcción de un taller de creación en danza con mujeres migrantes. Melo experimenta y observa las resonancias y desestabilizaciones provocadas por la experiencia en estereotipos y representaciones de movimiento, género o maternidad, sino que principalmente en las condiciones de presencia de las mujeres involucradas en las propuestas.

Michele Carolina Silva, en su artículo “Compartilhamento de Procedimentos Criativos de aproximação ao Corpo Bioma”, acompaña el trabajo del colectivo Ruínas en la proposición de una residencia artística transdisciplinaria interesada en provocar procesos creativos atentos a los impactos de las intrusiones ambientales en los cuerpos. El colectivo construye un espacio de creación de performances, intervenciones y modos de compartir las investigaciones que plantea cuestiones importantes sobre las posibilidades de la vida y las prácticas favorables a la existencia de la multiplicidad de especies en los ambientes urbanos.

Partiendo de la pregunta ¿cómo la creación artística puede cuestionar y subvertir las representaciones idealizadas de la experiencia materna? Priscilla Kelly Silva Vieira, en la escritura performativa de “Maternagem e(m) performance: poéticas de um corpo que tece, cuida e cria” utiliza la metáfora de una telaraña para reflexionar sobre la maternidad en la sociedad capitalista y las posibilidades de representarla, destacando el arte como un espacio para la invención, la resistencia y la expresión de experiencias disidentes.

En “Traumas e afetos que movem: do silêncio à FALA”, Denise Araújo Pedron e Paloma Mackeldy reflexionan acerca del montaje teatral *FALA*, que aborda el tema del abuso sexual infantil, articulando relatos de experiencias, reflexiones teóricas interdisciplinarias y fragmentos de texto dramático. Las autoras enfatizan la importancia de abordar este tema en el arte, ampliando la red de información. También resaltan la importancia del público para el experimento, tanto como testigos de la violencia sufrida como participantes en el proceso de elaboración de esta experiencia traumática.

Los gestos capaces de percibir las opresiones estructurales que atraviesan los cuerpos, manteniendo y sofisticando sistemas coloniales hetero-cis-sexistas, racistas y cristianos, son los que motivan a Vina de Carvalho a presentar su artículo “Corposições para descolonizar a educação física”. En su trabajo, estudiantes del segundo período del curso de pregrado de Educación Física fueron invitados(as) a conocer sus cuerpos como territorios, explorando las composiciones entre ritmos, movimientos y producciones culturales, desde cuestiones y experimentaciones colectivas dedicadas a descolonización de los cuerpos y a la indagación de los propios sentidos de la Educación Física en su construcción historia y epistemológica en Brasil.

En “El cuerpo en arresto domiciliario”, Sol Chinni presenta un etn documental compuesto de testimonios de mujeres que reflexionan sobre de la invisibilidad del arresto domiciliario desde una mirada antipunitiva. Sus experiencias permiten entrever los modos de habitación de los espacios y tiempos por parte de cuerpos femeninos detenidos, quienes vivencian repeticiones, lentitudes y limitaciones, particularmente en los encuentros de cuidado con los niños que forman parte de su cotidianidad.

La interseccionalidad y la desracialización son temas que Thaís Mateo Zygmunt aborda en “Uma resposta interseccional e situada ao identitarismo do feminismo branco”. La autora analiza políticas de identidad en el feminismo y la raza como categoría, y señala que el proceso corporal de situarse contribuye a un proyecto político de mayor igualdad.

En el artículo “Cientistas na favela: uma reflexão sobre epistemologias da ação a partir “d’um saber corporal”, Daniel Pires Mendes, Camila Reis Tomaz y Nilton Abranches Junior, a partir de investigaciones de maestría y doctorado en curso, analizan las condiciones de posibilidades de descolonizar programas de posgrado, poniendo en el centro las disputas epistemológicas que atraviesan el cuerpo, las oralidades y los saberes-haceres de las geografías insurgentes.

En el texto “Corpas Gordas: Beleza e saúde, a patologização é violência. O que estamos entendendo por saúde?”, María Luisa Jiménez propone una narrativa crítica que problematiza el modelo biomédico, el cual promueve la patologización de los

cuerpos gordos y diversas formas de violencia institucional, al tiempo que cuestiona otras concepciones de existencia.

El cierre de este volumen presenta un conjunto de seis materiales que articulan expresión y creación artística desde distintos contextos culturales, investigaciones y proposiciones estéticas, con el propósito de afirmar posibilidades más equitativas de vivir y celebrar la vitalidad y creatividad de los cuerpos y comunidades en movimiento.

“Corporrelatos en la ciudad de Bogotá: Compreensiones de la Corporeidad desde las Experiencias Literarias” es resultado de una investigación de Luz Miriam Restrepo Zuluaga y Dreisy Dayana Aponte Sánchez, atenta a las emergencias que surgen de los cuerpos en contacto con la literatura. Desde escenarios específicos de la ciudad de Bogotá, el trabajo categoriza relaciones y comprensiones de la corporeidad durante experiencias literarias propuestas desde corporrelatos, entendidos como instrumentos de creación y recolección capaces de testimoniar las fuerzas de las experiencias literarias como movilizadoras de los cuerpos, no solo en sus emociones y sentimientos, sino también en los pensamientos y saberes que desde ellos circulan, promoviendo transformaciones en la conciencia corporal.

Los juegos son fundamentales en la desconstrucción de los cuerpos adultos en el proceso de creación del espectáculo *Mola*, hecho en coautoría con niños de 3 y 4 años. Este recorrido de aprendizajes y transformación de un cambio de una cultura adulto-céntrica que muy comúnmente impregna las construcciones escénicas incluso dedicadas a la infancia es narrado en el texto “Corporeidades escénicas lúdicas en las artes escénicas para niños”, de Fernanda de Souza Almeida y Luana Ághata J.C. de Araújo. En su discusión, las autoras trazan los caminos de un proceso de conexión entre artistas y niños, atendiendo a sus desafíos y fuerzas creadoras.

En “A Saia: extensão corpórea e performática no carimbó sourense”, de Lygia Nazaré, Marcelo Cassiano Bezerra y Giselle Guilhon Antunes Camargo, a partir de la observación y el análisis de los cuerpos danzantes, los autores buscan revelar las transformaciones éticas y estéticas que marcan la práctica contemporánea del carimbó en Soure, en el archipiélago de Marajó. Identifican la falda como símbolo de distanciamiento

respecto de las normas sociales impuestas y la performance del carimbó como una posibilidad para revelar aspectos políticos, ideológicos y sociales de la cultura.

En “La danza hacia la inclusión: la danza como espacio habilitador de encuentro entre corporalidades vivientes”, Claudia Inés Igaz y Amanda Úrsula Buneta presentan un recorrido reflexivo en torno a una experiencia desarrollada entre los años 2017 y 2021 en un ámbito público hospitalario, en el cual se enfatiza el potencial del movimiento como forma de establecer contacto, lazo, comunicación. De esta forma, intentan ampliar las percepciones sobre el concepto de salud y enfermedad desde una perspectiva que no juzga, sino que considera el cuerpo como un todo.

En el texto “Corporeidade e Ancestralidade: percepções na experiência de um Reinado do Rosário - Ouro Preto, Brasil”, de Amanda Melissa dos Santos, la autora expone parte de su investigación doctoral en Educación, basada en la observación y descripción fenomenológicas, para abordar las cosmovisiones de las culturas de reinados de Minas Gerais (Brasil), en las cuales la experiencia de la corporeidad se fundamenta en la noción de ancestralidad o fuerza vital.

Cerramos este volumen con el artículo “Del Cuerpo-Objeto al Cuerpo-Sujeto: Fundamentos Antropológicos de David Le Breton para Repensar la Educación Corporal”. En él, Thomaz Pérez Restrepo presenta el pensamiento de David Le Breton para destacar una Educación Corporal atenta al cuerpo vivido y fenomenológico, frente a los intentos de una Educación Física que todavía hoy sostiene, en muchos casos, una concepción anatómico-fisiológica del cuerpo. El artículo discute la complejidad dinámica del cuerpo, pensándola para más allá de los enfoques puramente técnicos y biomecánicos que producen estandarizaciones y cuantificaciones en la Educación Física tomada como estrategia disciplinar. En contraposición, propone elementos de una educación que incorpora la dimensión significativa y experiencial de la corporeidad, priorizando la sensibilidad y la creatividad en los procesos formativos.

Deseamos a todes les lectores un buen viaje y fértiles reflexiones junto a nuestro dossier.

Cadernos Carnudos: escritas do corpo no V Encontro Latino-Americano de Investiga-dores(as) sobre Corpos e Corporalidades nas Culturas¹

Cuadernos Carnosos: escrituras del cuerpo en el V Encuentro Latinoamericano de Investigadores(as) sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas // Fleshy Notebooks: body writings at the 5th Latin American Meeting of Researchers on Bodies and Corporealities in Cultures.

Luciana Mourão Arslan²

Universidade Federal de Uberlândia

Luciana.ars.land@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0191-8748>

Fecha de recepción: abril 29, 2025

Fecha de aceptación: 27 de junio de 2025



Como citar: Arslan L. (2026) Cadernos Carnudos: escritas do corpo no V Encontro Latino-Americano de Investigadores(as) sobre Corpos e Corporalidades nas Culturas. *Corpo Grafías Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 13(13), pp.14-23

DOI: <https://doi.org/10.14483/25909398.23567>

¹ Artículo de investigación

² Luciana Arslan trabalha na Universidade Federal de Uberlândia- UFU, onde leciona no Curso de Artes Visuais. Formada em Artes Visuais, fez mestrado na UNESP, doutorado na USP (com 6 meses de mobilidade na Universitat de Barcelona/ bolsa Santander) . Também realizou pesquisa pós-doutoral no Center for Body, Mind and Culture na Florida Atlantic University com bolsa da CAPES. Tem concentrado seus estudos na área da Somaestética.
CV <http://lattes.cnpq.br/5399813319581612>

Resumo

Desde 2014, a autora investiga a corporeidade nos processos de ensino-aprendizagem, valorizando uma abordagem transdisciplinar que incorpora práticas corporais em todas as etapas do fazer pedagógico e artístico. Ao coordenar um grupo de trabalho em 2025, ela passa a explorar uma escrita experiencial, visceral e indisciplinada, registrada em cadernos que mesclam visualidade, dança, ideias e escritas. Essa escrita, descrita como "escrita do suor", contesta padrões acadêmicos tradicionais e reivindica um espaço para formas artísticas e sensíveis de produção de conhecimento. A autora defende uma escrita corporificada, imperfeita e viva.

Palavras-chave

Corporeidade, Ensino-aprendizagem, Escrita corporificada

Resumen

Desde 2014, la autora investiga la corporeidad en los procesos de enseñanza-aprendizaje, adoptando un enfoque transdisciplinario que integra el cuerpo en todas las fases del trabajo pedagógico y artístico. Al coordinar un grupo de trabajo en 2025, comienza a experimentar con una escritura vivencial, corporal y caótica, registrada en cuadernos que combinan visualidad, danza, ideas

y anotaciones. Esta "escritura del sudor" cuestiona las normas académicas tradicionales y reivindica un espacio para formas sensibles y artísticas de conocimiento. La autora defiende una escritura corporizada, imperfecta y vital.

Palabras clave

Corporeidad; Escritura corporizada; Enseñanza-aprendizaje.

Abstract

Since 2014, the author has been researching corporeality within teaching and learning processes, advocating a transdisciplinary approach that integrates bodily experience into all aspects of educational and artistic practice. In 2025, while leading a working group, she began embracing a more experiential, embodied, and disordered form of writing, captured in notebooks blending visual art, dance, and reflections. This “sweaty writing” challenges traditional academic norms and asserts the value of artistic, sensory ways of producing knowledge. The author defends an embodied, imperfect, and living writing style.

Palavras-chave

Corporeality, Experiential Writing, Teaching and learning.

Apresentação das imagens

Desde 2014 venho estudando e lendo autores advindos de diversas áreas do conhecimento que colaboram para reflexões sobre a importância de se abordar toda a corporeidade implicada nos processos de ensino-aprendizagem³. Dentre os meus princípios norteadores, como pesquisadora, docente e artista, eu assumi: 1. a transdisciplinaridade dos estudos da corporeidade em relação à educação – meu papel, portanto, não seria de uma especialista em determinado aspecto da corporeidade, mas sim o de construir práticas que valorizassem diferentes aspectos corporais, assumir tal característica generalista; 2. Que a corporeidade não fosse tornada apenas assunto das aulas, mas as protagonizasse; 3. Trazer maior consciência e visibilizar toda corporeidade implicada também nos processos de planejamento e criação, nas práticas, nas leituras e nas escritas.

Em 2025, coordenei um Grupo de Trabalho, o GT 1- *Corpo, corporeidades e suas abordagens teórico metodológicas*, no V Encontro Latino-Americano de Investigadores(as) sobre Corpos e Corporalidades nas Culturas. O encontro sustenta um formato distinto de outros congressos, centrando suas ações também na proposição de oficinas, laboratórios e performances. Carreguei comigo um caderno de anotações e, pouco a pouco, fui assumindo-o em seu estado original, como sendo um caderno

de uma escrita-experiência. Uma escrita mais próxima ao movimento transdisciplinar, uma escrita mais *carnuda*.

Tal caderno mescla a visualidade, a dança, a escrita e as ideias de ações docentes que me iam surgindo durante as experiências – com anotações mais próximas do meu corpo-pensamento.

Pensando sobre modos de ler e escrever que podem fugir de uma tradição do corpo imóvel, o caderno, que reúne ideias que quase *passam voando*, é capaz de me transportar para as experiências vividas. Antes, eu achava que cadernos assim serviriam apenas para serem revisitados, quando então poderiam gerar textos limpos, escritas mais organizadas e amadurecidas. Mas, tais registros, têm uma existência autônoma que é a do momento. São escritas do suor.

Como pesquisadora de arte e seu ensino, além de aprender a produzir e pensar visualidades diversas, tive que aprender a escrever artigos, os quais deveriam se parecer com o que se entendia por ciência. Ao mesmo tempo, aprendi que na minha área tudo seria interpretado, tudo poderia ser parcial. Ou seja, a perspicuidade acadêmica sempre pode ser questionada.

Aos poucos, fui me dando conta de que o epistemicídio da arte no campo da ciência passa pela recusa em assumir-se os modos mais artísticos e corporais de se pensar-relatar-pensar-mover-escrever.

Eu valorizo a escrita, mas da escrita eu quero, como professora de arte, poder trabalhar com sua dimensão artística, criativa e experimental. Quero poder trabalhar com a Arte nos meus planos de ensino e registros de pesquisadora: como todas as horas de estudo em aulas de desenho, fotografia, escultura, dança, improvisação etc. não estariam presentes nos meus cadernos?

3 A corporeidade é elaborada de modos distintos na obra de diversos pesquisadores que tenho estudado e mobilizado no campo do ensino. Apenas para citar alguns: Shusterman (2008) cria a somaestética para ressaltar a prática filosófica e estética como prática do corpo; Damásio (1994; 1999; 2010) rompe com as visões dicotômicas e cartesianas — emoção/razão, corpo/mente — que historicamente justificaram a imobilidade e a frieza dos corpos nas instituições de ensino; Foucault (1975; 1976) evidencia como a corporeidade expressa a inscrição do poder, tornando-se alvo da biopolítica e do controle até dos mínimos gestos; Bourdieu (1979; 1980) apresenta a noção de habitus como uma segunda natureza, que pode ocultar e reproduzir desigualdades; bell hooks (1994; 2001) e Freire (1968; 1996) propõem uma pedagogia do afeto como resistência encarnada na práxis dialógica; Federici (2004; 2012) analisa como o patriarcado se inscreve nas práticas capitalistas — também perceptíveis na escola — por meio da exploração e do controle dos corpos; e Bispo dos Santos (2015) aponta a corporeidade territorial e ancestral dos quilombos, fundada em princípios corporais, na oralidade e no fazer, em contraposição à centralidade do discurso e da escrita na tradição ocidental.

Por isso, aqui, assumo a defesa de uma escrita corporificada. Gostaria de assumir tais escritos e tais cadernos de estudos. Uma escrita suja. Uma escrita-desenho. Uma escrita-esboço.

Com suas fragilidades e particularidades, tal caderno combina com o pensamento questionável e provisório que me proponho a criar. Os textos são desordenados e indisciplinados: fora da linha, sem pautas, com várias possibilidades de direção. E sim, devem ter erros de grafia. Muitos erros. E se eu quiser fazer artigos ordenados sobre as experiências aqui registradas, também poderei (aliás, tenho feito).

Mais que tudo, eu tenho que acrescentar que três pessoas, em Belo Horizonte, foram muito importantes no processo de me "autorizar" a publicizar esses cadernos. As estudantes Flor Murta e Luciana Lanza, do Programa de Pós Graduação em Artes, da Universidade Federal de Minas Gerais, e o ilustrador Angelo Abu⁴. A Flor e a Luciana me acompanharam como assistentes no GT mencionado, e me sugeriram incluir os desenhos na relatoria final dos GTs. Já o Angelo me contou, na calçada em frente a escola que estudou em Belo Horizonte, após um café, num lindo relato de corpulugaridade, como ele tinha sido aquele menino marginal que desenhava durante as aulas. Angelo me lembrou que tais anotações-desenhos-escritas, em caos, são normalmente encaradas como distrações do ambiente. Ele me lembrou o quanto, no nosso caso, tais anotações são pensamento e formas de presentificar e se vincular aos acontecimentos.

Em Belo Horizonte, então, me senti autorizada a aceitar a jovem, a criança que fui, que deixei de ser, e que volto a ser agora. Com meu modo desorganizado de pensar-escrever. A escrita que segue, assim como as práticas que estudei, assume a imprecisão, a diversidade e as diferenças.

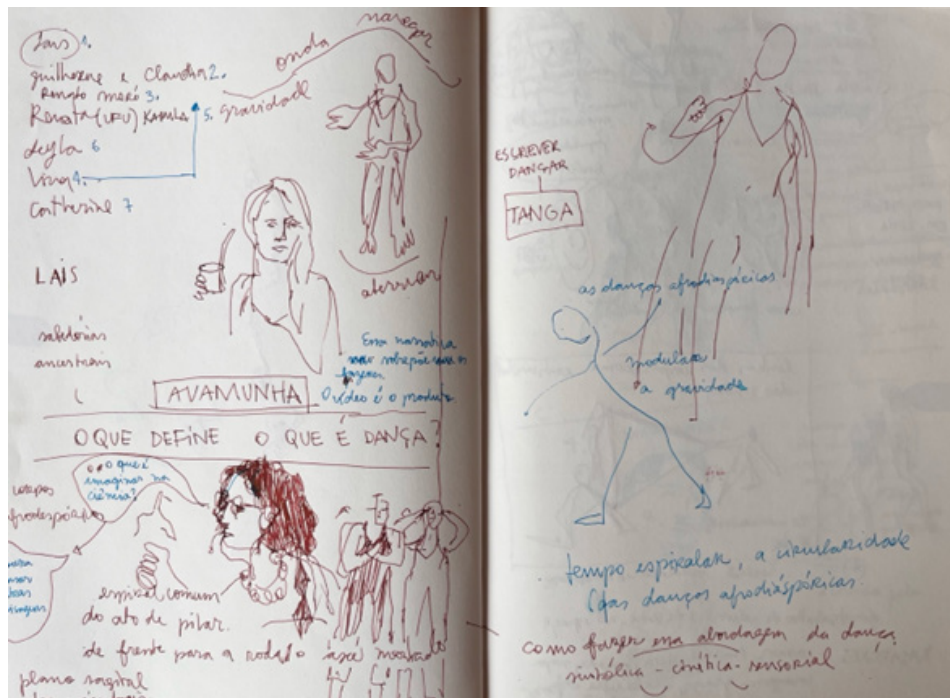
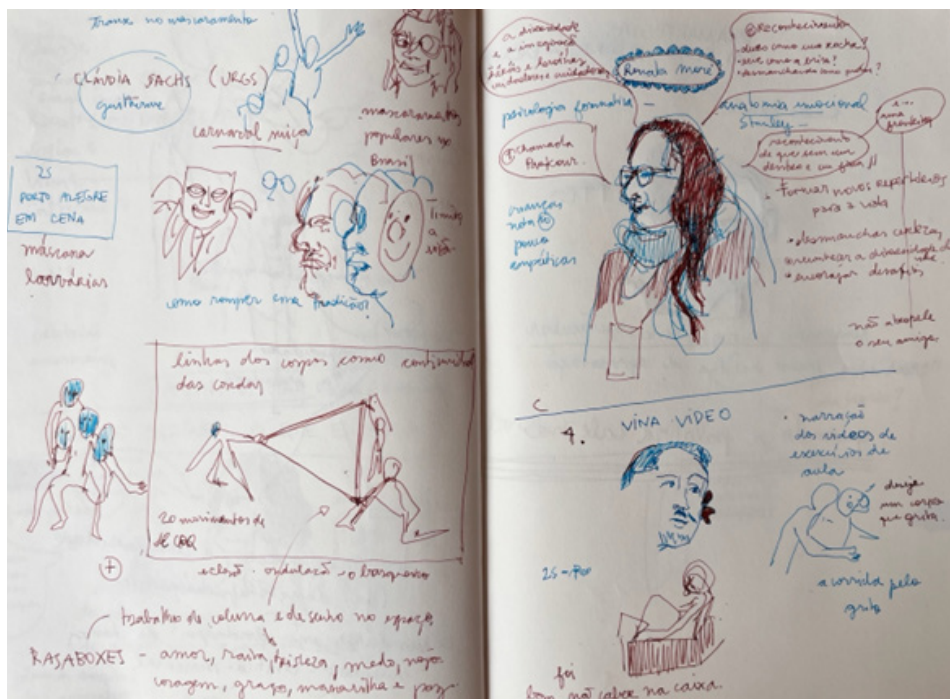
⁴ Angelo Abu nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais, cursou Cinema de Animação na Faculdade de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Trabalha com ilustrações diversas, sobretudo de livros: as capas das edições brasileiras do escritor Mia Couto são criações dele.











Referências

Arslan, L. M. (2020). *Corpo (sentido); corporeidade e estesia nos processos de ensino-aprendizagem*. Uberlândia: Regência e Arte Editora.

Foucault, M. (1975). *Vigiar e punir: Nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes.

Freire, P. (1968). *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Freire, P. (1996). *Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra.

hooks, b. (2013). *Ensinando a transgredir: A educação como prática da liberdade* (Obra original publicada em 1994). São Paulo: WMF Martins Fontes.

hooks, b. (2021). *Vivendo de amor* (Obra original publicada em 2001). Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos.

Santos, A. B. dos. (2015). *Colonização, quilombos: Modos e significações*. Brasília: INCTI.

Shusterman, R. (2008). *Body consciousness: A philosophy of mindfulness and somaesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press.

Corporeidades brincantes em oficina: o que pode o samba e o carnaval?¹

Jumping corporeities in the office: what can the samba and the carnival? // Saltarinas corporaciones en la oficina: ¿qué pueden hacer el samba y el carnaval?

Cintia De Assis Ricardo Da Silva²

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/
cintia03assis@yahoo.com.br
Faculdade de Formação de Professores (UERJ-FFP)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8323-1685>

Daniele Abreu Migon³

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
migon.danieleabreu@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0894-6979>

Dinah Teba Da Silva⁴

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/
dinahteba@gmail.com
Faculdade de Formação de Professores (UERJ-FFP)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9088-5150>

Recibido: abril 30, 2025

Aceptado 12 de septiembre de 2025



Cómo citar: Almeida, F. de S., & de Araújo, L. Á. J. C. (2026). Corporalidades cênicas brincantes nas artes da cena para crianças. *CorpoGráfias: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 13(13), pp. 24-31
DOI: <https://doi.org/10.14483/25909398.23576>

¹ Artigo de pesquisa artística, cultural, social, científica ou tecnológica

² Mestre em Educação pelo Programa de Pós-Graduação (stricto sensu) da UERJ/FFP- Processos Formativos e Desigualdades Sociais (2015). Possui graduação em Educação Física pela Universidade Castelo Branco (2007), graduação em Pedagogia pela UERJ (2000); Pós Graduação- Especialização em Educação Física Escolar pela UFF (2011) e em Dificuldades de Aprendizagem: Prevenção e Reeducação pela UERJ. Docente da disciplina Educação Física nos anos iniciais, do Colégio Pedro II, Campus Realengo I. É membro do Grupo de Pesquisa Educação Física Escolar; Experiências Lúdicas e Artísticas; Corporeidades (ELAC), do Instituto de Educação Física (IEF) da UFF (2010- Atual). Pesquisadora do Grupo de Pesquisas em Ensino, Aprendizagem, Interdisciplinaridade e Inovação na Educação- GEPEAIINEDU/CPII e do Laboratório de Criatividade, Inclusão e Inovação pedagógica- LACIIPED/CPII (2017- Atual), ambos vinculados à Pró-Reitoria de Pós-graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura do Colégio Pedro II. Pesquisa democracia, cotidiano escolar, corporeidades, infâncias e docência.

³ Possui graduação em Licenciatura Plena em Educação Física pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2002). Atualmente é professora na Secretaria Municipal de Educação/RJ, com Mestrado em Educação em andamento (Processos Formativos e Desigualdades Sociais, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, Brasil; orientadora: Rosa Malena de Araújo Carvalho).

⁴ Estudante de doctorado en Educación en la Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro. Es licenciada en Educación Física por la Universidad Estatal de Río de Janeiro (2002). Actualmente es profesora en el Departamento Municipal de Educación/RJ, con un Máster en Educación por la Universidad Estatal de Río de Janeiro (2024).

Resumo

O presente texto é um recorte de uma oficina apresentada no Encontro Latino-Americano, que ocorreu em novembro de 2024 em Minas Gerais, Brasil. Esse encontro se organizou a partir da seguinte questão: o que pode o samba e o carnaval? Sobre o samba, já se sabe que suas origens se deram no Brasil entre os Estados da Bahia e do Rio de Janeiro, e extrapola essas fronteiras. A partir da pergunta, com atividades brincantes e dançantes, o coletivo conversou sobre suas experiências e memórias com o samba e o carnaval, elementos presentes na história, memória e cultura do Brasil, especialmente no Rio de Janeiro. Trouxemos música, vídeo, textos imagéticos, instrumentos musicais e elementos que compõem o cotidiano das escolas de samba, como camisas. Teve como um dos objetivos refletir acerca das corporeidades negras e o letramento racial presente no samba e no carnaval; e promover vivências com essa festa popular.

Palavras-chave

Carnaval; Corporeidades; Democracia; Letramento racial; Samba

Resumen

Este texto es un extracto de un taller presentado en el Encuentro Latinoamericano, que tuvo lugar en noviembre de 2024 en Minas Gerais, Brasil. Este encuentro se organizó a partir de la siguiente pregunta: ¿qué pueden hacer la samba y el carnaval? Respecto a la samba, ya se sabe que sus orígenes están en Brasil entre los estados de Bahía y Río de Janeiro, y va más allá de esas fronteras. A partir de la pregunta, con actividades lúdicas y de baile, el grupo habló sobre sus vivencias y recuerdos con la samba y el carnaval, elementos presentes en la historia, memoria y cultura de Brasil, especialmente en Río de Janeiro. Trajimos música, vídeos, textos visuales, instrumentos musicales y elementos que componen la vida cotidiana de las escuelas de samba, como las camisetas.

Uno de los objetivos fue reflexionar sobre las corporeidades negras y la alfabetización racial presentes en la samba y el carnaval; y promover experiencias con esta fiesta popular.

Palabras clave

Carnaval; Corporeidades; Democracia; Alfabetización racial; Samba

Abstract

This text is an excerpt from a workshop presented at the Latin American Meeting, which took place in November 2024 in Minas Gerais, Brazil. This meeting was organized based on the following question: what can samba and carnival do? It is already known that samba originated in Brazil between the states of Bahia and Rio de Janeiro, and it goes beyond these borders. Based on this question, through playful and dancing activities, the group talked about their experiences and memories with samba and carnival, elements present in the history, memory and culture of Brazil, especially in Rio de Janeiro. We brought music, videos, visual texts, musical instruments and elements that make up the daily life of samba schools, such as shirts. One of the objectives was to reflect on black corporealities and the racial literacy present in samba and carnival; and to promote experiences with this popular festival.

Keywords

Corporealities; Democracy; Racial literacy; Samba

Introdução

O presente texto é a materialização, através da escrita, do diálogo de três professoras que atuam em escolas de Educação Básica, na cidade do Rio de Janeiro, Brasil, pesquisadoras atravessadas pelo mesmo tema, a corporeidade, e que juntas construíram e apresentaram a oficina intitulada: Corporeidades e Democracia: o que pode o samba e o carnaval?

A oficina foi vivenciada no V Encontro Latino-Americano de Investigadores (as) sobre Corpos e Corporalidades nas Culturas, que ocorreu em novembro de 2024 em Minas Gerais, Brasil. Nossa proposta foi um encontro com atividades brincantes e dançantes, com ênfase no samba, elemento presente na história, memória e cultura do Brasil, especialmente no Rio de Janeiro.

A atividade foi atravessada por música, vídeo, textos imagéticos, instrumentos musicais e elementos que compõem o cotidiano das escolas de samba, como camisas com visualidades de escolas de samba. Teve como um dos objetivos refletir acerca do das corporeidades negras a partir do letramento racial presente no samba e no carnaval; e promover uma vivência do samba.

Compreendemos que o Carnaval no Brasil, tem o samba como elemento principal em alguns estados como, Rio de Janeiro, São Paulo e Espírito Santo. Destacamos alguns apontamentos referentes ao samba e carnaval no Rio de Janeiro, pois é o local onde atuamos como professoras. Nesse sentido o carnaval é

Período de festivais ou festas profanas de origem religiosa, registrado em diversas culturas arcaicas, inclusive africanas. No Brasil, originário do calendário católico, manifesta-se em duplo aspecto: dionisíaco (folia) e apolíneo (espetáculo). Externando essa duplicidade, o samba está presente no Carnaval carioca desde antes da criação da primeira escola de samba, instituição que, nascida dos segmentos mais desfavorecidos, acabou por tornar-se, no contexto sócio-histórico da sociedade de consumo, o ponto mais artístico e espetacular da festa carnavalesca no Rio de Janeiro. (Lopes e Simas, 2023, p. 54-55)

Destacamos o samba enquanto elemento da cultura negra, que com suas expressões (dança, música, voz, arte, visualidades) tem

produzido e socializado cultura, oportunizando fortalecimento das corporeidades negras a partir de letramento racial e robustecendo processos formativos. Esses processos têm contribuído para a ampliação do campo democrático, pois possibilitam questionar o instituído e levantar táticas de enfrentamento das desigualdades sociais, a partir de alguns princípios que são caros à democracia, como a informação, o debate, a memória e a “história que a história não conta” (G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira, 2019).

No decorrer da oficina foram realizadas atividades em duplas, grupos pequenos e com o coletivo de todos/as os/as participantes, sendo possível observar a forma acolhedora da interação. Os diálogos e debates foram constantes durante o processo de imersão que ao final trouxe depoimentos sobre as possíveis reverberações dessa vivência nos cotidianos dos/as presentes.

Escolhas das pesquisadoras

Ao pensar em América Latina não há como ignorar as heranças do colonialismo. Povos e culturas subalternizadas e desmaterializadas pelas relações eurocêtricas que por muitos séculos fortaleceram nesses espaços sua hegemonia pela invasão e barbárie. Entretanto, na memória dessas relações latino-americanas com as europeias, de saques, lutas, genocídios e exploração, tem também a história não contada, que é o avesso desse mesmo lugar que se encontra apenas na (re)existência.

Nesse sentido, a oficina no V Encontro Latino-Americano de Investigadores(as) sobre Corpos e Corporalidades nas Culturas escolheu trazer sangue retinto pisado nessas terras, o tambor da África, os heróis tamoios, mulheres e mulatos, um país que não tem sido retratado para uma reflexão contemporânea que considera e resiste aos perigos do agora se fortalecendo com as narrativas embaçadas do passado a partir da seguinte questão: o que pode o samba e o carnaval? Vale ressaltar que no Brasil, e especificamente no Rio de Janeiro, o samba, “gênero-síntese (...) de um sistema genealógico e semiótico: a cultura negra” (Sodré, 1998, p. 35), possui o potencial para fortalecer as

corporeidades negras no mundo do carnaval, das escolas de samba, e também do cotidiano escolar.

O Atabaque é um instrumento central para o samba, o carnaval, as práticas culturais de matriz africana. O tambor, feito com madeira aquecida e aros de ferro que sustentam e esticam o couro, promove nas rodas de samba, na religiosidade, na capoeira, composições musicais, poéticas e danças capazes de evocar memórias e experiências que provocam debater a existência a partir de movimentos cotidianos como cantar, comer, sambar, desfilar e aprender buscando caminhos e conhecimentos com base na democracia e na memória no e com o Carnaval.

E os toques são fundamentais para considerar as notas dos quesitos bateria, harmonia, samba-enredo e enredo das mãos. Mãos que quando tocavam em um passado bem recente, no Brasil, recebiam nos punhos algemas pois o samba era sinônimo de vadiagem, criminalizado, mas, hoje, explode corações, na maior felicidade (G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro, 1993). É lindo! E por isso, esse tambor, essa entidade materializada de luta e força acompanhou, sonoramente, todas as propostas da oficina. Compreendemos que

Fruto de uma capacidade de reinvenção diante da crueldade da escravidão, a música teria sido uma saída eficaz para que negros e negras expressassem, à margem de uma oficialidade letrada e territórios simbólicos erguidos à revelia de suas condições sociais, suas visões e elaborações próprias de mundo. (Natal, 2022, p. 21)

Assim como as batidas do coração, os toques do tambor, do atabaque e dos outros instrumentos musicais presentes nas baterias das escolas de samba, são disparadores de memória ancestral e possibilidade de compartilhar o comum, os modos de vida trazidos na bagagem corporal em diálogo com o cotidiano que se apresentava, e continua na atualidade, operando nas vidas dos praticantes culturais. Essas batidas em modo musical deram e dão suporte à vida, sendo frestas, saídas para expressão de mundo, mediante as condições sociais adversas, que são muitas vezes atravessadas pela lógica neoliberal.

Caminhos da oficina

Em qualquer caminhada cabe conhecer os/as companheiros/as de jornada. Então, a oficina tem início contextualizando e conhecendo os sujeitos, as histórias, o espaço. Uma imersão pela sala como uma exposição repleta de fotografias, adereços, fantasias, instrumentos, livros, letras de samba. Liberdade de explorar a estética, sons, cores, rimas do carnaval carioca.

Posteriormente, os/as participantes desenvolveram uma longa apresentação em que trouxeram para o grupo as motivações para estarem presentes na oficina. Depois, registraram em folhas de papel uma pergunta sobre o/s sentido/s do Carnaval, Corpo e Samba escritas a lápis. Uma escolha proposital, pois no candomblé, na umbanda e no espiritismo, acredita-se que, ao escrever com lápis, a energia é canalizada para o que deseja alcançar, para a manifestação da intenção.

A conversa fluiu sobre o Carnaval na América Latina, com ênfase no Brasil. Um círculo de trocas entre brasileiros mineiros, paulistas, cariocas, baianos, além de ouvir *hermanos* chilenos e argentinos. Dialogando ainda sobre as tessituras dos carnavais e danças que passaram pelo Haiti, Estados Unidos da América, e que no Brasil deixam significativos entrelaçamentos de existências que culminam na primeira lei antirracista no Brasil. A Lei Afonso Arinos, também conhecida como Lei n. 1.390, de 3 de julho de 1951. Essa lei tornou contravenção penal a prática de atos resultantes de preconceitos de raça ou de cor.

O caminho seguiu para as vivências da prática corporal dança. Nesse momento, uma sequência de propostas. Primeiro, a brincadeira “Quem começou?”, que consiste em um/a participante sair do círculo e se afastar por alguns instantes, estando esse sujeito ausente, o grupo escolhe outro/a participante, que está no círculo com os outros, para fazer movimentos que serão repetidos pelo grupo. Quem saiu, ao voltar, tenta identificar qual participante está iniciando os movimentos que todos da roda imitam. Iniciamos com o som do atabaque, e depois realizamos os movimentos com música.

Continuou com a brincadeira do espelho (com som de atabaque). Em duplas ou trios, cada participante dança como

desejar e o/a outro/a participante segue, fazendo de maneira similar. Os grupos (duplas, trios) vão adicionando outros muitos movimentos que fazem sentido para eles. E ainda, foi possível experimentar o passo a passo do samba no pé. Antes, cada participante se permitiu expressar movimentos conhecidos do samba, ou outros assistidos ou específicos no samba carioca.

O final do encontro foi com uma grande roda de samba tocando com os chocalhos construídos com materiais reutilizáveis (garrafas, potes com tampas, copos, entre outros), fitas e milho com o samba da Mangueira do ano de 2019. E a finalização da oficina contou ainda com diálogo acerca das possibilidades de reverberação no cotidiano de cada participante e escrita de uma palavra que contemplasse a avaliação da oficina.

Pensar democraticamente nas possíveis reverberações da oficina é compreendê-la como movimento de letramento crítico e letramento racial, que é parte do direito ao acesso à história, aos saberes ancestrais, que condiz com um processo formativo para os direitos humanos, pois

A educação consegue dar às pessoas maior clareza para “lerem o mundo”, e essa clareza abre a possibilidade de intervenção política. É essa clareza que lançará um desafio ao fatalismo neoliberal [...], se nos deixarmos levar pelo engodo dos discursos econômicos neoliberais, que afirmam ser inevitáveis as realidades da falta de moradia ou pobreza, então as oportunidades de mudanças tornam-se invisíveis e o nosso papel enquanto fomentadores de mudança passa a se ocultar [...]. Como seres humanos, não resta dúvida de que nossas principais responsabilidades consistem em intervir na realidade e manter nossa esperança (Freire, 2001, p. 36).

Ao trazer samba e democracia para a roda de debates propostos pela oficina, compreendemos a importância de afirmar nosso papel de professoras pesquisadoras que se debruçam para refletir e agir, afetadas pelo argumento do esperar (Freire, 2024), intervindo na realidade de mãos dadas com a arte e com os vários cotidianos habitados.

Corporeidades na Cultura em Democracia

No Rio batuqueiro
Macumba o ano inteiro
Não nego meu valor, axé
Gingado de malandro
Kizomba e capoeira
Caxambu e jongo, fé na rezadeira
Tempero de laiá, não tenho mais, sinhô
E nunca mais, sinhá
Sambo pra resistir
Samba meus ancestrais
Samba pelos carnavais
Torrão amado, o lugar onde eu nasci
O povo me chama assim (canta, Salgueiro!)
(Samba-enredo Resistência,
G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro, 2022, RJ)

O Carnaval, festa de procedência europeia, foi ressignificada a partir de coreografias, gestos e danças peculiares da cultura brasileira, com suas raízes afrodescendentes. A musicalidade negra, dos tambores e atabaques, adotada pelos brasileiros, que atravessam essa festa, hoje é reconhecida pelo mundo, contagia e envolve também estrangeiros/as que dela participam.

Corpos sem pecados, descendo dos barracos, cantando alto, os reis e rainhas da avenida, exaltados no “maior espetáculo da Terra”. A arte que surge para comunicar, informar, desobstruir as vozes, corpos, modos de viver, de ser e as histórias dos Brasis de Marielle (vereadora morta por adversários políticos), de Zumbi dos Palmares (um líder do Quilombo de Palmares, o maior quilombo do período colonial), de Mercedes Baptista (primeira bailarina negra do corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro).

Esses inúmeros modos de manifestação da cultura e da arte traz mensagens portadoras de fatos, pensamentos, sonhos, ideias e sentimentos. A arte depende da sociedade e ajuda a sustentá-la como um corpo (Goodman, 1969).

Nesse sentido, a escrita deste texto traz à superfície os sentidos presentes nas nossas corporeidades de professoras

pesquisadoras e também foliãs interessadas em dialogar em *espaçotempos* diversos como o carnaval, as escolas de samba e os espaços formativos oportunizados pelo evento, e que possibilitou a ampliação de noções e conceitos caros à perspectiva democrática.

Essa nossa formação ultrapassa as paredes das instituições, sendo “mais que um campo inventivo, múltiplo, inacabado, se inscreve também como inventário de diferentes saberes e rotas” (Simas, 2019, p. 14).

Nesses processos formativos, é importante perceber nas corporeidades a inteireza e a incompletude, que acrescida das experiências provocadas pelas perguntas, problematizações e tensões presentes, cotidianamente, nas nossas escolas, no mundo do samba e do carnaval, e nas vidas dos/as participantes da oficina, pois

O samba é um desconforto potente para que o Brasil se reconheça como produtor constante de horror e beleza. É o filho mais duradouro dos tumbeiros, em tudo que isso significa de tragédia, redenção, subversão, negociação, resistência, harmonia, violência, afeto, afirmação de vida e pulsão de morte na nossa história. O samba é a entidade mais poderosa das falanges da rua. (Simas, 2023, p.115)

Carnaval e samba é convite à rua, é afirmação da vida, sentir o mundo. É a expressão das corporeidades, com as marcas atravessadas pela biologia, cultura, sociedade, mundo. Segundo Denise Najmanovich “o corpo não é somente território próprio, é lugar de encontro”, e de ser atravessado pelo outro. Esse corpo é vivencial, com muitas dimensões, é biológico, energético, pessoal e coletivo na perspectiva vincular (Najmanovich, 2001).

O samba, no que se refere ao carnaval e às escolas de samba no Rio de Janeiro, tem peculiaridades e capilaridades que constituem o escopo de possibilidade de ampliação das forças democráticas. Parte dessas peculiaridades dá-se pelos modos com os quais os sujeitos habitam os *espaçotempos* como a rua, as rodas de samba e as escolas de samba. As corporeidades se fazem presentes com marcas que podem ser consideradas ferramentas que representam e anunciam escolhas. A cada ano

as escolas de samba escolhem seus enredos, que permeiam todo o trabalho para o desfile, mas não só, pois atravessam também, cotidianamente, as vidas das pessoas que fazem parte destas escolas.

Ao escolher seu enredo⁵, há a feitura de materialidades impregnadas de visualidades que transbordam os sentidos daquele determinado enredo. As escolas de samba fazem camisas com arte e o título do samba enredo para suas alas, e geralmente são colocadas à venda para os/as visitantes, e disponibilizadas, gratuitamente, para a comunidade, cadastrada previamente. Vestir essa camisa durante os ensaios é afirmar a ideia de comunidade, e vesti-la para ir à rua, para outros eventos além da escola de samba constitui um ato político, pois oportuniza pensar no perfil e na sociabilidade presentes nas andanças pela cidade. Ao partirmos desse modo de ver, é importante compreendermos

as escolas de samba como formas de interação e associação de agentes sociais marginalizados em uma sociedade racista que encontraram nesta forma de organização um espaço de positivar suas vivências e pertencimento. Tornando-se importante polos de interação social essas agremiações carnavalescas e recreativas estabeleceram formas de sociabilidade e de lazer para os seus frequentadores. (Oliveira Junior, 2018, p. 241)

Vestir a camisa e/ou uma fantasia é apostar na alegria estampada nelas, além de apostar na perspectiva, nos fundamentos inscritos naquela escola de samba, que é agremiação, instituição que assegura a forma de ser e estar no mundo de seus frequentadores. Dentre os fundamentos, há o calendário próprio, que vai de um carnaval ao outro, logo o ano civil é segundo plano. O que vale é o que se vive em um ano até o próximo carnaval, e nesse *espaçotempo* há a beleza da presença de outros tantos fundamentos caros ao samba, como o estandarte, as baianas, a velha guarda, casal de mestre sala e porta bandeira.

⁵ Tema desenvolvido pela escola de samba nos desfiles competitivos de carnaval. Constitui um dos quesitos ou itens em julgamento.

Ao propormos e vivenciarmos esta oficina no evento, movimentamos forças que implicaram a ampliação de estudos acerca de corporeidade e democracia, tendo o samba como dispositivo que possibilitou deslocamentos. As corporeidades, em especial as negras, nessa perspectiva, são expressão de cultura, arte e luta, de enfrentamento das desigualdades sociais agudizadas pelo avanço conservador na atualidade e, por um passado colonial que, reforçado pelo racismo, tenta apagar a história, a memória e os saberes que constituem a vida.

Pensar corpo a partir do samba é abrir caminhos para sair da lógica do hegemônico. É contrariar as forças políticas, culturais e econômicas que ditam soluções, modos de vida ancorados pelo capitalismo, pela competição e individualismo. O samba, em suas múltiplas capilaridades não está dado. É movimento, é construção, instabilidade.

O deambular do corpo ao sambar não é linear, é impreciso, é conversa corporal que se dá com perguntas. Sempre perguntas, que nem sempre são seguidas de respostas, ao contrário: geram outras perguntas que vão sendo possibilidades de problematização como ameaça ao habitual. Indagar é fundamento na/da perspectiva democrática, pois provoca a ampliação do debate, e o samba tem sido dispositivo que nos convoca a questionar as relações em sociedade, em macro e micropolítica. O samba nos alerta para a necessidade de ampliar ou trocar as lentes para leitura crítica da história, questionando e tensionando as forças que insistem em ditar, em querer afirmar a previsibilidade e respostas às questões existenciais da vida em sociedade.

O samba, há pelo menos cem anos, tem oportunizado pensar em outros modos de tecer a cultura política. Alguns estudiosos e interessados no samba nos trazem olhares para outros possíveis modos de ler e interpretar o mundo, partindo dos cotidianos vívidos, e atravessados pelas forças políticas. Nos muitos modos de habitar os cotidianos ‘o corpo em performance nos ritos se mostra como arquivo de memórias ancestrais, um dispositivo de saberes múltiplos que enunciam outras muitas experiências’ (Rufino, 2019, p. 128)

Por este viés, os saberes relacionados ao samba, oriundos de África, referem-se a uma noção de tradição que não é estática, nem linear, pois o conhecimento se fundamenta em entregar algo para que quem receba tenha condições de ser mais um elo na corrente, que é dinâmica, sempre em movimento (Simas, 2019). Pensar a vida em acontecimento, nessa corrente, implica estudar, narrar, escrever, pintar, desenhar, cantar, pesquisar, oficiar, enfim, fazer samba e sambar com o corpo inteiro em condição de letramento crítico, que envolve olhar para os entrecruzamentos das diferenças presentes nas corporeidades e nas relações de poder que hierarquizam sujeitos e temas (Carvalho; Silva, 2025).

O samba, como expressão de arte, é força que nos oportuniza, enquanto corporeidades brincantes e pesquisadoras, assumir o caminho poético, estético e político (Rufino, 2019) em deslocamento, riscando o chão e tensionando nossos processos formativos.

Deixa eu te contar a conclusão

A folia carioca vai além das aparências, das luzes, cantos, danças e fantasias. É original e afeta a capacidade de quem assiste de refletir, pensar e interpretar outras maneiras de ser e estar no mundo. Assistir aos símbolos e metáforas, ouvir ritmos e batucada e na passarela sambar e rebolar, convoca a deixar de lado os preconceitos e criar abertura para as experiências, os fluxos e ligações do que pode o samba e o carnaval.

Um dos participantes emocionado afirmou que o samba o salvou, e sobre essa Arte-Folia Nilza de Oliveira nos ajuda a pensar que:

A tendência das obras de arte na contemporaneidade é voltar-se mais para funções e performances do que para a feitura de objetos. A proposta destas artes é produzir um ambiente de emoção, com o fim de despertar a atitude estética dos expectadores. Uma vez desligada a catarse, a obra de arte deixa de existir. (Oliveira, 1996, p. 113)

Concluímos, provisoriamente, nosso texto, dialogando com arte encharcada de performances que pudemos vivenciar neste evento, em Minas Gerais. Estar na Escola de Belas Artes (EBA), lugar lindo, aberto, convidativo, repleto de cores, e poder compartilhar nossas inquietações e forças foi um movimento formativo que nos oportunizou ampliar o olhar para a vida, para as corporeidades e buscar caminhos mais dançantes, inquietantes e coletivos. Salve a democracia! Salve a arte! Salve o Samba!

Referências

Carvalho, R. M., & Silva, C. de A. (2025). *Corporeidades dos/das estudantes da EJA e o samba*. En A. P. da Silva, D. Sepúlveda & M. Miranda (Orgs.), *Práticas pedagógicas em Educação Física Escolar* (Vol. 3, pp. 126). São Carlos: Pedro & João Editores.

Freire, P. (2014). *Pedagogia da esperança*. São Paulo: Paz e Terra.

Freire, P. (2001). *Pedagogia dos sonhos possíveis* (A. M. Araújo, Org.). São Paulo: Editora UNESP.

Goodman, N. (1969). *Languages of art*. Oxford University Press.

Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro. (2022). *Enredo: Resistência*. <http://www.salgueiro.com.br/carnaval-2022/>

Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. (2019). *Enredo: História para ninar gente grande*. <https://mangueira.com.br/site/sambas-enredo/>

Lopes, N., & Simas, L. A. (2023). *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Michaelis. (n.d.). *Gringo*. In *Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=gringo>

Najmanovich, D. (2001). *O sujeito encarnado: Questões para pesquisa no/do cotidiano*. Rio de Janeiro: DP&A.

Natal, V. (2022). Samba, cidadania e modernismo: Aparando algumas arestas. Samba em *Revista: 1º Encontro Internacional Samba, Patrimônios Negros e Diáspora*, 14(13).

Oliveira Junior, M. C. de. (2018). Carnavalescos e as escolas de samba S/A: Produção simbólica, indústria cultural e mediação. *CSOnline - Revista Eletrônica de Ciências Sociais*, (24). <https://doi.org/10.34019/1981-2140.2017.17463>

Oliveira, N. de O. (1996). *Quaesitu: O que é escola de samba?* Rio de Janeiro: Imprensa da Cidade.

Rufino, L. (2019). *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula.

Simas, L. A., & Rufino, L. (2019). *Flecha no tempo*. Rio de Janeiro: Mórula.

CorpoCidade e as epistemologias dos ventos: uma experiência de liberdade¹

CuerpoCiudad y las epistemologías de los vientos: una experiencia de libertad // BodyCity and the Epistemologies of the Winds: An Experience of Freedom

Camila Reis Tomaz²

PPGeo - UERJ

corporalidadeafroindigena@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8191-1388>

Daniel Pires Mendes³

PPGeo - UERJ

daniel_mnds34@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4296-0531>

Nilton Abranches Junior⁴

PPGeo - UERJ

niltonabranches07@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0002-3940-2141>

Fecha de recepción: 30 de abril de 2025

Fecha de aceptación: 11 de septiembre de 2025



Como citar: Reis Tomaz, C., Pires Mendes, D., & Abranches Junior, N. (2025). CorpoCidade e as epistemologias dos ventos: uma experiência de liberdade. *Corpo Grafías. Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 13(13), pp. 32-41. DOI: <https://doi.org/10.14483/25909398.23582>

¹ Artículo: reporte de caso

² Bacharel em Educação Física pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), cursando Licenciatura na mesma instituição, com previsão de formatura para 2023. Instrutora de um ioga com atravessamentos ancestrais originários e afro diaspóricos há 11 anos, sendo 4 anos monitora na disciplina Fundamentos de Yoga, eletiva dos cursos de Educação Física da UFRJ. Pesquisa territorialidades na e da Conservação da Natureza, especialmente sobre as identificações com e a partir do Meio. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Ecoturismo e Conservação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO, 2019-2021). Fundei e coordenei o Pré-Mestrado para GPs, posteriormente, co-fundei e co-coordenei o Grupo de Estudos Saberes de Fresta (GESF GeoTales- UNIRIO, 2020-2022). Fiz parte do Núcleo de Estudos Cultura Popular e Sociedade, criando sua identidade visual, rede social e materiais de divulgação científica preta (2020-2023). Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Geografia na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) com previsão de conclusão em 2026. Integro o Grupo de Trabalho Pesquisa e(m) Ação e o Núcleo de Estudos Território e Resistência na Globalização (ambos UFF) e o GeoCorpo (UERJ).

³ Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), atualmente cursando Educação Física na mesma instituição, com previsão de formatura para 2025. Integrou o Grupo de Estudos Saberes de Fresta (GESF GeoTales- UNIRIO, 2020-2022). Pesquisa diferentes expressões das relações entre sujeitos atletas de basquete amador e espaços de prática do esporte.

⁴ Bacharel e Licenciado em Geografia pela UERJ, mestre e doutor pela UFRJ, com p'ós-doutorado em Geografia Humana (UFRJ) e em Direitos Humanos (UFPB). É professor associado do Departamento de Geografia Humana, do Instituto de Geografia da UERJ- Maracanã. É professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Geografia da UERJ/Maracanã, da linha de Cultura e Natureza.

Resumen

Durante o “V Encontro Latino-americano de Investidores(as) sobre Corpos e Corporalidades nas Culturas” foi oferecida a oficina “CORPOCIENTE E CIDADE: CORPO-ORALIDADES EM LUTA, SAÚDE E A CIÊNCIA DE SI E(M) RESISTÊNCIA”. Reflete-se neste manuscrito sobre a experiência da construção da oficina, mais especificamente sobre o diálogo teórico-metodológico entre as referências utilizadas pelos pesquisadores e seus métodos próprios desenvolvidos cotidianamente na relação Corpo- Natureza. Este aprofundamento foi solicitado por uma participante após a oficina pois, ainda que houvesse já vivenciado práticas de yoga e/ou conscientização corporal, não havia protagonizado o diálogo que a oficina propôs. Os idealizadores, discentes do Programa de Pós-Graduação em Geografia, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), embasam suas pesquisas em andamento, sendo um mestrado e um doutorado, em ancestralidades originárias, afrodiaspóricas e em práticas aliançadas afroindígenas como a Capoeira, o Jongo, entre outras. Consideram-se as epistemologias corporais contracoloniais eficientes inspirações para práxis com e pela diferença que não busca necessariamente o consenso e tampouco evita o conflito.

Palabras clave

Territorialidades, Corpo-Território-Natureza, Encruzilhadas Geopoéticas

Abstract

During the 5th Latin American Meeting of Researchers on Bodies and Corporalities in Cultures, the workshop “corpociente e cidade: corpo-oralidades em luta, saúde e a ciência de si e(m) resistência” was offered. This manuscript reflects on the experience of creating the workshop—specifically, on the theoretical-methodological dialogue between the references employed by the researchers and the methods they develop daily within

the Body–Nature relationship. This in-depth reflection was prompted by a participant after the workshop, who noted that although she had previously engaged in yoga and body awareness practices, she had never been the protagonist of the kind of dialogue proposed in the session. The workshop creators, graduate students in the Postgraduate Program in Geography at the State University of Rio de Janeiro (UERJ), ground their ongoing research—one at the master’s and one at the doctoral level—in originary ancestries and Afro-diasporic and Afro-Indigenous allied practices such as Capoeira and Jongo, among others. Countercolonial body epistemologies are considered powerful sources of inspiration for a praxis *with* and *for* difference—one that does not necessarily seek consensus or avoid conflict.

Keywords

Territorialities; Body–Territory–Nature; Geopoetic Crossroads

Resumo

Durante el «V Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas» se ofreció el taller «corpociente e cidade: corpo-oralidades em luta, saúde e a ciência de si e(m) resistência». Este manuscrito reflexiona sobre la experiencia de construcción del taller, más específicamente sobre el diálogo teórico-metodológico entre las referencias empleadas por las investigadoras y los métodos que desarrollan cotidianamente en la relación Cuerpo–Naturaleza. Esta reflexión en profundidad fue solicitada por una participante después del taller, ya que, aunque había experimentado previamente prácticas de yoga y/o conciencia corporal, no había sido protagonista del tipo de diálogo propuesto por la actividad. Las creadoras, estudiantes del Programa de Posgrado en Geografía de la Universidad del Estado de Río de Janeiro (UERJ), fundamentan sus investigaciones en curso —una de maestría y otra de doctorado— en ancestralidades originarias y en prácticas

afrodiáspóricas y afroindígenas aliadas, como la Capoeira y el Jongo, entre otras. Las epistemologías contracoloniales del cuerpo se consideran fuentes potentes de inspiración para una praxis *con* y *para* la diferencia, que no busca necesariamente el consenso ni evita el conflicto.

Palavras-chave

territorialidades; cuerpo–territorio–naturaleza; encrucijadas geopoéticas

Cidade, Lutas e Saúde: introdução

Este é um relato de construção teórico metodológica de oficina realizada durante um evento internacional no campo da antropologia da arte. Sua publicização se justifica pelo aprofundamento teórico e descrição metodológica da construção de saberes corporais de pesquisadores afroindígena e indígena em contexto urbano. Este, portanto, se organiza em quatro momentos. Inicialmente, apresentamos a oficina e seu contexto de realização, assim como um breve histórico de oficinas anteriores que participaram de seu percurso formativo enquanto objeto de estudo em constante movimento. Em seguida, listamos as principais referências utilizadas no embasamento técnico científico do roteiro da oficina, considerando suas defesas conceituais e alinhamentos político-metodológicos com os fazeres dos presentes autores. No terceiro momento, relatamos a experiência de construção da oficina, a partir de registros da vivência continuada dos pesquisadores em reflexões e construções teóricas de experimentações diversas nos campos da educação e da cultura do movimento, sempre em diálogo com as territorialidades em questão. Por fim, consideramos sobre as experiências, apontamos lacunas percebidas durante a construção e a execução e notabilizamos a potencialidade de oficinas como a nossa para a sociedade atual, dominada pelo cansaço (Han, 2017).

No mês de novembro de 2024, durante o “V Encontro Latino-americano de Investigadores(as) sobre Corpos e Corporalidades nas Culturas”, na cidade de Belo Horizonte, em Minas Gerais, a oficina “CorpoCiente e Cidade: Corpo-oralidades em Luta, Saúde e a Ciência de Si e(m) Resistência” foi ministrada por quatro horas durante uma manhã ensolarada e fresca, em uma sala de chão de tablado do prédio destinado às Artes. A oficina foi construída meses antes, quando a primeira circular do evento foi recebida pelos proponentes da práxis. Elaborada de maneira a continuar duas propostas anteriores, a oferta de conscientização corporal mediada por epistemologias contracoloniais se destinava a corpos em luta na cidade, em resistência às inequidades promovidas por ela (Reis et al., 2024, Mendes & Reis, 2024).

As propostas práticas anteriores se deram uma em espaço fechado e outra em espaço aberto de livre acesso, ambas em contextos acadêmicos e se utilizaram do chão coberto por tecidos simples compartilhados ou não para a experimentação multissensorial de se deitar em um chão público. Em ambas as situações anteriores, o convite inicial e final foi o mesmo: observar a própria respiração buscando se perceber quanto onde estava, como estava e em que contexto socioemocional se encontrava naquela presença específica. Durante a práxis, questões como o cansaço sentido em uma semana onde a exploração do corpo dos participantes se deu no trabalho, no caminho de suas casas e por vezes na soma das jornadas de trabalho interno e externo à casa somaram-se a chamada de atenção para aquele ser um momento de pausa, assim foram apresentadas algumas questões corpo-orais orientadoras e frequentemente reelaboradas para ampla observação.

A primeira proposta prática, o minicurso “Conscientização corpo-oral: saberes da mata na Conservação de Si” foi realizado durante o XI Simpósio de Educação Física e

Dança, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 2022⁵. Essa experiência se destinou a pessoas que, ao buscar por uma vaga em minicursos do evento, se reconhecessem continuidade de ancestralidades afroindígenas. O chamado para o público já, por si só, gerou perguntas durante a aproximação inicial em divulgações e durante a realização. A proponente, e autora deste, se utilizou de memórias para construir uma condução que convidaria aos corpos presentes a lembrarem de que se preenchem. E, assim, ares e águas e terras foram descritas nas provocações de movimentos de leveza, fluidez e foco dos participantes. Todo o minicurso foi construído para ser conversado, em roda e, pela oralidade, muitas memórias da autora na Mata à beira-Mar em que cresceu se inscreveram no espaço da sala espelhada, fechada, no segundo andar de um prédio de faculdade. Ao solicitar a movimentação livre, outras memórias, de outros territórios-Natureza seriam convidados a se inscrever no espaço construído, fechado e moderno.

A segunda experiência prática prévia à que origina este trabalho foi um minicurso realizado durante a 12ª Semana de Integração Acadêmica da UFRJ, “Corpo-oralidades de autodefesa no Jongo e na Capoeira”⁶, ministrado junto a bailarina Ariane Luzia Mendonça da Silva com a orientação do Prof. Dr. Renato Mendonça Barreto da Silva. A proposta continuou o debate sobre as memórias de oralidades antepassadas inscritas nos corpos da autora e seus pares. Foram pensados momentos de tato, visão, audição e descrição de olfato e paladar buscando apresentar a cosmopercepção afroindígena aprendida nos espaços vividos pelos proponentes.

Os autores deste, pesquisadores da linha de Cultura e Natureza do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), experimentaram ainda uma proposta de vivência em céu aberto, em espaço de livre acesso, pensada para corpos-territórios em constante disputa por si contra uma opressora e violenta cidade. A oficina “Yoga para todas, todes e todos” (Mendes & Reis, 2024), oferecida na Favela da Maré durante evento gratuito realizado no ano de 2023 foi pensada a partir das experimentações anteriores, em diálogo com as noções de Educação Popular propostas por Nogueira e Freire (1989). Prezando pela autonomia dos interlocutores (2014), ao elaborar a oficina para a favela, pensamos pequenos conjuntos de práticas que poderiam ser realizados um por vez ou, sequencial de uma só vez, compondo até uma hora de parada no cotidiano de lutas e resistências para revisão do que o corpo _ que luta e resiste _ soube até ali (Nogueira & Freire, 1989).

As pesquisas e os demais trabalhos dos proponentes da oficina são amparados por metodologias costumeiramente tidas outras quando recebidas pela academia em trabalhos, apresentações e/ou defesas. Ainda que bem recebida pelas correntes decoloniais, descoloniais e anticoloniais de pensamento, as formas do fazer são ainda categorizadas e analisadas por indicadores coloniais (Reis & Barreto da Silva, 2023). A última oficina buscou romper essa leitura desde seu resumo ao se apresentar amparada pelas “epistemologias do Vento e das Quadras” (Reis et al., 2024, p. 1), passando pela apresentação dos proponentes em que mencionaram suas avós gente e suas avós montanhas (Reis et al., 2023), e continuando neste trabalho que registra e publiciza como entendem a saúde para quem resiste consciente de si.

5 Ver mais em https://www.instagram.com/p/CiQyK3SukqF/?img_index=1. Acesso em 28.Abr.25.

6 Ver mais em <https://www.instagram.com/p/Csm5aRPL5hM/>. Acesso em 28.Abr.25.

A oportunidade oferecida pelo evento “V Encontro Latino-americano de Investigadores(as) sobre Corpos

e Corporalidades nas Culturas” de dar continuidade às propostas anteriores, agora ao dialogarmos a (cons) ciência do corpo de si com pesquisadores nacionais e internacionais da observação cotidiana do fazer ciência com os corpos e(m) movimento em distintas culturas, foi recebida com entusiasmo e a oficina foi construída pensando nesse público acadêmico, investigadores do corpo que se sentissem convidados pelo título e, portanto, se voltou para quem se interessasse em sentir-pensar-se (Fals Borda, 2009; Aguilar, 2020).

Corpo-Território-Natureza: a fundamentação do método

Reis (2021) se apresenta em sua dissertação como Corpo-Natureza que, ao estar na rotina acadêmica, Corpo-Território-Natureza em constante defesa de si. A autora destaca as violências sofridas por subjetividades pretas, tradicionais e originárias nos atravessamentos de leitura dos corpos, das corporeidades e na interpretação dos saberes corporais (Freire e Nogueira, 1989) produzidos no cotidiano de suas culturas de origem. Assim como Limulja (2019) narra seu compromisso com o povo Yanomami, com o qual passou tempos de sua pesquisa e junto ao qual busca lutar por justiça territorial e reparação histórica, Reis (2021) e Santos e Mayer (2020) firmam compromissos com a natureza que, desde suas apresentações, informam integrar.

Limulja (2019) em seus tempos com a etnia Yanomami aprendeu sobre o poder político dos sonhos para aquele povo. Escreveu sua tese, lançou um livro, outro livro (este infantil)⁷ e percorreu o país anunciando de seu lugar étnico-racial da branquitude, a importância da união e da organização para a luta por povos que ainda

sustentam o céu, sua cultura e os sonhos. Couto (2011), também um homem branco, em seu livro de ensaios construídos a partir de transcrições de palestras realizadas pelo continente Africano, mais de uma vez confronta os conhecimentos acadêmicos com os saberes corporais construídos e mantidos em pequenos povoados afastados e grandes cidades cuja cultura ainda se mantém em diálogo com a Natureza que a habita.

Ferdinand (2022), intelectual negro martinicano, vê nos fazeres organizados das culturas tradicionais, originárias e pretas que resistiram o que Ferreira (2022) defendeu como Pedagogias de Circularidade. Ferreira (2022) se debruça sobre os métodos de ensino, mediação e construção de conhecimentos em terreiros, assim como sobre a aprendizagem ser parte do fazer parte, tal qual fazer parte como um saber a ser aprendido. Ferdinand (2022) assume, como os Yanomamis em Limulja (2019), Freire e Nogueira (1989), Santos e Mayer (2020), Reis (2021) e Ferreira (2022), que a Natureza inscrita nos sujeitos pertencentes a culturas cuja tradição seja de integração, ensinando saberes a esses corpos que resistem mais que sobrevivendo, lutam mais que guerreando, vivem mais que resistindo.

Dona Evaristo (2017), nossa mais velha, e Reis et al. (2023), sentipensam a terra como Aguilar (2020) e Fals Borda (2009) nos lembram fazer quem veio antes de nós. Em seus escritos, trazem territorialidades ancestrais, identidades territoriais corporificadas em sujeitos da memória coletiva e símbolos imprescindíveis para as manutenções de culturas pretas, originárias e aliançadas. E, a partir das epistemologias descritivas da re-união do sentir e do pensar, dos encontros dos sentidos nas cosmo percepções originárias, tradicionais e afroindígenas e das resultantes resistências daqueles que ainda vivem sob essas lógicas e constroem seus saberes corpo(-)oralmente.

⁷ Ver mais em <https://www.ubueditora.com.br/autor/hanna-limulja.html>. Acesso em 25.Abr.2025.

Compreendemos que, instigados por estes e muitos outros intelectuais que aprendem com o povo e não se esquecem parte dele, nossas produções científicas sempre foram hifenizadas por serem também técnicas e/ou artísticas demais para a leitura hegemônica da Ciência, com c maiúsculo. E é nesse sentido que apresentamos o que nestes autores nos motiva e embasa a experimentar materiais e métodos diversos, distintos e muito conhecidos por nossas infâncias e por muitas vezes já esquecidos ou nem mesmo ainda visitados pela academia. Apresentamos adiante nossos processos de experimentação conjunta ou não que, em diálogos com os referências recém mencionadas e atualizações constantes, nos levaram à oficina em questão.

CorpoCiente: experiência de construir

A experimentação do corpo livre em ambiente fechado nos é curiosa e, portanto, fazemos muito uso dela em nossas próprias explorações. Isto é, quando em campo, experimentamos ser corpo livre originário que joga basquete, corpo livre afroindígena que capoeira, corpo livre gay que supervisiona. A questão para nós é: quanto livre está um corpo que age no mundo ocidental cansado (Han, 2017) e nem por isso menos reativo? Quanto livre pode ser um corpo cansado?

Nossas propostas práticas anteriores, apresentadas na primeira seção do manuscrito, demonstram nossa consciência quanto à essa subordinação dos corpos pretos e indígenas à luta diária, a resistência à continuidade opressora da colonialidade e, como já em 1989 apontaram Freire e Nogueira, o aprendizado pela falta.

Reis e Vinolo (2020) relatam experiência em ambiente escolar a partir de roda de conversa sobre corporalidades ancestrais que vivem no agora das infâncias de periferias

da cidade do Rio de Janeiro. O trabalho, que se dedica às infâncias da Zona Norte, região que ainda preserva aspectos da ruralidade da vida comunitária, dialoga com Mendes *et al.* (2024) na temporalidade dos materiais utilizados. Ambos se utilizaram de memórias em escrituras (Evaristo, 2017), músicas, artes visuais e no afeto para a construção conjunta de registros do aprendizado cotidiano daqueles interlocutores. Isto é, não se pressupõe ignorância ou vazio a ser preenchido, mas saberes corporais produzidos pelo cotidiano a serem reconhecidos, valorizados e debatidos (Freire e Nogueira, 1989).

Mendes *et al.* (2022) descrevem a espacialidade de memórias em uma mesa posta, também perpassando pelo afeto de quem organiza originalmente esse espaço, apresentam os alimentos e seus preparos como resultantes de saberes de preservação coletiva. Os autores de “Pedagogias das Quadras: Convites da Zona Norte para sensibilização ambiental pelo basquete” realizam ofício semelhante para demonstrar que os cuidados com a prática coletiva de basquete passam pela organização coletiva inter geracional, pela produção de um espaço ambientalmente generoso e, portanto, também as corporeidades produzem seus conhecimentos via afeto e Natureza (Mendes & Abranches Junior, 2023). Já Mendes & Reis (2023) falam sobre as identidades territoriais em um atleta amador de basquete que leva consigo quadras como a de Mendes e Abranches Junior (2023) na reação às divergências e outras situações que o afeto e o cuidado recebido por fazeres continuidade de memória de si enquanto Natureza podem promover.

E foi nesse sentido que construímos uma oficina pensada a partir dessa Natureza encerrada em corpos que, ainda que convidados à livre expressão, se perceberiam corpos limitados pela cidade como se dá nos dias atuais. E, portanto, Naturezas contidas, cercadas, isoladas, como a ideia inicial da civilização nas cidades. Com isso, queremos dizer que

partimos das epistemologias das quadras, das praças, das ruas e dos quintais de locais como a Zona Norte do Rio de Janeiro para reivindicar esse lugar de Corpo-Território-Natureza que se disputa com a cidade mais consciente de si enquanto encerrado em espaços produzidos para domesticação constante. Espaços esses mantidos por iniciativas coletivas, revitalizados e reinventados constantemente a muitas mãos, para muitas formas de ser e estar coletividade organizada em busca de bons conviveres (Acosta, 2016; Mendes & Abranches Junior, 2025) essa manutenção originária de extrapolar a luta por sobrevivência e se celebrar em vida.

Escolhemos o chão como único material obrigatório. Chamamos de material pois solicitaríamos (e o fizemos!) que este fosse experimentado em muitos sentidos e formas, assim como que os corpos dialogassem com seus materiais até que se percebessem pela relação estabelecida. Um exemplo dessa condução se dá em um momento bem introdutório em que pedimos que se sentem confortáveis, dentro do possível, sem muitas normas a se atender, se também possível. Combinados, nossas posições seriam diferentes, assim como estariam apoiadas em centros diferentes de distribuição do peso. Um proponente poderia estar de pernas cruzadas, enquanto que outro estaria de joelhos, por exemplo. Durante toda a oficina, trocamos de posição simultaneamente, não estando nunca na mesma forma de execução de nenhuma das posturas ou movimentos. Para escolhermos as experimentações com o chão que conduziríamos, voltamos às nossas infâncias em que um escrevia sentado no chão, outro gostava de brincar deitado em decúbito ventral. Organizamos ambas conduções vinculadas à infância com posturas da criança, do yoga clássico e falas dedicadas à contextualizações do brincar e, principalmente, do brincar-se.

Pensamos a progressão pedagógica da prática em uma perspectiva cronológica de início, meio e fim como propôs nosso mais velho, Nêgo Bispo (Santos e Mayer, 2020) e descreve Ferreira (2022). Começamos por propostas de infâncias que acabam de se perceber no mundo, convidando quem se inscrevesse a se perceber na sala, naquela universidade, no evento. Para tal, convidaríamos a considerarem como chegaram até ali e reproduzirem com seus corpos suas sensações em trânsito, chegada e caminho corporal até o momento presente em que conduzíamos. O meio foi considerado como o presente, a atualidade, o que sentiam naquele momento em seus movimentos, em suas pausas e permanências. Solicitamos compensações às dores e incômodos com tempo de até cinco minutos em cada autoinvestigação com nosso silêncio respeitoso e escutante dos corpos em micro movimentos de autocuidado. Por fim, o fim. Decidimos convidar a percepção da liberdade criativa da infância ainda presente em todas as pessoas que se permitem a tal. Nesse caso, pedimos que explorassem livremente o espaço com movimentos de expansão... Da respiração! Sugerimos que braços se abrissem e abdomens se inflassem com a entrada de ar, que pernas se espreguiçassem com a saída, mas também faríamos mais uma vez silêncio de escuta atenta e respeitosa aos corpos que se libertassem do julgamento e da potencialidade de limitação e até mesmo opressão de uma condução externa a si.

Encruzilhada Geopoéticas: considerações

As epistemologias dos ventos para nós são resultado de Encruzilhadas Geopoéticas (Reis, 2021) encontradas no fazer ciência quando se vem de onde viemos. Isto é, do encontro entre conhecimentos, saberes, fazeres, manuseios, sabenças, pertencas, pedagogias, Pedagogingas (Da Rosa, 2020) e toda sorte de inscrições corporais coletivas no mundo. E, em um mundo tão plural e diver-

so como o que vivemos, propusemos a oficina buscando atender a quem viesse, considerando o público do evento. E aqui encontramos uma grande lacuna: o pressuposto de que “público do evento” informaria alguma coisa a título de inclusão, adaptação e integração de participantes na oficina. Não fomos prontos para nenhuma dessas ações. Não contamos com intérprete de libras, não levamos materiais de compensação de desnível, não pensamos em adaptabilidades específicas de nenhum tipo. Entretanto, como as poéticas da vida, quando permitidas suas potenciais organicidades, constroem biomas inteiros via diferença, foi através justamente da construção de conhecimentos ao ventar da beira-mar que se deram as adaptações necessárias para a integração de participantes. Coletivamente, nos organizamos para ser brisa, vendaval, névoa e o que mais os ares⁸ que ventam, onde vivemos cada um de nós ali presentes, nos ensinou. E, com isso, consideramos ter atingido nosso objetivo inicial com a oficina, com presenças muito distintas: esperarçar que, apesar da busca pela domesticação de nossos corpos, a Natureza, que neles não se encerra, mas os liberta, pode ajudar a tornar um mundo ch’ixi⁹ possível (Cusicanqui, 2025).

Agradecimentos

A cada participante de nossa oficina, em especial à Silvia Rivera Cusicanqui, à Juliana Gabrois (GeoCorpo/UERJ) e às generosas contribuições, curiosidades e questões motivadoras deste relato, à Universidade Federal de Minas Gerais pela recepção e espaço bonito cedido à nossa prática, à Fundação de Amparo à Pesquisa do

Estado do Rio de Janeiro - FAPERJ e à CAPES pela viabilização das pesquisas e da proposta, e ao Programa de Pós-Graduação em Geografia (PPGEO) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) pelo financiamento que permitiu a viagem para participação no evento.

Referências

Acosta, A. (2016). *O bem viver: Uma oportunidade para imaginar outros mundos* (T. Breda, Trad.). São Paulo: Autonomia Literária; Elefante.

Aguilar, L. F. B. (2020). Sentipensar el pluriverso: Legado del maestro Orlando Fals Borda para la sub-versión, la utopía y el buen vivir. *Collectivus, Revista de Ciencias Sociales*, 7(1), 64–73.

Couto, M. (2011). *E se Obama fosse africano?* São Paulo: Companhia das Letras.

Cusicanqui, S. R. (2025). *Um mundo ch’ixi é possível: Ensaios de um presente em crise*. São Paulo: Editora Elefante.

Da Rosa, A. (2020). *Pedagoginga, autonomia e mocambagem*. São Paulo: Pólen Produção Editorial LTDA.

Evaristo, C. (2017). *Becos da memória*. Rio de Janeiro: Pallas Editora.

Fals Borda, O. (2009). *Una sociología sentipensante para América Latina*. México, DF: Siglo XXI Editores.

Ferdinand, M. (2022). *Uma ecologia decolonial: Pensar a partir do mundo caribenho*. São Paulo: Ubu Editora.

Freire, P., & Nogueira, A. (1989). *Que fazer? Teoria e prática em educação popular* (2ª ed.). Petrópolis, RJ: Vozes.

Freire, P. (2014). *Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra.

8 Respeitando o Ar como integrante proponente de tantos de nossos movimentos, quem nos permite expandir e cede espaço para nos acolher quando nos recolhemos, trazemos suas manifestações em maiúsculo, pois sujeito e dos que não nos sujeita, mas convida!

9 Proposição coletiva dedicada a apresentar “conceitos-metáfora” (Cusicanqui, 2025, p.18) que superam via realidades de culturas outras à ciência hegemônica binária e tão pouco criativa.

Ferreira, T. (2022). *Pedagogia da circularidade: Ensinações de Terreiro*. Digitaliza Conteúdo.

hooks, b. (2013). *Ensinando a transgredir: A educação como prática da liberdade* (Vol. 2). São Paulo: WMF Martins Fontes.

Han, B.-C. (2017). *Sociedade do cansaço* (E. P. Giachini, Trad., 2ª ed. ampliada). Petrópolis, RJ: Vozes.

Junior, N. A., & de Almeida Neto, A. M. (2015). Religião, gênero e território: Discursos midiáticos da Parada Gay de São Paulo. *Espaço e Cultura*, (38), 205–224.

Limulja, H. C. L. R. (2019). *O desejo dos outros: Uma etnografia dos sonhos Yanomami (Pya ú Toototopi)* (Tese de Doutorado). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC. 154 f.

Mendes, D. P., & Abranches Junior, N. (2023). *Pedagogias das quadras: Convites da zona norte para a sensibilização ambiental pelo basquete*. In *Anais do 12º Simpósio de Gestão Ambiental e Biodiversidade*, Três Rios, RJ.

Mendes, D. P., & Abranches Junior, N. (2025). *Rituais de resistência no basquete da zona norte do Rio de Janeiro: Kethlen Romeu na paisagem*. In *Anais do V Congresso Brasileiro de Organização do Espaço*, Rio Claro, SP.

Mendes, D. P., Reis, C. T., Alaafin, R., Fajardo, M. R., Santos, J., Cruz, M., & Abranches Junior, N. (2024). *Ancestralidade e(m) educação ambiental na zona norte: Uma experiência territorial e geracional*. In *Anais do 13º Simpósio de Gestão Ambiental e Biodiversidade*, Três Rios, RJ.

Mendes, D. P., & Reis, C. T. (2023). Territorialidades entre dribles: Uma experiência através do basquete amador do Rio de Janeiro. In *Anais da XIII Semana Acadêmica da Geografia UFSM – Geografia urbana e suas espacialidades* (p. 24). Santa Maria, RS: UFSM, Centro de Ciências Naturais e Exatas, Curso de Geografia.

Mendes, D. P., Souza, P. C., & Reis, C. T. (2022). *Tá na mesa!: Uma reflexão socioambiental sobre a partilha de si de um*

corpo-terreiro. In *Anais da XII Semana Acadêmica da Geografia – Os Alimentos na Geografia e a Geografia dos Alimentos: Diferentes Perspectivas*. Santa Maria, RS.

Mendes, D. P., & Tomaz, C. R. (2024). “Como fala pra contrair o abdômen?”: Um relato sobre estranhamentos entre linguagens, corporeidades e epistemologias. In *Caderno de Resumos do Encontro Latino-americano de Investigadores(as) sobre Corpos e Corporalidades nas Culturas*. Belo Horizonte, MG: UFMG.

Reis, C. T. (2021). *Encruzilhadas geopoéticas na conservação da natureza: Territorialidades e guardas-parques em território Cunhambebe* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ. 399 f.

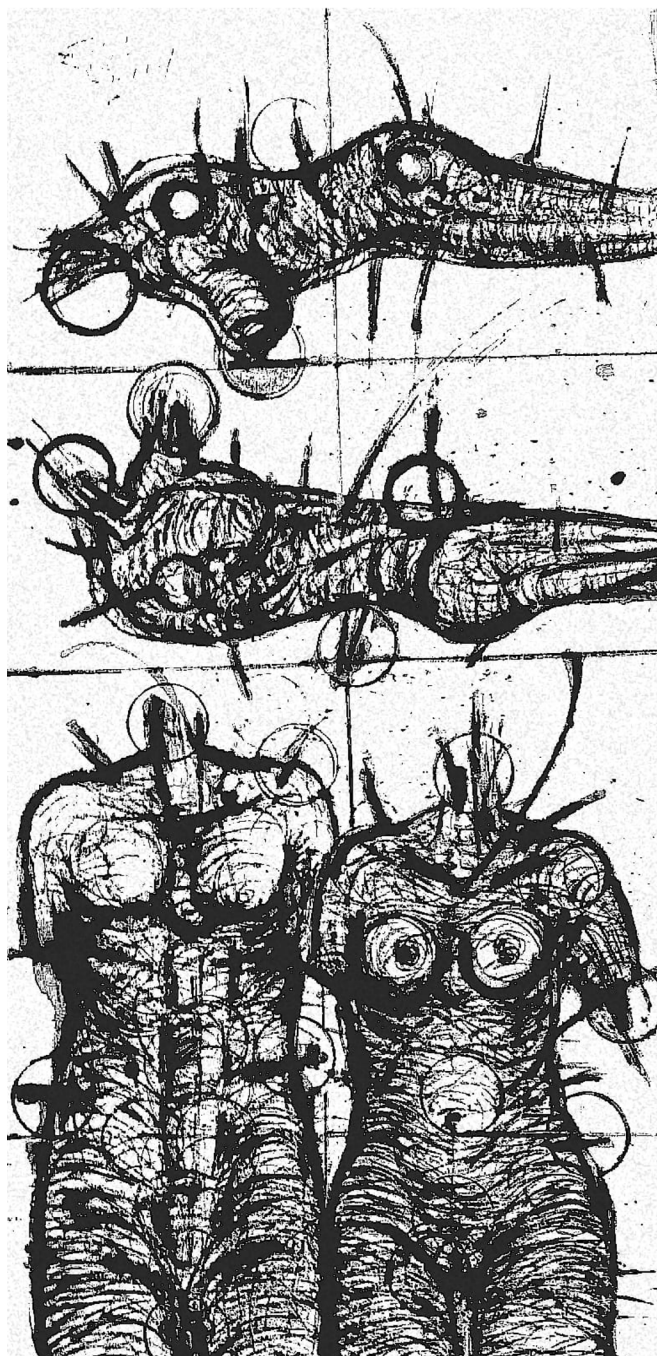
Reis, C. T., Barreto da Silva, R. M., & Silva, G. L. da. (2023). Guerreiros com guerreiros fazem zigue-zigue-zá: Experiências com culturas populares em movimento. In A. Rocha & B. Vinolo (Orgs.), *O despertar das consciências: Tempo de esperar*. Rio de Janeiro, RJ: Sesc RJ.

Reis, C. T., Mendes, D. P., & Júnior, N. A. (2024). Corpociente e cidade: Corpo-oralidades em luta, saúde e a ciência de si e(m) resistência. In *Caderno de Resumos do Encontro Latino-americano de Investigadores(as) sobre Corpos e Corporalidades nas Culturas*. Belo Horizonte, MG: UFMG.

Reis, C. T., & Vinolo, B. de L. V. (2023). Corporeidades trans-temporais em experiência anti-higienista: Projeto Consciências Sesc Rio em ação. *Temas em Educação Física Escolar*, 8, e2316–e2316.

Santos, A. B., & Mayer, J. (2020). Início, meio, início: Conversa com Antônio Bispo dos Santos. *Indisciplinar*, 6(1), 52–69.

Wagner, S. G., & Duarte, C. R. (2025). A ambiência peculiar do lugar quintal nas residências da zona norte do Rio de Janeiro. *Revista Interfaces*, 22, 89–96.



Transgresión-es. Edilberto Sierra Rodríguez. 2025.
Materiales para ensamblar un angel

Danza y Pachakuti: El *Taqui* Como Tecnología de Reciprocidad Humano–Naturaleza¹

Dança e Pachakuti: o *Taqui* como Tecnologia de Reciprocidade Humano–Natureza //

Dance and Pachakuti: The *Taqui* as a Technology of Human–Nature Reciprocity

Nathalie Artal Vergara*²

Investigadora Independiente.

nathalie.artal@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-0165-7148>

Fecha de recepción: 30 de abril de 2025

Fecha de aceptación: 11 de octubre de 2025



Como citar: Artal Vergara, N. (2025). Danza y Pachakuti: El Taqui como tecnología de reciprocidad humano–naturaleza. *Revista CorpoGrafías*, 13(13), pp. 42–54. DOI: <https://doi.org/10.14483/25909398.23571>

¹ Este artículo presenta resultados parciales de una investigación en curso, parte de los cuales fueron expuestos en el V Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas (2024) bajo la ponencia titulada «Danza y Pachakuti: las danzas andinas y los danzantes como organismos de la tierra». Agradezco a mis entrevistados y a mis maestros por su generosidad, así como también a los evaluadores de mi primer envío a esta revista, ya que, sin duda, sus apreciaciones y recomendaciones enriquecieron este artículo.

² Nathalie Artal Vergara es Profesora de Estado en Educación en Castellano y Magíster en Literatura Latinoamericana (USACH). Fundadora y gestora de EDATAY, Escuela de Danzas Tradicionales de Abya Yala (2016), se especializa en la educación patrimonial de danzas latinoamericanas. Diplomada en Gestión de Patrimonio, Cultura y Territorio (Beca Chile Crea, 2024). Fue capacitada en danzas folclóricas en la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas (2023) y en la UNMSM (2017). Actualmente es aprendiz de Danza de las Tijeras bajo las enseñanzas de Qaqañiti de Puquío

Resumen

El artículo propone comprender el *taqui* andino — danza-canto ritual— como una tecnología de reciprocidad entre humanos y naturaleza, más que como una expresión estética. Desde una perspectiva decolonial y antropológica, dialoga con autores como Gell, Pescayre, Espejo y Díaz para desmontar la mirada eurocéntrica que ha transformado prácticas de crianza mutua en espectáculos patrimoniales. Mediante revisión de fuentes coloniales (Guamán Poma, Bertonio, Holguín), análisis comparado y testimonios etnográficos recientes, muestra cómo el *taqui* articula cuerpo, aliento y territorio en sistemas relacionales que sostienen la vida comunal. El estudio evidencia el desplazamiento del *Qarwani* por la *Llamerada* folclórica y plantea que las danzas rituales constituyen saberes ecológicos y epistemologías vivas capaces de reactivar la red de cuidados planetarios.

Palabras clave

agencia ritual, arte y tecnología, comunalidad, danza andina, reciprocidad, *taqui*

Abstract

This article interprets the Andean *taqui*—a ritual dance-song—as a technology of reciprocity between humans and nature rather than an aesthetic performance. Drawing on decolonial and anthropological frameworks (Gell, Pescayre, Espejo, Díaz), it critiques Eurocentric notions that turned acts of mutual nurturing into patrimonial shows. Through colonial sources (Guamán Poma, Bertonio, Holguín), comparative analysis, and recent ethnographic testimonies, the paper reveals how *taqui* links body, breath, and territory in relational systems sustaining communal life. The study highlights the displacement of the ancestral *Qarwani* by the folkloric *Llamerada* and argues that ritual dances embody ecological knowledge and living epistemologies capable of regenerating planetary care networks.

Keywords

Andean dance, art and technology, communality, reciprocity, ritual agency, *taqui*

Resumo

O artigo propõe compreender o *taqui* andino —canto-dança ritual— como tecnologia de reciprocidade entre humanos e natureza, e não como expressão estética. A partir de uma abordagem decolonial e antropológica (Gell, Pescayre, Espejo, Díaz), critica a visão eurocêntrica que converteu práticas de cuidado mútuo em espetáculos patrimoniais. Com base em fontes coloniais (Guamán Poma, Bertonio, Holguín), análise comparada e depoimentos etnográficos recentes, mostra que o *taqui* integra corpo, sopro e território em sistemas relacionais que sustentam a vida comunitária. O estudo evidencia o deslocamento do *Qarwani* pela *Llamerada* folclórica e sustenta que as danças rituais são saberes ecológicos e epistemologias vivas que reativam as redes de cuidado planetário.

Palavras-chave

agência ritual, arte e tecnologia, comunalidade, dança andina, reciprocidade, *taqui*.

Danza y Pachakuti: el taqui como tecnología de reciprocidad humano–naturaleza

Pues le dije que “nosotros los aymaras también hacemos llover, tú y yo sabemos eso; pero ellos jamás van a entender”.

Félix Layme Pairumani

1. Introducción

En el vasto territorio de los Andes, las danzas tradicionales han sido, desde tiempos ancestrales, mucho más que formas de entretenimiento o expresión estética: constituyen verdaderas tecnologías de relación con la Tierra y sus ciclos. Cantar a las papas antes de sembrarlas, bailar en honor a los cerros tutelares o entonar melodías para las semillas son manifestaciones vivas de una filosofía que entiende a los seres humanos como parte de una red de reciprocidad con el mundo natural. Una concepción completamente alejada del folklore entendido “como archivo osificado y apolítico” (Canclini, 2004, p. 155). En este contexto, este artículo propone un *Pachakuti*: un giro en la perspectiva y en el lenguaje para recuperar conceptos propios y valorarlos como claves para pensar, desarrollar y difundir nuestras danzas y modos de habitar el presente.

Entre un cúmulo de conceptos¹ registrados sobre las *danzas* andinas destaca la palabra *taqui*² —de origen quechua—, registrada por lexicógrafos coloniales como un hiperónimo que une en un mismo concepto el acto de cantar y bailar. Cristóbal de Molina la menciona en su *Relación de fábulas*

¹ Son abundantes los vocablos registrados en torno a la danza en los diccionarios coloniales quechua y aymara. Cabe destacar que muchas de estas palabras no tienen su equivalente en castellano, demostrando en su riqueza semántica, una diferencia con el mundo europeo, la cual revela la importancia que tiene la danza para el mundo andino. Por ejemplo, Santo Tomás (1560) define *Taquini.gui* como “bailar o danzar”; Holguín (1608) registra *Cachhuani ranpanacuni* como “bailar trabadas las manos en corro”; Bertonio (1612) amplía el léxico con términos como: *Quirquittatha*: “hacer bailar a otro” y *rampanacuni* “danza con saltos”.

² Para una aproximación etnográfica y simbólica al *taqui* como práctica integradora en las fiestas andinas, véase: Díaz, F. (2022). *Taqui: Abriendo caminos en las fiestas andinas*. Interciencia, 47(6), 261–269.



Ilustración 1 “*Travaxa hailli chaqraja apuyc*” (p. 1163) de Felipe Guamán Poma de Ayala, *Nueva corónica y buen gobierno* (ca. 1615). Dominio público. Digitalización: Royal Danish Library.

y ritos de los incas como parte de las ceremonias rituales que acompañaban los sacrificios y cultos al Sol y al Hacedor. Describe, por ejemplo, cómo el Inca y los nobles realizaban en Mantucalla el *taqui* llamado *huayllina*, canto y danza ritual ejecutado cuatro veces al día durante el *Inti Raymi*, y también el *ayrihuarcitua taqui*, realizado colectivamente en la plaza del Cuzco como parte del agradecimiento y renovación ritual ante las huacas³ y el Sol (Molina, 1959).

Otro vocablo que destacamos es *haylli* o *hayllicuni* registrado por González Holguín (1608), referido a “danzar cantando la victoria de la chacra que se acaba” (p. 121), es decir, el *taqui* que celebra el trabajo agrícola concluido. Ludovico Bertonio (1612) a su vez define *hayllita* como “cantar cuando aran o danzan” (p. 126). Esta palabra aparece también como *ahaylli* en la *Nueva Corónica y Buen Gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala (1615), en la lámina TRAVAXA: HAILLI CHACRA IAPVICVI pacha, agosto, Yapuy Quilla (Guamán Poma, 1615, p. 1153 [1163]).

La imagen muestra a mujeres entonando el *ahaylli* y a los hombres utilizando la *chaquitaclla*⁴, herramienta agrícola aún presente en las comunidades andinas. Esta escena documenta prácticas colectivas de siembra y sugiere un entramado de voces, gestos y oficios que vinculan el cuerpo humano con la tierra.

Así, los conceptos *taqui* y *haylli*, lejos de aludir a un género artístico o estético, constituyen un sistema de comunicación entre humanos, naturaleza y entidades tutelares. En esta concepción, la danza-canto no representa la naturaleza: la activa, la convoca y la cría. Este principio atraviesa cantos a las semillas, rituales del agua y danzas agrícola-

las como el *Chayaw Anata*⁵ o el *Qarwani*⁶, donde cada movimiento mantiene la continuidad del ciclo vital.

Este entendimiento de la danza-canto como forma de relación se encuentra también en otras cosmovisiones americanas. Danilovic (2016), al analizar fuentes coloniales sobre los pueblos mexicas, advierte que no existía un concepto equivalente a “danza”, sino un conjunto de acciones rituales que unían música, movimiento y sacrificio, lo que Kaeppler denomina “*sistemas estructurados de movimiento*” (citada en Danilovic, 2016, p. 349). Desde su metodología de la “traducción controlada”, Danilovic propone mantener visibles los equívocos entre categorías nativas y académicas para evitar imponer una lógica estética occidental sobre prácticas rituales que obedecen a otros regímenes ontológicos (pp. 345–349). Esta precaución resulta igualmente necesaria en el caso de los estudios andinos donde los conceptos de “danza” o “performance” se aplican, en muchos casos, omitiendo las particularidades de las cosmovisiones implicadas en estos sistemas estructurados de movimiento.

En este sentido, los vocablos *taqui* y *haylli* —registrados en fuentes coloniales y aún vigentes en las comunidades⁷ — representan con mayor fidelidad el carácter de estos

5 *Chayaw Anata* (también conocido como *Qhachwiri Anata*) es una danza tradicional de la época de lluvias en la provincia de Los Andes, especialmente en las comunidades a orillas del lago Titikaka (Cohana, Cumana, Cuyá, Pajchiri, entre otras). Se interpreta entre enero y febrero como rito de agradecimiento y celebración del florecimiento y la buena producción agrícola, en honor a la Pachamama y a los achachilas. Se acompaña con pinkillos (quyqus) —instrumentos característicos de la temporada lluviosa— y wanqaras (tambores).

6 Qarwani (“el que tiene llama”) es una danza ritual vinculada al tiempo de cosecha y a la veneración de los camélidos andinos. Se baila en Pentecostés, 3 de mayo y antiguamente en Corpus Christi, en honor al ispalla (productos agrícolas) y a las llamas, alpacas y vicuñas. El Qarwani imita los movimientos de la llama y celebra su energía vital, diferenciándose claramente de la Llamerada urbana, considerada una versión posterior y ajena al sentido ritual original.

7 En el caso de *haylli*, aún es utilizado como grito energético en danzas andinas y, en otros contextos discursivos, como un llamado a la fuerza comunitaria. Así mismo, el vocablo *taqui* permanece en la cultura andina de los Danzantes de las Tijeras a través del *Taki Onqoy* (del quechua taki “canto-danza” + onqoy “enfermedad”) que podemos traducir como “enfermedad del canto-danza” y designa a un movimiento religioso-político andino del siglo XVI en resistencia a la imposición cristiana.

3 Entidad o lugar sagrado que concentra fuerza espiritual. Puede designar montículos ceremoniales, rocas, manantiales, tumbas u objetos de culto que median entre humanos, ancestros y deidades. El término no equivale exactamente a “templo”, sino a toda manifestación del poder sagrado en el mundo andino.

4 Para profundizar en las representaciones y significados históricos del manejo de la chaquitaclla, véase Hocquenghem (2008).

movimientos estructurados andinos. Ambos integran canto y danza como una tecnología complementaria y ritual del cuerpo y del aliento, orientada a sostener la vida y la comunalidad.

Sin embargo, la insistencia —por desconocimiento o eurocentrismo— de la aplicación de conceptos exógenos en estas expresiones no centradas en lo estético, hace que estas aparezcan “empobrecidas y mutiladas” al ser evaluadas bajo parámetros ajenos (Escobar, 2008, p. 42). Así, los procesos contemporáneos de *artificación* y *patrimonialización*⁸ (Pescayre, 2023) tienden a desactivar el valor de expresiones como el *taqui* y dificultan reconocer y valorar las tecnologías propias de reciprocidad que sostienen estas cosmovisiones. Para profundizar en estas concepciones, se abordarán las ideas de Floriberto Díaz (2005) y Elvira Espejo (2022), y se analizará cómo el enfoque eurocéntrico en los países andinos ha desplazado de la puesta en valor a las danzas de reciprocidad —como el *Qarwani*—, reemplazándolas por versiones estilizadas como la *Llamerada*⁹.

Comprender el *taqui* como tecnología de relación implica, entonces, situarlo fuera del marco estético moderno

8 La artificación es el proceso mediante el cual una práctica ritual o cultural se reconfigura como “arte” al ser trasladada a marcos institucionales, museales o estéticos propios de la modernidad. Según Pescayre, este tránsito “transforma los rituales en objetos bellos al ser recontextualizados por el aparato cultural moderno” (Pescayre, 2023, cap. 8, p. 308), desplazando su valor espiritual o comunitario hacia un valor estético y de exhibición. La patrimonialización, por su parte, ocurre cuando una práctica o bien cultural es consagrada como patrimonio por instancias estatales o institucionales, lo que implica su desvinculación del contexto vivo para insertarla en una “lógica de conservación y purificación”. En este proceso, los rituales “se piensan como objetos bellos” y pasan de un régimen ritual a uno museal, donde el criterio de autenticidad sustituye la eficacia simbólica (Pescayre, 2023, cap. 8, pp. 156–157).

9 La *Llamerada* es una danza folklórica urbana inspirada en los antiguos llameros. Aunque algunos la vinculan con tiempos prehispánicos, su forma actual nació en ciudades como Potosí y La Paz durante el siglo XX, cuando fue reinterpretada por fraternidades y grupos de clase media. La coreografía representa el arreo de llamas, con los hombres moviendo la honda (*q'urawa/warak'a*) y las mujeres hilando con rueca. Con el tiempo, pasó de un estilo campesino sencillo a versiones teatrales y decorativas, perdiendo su sentido ritual. A diferencia del *Qarwani*, danza autóctona vinculada directamente al cuidado de los camélidos, la *Llamerada* es una recreación urbana estilizada que transforma la figura del pastor en símbolo folklórico desligado de su contexto original (Sigl&Mendoza, 2012b).

para reconocer su agencia en la continuidad ecológica y espiritual del territorio. Este trabajo propone releerlo a partir del diálogo entre fuentes coloniales, pensamiento indígena contemporáneo y testimonios etnográficos, integrando mi propia experiencia como danzante, docente e investigadora.

2. Marco conceptual: arte, tecnología y reciprocidad

En el análisis del *taqui* como práctica ritual andina, resulta necesario revisar críticamente la noción occidental de arte, pues gran parte de las distorsiones interpretativas provienen de su aplicación universal a prácticas que no se piensan como “estéticas”. Como observa Charlotte Pescayre (2023), los procesos de artificación y patrimonialización funcionan como dispositivos de “puesta en valor” que transforman los rituales en objetos bellos al ser recontextualizados por el aparato cultural moderno (pp. 306–310). Esta operación estética no es inocente: conlleva una purificación simbólica que separa lo sagrado de lo político y despoja a las danzas de su agencia espiritual y comunitaria. En el caso andino, este desplazamiento afecta la visibilidad, difusión y salvaguardia de algunas expresiones, como sucede con el *Qarwani*, que en su propio horizonte conlleva acciones eficaces de comunicación con la Tierra y no espectáculo para un público.

Pescayre, retomando la distinción entre “acto eficaz” y “representación” formulada por Alfred Gell, plantea que “el valor artístico no depende de la belleza visible de la obra, ni de su capacidad de transgresión o del genio individual de sus creadores, sino de la complejidad de la red de interacciones en la que se inserta” (p. 313). Desde esta lectura, el arte —y en este caso el *taqui*— se entiende y cobra valor, como una tecnología de mediación que actúa sobre el mundo y produce efectos materiales y espirituales: el danzante no repre-

senta la montaña, dialoga con ella, reactivando el flujo de reciprocidad que sostiene la existencia comunal.

En la perspectiva que Pescayre recupera de Gell, la noción de *agencia* no se restringe a la intención humana, sino que describe la capacidad de actuar y producir efectos que poseen los objetos, gestos o imágenes dentro de una red social. Así, el valor del *taqui* radica en esa eficacia relacional: su poder de afectar, transformar y sostener la vida. Entendida desde el mundo andino, la agencia no es propiedad del sujeto, sino del vínculo. El danzante, la montaña y la semilla participan de un mismo circuito de acción donde cada elemento responde al otro; allí la danza no representa, sino que genera a través de su tecnología.

Aquí “tecnología” no alude a un dispositivo material moderno, sino a un saber operativo del cuerpo y del entorno, una forma de conocimiento práctico que articula gesto, ritmo, sonido y materia para sostener la vida. Se trata de una tecnología relacional cuya eficacia se mide no por su capacidad de producir objetos, sino por su poder de mantener el equilibrio entre los seres. Así, el arte entendido como sistema de acción de Gell puede leerse en el contexto andino como una tecnología del cuerpo que posibilita la reciprocidad.

Desde el pensamiento indígena contemporáneo, esta relación se comprende a través del concepto de comunidad, que no es solo una forma de organización social, sino una ontología relacional: “la gente, es decir los seres humanos, se relaciona con el creador y dador de vida a través de la Tierra, es la mediadora, una madre hierofánica por definición, a través de la cual la gente se mira como en un espejo” (Díaz, 2004, p. 369). Toda práctica ritual —canto, danza u ofrenda— es un acto de mantenimiento de la vida colectiva donde los vínculos entre humanos, animales, montañas y aguas se renuevan mediante la acción corporal. En los Andes, esta lógica se nombra *ayni*:

un principio ético y cosmológico de reciprocidad que rige tanto las relaciones humanas como las naturales.

Espejo y Arano (2022) amplían esta comprensión con la noción de crianza mutua, que desplaza la oposición entre naturaleza y cultura. “*Uyway* (quechua), *Uywaña* (aymara) o *Ñangareko* (guaraní), son conceptos donde se entiende que el criar es algo conjunto que se da entre los seres, es un equilibrio de cuidados mutuos donde intervienen diferentes procesos que ayudan a la vida y su reproducción” (p. 21). En este entramado, las prácticas corporales y sonoras andinas operan como tecnologías de equilibrio y mantenimiento, donde gesto, ritmo y aliento constituyen medios de comunicación y cuidados con el entorno.

La dimensión energética de esta tecnología ha sido descrita por Mújica (2023) mediante el concepto de *samana* —el aliento vital que atraviesa cuerpos, instrumentos y territorios—. El *samana* no es metáfora: es la sustancia misma que mantiene la continuidad de la existencia (pp. 239–241). Cantar o danzar implica regular el flujo del aliento entre los seres, sosteniendo el equilibrio del entorno. El autor agrega que, incluso cuando no se canta ni se ejecuta un aerófono, la respiración agitada de la danza conecta con esa práctica sonora y corporal.

Ligado a esto, en los medios rurales aymaras existen creencias de que ciertos aerófonos son *agentes* del clima: la *qina* y el *siku* llaman el frío, el viento, la nevada y el granizo; mientras que el *pinkillu*, la *tarqa* y la *salla* atraen el calor y la lluvia (Layme Pairumani, 1996, p. 114). Se trata de una ciencia del equilibrio ambiental inscrita en los cuerpos, donde cada ejecución sonora o danzante reordena las fuerzas del territorio.

Este enfoque corporal y energético refuerza la dimensión epistemológica: las tecnologías rituales del *taqui* constituyen una forma de conocimiento situada cuya eficacia se mide por la continuidad de la vida comunal y no por la

producción de signos estéticos. En esta perspectiva, las prácticas andinas no solo cuestionan las categorías del arte, sino también los modos modernos de conocimiento basados en la separación sujeto/objeto y naturaleza/cultura.

En este marco, el enfoque de Mirjana Danilovic (2016) y la “traducción controlada” entre conceptos, resulta ser una estrategia epistemológica que evita colonizar los vocabularios rituales con categorías del arte occidental. Aplicado al contexto andino, esto implica no traducir *taqui* en términos de “performance”, sino reconocerlo como una tecnología ritual del cuerpo y del aliento que actúa en la esfera de la reciprocidad y la comunalidad.

En conjunto, estas perspectivas desplazan la mirada estética de la danza y el canto hacia una ontología relacional de la práctica ritual. Más que obras de arte, las danzas andinas son tecnologías de vida, actos corporales que gestionan energía, fertilidad y equilibrio entre los mundos. Esta lectura revela además el carácter político del *taqui*: resistir su reducción estética equivale a afirmar una epistemología propia, donde el conocimiento se encarna en la práctica y el cuerpo humano es un organismo más de la Tierra.

Este marco conceptual orienta la lectura de los testimonios y prácticas que se presentan en las secciones siguientes, donde el *taqui* aparece como un archivo vivo de relación entre cuerpo, territorio y cosmos, una tecnología ritual que preserva la memoria de la Tierra y actualiza la reciprocidad entre los seres en el presente.

3. Desplazamientos patrimoniales: el caso del Qarwani a la Llamerada

Como se expuso en el apartado anterior, los procesos de artificación y patrimonialización producen un desplazamiento en la comprensión de las prácticas rituales, transformando acciones de reciprocidad en objetos estéticos.

En este proceso, aquello que no se concebía como “arte” es reconfigurado para ingresar al “mundo del arte” mediante operaciones concretas: selección, purificación, reorganización institucional, profesionalización e inscripción en circuitos de exhibición. Así, las prácticas rituales indígenas no devienen arte por evolución interna, sino por un proceso de traducción cultural que responde a lógicas externas de legitimación (Pescayre, 2023).

Comprender el *taqui* como tecnología ritual obliga a cuestionar esa traducción. En el pensamiento andino, como plantea Elvira Espejo (2022), toda práctica ritual es un acto de crianza mutua entre los seres, una forma de mantener el equilibrio vital donde humanos, animales, aguas y montañas participan de un mismo circuito de cuidados. Sin embargo, cuando los criterios de legitimidad se trasladan al terreno de la estética moderna, esas tecnologías del equilibrio se ven reemplazadas por prácticas que privilegian la forma sobre la acción.

Este desajuste conceptual y valórico no es solo teórico, sino que impacta directamente en qué danzas se protegen, exhiben o extinguen. Un ejemplo revelador es la progresiva invisibilización y sustitución de danzas comunitarias ancestrales por versiones estilizadas y escénicas, entendiendo los carnavales como espacios donde las danzas son “espectadas”. En Bolivia, por ejemplo, danzas agroganaderas como el *qarwani* han sido desplazadas del discurso de salvaguardia y reemplazada por la llamerada folclórica, una versión contemporánea sin ligamiento espiritual ni cosmogónico que ha sido declarada patrimonio inmaterial¹⁰ y ha generado conflictos de autoría entre Perú y Bolivia. Mientras el *qarwani* es un *taqui* asociado al cuidado del ganado camélido y ejecutado en rituales agrícolas comunitarios, la *llamerada* moderna se transformó en un

10 La danza de la Llamerada fue declarada Patrimonio Cultural Inmaterial del Estado Plurinacional de Bolivia mediante la Ley N.º 136 del 10 de junio de 2011. Posteriormente, en el Perú, el Ministerio de Cultura la reconoció como Patrimonio Cultural de la Nación por resolución publicada en 2024, bajo la denominación de *Llamerada puneña*. En ambos casos se alude a que la Llamerada tiene una inspiración en los “antiguos” llamereros.

número folclórico urbano, desprovisto de su dimensión ritual y de su relación viva con la naturaleza. Como señala Condori Chipana (2022, p. 4), “la danza Karwani fue olvidada y cambiada en vestimenta como también en los pasos, con el pensamiento occidental, en donde la sociedad baila a su manera”, lo que ha provocado su desnaturalización y riesgo de extinción. En este proceso se pone en riesgo el sentido espiritual de la danza y su rol como tecnología simbólica de interacción humano–animal–naturaleza.

La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO (2003, art. 2) establece que deben protegerse las expresiones que las comunidades “reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural”, incluyendo aquellas transmitidas de generación en generación y que “proporcionan a las comunidades un sentimiento de identidad y continuidad”. Desde esta perspectiva, resultaría más fructífero patrimonializar danzas andinas autóctonas que mantienen un vínculo ritual, agrícola y comunitario, en lugar de versiones folclóricas descontextualizadas. Sin embargo, los Estados tienden a proteger expresiones que responden más a los criterios estéticos del canon occidental que a las prácticas vivas de las comunidades originarias.

Así, los procesos de artificación y patrimonialización generan una paradoja: al intentar “dignificar” las expresiones rituales, terminan por “purificarlas” en un sentido kantiano del Arte y desactivarlas, trasladándolas del campo de la reciprocidad al de la representación. El caso *Qarwani/Llamerada* evidencia cómo la estetización contemporánea sustituye el acto de ofrenda por el de exhibición, desplazando la eficacia ritual por la visibilidad escénica. La “traducción” del *Qarwani* al lenguaje del folclore moderno no constituye solo un cambio estético, sino una reconfiguración epistemológica: del hacer al mostrar, de la crianza mutua al espectáculo patrimonial. Frente a ello, las prácticas rituales que persisten en los Andes —como se verá en las secciones siguientes a partir de testimonios etnográficos— continúan funcionando como tecnologías de

relación y resistencia, donde la danza, el canto y el aliento crían, convocan y sostienen a la naturaleza.

4. Tecnologías rituales del taqui: diálogos entre cuerpo, aliento y territorio

Las siguientes entrevistas, realizadas entre 2023 y 2025¹¹, se presentan como voces vivas que dialogan con los conceptos revisados y con mi propia experiencia en el amplio territorio andino. Aunque la modernidad ha erosionado muchos vínculos tradicionales, estos testimonios muestran la persistencia de prácticas donde el *taqui* sigue funcionando como acto de comunicación y reciprocidad con la tierra.

Mi formación inicial en Lengua y Literatura me permitió un acercamiento académico a las fuentes coloniales y contemporáneas del mundo andino. A partir de allí, busqué fuentes vivas que encarnaran esas cosmovisiones, llegando a distintas formaciones en Perú junto a maestros como Gabino Rada y Roberto Saire (*Qaqañiti* de Puquio). En estas experiencias confirmé que el sentido comunal y de crianza mutua permanece vivo, resistiendo a los continuos procesos de colonización del territorio. Una de mis primeras vivencias de continuidad del *taqui* ocurrió en 2017 junto al maestro Rada, quien me enseñó el uso de la *chaquitacla* en el contexto de la danza del *Choq’e Ticray* de Apurímac, en donde danza, canto y conocimiento agrícola fueron integrados en una sola práctica. Aquella ilustración de Guamán Poma que antes analizaba como fuente histórica adquirió entonces un sentido corporal y vivo.

11 Los testimonios citados en este artículo corresponden a entrevistas personales realizadas por la autora en 2024 a 2025 a cultores y sabedores andinos: Gabino Rada (Coyana, Huarochiri), Nayra Qhantatayita (Omasuyos, Bolivia), Rubén Maquera (zona del Lago Titicaca), Don Alipio (Madrigal, Arequipa) y Qaqa Ñiti (Lucanas, Ayacucho). Estos testimonios se citan como comunicación personal y no se incluyen en la bibliografía final por tratarse de fuentes no recuperables.

4.1. El taquí como agencia y tecnología de reciprocidad

Para el maestro Rada, la música y la danza son formas de agradecimiento a la Pachamama: “el agradecimiento a la madre tierra o a la Pachamama por las bendiciones que nos regalan (...) Esa es la forma de agradecimiento que tenemos nosotros mediante la música, la danza” (comunicación personal, 10 de octubre de 2024). Nayra Qhan-tatayita, aymara de Omasuyos, precisa el mismo principio desde la alternancia *Jallu Pacha/Awti Pacha* (época lluviosa/seca), señalando que tocar sikus “va a alejar la lluvia” y tocar instrumentos lluviosos en sequía “va a llamar a la lluvia” (comunicación personal, 6 de octubre de 2024). Esta correspondencia climática expresa una tecnología del cuerpo–aliento (Mújica) que actúa sobre el medio: la música no representa el viento o la lluvia, conversa con ellos.

Rubén Maquera —nacido en Toturuma, Puno, y hoy profesor de aymara en Santiago de Chile— coincide al afirmar que “la *tarka*¹² tiene que ver con el sonido ronco, con el bombo, con los rayos que caen (...). El *siku*, por ejemplo, [se toca] en el tiempo de junio, julio, [cuando] hay vientos que silban” (comunicación personal, 11 de octubre de 2024). Nayra complementa: los sikus “son soplido, muy parecido al viento”, mientras los *pinquillos*, *cunas* o *moceños* se asemejan a los pájaros de tiempo de lluvia; desfazar su uso altera el ciclo agrícola. El criterio de corrección no es estilístico, sino eco–técnico: armonizar las acciones humanas con ritmos y entidades naturales. De modo similar, en mi formación en la Danza de las Tijeras participé en el rito de bautizo de mis tijeras a orillas del mar, donde el metal fue consagrado por mi maestro con el agua y el aire para “respirar con la Pachamama/Mamacocha” y que, de esta manera, las tijeras tomaran la energía de estas entidades. Más que un acto

símbolo, fue un acto de relación entre cuerpo, instrumento y territorio.

Rada añade que, en ausencia de músicos en las comunidades, se usa solo la voz, “el primer instrumento”, capaz de sostener la danza *a cappella* sin pérdida de potencia ceremonial, coincidiendo con Richard Mújica (2023) y su visión del *samana* o aliento vital.

Alipio Pacheco (comunicación personal, 15 de abril de 2025) vincula el calendario agrícola con el humano: la fiesta juvenil de febrero —la *wiphala*— “está relacionada con el encuentro de la pareja... el cultivo es el inicio, luego va a crecer, luego va a dar fruto; ese muchacho que se casó va a tener luego su hijo: el fruto”. Para él, la danza no es metáfora romántica, sino recordatorio del mismo ciclo vital que rige la tierra: sembrar–amar–cosechar–criar.

La ofrenda es parte esencial del mecanismo de relación. Rada la describe como “el lenguaje primero con el que se paga a la tierra” (febrero y agosto), mediante coca, chicha o caña, orientada al este con tres hojas (tres mundos). Maquera coincide: “antes de abrir la tierra tú tienes que ofrecer algo a la madre tierra” (Entrevista con Rubén Maquera). La eficacia del rito radica en la reciprocidad (Espejo): sin dar, no hay retorno.

El Danzante de las Tijeras, Roberto Saire (*Qaqañiti* de Puquio, comunicación personal, 28 de abril de 2025), explica que cada presentación de la danza marca un pacto de reciprocidad: la música de violín y arpa, el repique de las tijeras y las pruebas corporales reactivan la energía de la tierra. Cuenta que cuando, por influencia evangelizadora, la fiesta se suprime, “la madre se entristece”; los ríos se secan y las cosechas fracasan. Solo al restituir la danza el agua vuelve a fluir. Rada recuerda un hecho similar en Collana (Huarochirí): al suspender la *Yaku Raymi* (fiesta del agua), el canal se secó y solo se restableció tras reponer la danza y la ofrenda.

12 Tarka (quechua/aimara tarqa): flauta indígena andina de madera cilíndrica con seis agujeros frontales y boquilla, de timbre ronco y penetrante, usada en grupos (tarkeadas) en festividades del altiplano.

Para Nayra, la pérdida de estos conocimientos explica la baja productividad actual: “las nuevas generaciones ya no saben de eso... es por esta desconexión con el espíritu de las semillas”. Considera que son saberes científicos y urge preservarlos frente a los fenómenos climáticos: “si no los preservamos, no vamos a saber qué hacer”. Por eso, ha recopilado doce cantos del *Chayaw Anata* —diálogo con la semilla— y exhorta a enseñarlos a niñas y niños (Entrevista con Nayra Qhantatayita).

Durante una residencia en la comunidad aymara de Ilabaya, Sorata (Bolivia), presencié cómo, horas después de una ceremonia del agua realizada por comuneros, llegaron relámpagos y lluvia. En otra ocasión, guiando una ofrenda de *tarkeada* en la Quebrada de Macul (Santiago de Chile), vivenciamos la respuesta de la Pachamama a nuestro *taqui*. En memorias de mi estudiante: “estábamos todas tocando tarka arriba del cerro y de repente nos cayeron gotitas... miren, nos vinieron a visitar unos cóndores... fue muy emocionante, sentí que la madre tierra nos escucha y nos responde” (Carolina Pino, comunicación personal, 14 de octubre de 2024).

El *taqui* y el rito no son actos simbólicos, sino acciones que activan el ayni: ofrendar energía antes de recibir los frutos. En ellos se manifiesta la eficacia ritual descrita por Gell: la danza-canto no representa una idea, sino que genera algo en el mundo. Su eficacia se evidencia cuando las comunidades afirman que, al suspender el pago, el agua se seca y, al retomarlo, regresa el flujo vital.

4.2. Mama Ispalla: mujeres, semillas, fertilidad y agencia ritual

En las narraciones recogidas, sembrar no es trabajo agrícola sino acto de equilibrio. Maquera relata que en comunidades del límite entre Chile y Bolivia le explicaron el *Pachallampe*, rito festivo agrícola que incluye *taqui* y que ha sido documentado por Kessel y Condori (1992), Mamani (2002) y Choque y Díaz (2017). Aquella vez,

los comuneros le dijeron: “Pachallampe es la papa... la semilla (...) Pacha es espacio–tiempo. *Illa*¹³ es el espíritu. Es como el espacio–tiempo con ese espíritu” (Entrevista con Rubén Maquera). El Pachallampe es, entonces, el tiempo del espíritu (pacha + illa) de la papa. Esta noción coincide con la crianza mutua de Espejo (2022) y la comunidad de Floriberto Díaz (2004) en donde la vida se sostiene por relaciones de reciprocidad entre seres.

El espíritu de la *Illa* ha sido registrado también como *Ispalla*, definido como “el espíritu de los productos agrícolas” (Kessel & Condori, 1992, p. 143). Nayra lo menciona como *Mama Ispalla* y menciona que “tiene una energía femenina, entonces las mujeres somos las que podemos dirigirnos a ella, hablarle, cantarle, agradecerle, festejarle también” (Entrevista con Nayra Qhantatayita). Aquí el *taqui* no simboliza la fertilidad, sino que, la promueve.

Las mujeres cumplen un rol esencial en estas tecnologías de fecundidad. Nayra explica que hay danzas donde “es necesario que la mujer esté” porque son equivalentes a “amuletos de la fertilidad”. En el *taqui* del *lakit siku* participan sobre todo mujeres: “puedes ver unas veinte o treinta mujeres incluso, y solo tres tocadores... las mujeres van haciendo cantos hacia la papa, hacia el haba y otros productos (...). Nuestra función es alegrar este espíritu, agradecerle y festejarle” (Entrevista con Nayra Qhantatayita).

El cuerpo femenino no representa lo fértil, sino que lo ejerce. Siguiendo a Espejo (2022), la fertilidad es una práctica de crianza mutua: la mujer, el canto y la semilla se cuidan recíprocamente en un proceso vital. La música y la danza son instrumentos de crianza que mantienen la vida comunal. Floriberto Díaz (2004) describiría esta

13 Las illas en el área rural andina son figuras pequeñas de animales como llamas, ovejas y vacas; en los rituales, no son solo figuras, son la encarnación misma de estos animales o la materialidad energizada del espíritu de esos animales, por ello se entierran como semillas que crecerán y darán animales fuertes. En este sentido, las papas también son illas, que al ser enterradas se multiplicarán.

lógica como una ontología del equilibrio donde el cuidado se ejerce mediante actos de ofrenda y trabajo colectivo. La afirmación de Nayra —“es necesario que la mujer esté”— expresa esa ética del cuidado y la interdependencia entre cuerpos humanos y no humanos.

Maquera complementa que en generaciones anteriores las familias enteras participaban en los ritos de siembra. Su abuela les cantaba a las papas al sembrarlas y su madre, que si bien perdió la costumbre de los cantos, les hablaba antes de sembrarlas: “cuando llevaba la semilla... le hablaba a la papa: vas a crecer... te voy a echar a la tierra y vas a producir... qué bueno que estás creciendo...” (Entrevista con Rubén Maquera). En estas escenas, la danza, el canto y la palabra como aliento, *samana*, son actos doméstico-comunitarios que sostienen el orden ecológico.

También los niños participan de los *taquicuna*, Alipio Pacheco recuerda que en su infancia bailó la *Llamera-da*¹⁴ durante la fiesta de julio, “el cumpleaños de llamas y ovejas”, donde los niños se vestían con cueros de camélidos, acompañaban al rebaño junto a una banda y dejaban pago a la tierra (Entrevista con Alipio Pacheco).

Estos testimonios de distintas regiones andinas coinciden en un mismo principio: la danza tradicional no es entretenimiento, sino comunicación con la tierra y sus seres. Cantar y bailar —el *taqui*— no es un fin en sí mismo, sino una necesidad vital que mantiene el flujo de energía entre humanos y mundo natural.

Conclusiones

Los diccionarios coloniales, la lámina de Guamán Poma y las voces de Gabino, Nayra, Rubén, Alipio y Qaqa Ñiti componen una misma partitura: en los Andes, la danza es parte de la gramática de la vida. *Taqui, haylli, Chayaw Anata* o *qarwani* no buscan el aplauso ni la pureza estética del escenario; su eficacia se mide en agua que regresa, granizo que se desvía, semillas que despiertan y jóvenes que, como el maíz, dan fruto en su tiempo. Estas prácticas encarnan una tecnología de reciprocidad donde el cuerpo, el sonido y la materia se integran en un mismo flujo vital.

Esa lógica de acción performativa cuestiona las premisas centrales de la modernidad y la división entre arte y utilidad, y la ficción de un ser humano separado de la naturaleza. En las comunidades andinas, la palabra danzada crea realidad: nombra la semilla, convoca la lluvia y ordena el calendario emotivo de la gente. Perder esos ritos no sólo vacía un patrimonio; rompe un sistema de cuidado ecológico. En Coyana, un año sin fiesta bastó para que el canal se secara; en Omasuyos, tres *pinquilladas* bastaron para que las nubes volvieran. La Pachamama escucha y responde.

Frente a la crisis climática y al avance del extractivismo, las danzas tradicionales no son un testimonio cultural sino una propuesta de sistema recíproco basado en la interdependencia. El verdadero *Pachakuti* —ese giro que invierte el orden impuesto— puede entenderse hoy como la invitación a reinsertar el cuerpo, la voz y la comunidad en el tejido de la Tierra. No se trata de musealizar el *taqui*, sino de permitir que siga mutando desde sus propias lógicas, reconociendo su valor como tecnología regenerativa y epistemología viva.

De ahí una tarea doble. Para la academia, abandonar la mirada folclorizante y dialogar con estos saberes como ciencias de la vida, como saberes experimentales que

14 Es importante señalar que en este caso Pacheco no se refiere a la Llamera da folclórica estilizada, sino a una expresión comunitaria como muchas que en las comunidades andinas imitan a los camélidos. Varias de estas expresiones pueden verse en *Varias de estas expresiones pueden verse en Notas para un diccionario de danzas tradicionales del Perú* (Oficina de Música y Danza del Instituto Nacional de Cultura et al., 2004).

—como recuerda Nayra— llevan siglos de observación climática y agrícola. Para las políticas culturales, pasar del “rescate patrimonial” a la co-gestión ritual del territorio, protegiendo a la tierra del extractivismo y a los espacios, los tiempos y los cuerpos que mantienen encendido el *haylli*.

Quizás el futuro más sostenible no provenga de los tratados europeos sobre “post-humanismo” —ese descentramiento humano que el *taqui* practica desde hace siglos—, sino del soplo de la coca, del compás del *siku* y de la cadencia de los pies sobre la chacra húmeda. Volver a bailar con la Pachamama no es un gesto romántico, sino una acción de regeneración planetaria necesaria para reactivar la red de cuidados que permite que el planeta, y nosotros con él, sigamos respirando, cantando y danzando.

Referencias

- Bertonio, L. (1612). *Vocabulario de la lengua aymara*. Radio San Gabriel, Departamento de Lengua Aymara, Sistema de Autoeducación de Adultos a Distancia (SAAD-RSG). (Digitalización de octubre de 2011, Instituto de Lenguas y Literaturas Andinas-Amazónicas, ILLA-A). <http://www.illaa.org/pirwa/diccionarios/LudovicoBertonioMuchosCambios.pdf>
- Canclini, N. G. (2004). ¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular? En Dirección General de Culturas Populares e Indígenas (Ed.), *Culturas populares e indígenas: Diálogos en la acción, primera etapa* (pp. 153–165). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Canclini-de_que_estamos_hablando_cuando_hablamos_de_lo_popular.pdf
- Choque Mariño, C., & Díaz Araya, A. (2017). ¡Ahora sí que es Pachallampe! Simbolismo, tecnología y memoria en la siembra de papa en Socoroma, Norte de Chile. *Chungará (Arica)*, 49(3), 411–426. <https://doi.org/10.4067/S0717-73562017005000024>
- Condori Chipana, B. (2022). *La danza del Karwani, como expresión del trabajo del llamero y su regulación jurídica originaria de cantón Compi Tauca de municipio de Chua Cocani de provincia Omasuyos* (Tesis de licenciatura). Universidad Mayor de San Andrés. <https://repositorio.umsa.bo/handle/123456789/32982>
- Danilović, M. (2016). *El concepto de danza entre los mexicanos en la época posclásica* (Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México). Repositorio Institucional Históricas-UNAM. <http://hdl.handle.net/20.500.12525/406>
- Espejo Ayca, E., & Arano Romero, S. (2022). Criándonos con el museo: Sentipensar desde los mundos. En E. Espejo Ayca & P. Álvarez Quinteros (Comps.), *Uyway - Uywaña: Crianza mutua para la vida* (pp. 17–26). Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) – Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia.
- Escobar, T. (2008). *El mito del arte y el mito del pueblo: Cuestiones de arte popular*. Ediciones Metales Pesados.
- González Holguín, D. (1608/2007). *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua Qquichua o del Inca* [Edición digital]. Runasimipi Qespisqa Software. http://www.lettras.ufmg.br/padiao_cms/documentos/profs/romulo/VocabularioQqichuaDeHolguin1607.pdf
- Guamán Poma de Ayala, F. (ca. 1615). *Nueva corónica y buen gobierno* [Manuscrito]. Royal Danish Library. <https://poma.kb.dk/permalink/2006/poma/1163/es/text/>
- Hocquenghem, A. M. (2008). *¿Con el pie derecho o el izquierdo? A propósito de las representaciones del manejo de la chaquitacla* (74 pp.). Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA), Región Centro. https://www.hocquenghem-anne-marie.com/amh/4_herramientas_andinas/08_amh_con_el_pie_derecho_o_el_pie_izquierdo_icpna_2.pdf
- Layme Pairumani, F. (1996). La concepción del tiempo y la música en el mundo aymara. En M. P. Baumann (Ed.), *Cosmología y música en los Andes* (pp. 107–116). Vervuert Iberoamericana.
- Mamani, M. (2002). El rito agrícola de Pachallampi y la música en Pachama, precordillera de Parinacota. *Revista Musical Chilena*, 56(198), 45–62. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12490/12802>

Molina, C. de. (1959). *Ritos y fábulas de los incas*. Futuro.

Mújica Angulo, R. (2023). Samanan qamasap istañani: Resonancias, sentidos y espacios sonoros (pp. 277–302). En S. Arano Romero & R. Mújica Angulo (Comps.), *Samanan qamasap istañani. Sonoridades y espacios musicales*. Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) – Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia.

Oficina de Música y Danza del Instituto Nacional de Cultura, Coloma Porcari, C., & Valladolid Huamán, C. (2004). *Notas para un diccionario de danzas tradicionales del Perú*. Centro Nacional de Información Cultural. <http://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/225>

Pescayre, C. (2023). *Le corps et la corde. Ethnographie de collectifs de maromeros (Mexique)* [Tesis doctoral, Université Paris Nanterre]. Université Paris Nanterre.

Santo Tomás, D. de. (2003). *Lexicon o vocabulario de la lengua general del Perú* (C. Valladolid Huamán, Investig. y comp.; C. Coloma Porcari, Dir.) [Edición facsimilar del original de 1560]. Centro Nacional de Información Cultural. <https://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/226>

Sigl, E., & Mendoza Salazar, D. (2012b). *No se baila así no más...: Danzas autóctonas y folklóricas de Bolivia* (Tomo 2). Sigl & Mendoza Salazar.

UNESCO. (2003). *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. <https://ich.unesco.org/es/convenci%C3%B3n>

Van Kessel, J., & Condori Cruz, D. (1992). *Criar la vida: Trabajo y tecnología en el mundo andino* (183 pp.). Vivarium. <https://iecta.cl/wp-content/uploads/2020/03/CRIAR-LA-VIDA.pdf>

Varios autores. (2005). *Antología sobre culturas populares e indígenas II*. Dirección General de Culturas Populares e Indígenas. ISBN 970-35-0823-5



Consuelo. Darci Ordóñez "tomate de carne". 2024

Translocar: Por un Pensamiento Situado en Movimiento¹

*Translocar: Por um Pensamento Situado em Movimento // Translocar: For a Thought
Situating in Movement*

Aline Vallim de Melo²

dmalinev@correo.udistrital.edu.co

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-8115-0925>

Fecha de recepción: 9 de mayo de 2025

Fecha de aceptación: 22 de junio de 2025



Cómo citar: Vallim, A. (2026). Translocar: Por un Pensamiento Situado en Movimiento. *Corpo- Grafías Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 13(13), pp. 56-74

DOI: <https://doi.org/10.14483/25909398.23611>

¹ Artículo de investigación

² Aline Vallim es artista, docente e investigadora interesada en la creación, improvisación y performance. Profundizó sus estudios en residencias y talleres con varios artistas-investigadores en el campo del arte/danza contemporánea. Tiene experiencia en artes con énfasis en procesos colaborativos en danza. Es Licenciada en Danza por la Facultad de Artes de Paraná (FAP- UNESPAR/Curitiba-PR). Es especialista en Estudios de Danza Contemporánea y tiene una Maestría en Danza del Programa de Postgrado de la Universidad Federal de Bahía (UFBA/Salvador-BA). Actualmente es candidata a doctora en el programa de Estudios Artísticos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Bogotá, Colombia) en co-tutela con la Université de Toulouse Jean Jaurrés (Toulouse, Francia) donde desarrolla investigación- creación sobre danza, migración. y feminismo.

Resumen

Este artículo, derivado de mi tesis doctoral, codirigida por la Dra. María Teresa García (UDFJC) y la Dra. Monique Martínez (UT2J), indaga posibles intersecciones entre danza, género y migración a partir de las experiencias corporales e historia de vida de mujeres migrantes de diferentes contextos. Inserta en el campo de los Estudios Artísticos, la investigación parte de la comprensión de que las cuerpos migrantes cargan memorias, resistencias y saberes que desafían fronteras geográficas y representaciones sociales estereotipadas sobre el ser mujer. Frente a la invisibilización histórica de las experiencias femeninas, el estudio busca comprender cómo las prácticas en danza pueden actuar como herramientas de expresión política y construcción de identidades. En este sentido, se propone *Translocar*, un camino metodológico que busca visibilizar competencias y dispositivos en danza que puedan ampliar las formas de problematizar y valorar las experiencias de vida de mujeres migrantes, teniendo como horizonte la transformación de las vulnerabilidades históricamente asociadas a ellas.

Palabras clave

Danza, cuerpo, migración, empoderamiento femenino

Abstract

This article, derived from the results of my doctoral thesis, co-directed by Dr. Maria Teresa Garcia (UDFJC) and Dr. Monique Martínez (UT2J), explores possible intersections between dance, gender and migration based on the bodily experiences and life stories of migrant women from different contexts. Inserted in the field of Artistic Studies, the investigation starts from the understanding that migrant bodies carry memories, resistances and knowledge that challenge geographical boundaries and stereotypical social representations about being a woman. Given the historical invisibility of female experiences, the study seeks to understand how dance practices can act

as tools for political expression and identity construction. In this sense, *Translocar* proposes a methodological path that seeks to make visible skills and devices in dance that can expand the ways of problematizing and valuing the life experiences of migrant women, with the horizon of transforming vulnerabilities historically associated at them.

Keywords

Dance, body, migration and women's empowerment

Resumo

Este artigo, como um dos resultados de minha tese doutoral, codirigida pela Dra. Maria Teresa Garcia (UDFJC) e por la Dra. Monique Martínez (UT2J) indaga possíveis intersecções entre dança, gênero e migração a partir das experiências corporais e histórias de vida de mulheres migrantes de diferentes contextos. Inserida no campo dos Estudos Artísticos, a investigação parte da compreensão de que corpos migrantes carregam memórias, resistências e saberes que desafiam fronteiras geográficas e representações sociais estereotipadas sobre o ser mulher. Frente à invisibilização histórica das experiências femininas, o estudo busca compreender como práticas em dança podem atuar como ferramentas de expressão política e construção de identidades. Neste sentido se propõe *Translocar*, um caminho metodológico que busca visibilizar competências e dispositivos em dança que possam ampliar as formas de problematizar e valorizar as experiências de vida de mulheres migrantes, tendo como horizonte a transformação de vulnerabilidades historicamente associadas a elas.

Palavras-chave

Dança, Corpo, Migração e Empoderamento de Mulheres

Mi Estar de Enunciación³

ENTRE, personas, voces, colaboraciones, perspectivas, diálogos, caminos, lugares, encuentros, distancias, países, paisajes, estados, ciudades, gobiernos, idiomas, universidades, negociaciones, lecturas, relecturas, fronteras abiertas y cerradas, enfrentamientos, llegadas, despedidas, pérdidas, lágrimas, leche, sangre, manos, trabajos, sabores, temperaturas y amores esta investigación fue hecha.

Entre Colombia-Brasil-Paraguay-España-Francia y el privilegio de construir una vida en desplazamiento; teniendo la danza y la investigación-creación como generosas aliadas que animan a los pies a continuar con la necesidad de caminar. Entre el deseo de echar raíces y el deseo de perderme; movimientos simultáneos que definen mi existencia. Incluso dentro de Brasil, mi país, muchas veces me sentí extranjera, mudándome a otro estado cada 4 o 5 años, reinventando el coraje y el desapego con cada nueva partida. Al mismo tiempo, creando refugios secretos, alimentando la espera y el anhelo de regresar a un lugar que tal vez ya no existía...

Me reconozco como una cuerpo⁴ migrante, una cuerpo *translocada*... lo que significa asumir que habito la eterna paradoja de ser de un lugar, al mismo tiempo que me siento de otro y, simultáneamente, de ninguna parte (...). Llevo en mi corporalidad diferentes realidades culturales que determinan una forma de existir que se mueve entre

dinámicas de aproximación y distanciamiento, de identificación y exclusión, de colectividades y soledades (...).

Mudarme de Brasil a Colombia para realizar un doctorado fue una oportunidad de nuevo comienzo y de transformaciones profundas, permitiéndome sacar mi cuerpo de lugares conocidos, descubrir e inventar nuevas formas de vivir, comunicarme de investigar y crear. Alejar, desplazar, olvidar, romper, desgarrar, mirar a lo lejos, ver el doble que me refleja desde fuera (...). ¿Brasileña? ¿artista? ¿mujer? recuperar mis ascendencias, deshacer imágenes e imaginarios, bailar otras danzas, proponer juntanzas femeninas, feministas, actualizar mis posturas y posicionamientos, ¿silenciada? ¿exotizada? ¿estereotipada? ¡LLEGA!!!

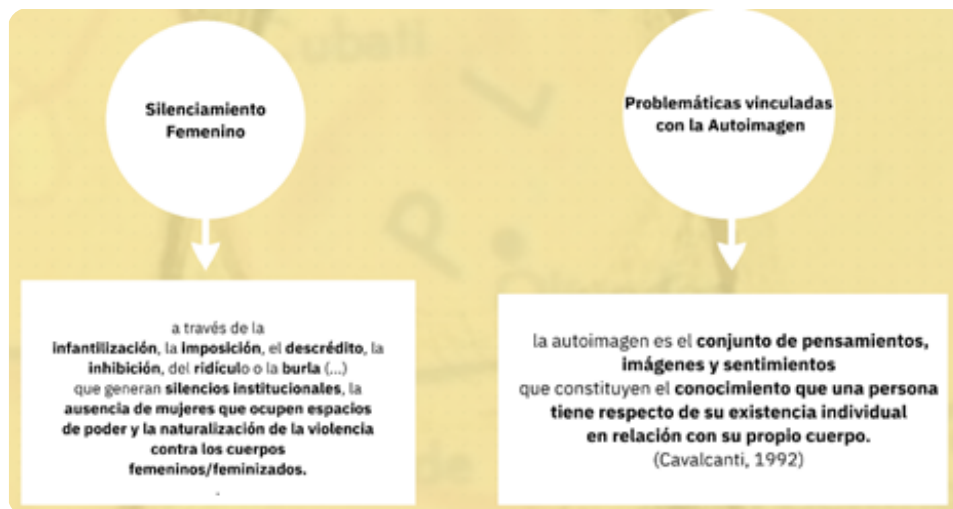
Transformar no es sólo alegría, en el camino hubo muchas incomodidades. Sentirme motivo de las bromas, una cuerpo vista como tonta y susceptible de ser engañada, sintiéndome siempre observada (...). Ser mujer brasileña en América Latina (y en el mundo) sigue siendo sinónimo de carne exótica, carnavalizada y disponible para el consumo. Descubrir que Brasil sigue ignorándose como América Latina, a pesar de compartir el mismo pasado colonial: la cultura machista, racista, homofóbica, clasista (...) herencias violentas y mortales que atraviesan nuestras cuerpos-territorios. Constatar que, Ser mujer, especialmente en desplazamiento en nuestra región, significa todavía estar en una situación constante de exposición, vulnerabilidad y, en muchos casos, de peligro de vida. Según ONU Mujeres (2018), fuera de una zona de guerra, América Latina es la región más letal para las mujeres.

En ese proceso investigativo la palabra madre llega como inundación, arrastrando todo lo que ve frente a ella... comenzó a mezclarse y empezó a aparecer justo al frente: MADRE-artista-investigadora-profesora (...).

³ La investigadora María Teresa García propone el concepto de "*estares de enunciación*" como alternativa al "lugar de enunciación", destacando su carácter dinámico y en constante transformación, en contraste con la idea fija del "lugar". Esta perspectiva resalta cómo nos construimos y reconfiguramos continuamente en nuestra relación con el mundo, evitando tanto la rigidez como el relativismo absoluto.

⁴ En esta investigación, el uso de la palabra "cuerpo" en lugar de "cuerpo" surge de diálogos establecidos con epistemologías feministas hispano-hablantes como una forma de cuestionar el lenguaje binario y androcéntrico, que tradicionalmente invisibiliza las identidades femeninas y de otras identidades de género.

Figura 1. Definiciones de las formas de silenciamiento femenino y de la autoimagen.
(Vallim, 2015).



Gestar una tesis, mientras se gesta, se pare y se cuida un bebé, fueron los gestos de amor y valentía más radicales de mi vida. Convertirme en madre-investigadora en el camino, definitivamente transformó los rumbos de esta investigación en diferentes dimensiones. La investigación sobre la cuerpa-embarazada y las maternidades migrantes es impone como necesidad, ya que, al vivir en estas condiciones, he experimentado en mi propia carne la intensificación de los procesos de exclusión y violencia de género.

De ahí la necesidad de recuperar y analizar las historias de vida de las mujeres de mi familia. A través de ejercicios genealógicos y creativos propios de Línea de investigación en Estudios Críticos de las Corporeidades las Sensibilidades y las Performatividades-LECCSP de la Universidad Distrital FJC, se reveló la recurrencia generacional de procesos de silenciamiento y problemáticas vinculadas a la autoimagen.

Hablar en voz baja, evitar debates y permanecer en silencio ante el habla masculina son actitudes vistas como atributos femeninos en el imaginario social, este "manual de buena conducta" rige a muchas familias blancas de clase media en Brasil, incluida la mía. De manera sutil y casi invisible, estas formas de silenciamiento también se manifiestan en la naturalización de nuestros roles sociales como amas de casa, madres, esposas y cuidadoras, impactando profundamente nuestra autoimagen, ya que limita nuestras identidades a funciones tradicionalmente asociadas al cuidado y la dependencia.

Al situar socialmente estas genealogías, identifico que estas historias no solo son familiares, sino que reflejan un proceso sistemático de educación patriarcal, donde a las mujeres, se nos enseña a respetar el miedo más que nuestras propias necesidades de lenguaje y definición (Lorde, 2007). Este modelo afecta a las mujeres y a las personas feminizadas a nivel mundial, y puede resultar en procesos de baja autoestima, inseguridad, ansiedad, depresión, vulnerabilidad a la explotación, y un largo etc.

Para las mujeres migrantes, estos impactos se intensifican, dificultando su integración social y reforzando las normas opresivas.

Para mí, fue (es) necesario bailar para encontrar posibles espacios de reexistencia. Ser bailarina migrante delinea condiciones y cualidades específicas en mi corporalidad que fueron indispensables para este proceso de escritura. La danza me prepara para caminar, para ir y venir, para entrar y salir, para moverme de un lugar a otro, para ver desde afuera y desde adentro, para perder el centro a pesar y con la gravedad (...). A lo largo de mi vida, la danza ha sido una voz, una fuerte aliada en la redefinición de mis propias limitaciones, silencios y autoimagen, especialmente vinculada a las formas en que aprendí a ser/estar/percibirme como mujer. Estas experiencias me llevaron a preguntarme: si la danza me ha transformado y emancipado como artista migrante, ¿podría contribuir también a la emancipación de las mujeres migrantes de otros contextos?

Estas fueron algunas las motivaciones subjetivas y contextuales que movilizaron esta investigación y desde donde se plantea el objetivo de, comprometerse con un proceso de investigación-creación en danza para indagar las corporalidades y sensibilidades de las mujeres migrantes en la búsqueda de colaborar con posibles transformaciones de las vulnerabilidades derivadas de los procesos migratorios.

Apuestas Epistémicas y Categorías de Análisis

Para lograr este objetivo, esta investigación se centra en la propuesta de los Estudios Artísticos entendidos por el programa de la UDFJC como un espacio de diálogos inter y trans epistémicos (Gómez, 2016) y que, por tanto, me permitieron relacionar diferentes campos de conocimiento como los Estudios del Cuerpo, la Danza, los Estudios Feministas, Decoloniales y Migratorios. También se sitúa

desde la perspectiva de la Investigación-creación, particularmente desde la categoría de la “Creación Investigadora” valorada por el LECCSP como un camino metodológico en lo cual la actividad creativa es el eje central de la investigación (Castillo, 2016), lo que permitió, en el caso de esta investigación, que las prácticas de danza actuaran como medio y como objeto de reflexión crítica.

En diálogo con el programa TransMigrARTS- TMA⁵, se busca unir teoría y práctica a través de una nueva metodología, la Investigación Creación Aplicada- ICA (Martínez, 2023), que surge en esta investigación a partir del desarrollo de una ruta metodológica y artística orientada al trabajo con mujeres en condición migrante que denomino: TRANSLOCAR.

Estos enfoques, en diálogo con la LECCSP, me permitieron articular la investigación en danza con la autoetnografía como una opción política y metodológica. A través de recursos narrativos, poéticos y coreográficos, exploré un tipo de escritura en movimiento centrada en las voces, historias de vida y mi propia corporalidad como bailarina-investigadora. Fue precisamente a partir de estos ejercicios de escritura performativa que pude recuperar algunas de mis experiencias vividas y mi propia voz como investigadora-bailarina-docente-madre, y de donde surgieron las principales categorías de análisis de esta investigación:

La articulación entre estas categorías generó la siguiente pregunta-problema de investigación: ¿Cuáles y cómo son las prácticas en danza del colectivo Translocadas que podrían contribuir a transformar los silenciamientos

5 TransMigrARTS- Transformar la Migración a través de las Artes, es un programa europeo comisionado por la Unión Europea que, a través de la Investigación Creación Aplicada, reúne a investigadores, artistas, universidades y estructuras culturales de 4 países (Colombia, Francia, España y Dinamarca) en torno a la hipótesis de que: crear talleres artísticos con personas migrantes puede ayudar a reducir las vulnerabilidades derivadas de las experiencias migratorias



Figura 2. Mapa de las interrelaciones de las categorías de análisis. (Vallim, 2024)

y la autoimagen de mujeres migrantes de la población de Evitar- Bolívar y demás comunidades migrantes en el marco del proyecto TransMigrARTS?

Para buscar posibles respuestas a esta pregunta, fue necesario investigar prácticas y herramientas artísticas a través de un estudio de aplicación situado y colaborativo con mujeres migrantes de diferentes geografías. Así, el corpus de esta tesis se estructura a partir de la articulación de tres campos o fases investigativas: 1. Las prácticas artísticas del colectivo Translocadas, 2. El taller “Creación Compartida en Danza con Mujeres Migrantes” y 3. El proceso creativo “Entre mis piernas un abismo”, los cuales detallaré a continuación.

Corpus

Las prácticas artísticas del colectivo Translocadas

El colectivo Translocadas, del cual formo parte como artista-investigadora, es una plataforma interdisciplinaria creada en 2017 por artistas latinoamericanas en desplazamiento (Brasil, Argentina, Paraguay y Colombia), centrada en la creación artística como práctica poética de descolonización de y desde el cuerpo. En esta primera fase del campo, durante una residencia artística en Paraguay desarrollada con el colectivo, mi principal acción científica fue de mapear y sistematizar las prácticas del colectivo Translocadas para desarrollar un primer modelo de taller artístico que pudiera ser replicado en otros contextos con mujeres migrantes.

La sistematización de dichas prácticas se organizó en base a 5 ejes metodológicos: 1. La creación compartida y colaborativa; 2. La improvisación y la corporalidad

contingente; 3. Prácticas somáticas y la integración cuerpo-mente; 4. Prácticas interdisciplinarias, interculturales y la creación entre fronteras y 5. La Creación de redes

Al analizar reflexivamente dichos componentes, los resultados del primer modelo de taller creado, derivado de ellos, fue posible observar que:

- Si bien estos ejes, en gran medida, se vinculaban con el desarrollo metodológico de un taller artístico para mujeres migrantes, no eran suficientes para cubrir plenamente las necesidades de una intervención artística orientada a colaborar con transformaciones de vulnerabilidades.

- Este resultado me llevó a percibir el riesgo de caer en la proposición de una metodología fija y cerrada igual un modelo. Investigar las prácticas de danza para transformar subjetividades migrantes de diferentes geografías requería trasladarse a nuevos territorios y descubrir nuevos lugares, prácticas y experiencias de vida. Así, el objetivo de la investigación sufrió cambios, pasando a ser la creación de pautas metodológicas suficientemente flexibles que permitieran encuentros y diálogos entre diferentes prácticas y experiencias, permitiendo su aplicación de manera estratégica y situada según las necesidades de cada comunidad.

A partir de estas percepciones y de las informaciones con las cuales yo iba entrando en contacto durante mi formación doctoral, particularmente de las experiencias vividas con el proyecto TMA y la LCCSP, con su amplia trayectoria investigativa junto al trabajo creativo con comunidades

de mujeres, tuve la oportunidad de decantar y refinar esta propuesta metodológica. Así surgió Taller 'Creación Compartida en Danza con Mujeres Migrantes'.

El taller "Creación Compartida en Danza con Mujeres Migrantes"

Este taller fue el corazón de esta investigación, por lo que volveré a él con más detalle más adelante. Para presentarlo, quisiera decir que este taller fue el terreno donde pude aplicar, observar y valorar la efectividad transformadora de las metodologías e instrumentos de danza que hasta ese momento había venido investigando, pero ahora estableciendo diálogos específicos con las experiencias de vida de un grupo de jóvenes mujeres migrantes.

El proceso creativo "Entre mis piernas un abismo"

Es un trabajo de investigación-creación coreográfica, realizado en el interior del estado de São Paulo, Brasil, entre artistas-madres. Este proceso, surge de la necesidad de procesar en forma de danza todo aquello que venía aprendiendo y cuestionando durante esta investigación en torno a las posibles relaciones entre cuerpo, maternidad y desplazamientos.

Las improvisaciones de este experimento revelaron estados corporales vinculados a la interrupción, la simultaneidad, el cansancio y el peso, resaltando la necesidad de pausas y respiraciones ante sentimientos como la soledad, el vacío y la extrañeza de la imagen corporal. Estas experiencias fueron fundamentales para profundizar en las herramientas y prácticas que componen la metodología Translocar. Además, el proceso creativo planteó preguntas que siguen abiertas y que pretendo seguir investigando, como el impacto de la migración en la maternidad y su potencial para transformar los estereotipos de género y de cuidado.

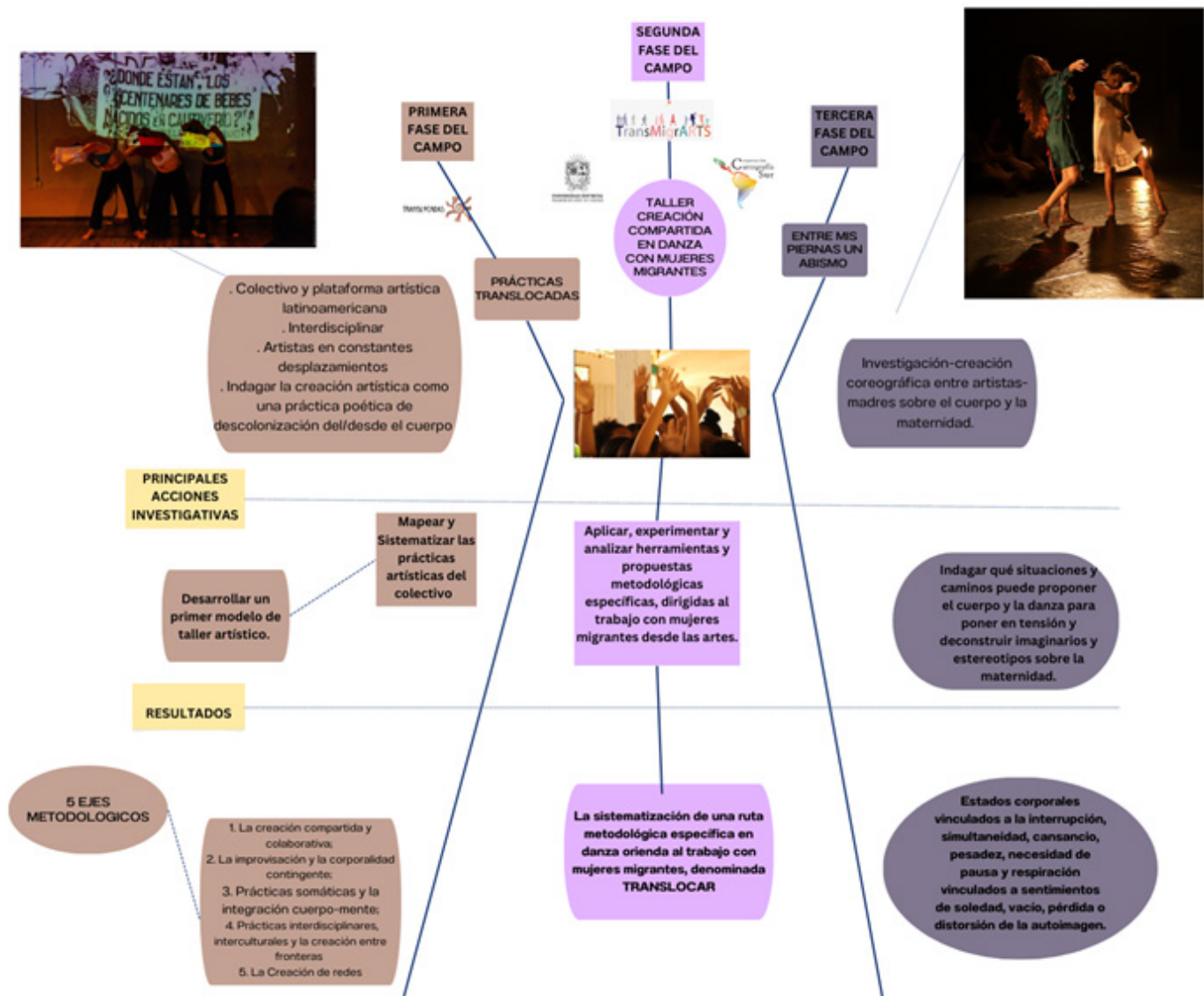


Figura 3: Esquema de las fases de investigación. (Vallim, 2024).

Esta diversidad de contextos y prácticas constituyeron un corpus sensible y complejo, ya que busca tejer interrelaciones entre diferentes formas de conocimiento, donde procesos emocionales, reflexivos, racionales, intuitivos, creativos, críticos y perceptivos configuran una red dinámica que busca contribuir a la creación de horizontes epistemológicos más amplios e integrados. Para ello, apuesta por la producción de conocimiento de carácter inter y transdisciplinar, como forma de crear puntos de diálogo entre saberes organizados de forma no jerárquica, configurando espacios de convergencia que aborden diferentes puntos de vista y direcciones.

Fundamentos Teóricos para Indagar las Corporalidades y Sensibilidades de Mujeres Migrantes

Con el fin de organizar una estructura teórica para indagar las corporalidades y las sensibilidades de las mujeres migrantes, utilicé varios campos teóricos para desarrollar la idea de *cuerpa migrante* de manera articulada con las nociones de movimiento y transformación. Esta tarea se presentó como un gran desafío, debido a la tradicional fragmentación entre cuerpo y mente que insiste en inscribir a lo mismo en el orden de lo fijo, reforzando la noción de un cuerpo estático, pasivo, desconectado de sus experiencia sensible y contextual, ignorando así las dinámicas de desplazamiento, adaptación y transformación que caracterizan las experiencias corporales migratorias.

Por tanto, parto de la comprensión del cuerpo a partir de la Teoría de la Corporalidad de Bovio (1990), que lo entiende no como un objeto de la persona, sino como su propia existencia. Más que una estructura biológica, el cuerpo es una realidad situada, inseparable de la subjetividad y la cultura; un territorio de significación, de construcción identitaria, memoria e interacción con el mundo. A partir de las investigaciones de Pedraza (2007; 2011), anali-

zo cómo el pensamiento moderno se materializa en los cuerpos femeninos a través de prácticas anatómico-políticas que refuerzan la jerarquía de género. La supuesta fragilidad osteomuscular de las mujeres sustenta estereotipos que las vinculan con la delicadeza y el cuidado, moldeando percepciones, referencias y experiencias de ser mujer. En diálogo con Mandoki (2006) y Castillo (2018), reflexiono sobre la educación biopolítica de las sensibilidades, que históricamente subvalora la condición femenina y naturaliza relaciones de desigualdad y dependencia, influyendo en la forma en que, en nuestra región, aprendemos a ser y sentirnos mujeres.

Si en nuestros territorios ser mujer ya implica vivir en condiciones de vulnerabilidad, ser mujer migrante significa una complejización de dichas condiciones de riesgo y violencia, tanto a nivel físico como simbólico. Las cuerpos migrantes a menudo son vistas y tratadas como subordinadas y explotables, destinadas al cuidado, al servicio doméstico y a la servidumbre. Son cuerpos sexualizadas, vulnerables a la violencia, la trata, la explotación, el peligro mortal, tratadas como desechables, desaparecibles y desprovistas de agencia.

En diálogo con Marinucci (2007), Assis (2006) y Anthias (2012) y el fenómeno actual de la *feminización de la migración*, indago los impactos de las experiencias migratorias en la percepción del cuerpo femenino y los modos como refuerzan las jerarquías y los controles sobre las cuerpos migrantes. Basándome en estudios migratorios interseccionales, analizo cómo el género, la raza, la clase y el estatus migratorio configuran las experiencias de movilidad y profundizan las desigualdades. También destaco las vulnerabilidades de las mujeres migrantes y las personas feminizadas, quienes enfrentan formas específicas de violencia, cuyos efectos impactan su salud, bienestar y autoimagen, moldeando la forma en que perciben y habitan sus cuerpos.

Sin embargo, si por un lado están los poderes hegemónicos que controlan las experiencias de las cuerpos migrantes, por otro están las prácticas colectivas, las experiencias cotidianas de re-existencia que rompen y desestabilizan estas imposiciones, creando nuevos sentidos y posibilidades de ser/existir. Es en este sentido que me acerco de las prácticas de investigación-creación desde epistemologías feministas críticas. Los diálogos con autoras como hooks (2019), Collins (1998), Lugones (2014) y Segato (2020) reafirman el valor de la experiencia de las mujeres como conocimiento legítimo, el cuidado como práctica política, la interseccionalidad como herramienta analítica para comprender múltiples opresiones a partir de un énfasis en metodologías colaborativas y situadas. Estos planteamientos fueron esenciales para esta investigación, ya que permitieron desestabilizar las jerarquías de saberes, incorporar voces marginadas y proponer formas de conocimiento más justas a partir del trabajo con subjetividades y la liberación de la imaginación femenina como estrategia política de resistencia.

Apuesto a que la danza se presenta como una poderosa forma de conocimiento para tal tarea. Con Sheets Jonhstone (2011) parto de la idea de que el movimiento es más que un desplazamiento físico, él va acompañado de estados afectivos y emocionales, que es parte de una dinámica afectiva compleja que conforma el modo en que atribuimos y damos sentidos y significados al mundo. Por tanto, a través de la práctica de la danza, entendida como un ejercicio de exploración sensible del movimiento, es posible acceder de manera particular a las dimensiones subjetivas, energéticas, cinéticas y políticas de las experiencias en/de desplazamiento.

El interés por la práctica de la improvisación (Sevegnani, 2019; Siedler, 2014; Martins, 2002) y el contacto improvisación (Paxton, 1987) surge de sus potenciales para generar danzas particulares basadas en valores como la

cinestesia, la empatía, la diferencia, la convivencia y la cooperación. Además, se recurre a prácticas somáticas para proponer una transición de la orientación visual a la propioceptiva, enfatizando el sentido háptico para explorar movimientos desde territorios sensibles y zonas no codificadas.

A partir de este marco teórico-práctico, en el que se abordan las vulnerabilidades de las mujeres migrantes como potencial de creación, propongo la hipótesis de que la condición migrante puede funcionar como una estrategia creativa cuando se aborda desde sus dimensiones éticas, situadas y colaborativas.

El Diseño Metodológico del Taller: Creación Compartida en Danza con Mujeres Migrantes

Para probar esta hipótesis, ahora vuelvo al escenario del taller mencionado anteriormente. El programa de Doctorado en EA de la UDFJC, a través de la línea LECCSP, se vinculada al programa TransMigRATS. En el programa, partimos de la premisa de que la experiencia migratoria impacta la identidad y corporalidad de las personas migrantes. En el caso de las mujeres, muchas veces tienen que reconstruir sus vidas sin apoyo institucional ni asistencia específica que atiendan a sus demandas de género.

La estructura metodológica de TransMigRATS está organizada a través de 5 paquetes de trabajo. Cada uno de ellos, a través de las acciones científicas de: *observar, evaluar, modelar e implementar*, propone objetivos concretos con la finalidad de alcanzar sus metas a lo largo de los 5 años planificados para su ejecución. El taller artístico es el dispositivo investigativo-creativo que atraviesa la estructura metodológica de TransMigRATS. Esta investigación se vincula a este programa a través del taller “Creación compartida en danza con mujeres migrantes”.

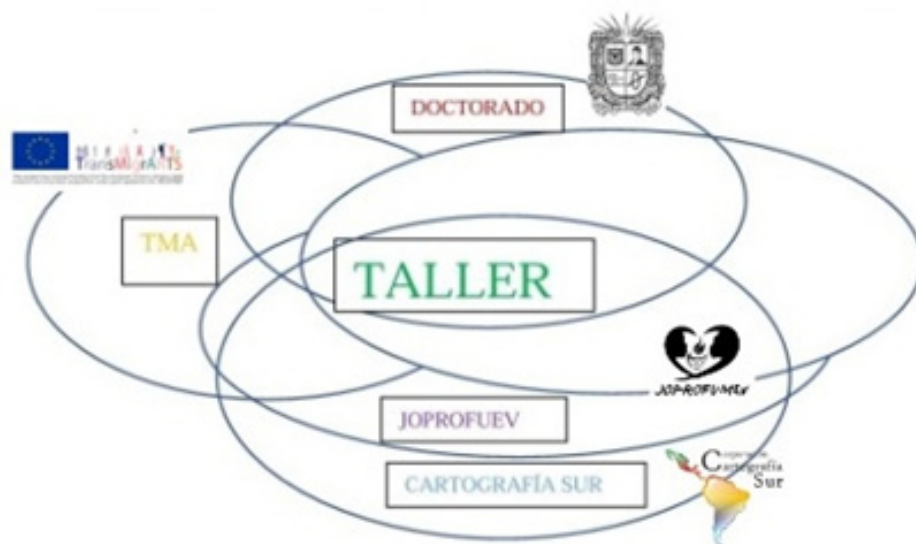


Figura 4. Red de estructuras y organizaciones colaboradoras del taller Creación Compartida en Danza con Mujeres Migrantes. (Vallim, 2024)

La LECCSP brindó apoyo metodológico y facilitó la alianza con la Corporación Cartografía Sur, una organización feminista colombiana con amplia experiencia en la educación política de mujeres jóvenes a través de las artes. A través de esta alianza se logró acceder a la comunidad Evitar (2021), un corregimiento ubicado al norte del departamento de Bolívar, en la costa Caribe de Colombia, y al grupo Joven Progreso y Futuro de Evitar- JOPROFUEV (2021), formado por jóvenes mujeres afrocampesinas que trabajan temáticas de género desde una perspectiva juvenil, artística y afrocampesina. El programa TransMigrARTS también jugó un papel esencial, ofreciendo apoyo estructural y humano para la participación de un equipo internacional e interdisciplinario. La mediación de Cartografía Sur (2021; 2022; 2023) fue esencial, pues garantizó continuidad, participación y coherencia ética al

taller, insertándolo en una agenda política consolidada en el territorio.

El taller “Creación Compartida en Danza con mujeres migrantes” tuvo como objetivo activar estados de conciencia y capacidad de acción a través de ejercicios de improvisación en danza y de trabajo somático, facilitando tanto el reconocimiento de sí misma, de las otras y del entorno territorial de las participantes. Se desarrolló durante el mes de agosto de 2022 en la comunidad de Evitar, una comunidad afrocampesina que nació de un grave conflicto político-territorial entre los pueblos de Mahates, donde la migración interna fue la “solución”.

La riqueza artística y cultural de este territorio, formado por agricultores, pescadores, músicos, bailarinas,

cantadoras y cantantes, contrasta con los procesos de empobrecimiento y abandono a los que están expuestos por parte del poder público. La falta de acceso a servicios básicos compromete el fortalecimiento de sus prácticas culturales, agravada por la ausencia de políticas públicas que promuevan su desarrollo e impacto social. Estas vulnerabilidades socioeconómicas afectan especialmente a las mujeres y las niñas, que están expuestas a violencia de género, abusos sexuales, embarazos precoces, dificultades educativas y laborales.

En este taller participaron 15 mujeres entre 13 y 22 años, todas en condición migrante, tanto por el origen del corregimiento como por migración internacional en el caso de 2 participantes migrantes venezolanas. Contó con 3 sesiones en las que se abordaron las intersensibilidades a través del movimiento: la forma en que las participantes se relacionaban consigo mismas, entre sí y con el entorno a través de la experiencia estética y las acciones de ver, escuchar, tocar, manosear, oler (...). El taller contó con la participación de 3 investigadoras TMA (Elvira Molina (UG), Carolina Mahecha (UT2J) y Yamile Turizo (UT2J) y un colaborador de la LECCSP (Daniel Pinzón (UDFJC) en posición de observadoras (r) participantes, quienes, desde sus propias disciplinas y experticia, ofrecieron valiosos aportes a las propuestas del taller, antes, durante y después de su implementación.

Una de las grandes aportaciones del proyecto TransMigrARTS a este taller y investigación fue la necesidad de elaborar un Dossier Bioético, un documento que expresa específicamente las necesidades, derechos, riesgos, manejo de datos sensibles, consentimientos informados y asentimientos de las participantes como protocolos fundamentales para el desarrollo de un trabajo de investigación-creación seguro con comunidades migrantes. A su vez, considero que la elaboración de este documento representó una acción innovadora y un aporte científico

significativo para la UDFJC, llenando un vacío epistemológico en la investigación artística con estas poblaciones.

El proceso de recolección y registro de datos del taller se llevó a cabo a través de: mi diario de campo, los diarios personales de los participantes, la creación de un cuaderno coreográfico y registros fotográficos y videográficos. Todo lo anterior, bajo la normativa del proyecto TransMigrARTS, se almacena en Sharedocs, una plataforma de gestión documental que garantiza la seguridad de la información de los participantes.

Durante el taller se produjo una situación clave. En la posición de tallerista, yo me encontraba embarazada de 6 meses. Esta condición produjo varias translocaciones:

- Yo estaba embarazada en una comunidad donde el embarazo precoz es un grave problema social, un hecho que pone en crisis mi propia corporalidad. De este modo, las discusiones sobre la cuerpo embarazada y la maternidad se convirtieron en una parte inevitable del proceso del taller.
- Las participantes me preguntaban: ¿Cómo logras moverte con esta gran barriga? ¿No prefieres quedarte quieta? ¿Cómo estás soportando este peso con este calor? Preguntas que desencadenaron discusiones sobre los estereotipos del cuerpo gestante vinculados a la fragilidad, sobre la maternidad obligatoria, entre otras...
- En un momento determinado del taller me sentí mal debido al calor y la intensidad de los movimientos. Entonces noté la tensión entre mi nueva corporalidad-gestante y el registro corporal que tenía como bailarina entrenada. Mientras las jóvenes participantes mostraban energía y disposición, yo intentaba mantener el mismo ritmo que antes del embarazo, sin considerar mis propias limitaciones. Esta contradicción reveló un vacío en el taller,

poniendo en tensión mis hábitos disciplinarios y provocando la pregunta: ¿cómo pueden las prácticas de danza invisibilizar los ciclos vitales femeninos? lo que me llevó a revisar la metodología propuesta.

Análisis y resultados

Para valorar las experiencias del taller se utilizó del ductus cinético de las *intersensibilidades* un dominio de observación etnográfica y una forma de valorar las tramas compositivas de intersensibilidades en movimiento (García, 2023) que emergen durante la realización de la propia experiencia creativa del taller a partir de las interrelaciones entre 1) compositor (tallerista), 2) audiencias (participantes) y 3) composiciones (materialidades y prácticas), concebidas como agentes emergentes de igual importancia y compromiso dentro de la experiencia estética.

Este modelo fue articulado con el *análisis de la estructura cualitativa primaria del movimiento* (Sheets-Johnstone, 2011) un sistema integrado de análisis del movimiento que, basado en la relación inseparable entre movimiento y afectividad, permitió distanciarnos de los procesos de visualización mecánica y geométrica del cuerpo/movimiento. Reconocer que todo movimiento animado (dos seres vivos) está ligado a un estado afectivo implica entender la unidad inseparable entre cuerpo y mente. El movimiento no es neutral ni aislado, sino parte de una dinámica emocional que da forma a cómo interpretamos y damos sentido al mundo. (Sheets-Johnstone, 2011)

En este sentido, el interés de acercamiento a este instrumento proviene del hecho mismo de permitir a través del movimiento, las actitudes posturales y posiciones corporales- acceder a patrones afectivos y emocionales, y describirlos en términos dinámicos y cinéticos. En el caso particular de esta investigación, tales descripciones se materializan como una acción para afinar la mirada y comprender las formas en que ocurren las interacciones

y los fenómenos de intercambio sensible entre personas, contextos y cosas así como sus transformaciones.

Principales Transformaciones en las Participantes **Transformación de la autoimagen**

En las cartografías corporales realizadas en la segunda sesión del taller, una de las instrucciones dadas a las participantes fue localizar e identificar aquello que les dolía. El análisis de las diez cartografías elaboradas reveló que, de forma recurrente, la mayoría de las respuestas mencionaron el dolor físico de forma concreta y objetiva: “me duele la rodilla, la cabeza, el brazo y el estómago”. Asimismo, en el momento donde se invitó a cada participante a presentar su cartografía se reveló la dificultad de algunas para expresarse verbalmente sobre lo que sienten o perciben en relación a sí mismas ante la escucha colectiva.

En el desarrollo del taller a lo largo de los ejercicios de improvisación, especialmente en los momentos donde trabajamos la creación de movimientos basados en la percepción táctil y el contacto corporal, emergieron estados de apertura y flexibilidad, estimulando y desafiando a los participantes a desarrollar nuevas percepciones y formas y verse a sí mismas.

En la actividad de cierre, creamos muñecas Abayomis, pequeñas muñecas de tela negra hechas con nudos y adornados con telas de colores. El proceso reveló movimientos sutiles y cuidadosos con las manos, permitiendo a cada participante imprimir características personales en su muñeca, creando una especie de doble de sí misma. Este acto generó estados de autorreconocimiento y colectividad. Al final, muchas expresaron el deseo de compartir sus percepciones, intercambiando miradas, elogios y palabras como: “¡Qué lindas somos!”, “¡Cada muñeca es única!”, “¡Juntas somos más fuertes!”.



Figura 5: Creación de Cartografías Corporales – Sesión 2 – Taller Creación Compartida en Danza con Mujeres Migrantes.



Figura 6: Creación de muñecas Abayomis- Sesión 3- Taller Creación Compartida en Danza con Mujeres Migrantes. Autor: Mauro Morales

La transformación del silencio en acción

También fueron notables las transformaciones en los estados de presencia y participación de las asistentes reveladas a través de las coreografías creadas. Un ejemplo importante fue cuando los participantes tomaron la voz en el taller, proponiendo improvisaciones y definiendo

colectivamente las reglas, creando estados de confianza e inventividad.

Asimismo, en la actividad sobre estereotipos de género, las participantes desestabilizaron patrones tradicionales de movimiento vinculados a lo femenino y lo masculino,



Figura 7: Ejercicio de improvisación- Sesión 1- Taller Creación Compartida en Danza con Mujeres Migrantes. Autor: Mauro Morales.



Figura 8: Ejercicios de improvisación – Sesión 1- Taller Creación Compartida en Danza con Mujeres Migrantes. Autor: Mauro Morales.

y emergieron representaciones de violencia de género, como una escena de violencia doméstica que tuvo un desenlace transformador, con mujeres exigiendo sus derechos y celebrando logros a través de la danza.

Al final del taller una acción significativa. Una de las participantes, de forma privada, se acercó a una de las observadoras participantes para relatar, a modo de solicitud de ayuda, que está viviendo situaciones de violencia de género y abuso sexual en su contexto familiar, esta situación fue compartida con las gestoras comunitarias con las cuales se activó redes de apoyo, atención y cuidado hacia ella. Estas experiencias produjeron un hallazgo importante: lo de que el movimiento es una condición para dar voz al cuerpo.

Ajustes, recomendaciones y transformaciones necesarias para la estructura del taller

Cocreación X Control

En el taller, aunque no me interesaba asumir el rol tradicional de “maestra” ni establecer relaciones de autoridad, fue curioso notar mi incomodidad al sentir que perdía el control cuando los participantes proponían nuevos ejercicios y direcciones. Estas desestabilizaciones reforzaron la necesidad de suspender cualquier deseo de control, aceptar lo que surge como acontecimiento y confiar en las nuevas direcciones que surgen del encuentro entre prácticas y personas.

Reconectar la práctica artística con el campo de las necesidades y urgencias femeninas

Mi condición como tallerista-embarazada visibilizó la necesidad de integrar con más énfasis los ciclos vitales de las mujeres en la metodología del taller. Esto incluye transformaciones corporales a lo largo de la vida, relacionadas con el desarrollo físico, la socialización de género, la medición, las relaciones emocionales, la maternidad y

los cambios hormonales. Todas estas condiciones no sólo deben ser consideradas, sino también trabajadas en la práctica artística propuesta.

La presencia y participación de una entidad mediadora antes, durante y después del taller

La presencia de una entidad mediadora que realice la interlocución territorial con las personas y el lugar donde el taller se llevará a cabo, es un aspecto clave y fundamental para facilitar la negociación del acceso, el acercamiento de la comunidad y establecer acciones creativas de fortalecimiento, solidaridad y continuidad en coherencia con la agenda, historicidad y objetivos comunitarios en proceso.

Adaptar el lenguaje y las formas de recolección de datos a la población con quien se quiera trabajar

En el taller, el uso de documentos de consentimiento escritos generó incomodidad en una comunidad de cultura oral, donde muchos de los responsables de las participantes eran analfabetos. Para abordar esta situación, el equipo visitó a cada familia, explicando el proyecto y los documentos de manera detallada y personalizada antes de la firma. La experiencia resaltó la importancia de adaptar los formatos a las realidades socioculturales, evitando prácticas que refuercen vulnerabilidades.

Resultados creativos, hallazgos y contribuciones

Hallazgos teóricos

El Taller artístico como dispositivo de investigación-creación

Esta investigación ayudó a llenar un vacío epistemológico al definir el estudio artístico como una plataforma de investigación en/de/para las artes. Las acciones de genealogizar, indagar y sistematizar el taller resaltaron

sus reglas en detalle y la efectividad transformadora de las prácticas de danza aplicadas. Su estructura lo consolidó como un método riguroso de investigación-creación, alineando dimensiones éticas, políticas y estéticas. De esta forma, reveló su potencial como dispositivo de investigación-creación y plataforma experimental de soluciones a problemas sociales.

Ampliación del concepto de migración

La comunidad Evitar aportó una perspectiva diferente sobre la migración, marcada por la coexistencia entre el desplazamiento y el arraigo. A pesar del histórico migratorio de la comunidad, existe una fuerte necesidad de permanecer como estrategia de supervivencia y preservación cultural. Este contexto requirió una perspectiva más amplia y un compromiso político en la investigación, desafiando las definiciones tradicionales de lo que son las comunidades migrantes. Comprender los vínculos territoriales de Evitar ayudó a revelar los factores que llevan a las personas a irse, regresar o permanecer, ampliando así el concepto de ser migrante.

Transformar es siempre acción en el gerundio: transformando

Investigar la categoría de transformación a través de prácticas colaborativas en danza nos permitió desconstruir visiones asistencialistas que tratan el arte como una herramienta de salvación o adoctrinamiento, ignorando las relaciones de poder y los desafíos estructurales que enfrentan las personas. Al poner la transformación en relación con la materialidad transitoria e inventiva de la danza, se revela no como un fin, sino como un proceso continuo, vinculado a las necesidades y urgencias de las personas involucradas. Así, esa investigación propone prácticas transformadoras en la danza como proyectos emancipadores, siempre colectivos, inacabados y situados.

Así, a partir de la recurrencia y encarnación de problemáticas de autoimagen y silenciamiento en mujeres migrantes, proponemos Translocar: una práctica de danza creativa que permite transitar, reconstruir y resignificar la manera en que aprendemos a vernos y sentirnos como mujeres.

TRANSLOCAR: por un pensamiento situado en movimiento

A propuesta metodológica Translocar se organiza a partir de cuatro ejes prácticos: 1) Jugando con prácticas de Improvisación; 2) Recreando Imágenes, Autoimágenes e Imaginarios; 3) Transformando el espacio en lugar y 4) Creando en desplazamientos. Lo que vincula esos 4 ejes son las siguientes ideas y valores:

La vulnerabilidad es tratada como potencia creativa

A través del acto de bailar juntas, las experiencias individuales se transforman en narrativas compartidas. Este proceso facilita que las vulnerabilidades se conviertan en potencia creativa al movilizar la escucha atenta hacia uno mismo y hacia las demás, facilitando la translocación de recuerdos, deseos y la reinención de sí.

La improvisación como práctica de convivencia

La improvisación, al profundizar en el descubrimiento de las propias formas de moverse, se basa en la escucha, la adaptación y el diálogo entre diferencias de movimiento. Se convierte en una práctica de convivencia a medida en que valora el encuentro, que inevitablemente produce ambivalencias y contradicciones, que nos obligan a negociar constantemente y abrirnos a la escucha y al aprendizaje colaborativo.

La práctica de la danza como ambiente de cuidado y articulación colectiva

Translocar invoca prácticas somáticas como camino de autor reconocimiento en el que el fortalecimiento de las narrativas personales, el intercambio de experiencias entre mujeres y la valoración de formas situadas de conocimiento son los principios que guían los procesos de creación coreográfica. En este proceso se invoca la noción de cuidado desde una dimensión político-afectiva en la que al aumentar la conciencia de sus potenciales, las participantes tienen la oportunidad de desarrollar y recrear formas de relacionarse con las otras, no sólo en función de sus límites, sino también de sus potencialidades.

La creación coreográfica como producción de vida, de espacios seguros y de transformación subjetiva

Translocar aborda la creación coreográfica más allá de la forma estética, concibiéndola como un espacio de experimentación sensible, donde el cuerpo no sólo ejecuta movimientos, sino que expresa historias, afectos y cuestiona normas. Tales aspectos fomentan la creación de espacios seguros, en los que las participantes puedan moverse sin ser juzgadas, fortaleciendo gestos de solidaridad en los que las experiencias de desplazamiento, pérdidas y reconstrucciones sean acogidas e integradas como parte de un proceso de transformación personal y colectiva.

Concluyendo

Esta investigación, al enfocarse en prácticas de danza en contextos sociales vulnerables, reveló realidades colectivas complejas que exigieron una mirada investigativa flexible y dinámica. El trabajo con mujeres migrantes permitió reconectar la práctica en danza con necesidades y urgencias humanas reales: las necesidades vitales, los dolores, los desafíos, las alegrías, las pasiones, las

diversidades corporales, las potencialidades y debilidades individuales y colectivas, las identidades, la necesidad de establecer vínculos, el deseo de pertenencia, el compartir experiencias y las necesidades expresivas de sentimientos y emociones.

De eso modo, se evidenció que, tales necesidades y urgencias pueden ser accedidas y movilizadas por la práctica artística, siempre y cuando sea entendida y diseñada para acompañar las transformaciones de la vida, respetando los momentos, los ritmos y las diferencias individuales y colectivas.

Así, *Translocar* no es una metodología fija, sino un conjunto de dispositivos en danza que busca fomentar la co-construcción de saberes, evitando imponer objetivos predefinidos o reproducir prácticas descontextualizadas. Su desarrollo se basó en realidades concretas y en herramientas que ayudaran a mujeres migrantes a reconectarse con sus cuerpos, voces y sensibilidades. Como práctica que se produce a través de desplazamientos (físicos, emocionales, sensoriales, geográficos, culturales...) las ideas y procedimientos que lo componen necesitan ser monitoreados, implementados y evaluados constantemente, a medida que adquieren nuevos colores, texturas y significados, a partir de encuentros con personas, comunidades y sus experiencias.

Referencias

- Anthias, F. (2012). Transnational Mobilities, Migration Research and Intersectionality. *Nordic Journal of Migration Research*, 2(2). 102-110. DOI: 10.2478/v10202-0110032-y
- Assis, G. de O., Padilla, B., & França, T. (2021). *Gênero e mobilidades no tempo presente*. Todapalavra editora. <http://hdl.handle.net/10071/28081>.

- Anzaldúa, G. E. (1987). *Borderlands/La Frontera: La nueva mestiza*. Capitán Swing libros.
- Bardet, M. (2012). *Pensar con mover*. [Publicación independiente]
- Bardet, M. (2018). Del punto de vista a un acercamiento teórico-práctico: lo articular. Em *Pensar con la danza: Epistemologías, estéticas y políticas del cuerpo danzante* (pp.13-28). Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- Bovio, A. R. (1990). *Las Fronteras del Cuerpo, Crítica a la Corporalidad*. Joaquín Mortiz (Cuadernos).
- Castillo, (2018). *La performance como metodología política. Para el estudio de mujer y feminidades en Colombia: acción-agencia y transformación*. Le theatre appliqué. Universidad de Toulouse, Francia.
- García Schlegel, M. T. (2014a). La nación unificada en el escenario: Sonia Osorio y el Carnaval de Barranquilla. *Revista Jangwa Pana*, 13(1), 186–194. Universidad del Magdalena, Santa Marta, Colombia.
- Guerrero, M. F. (2008b). O ato compositivo na improvisação em dança: uma relação entre hábitos e mudança de hábitos. *Travessias: Pesquisas em Educação, Cultura, Linguagem e Arte*, 2(1). Disponível em: <http://erevista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/2860/2255>
- hooks, b. (2013). *Ensinando a transgredir: A educação como prática da liberdade* (M. Cipolla, Trad.). São Paulo: WMF Martins Fontes.
- hooks, b. (2019). *Erguer a voz: Pensar como feminista, pensar como negra* (2nd ed.). São Paulo: WMF Martins Fontes.
- Hercoles, R. (2017). Dramaturgia da dança: A inerência entre forma e sentido no movimento. *DANÇA: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança*, 4(7).
- Collins, P. H. (1998). La política del pensamiento feminista negro. In M. Navarro & C. Stimpson (Eds.), *¿Qué son los estudios de mujeres?* Fondo de Cultura Económica.
- Liedo, B. (2022). Vulnerabilidad [Vulnerability]. *Ramon Llull Journal of Applied Ethics*, 1(13).
- Lorde, A. (2020). *Irmã Outsider* (S. Borges, Trad.; 1ª ed.; 1ª reimp.). Belo Horizonte: Autêntica.
- Lugones, M. (2011). Hacia un feminismo decolonial sin marcas. *La manzana de la discordia*, 6(2), 105-119.
- Marinucci, R. (2007). Feminization of migration ? *REMHU - Revista Interdisciplinar da Mobilidade Humana*, 15(29), 11-23.
- Martins, C. F. (2002). *Improvisação, dança e cognição: os processos de comunicação no corpo* (Tese de doutorado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.
- Mandoki, K. (2006). *Práticas estéticas e identidades sociais: Prosai-ca 2*. México: Siglo XXI Editores.
- Martinez Thomas, M. (2023) La investigación creación aplicada Prime-ras pistas de reflexión desde Francia. *Revista TransMigrARTS*, 3, 10-22. <https://www.transmigrarts.com/wp-content/uploads/2023/08/Investigacion-Creacion-Aplicada-TMA3-A.pdf>
- Meyer, S. (2017). A pesquisa como experiência: A ação da teoria e a prática do conhecimento em dança. *Revista Científica/FAP (Curitiba, Online)*, 17, 12–28.
- Paxton, S. (n.d.). *Material for the spine: A movement study*. Contre-danse Editions.
- Pedraza, Z. (2011). La “educación de las mujeres”: El avance de las formas modernas de feminidad en Colombia. *Revista de Estudios Sociales*, 41, 72–83. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Segato, R. (2005). Violência, gênero e raça: O que se passa na América Latina. Editora Unesp.
- Sheets-Johnstone, M. (2011). *The primacy of movement* (2nd ed.) Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Sevegnani, C. (2019). *Acordos temporários: Coexistência e coim-plicações na improvisação em dança* [Doctoral dissertation, Universida-de Federal da Bahia]. Universidade Federal da Bahia.

Endometrio. Darci Ordóñez
"Tomate de carne" 2025



Compartilhamento de Procedimentos Criativos de aproximação ao Corpo Bioma¹

Compartir Procesos Creativos de Acercamiento al Cuerpo Bioma // Sharing Creative Processes of Approaching the Body Biome

Michele Carolina Silva²

m229512@dac.unicamp.br

UNICAMP – SP

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7743-3539>

Fecha de recepción: 30 de abril de 2025

Fecha de aceptación: 28 de septiembre de 2025



Cómo citar: Silva, M. C. (2025). Compartilhamento de procedimentos criativos de aproximação ao corpo bioma. *Revista CorpoGrafas*, 13(13), pp. 76–92. DOI: <https://doi.org/10.14483/25909398.23574>

¹ Artigo de investigação artística, cultural, social, científica o tecnológica

² Dançarina, artista, pesquisadora, parecerista, educadora e produtora. Doutoranda no Instituto de Artes da Cena na UNICAMP e mestra pela mesma instituição. Formada em Licenciatura Português e Inglês pela Universidade Paulista. Formada atriz pela Escola Livre de Teatro de Santo André (DRT 48.633). Criadora, coordenadora e performer no Coletivo Ruínas, coletivo artístico temporário de investigação, pesquisa e criação transdisciplinar, que se interessa pelas transformações que sofrem corpos e ambientes submetidos à ação do capital especulativo imobiliário. Desenvolve trabalhos cênicos, instalações, intervenções urbanas e performances em intersecção com audiovisual expandido, música, dança, teatro, iluminação e tecnologias <https://lattes.cnpq.br/2201921798890127> Email: michelecarolina.e@gmail.com

Resumen

Compartir caminos y elecciones que guiaron la concepción y coordinación de la Residencia Artística “Corpo Bioma: danzas para des-especular imaginarios”, contemplada en la 34ª edición de la convocatoria de propuestas para la promoción de la danza en la ciudad de São Paulo, concebida por la autora y realizada junto al Coletivo Ruínas. Corresponde a la parte práctica de la investigación doctoral en curso en el Instituto de Artes Escénicas de la Unicamp, titulada «Bioma Corporal: vínculos ciudad-bosque para desespecular la vida. Creaciones escénicas basadas en la danza contemporánea.

Palabras clave

bioma, ciudad, especulación, bosque, residencia artística

Resumo

Compartilhar caminhos e escolhas que orientaram a concepção e a coordenação da Residência Artística “Corpo Bioma: danças para desespecular imaginários”, contemplada pela 34ª edição do edital de fomento à dança da cidade de São Paulo concebido pela autora e em realização junto ao Coletivo Ruínas. Corresponde à parte prática da pesquisa de doutorado em andamento no Instituto de Artes Cênicas da Unicamp nomeada “Corpo Bioma: elos cidade floresta para desespecular a vida. Criações cênicas a partir da dança contemporânea”.

Palavras-chave

bioma, cidade, especulação, floresta, residência artística.

Abstract

Share the paths and choices that guided the conception and coordination of the Artistic Residency “Corpo Bioma: dances to de-speculate imaginaries”, contemplated by the 34th edition of the call for proposals for dance promotion in the city of São Paulo, conceived by the author and being carried out together with Coletivo

Ruínas. It corresponds to the practical part of the doctoral research underway at the Institute of Performing Arts at Unicamp, named “Corpo Bioma: city-forest links to de-speculate life. Scenic creations based on contemporary dance”.

Keywords

biome, city, speculation, forest, artistic residency.

Apresentação

I “Corpo Bioma: elos cidade floresta para desespecular a vida. Criações cênicas a partir da dança contemporânea” é o título do projeto de pesquisa de doutorado em andamento no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena no Instituto de Artes da UNICAMP – SP. Parte da pesquisa prática, aconteceu com a realização da Residência Artística “Corpo Bioma: danças para desespecular imaginários”, concebida e coordenada pela autora e realizada junto ao Coletivo Ruínas entre os meses de março a outubro de 2024 na cidade de São Paulo e arredores. Contou com financiamento do 34º edital de fomento à dança para a cidade de São Paulo.

O mote da Residência Artística foi a busca pela vida multiespecífica em ambiente urbano, considerando que temas como: a destruição, o esgotamento, os limites, os pontos de não retorno, tendem a provocar, dentre tantos impactos, ansiedade climática, podendo vir a se manifestar como paralisia, dormência, imobilidade. Significativo ressaltar a relevância deste aspecto para uma pesquisa de dança, prática esta que se desenvolve justamente por via do movimento. Entretanto, o corpo parou. Paralisou em contato com o capital especulativo que faz ruir casas e desaparecer horizontes na verticalização de edifícios e condomínios. Como seguir movendo, se possível com alegria, quando o problema parece ser demasiadamente grande para se desmanchar?

Buscar a vida tem se apresentado como caminho para dançar, conversar, pensar, trocar perspectivas, referências e pontos de vista sobre o cultivo e a criação de possibilidades de vida digna para além da vida humana. Agir de modo a fomentar a dignidade e a raridade da vida dos vegetais, animais, minerais, seres encantados e a infinidade multiespecífica de existências que coabitam o planeta. Como nós, seres humanos da megalópole São Paulo, nos colocamos em composição com o meio em que vivemos,

saindo de uma posição de centralidade, e aprendemos a coexistir com seres mais-que-humanos?

Compartilhar parte dos procedimentos artísticos elaborados para e durante a realização da Residência Artística “Corpo Bioma: danças para desespecular imaginários”, passa pela observação cotidiana da modificação que sofrem os ambientes em que vivemos e os impactos que estas modificações estão provocando em nós e aos demais seres que os habitam. Partindo da premissa da inseparabilidade entre corpo e ambiente, como expressa por Eduardo Viveiros de Castro em “Os involuntários da pátria”:

A terra é o corpo dos índios, os índios são parte do corpo da Terra. A relação entre terra e corpo é crucial. A separação entre a comunidade e a terra tem como sua face paralela, sua sombra, a separação entre as pessoas e seus corpos, outra operação indispensável executada pelo Estado para criar populações administradas. (Castro, 2017, p.191).

Importante explicitar que a pesquisa “Corpo bioma” acontece em ambiente urbano por pessoas não indígenas. A relação entre corpos e ambientes é premissa, todavia, os fatores que agem nos corpos e terra desta pesquisa “Corpo bioma” partiram dos sítios de demolição residencial para a construção de prédios e condomínio, do apartamento dos corpos em relação à terra, separados da terra, não somente no sentido da posse de uma propriedade, como também nos diversos sentidos entre corpo e terra que conferem pertencimento, laços, vida comum e compartilhada. Apartamento é um termo presente nas pesquisas do Coletivo Ruínas por seus diversos significados: 1) unidade de moradia em um prédio; 2) bem comercializado pelo mercado imobiliário especulativo transnacional que gentrifica áreas urbanas; 3) segregação, separação. Acompanhar incorporadoras assediando vizinhos para vender suas casas, demolidoras colocando casas abaixo, construtoras subindo altos edifícios residenciais, comércio aderindo à gourmetização da propaganda de vida feliz dos empreendimentos

imobiliários, ruas ficando cada vez mais vazias de pessoas e mais cheias de carros, a substituição do horizonte para paredões de concreto dos altos edifícios são alguns dos fatores que conduzem ao questionamento: “O que significa ter a cidade de São Paulo como bioma e viver neste ambiente?”

Trazendo o foco para as artes cênicas, intriga a autora como os corpos estão se modificando na intenção de preservar a vida neste tipo de ambiente hostil. Como tais intrusões ambientais (remoção de casa para construção de altos edifícios, destruição de áreas de preservação para construção de empreendimentos imobiliários etc.) impactam os corpos, subjetividades, cotidianos e relações com o ambiente urbano? Existem indicadores corporais que descrevam e/ou meçam o grau do impacto?

O meio habitacional e social que sofre alta especulação imobiliária financeirizada³ tem por marcas uma radical homogeneização arquitetônica e o adensamento demográfico com o objetivo de máxima exploração do solo e das pessoas, o mínimo gasto com recursos e nenhuma preocupação com a geração de bem-estar coletivo, pelo modo com que parecem se desobrigar de responsabilidades (materiais, estruturais, econômicas, sociais...) com o ambiente e com o bem comum, como se o interesse pelo cuidado do ambiente comum não fosse de responsabilidade comum, ou seja, de todas as pessoas.

Questinona-se: considerando a diversidade humana, é possível notar variações no afeto entre corpo e ambiente habitacional financeirizado? Será também possível notar coreografias que são comuns a determinados grupos

sociais? Quais são as bases para se notar tal paralelismo entre ambiente especulado e corpo especulado? É preciso criar uma gramática? Existem estudos que partam da perspectiva da dança para analisar a especulação imobiliária? Operações múltiplas de segregação são pistas do que hoje o Coletivo Ruínas nomeia por “ruínas”. A cidade parece ser tratada como lugar oposto à floresta, como se a natureza pertencesse à floresta e fosse ausente na cidade, entretanto, como criar aproximações com sentidos de natureza em ambiente urbano e hostil? Como criar as condições para notar a natureza do corpo e do ambiente? Como abrir espaço para que se manifestem?

Para a autora, este é um momento de transição da pesquisa. Após investigar e mapear o mal-estar imobiliário financeirizado especulativo que a assombra, deseja agora sedimentar a pesquisa e a criação em campo fértil de vida e cura na tentativa de notar o quanto pode-se estar especulada (corpo, subjetividade, modo de vida), por habitar um ambiente especulado, e busca alternativas, modos e meios para “desespecular” seu corpo e imaginário.

O primeiro movimento neste sentido foi a realização da Residência Artística transdisciplinar “Corpo bioma: danças para desespecular imaginários”, composta pela autora e outras 08 artistas e dividida em 05 momentos descritas no kairósgrama⁴ abaixo.

A divisão dos momentos foi inspirada no tempo kairológico devido à natureza de desenvolvimento da própria pesquisa em andamento. O tempo da experiência, do pensamento, da assimilação comum dos assuntos não

3 Financeirização descreve o processo pelo qual as trocas são progressivamente intermediadas por instrumentos financeiros, que possibilitam que bens, serviços e riscos sejam prontamente trocados por moeda, facilitando a racionalização de ativos e fluxos de renda. Termo usado para descrever o desenvolvimento do capitalismo financeiro. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Financeiriza%C3%A7%C3%A3o> Acesso em 28/04/2025.

4 Na estrutura linguística, simbólica e temporal da civilização moderna, geralmente emprega-se uma só palavra para significar a noção de “tempo”. Os gregos antigos tinham duas palavras para o tempo: *chronos* e *kairós*. Enquanto o primeiro refere-se ao tempo cronológico ou sequencial (o tempo que se mede, de natureza quantitativa), *Kairós* possui natureza qualitativa, o momento indeterminado no tempo em que algo especial acontece: a experiência do momento oportuno. Em grego antigo e moderno, *kairós* (em grego moderno pronuncia-se *kerós*) também significa “tempo climático”, como a palavra *weather* em inglês. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Kair%C3%B3s> Acessado em: 28/04/2025.

cabia no tempo cronológico, no sentido de criar um calendário fixo e segui-lo. O tempo de dedicação e decantação foi se apresentando momento a momento durante a realização da residência artística, o que é desafiador e conflituoso, especialmente no contexto de pessoas submetidas a trabalhos informais e que muitas vezes dificultam a organização de um cronograma cotidiano regular. Abrir a fenda que a pesquisa demanda no cotidiano é um exercício complexo e que exige, no mínimo, paciência. A velocidade não tem se mostrado uma força parceira para o desenvolvimento desta pesquisa.

Participaram da Residência Artística as dançarinas: Luciana Beloli, Michele Carolina, Rúbia Braga e Vitória Savini, o músico Jovem Palerosi, a arquiteta e fotógrafa Inês Bonduki, a escritora Jane de Oliveira, a figurinista Bibi Fragelli e o videomaker Gideoni Júnior. Cada artista tinha um histórico em relação à pesquisa, algumas de longa data, outras era a primeira aproximação. Por ser o momento inicial de experimentação do “corpo bioma”, que é um desdobramento das “ruínas” para a autora, e o início de uma parceria criativa com este coletivo artístico, os encontros começaram com a apresentação do atual interesse investigativo da autora, por meio de materiais de pesquisa, seguido da proposta para que cada artista selecionasse um aspecto atual de interesse que interseccionasse de alguma forma os conceitos e conteúdos apresentados para que todas compartilhassem perspectivas, materiais e intuições.

Abriu-se a oportunidade de selecionar interesses individuais de pesquisa, compartilhá-los em um grupo de pesquisa e olhar para a coleção gerada com olhares atentos aos rumos que nossos desejos e interesses em comum indicam. Apesar de ser uma pesquisa apoiada centralmente na linguagem da dança, não houve sobreposição de linguagens para as escolhas criativas. No início foi uma esquisitice, parecia que levaria a lugar nenhum, mas pouco a pouco, com coragem e confiança, os caminhos foram se apresentando e estão brevemente descritos abaixo:

Momento 1 – Compartilhamentos de pesquisas ou Banzeiro (março a maio de 2024)

“Banzeiro Òkòtó: uma viagem à Amazônia centro do mundo” (2021) de Eliane Brum e a aula magma que a autora realizou na 9ª M.I.T. (Mostra Internacional de Teatro) em março de 2024 foram os referenciais teóricos iniciais na pesquisa de corpo e ambiente nomeada “Corpo bioma”. A centralidade das florestas, o paralelo entre florestas e corpos femininos, a escrita encarnada são alguns dos aspectos pela escolha destes materiais como base comum.

Por quase três meses, foram compartilhados materiais referenciais da atual pesquisa de cada artista, estimuladas pela base comum acima apresentada. Este sobrevoou foi um tatear de como cada pessoa está lidando com os ambientes em seus cotidianos, bem como, quais são as reflexões e os apoios possíveis para seguir cuidando de si e dos próprios lares, além de trabalhando, criando, produzindo e vivendo nestes contextos. Selecionar, compartilhar e receber referências diversas criou um campo fértil comum para as discussões, os estudos e ofereceu suporte ao intenso exercício de imaginar coletivamente o que pode vir a ser “danças para desespecular imaginários”. Alguns dos materiais compartilhados foram: o filme “O abraço da serpente” (2015) de Ciro Guerra; o podcast “caixas pretas” (2023) da Radio Novelo; o artigo “*Hydrofeminism on the coastline: an interview with Astrida Neimanis by Sarah Bezan*” (2022); a terceira parte do livro “*Ética*” (2009) de Spinoza (Ed. Autêntica); o vídeo documentário “Tapajós: a luta do rio da vida” (2014) *Greenpeace*, dentre outros.

Chegamos a três assuntos que sintetizam o interesse comum sobre o que pode vir a ser “corpo bioma” e inspirar “danças para desespecular imaginários”: a “água”, a “compostagem” e o que nomeamos por “seres rebeldes”, que são as formas de vida que resistem (e insistem) à ocupação humana, e que, nesta etapa da pesquisa foram

as plantas e as árvores que nascem no concreto de um viaduto. São plantadas pelos pássaros, pelo vento, por fezes de animais? Quem as planta?

Momento 2 – Formação dos núcleos “água”, “compostagem” e “seres rebeldes” para a elaboração de intervenções urbanas e performances (maio e junho de 2024)

A divisão do coletivo em três núcleos menores para o estudo de cada um dos assuntos-síntese foi, paralelamente, a escolha metodológica para a criação de performances e intervenções urbanas que o coletivo irá realizar na etapa seguinte. Focar em um tema, pesquisar diversos ambientes e localidades na cidade de São Paulo, eleger dispositivos, figurinos, sonoridades, aromas para a experimentação comum. Criar surpresas entre nós e praticar a disponibilidade para realizar performances e intervenções criadas por outras pessoas. Se colocar em jogo e em risco. Propor um jogo e receber o que volta. Perceber o banheiro da cidade e escolher o que fazer a cada momento: esperar ou enfrentar e contar com a sorte? Olhar para as ruínas mirando encontros possíveis e agradáveis. Em Banheiro Ôkôtô, Eliane narra que *“banheiro é como o povo do Xingu chama o território de brabeza do rio. É onde com sorte se pode passar, com azar não. É um lugar de perigo entre o de onde se veio e o aonde se quer chegar”* (BRUM, 2021, p. 9).

Momento 3 – Performances e Intervenções Urbanas (julho e agosto de 2024)

O terceiro momento foi a realização das ações performativas e intervenções urbanas em diferentes lugares da cidade de São Paulo e arredores. Um aspecto relevante do momento de preparação das ações foi a captação de imagem (vídeo e foto) e som. As artistas de fotografia, música e audiovisual propuseram três escalas de

captação da performance de dança nos lugares. 1) Uso de câmeras *gopro* (vídeo e foto) inseridos no figurino das dançarinas. Este procedimento de captação em movimento contínuo, em ângulos diferentes dos proporcionados pelas mãos e pelo olhar, conduzido por partes do corpo como o tornozelo ou o peito, ampliam o olhar e a atenção para o detalhe, o pequeno, o pouco visível em um ambiente vasto. 2) Uso de drone com a intenção de ampliar a escala do ambiente onde se insere as performances e intervenções. Trazer o olhar para o que é muito maior do que nós. 3) Uso de câmeras (vídeo e foto) nas mãos das artistas conferindo uma perspectiva humana para o acontecimento. Uma escala comum de percepção das ações.

Em relação à música, duas propostas foram testadas simultaneamente, uma foi a captação dos sons locais e a outra foi a sonorização realizada com o uso de caixas de som pequenas, também acopladas aos figurinos, e que eram acionadas por um celular com uso de *bluetooth*. Cada uma das dançarinas tinha uma caixa de som que emitia uma proposta sonora, de modo que atuavam tanto independentemente quanto em conjunto quando os corpos se aproximavam, mesclando por vezes as sonoridades com os sons dos lugares, gerando estranhamentos e dúvidas de qual era a fonte sonora.

A criação de texto durante a realização da Residência Artística surgiu da vontade da autora em ter as performances de dança acompanhadas por performance textual falada que acompanhasse toda a ação e fosse audível para as transeuntes presentes nos lugares das intervenções urbanas, entretanto, o formato que a pesquisa indicou foi a escrita de textos após a realização das intervenções, gerados pela experiência vivida. Foram produzidos três textos, um para cada núcleo.

O figurino foi confeccionado 100% em algodão, sem uso de petróleo ou plástico e com destaque ao uso de adereços e máscaras feitos de bucha vegetal, um material

que somou demais nos processos criativos. Brotos vegetais cultivados nas buchas e bolsas de cogumelos também compuseram os figurinos e adereços.



Imagem 1 (esq): brotos vegetais cultivados nas buchas. Foto: Luciana Beloli (2024)



Imagem 2 (dir): cultivo de bolsas de cogumelos. Foto: Michele Carolina (2024)



Imagem 3 (esq): máscara feita de bucha. Foto: Jovem Palerosi (2024)

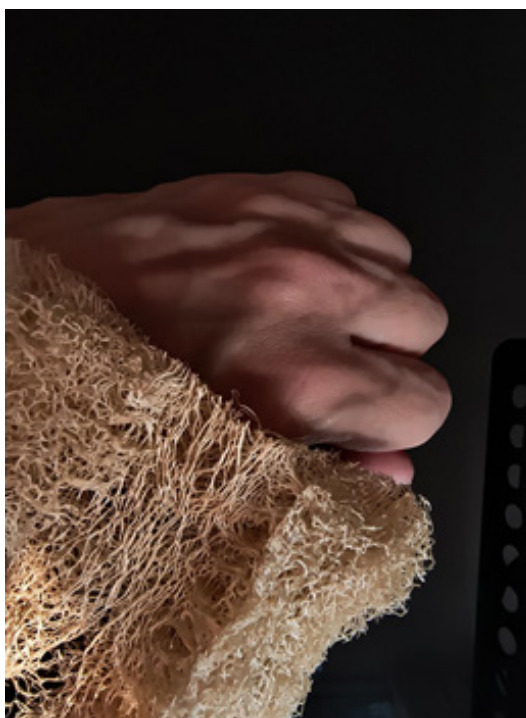


Imagem 4 (dir): teste do uso da bucha vegetal no corpo. Foto: Michele Carolina (2024)

O núcleo “compostagem” propôs uma ação na “Composteira do Butantã”, localizada na praça Lions Club no Jardim Bonfiglioli, e um percurso por outras três composteiras na Vila Indiana, todas localizadas na zona oeste da cidade.

compostagem

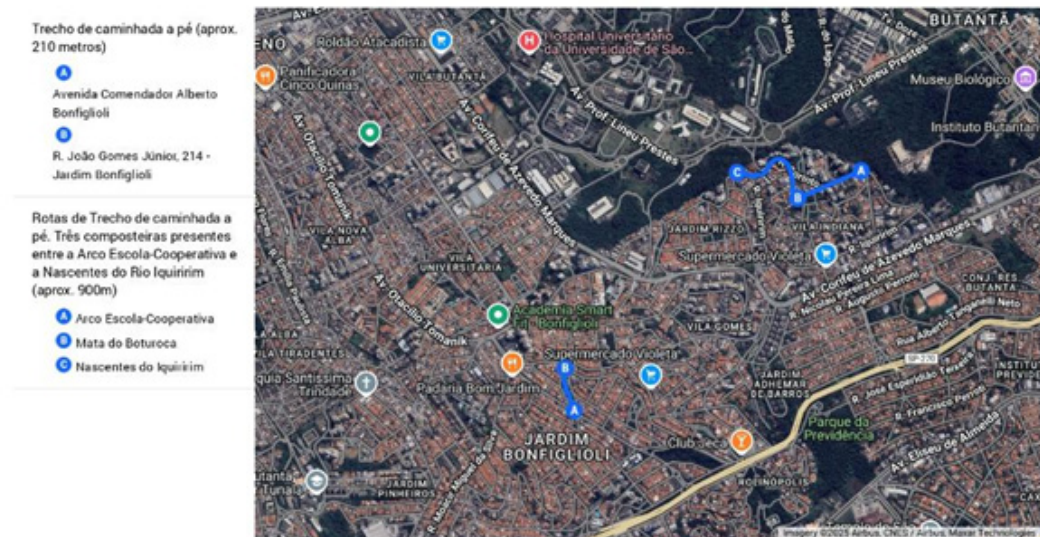


Imagem 5: mapa feito no aplicativo *google maps* pela autora (2025)



Imagem 6. Crédito: Inês Bonduki (2024)



Imagem 7. Crédito: Inês Bonduki (2024)



Imagem 8. Crédito: Inês Bonduki (2024)



Imagem 9. Crédito: Inês Bonduki (2024)

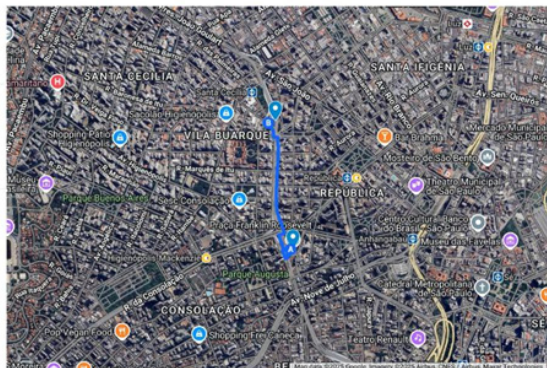
Seres Rebeldes

pontos de início e fim
(aproximadamente 1 km)

- Franklin Roosevelt Square
- Largo Santa Cecília

Trecho de caminhada a pé

- Franklin Roosevelt Square
- R. Frederico Abranches, 47 - Vila Buarque, São Paulo - SP, 01225-001, Brazil



O núcleo dos “seres rebeldes” propôs performance com as plantas e árvores que crescem no concreto no Minhocão (Elevado presidente João Goulart).

Imagem 10: mapa feito no aplicativo google maps pela autora (2025)



Imagem 11. Crédito: Inês Bonduki (2024)

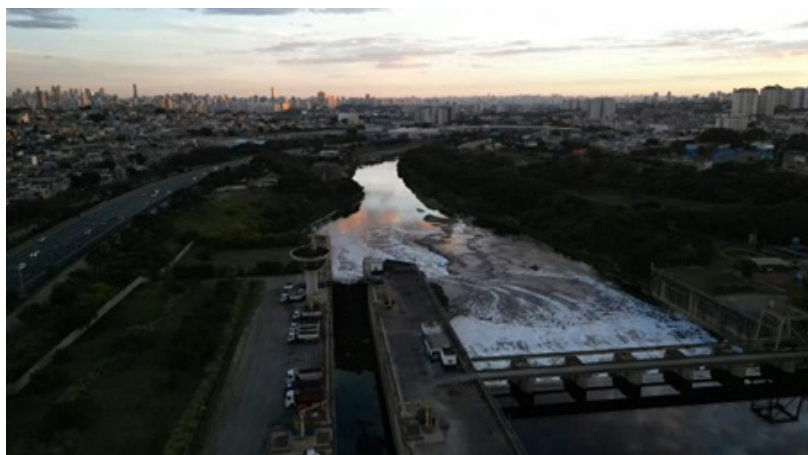


Imagem 12. Crédito: Inês Bonduki (2024)

Imagem 16. Crédito: Inês Bonduki (2024)



Imagem 17 Crédito: Inês Bonduki (2024)



Momento 4 – Avaliação e análise das ações performativas e intervenções urbanas realizadas. Criação de compartilhamentos públicos da pesquisa. Realização de aulas públicas sobre “água”, “compostagem” e “seres rebeldes” (setembro e outubro 2024)

Os encontros com o grupo todo foram retomados. Todas as experimentações geraram materiais corporais, danças multiespecíficas, textos, sonoridades, fotos, vídeos por diferentes perspectivas (câmeras *gopro* colocadas nos corpos das dançarinas, máquinas na mão das artistas de foto e vídeo e drone), possibilitando adentrar relações tanto bem próximas quanto muito distantes. O quarto momento consistiu na avaliação crítica das ações perfor-

mativas e intervenções urbanas realizadas objetivando a elaboração e a seleção de materiais para a criação de compartilhamentos da pesquisa com o público.

A partir da diversidade de materiais selecionados, foram criados três formatos para o compartilhamento da pesquisa: uma performance itinerante (na nascente do Rio Iquiririm no bairro do Butantã), uma instalação performativa e audiovisual e uma roda de conversa (ambos na Galeria Dandi no bairro Santa Cecília).

Anterior aos compartilhamentos, aconteceram aulas em formato remoto com estudosas de cada um dos três núcleos para as artistas residentes e que foram abertas para pessoas interessadas pelos temas. “Água” foi ministrado por Adriana Lippi⁵. Na aula foram abordados temas como Oceano e Clima da Terra, Relações Gênero e Natureza, Luto Climático e Como agir para enfrentar a Crise Climática. Aconteceu no dia 14 de outubro de 2024. “Seres Rebeldes” foi ministrado por Joana Cabral de Oliveira⁶. Joana compartilhou a pesquisa que vem desenvolvendo sobre a mandioca. Sinopse do conteúdo da aula: “Em seus múltiplos enraizamentos, as mandiocas nos possibilitam narrar histórias: do monocultivo pautado no melhoramento genético de umas poucas variedades, passando por roçados hiperdiversos com mais de 100 tipos de mandioca, até a presença de ancestrais selvagens e variedades que escapam ao cultivo, num processo de asselvajamento. Eis que nos deparamos com histórias de coleta, cultivo e autonomia. Inspirada nas

obras de Donna Haraway, Ursula Le Guin e Anna Tsing, a conversa segue por caminhos tortuosos, mimetizando as raízes aqui perseguidas, o que nos permite contar outras histórias que não aquelas do herói, da salvação ou do fim do mundo. Outras batatas e outros povos também irão compor essa paisagem para que tantas outras narrativas sejam fiadas em gestos de quem coleta e coleciona”. Aconteceu no dia 15 de outubro de 2024. “Compostagem” foi ministrada por Vinícius Pereira⁷, onde foi abordado a compostagem urbana na aula sobre gestão de resíduos, e a compreensão de como organizar nossas casas na direção do “lixo zero” e como transformar os resíduos orgânicos em adubo, matéria prima valiosa para o plantio dentro da cidade. Aconteceu no dia 16 de outubro de 2024. É possível acessar as aulas e demais conteúdos sobre a Residência Artística Corpo Bioma no site: www.coletivoruinas.com.br e no canal de youtube [@coletivoruinas2333](https://www.youtube.com/@coletivoruinas2333). A troca de conhecimentos compartilhados durante as aulas gerou em mim sensação de alegria e a percepção de caminhos que se abrem para a pesquisa Corpo Bioma.

Momento 5 – Compartilhamentos cênicos (outubro de 2024)

Foram criados três compartilhamentos da pesquisa com o público: uma performance itinerante (na nascente do Rio Iquiririm e na Horta Caminhos do Iquiririm no bairro do Butantã), uma instalação performativa e audiovisual e uma roda de conversa (ambos na Galeria Dandi no bairro Santa Cecília). Devido às chuvas, a performance itinerante não pode acontecer e foi transferida para um encontro remoto com o público. O local onde fica a nascente do Rio

⁵ Oceanógrafa (USP) e Mestra (UNIFESP) em Ciência e Tecnologia do Mar. É co-fundadora da Liga das Mulheres pelo Oceano e atua como comunicadora de ciências marinhas e emergência climática, gestora de projetos socioambientais e webdesigner.

⁶ Joana Cabral de Oliveira é Professora Livre Docente do Departamento de Antropologia da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Com doutorado em Antropologia Social e pós-doutorado pelo Instituto de Biociências, ambos, pela Universidade de São Paulo, realizou pesquisas junto ao povo Wajãpi no Estado do Amapá, tendo atuação indigenista junto a este e outros povos indígenas nas áreas de educação, saúde e questões ambientais. Atualmente desenvolve pesquisa com povos do Médio Vale do Jequitinhonha. Seu campo de estudo e atuação se foca em conhecimentos tradicionais associados à biodiversidade e nos diálogos interdisciplinares entre a biologia e a antropologia.

⁷ Pós-graduado em permacultura (UFSC 2023) e educação para sustentabilidade (GAIA/UNIFAL 2021), é educador e fundador da rede Permacultores Urbanos. Coordenador de projetos de saneamento ecológico do IPESA (Instituto de Projetos e Pesquisas Socioambientais), foi o responsável pelo saneamento do esgoto de mais de 300 residências no município de Socorro em 2023. Em São Paulo, se dedica junto aos seus vizinhos a transformação de uma área degradada no “Parque da Jóia”.



Imagem 18. Crédito: Hernandes de Oliveira (2024)



Imagem 19. Crédito: Inês Bonduki (2024)



Imagem 21 Crédito: Inês Bonduki (2024)

Iquiririm, a Horta Caminhos do Iquiririm e a composteira presente na horta converge os três temas de interesse da pesquisa: a água, a compostagem e os seres rebeldes (árvores e plantas). Oásis urbano. Uma nascente de rio com peixes e libélulas rosa-choque ao lado de uma calçada comum da cidade gera alegria, melhora o humor e a respiração. Desejamos realizar a performance em momento oportuno.

Este primeiro momento de experimentação de formatos e composições diversas a partir das performances, intervenções urbanas, estudos e partilhas com o público foi desafiador. Dramaturgia composta pelo banheiro da pesquisa, zonas de risco, de incertezas e testes. O público foi receptivo e gentil na troca das impressões e afetos mobilizados durante as performances. Dentre os materiais criados estão três textos que podem ser acessados no programa de divulgação da Residência Artística Corpo Bioma disponibilizado no site do Coletivo Ruínas⁸.

A próxima etapa da pesquisa será o estudo detalhado e pormenorizado dos materiais coletados e produzidos tanto durante as intervenções urbanas e performances quanto durante das aulas e compartilhamentos públicos. Estudos bibliográficos e a ficcionalização especulativa do que está sendo Corpo Bioma.

Epílogo

O momento atual de lida com os limites planetários e as velocidades dos acontecimentos são desafios contemporâneos que podem ser abstratos pelo tamanho de escala que possuem. A pandemia de COVID-19 pareceu ser uma demonstração dos impactos da globalização e realçou o uso de equipamentos eletrônicos e o uso da internet, acelerando radicalmente aspectos sociais

como a segregação e as diferenças sociais. O ambiente doméstico ganhou novos contornos e usos, assim como os ambientes públicos, e público-privados. A vida mediada por aplicativos que oferecem lazer, comodidade, serviços, entretenimento etc. e colocam as pessoas (crianças, jovens, adultos, idosos) em contato direto com as *big techs*, grandes empresas de tecnologia que dominam o mercado e possuem grande influência na sociedade, é inaugural na cultura humana. O aprendizado a esta tecnologia social está acontecendo agora, em tempo real e é veloz. Velocidade e falta de tempo acontecendo simultaneamente. Como mudam os espaços com a alteração do tempo? O que provoca nas relações sociais a ampliação do entendimento de lugar (uma praça, uma sala, um clube) para uma tela (celular, computador, tablet)? A vida mediada por equipamentos eletrônicos e aplicativos compõe o bioma em que vivemos. Quais elos desejamos ver florescer?

A metodologia de autogestão proposta para a condução da Residência Artística definiu escolhas estéticas e conceituais, merecendo destaque no processo criativo. Pensar em caminhos de aproximação ao “corpo bioma” só pode acontecer de modo coletivo, e a coletividade demanda a criação de laços e acordos, provoca por vezes desentendimentos, e colabora no delineamento dos desejos individuais e coletivos. Escolher seguir em coletivo é desafiador e permanece sendo uma escolha ética e estética. Um movimento de emancipação de estruturas hierárquicas e de poder que habita em cada pessoa na intenção de abrir espaço para pensar, criar e viver juntas uma mudança de rumo.

A pesquisa “Corpo bioma” assume o corpo humano como um bioma, um complexo de relações que fazem a vida existir e permanecer em um lugar e, neste sentido, o modo com que um “corpo bioma” se relaciona com o outro, se interconecta e desenvolve suas trocas é parte central do estudo, pois considerando que grandes megalópoles são antromas (2008), bioma antropogênico

⁸ Programa da Residência Artística Corpo Bioma. Link de acesso: <https://coletivoruinhas.com.br/?acoes=residencia-artistica-corpo-bioma>
Acessado em: 25/04/2025.

praticamente exclusivo à vida humana, e que extingue a possibilidade de existência de biomas e promovem, desta forma, o afastamento do ser humano da possibilidade de uma vida biodiversa, nos coloca frente a difícil tarefa de olhar para a concepção de cidade e perceber que ela precisa urgentemente ser alterada.

Sinto no corpo o adoecimento provocado por um ambiente urbano excessivamente modelado pelo humano e formado por avenidas, viadutos, calçadas, prédios, muito concreto, pixe, petróleo e cinza. Acrescido de poluição sonora, visual, auditiva, respiratória, stress, correria, urgências provocadas pelo tempo-dinheiro e o apartamento do convívio com qualquer tipo diferente de forma de vida. Como se o humano estivesse constantemente atropelando tudo o que não é humano.

Realizar as performances e intervenções nas ruas e em ambientes diversos revelou a potência que ações artísticas agregam na variação do imaginário sobre a natureza dos lugares e as relações entre os corpos. Dançar com as plantas brotam no asfalto de um viaduto, com as leiras de compostagem em uma praça pública e nas águas limpas do rio Tietê colocam ambiente e humano em harmonia de forças. São danças de encontros entre os corpos. Corpo humano e corpo ambiente. O desejo que nos move é o do encontro e da convivência. O ambiente não é cenário para a dança. O ambiente é parceiro de dança. Fomentar os ambientes como parceiros de dança, de vida e de convívio colabora com as reflexões urgentes sobre a insustentabilidade que o modo de vida baseado no consumo desenfreado e no entendimento da natureza como recurso, e não como ente provido dos mesmos diretos à vida que nós, que precisa urgentemente mudar.

Referências

Brum, E. (2021). *Banzeiro Òkòtò: Uma viagem à Amazônia centro do mundo*. Companhia das Letras.

Castro, E. V. de. (2017). Os involuntários da pátria. *Revista Aracê – Direitos Humanos em Revista*, 4(5).

Guerra, C. (Director), & Gallego, C. (Productora). (2015). *El abrazo de la serpiente* [Película]. Diaphana Films.

Greenpeace. (2014, noviembre 11). *Tapajós – a luta pelo rio da vida* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=2qP62aWxDkk>

Neimanis, A., & Bezan, S. (2022). Hydrofeminism on the coastline: An interview with Astrida Neimanis. *Anthropocenes – Human, Inhuman, Posthuman*, 3(1), 8. <https://doi.org/10.16997/ahip.1363>

Souza, B., Mendonça, J., Santos, M., & Melo, L. (2020). Ambiente, antropoceno e enfermidades: (Re)abrindo a caixa de Pandora. *REGNE: Revista de Geociências do Nordeste*, 6(2), 12–23. Laboratório de Geoprocessamento e Geografia Física (LAGGEF), Centro de Ensino Superior do Seridó (CERES), Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

Spinoza, B. (2009). *Ética* (T. Tadeu, Trad.). Autêntica Editora.

Vianna, B., & Leite, L. (Entrevistadoras). (2023, março 16). *Caixas pretas* [Podcast]. Rádio Novelo. <https://open.spotify.com/episode/0rPDzb3ZMDAlVoX7qbQqHO?si=Dh-mQS8r-Qd-ofxkuAkmmrA>

Referências bibliográficas

BRUM, Eliane. *Banzeiro Òkòtò – Uma viagem à Amazônia centro do mundo*. São Paulo. Companhia das letras. 2021.

CASTRO, Eduardo V. de. Os Involuntários da Pátria. São José dos Pinhais. *Revista Aracê – Direitos Humanos em Revista*. Ano 4. Nº 5, 2017.

Spinosa, B. *Ética*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte. Autêntica editora. 2009.

Neimanis, A., & Bezan, S. (2022). Hydrofeminism on the Coastline: An Interview with Astrida Neimanis. *Anthropocenes – Human, Inhuman, Posthuman*, 3(1): 8. DOI: <https://doi.org/10.16997/ahip.1363>.

SOUZA, B.; MENDONÇA, J.; SANTOS, M.; MELO, L. Ambiente, Antropoceno e enfermidades: (re)abrindo a caixa de pandora. *REGNE Revista de Geociências do Nordeste*. Laboratório de Geoprocessamento e Geografia Física- LAGGEF, do Centro de Ensino Superior do Seridó- CERES da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN. Rio Grande do Norte. V6, N2. 2020, p. 12 – 23.

Referências filmográficas e entrevistas

EL ABRAZO de la serpiente. Direção: Ciro Guerra. Produção: Cristina Gallego. Local: Diaphana films, 2015.

GREENPEACE. Tapajós – a luta pelo rio da vida. 11 nov 2014. Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2qP62aWxDkk>. Acesso em: 25 abr 2025.

Rádio Novelo: caixas pretas. Entrevistadoras: Branca Vianna e Letícia Leite. 16 mar 2023. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/OrPDzb3ZMDAlVoX7qbQqHO?si=Dh-mQS8rQd-ofxkuAkrmrMA>. Acesso em: 25 abr 2025.



Salvando monstruos. Darci Ordóñez.
"Tomate de carne". 2024

Maternagem e(m) Performance: Poéticas de um Corpo que Tece, Cuida e Cria¹

Maternidad y(en) Performance: Poéticas de un Cuerpo que Teje, Cuida y Crea //

Mothering and(in) Performance: Poetics of a Body that Weaves, Cares, and Creates

Priscilla Kelly Silva Vieira²

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

priscilla.ksv@gmail.com

Fecha de recepción: abril 30, 2025

Fecha de aceptación: 21 de septiembre de 2025



Cómo citar: Vieira, P. K. S. (2025). Maternagem e(m) performance: Poéticas de um corpo que tece, cuida e cria. *Corpo Grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 13(13), 94–107.

DOI: <https://doi.org/10.14483/25909398.23575>

¹ Artículo de reflexión

² Priscilla Kelly Silva Vieira é atriz, performer e pesquisadora. Membro da Companhia Parientes do Mar, desenvolve investigações na interseção entre maternidade, autobiografia e performance. Mestranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), sua prática artística atravessa teatro, vídeo e práticas de cuidado.

Resumo

Este artigo analisa o processo criativo em desenvolvimento na pesquisa de mestrado que investiga como experiências autobiográficas, práticas de maternagem e referências feministas se entrelaçam na construção de novas narrativas sobre a maternidade. A questão central é: como a criação artística pode questionar e subverter representações idealizadas da experiência materna? A pesquisa adota uma perspectiva crítica e poética, fundamentada em teorias feministas e metodologias autoetnográficas, ativando memórias, imagens oníricas e práticas performativas. A metáfora da teia orienta o processo criativo, propondo conexões entre corpo, linguagem e sensibilidade. Entre os achados, destaca-se a arte como espaço de invenção, resistência e expressão de experiências dissidentes. O artigo propõe ampliar os repertórios simbólicos da maternidade nas artes e sugere futuros estudos com outras corporalidades.

Palavras-chave

Cuidado; Criação Artística; Maternagem; Maternidade; Performance

Resumen

Este artículo analiza el proceso creativo en desarrollo dentro de una investigación de maestría que explora cómo experiencias autobiográficas, prácticas de maternaje y referencias feministas se entrelazan en la construcción de nuevas narrativas sobre la maternidad. La pregunta central es: ¿cómo puede la creación artística cuestionar y subvertir representaciones idealizadas de la experiencia materna? La investigación adopta una perspectiva crítica y poética, fundamentada en teorías feministas y metodologías autoetnográficas, activando memorias, imágenes oníricas y prácticas performativas. La metáfora de la telaraña guía el proceso creativo, proponiendo vínculos entre cuerpo, lenguaje y sensibilidad. Entre los hallazgos,

destaca el arte como espacio de invención, resistencia y expresión de experiencias disidentes. El artículo propone ampliar repertorios simbólicos de la maternidad y sugiere estudios futuros con otras corporalidades.

Palabras claves

Cuidado; Creación artística; Maternar; Maternidad; Performance

Abstract

This article explores the creative process underway in a master's research project investigating how autobiographical experiences, mothering practices, and feminist references intertwine in constructing new narratives about motherhood. The central question is: how can artistic creation challenge and subvert idealized representations of maternal experience? The research adopts a critical and poetic perspective, grounded in feminist theories and autoethnographic methods, activating memories, dream imagery, and performative practices. The metaphor of the web guides the creative process, proposing connections between body, language, and sensitivity. Among the findings, art stands out as a space of invention, resistance, and expression of dissident experiences. The article suggests expanding symbolic repertoires of motherhood in the arts and proposes future studies involving other bodies and intersectional perspectives.

Keywords

Artistic creation; Care; Motherhood; Mothering; Performance

O sonho, a casa da avó e o surgimento da teia

A casa de minha avó Clara era uma construção rural, simples. Suas paredes, que não alcançavam o teto, permitiam que os sons e cheiros viajassem livremente por toda a casa, como se fosse um só espaço. O eco dos passos, talvez os meus quando criança correndo para o quarto, misturava-se ao ranger da madeira velha e às conversas dos familiares. À noite, o aroma de terra molhada depois da chuva filtrava-se pelas frestas do teto de madeira e telhas de cerâmica antigas, junto com a presença furtiva de insetos em busca de abrigo. O chão era de cimento queimado, de tom amarelado irregular, desconjuntado e marcado por uma rede de finas rachaduras.

Cômodo por cômodo, meus pequenos pés percorriam a casa até chegar no quarto da minha avó. Sempre parava na porta, hesitante, era um lugar que me fascinava e inquietava ao mesmo tempo. Talvez porque mais tarde voltaria a percorrer esses espaços na minha memória, buscando fragmentos, imagens borradas de minha avó e de minha mãe. Peças dispersas que, como fios de uma teia invisível, me ajudariam a reconstruir minha própria história como mãe.

Após sua partida, a casa se transformou. Os dois meses que vivi na casa de minha avó foram marcados por uma presença fantasmagórica: a de sua ausência. Nunca mais consegui entrar em seu quarto. Era um vazio impenetrável: “El silencio invadió la habitación y yo tenía miedo de oír latir mi corazón” (Bourgeois, 2025). Talvez fosse o medo de perder o último fio que me ligava a ela. Havia tantos espaços ocultos em sua história, tantas lembranças por desvendar. A quem eu iria perguntar?

Durante o processo de criação dessa dissertação, sonhei que dormia na cama de minha avó. No sonho, a cama, uma estrutura simples de madeira torneada, parecia imensa, desproporcional, expandindo junto com a gravidade que me puxava para o centro do colchão. Eu me afundava lentamente, sentindo o peso do meu próprio corpo contribuir para que a cama me engolissem, como se estivesse sendo tragada por ela.

Quando acordei (ainda no sonho), deparei-me com um grupo de aranhas grandes e peludas que teciam uma teia logo acima de mim. Os fios brancos, delicados e quase transparentes, pareciam uma cortina que descia lentamente em minha direção, chegando a quase tocar a ponta do meu nariz. O som das patas da aranha, deslizando-se com uma precisão silenciosa, era percebido como um sussurro conspiratório, como se aquelas criaturas pertencessem a um grande clã. A teia, fio a fio, crescia rapidamente, aumentando minha sensação de clausura e de ameaça. Espantada, senti o terror me paralisar, e só consegui gritar uma única palavra: mamãe.

No sonho, a teia das aranhas não apenas envolvia meu corpo, mas parecia me convocar a fiar minha própria história. Esse sonho me remete inevitavelmente a *Maman*, a monumental escultura de Louise Bourgeois, criada como uma homenagem à sua mãe. Tanto as aranhas oníricas quanto *Maman* celebram e interrogam simultaneamente alguns aspectos da maternidade — belo e aterrorizante, forte e frágil.

Bourgeois, cuja mãe era uma habilidosa restauradora de tapeçarias, via nas aranhas a inteligência, a destreza e a proteção maternal. Em um de seus textos, a artista escreveu sobre sua mãe/aranha:

“La Araña es una oda a mi madre. Ella era mi mejor amiga. Como una araña, mi madre era una tejedora. Mi familia tenía un negocio de restauración de tapices y mi madre estaba a cargo del taller. Como las arañas, mi madre era muy inteligente. Las arañas son presencias amistosas que se alimentan de mosquitos. Todos sabemos que los mosquitos propagan enfermedades y, por lo tanto, son indeseables. Así, las arañas son útiles y protectoras, al igual que mi madre” (Proa, 2025).

Maman personifica simultaneamente força e fragilidade. Sua monumentalidade, com quase dez metros de altura, faz dela a escultura mais imponente da série de aranhas de Bourgeois. No entanto, essa imensidão encobre uma vulnerabilidade silenciosa, simbolizada pela bolsa de ovos que *Maman* carrega em seu ventre. O mesmo fio que a aranha tece para capturar suas presas também serve para tecer a rede protetora que acolhe suas crias.

Louise Bourgeois dizia: "a escultura é a minha maneira de compreender o mundo". A performance, para mim, é a forma como tento tocar o mundo com os fios herdados dessas mulheres: avós, mães, artistas, aranhas. Minha pesquisa é uma tentativa de reconhecer esses fios e colocá-los em movimento. A teia é o modo como compreendo agora o espaço da criação: um lugar instável, coletivo e sensível.

As aranhas de Louise Bourgeois estabelecem conexões simbólicas com o mito de Aracne, conforme narrado por Ovídio em *Metamorfoses*. No mito, Aracne, uma tecelã de habilidade incomparável, ousa desafiar a deusa Atena ao afirmar ser superior na arte da tecelagem. Atena propõe, então, um confronto: enquanto a deusa exalta a glória dos deuses em sua tapeçaria, Aracne corajosamente expõe suas falhas e injustiças. Furiosa com a ousadia de Aracne, Atena destrói sua obra e a transforma em uma aranha, condenando-a a tecer eternamente um fio branco (Laurentiis, 2015, p. 92).

Assim como Aracne, Bourgeois desafia as estruturas de poder estabelecidas, subvertendo e questionando as normas que definem a condição da mulher mãe. De acordo com Anne Creissels (2005, citada em Laurentiis, 2015, p. 92), Aracne é apresentada como uma figura impetuosa e extremamente talentosa, cuja transgressão central era seu orgulho excessivo (*hybris*), considerado intolerável pelos deuses. Sob uma análise contemporânea, Creissels interpreta o mito como uma metáfora das dificuldades enfrentadas pelas mulheres na busca de afirmação enquanto sujeitos criativos, especialmente no campo das artes.

Como muitas mulheres, minha experiência com a maternidade adquiriu um significado ainda mais profundo ao me deparar com as limitações impostas pela estrutura patriarcal. Ser mãe e criadora, dois papéis que abraço com paixão, tornaram-se atos de resistências diárias contra um sistema que busca me encaixar em estereótipos e expectativas pré-definidas. Dessa forma, a história de Aracne ressoa em minha própria experiência. Assim como ela, eu também teço minha própria teia em busca de uma maternidade autêntica, distante dos ditames de um sistema que tenta me limitar. Não aspiro à uma maternidade idealizada; ao contrário, abraço a minha maternidade imperfeita.

No meu sonho, as aranhas teciam uma delicada teia sobre mim. Mesmo aterrorizada com a presença dos insetos, sentia que, de alguma forma, elas estavam criando uma rede protetora ao meu redor. Seria esta teia invisível, que me conecta à minha mãe e à minha avó, a linha tênue que costura nossas dores, nossos desejos silenciados, nossos sonhos fragmentados? Estaria eu, assim como as aranhas, tecendo minha identidade — de mãe, mulher e artista — em meio a essa rede de expectativas, pressões e heranças?

A teia do sonho se revela como uma estrutura frágil e sutil, exigindo delicadeza para decifrar suas indicações. Tecida com fios da memória, da experiência e de um legado familiar, não possui contornos rígidos ou trajetórias fixas. É uma trama viva, em constante transformação, que orienta meu processo de criação. Por ora, apenas observo.

Na trama que se desenha, as memórias da casa de minha avó, com seus espaços vazios e frestas, surgem como pontos de referência fundamentais. A presença de minha avó e minha mãe, cada uma tecendo suas próprias histórias e experiências, também delimita esse território criativo que me é sugerido. A teia que emerge me revela caminhos que se bifurcam, se entrelaçam e, por vezes, se desvanecem na incerteza, como uma linha que se dissolve e se refaz.

Às vezes, os caminhos se tornam densos e confusos, mas, mesmo diante da incerteza, os fios da memória me lembram que não estou sozinha nessa jornada. Nesse caminhar, encontro-me tecendo minha própria teia, porque sou também a aranha. Sou Aracne e sou Maman. Ao tecer, vejo os desenhos surgindo do fio que nasce do meu ventre, moldados pelas habilidades de minhas mãos. Um ciclo incessante de construção, destruição, ruína e reinvenção. Como Bourgeois que "faz, desfaz, refaz" (Tate, 2000).

Assim como as aranhas que tecem sua teia sobre a cama de minha avó em meu sonho, Aracne e *Maman* revelam como as identidades femininas se constroem em um espaço marcado por normas sociais e expectativas culturais. A teia construída em cima da cama de minha avó sugere a persistência dessas influências através das gerações.

Este processo criativo reflete as práticas contínuas que dialogam com as proposições das performances feministas, aquelas que não se limitam a narrar o eu, mas o tensionam, o atravessam, expondo as estruturas que o constituem, o silenciam ou o violentam. Não se trata apenas de contar minha história, mas de inscrevê-la como parte de uma trama mais ampla de experiências compartilhadas, que, cada uma à sua maneira, revelam e denunciam os sistemas de poder que envolvem, limitam e marcam a vivência materna e feminina.

Reconhecer esta força e conceder-lhe um lugar legítimo na minha narrativa é um gesto de autoafirmação como mulher, mãe e artista. É uma força que me permite construir uma identidade própria, habitada por sombras e claridades. Isso também é ser mãe, mesmo que ninguém nunca tenha te contado.

Corresponder³

Uberlândia, Brasil
10 de agosto de 2024

Caro leitor (a),

Refletir sobre como as conversas cotidianas se entrelaçam com ideias criativas, como as experiências compartilhadas moldam nossa visão de mundo, e como negociamos emoções e pensamentos quando a criação artística faz parte de uma vida em comum, me leva a pensar na teia amorosa que Joaquín, meu companheiro, e eu tecemos ao longo dos anos. Não é fácil delimitar sua influência ou colaboração neste processo criativo, pois as fronteiras entre vida e arte estão praticamente borradas.

³ Este capítulo integra minha dissertação de mestrado intitulada *POÉTICAS DA MATERNAGEM: entre autoficção, performance e fragmentação*. Decidi incluí-lo também como link complementar nesta publicação, em razão da limitação de caracteres do formato editorial. Considero que ele contribui para ampliar a compreensão do processo criativo desenvolvido ao longo da pesquisa. Como parte do produto fragmentado que emergiu — a teia — este capítulo reúne materiais poéticos diversos, entre eles cartas endereçadas a pessoas que foram fundamentais neste percurso. São escritas que entrelaçam afetos, pensamentos e práticas, compondo uma das camadas sensíveis da pesquisa e reforçando os vínculos entre criação, relação e memória.

Nossas ideias se fertilizam mutuamente. E quando a criação artística exige um pouco mais de esforço, é no espaço íntimo de nossa casa que criamos. Negociar ideias em uma relação onde a criação artística é uma constante nem sempre é fácil. Às vezes, as discussões se acendem, as perspectivas se chocam e os egos se inflamam. Mas é nessa fricção que nossas ideias são polidas.

A influência e participação de Joaquín, não podem ser reduzidas a um conjunto de interações lineares e causais. Sua presença está enraizada na trama da nossa relação, na intersubjetividade das nossas experiências e na criação compartilhada de ideias. Entre nós, existe um pacto tácito de colaboração e confiança mútua, que sustenta o que fazemos.

Como parte da minha teia criativa, apresento com mais detalhes o modo como nossa relação foi sendo tecida — e como este trabalho é também fruto desse vínculo. Para além de Joaquín, escrevi cartas a pessoas que foram essenciais nesta jornada: minha mãe, minha avó, meus filhos e artistas cujos trabalhos, ancorados na perspectiva da maternidade feminista, foram — e seguem sendo — fontes de inspiração. Convido você, leitor, a percorrer esse conjunto de cartas, mapas sensíveis que conduzem ao próximo trecho do texto. Para seguir adiante, basta acessar o link abaixo. Boa leitura.

[Link para as cartas.](#)

Desejar⁴

Posso afirmar, que o início desta pesquisa foi um sonho que tive ao engravidar pela primeira vez: eu engolia um pequeno peixe que crescería em meu ventre. Essa imagem simbólica

⁴ Os subtítulos a seguir — *Desejar, Tecer, Interromper-Fragmentar e Considerar* — apresentados aqui de forma sucinta, também compõem o terceiro capítulo de minha dissertação, intitulado *Detalhar*. Como o próprio nome sugere, este capítulo se propõe a aprofundar e explicitar aspectos do processo criativo, com foco nas vídeo-performances *A Mulher que Engoliu o Peixe – Parte I e Parte II*, obras que emergiram ao longo da pesquisa.

atravessa toda a criação como metáfora do desejo criativo que pulsa de dentro para fora, revelando a maternidade e a criação como experiências corporais entrelaçadas, que se influenciam e moldam mutuamente.

A metáfora da teia é outra imagem estruturante do processo. Inspirada pela aranha de Louise Bourgeois (*Maman*, 1999) e pela ideia de uma dramaturgia descontínua e sensível, compreendi a criação como uma tecelagem lenta, vulnerável e muitas vezes interrompida. Assim como a aranha refaz sua teia diariamente, precisei reconstruir minha estrutura criativa, acolhendo o fracasso e a fragmentação. A teia tornou-se a própria metodologia do trabalho: fios que conectam imagens, sons, escritas, memórias, experiências de cuidado e maternagem.

Inicialmente, meu desejo era criar um espetáculo performático sobre a maternidade, mas essa ideia se desfez, dando lugar a um produto fragmentado — composto por escritas, memórias, vídeo-performance — enraizado no ambiente doméstico. A convivência inevitável com meus filhos e a impossibilidade de separar criação e cotidiano moldaram profundamente o processo e o resultado final.

Ao colocar a maternidade no centro da investigação, torna-se possível refletir sobre como o trabalho do cuidado — historicamente atribuído às mulheres e frequentemente não remunerado — sustenta as bases do sistema capitalista, mesmo sendo constantemente invisibilizado e desvalorizado.

Essa reflexão nos leva a questionar as estruturas que deslegitimam o trabalho materno e a reivindicar uma redistribuição justa do cuidado, bem como o reconhecimento financeiro, político e simbólico das diversas maternidades — negra, solo, adotiva, indígena, periférica, migrante — como práticas fundamentais para a sustentação da vida.

Quando mulheres mães narram suas histórias, não apresentam apenas um modelo alternativo de maternidade, mas rompem com as pressões sociais e desigualdades de gênero que moldaram essa experiência. Esse novo pacto de comunicação, fundamentado em uma maternidade real, é um convite à autonomia

materna, desafiando narrativas dominantes e construindo seus caminhos próprios, alinhando-se dessa forma, ao feminismo matricêntrico proposto por Andrea O'Reilly.

Segundo O'Reilly (2013), o feminismo matricêntrico propõe que as necessidades e preocupações das mães sejam o ponto de partida para a teoria e o ativismo voltados ao empoderamento feminino. A autora argumenta que a categoria "mãe" é distinta da categoria "mulher" e que muitos dos desafios enfrentados pelas mães são específicos de seu papel e identidade materna, abrangendo aspectos sociais, econômicos, políticos, culturais e psicológicos. Dessa forma, as mães são oprimidas pelo patriarcado tanto enquanto mulheres quanto enquanto mães, o que justifica a necessidade de um modelo de feminismo centrado na maternidade, construído a partir de suas experiências e trabalho materno.

Ao construir uma narrativa autobiográfica sobre o maternar, reivindico a autoria das mães na criação de suas próprias histórias. Por meio da pesquisa artística, busco não apenas questionar as ideologias que cercam a maternidade, mas também afirmar um lugar de autonomia, onde a experiência materna possa ser expressa sem os limites impostos por estereótipos ou idealizações. Destaco a corporalidade materna, incluindo seus aspectos fisiológicos e sexuais, posicionando a mulher como sujeito ativo em seu maternar.

Ana Álvarez-Errecalde (2014) reforça essa perspectiva, ao mostrar como as representações tradicionais da maternidade refletem uma fantasia heterossexual masculina que a idealiza como sagrada, virginal e asséptica. Ana Álvarez-Errecalde (2014) reforça essa perspectiva ao mostrar que as representações tradicionais da maternidade refletem uma fantasia heterossexual masculina que a idealiza como sagrada e asséptica. Ela destaca o impacto de imagens que rompem esse padrão, como a de uma mulher nua parindo, exibindo o bebê, o cordão umbilical, a placenta e o sangue. Para a artista, vivenciar um parto sem interferências é um rito de passagem poderoso e primordial, cuja ausência na cultura popular merece questionamento.

Ana propõe um novo imaginário materno, que se aproxima da força, da autonomia, do poder de decisão, da sexualidade e da

liberdade. Nesse sentido, o parto natural não seria um retrocesso na emancipação das mulheres, mas uma forma de reivindicar o controle sobre seus próprios corpos e experiências.

Nessa mesma perspectiva, Clarissa Borges (2019) destaca a transformação na representação do parto por artistas mulheres contemporâneas, que reafirma essa autonomia ao ressignificar a experiência do nascimento.

O que vemos nas imagens de parto divulgadas nos meios artísticos e criadas por mulheres, em sua maioria, a partir da década de 90, são representações de mulheres poderosas, sexualizadas, nuas, potentes, que se aproximam de um discurso diferente da mulher e da maternidade. Estes corpos não são mais objetos observados e dispostos ao uso do olhar do masculino, mas são corpos ativos, sujeitos em ação e potência. Estas obras devolvem a imagem da mãe ao uso comum, ou seja, profanam a imagem amorosa da maternidade ao mostrar o momento em que a mulher vira mãe, focando o sujeito em seu parto. Deste modo, devolvem ao uso uma nova imagem de mãe, ensanguentada, suada, ativa, sensitiva, expressiva, próxima de um animal selvagem ou até mesmo em gozo (Borges, 2019, p. 68).

Essa ressignificação da experiência materna, que desloca a imagem da mãe para um espaço de força, presença e autonomia, permeou meu processo criativo desde o início. Para mim, a maternidade e arte são indissociáveis, entrelaçadas por um envolvimento visceral com a vida. Minha expressão criativa emerge como um meio de explorar essas complexidades, abrindo fissuras e expandindo possibilidades de existência.

Tecer

A não-linha que guia o processo criativo assemelha-se a uma teia de aranha, refletindo não apenas a natureza instável da experiência, mas também sua capacidade de conectar pontos aparentemente distantes. Assim como uma teia de aranha que se reconstrói após se romper, esse processo é marcado por avanços, retrocessos e desvios inesperados demonstrando uma resiliência inerente.

Essa teia criativa se caracteriza por repetições, entrelaçamentos e momentos de suspensão, nos quais perder-se faz parte do próprio percurso. A imagem da teia representa a essência de um processo criativo complexo, onde os fios se cruzam e se bifurcam em direções inesperadas. Esse emaranhado dinâmico e orgânico reflete como a criação emerge de instantes fugazes, vivências pessoais e da constante exploração de novas perspectivas. Assim, a teia convida a cartografar o movimento e a dispersão da experiência, compreendendo que a criação não segue um caminho linear ou previsível, mas se desenvolve em um fluxo contínuo de possibilidades que se revelam a cada passo.

Como a aranha pacientemente tece sua teia, aprendi a tecer meu processo criativo, incorporando interrupções, fragmentações, repetições, fracassos e incertezas como companheiros inseparáveis. As interrupções abriram novos ângulos para minhas ideias; a repetição, como fios que se cruzam na teia, fortalece a estrutura; a incerteza ecoa nas perdas do labirinto criativo, onde surgem bifurcações inesperadas; e o fracasso é um fio que pode ser desfeito e refeito.

Além das primeiras experimentações práticas, iniciei uma pesquisa focada em artistas mulheres e estudos que exploram a interseção entre maternidade e arte. Esse percurso gerou imagens, rastros e conceitos que passaram a guiar meu processo criativo. As experimentações e os encontros com materiais artísticos e teóricos funcionavam como disparadores de ideias, formando uma teia mental que entrelaçava memórias e experiências como filha e mãe. Contudo, esse fluxo intenso era sempre ancorado pelo “fio-terra” do cotidiano: meus filhos me chamavam, e eu atendia.

Aproveitava os raros momentos de solidão em casa para me reconectar com minha criatividade através da improvisação. Essa imersão corporal despertou em mim um profundo desejo de investigar como a performance se relacionava com minha própria autobiografia. Especificamente, sentia a necessidade de explorar as sutilezas corporais das minhas experiências ao gestar, parir e nutrir meus filhos, vivências que me marcaram corporalmente.

Nessa busca artística, o sentir torna-se fundamental e, ao me implicar na ação, fui encontrando também o caminho da investigação. Meu corpo convocava uma qualidade de existência muito particular: meu corpo materno. Levando-me a indagações como: como isso se manifestará na improvisação e na criação?

A participação essencial de Joaquín nesse processo surgiu naturalmente, já que esta pesquisa está intrinsecamente entrelaçada ao nosso projeto criativo como companhia teatral. Somos uma equipe, e esta investigação faz parte do cerne da nossa busca artística conjunta. Além disso, não posso deixar de reconhecer que este é também, em sua essência mais profunda, um projeto familiar. Sua concretização exigiu reorganização da nossa rotina diária, uma dança contínua de ajuda mútua e cuidado compartilhado para que pudesse florescer. Nessa teia familiar, Joaquín é o outro adulto, a presença fundamental que sustenta e possibilita este trabalho. Não há outra pessoa que pudesse assumir esse papel de forma tão integral.

Durante várias semanas, sustentamos uma rotina de ensaios seguindo o desejo da criação de um espetáculo. Nos ensaios, feitos em casa, meus filhos irrompiam o pequeno espaço cênico com seus egos inflamados, clamando por nossa atenção. Foi a partir desses embates cotidianos entre desejo criativo e cuidado, que compreendi uma verdade fundamental: a presença dos meus filhos determina o andamento da minha criação. Eles não interrompem o processo, eles o moldam.

A sensação de estagnação era constante, pois a fragmentação do processo tornava os recomeços inevitáveis. Era uma dinâmica de criação distinta daquela a que eu estava habituada. A experiência, atravessada pela maternidade, me levou a repensar as bases do que considerava essencial para avançar — um convite a reavaliar minha relação com o tempo, o espaço e a própria ideia de progresso no processo criativo.

Implicar-me na criação com meus filhos tornou-se uma condição metodológica. Ao transformar essa convivência em eixo do processo criativo, percebi que a pesquisa dizia respeito justamente a essas presenças: à dinâmica entre meus filhos e eu como núcleo de criação. Um núcleo vivo do qual brotava, intuitivamente, um material que se encaminhava para o formato de vídeo e não mais de um espetáculo performático. Este formato permitia capturar as nuances dessas interações, registrar as sutilezas das relações ora conflituosas, ora profunda-

mente afetivas, por meio das ações, das expressões dos corpos e da espontaneidade. Também oferecia a possibilidade de integrar materiais iconográficos do meu arquivo pessoal.

Parte desse processo envolvia montar um tripé com luzes e outro com a câmera, e então deixar o jogo acontecer. Como pode ser observado na imagem anterior, a ação de recortar o espaço com luz era, em si, um gesto compositivo. Estávamos selecionando e organizando um dos elementos fundamentais da linguagem teatral, neste caso, a luz, para construir uma atmosfera singular. Esse entre-lugar criado pela iluminação nos permitia romper com as percepções automatizadas do cotidiano, abrindo caminho para uma experiência estética. Já não estávamos apenas na cozinha ou na sala à noite — estávamos em um espaço criado, disponível para ser vivido, habitado, explorado.

Com as crianças, filmamos juntos por duas noites, além de outras gravações pontuais com Pina. A escala de importância das tarefas diárias que compreende as demandas da rotina, filhos doentes, a mãe participando de congressos, correndo daqui para ali, trabalhando e escrevendo projeto é constantemente revista. Todos os dias, essa escala é reavaliada, ajustada conforme a urgência e o valor simbólico de cada ação naquele momento. Por isso, houve um intervalo de cerca de três meses entre as primeiras filmagens com os meninos e as últimas, que compõem o vídeo desta dissertação.

Após as primeiras experimentações em vídeo e, simultaneamente, com as novas proposições criadas junto às crianças, comecei a esboçar um roteiro. Um roteiro que não se apresenta como uma estrutura formal ou rigidamente delineada, mas como uma teia de palavras-guias, fios sensíveis que me indicavam onde o tecido precisava acontecer.

Para isso, reuni uma série de materiais acumulados até então: textos, anotações de caderno, objetos utilizados nas cenas, leituras inspiradoras e obras de referência que atravessaram o processo.

Dessa escuta e deste entrelaçamento, algumas palavras-chave começaram a emergir, como pequenos núcleos de sentido a orientar o caminho:



Figura 1 – Corpo da artista em ação performática no ambiente doméstico em *A mulher que engoliu o peixe Parte I*. Em cena: Priscilla Kelly Silva Vieira. Câmera e edição: Joaquín Tato. Fonte: Arquivo pessoal da autora.



Figura 2 – Bastidores de gravação da vídeo-performance em *A mulher que engoliu o peixe Parte I*. Em cena: Pina e Gael. Câmera e edição: Autora / Joaquín Tato. Fonte: Arquivo pessoal da autora.



Figura 3 – Improvisação com as crianças em *A mulher que engoliu o peixe Parte I*. Em cena: Priscilla, Chico, Gael e Pina. Câmera e edição: Autora / Joaquín Tato. Fonte: Arquivo pessoal da autora.

autobiográfico – eu mãe – eu filha – ancestralidade – fragmentação – interrupção – corpo-materno – tempo-materno – espaço-materno – repetição – árvore genealógica de ponta cabeça – peixe – teia – craquelado – *looping* – olhos fechados/micro-máscara – *Kinderwunsch*⁵ – *Maternal Fantasies* – gestar – parir – nutrir – textos escritos – carregar – corporificar – manipular – aterrar – projetar – lar – contração/pausas – sonhos – vínculo – cuidar

Essas palavras, mais do que simples conceitos, tornaram-se acionadoras de imagens e gestos. Elas delineiam uma dramaturgia em camadas, situada entre o real e o onírico, entre o cotidiano e o simbólico, em sintonia com os ritmos do materno e a descontinuidade dos processos de criação. Os vídeos percorrem essas palavras-chave, que operam como guias sensoriais e conceituais ao longo do percurso criativo. Elas

emergem como camadas sobrepostas, que se entrelaçam e se desfazem, criando atmosferas, evocando imagens e ativando afetos.

A edição do material foi conduzida tanto pelo que as imagens e sons nos revelavam, quanto pelo que eu desejava enfatizar a partir das palavras-chave que vinham organizando o processo. Decidi nomear os vídeos-performances como *A Mulher que Engoliu o Peixe – Parte I* e *Parte II*, concebendo-os como desdobramentos de um mesmo gesto criativo. Para mim, esse processo nasceu do meu sonho primordial — o peixe como metáfora que me convoca a criar enquanto mãe.

*Parte I*⁶ é composto por fragmentos audiovisuais captados anteriormente, nos quais meus filhos ainda não estavam

5 Ana Casas Broda. *Kinderwunsch*.

6 Música que compõe o vídeo é de autoria de Gabriel Rimoldi, composição original para o espetáculo *Só, da Cia. Parientes do Mar*.

presentes, por novas imagens em que eles já participam ativamente, e por registros iconográficos do meu arquivo pessoal.

[Clique para assistir A Mulher que Engoliu o Peixe – Parte I](#)

A primeira imagem que aparece evoca a de uma marionete ou uma boneca, cuja identidade é ainda mais alterada pela inclusão dos olhos fictícios. Esse gesto de ver, sem ver, instalou-se no trabalho como uma chave sensível, abrindo espaço para um olhar interno. Essa perspectiva está atravessada pela sensação, pela memória e pela intuição. Nesse sentido, a atenção permite adentrar e explorar grandezas que escapam no cotidiano, desconstruindo hábitos.

Além disso, a exploração da trama memória-imaginação-atualidade, como propõe Eleonora Fabião (2010, p. 324), no corpo cênico, sugere uma indissociabilidade entre essas forças, onde rememorar implica imaginar, e vice-versa, realizando-se na atualidade do acontecimento cênico. A sensorialidade aberta e conectiva do corpo em cena também se alinha com esse olhar interno, que se atenta ao gosto da língua e ao cheiro do ar, ao espírito das cores e às sensações básicas do corpo. Esse nível fundamental das sensações corporais relaciona-se à experiência de ver sem ver, priorizando uma escuta atenta do corpo.

Os ovos reaparecem, inspirados na obra *Entrevidas*⁷, de Anna Maria Maiolino, evocando a tensão e a fragilidade do gesto, assim como seu potencial simbólico. Ao analisar as imagens que compõem o vídeo, após o processo, percebo que mais do que a presença de muitos ovos reunidos, o que realmente me interessa é a criação de uma imagem desviada, uma resignificação do cotidiano. É o caso, por exemplo, do momento em que falo com um ovo inteiro na boca. Esse gesto, entre o absurdo e o poético, desloca o objeto de seu uso comum e ativa novas camadas de sentido.

Em *Parte II*, me vejo como mãe e também como filha, fazendo parte de um linhagem de três gerações de mulheres. Somos

como um clã de aranhas, em que cada uma de nós tece sua própria existência, sua própria teia, e, ao mesmo tempo, nos sustentamos nas experiências e histórias das outras para construir nossa própria trama.

[Clique para assistir A Mulher que Engoliu o Peixe – Parte II](#)

As imagens do meu arquivo pessoal se entrelaçam em uma sequência que percorre os lugares e momentos vividos desde que me tornei mãe. Retomamos aqui a imagem dos olhos fictícios, já mencionada anteriormente, como uma lente sensível que atravessa esse percurso. Trata-se de um olhar que não é necessariamente visual, mas sim um modo de percepção expandida: ver sem ver, um olhar interno que convoca sensações, memórias e intuições.

O que procuro ao simular que vejo? Que emoções ou reflexões esses olhos esboçados são capazes de provocar?

Ah, esses olhos são máscara! Elemento primordial do Teatro. A que me permite ser eu-mãe, e também qualquer outra.

Sou eu o elo entre minha mãe e minha filha.

A participação de minha mãe não foi premeditada, surgiu ao acaso, durante uma visita. O cotidiano, mais uma vez, atravessa e influencia o processo de criação, transformando-se material performático.

Interromper-fragmentar

A fragmentação, neste processo, reflete diretamente as constantes interrupções e a impossibilidade de continuidade. Não se trata de uma escolha deliberada, mas de uma característica orgânica que emergiu ao longo do percurso. O par interromper-fragmentar manifesta-se de diversas formas: interrupções sucessivas geram fragmentações contínuas, e cada retomada acontece de maneira singular. Às vezes, tento continuar de onde parei; outras, retorno após pausas breves — como preparar um lanche, consolar uma criança ou amamen-

⁷ Instalação apresentada na exposição “Instalações”, Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 2000.



Figura 4 – Três gerações em *A mulher que engoliu o peixe Parte II*. Em cena: Priscilla, Tiana e Pina. Câmera e edição: Autora / Joaquín Tato. Fonte: Arquivo pessoal da autora.

tar. Há ainda retomadas após longos silêncios, que podem durar dias, semanas ou até meses.

Essas características transformaram não apenas a dinâmica do trabalho, mas também a imagem, a narrativa e a forma de narrar. A fragmentação, longe de ser um obstáculo, tornou-se resposta criativa e parte da teia. A não linearidade — elemento fundamental deste processo — emerge da própria vida, das experiências vividas e do que se cria no momento, em diálogo com as condições do percurso. Ela se entrelaça com a natureza fragmentada, contraditória e imprevisível do materno, atravessando o antes e o durante como uma camada dramatúrgica em constante formação.

Ao abraçar essas características, ao invés de tentar evitá-las, vejo este processo com uma estratégia de resistência ao mito de que o processo artístico precisa de tempo contínuo e isolado para ser profundo. Essa perspectiva ressoa com as

experiências de minhas pares, mulheres mães que vivenciam processos criativos, nos quais, muitas vezes, o avanço é marcado por pausas e recomeços.

“Às vezes, esse processo envolve dar dois passos à frente e um passo atrás, criando e recriando, modelando e remodelando, e avaliando e reavaliando nossos processos coletivos e estrutura de trabalho. Até agora, essa estrutura de trabalho osmótica nos permitiu evoluir e enfrentar e desafiar tanto a narrativa neoliberal de cidadãos auto suficientes, saudáveis, produtivos e felizes, quanto o mito do gênio artístico masculino autônomo” (Kallenberger; Leão e Silva; Bailer, 2021, p. 13).

Ao refletir sobre essa camada performática, percebo que a criação de uma personagem ou dramaturgia inteiramente fictícia não se mostra pertinente. Acredito que os registros pessoais e o compartilhamento de momentos íntimos com meus filhos — inclusive propostas surgidas de forma conjunta ou espontânea — podem ser compreendidos como atos performativos.

Neste processo, as interações cotidianas ganham valor como expressão criativa, onde a autenticidade e a imperfeição são potências. O performar se materializa no próprio viver e interagir. O maternar, por si só, como performance.

Ser mãe, artista e pesquisadora é, a cada dia, renegociar a ordem das prioridades, aceitando que essa hierarquia pode ser reconfigurada a qualquer momento. Estamos, constantemente, adaptando-nos e abrindo mão de nossas expectativas.

Considerar⁸

Caro leitor (a),

Durante este processo, decidi vivenciar o entrelaçamento entre criação artística e maternidade na minha vida. O que inicialmente era um projeto de espetáculo performático transformou-se em uma teia orgânica e flexível, composta por escritos pessoais, cartas íntimas, memórias, registros da convivência com meus filhos e familiares, além de imagens criadas ao longo do percurso e outras resgatadas do meu arquivo pessoal.

A força do cotidiano, com a presença constante das crianças e a impossibilidade de separar cuidado e criação, redefiniu a obra. O espetáculo inicial deu lugar a uma estrutura viva, e em transformação, tecida pela intimidade. Memórias, devaneios, cartas dirigidas aos meus familiares e às figuras marcantes dessa trajetória afetiva tornaram-se parte do tecido. Imagens esmaecidas da minha avó e da minha mãe emergiram como ecos ancestrais, entrelaçando-se à rotina viva do presente.

Ser mãe e criadora virou um ato cotidiano de resistência contra estereótipos e expectativas limitantes. Nesse caminho, encontrei na obra de outras artistas mulheres referências essenciais que iluminaram meu percurso, abrindo novas formas de imaginar e representar a maternidade além dos moldes tradicionais.

Assim como as mães artistas que me inspiraram neste trabalho, rejeitei a ideia de me apresentar como uma mãe invisível. Ao contrário, busquei afirmar minha presença, as intensas relações familiares e a conexão intrínseca entre meu papel de mãe e minha identidade como artista.

A teia que fui tecendo ao longo desse processo reflete a natureza fragmentada e interconectada. Ela não segue uma linha reta, mas se constrói através de repetições, entrecruzamentos e desvios inesperados, assim como as experiências e memórias se entrelaçam. “Eu faço, eu desfaço, eu refaço” (Borgeois, 2000). A metáfora da teia, essa rede que se tornou a própria estrutura das minhas ideias, foi profundamente inspirada pela obra de Louise Bourgeois, especialmente sua aranha monumental Maman.

Assim como a teia da aranha se adapta e se reconstrói, minha experiência do maternar e minha prática artística evoluem em diálogo com vivências, memórias ancestrais e influências de outras artistas que também ressignificam a maternidade sob uma perspectiva feminista. Nesse tecido de experiências, reflexões e criações, afirmo minha voz e autonomia como mulher, mãe e artista, reconhecendo as complexidades e contradições desse percurso.

Ao rastrear minha genealogia materna e mergulhar nas memórias das minhas mães-velhas, compreendi com mais profundidade os encargos patriarcais impostos às mulheres da minha linhagem. Suas histórias de cuidado, trabalho árduo e silenciamento revelaram a urgência de abraçar e praticar uma maternidade feminista.

Os vídeos emergiram como um fio condutor do processo, entrelaçando imagens da minha realidade familiar com explorações performáticas e escritas, ampliando a narrativa em dimensão sensorial e visual. Ao envolver meus filhos na criação videográfica, a convivência tornou-se o eixo central do processo, revelando nossa dinâmica como núcleo da criação.

Essa pesquisa também se aproxima do onírico, símbolo recorrente nesta teia que fui tecendo ao longo do processo. O vídeo, assim como os sonhos, se configura como um espaço de transição entre o real e o imaginário. Eles não

⁸ Escolhi o formato de carta por privilegiar uma comunicação mais direta com o leitor, além de oferecer maior liberdade e intimidade na escrita.

apenas documentam, mas materializam imagens oníricas, dando forma ao que escapa ao olhar consciente.

Essa proposta dialoga com a concepção de Eleonora Fabião (2010), sobre a indissociabilidade entre memória, imaginação e atualidade no fato cênico. Na experiência do corpo cênico, essas três forças não estão separadas, mas coexistem em um estado de contínua interpenetração. O vídeo, ao capturar fragmentos do cotidiano atravessado pela maternidade, mas também ao criar cenas profundamente simbólicas e imaginárias, atua como uma dessas “insólitas operações psicofísicas” (2010, p 323), que transforma memória em atualidade, imaginação em memória, atualidade em imaginação. Em certos momentos do processo criativo, especialmente na convivência gravada com meus filhos, essa indistinção se torna palpável: a criação se confunde com o cotidiano, o matinar com a performance, o cuidado com a cena.

Matinar, aqui, é compreendido como uma performance contínua. Os materiais gerados nesta pesquisa tornam-se o meio onde essa performance se expressa — um espaço em que as imagens não apenas narram, mas encarnam, tornando visível uma teia de significados feita de sonho, corpo, tempo e relação. Este trabalho não pretende ser uma conclusão, mas um momento dentro da tessitura contínua da minha identidade como mulher, mãe e artista — um processo em constante desdobramento entre vida e criação. Assim como a aranha tece sua teia no presente do gesto, sigo nesse ciclo infinito de labor materno, performance vital e incessante. Permito-me ser essa mostra que abraça a complexidade da experiência materna e a incorpora à sua arte.

Referências

Álvarez-Errecalde, A. (2014). *In conversation with Ana Álvarez-Errecalde. Her Blue Print: Art & Ideas for Women Everywhere*. Recuperado el 5 de abril de 2024, de <http://imowblog.blogspot.com.es/2014/01/in-conversation-with-ana-alvarez.html>

Blanco, S. (2018). *Autoficción: Una ingeniería del yo* (4ª ed.). Madrid: Punto de Vista Editores.

Borges, C. M. (2019). *O parto nas artes visuais: Uma abordagem histórica e feminista do nascimento e da maternidade* (Tese de doutorado, Universidade Federal de Uberlândia). <https://doi.org/10.14393/ufu.te.2019.2464>

Bourgeois, L. (s.f.). *El retorno de lo reprimido: Escritos*. Recuperado el 7 de enero de 2025, de <https://proa.org/esp/exhibicion-proa-louise-bourgeois-el-retorno-de-lo-reprimido-escritos.php>

Bourgeois, L. (s.f.). *I do, I undo, I redo. Tate Modern*. Recuperado el 2 de enero de 2025, de <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/unilever-series-louise-bourgeois-i-do-i-undo-i-redo>

Broda, A. C. (2013). *Kinderwunsch*. Madrid: La Fábrica.

Caon, P. M. (2019, 12 de julio). Algunas palabras sentidas. *Diário de Uberlândia*.

Traumas e Afetos que Movem: Do Silêncio à Fala¹

Traumas and Affects that Move: From Silence to Speech // Traumas y Afectos que se Mueven: Del Silencio al Habla

Denise Araújo Pedron²

denisepedron@gmail.com

Filiación institucional:ISCTE

Orcid: 0000-0003-1173-6550

Paloma Mackeldy³

palomamackeldyls@gmail.com

Filiación institucional:UFMG

Orcid: 0009-0001-7341-3389

Fecha de recepción: 11 de septiembre de 2024

Fecha de aceptación: 2 de noviembre de 2024



Cómo citar: Pedrón, D., & Mackeldy, P. (2026). Traumas e afetos que movem: Do silêncio à fala / Traumas and affects that move: From silence to speech // Traumas y afectos que se mueven: Del silencio al habla. *Corpo Grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 13(13), pp. 108-117. DOI: <https://doi.org/10.14483/25909398.23567>

¹ Artículo de investigación/reflexión

² Denise Pedron é artista-pesquisadora, diretora, dramaturga e professora do Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais. É doutora em Literatura Comparada pela Faculdade de Letras da UFMG (2006), com a tese "A performatividade na cultura contemporânea". Em 2023, desenvolveu pós doutoramento sobre "Processos Criativos e Vivências Traumáticas" nos Programas de Pós Graduação dos Institutos de Psicologia e de Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e também no CRIA-ISCTE, Centro em Rede de Investigação em Antropologia do Instituto Universitário de Lisboa. Atua como pesquisadora, principalmente, nos seguintes temas: processos criativos, performance, performance de mulheres, teatro contemporâneo e psicanálise. É analista em formação no Círculo Psicanalítico de Minas Gerais (CPMG).

³ Paloma Mackeldy é atriz, arte-educadora, produtora cultural e capoeirista. Formada pelo Teatro Universitário da UFMG; pelo projeto Valores de Minas e é graduanda do curso de Licenciatura em Teatro da UFMG. Atualmente se dedica a investigar poéticas de cena que envolvam questões de gênero, violência infantil e infâncias.

Resumo

Na arte contemporânea, principalmente no teatro e na performance, temos visto cada vez mais produções que surgem a partir de vivências subjetivas dos próprios artistas criadores. Esse artigo reflete sobre a montagem *FALA*, um espetáculo teatral solo, realizado on-line durante a pandemia, com a temática do abuso sexual infantil e da violência contra a mulher. Partindo de um mergulho na pesquisa autobiográfica no teatro e na cena enquanto lugar de elaboração de vivências traumáticas e criação de simbologias, a peça teve a intenção de proporcionar espaços de *FALA*, diálogo, articulação e difusão de informações relacionadas à temática em questão. O processo de criação da montagem, atuada por Paloma Mackeldy e orientada por Denise Pedron, é aqui pensado de maneira a articular o relato de experiência, a reflexão teórica interdisciplinar e fragmentos do texto dramático (grafados em *itálico*). A reflexão que apresentamos está ancorada nos estudos do teatro, da performance e da psicanálise.

Palavras-chave

processo criativo; teatro; trauma; autobiografia; experiência; violência sexual

Resumen

En el arte contemporáneo, especialmente en el teatro y la performance, hemos visto cada vez más producciones que surgen de las experiencias subjetivas de los propios artistas creadores. Este artículo reflexiona el espectáculo teatral *FALA*, realizado online durante la pandemia, con la temática del abuso sexual infantil y la violencia contra las mujeres. A partir de una inmersión en la investigación autobiográfica en el teatro y la escena como lugar de elaboración de experiencias traumáticas y creación de simbologías, la obra crea espacios para el habla, el diálogo, la articulación y la difusión de información relacionada con el tema en cuestión. El proceso de creación de la producción, interpretada por Paloma Mackeldy y guiada

por Denise Pedron, se piensa aquí con el fin de articular el relato de experiencia, la reflexión teórica interdisciplinaria y fragmentos del texto dramático (escrito en cursiva). La reflexión que presentamos se ancla en los estudios del teatro, la performance y el psicoanálisis.

Palabras clave

proceso creativo; teatro; trauma; autobiografía; experiencia; violencia sexual

Abstract

In contemporary art, especially in theater and performance, we have seen more and more productions that arise from the subjective experiences of the creative artists themselves. This article reflects on the creative process of *FALA*, a solo theatrical show, performed online during the pandemic, with the theme of child sexual abuse and violence against women. Starting from a dive into autobiographical research in theater and the scene as a place for elaborating traumatic experiences and creating symbologies, the play intended to provide spaces for speech, dialogue, articulation and dissemination of information related to the theme in question. The process of creating the production, performed by Paloma Mackeldy and guided by Denise Pedron, is thought here in order to articulate experience report, interdisciplinary theoretical reflection and fragments of the dramatic text (written in italics). The reflection we present is anchored in studies of theater, performance and psychoanalysis.

Keywords

creative process; theater; trauma; autobiography; experience; sexual violence

Na arte contemporânea, principalmente no teatro e na performance, temos visto cada vez mais produções que surgem a partir de vivências subjetivas dos próprios artistas criadores. Nesse sentido, tanto o corpo do ator como sua subjetividade são pilares fundamentais na construção de um teatro que afirma o lugar de enunciação de seus criadores, suas experiências, suas angústias, seus traumas. Esse artigo reflete sobre o processo criativo da montagem *FALA*, um espetáculo teatral solo, realizado on-line durante a pandemia, com a temática do abuso sexual infantil e da violência contra a mulher. O processo de criação da peça foi orientado por Denise Pedron e se deu a partir de um mergulho na pesquisa autobiográfica no teatro e na cena enquanto lugar de elaboração de vivências traumáticas e criação de simbologias, tendo como mote uma vivência pessoal de infância da atriz Paloma Mackeldy.

O convite feito por Paloma à Denise para participar do processo de criação de uma peça teatral a ser realizada por meio de plataformas digitais durante a pandemia de Covid 19, se deu inicialmente por uma mensagem de áudio e depois por uma vídeo chamada. Na mensagem, Paloma dizia ter começado a pesquisa prática a partir de uma oficina ministrada pela atriz Janaína Leite, sobre escrita, memória e autoficção, e naquele momento se encontrava em vias de dar continuidade ao trabalho de criação por meio de um projeto aprovado na Lei Aldir Blanc. Dizia ainda que o trabalho era delicado para ela, que não queria fazê-lo sozinha, e convidava Denise, então, para acompanhar o processo criativo. Na chamada de vídeo, Paloma falou mais sobre a proposta do trabalho, as experimentações já realizadas e também sobre o abuso sexual sofrido na infância por parte do padrasto. Na ocasião, Denise relatou a Paloma que teve na infância um bisavô abusador, que a colocava no colo e passava a mão no seu corpo de criança e que colocava revistas de fotonovelas eróticas por baixo da porta do banheiro,

quando ela e suas primas iam fazer xixi, e que esse tema trazia à tona essas vivências também elaboradas em análise. Foi uma conversa difícil que mobilizou diversas emoções e afetos. As artistas concordaram na necessidade de abordagem dessa temática no teatro e sua importância para trazer ao debate essas questões relacionadas tanto à violência sexual infantil, quanto à violência contra a mulher.

Paloma então observou que muitas das mulheres com quem conversou sobre essa temática a partir do momento que decidiu mergulhar no processo de pesquisa de desenvolvimento desse trabalho cênico, a maioria das mulheres, na verdade, já havia sofrido algum tipo de abuso, principalmente por parte de familiares, o que é facilmente demonstrado pelas estatísticas. De acordo com informações obtidas no site do governo federal brasileiro, segundo o Ministério de Diretos Humanos e Cidadania, nos quatro primeiros meses de 2023 foram registradas, ao todo, 69,3 mil denúncias e 397 mil violações de direitos humanos de crianças e adolescentes, das quais 9,5 mil denúncias e 17,5 mil violações envolvem violências sexuais físicas – abuso, estupro e exploração sexual – e psíquicas. O aumento é de 68% em relação ao mesmo período do ano anterior. Inevitável lembrar que, mais recentemente em 2025, o então ministro dos Direitos Humanos e Cidadania foi denunciado por assédio.

Nessa conversa, entendemos juntas que a partir dos textos escritos por Paloma e de experimentações cênicas, Denise faria a orientação do processo criativo, em reuniões semanais, realizadas por meio de plataformas digitais, nas quais formatamos o trabalho para compartilhamento on-line com o público. As experimentações eram feitas pela atriz e apreciadas pela diretora, que comentava as ações realizadas de modo a conduzir uma reelaboração das mesmas, em alguns momentos da criação, em que eram ajustados textos, ações, movimentos e intenções.

Assim, ao final do processo criativo, no espaço de sua casa, a atriz realizou uma série de cenas filmadas e transmitidas ao vivo para os espectadores, que eram convidados a deixar suas câmeras abertas enquanto assistiam e participavam, em momentos determinados, da peça. Na realização de *FALA*, nos surpreendemos com a capacidade de estabelecer conexão real na virtualidade. A atriz se utilizou de elementos simbólicos, o desenho infantil, a escrita no balão, o jogo com as taças de água, a queima dos documentos, o banho de ervas, que a permitiram, a maneira do ritual, transmutar sensações, sentimentos e estados. E ao compartilhar isso com o público, coloca-o não apenas como testemunha da violência sofrida, mas como participante na cena em diversos momentos.

Dessa forma, a peça *FALA* foi construída a partir da recriação e elaboração das memórias do acontecimento traumático vivenciado pela atriz, que quando criança, por volta dos 7 anos de idade, sofre violência sexual por parte do padrasto. Sobre a importância do gesto autobiográfico, Janaína Leite, em seu artigo *Três tentativas de dizer o indizível*, afirma:

com toda a margem ampla de criação, invenção, deturpação contida nesse gesto, posso entender hoje que, nas experiências criativas em que me vi engajada, a ideia de autobiografia se justificou porque, do ponto de vista estético, mas também ético, a representação manteve sempre a tensão com o referencial real que a motivou. (Leite, 2014, p. 155)

Além de ressoar na diretora pessoalmente pela sua vivência de criança abusada, a proposta de criação de *FALA* veio ao encontro dos estudos sobre performance e escrita performática, que realizou no doutorado (Pedron, 2006), e sobre a sexualidade infantil e psicanálise e cultura na perspectiva freudiana, que realizava no Círculo Psicanalítico de Minas Gerais, à época.

Em sua conferência sobre *Os caminhos da formação dos sintomas*, Freud afirma que as experiências infantis “determinam as mais importantes consequências, porque ocorrem numa época de desenvolvimento incompleto e, por essa mesma razão, são capazes de ter efeitos traumáticos” (Freud, 2006C, p.364). Na *Conferência XVIII* (1916), Freud observa ainda que as vivências traumáticas são aquelas às quais os neuróticos permanecem fixados, pela “incapacidade de lidar com uma experiência cujo tom afetivo fosse excessivamente intenso” (Freud, 2006, p.283). A criação artística, assim como a análise, poderia ajudar a construir uma forma de lidar com essas vivências? Seria possível transformar a imobilidade do trauma em mola propulsora de criação? Até que ponto a arte e a vida se interrelacionam? Quais os limites da exposição pessoal na cena? Foram questões que nos colocamos ao longo do nosso processo criativo e com as quais fomos lidando em conversas nos ensaios e também na criação da cena.

Para Colette Soler, em sua leitura de Freud, a noção de desamparo é chave para a compreensão do trauma que pode ser definido como resultante de um “encontro com uma excitação insuperável” (Soler, 2021, p.64). A autora observa que, para a psicanálise, o trauma, tal como concebido por Freud, está na origem, na vida infantil do sujeito que o carrega como marca, geralmente inconsciente, de sua subjetividade. E ainda, para além dessa perspectiva, afirma:

traumatismo é um dos nomes que damos hoje às marcas subjetivas ou rupturas produzidas pela irrupção do infortúnio ou de um excesso vindos de fora, que assaltam o sujeito ou o seu corpo repentinamente sem que possamos atribuir isso àquele que sofre as consequências com terror (Soler, 2021, p. 22).

O traumatismo seria, então, algo da ordem do real que “cai em cima” do sujeito e diante do qual “não se pode fazer nada”. Nessa perspectiva, seria possível distinguir, mas também aproximar, o trauma, originário e constitutivo, do traumatismo, contingente e conjuntural. Soler, ao mesmo tempo que faz essa diferença entre trauma e traumatismo, também os aproxima, pois ambos os conceitos carregam em si o que define a situação traumática, de maneira geral, a saber: “as situações de desamparo”, tal como formulado por Freud em *Inibição, sintoma e angústia* (1926).

Sendo assim, seria possível pensar a estreita relação entre trauma e traumatismo, uma vez que as situações traumáticas às quais o sujeito, eventualmente, está exposto em sua vida cotidiana podem, também, remeter ao trauma originário, numa espécie de reativação do desamparo e do isolamento vivido na infância. A partir dessa articulação, Colette Soler (2021, p. 32) afirma de maneira mais generalizada: “todo atentado contra a homeostase individual constitui um trauma, é considerado como tal e lança ao desamparo, uma vez que ele inicia a união-desunião do sujeito e seus objetos, e deixa o sujeito sem recursos”. Já para Cecília Laureano: “a traumatização instala-se quando a visita do trauma coloca o indivíduo em uma condição de isolamento” (Laureano, 2022, p.36). Essa incapacidade de processar ou mesmo relatar o vivido, de atribuir-lhe significação, estaria então na base do trauma. Essa ideia do isolamento talvez seja importante para compreendermos a ausência da fala relacionada ao vivido. Ao invés de compartilhar a violência sofrida por meio da palavra, por exemplo, a criança se isola, se culpa e não se sente à vontade para relatar o sofrimento vivido.

Em seu texto *Confusão de língua entre os adultos e as crianças* (1933), Ferenczi aponta o traumatismo sexual como patógeno e afirma que “até as crianças de famílias honoráveis e de tradição puritana são, mais frequentemente do que se ousava pensar, vítimas de violências e

violações” (Ferenczi, 1992, p.351). Notamos aqui uma formulação importante para se pensar a violência sexual infantil, que avança ao reconhecer o fato como real, mais comum e frequente do que imaginava Freud ao atribuir muitos dos abusos à fantasia da criança, uma vez que em suas formulações a maioria dos traumas sexuais infantis estava associada a fantasias inconscientes criadas durante os anos de puberdade para encobrir lembranças de masturbação infantil (Martinez, 2007, p.133).

É certo que “o método psicanalítico propriamente dito pode parecer mas não é uma investigação factual, de eventos na realidade material” (Martinez, 2007:133) e é sabida ainda a importância da fantasia na constituição do pensamento infantil, mas não é válido deixar que a afirmação dessa importância sirva para reiterar práticas sexuais abusivas de adultos para com crianças, reconhecidas como recorrentes em nossa sociedade. Neste sentido, Ferenczi afirma: a objeção que se faz, vendo-se nisto fantasmas da própria criança, isto é, mentiras históricas, perde infelizmente sua força, em consequência do considerável número de pacientes, em análise, que confessa ações desse tipo em crianças (Ferenczi, 1992, p.351). Ao analisar o que chama de “seduções incestuosas”, Ferenczi afirma que os adultos com predisposições psicopatológicas ultrapassam a linguagem da “ternura” e adentram na linguagem da “paixão”, cometendo atos sexuais, que caberiam apenas em relações adultas, com as crianças. No relato presente na cena de *FALA* fica evidente a condução do abuso como “brincadeira”, para que o mesmo possa se inserir e ser aceito pelo universo infantil.

A menina que passeava pela casa número 7, 7 anos, a menina passeava pela casa. A mãe foi pro banho. Chuveiro ligado sinal liberado para outra diversão. (Rapidinho, dá tempo). A menina passeava pela casa com um yakult e uma boneca na mão, uma voz doce, convidativa, sorri pra menina, convida a menina pra continuar a diversão, vem cá, quer brincar? A menina só vai, sem reação.

Em relação à reação das crianças, Ferenczi sublinha que a resistência imediata é substituída pelo medo, “mas este medo, quando atinge seu ponto culminante, obriga-as automaticamente a se submeter à vontade do agressor, a adivinhar o menor de seus desejos, a obedecer esquecendo-se completamente de si, e a se identificar totalmente com o agressor” (Ferenczi, 1992, p.352). Possivelmente dessa identificação advenha, em parte, o sentimento de culpa da criança violentada. Além disso, é necessário levar em conta a força do recalcado, e a maneira como ele retorna, de modo a provocar possivelmente a desconfiança em relação aos seus próprios sentidos, a ponto de fazer a criança colocar em dúvida os acontecimentos vividos.

Eu tinha mais ou menos 11, 12 anos quando comecei a lembrar... não sei bem qual foi o gatilho que deu o start pra minha mente começar a remontar em imagens o ocorrido e disparar flashes aleatórios em minha tela mental. Eu era uma pré adolescente de 11 anos que de repente começou a dar de frente com a possibilidade de ter sido uma vítima de abuso sexual. A primeira reação que tive foi a de desesperadamente querer APAGAR, mandar embora cada imagem que minha mente estava me mostrando, quanto mais cenas vinham a tona com mais força eu as refutava, eu ficava dizendo repetidamente a mim mesma "isso é uma farsa", você está inventando" faz tanto tempo", é invenção de criança, você não lembra direito... tive brigas feias com minha mente, eu pedia pra parar, pra esquecer, pra apagar. Sentia que ela de alguma forma estava me submetendo a um tipo de tortura, eu não queria ver.

Em *Inibição, sintoma e angústia*, Freud, ao analisar a neurose obsessiva, trata da “anulação do acontecido”, mecanismo que consiste em “fazer desaparecer não as consequências de um evento (impressão, vivência), mas ele próprio” (Freud, 2014, p.57). Cotejando o depoimen-

to da atriz e a leitura de Martinez, Neto e Lima destacamos que:

Trata-se, nesse caso, da aquisição de significado de um evento original, ocorrido na infância e no âmbito da experiência pré-sexual, decifrado, mais tarde, por outro evento, durante a puberdade, em que se associa a cena inicial a conteúdos sexuais, isto é, edípicos. Dessa maneira, a significação atribuída liberta a repressão e constitui o trauma (Martinez, 2007, p.124).

É possível pensar que a vivência da sexualidade no início da puberdade por volta dos 11, 12 anos tenha sido o evento que trouxe à atriz o retorno da experiência do abuso, cujo afeto teria sido recalcado a ponto de anular o ocorrido de sua consciência. Ferenczi observa que, em geral, a relação de confiança da criança com a mãe não é suficientemente íntima para que a criança busque e encontre aí ajuda. No depoimento da atriz podemos notar que este aspecto está presente.

Não lembro de nenhuma justificativa para não contar. Fico hoje ainda revisitando os túneis de minha memória tentando resgatar qualquer palavra, sensação, pista do porquê eu nunca cheguei a falar, com minha mãe, com ninguém... ninguém da minha família sabe. POR QUE A GENTE NÃO FALA?

A ambivalência entre o silêncio sobre o abuso, caracterizado pelo sentimento de vergonha, e a fala sobre a violência sofrida, impulsionada pela necessidade de denúncia, foram bastante presentes no processo criativo de *FALA*. É possível notar o conflito que vive a atriz ao se deparar com as reminiscências que emergem do inconsciente para o consciente, e a negação de suas memórias traumáticas a ponto de colocar em dúvida sua veracidade, tentando atribuir a elas o caráter fantasioso.

Para Freud: “as mais antigas e importantes proibições ligadas aos tabus são as duas leis básicas do totemismo: não matar o animal totêmico e evitar relações sexuais com membros do Clã totêmico do sexo oposto” (Freud, 2006A, p.49). A partir do caso aqui analisado, chamamos a atenção para o fato de que o abuso sexual infantil ocorre prioritariamente, como apontam as estatísticas, no âmbito familiar. E que, talvez por isso, seja tratado neste mesmo âmbito, tendendo a ser escondido, abafado, varrido para debaixo do tapete, ao invés de ser encarado como fruto de uma cultura patriarcal, que se vê no direito de subjugar, inclusive sexualmente, mulheres e crianças, de forma reiterada ao longo de séculos. Nesse sentido, entendemos, a partir desse trabalho, o abuso sexual infantil como uma questão de saúde pública, tal como aponta a Organização Mundial da Saúde (1999), devendo, portanto, ser tratado também nesse âmbito e não apenas nos consultórios.

Ferenczi, assim como Freud, sublinha também a importância do fator traumático na origem das neuroses e das repetições do trauma que trazem à vida afetiva consciente afetos recalcados, afetos estes que por sua vez podem ser abrandados pelo trabalho analítico. Para Ferenczi: “é possível reproduzir pelo pensamento os acontecimentos trágicos do passado sem que a reprodução traga uma nova perda de equilíbrio psíquico” (Ferenczi, 1992, p.349), ao contrário, essa repetição pode representar uma possibilidade de elaboração do trauma. Na conversa que estabelece com o público, durante uma das cenas, Paloma atribui à fala um valor de elaboração. Essa fala inicial propiciou o nascimento da peça.

Comecei meu movimento de fala contando pra amigas próximas, que me surpreendiam ao relatar que elas mesmas haviam sofrido outros tantos abusos por parte de familiares muitas vezes. E ao longo de vários anos fui abrindo cada vez mais, a companheiros, a pessoas que conhecia muito pouco... e sentia que cada vez que fala-

va mais próxima estava de estancar o sangue. A verdade é um corte. Uma hora há de parar de sangrar. Quando comecei a falar, ainda era profundamente cortante, mas falei tanto que consegui chegar até aqui. Cada mulher tem seu tempo de fala. Eu só consigo dizer agora por que comecei a falar muito antes.

O processo criativo da peça *FALA* traz a vivência traumática do abuso para a esfera pública e convoca psicólogos, advogados, agentes de saúde, e o público em geral para esse debate. Ao se abrir de maneira tão honesta, corajosa, e direta sobre sua vivência, a atriz convoca o público para testemunhar seu relato e participar da experiência de elaboração dessa vivência traumática que se dá também em cena. Diana Taylor em seu livro *O arquivo e o repertório* ressalta a importância do compartilhamento do espaço no testemunho e sua relação com a vivência traumática no coletivo: “Você está aqui marca não apenas o espaço da performance, mas também o ambiente coletivo de trauma que se dirige a todos e que nos afeta. Estamos aqui” (Taylor, 2013, p.262).”

Eu tinha uma urgência muito forte em dizer sobre aquilo. Eu precisava de alguma forma vazar aquela vivência. Como diz um dos textos da peça “Me dá um horror ficar calada”. Acredito que foi esse horror a permanecer silenciada que me motivou a transformar o fato em cena. A forma que eu encontrei de dizer foi através da encenação. Eu já não aguentava mais conviver sozinha com aquelas imagens, memórias, conflitos internos e senti que precisava transpô-los em cena, e que essa seria minha denúncia. Quis curar, e quem sabe poder incentivar outras mulheres a falar, para que partilhando também das violências sofridas pudessemos nos aliviar, nos acolher, e nos liberar desse trancafiamento solitário, sendo que tantas de nós passamos por situações muito similares.

O teatro é uma arte plena de corpo. Tendo em vista seus processos criativos, é possível pensar que os sujeitos en-

volvidos em sua criação são movidos pelo desejo de criar e de colocar seu corpo em cena. Mais particularmente no chamado teatro contemporâneo e também na performance, como já mencionamos, temos visto cada vez mais produções que surgem a partir de vivências subjetivas dos próprios artistas criadores. Para ampliar a reflexão, podemos pensar, por exemplo, nos trabalhos de Priscila Resende (*Bombril*); Castiel Vitorino (*Quarto de Cura*); Lucimélia Romão (*Mil Litros de Preto: a maré está cheia*); Renata Carvalho (*Manifesto Transpofágico*); Suzana Domingos Gaspar (*Andor*); Tiziano Cruz (*Três maneiras de cantar para uma montanha e encontrar uma infância*); entre outros. Descrevo se seguir brevemente cada um deles:

Em *Bombril* (2014), a artista Priscilla Rezende, mulher negra, senta-se na calçada ao lado de uma grande bacia com água e sabão e esfrega seus cabelos em objetos metálicos de uso doméstico, como panelas, frigideiras, canecos, por cerca de uma hora.

Em *Quarto de Cura* (2018), a artista Castiel Vitorino, psicóloga e umbandista, convida os espectadores a vivências individuais e coletivas conduzidas por ela, num ambiente repleto de álbuns de fotografias, diários, ervas dos mais variados tipos, cristais, pedras, defumadores, incensos, esteiras.

Em *Mil Litros de Preto: a maré está cheia* (2019), a artista Lucimélia Romão, mulher negra, a cada 30 segundos despeja um balde com 7 litros de um líquido vermelho, até encher uma piscina de mil litros, ao redor da qual se sentam os espectadores. Uma etiqueta em cada balde indica o nome, o sexo, a idade, e a causa da morte, de um jovem negro assassinado pelo estado brasileiro.

Em *Manifesto Transpofágico* (2020), a artista Renata Carvalho, travesti, numa peça de sua autoria, apresenta-se ao público como transpóloga (uma antropóloga das

travestis) e fala sobre pessoas travestis no Brasil, a partir de uma perspectiva histórica e também pessoal, utilizando-se de seu corpo e suas vivências pessoais para estabelecer um diálogo direto, por meio de perguntas e respostas, com os espectadores.

Em *Andor* (2023), a artista Susana Domingos Gaspar, encena uma peça de sua autoria, sobre questões pessoais que a atravessaram durante a pandemia, principalmente no que diz respeito a sua relação com a filha e os problemas que enfrentou ao perder sua guarda por motivo de dificuldades financeiras.

Em *Três maneiras de cantar para uma montanha* (2023), o artista Tiziano Cruz, indígena argentino, encena uma peça de sua autoria na qual faz uma palestra-performance. Ao narrar a morte de sua irmã por falta de assistência médica adequada, reconta sua infância junto ao povo andino e apresenta uma série de questionamentos políticos sobre a precariedade de sua existência, o neoliberalismo e o mercado da arte.

No teatro contemporâneo e em seus processos criativos o corpo vivido e suas experiências pode ser entendido como lugar do qual parte a criação e através do qual essa criação se dá a ver pelos espectadores, que muitas vezes também implicam seus corpos no procedimento de não apenas ver e entender a obra, mas de sentir seus afetos, seus efeitos. O teatro tem se distanciado do texto, ou ao menos de um texto escrito fora do contexto de criação da cena ou do processo de concepção da montagem, e se aproximado da performance como linguagem (Cohen, 2002). Nesse sentido, tanto o corpo da atriz e do ator quanto sua subjetividade podem ser pensados como pilares na construção desse teatro que afirma o lugar de enunciação de seus criadores, suas experiências, suas angústias, seus traumas. Para o professor e psicanalista Gilberto Safra: “criar é existir, não só como ser biológico, mas como ser acontecendo em gestos e símbolos que

articulem, de forma singular, as questões existenciais daquele sujeito” (Safra, 2005, p.43).

Essa vinculação entre criação e questões existenciais é bastante perceptível no teatro contemporâneo, uma vez que apresenta forte caráter conceitual e simbólico como recurso de exposição, narração e elaboração das vivências subjetivas das artistas e dos artistas na cena. Além de operar no âmbito do sensório, o teatro contemporâneo comporta uma alta carga performativa, quando criado a partir de vivências pessoais e experiências subjetivas, ainda que estas possam ser encenadas como recriações e esbarrem na ficção. Nas palavras de Graciela Ravetti a respeito da escrita performática:

escreve-se como um performer quando as imagens e os objetos criados pela ficção se entremesclam com algo de pessoal, com gestos que transbordam o ficcional e instalam o real indomável, convocando os agenciamentos coletivos; quando de repente se podem instalar diálogos perigosos sobre medos e desejos interculturais, identidades, fronteiras e responsabilidade ética (Ravetti, 2011, p.39).

Arriscamos dizer que a arte contemporânea traz o real de uma forma contundente tanto no teatro, como na performance e também na escrita. Muitas vezes esse real é trazido por meio do trauma que é recontado e trabalhado de maneira imaginária e simbólica por meio da criação artística. Ao criar a partir de suas vivências e falar em seu próprio nome, o artista/ a artista passa a ser uma espécie de “autobiógrafo cênico que possui uma relação direta com os objetos e com a situação de enunciação” (Ravetti, 2011, p.21).

Ao pensar os “recuentos” Gloria Anzaldúa (2024) atribui um poder catártico ao ato de recontar histórias, uma vez que “ao recontar a experiência e colocá-la em palavras, a escritora se libera de descargas emocionais prejudiciais”. Nesse caso, a linguagem adquire aqui seu caráter performativo, sendo, portanto, uma maneira de agir. A auto-his-

tória é, então, uma tentativa de quem a conta de moldar sua própria identidade. De maneira semelhante, em seu livro *Mended by the muse*, a professora e psicanalista Sofia Richman, afirma que o trauma clama por expressão e que a criação artística é uma das formas mais efetivas e poderosas de trabalhar a dor. Através dos processos criativos “somos levados a encontrar alívio e expressar nossa dor psíquica” (Richman, 2014:12).

Assim, podemos concluir dizendo que, na contemporaneidade afirma-se um teatro, em que a subjetividade, a representatividade, e o lugar de fala dos sujeitos ganham destaque na criação. E dessa maneira, a cena, em *FALA*, é movida por experiências compartilhadas, elaboradas e ressignificadas. Além disso, nos parece importante reafirmar que o processo criativo da peça espraia numa subjetividade coletiva ao trazer a vivência traumática do abuso e da violência sexual infantil para a esfera pública e convocar esse debate.

Referências

- Anzaldúa, G. (2024). Autohistorias (24/04–30/06/2024), Beaux-Arts de Paris, 13 quai Malaquais, 75006. Libre gratuit / Free booklet.
- Cohen, R. (2002). *Performance como linguagem*. Perspectiva.
- Ferenczi, S. (1992). Confusão de língua entre os adultos e a criança. In *Psicanálise* (pp. 97–106). Martins Fontes.
- Freud, S. (2006a). Totem e tabu (1913). In *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 13, pp. 11–162). Imago.
- Freud, S. (2006b). Conferência XVII. Fixação em traumas. O inconsciente (1916). In *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 16, pp. 281–292). Imago.

Freud, S. (2007c). Conferência XXIII. Os caminhos da formação dos sintomas (1917). In *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 16, pp. 361–378). Imago.

Freud, S. (2014). Inibição, sintoma e angústia (1926). In *Obras completas* (Vol. 17, pp. 113–123). Companhia das Letras.

Kaur, R. (2018). *Cura pelas palavras*. Planeta.

Laureano, C. (2022). *A função do vínculo no trabalho com trauma*. Appris.

Martinez, V., Mello Neto, G., & Lima, M. (2007). Histeria, trauma e sedução: O que lhe fizeram pobre criança (um Freud covarde?). *Estilos Clínicos*, 12(22), 122–141. https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-71282007000100008

Ministério dos Direitos Humanos e Cidadania. (2023). *Campanha 18M*. <https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2023/maio/disque-100-registra-mais-de-17-5-mil-violacoes-sexuais-contra-criancas-e-adolescentes-nos-quatro-primeiros-meses-de-2023>

Organização Mundial da Saúde. (1999). *Report of the consultation on child abuse prevention*. <http://www.who.int>

Ravetti, G. (2011). *Nem pedra na pedra, nem ar no ar*. Editora da UFMG.

Richman, S. (2014). *Mended by the muse: Creative transformations of trauma*. Routledge.

Safra, G. (2015). *A face estética do self: Teoria e clínica*. Unimarc.

Soler, C. (2016). *De um trauma ao outro*. Blucher.

Taylor, D. (2013). *O arquivo e o repertório*. Editora da UFMG.

Corposições para Descolonizar a Educação Física¹

Corposições para descolonizar la educación física // Corposições to decolonize physical education

Vina Di carvalho²

Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ)

E-mail: vinadicarvalho@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-6173-1730>

Fecha de recepción: 10 de junio de 2025

Fecha de aceptación: 26 de junio de 2025



Cómo citar: di Carvalho, V. (2026). a educação física. *Corpo Grafías Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 13(13), pp. 118-132. DOI: <https://doi.org/10.14483/25909398.23568>

¹ Artículo de reflexión

² Professora de educação física (UFSJ) e doutora em educação (UFMG). É uma bicha posithiviva, também atravessada pelos movimentos sociais LGBTQ+ e de enfrentamento aos estigmas da aids. Está professore substitute no Departamento de Ciências da Educação Física e da Saúde, da UFSJ, onde trabalha com gênero, raça e classe na educação física, ginásticas, metodologias de ensino, didáticas, jogos e brincadeiras, fundamentos socioantropológicos da educação física, esportes coletivos e ritmo e movimento. Uma bicha performática que quer viver para assistir à posse da primeira travesti presidenta do Brasil.

Resumo

O exercício da colonialidade do corpo consiste em incorporar hierarquias e transformar as diferenças em desigualdades, promovendo separações que pretendem um corpo distanciado de si. O corpo é político, é onde o poder pode se tornar dominação... é também a possibilidade de perceber, de modificar a perspectiva e coletivizar as aprendizagens. Corposição é um conceito e um método de investigação e ação pedagógica que se preocupa com as invenções de possibilidades de composição entre os corpos para aprender em conexão com a diferença, pensando com o corpo todo. É nesse movimento que esta investigação acontece, utilizando como campo a unidade curricular Ritmo e Movimento, presente na formação em Educação Física. Aglomeram-se as experiências de uma bicha professora em relação com as de estudantes de um curso de graduação em educação física, entrelaçados com os pensamentos de autoras que inventam saídas, sempre coletivas, para uma educação que exercite descolonizações.

Palavras-chave

corposição; decolonialidade; educação física; formação de professores; movimento

Resumen

El ejercicio de la colonialidad del cuerpo consiste en incorporar jerarquías y transformar las diferencias en desigualdades, promoviendo separaciones que pretenden distanciar al cuerpo de sí mismo. El cuerpo es político, es donde el poder puede convertirse en dominación... es también la posibilidad de percibir, de modificar la perspectiva y colectivizar el aprendizaje. La corposição es un concepto y un método de investigación y acción pedagógica que se ocupa de la invención de posibilidades de composición entre cuerpos para aprender en conexión con la diferencia, pensando con todo el cuerpo. Es en este movimiento que se desarrolla esta investiga-

ción, utilizando como campo la unidad curricular Ritmo y Movimiento, presente en la formación de la Educación Física. Las experiencias de una profesora bicha se combinan con las de estudiantes de una carrera de educación física, entrelazadas con los pensamientos de autores que inventan soluciones, siempre colectivas, para una educación que ejercite la descolonización.

Palabras clave

corposiçao; decolonialidad; educación física; formación de docentes; movimiento

Abstract

The exercise of the coloniality of the body consists of incorporating hierarchies and transforming differences into inequalities, promoting separations that aim to distance the body from itself. The body is political, it is where power can become domination... it is also the possibility of perceiving, of changing perspectives and of collectively learning. Corposiçao is a concept and a method of investigation and pedagogical action that concerns itself with the invention of possibilities of composition between bodies to learn in connection with difference, thinking with the whole body. It is in this movement that this investigation takes place, using as a field the curricular unit Rhythm and Movement, present in the Physical Education course. The experiences of a queer teacher are grouped together with those of students in an undergraduate course in physical education, intertwined with the thoughts of authors who invent solutions, always collective, for an education that exercises decolonizations.

Keywords

corposiçao; decoloniality; physical education; teacher training; movement

Educação física pra quê?

Quando estudantes são separados por gênero nas aulas de educação física da educação básica no Brasil, não imaginam a quais sistemas de poder servem às práticas pedagógicas irrefletidas de seus professores. Provavelmente não conseguem compreender bem o motivo de serem separados por meio das práticas corporais, por níveis de esforço e interação física, gerando aquilo que se conhece bem nas escolas brasileiras: meninos jogam futebol e meninas quase não jogam. Dentro da estrutura binária do gênero e as suas mobilizações na educação física, meninos continuarão se esquivando de atividades como danças, ginásticas, jogos corporais e atividades de expressão corporal, pensando que isso é um fato natural, pois vieram aprendendo a distanciar seus corpos da sensibilidade, da percepção expressiva do movimento, ao longo da vida. Do outro lado da estrutura binária, meninas aprenderão que são sensíveis demais, mais fracas que os meninos e que determinadas práticas corporais, como as esportivas e as lutas, não são para elas... Isso faz parte de uma lógica que, com sorte, foi feita para funcionar, mas veio demonstrando falhas ao longo dos tempos. É o fato de ela ser percebida, a própria justificativa de que ela está em processo de análise, questionamento e mudança. Para descolonizar, é preciso fazer perceber.

A colonialidade do corpo é a sofisticação permanente das colonizações que habitam os territórios subjugados pelos modos europeus e norte-americanos de dominar países ao longo dos tempos. Ela acontece o tempo todo, está inserida na dinâmica da hegemonia cultural, na qual as culturas chamadas populares são constantemente suplantadas por culturas do outro mundo (que sempre é superior), um interminável jogo de poder que atua na re-produção das linguagens dos povos; na lógica de normalização social, na qual estruturam-se e naturalizam-se as hierarquias entre os corpos, por meio da criação

de um padrão aceitável de corpo-cidadão – com o gênero corrigido, com a racialização acatada, com a sexualidade orientada para a reprodução, com a assimilação de seu lugar de classe, com a aceitação de um modo único de exercitar sua espiritualidade – que deve ser perseguido por todos os corpos até a exaustão... e com a educação física não seria diferente!

A historiografia da educação física registrou suas diversas utilizações como uma ferramenta de produção de corpos para o exercício do poder (Castellani Filho, 1988), passando pelos contramestres de ginástica e seus catálogos de movimento desde a década de 1920; pela estrutura militar e médica que produzia corpos normalizados por meio de ideais higienistas e eugênicos, selecionando-os por meio de categorias reprodutoras do sexismo, do binarismo de gênero, do racismo, do classismo, a fim de reproduzir as normas sociais das famílias europeias colonizadoras; pela escolarização das práticas que valorizavam a competição esportiva para incorporar os ideais nacionalistas e das intervenções que selecionariam corpos por meio de padrões estabelecidos para a aptidão física... a produção dos corpos para o regime de poder vigente necessita da vigilância exercida pelas instituições sociais que organizam os sentidos da vida dos corpos em sociedade: família, igreja cristã, militarismo, escola, medicina, psiquiatria, universidade e tantas outras instituições que atuam sobre os corpos e seus sentidos e significados de mundo.

Inicialmente orientada de acordo com os padrões médicos e militares sobre os corpos nos anos da década de 1920, a educação física funcionava como uma ferramenta de civilização e regeneração corporal do homem brasileiro, tido como subdesenvolvido para os padrões eurocêtricos que organizavam as cidades do Brasil. A organização do primeiro e único congresso de eugenia no Brasil, em 1929, nos oferece a denúncia da utilização

da educação física para a preparação cultural das elites (aquelas que orientariam a noção hegemônica de cultura do país) e a formação eugênica das massas (aquelas que seriam hierarquizadas por padrões racistas investidos sobre os corpos), a partir da fala do médico e jornalista Peregrino Júnior, presente na tese de doutoramento de Roberto Gondim Pires, em 2007. Tal fala fornece a imagem do exercício da colonialidade dos corpos ao elitizar determinada forma de cultura, a europeia, como uma norma social a ser reproduzida ao mesmo tempo em que hierarquiza - investindo física, morfológica, fisiológica, espiritual e eticamente sobre os corpos - as classes sociais, pretendendo a sua imobilidade social por meio do racismo em uma lógica higienista que pretendia uma modificação do corpo social por meio do investimento massivo sobre o corpo individual.

Quase cem anos depois, ainda é necessário fazer o trabalho de olhar para os registros da história conhecida da educação física para investigar, com os sentidos de hoje, as suas perversões transformadas em projetos e ações de governo nas escolas. A educação física deixou um registro histórico de produção de corpos normalizados, com suas características medidas, suas capacidades controladas em laboratórios e em treinamentos dos mais variados tipos, desde a padronização do gesto motor até a corrida interminável pela busca de um padrão inalcançável de corpo. Esse lastro histórico pode ser acionado como um modo de investigação e problematização das impossibilidades que ele produz, como o distanciamento progressivo do corpo, a negligência com as emoções no processo formativo que envolve estudantes e professores, a dificuldade no trabalho com as práticas corporais que se preocupam com as artes, as sensibilidades, os sentidos e percepções do ato de se mover e de ser um corpo em sociedade. Como fazer as impossibilidades dançarem? Como movimentar as fronteiras da formação em Educação Física e promover exercícios de

reaproximação do corpo? Como exercitar as descolonizações necessárias ao desfazimento das hierarquias que habitam corpos com preconceitos e tristezas?

Pra começo de conversa, ainda é preciso dizer que não se trata de negligenciar ou ignorar a importância dos estudos realizados pelas áreas biológicas, fisiológicas, de aptidão, saúde e desenvolvimento motor, mas sim compreender a vinculação destas áreas de estudo à utilização da educação física como ferramenta de produção de corpos para o regime de governo ao longo dos tempos. Para além da oposição simples e fatalista que assombra os debates da área, situo-me nos espaços entre, em ações que pretendem perceber as relações que produzem e mantém uma educação física colonizadora, reprodutora de padrões adoecedores, para persegui-las no exercício de desarticular seus efeitos que ainda habitam as nossas práticas educativas. A inserção da educação física na área de Linguagens, códigos e suas tecnologias, no final da década de 1990, por meio dos Parâmetros Curriculares Nacionais e, obviamente, os estudos e trabalhos das pessoas que propiciaram essa mudança, incluindo acadêmicas, professoras, familiares, movimentos sociais, estudantes, nos permitiram vir percebendo a educação física como uma área multidisciplinar e de produção científica que tem relação com o corpo e com as suas relações sociais, culturais, regionais, políticas, educacionais, fisiológicas, dentre tantas outras que, necessariamente, estão atravessadas pelas lógicas sexuais, de gênero, raciais, de classe, espirituais, de corporalidade e tudo e tal. Tal perspectiva propõe um pensamento interseccional para a educação física, pensada como linguagem por estar presente na relação entre os corpos e suas produções de culturas, o que promove um desfazimento da noção de cultura como uma relação binária e hierárquica entre a hegemônica e a popular.

A Base Nacional Comum Curricular (BNCC), atualmente, é o documento nacional que orienta as práticas pedagógicas de professoras nos anos da educação básica no Brasil. Para o trabalho com os saberes da educação física escolar, a BNCC reconhece a necessidade de promover a experimentação e o conhecimento de uma vasta gama de conteúdos culturais por parte de estudantes, para isso é necessário que a educação física promova os saberes das práticas corporais no sentido de provocar a investigação, por estudantes e professores, a fim de reconhecerem-se como sujeitos culturais que vivem no mundo, bem como possibilitar a ação e a transformação de mundos ao colocá-los em relação (Brasil, 2018). Os saberes corporais são defendidos como sendo não apenas os saberes médicos e biofisiológicos sobre o corpo, mas também aqueles saberes que são próximos da vida vivida dos corpos, da vizinhança, da rua, do bairro, da turma de estudantes, da juventude, de adultos e idosos, da cidade, do estado, enfim, saberes que estão presentes nas oralidades, nas emoções compartilhadas, nas conexões entre os movimentos das práticas corporais e as suas capacidades de contarem histórias e comporem culturas diversas.

Esta escrita, portanto, habita a educação física cultural, um campo de estudos que ganha força nas teorias pós críticas da educação e do currículo, o qual é movimentado no Brasil por diversas pessoas educadoras, incluindo Marcos Garcia Neira e Mário Luiz Ferrari Nunes (2009). Desde aqui, as preocupações e pensamentos sobre educar em educação física estão em outra relação com o corpo, pois este lugar possibilita pensar o corpo em seus variados movimentos de vida, fato que modifica, inclusive o modo de fazer pesquisa, pois o corpo passa a ser sujeito e objeto e campo de pesquisa ao mesmo tempo. Nestes percursos de investigação e neste modo de pensar a educação física, sujeito não é apenas a norma social incorporada, mas os modos pelos quais estas normas estabelecem relações de poder com o

corpo para a produção de um sujeito, os modos de subjetivação (Foucault, 2010) que constituem o jogo social; saber não é apenas aquilo que se acumula e que pretensamente se oferece ao corpo que se pensa não saber nada, são, antes, os atravessamentos socioculturais que movem-se nos e entre os corpos, são as multiplicidades que provocam o pensamento no corpo todo, sempre em movimento com a diferença, que existe no mesmo momento em que é pensada, corpo como um rizoma (Deleuze; Guattari, 2012). Movendo-nos assim, é possível pensar em mundos plurais, produzidos por meio das transformações culturais promovidas pelos corpos em movimento de composição constante, comunicados e conhecidos de inúmeras formas, incluindo a modificação necessária no modo acadêmico de comunicar saberes, agora habitado pelo corpo que escreve e pelos corpos com os quais ele se compõe para escrever, para falar de si ao mesmo tempo em que produz pesquisa, ação, movimento de mudança constante que reflete e modifica o mundo em que vive, uma ação freiriana (Freire, 1996) que pretende a aproximação entre pensamento e ação até que um seja confundido com a outra, porque fazem parte dos movimentos do corpo e necessitam ser aproximados dele.

Corposições para escarafunchar

Ao decidir por habitar uma educação física se relacione com os corpos, suas culturas, a diversidade de saberes e mundos existentes, o pensamento que está sempre em movimento com a diferença, assumimos os corpos como campos de conexões possíveis e variáveis. Corpo como um rizoma, um campo sem centro de comando, sem chefe ou hierarquia entre os saberes que o compõem, sempre em transformação por suas bordas que produzem sentidos e significados ininterruptamente, vivo porque em contato com outros corpos que o afetam e o fazem se mover mais ou menos, a depender da relação que estabelecem

(Deleuze; Guatarri, 2012). Podemos, então, pensar em corposição (di carvalho, 2023), como um conceito, um método, um modo de pesquisar, de se re-conhecer, de se relacionar, de investigar-se como um campo de sentidos em constante transformação, de produção de saberes múltiplos produzidos pelo movimento que pensa e pelo pensamento que move o corpo todo.

Após a ditadura militar no Brasil, mais especificamente nos anos da década de 1980, a educação física vinha passando por importantes transformações no que se refere à busca pela sua especificidade como um campo de investigação científica e de prática pedagógica, em um conflito que produziu inúmeras abordagens pedagógicas que buscavam dar conta de relacionar os modos de ensinar e aprender com as práticas corporais que faziam parte do repertório de movimento dos corpos brasileiros, muitas delas advindas dos países colonizadores. A necessidade permanente da defesa democrática e da equalização dos direitos para as diversas populações que compõem o Brasil, veio movimentando na educação física a busca por investigações, invenções metodológicas, práticas pedagógicas e pesquisas acadêmicas que se preocupassem, também, com as formas pelas quais os corpos são tornados sujeitos e os modos pelos quais eles percebem e modificam os jogos sociais nos quais estão inseridos. Muito disso está relacionado às contribuições de estudos antropológicos, sociológicos, filosóficos, culturais, psicológicos, educacionais realizados por pessoas da área e aproximados dos saberes sobre o corpo, o qual é de grande preocupação dos estudos da educação física. É assim que a educação física passa a ser mais aproximada das humanidades como uma prática pedagógica e uma área de investigação científica que se ocupa de pensar o corpo e as suas relações com o mover e o pensar e o saber e o sentir.

Assim, podemos pensar em uma educação física que instigue as relações entre corpo e poder e vida e arte e política e sociedade e cultura e... Exatamente porque o corpo está relacionado com seus contextos de existência, sabemos que a produção de conhecimento em educação física é múltipla e conectada a inúmeros saberes de diversas áreas. Dessa forma, torna-se menos importante separar os conhecimentos da área em categorias, pois encara-se as suas relações e não as suas cristalizações, interessa-se pelas possibilidades de pensar que as áreas de investigação oferecem, pois elas também se interessam pelo corpo em movimento, que significa a vida.

O exercício da colonialidade do corpo consiste em incorporar hierarquias e transformar as diferenças em desigualdades, promovendo separações que pretendem um corpo distanciado de si e de suas capacidades para perceber os afetos que o compõem (di carvalho, 2023). Cabeça ou corpo, razão ou emoção, pensar ou agir, saber ou experiência, eu ou o outro... Modos de ação que mantêm corpos em um combate interminável para alcançarem uma pretensa normalização da vida, da corporeidade, dos saberes que podem e que não podem ser considerados acadêmicos. O corpo é político, é onde o poder pode se tornar dominação... é também a possibilidade de perceber, de modificar a perspectiva, de compor-se com outros afetos, outros corpos e coletivizar as aprendizagens, inventando resistências coletivas para a colonialidade que afeta corpos, de maneira geral e específica.

Ao propor a corposição como um modo de movimento neste trabalho, parte-se da ideia de corpo colonizado, não apenas os corpos que habitam os territórios colonizados, mas os corpos que são colonizados por modos colonizatórios que constituem cognições adoecidas, e estes habitam o mundo todo. Para exercitar corposição é necessário fazer perceber as insistentes permanências

das caravelhas no território corpo. Caravelhas são aquilo que chamamos de opressões estruturais que organizam a vida nas sociedades ocidentais, mais especificamente para os territórios colonizados, aqui pensadas como modos de conservar nos corpos a reprodução de racismo, heterocissexismos e cristianismos a todo momento, por meio de seus modos de pensar, agir, se relacionar, sentir, viver. As caravelhas não agem sozinhas e nem respeitam hierarquias sociais, elas as re-produzem constantemente por meio do investimento sobre os corpos individuais e coletivos, produzindo também seus sentidos de vida, suas cognições também são conduzidas assim.

Para compreender melhor as suas ações podemos utilizar o conceito de interseccionalidade, sistematizado por Kimberlé Crenshaw (1989) e mobilizado, de inúmeras maneiras e em momentos diferentes, por autoras negras como Patricia Hill Collins, Sojourner Truth, Lélia González, Audre Lorde, Angela Davis, Sueli Carneiro, para citar algumas dentre tantas mulheres negras que torceram a lógica de dominação a fim de demonstrar como a organização das opressões, sistematizadas pelos sistemas de governo que derivam da colonialidade, buscam dificultar as vidas de pessoas a depender de como seus corpos e vidas se configuram. Interseccionalidade é uma ferramenta teórico-metodológica de análise das opressões que atravessam os corpos, não pensadas de maneira cumulativa, como se fosse possível fazer uma coleção das opressões que se sofre e permanecer imobilizada no lugar de vítima das condições.

Pensar em interseccionalidade é agir desse exato modo, perseguindo e inventando maneiras de desarticular as opressões dos corpos individuais a fim de fomentar e fortalecer a luta coletiva por direitos comuns, percebidos ao longo das análises interseccionais das vidas. A interseccionalidade exige que pensemos o quanto as vidas

possuem em comum quando pensadas pelas opressões que as atravessam e, ao mesmo tempo, quais as possibilidades de ações conjuntas quando os corpos conseguem se ouvir e moverem-se coletivamente. Próxima ao corpo, porque, segundo Foucault (1999), é no corpo que o poder se torna dominação, a interseccionalidade funciona como um modo de fazer o corpo perceber como o social o atravessa, quais as suas questões de vida, quais os problemas que mobilizam seu pensamento-movimento de viver... também possibilita ao corpo, no exercício da coletividade, transformar a opressão em ação coletiva para exigir direitos, para propor ao Estado ações que funcionem de maneira democrática, não apenas assistencialista.

Se nos orientamos pela organização hierárquica e desigual do poder, podemos traçar os sentidos das opressões sobre os corpos a partir da norma que organiza o poder no corpo brasileiro. Seguindo o pensamento de María Lugones (2008; 2014), é impossível pensar raça separada do gênero na organização dos países colonizados, isso porque as categorias de homem e mulher, estranhas aos territórios colonizados pelos europeus, serviram para definir quem seriam os corpos reconhecidos como humanos e aqueles que serviriam ao trabalho escravizado que sustentaria, para além do modo de vida dos novos humanos (cidadãos próximos das regras europeias de civilização), o sistema econômico que se chamaria capitalismo, caracterizado inicialmente pelo enriquecimento das colônias por meio da exploração de territórios e corpos. Daí temos a normalização da branquitude e de suas ações como exemplos de moralidade e defesa da civilização e do patriarcado como organizador do tecido social, desde a organização da família como unidade civilizatória responsável por fazer incorporar as normas sociais vigentes. Sustentando a concepção da desigualdade que formata corpos desde sempre, o cristianismo teve papel fundamental na reelaboração da sexualidade,

do gênero e da raça em territórios colonizados, como uma doutrina que tentou solapar todas as outras crenças já existentes nestes territórios, instituiu as separações entre corpo e mente, pecado e perdão, razão e emoção, necessárias à dominação dos corpos colonizados (di carvalho, 2023). Podemos apreender disso que o corpo normalizado como possível nas colônias seria exatamente o corpo do colonizador e suas regras de existência: branco, heterossexual, cisgênero, cristão.

E todos os corpos estão sujeitos a serem constantemente colonizados pelas caravelhas, pois elas se atualizam nas intersecções que estabelecem, organizando corpos. O que fazer quando se correr o bicho pega e se ficar o bicho come? Mover-se coletivamente em corposição, exercitando as descolonizações possibilitadas pela ação entre corpos que reivindicam uma vida boa de viver!

Se foi no exercício permanente de defesa dos ideais colonizatórios que viemos organizando os acessos e os impedimentos de corpos a direitos, territórios e possibilidades de vida. É, portanto, no exercício de questionar esses padrões colonizatórios, que podemos reconhecer as múltiplas existências e possibilidades de saber que constituem o que chamamos de sociedade, de comunidade, de brasilidade. Ao mesmo tempo em que viemos sendo educadas a pensar, agir, escrever, pesquisar e nos organizar sob os moldes brancos, heterossexuais, cisgêneros e cristãos de produção de um saber valorizado como superior por ser eurocentrado, deixamos de reconhecer os saberes daqui, inventados pelos mesmos corpos que foram submetidos às regras coloniais do saber ao longo dos tempos. Viemos aprendendo que o saber das populações minorizadas pelas caravelhas são senso comum, meras experiências que não possuem rigor metodológico e, recentemente, temos reconhecido as importâncias dos saberes indígenas e quilombolas para a defesa de territórios, biomas, culturas, econo-

mias e políticas; demoramos a perceber as contribuições dos saberes das inúmeras formas de ser mulher para o reconhecimento dos modos de existência no Brasil, para a ciência e a educação do país; bem como as importantes defesas dos saberes de pessoas LGBTQ+ para o livre exercício da sexualidade, para o direito ao corpo e as suas produções de saberes diversos.

E como pensar a educação física em meio a tudo isso? Como utilizar a corposição para investigar os trajetos das caravelhas sobre os corpos a fim de desarticulá-los? É preciso exercício diário para inventar alegrias de propósito quando as tristezas são gratuitamente oferecidas aos corpos, intensificando-se a depender de como as caravelhas os cercam. Para isso é necessário escarafunchar os corpos, esta palavra possui o sentido de remexer com paciência, investigar minuciosamente, remexendo as sujeiras com as unhas, abrindo uma incisão para fuçar melhor no corpo.

E é isso que se propõe logo de início: que corpos sejam convidados a se escarafunchem como territórios habitados pelas caravelhas que sofisticam os sistemas racistas, heterocissexistas e cristãos de colonização permanente dos corpos, a fim de desarticular as colonialidades do corpo. Uma vez percebido, o corpo já não é mais o mesmo. A partir do movimento de perceber-se como um território, provoca-se uma composição das escarafunchadas, pois aprendemos com as autoras negras e mulheres e bichas que as dores imobilizam os corpos, tornando-os solitários e fazendo-os pensar que elas são específicas, que ocorrem apenas com aquele corpo que se sente mal. Ao mesmo tempo, quando fazemos o exercício de compartilhá-las, passamos à noção de que a dor é coletiva, intensificada sobre um coletivo de corpos que a sentem diferencialmente e que, por meio da ação de compartilhar, podem agir sobre elas em coletividade com aqueles que compartilham os sentidos em comum, criando resistências compostas.

Uma vez percebida, a ação das dores também não é mais a mesma, perde força e intensidade quando corpos agem coletivamente para aprenderem-se como corpos que podem perseguir os efeitos das caravelhas. Corpos escarafunchados, dores compartilhadas, exercitam-se agora os modos de composição entre corpos para inventarem as resistências compostas, agindo coletivamente em composição, com seus afetos compostos, com suas inteligências em movimento constante e com seus saberes aglomerados, realizando aquilo que María Lugones provocou lá em 2014, pensamentos de coalizão.

Coletividade de aprendizagem em ritmo e movimento

Ao longo da formação de professores de educação física, é comum estudantes terem contato com uma unidade curricular chamada ritmo e movimento, campo de estudos que lidam com as ritmicidades do corpo e suas produções culturais, bem como com as qualidades do movimento e suas possibilidades de expressão, para oferecer uma breve contextualização. Durante os anos em que ocupei cargos de professor substituto em cursos superiores de educação física, fiquei responsável por esta área de estudo do ritmo e do movimento e, como esperado, quis me mover em composição com as pessoas que compunham a turma do 2º período de educação física, no ano de 2024. Este texto se torna, também, o relato da experiência de uma bicha professora de educação física exercitando metodologias que se preocupam com os corpos e as suas ações de produção de mundos por meio do movimento. Também serão misturados os relatos de estudantes que foram aglomerados durante e após o término do semestre de aulas na unidade curricular ritmo e movimento.

Ao planejar as atividades que comporiam os movimentos propostos para o ensino da unidade curricular, foi impor-

ta manter o pensamento de que as ações propostas partissem dos próprios corpos e de suas relações com o mundo, entendendo ritmo e movimento como um campo de estudos que envolveria a bicha professora e estudantes de educação física, em sua maioria, de biologia, de pedagogia, de teatro, todos em exercício de investigação coletiva do ritmo e do movimento. Ao propor este campo de ação para que corpos possam aprender coletivamente, penso em conjunto com bell hooks (2013) com a coletividade de aprendizagem, modo que reorganiza a perspectiva de ensinar e aprender para além da lógica hierárquica do saber a qual sobrepõe o saber do professor ao do aluno; ao coletivizar a aprendizagem, reconhecem-se os saberes existentes em cada corpo que habita as aulas, age-se no sentido de compor conjuntamente os saberes de quem ensina aprendendo com aqueles de quem aprende ensinando, percebe-se que ensinar e aprender tem a ver com mover-se para além do que se pensa ser, de modo a horizontalizar as relações por meio da amizade e do respeito.

Aqui temos o primeiro movimento de composição: coletivizar os modos diversos de ser corpo na relação com aquilo que se conhece das colonialidades do corpo que habitam os modos de vida em sala de aula, aprendendo ao compartilhar aquilo que se sente, pensa, vive e sabe e ensinando ao ouvir aquilo que outro corpo sabe, pensa e move a partir da coletividade. Para isso, pode-se investir em estratégias diversas, com o desejo de horizontalizar as relações a partir da diversidade de sentidos dos corpos em sala de aula: rodas de conversa, sarais, instalações performáticas, investigações das práticas corporais existentes na cidade, na vizinhança, relatos de experiência com a educação física...

Nossas ações ocorriam de modo a perseguir algumas questões que eram propostas como estratégias de investigação, discutir ao longo das aulas as nossas percepções a

partir das investigações e leituras propostas, inventar um diário de movimento no qual se registrassem as desconfianças sobre questões perseguidas ao longo dos estudos em ritmo e movimento e participar coletivamente dos exercícios e técnicas corporais que compunham as quatro horas de aulas semanais. Perseguimos a questão *O que é ritmo e movimento?* por meio da observação e registro dos movimentos que percebíamos dentro do campus, passando pelas investigações dos ritmos e movimentos dos corpos, humanos ou não, o clima, o vento, o calor... quais as composições entre ritmo e movimento compõem cada corpo? Nesse exercício de aproximar o campo de estudos dos corpos, também é possível fazer perceber que cada corpo possui técnicas corporais que lhe são mais comuns, como apontam Márcia Strazzacappa e Carla Morandi (2012), e constituem um modo de linguagem que compõe aquele corpo, por sua multiplicidade de técnicas corporais, podemos perceber que o campo de uma unidade curricular de ritmo e movimento torna-se até pequeno para a multiplicidade de modos de movimento e vivências rítmicas existentes em uma turma com quase 40 pessoas.

Aproximar o ritmo e o movimento do corpo promovendo a sua pluralidade de manifestações também é um exercício de percepção para cada corpo, no sentido de reconhecer-se como um ser rítmico que se expressa também pelo movimento que faz no mundo. Na educação física, esta ação também proporciona que estudantes possam compreender as suas preferências pelas práticas corporais como modos de linguagem e cultura acessados pelos corpos ao longo da vida, bem como as suas relações com as histórias de diferentes povos e suas relações com o ritmo e movimento na composição das danças, dos jogos, das brincadeiras, dos esportes, das lutas, das capoeiras...

Outro movimento de composição: perceber-se corpo em relação. A partir da coletividade de saberes, é possível

investir na investigação do movimento individual, na percepção de si como um corpo que se relaciona com práticas corporais que compõem bem o seu repertório de movimento, que conversam com os movimentos realizados ao longo da vida de um corpo, que contam as suas histórias com as dores e as fugas inventadas para resistir. Cada corpo pode compreender movimento e ritmo de inúmeras formas, pois cada corpo é um componente da ritmicidade e do movimento da vida que ele compõe e inventa a cada dia.

Partimos, dessa forma, para a perseguição da questão *Como eu me movo?*, a qual compunha o segundo movimento dos nossos estudos coletivos, queríamos entender com o corpo o espaço que ocupamos com nossos movimentos, por isso registrávamos em diários as nossas estranhezas em meio à investigação: como eu lavo os pratos, tomo banho, caminho na rua, ando apressada, levanto-me da cama, escovo os dentes, sento-me no banco do ônibus, fico cansada...? As questões surgiam e a gente compartilhava nas aulas com movimentos e ritmos, num exercício permanente de rir de si mesmo, de compartilhar nossas perturbações e nossas reproduções de movimento e nosso cansaço com a rotina, tudo isso compondo frases de movimento com o corpo, procurando modos de expressar com o corpo todo aquilo que se sentia, que se percebia em si mesmo, cada um no seu tempo. Queríamos, ao mesmo tempo, perceber nossos corpos em movimento, com seus padrões e automatismos, colocá-los em exercício e transformá-los em modo de expressão coletiva, e fizemos de muitas formas, com jogos, brincadeiras, pequenas montagens cênicas e rítmicas, com música, vídeo, sons corporais e tudo que pudessem funcionar para as investigações que ocorriam ao longo das aulas.

A terceira questão perseguida, *Como eu sei que sou um corpo?*, provocava um campo de investigação dos senti-

dos de se perceber um corpo em uma sociedade e com possibilidades expressivas relacionadas aos seus contextos de existência, também queríamos investigar como as emoções e sentimentos podem ser pensados por meio dos ritmos e movimentos que provocam nos corpos. Durante esta investigação, era comum que corpos se percebessem em suas limitações, nos medos, nas inseguranças em terem que lidar com uma formação profissional, no cansaço que sentiam constantemente por conta do modo de vida de cada pessoa, os atravessamentos das caravelhas racismo, heterocissexismo e cristianismo nos corpos... Precisávamos, torcer mais esta questão, pois a percepção da dor não pode ser o objetivo de uma investigação em ritmo e movimento, como transformá-la em coletividade? Trouxemos para as aulas as expressões comuns a cada pessoa, reunidas em grupos, e como elas se relacionavam com aquelas expressões rítmicas e de movimento, estávamos no exercício de uma coletividade ritmada, na qual cada pessoa aprendia com aquilo que compunha a vida da outra, suas histórias, suas pesquisas, seus estudos, as práticas corporais com as quais elas se relacionavam mais, as poesias e reflexões que escreviam no diário de movimento, suas ações ao longo das aulas sendo percebidas de outra forma.

Fizemos as emoções habitarem as aulas por meio de atividades corporais que as investigavam por meio dos movimentos e ritmos corporais, a mudança da postura, o lugar da voz, a contração e a expansão do movimento... investigamos as qualidades de movimento e suas relações com as emoções no corpo, transformando-as em atos ridículos, engraçados, cômicos e trágicos, simplesmente porque estávamos aprendendo que a gente ficava ainda mais próximas quando aprendíamos a rir de nós mesmas, coletivamente. Movemo-nos na amizade e no respeito para compreender que é na alegria que se aprende e se ensina. Foi assim que passamos a investigar as resistências coletivas que habitavam os ritmos brasileiros, que

eram negligenciados nas salas de aula do curso: funk, axé, samba, rap, slam, pagode, forró, maculelê e outras ritmicidades brasileiras foram investigadas em suas letras, melodias e possibilidades de re-conhecimento da cultura brasileira por meio diversidade musical e de movimento.

Mais um movimento de corposição: partir da coletividade e do reconhecimento de si como um corpo para modificar a própria relação consigo, com o outro e com o coletivo, tudo isso aglomerado. Sentir é algo que acontece com o indivíduo, mas que pode ser pensado coletivamente. Não se trata aqui de uma terapia de grupo, é preciso ter cuidado. Na educação física, corpo é reconhecido como um produtor de saber por meio do movimento, fato que desloca a lógica eurocentrada da ciência que sobrepôs a mente ao corpo. Tal movimento de produção de saber foi discutido por Mauro Betti (2005) ao localizar a educação física, ao mesmo tempo, como uma área de conhecimento científico por suas epistemologias e como de intervenção pedagógica e social que dinamiza a ação do corpo em sociedade. Desse modo, o saber movimentado pela educação física nas escolas e nas formações de professores necessita articular-se com a ação e o direito de mover-se dos corpos no jogo social, produzindo sentidos e entrecruzando suas culturas. Betti (2005) intersecciona o saber movimentar-se, o saber sobre o movimentar-se e o sentir movimentar-se como dimensões necessárias para a investigação e pesquisa em educação física; estas dimensões são experimentadas e reconhecidas pelos corpos ao longos das aulas e promovem uma outra percepção de si, questionando a reprodução do gesto motor e promovendo o pensamento sobre o corpo em movimento de reconhecer-se sujeito da cultura.

Foi no exercício de reconhecer na coletividade as possibilidades de resistência às constantes colonialidades do corpo que viemos nos movendo ao longo das aulas de ritmo e movimento, aprendendo na relação com os

outros, no contato com a diferença enquanto possibilidade de aprender e ensinar de outra forma. Estudantes que experimentam o trabalho de ensinar aquilo que se deseja saber coletivamente, que compartilham seus saberes com a turma ao mesmo tempo em que aprendem mais sobre aquilo que ensinam, corpos que se reconhecem na ação mesma de se mover e de fazer isso como um direito humano de produzir e reconhecer-se na cultura por meio do movimento, sempre coletivo.

Pedi licença às pessoas que compuseram a turma de ritmo e movimento no 2º período de 2024 para utilizar os trechos das atividades de escrita que elas fizeram ao longo das aulas da unidade curricular, penso que dessa forma seus corpos possam também habitar esta escrita como modos de percepção da coletividade utilizar de aprendizagem que inventamos para aprender ritmo e movimento. A seleção dos textos foi feita pensando nos movimentos de percepção, ou seja, era desejado que os trechos apresentassem os movimentos de percepção de si em coletividade, individualmente e em transformação com os saberes compartilhados. Era preciso que o texto demonstrasse o movimento percebido e realizado pela pessoa que o escreveu, no sentido de registrar a mudança percebida, o pensamento persseguido, as questões que mobilizaram o corpo no momento da escrita de si, durante a formação.

Os textos de estudantes foram recortados e reorganizados para compor outro texto que busca trazer para cá um pedacinho das experiências que compartilhamos, será orientado à direita do documento e com a fonte em itálico, a fim de destacá-lo...

Vamos lá?

Acordar, espreguiçar, escovar os dentes, correr, abrir o armário, comer, encontrar pessoas, pegar ônibus, conversar, trabalhar, estudar, cuidar... respirar, digerir,

piscar, mastigar.... Todo movimento tem um ritmo. Acontece em alguma cadência em um espaço de tempo, com uma sensação. Ler essa sequência de ações cotidianas pode ter - para pessoas diferentes e momentos diferentes - um ritmo acelerado, lento, maçante, alegre...

Como foi o seu?

Quando paro pra pensar sobre o motivo das coisas, pelo qual me movo, entro em transe por um instante, essa questão sussurra dentro de mim, e ecoa pra fora com uma vontade imensa de sair, ser livre, gritar. Como encaro essa chama que queima forte, como transferir isso pra quem me assiste? Eles não me entenderiam, “que loucura”, “de onde saiu essa doida”, diriam, consigo imaginar o espanto. E o medo? Os olhares que cortam mais que as facas enferrujadas dos açougues dos fundos do mercado, estes que julgam e condenam, são os mais medíocres possíveis, não se permitem deixar levar pela beleza da vida, por que resistem tanto? Todo processo constante de ondas, críticas, que envolvem o dia a dia repleto de mudanças, da folha que cai da árvore e repousa em cima do carro estacionado, um olhar que se encontra em conexão ao outro, em movimentos dispostos livremente, sem julgamentos. Percebendo, transformando, movendo... e compondo, descobrindo, sendo... é corpo, é gesto, é movimento, é comunicação, é linguagem, é ritmo e movimento. Na turma identificamos um ritmo comum de nosso cotidiano: estressante, maçante, repetitivo. As aulas foram espaços de refletir movimentando o corpo. Ressensibilizar para o encontro com o outro; voltar a atentar a como o mundo afeta cada corpo, colocando no espaço os movimentos vindos de si; experimentar o estranho e ridículo. Dentre as práticas na Educação Física, essas são onde mais me encontro. Acho que sinto prazer e consigo elaborar várias coisas aí, fazendo isso: caminhando pelo espaço; olhando para as pessoas que estão ali e tentando saber o que as presenças geram; ouvindo os movimentos; alongan-

do e mexendo partes do corpo que geralmente não são observadas; cheirando; transitando por emoções e buscando onde elas se concentram no corpo. Ritmo e movimento o que é? Vou ter que saber dançar? Sou tão travada, tão sem “ritmo”. Uma disciplina da faculdade que era pra ser tão simples, eu esperava tão pouco dela e de mim, me fez perceber que o mundo não é exatamente como pensamos, eu não sou exatamente como pensava. Ufa!! Eu não estou sendo vista como a estranha, eu não estou sendo chamada de feia, de louca, ninguém está rindo e falando mal de mim. Como assim? Estão rindo, mas são risadas me admirando e gostando do que estou fazendo, estão entrando nessa junto comigo? Aprendi a me mover de uma forma em que eu não sabia que podia, passei a não ter vergonha de fazer o meu corpo entrar em movimento, consegui dançar, me expressar corporalmente. Cativar e ser cativada pelo vislumbre das coisas mais serenas, dos encontros, do calor dos corpos, da calçada trincada, do chinelo remendado, das flores sendo arrancadas pelas mãos de quem as contempla, do lápis desgastado rabiscando o papel branco na expectativa de conseguir escrever alguma coisa boa, da cerveja gelada espumando no sol das uma da tarde, no carinho da minha irmã que cuida cuspindo fogo. Vejo nesses exercícios uma das possibilidades de praticar uma educação física cultural que tenha espaço para os corpos com seus gestos, seus ritmos, suas feiuras, belezuras, dores e delícias, suas histórias presentificadas. Não pensei que ia praticar isso em uma aula do curso de Educação Física. Que bom que tá tendo e que bom que foi fazer com essa turma. Foi a trajetória que me aqueceu a levar o processo para os outros espaços, observando como a vida estava funcionando a partir das provocações da aula. Selecionar um movimento que faço no cotidiano e pensar como outro me afeta me ajudou a entrelaçar os estudos na educação física, as inquietações e os movimentos dos corpos no

cotidiano mergulhados nas tensões das culturas. A gente conseguiu entender o que era ritmo e movimento de uma forma mais descontraída e divertida sem precisar ficar em sala de aula parado, a gente também aprendeu a origem de diversos tipos de dança como hip-hop, axé, forró, aprendemos também sobre a capoeira e outras milhares de coisas, aprendemos que ritmo e movimento não está só na dança e na música, está relacionada também em movimentos do dia a dia, como por exemplo um simples movimento como: escovar os dentes, andar de bicicleta, desligar o despertador, pegar ônibus, com isso que percebi realmente o que era a matéria e como ela está relacionada com a Educação Física e a prática de esportes. Um percurso do medo ao desabrochar, movido pelo rock, agora envolvido pelo axé, samba, lambada, funk... conectado a culturas que não conhecia, suas histórias. Levado a experimentar e proporcionar experiências, a movimentar, comunicar... “Corpo não é, ele está sendo” e dentro dessa instância, relato que meu corpo está sendo ritmo e movimento, mas isso não ocorre desde o início, foi um processo de mudanças constantes. Fui afetado... Como? Movimentos diversos entre os diversos corpos. O céu em um dia azul ou acinzentado... Mas quem é o outro? “tudo que não sou Eu” disse Lumi. Afetado por emoções que me jogam no chão... Me fazem despir, fragilizar, emergir, sentir, demonstrar... doer. Querer gritar.... “ahhhh” como é cansativo... Fui jogada ao tatame. Não quis falar... mas também quis chorar. Como demonstrar? O que é? Como não demonstrar? Representei, em frente ao espelho, vendo um reflexo de tudo que eu já fazia. “Representei” o que eu já sentia.

Pra finalizar

Isto não é um manual! É mais um dos registros de movimentos de mudança da educação física brasileira, que tensiona os mecanismos de produção de corpos

que promovem o adestramento motor, a medição e os parâmetros corporais, a biologização do corpo escolar... É preciso fazer da educação física, diariamente, uma área científica e pedagógica e social que possibilite aos corpos experimentar o movimento em suas diversas dimensões, conectando-o com as diversas culturas e suas manifestações, com as suas potencialidades criativas, alegres e coletivas de aprender e ensinar.

Este texto relata as experiências de uma bicha professora substituta com sua pesquisa e seu compartilhamento de saberes com estudantes de um curso de graduação; e faz isso porque é preciso investir na coletivização das experiências de docentes do Brasil para mover os saberes daqui, há muito negligenciados pelas próprias escolas e formações de professores. Este texto também é um exercício de corposição, pois busca compor-se como outros corpos e práticas para transformar e ser transformado por elas. Quando o assunto é o corpo, não é possível pensar em uma ação metodológica como reprodução, mas como possibilidade de mudança. É possível exercitar corposições de inúmeras formas, para além das que foram apresentadas e investigadas aqui. O desejo é de que elas aconteçam, inclusive, para além da educação física, porque corpos produzem saberes em diversas áreas do conhecimento.

Atentar-se para a necessidade de corpos se reaproximarem de si e de outros corpos é um modo de promover o reconhecimento de corpos como territórios de saberes que produzem e movimentam as culturas e os tecidos sociais. Conhecer e movimentar ações interseccionais tem sido necessário às práticas pedagógicas e educativas escolares e universitárias, pois o corpo não pode ser entendido como algo único, estático, imutável, exatamente porque o que significa a sua vida é a sua capacidade de saber e produzir sentido com o movimento que realiza, sempre em mudança. Quando a percepção de

corpo passa a ser o movimento de mudança constante, podemos perceber a educação física como um território no qual os saberes corporais se relacionam para criar outras relações dos corpos consigo, entre si e com o mundo, promovendo modos de aprender, ensinar, educar pelo movimento. Isso não só localiza a educação física na BNCC, mas a insere como área de saber necessária à compreensão do social, do político, da subjetividade, da coletividade, da educação, da saúde, da cultura, da vida em movimento de produção de alegrias de propósito.

Quando a descolonização do corpo é o exercício, a educação física pode ser uma grande aliada nos exercícios de perceber-se, de relacionar-se, de movimentar-se como um direito do corpo que vive. É preciso investir nos espaços deixados pela colonização da educação física, aqueles nos quais os corpos percebem aquilo que sabem como componentes das práticas corporais, das culturas, reconhecendo-se nelas.

Referências

- Betti, M. (2005). Educação física como prática científica e prática pedagógica: Reflexões à luz da filosofia da ciência. *Revista Brasileira de Educação Física e Esporte*, 19(3), 183–197.
- Brasil, Ministério da Educação. (2018). *Base nacional comum curricular*. Brasília, DF: Ministério da Educação.
- Castellani Filho, L. (1988). *Educação física no Brasil: A história que não se conta*. Papirus.
- Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the intersection of race and sex: A Black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2012). *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia 2* (Vol. 4, 2ª ed.). Editora 34.
- Di Carvalho, V. (2023). *Corposições: Cartografia das bicha* (Tese de Doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais.

Foucault, M. (1999). *Em defesa da sociedade: Curso no Collège de France (1975/1976)*. Martins Fontes.

Foucault, M. (2010). *Microfísica do poder* (28ª reimp.). Graal.

Freire, P. (1996). *Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa*. Paz e Terra.

hooks, b. (2013). *Ensinando a transgredir: A educação como prática de liberdade*. WMF Martins Fontes.

Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. *Revista Tábula Rasa*, (9), 73–101.

Lugones, M. (2014). Rumo a um feminismo descolonial. *Revista Estudos Feministas*, 22(3), 935–952.

Neira, M. G., & Nunes, M. L. F. (2009). *Educação física, currículo e cultura*. Phorte.

Pires, R. G. (2007). *História da educação física na Bahia: O percurso da formação profissional* (Tese de Doutorado). Universidade Federal da Bahia.

Strazzacappa, M., & Morandi, C. (2012). *Entre a arte e a docência – A formação do artista da dança*. Papirus.

Una Cobija de tigre



Una cobija de tigres. Darcy Ordóñez "tomate de carne" 2025

El Cuerpo en Arresto Domiciliario¹

The Body under House Arrest // Corpo em Prisão Domiciliar

Sol Chinni²

solchinni@gmail.com

Fecha de recepción: abril 29, 2025

Fecha de aceptación: 27 de agosto de 2025



Cómo citar: Chinni, S. (2025). El cuerpo en arresto domiciliario / The body under house arrest // O corpo em prisão domiciliar. *Corpo Grañas: Estudos críticos de y desde los cuerpos*, 13(13), pp. 134–137.

DOI: <https://doi.org/10.14483/25909398.23559>

¹ Otras manifestaciones. Investigación presentada en el V Encuentro de Investigadores(as) sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas, realizado en Brasil, 2024, dentro del grupo de Trabajo “Cuerpos-corporalidades en prácticas de violencia y exclusiones sociales”.

² Pertenencia institucional: Licenciada en Trabajo Social (UBA). Integrante del equipo del Equipo de profesionales de la Dirección de Asistencia Técnica de la Defensoría General del Poder Judicial de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina Artista antipunitivista independiente, Lic. en Trabajo Social del Poder Judicial de la Ciudad de Buenos Aires, Argentina.

Resumen

La experiencia del arresto domiciliario es poco conocida, pues lo atraviesan personas ocultas cuyas vivencias se vuelven atomizadas. Los estudios en la materia muestran que, durante este periodo, las condiciones de vida se deterioran. En este contexto, ¿qué impacto tiene el arresto domiciliario en los cuerpos privados de la libertad? ¿Existen puntos de comparación en la experiencia de los individuos, aunque cada uno lo viva de manera particular y en contextos distintos?

Esta investigación recupera los relatos de dos mujeres. Sus historias reflejan cambios profundos que afectan la manera de verse a sí mismas y de moverse. Sus testimonios dialogan con otras veintiuna entrevistas realizadas en 2023 a personas que cumplían arresto domiciliario por causas del Poder Judicial de Buenos Aires, Argentina. El formato de difusión de los hallazgos no es el de un artículo convencional, sino el de un corto documental que intercala los microrrelatos con análisis teórico.

Desde una mirada antipunitivista, y recuperando vivencias del feminismo popular, se indaga cómo las sensibilidades de estas mujeres son permeadas. Así pues, pareciera que la vigilancia y el disciplinamiento pueden atravesar las corporalidades sin necesidad de muros.

Palabras clave

arresto domiciliario; corporalidad; vigilancia; antipunitivismo; feminismo popular; libertad; experiencia

Abstract

The experience of house arrest is little known, as it is lived by hidden individuals whose existences become atomized. Studies on the subject show that, during this period, living conditions tend to deteriorate. In this context, what impact does house arrest have on bodies deprived of freedom? Are there points of comparison among individuals' experiences, even if each person lives it in a particular way and under different circumstances?

This research draws on the stories of two women whose narratives reflect profound changes that affect how they see themselves and how they move. Their testimonies engage in dialogue with twenty-one other interviews conducted in 2023 with individuals serving house arrest under the jurisdiction of the Buenos Aires Judiciary, Argentina. The format chosen to disseminate the findings is not a conventional article but rather a short documentary that interweaves micro-narratives with theoretical analysis.

From an anti-punitive perspective and drawing on the experiences of popular feminism, this study explores how the sensitivities of these women are permeated. It thus suggests that surveillance and disciplining can penetrate bodies without the need for walls.

Keywords

house arrest; embodiment; surveillance; anti-punitivism; popular feminism; freedom; lived experience

Resumo

A experiência da prisão domiciliar é pouco conhecida, pois é vivida por pessoas ocultas cujas existências se tornam atomizadas. Os estudos sobre o tema mostram que, durante esse período, as condições de vida tendem a se deteriorar. Nesse contexto, qual é o impacto da prisão domiciliar nos corpos privados de liberdade? Existem pontos de comparação nas experiências dos indivíduos, ainda que cada um a viva de maneira particular e em contextos distintos?

Esta pesquisa recupera os relatos de duas mulheres cujas histórias refletem mudanças profundas que afetam a maneira de se verem e de se moverem. Seus testemunhos dialogam com outras vinte e uma entrevistas realizadas em 2023 com pessoas que cumpriam prisão domiciliar por causas do Poder Judiciário de Buenos Aires, Argentina. O formato de divulgação dos resultados não é o de um artigo convencional, mas o de um curta-metragem documental que intercala microrrelatos com análise teórica.

A partir de uma perspectiva antipunitivista e recuperando vivências do feminismo popular, investiga-se como as sensibilidades dessas mulheres são permeadas. Assim, parece que a vigilância e o disciplinamento podem atravessar as corporalidades sem necessidade de muros.

Palavras-chave

prisão domiciliar; corporalidade; vigilância; antipunitivismo; feminismo popular; liberdade; experiência vivida

Formato: Audiovisual
de 17 minutos

[link aquí](#)

CORTO DOCUMENTAL

El cuerpo en arresto domiciliario



**AUDIOVISUAL
SELECCIONADO PARA EL**

**V ENCUENTRO LATINO-AMERICANO DE
INVESTIGADORES(AS) SOBRE CUERPOS Y
CORPORALIDADES EN LAS CULTURAS**

SOL CHINNI - ARGENTINA

La experiencia del arresto domiciliario es poco conocida. Lo atraviesan personas ocultas y sus vivencias están atomizadas.

Los estudios muestran que en este tiempo se deterioran las condiciones de vida. Pero **¿qué impacto tiene en los cuerpos? ¿Hay también ahí puntos en común, aunque cada unx lo viva por su cuenta?**

El audiovisual recupera los relatos de dos mujeres.

◆ ◆ ◆

Corto disponible [AQUÍ](#) o en el QR



Sus historias reflejan impactos profundos en los cuerpos, que afectan la manera de verse a sí mismxs y de moverse.

Lo que cuentan coincide con otras 21 entrevistas realizadas entre mayo 2023 y marzo 2024 a personas que cumplan arresto domiciliario por causas del Poder Judicial de Buenos Aires, Argentina.

Pareciera que la vigilancia atraviesa las corporalidades y logra disciplinar sin necesidad de muros.



Imagen 1: Poster

Uma resposta interseccional e situada ao identitarismo do feminismo branco¹

An intersectional and situated response to the identitarism of white feminism // Una respuesta interseccional y situada al identitarismo del feminismo blanco

Thaís Mateo Zygmunt^{2}**

Universidad de Buenos Aires
thaiszygmunt@gmail.com

Fecha de recepción: 30 de abril 2025

Fecha de aceptación: 27 de junio de 2025



Cómo citar: Zygmunt, T. (2026). Uma resposta interseccional e situada ao identitarismo do feminismo branco. *Corpo Grañas: Estudos críticos de y desde los cuerpos*, 13(13), pp. 138-149.
DOI: <https://doi.org/10.14483/25909398.23575>

¹ Artículo de reflexión

² Estudiante do Programa de Maestría en Estudios Feministas da Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Psicóloga, especialista em Ciências Humanas e pensamento Decolonial.

Resumen

En este trabajo me propongo realizar un ensayo crítico sobre el identitarismo presente en el movimiento feminista, en especial el identitarismo blanco. Para ello, lo divido en dos secciones: una en la que abordo el origen de la política de identidad en el feminismo, sus problemáticas y las propuestas interseccionales como vía de solución; y otra en la que me centro en la raza como categoría que revela y desmantela la blanquitud. Concluyo con el entendimiento de que el proceso corporalizado de situarse (y, por tanto, de racializarse) contribuye a un proyecto político de mayor igualdad (y desracialización).

Palabras clave

Blanquitud; Feminismo blanco; Interseccionalidad; Política de identidad; Racialización

Abstract

In this paper, I propose a critical essay on identitarianism within the feminist movement, particularly white identitarianism. To this end, I divide the work into two sections: one in which I discuss the origins of identity politics in feminism, its issues, and the intersectional proposals for addressing them; and another in which I focus on race as a category that reveals and dismantles whiteness. I conclude by arguing that the embodied process of situating oneself (and thus racializing oneself) contributes to a political project of greater equality (and deracialization).

Keywords

Identity politics; Intersectionality; Racialization; Whiteness; White feminism

Resumo

Neste trabalho me proponho a realizar um ensaio crítico ao identitarismo presente no movimento feminista, em especial, o identitarismo branco. Para tanto, o divido

em duas seções: uma na qual discorro sobre a origem da política de identidade no feminismo, seus problemas e propostas interseccionais de solução, e outra na qual me centro em raça como categoria que revela e desmonta a branquitude. Concluo com o entendimento de que o processo corporificado de situar-se (e, portanto, racializar-se) contribui para um projeto político de maior igualdade (e desracialização).

Palavras-chave

Branquitude; Feminismo branco; Interseccionalidade; Política de identidade; Racialização

Breve Introdução

1. O feminismo e a política de identidade: origem, problemas e caminhos

1.1 Genealogia e criação de um sujeito político

A narrativa dominante sobre a origem do movimento feminista ainda é aquela que remonta ao movimento de mulheres que reivindicaram direitos cidadãos e universais num contexto de revolução francesa (Ciriza, 2002). Esse ponto imaginário de origem genealógica, pode-se dizer, diz de uma origem do movimento feminista que se situa em território europeu, é composto majoritariamente por mulheres brancas, e assume a forte influência de ideias iluministas que rejeitavam determinismos assignados às mulheres³. Esta maneira de construir a genealogia do movimento remonta a um paradigma *liberal*, já que esse contexto social e histórico nos permite compreender que essas mulheres estiveram identificadas, em maior ou menor medida, com a luta política latente do período, cujas palavras de ordem eram a liberdade, igualdade e fraternidade.

Essa construção imaginária do que constitui o Feminismo persiste como hegemonia na atualidade e segue sendo carregada como herança e tradição. No entanto, é esse mesmo “Feminismo com F maiúscula” aquele que podemos nomear como o *feminismo branco*, já que é a própria pretensão de universalidade que lhe dará essa característica.

Dávila (1997) refere que o Feminismo é situado nesse ponto genealógico pois é o momento da primeira organização em massa de sujeitas mulheres em torno de uma causa em favor de seus próprios interesses políticos. Esta autora compreende

de que a partir dessa maneira singular de se organizar e agir politicamente, o movimento foi criando um até então inédito sujeito político, “As Mulheres”. E é justamente por conta da criação desse sujeito político que o Feminismo pôde avançar muito em termos de direitos conquistados. Além de avanços no campo dos direitos, também pôde permear fortemente a cultura, pouco a pouco se complexificando e incorporando as análises críticas da sociedade hetero(cis)patriarcal.

Sem assumir aqui uma postura de desrespeitar ou menosprezar essas conquistas, me interessa ressaltar que, ao mesmo tempo que gerou conquistas, *esse tronco/ramo do movimento social gerou problemas muito característicos desse marco genealógico e da identidade política assim gestada*.

Ciriza (2002) sugere que a criação de identidades abstratas de sujeitos políticos de direitos, levada a cabo no contexto de luta por direitos civis, criou e ainda cria uma generalidade que dissolve muitas das necessidades reais e concretas das(os) sujeitas(os) subalternas(os). Isso porque, diz ela, um movimento social que se utilize de um sujeito universalizado em sua estratégia política, por exemplo “As Mulheres”, recorrentemente perde de perspectiva a singularidade e complexidade das demandas dos sujeitos participantes do movimento. Sem simplificar a questão, a autora também entende que essa mesma criação de uma identidade é essencial para demonstrar e explicitar a existência de desigualdades sociais que precisam ser superadas. Ou seja, se não houvesse qualquer contorno e enfoque o sujeito político por quem se está lutando, essas demandas ficariam dispersas, fragmentadas e até invisíveis. Ela assume portanto uma postura que ao mesmo tempo reconhece a *importância* e o *problema* criado por essa formação da identidade em torno do sujeito político Mulher. Quer dizer: esse Feminismo se formou sob um marcador social de sua diferença em relação a um sistema masculino de poder, alegando sua opressão e exclusão deste mesmo sistema e reivindicando a participação democrática das Mulheres no mesmo. Ao fazê-lo, no entanto, também (re)produziu um sistema de poder interna e externamente, ora limitando o repertório e a voz das sujeitas Mulheres, ora excluindo determinadas experiências e necessidades de seu debate.

³ Se bem por um lado há um debate crítico dentro do próprio feminismo que aponta a necessidade de que o movimento seja pensado a partir de outros pontos genealógicos- nesta perspectiva, se inscrevem feminismos decoloniais, comunitários, entre outros-, também é importante o reconhecimento de que o tronco/ramo histórico liberal e europeu do feminismo nunca foi homogêneo ou unívoco, já que grupos políticos muito diversos de mulheres, ou com forte participação de mulheres, estiveram em disputa com ele desde diferentes posições, princípios e interesses (Davis, 2016 [1981]; Ciriza, 2019)- as mulheres socialistas, anarquistas e revolucionárias independentistas são exemplos.

1.2 A opressão na política de identidade

Antes de dar continuidade ao que quero desenvolver como uma reflexão sobre os problemas da política de identidade, entendo importante esmiuçar a dinâmica de opressão que se forma nos movimentos sociais que assumem essa mesma política como estratégia. Neste caso, discorro sobre o feminismo (branco), mas ao explicitar essa dinâmica, me refiro a vários movimentos sociais; todos, em maior ou menor grau, derivados da identidade Humana/Homem criada no marco revolucionário francês.

Recorro então a Fraser (1991), que em “Repensar o âmbito público: uma contribuição à crítica da democracia realmente existente” (Fraser, 1991), se vale do conceito de “âmbito público” de Habermas para refletir sobre problemas vigentes. Segundo ela, a noção habermasiana do que é um âmbito público democrático seria a de um *palco discursivo onde se disputam interesses*. Ela identifica que essa noção de âmbito público rompe com uma imagem equivocada de que o poder (masculino) estaria localizado num espaço - o público - a ser conquistado pelas feministas, cuja posição partiria de outro espaço, o privado ou doméstico - suposto local de opressão e exploração por excelência. Esta imagem de palco discursivo, que caracteriza mais as *relações de poder* que propriamente os *espaços de poder*, nos permitiria situar o poder naqueles que detêm a hegemonia narrativa e não necessariamente territorial. Ou seja, o âmbito público assim pensado opera não através de barreiras rígidas entre o que está dentro e o que está fora espacialmente, mas mantém essa separação espacial através da manipulação narrativa embasada em certos *princípios discursivos inquestionáveis*.

Se bem Fraser reconhece que o filósofo é perspicaz em perceber o poder no discurso, ela também identifica que o mesmo se equivoca ao propor um ideal democrático através de princípios que, segundo ela, devem ser questionados devido a não se adequarem às verdadeiras necessidades dos subalternos. O que considero os principais princípios habermasianos identificados pela autora são: 1. A necessidade de que as diferenças e desigualdades sejam colocadas entre parêntesis no momento de debate e deliberação sobre algo que é público; 2. O enten-

dimento de que a proliferação da multiplicidade de pontos de vista e de interesses é sempre pior e menos democrática que um ponto de vista único e superior que contemple a todos; 3. A noção de que o debate público deve se restringir a temas relacionados ao bem comum e, por isso, a noção de que interesses privados devem estar fora desse campo. A autora tece críticas a todos eles, respectivamente com os seguintes argumentos: 1. É impossível colocar desigualdades entre parêntesis, já que são elas que transversalizam todos os discursos, interesses e ações. Para ela, o que esse primeiro princípio termina fazendo é reiterar códigos de conduta excludentes que impedem as reivindicações daqueles que não se adequam à neutralidade exigida por quem detém maior poder no palco discursivo; 2. A abertura para uma multiplicidade de pontos de vista é a única maneira de verdadeiramente contemplar experiências diversas no âmbito público. Para ela, o fato de que sempre existiram grupos em combate com os grupos hegemônicos demonstra que pensar o público como algo que demanda respostas universalistas é uma atitude silenciadora e por isso, antidemocrática; e 3. Não há ninguém, ou nenhum grupo, que tenha maior ou menor capacidade para definir o que é verdadeiramente o bem comum, já que, para a autora, este só se fará através do reconhecimento das múltiplas experiências particulares de todos que compõem esse comum.

Se concordamos que o feminismo branco vem lutando para romper a dureza de um palco discursivo dominado simbólica e materialmente por homens brancos ricos do norte global, também é possível concordar que quando esse mesmo Feminismo assume uma operação rígida de identidade, ele opera internamente sob os mesmos princípios habermasianos que elenquei. Quer dizer, se, por um lado, ele precisa criar uma identidade grupal para se proteger, fortalecer e reivindicar seus direitos frente às manobras que oprimem e exploram as mulheres, por outro, ao entrar nesse jogo de poder político que se conforma a partir de um marco de democracia liberal, acaba absorvendo e reproduzindo códigos muito parecidos àqueles dos quais seu adversário político se vale: a pretensão de neutralizar as diferenças internas; a busca de um ponto de vista universal, coerente, forte e superior; e a restrição, no debate interno, daquilo que é considerado individual e supostamente não compõe para o bem comum feminista. É que não

há maneira de assumir uma política rígida de identidade sem assumir, em algum grau, a invenção de um “Eu/nós” totalizante, que leva a silenciamentos, atropelamentos ou exclusões.

A política de identidade opera tal qual uma política de *fronteira*: delimita, cria uma coerência interna fantasiosa que precisa se reiterar, e inventa um “fora”, ou uma outridade, onde deposita tudo aquilo que foge a essa coerência (Glissant, 1995/2005). Por isso, é muito comum que grupos políticos atuando sob a perspectiva identitária se valham de um discurso universalizante (ex: “somos todas mulheres”) que serve ao mesmo tempo ao empoderamento desse grupo frente ao adversário exterior e à manutenção de suas estruturas internas de poder.

1.3 A opressão interna ao movimento feminista

Lélia Gonzalez foi uma das pioneiras a realizar uma reinterpretação crítica do Feminismo a partir de sua experiência como militante feminista e militante na luta antirracista. A autora apontou o ocultamento histórico da questão racial no feminismo e o nomeou como um *racismo por omissão* (Gonzalez, 2018). Em seu entendimento, as sujeitas brancas do movimento produziram sistematicamente ocultamentos de diferenças que, se não tivessem sido tão frequentemente ocultadas, deixariam explícitas as distintas experiências, desejos e interesses das ditas “Mulheres”. Para Lélia, ainda que o feminismo hegemônico buscasse em muitos momentos reconhecer e promover a participação de mulheres racializadas, sua abordagem raramente reconheceu a raça e a racialização como temas centrais para a formulação de ações e reflexões. Neste sentido, ela escreve: “Falar de opressão à mulher latino-americana é falar de uma generalidade que esconde [e] que tira de cena a dura realidade vivida por milhões de mulheres que pagam um preço muito alto por não serem brancas” (Gonzalez 2018, p. 129). Com esta alegação ela aponta para o fato de que por trás da política de inclusão das feministas brancas estaria uma dinâmica de opressão que se vale da universalização do sujeito “Mulher”. O que a autora fundamentalmente instigou com sua produção foi que esse Feminismo pudesse reconhecer seu papel histórico na reprodução de injustiças estruturais, atentando-se a seu próprio potencial opressivo.

1.4 Paradigma identitário e paradigma interseccional

Existe uma distinção primordial entre o paradigma do sujeito político “Mulher”, ou o do “Feminismo” (com F maiúscula) e o paradigma que contempla a multiplicidade de experiências de mulheres. Para Ochy Curiel (2013/2023), autora de referência do feminismo decolonial, o primeiro paradigma estaria lastreado justamente na *política de identidade*, já o segundo, numa política que reconhece e age sobre a *interseccionalidade/imbricação* de opressões. Ela entende que a maneira identitária de se consolidar como grupo social e entrar em disputa política é válida enquanto parte do processo de emancipação dos grupos oprimidos, mas também alerta para o perigo de que essa tática identitária seja tomada como objetivo último do processo emancipatório e não como meio. Ela compreende que a identidade levou vários grupos sociais oprimidos a um fortalecimento necessário ao longo de sua história de luta, e chamou esse estágio de “um trabalho político para dentro”. Como exemplo, diz que o movimento de mulheres negras latinoamericanas usufruiu fortemente dessa tática e que sem ela não teria chegado a importantes lugares teóricos, sentimentais e práticos. Porém, ela também aponta para a necessidade de caminhos que ampliem essa política, caso contrário não vê uma possibilidade de verdadeira transformação das estruturas opressoras. Ela nomeia este segundo movimento de “um trabalho político para fora”; e a este, sim, atribui a possibilidade de abarcar a multiplicidade. Segundo ela, este segundo movimento é aquele que rompe com o essencialismo próprio ao identitarismo e reconhece as múltiplas forças de opressão e resistência que atuam nos corpos, criando assim uma *política de relação entre forças*.

Como já vimos, o projeto libertário está intimamente relacionado à política de identidade. Se a imagem desta política é a de uma força opressora versus a vítima oprimida a se libertar, a identidade é a operação que fortalece essa vítima através de um contorno, para que assim se fortaleça e liberte da opressão. O alerta de Curiel estaria no sentido de que para o empoderamento não cair em manutenções de poder despropositadas, aqueles movimentos que se valem da política de identidade como ferramenta precisam se atentar sensivelmente para se

fortalecer continuamente na medida em que permaneçam fieis à luta mais ampla e material do combate à opressão e exploração desigual, com a atenção sempre voltada a si e seu próprio potencial opressivo. Ou seja, ela aponta para uma *conquista responsável de poder*. Isso porque a operação de identidade é a mesma operação que pode reiterar um danoso corporativismo e/ou individualismo.

O problema apontado por Ochy demonstra que existe uma certa continuidade perigosa do movimento identitário, que captura os corpos através de uma linha tênue de confusão. Creio que Ciriza (2002), ao escrever sobre aquilo que chamou de “dilema Wollstonecraft”, ajuda a evidenciar essa confusão, de modo que a desfaz. Ela refere que existe uma certa difusão equivocada da ideia de que o feminismo luta de maneira paradoxal, já que as mulheres aparentam querer ser consideradas como *iguais* (aos homens) e como *diferentes* (em suas necessidades especiais). A autora aponta para uma resolução desse dilema ao recuperar as ideias da feminista histórica Mary Wollstonecraft e alegar que: “[...] o princípio da igualdade, próprio dos regimes modernos, não se opõe à diferença, mas ao privilégio” (Ciriza, 2002, p. 11. *Tradução livre*). Assim, na mesma esteira de Fraser (acima referida), ela entende que só é possível conceber uma igualdade se a mesma contemplar e fortalecer as diferenças, já que não se tratam de conceitos concorrentes, mas *complementares*. Para ela, é importante que se desfaça a confusão de conceitos e que se entenda que a luta feminista, mesmo aquela inserida no marco liberal, trata de uma busca mais ampla por quebrar um sistema de distribuição desigual de privilégios e poder, através da consideração sobre a particularidade e necessidades daqueles grupos que não os detêm.

Pensar a igualdade em oposição a privilégios, e não em oposição à diferença, aponta portanto para a dissolução da armadilha de confusão da operação identitária, descrita acima. Quando se cria uma política de identidade, a *diferença* do grupo social assim marcado precisa ser fortalecida, no entanto, se não há a confusão de conceitos, essa diferença passa mais propriamente a ser um *meio* para a justiça social igualitária e não seu fim. Quer dizer, com este entendimento de que diferença e igualdade se complementam, o fortalecimento de um coletivo através das marcações de suas especificidades, necessidades e interesses é

o trabalho prévio que visa permitir um poder suficiente a esse grupo para que consiga articular, negociar, associar e reivindicar em prol de um mundo menos desigual e injusto. O marcador da diferença, neste caso, passa a ser o que permite um mundo de maior igualdade, e por isso passa a ser não só admitido, como bem vindo. A multiplicidade de corpos, pontos de vista e projetos amplia esse ideal político de igualdade. Caso contrário, se houvesse uma confusão de conceitos e a palavra igualdade fosse entendida em seu sentido semântico de *homogeneidade*, as ideias de igualdade e diferença seriam tomadas em oposição e a política de identidade seria mantida como fim último. A igualdade significaria uma homogeneidade identitária (exemplo: “somos todas mulheres”) na qual a outridade ou a contradição interna se tornam ameaças.

É por isso que autoras como Lélia Gonzalez (2018), Angela Davis (1981/2016), Ochy Curiel (2013/2023) ou Patrícia Hill Collins e Sirma Bilge (2016) vêm apontando a necessidade de análises interseccionais/de imbricação sob as categorias de gênero, raça, classe, geração, território e outros marcadores sociais que hierarquizam os corpos e seus poderes. Sem uma atenção e escuta permanente à multiplicidade de experiências e de como diferentes posições e marcas revelam as operações de poder presentes no campo social, não há como construir um projeto político que se valha da identidade e não termine em corporativismo identitário, tampouco há como instituir um campo de negociações necessárias para a redistribuição do poder.

2. Raça como categoria de giro

2.1 O corporativismo identitário da branquitude

A identidade “Branquitude”, apesar de também operar dentro de uma dinâmica identitária, possui uma história de criação muito distinta da identidade “Mulher” e por isso a resposta a seu problema também o é.

Cida Bento (2022), através de seu conceito de *pacto narcísico da branquitude*, nomeia uma força presente no campo social na qual pessoas brancas protegem, ampliam e reiteram seu

poder entre si, de maneira mais ou menos explícita. Segundo ela, esse corporativismo-individualismo branco está presente nos mais diferentes espaços, na direita e na esquerda política, e no alto ou baixo nível de poder aquisitivo. A mesma autora também identifica que por mais que se trate de um grupo que reitera seus privilégios de modo identitário, a *identidade racial branca* não foi criada e apropriada pelos próprios brancos, mas sim pelos movimentos antirracistas. Isso porque a criação desta identidade racial foi construída como parte do processo de luta política de grupos racializados, que nomearam e apontaram a branquitude com o objetivo de desfazer o poder desse grupo racial, assim buscando seu próprio empoderamento. Quer dizer, as pessoas brancas, apesar de se identificarem subjetivamente com discursos, comportamentos, afetos e imaginários específicos, não compreendem essa identificação como uma identidade racial própria, já que brancos, por terem inventado a raça como categoria inferiorizante, racializam o “outro” e não a si mesmos (Schucman, 2012; Falquet, 1977/2024).

As pessoas brancas enquanto grupo político identitário, em lugar de assumirem para si a identidade política “brancos” ou “raça branca”, mais corriqueiramente assumem a identidade “humana” quando se tratam de um conflitos relativos às questões de raça⁴. Assim, elas operam justamente na dinâmica discursiva habermasiana, que homogeneiza e generaliza para enfraquecer a diferença; “somos todos humanos” significa, neste caso, “deixa disso, somos todos homogeneamente iguais”.

Como já vimos, se, por um lado, o poder da política de identidade pode se perpetuar através de ataques diretos aos grupos marcados como “outros”- ou aqueles do outro lado da fronteira -, ele também pode se refazer através da defesa de uma identidade comum sob um véu discursivo de igualdade (em seu sentido semântico de homogeneidade). Os mitos raciais de países latino americanos, como o mito da democracia racial no Brasil, o mito da mestiçagem igualitária na Colômbia, ou o mito da inexistência historicamente natural de afrodescendentes na

Argentina, são óbvios exemplos de como a branquitude reforça seu pacto quando se vale de manobras nas quais usa a palavra igualdade a seu favor. Ao enunciar a suspensão das diferenças num palco discursivo no qual tem historicamente mais poder - o das relações raciais - esse grupo político está defendendo, através de uma identidade que supostamente reflete a todas (a nacional; humana), seu interesse de manter o racismo estrutural para a manutenção de privilégios.

Reconhecendo que o termo “negro(a)” no Brasil é utilizado neste país desde uma construção política semelhante ao termo “marrón” na Argentina e outros países latinoamericanos⁵, recorro ao clássico texto *O negro no mundo dos brancos*, de Florestan Fernandes (1972) para esmiuçar essa reflexão. Nele, o autor escreve sobre como o ocultamento do racismo na cultura brasileira - e podemos dizer: na cultura latinoamericana - está diretamente associado a valores cristãos. Segundo ele, a partir da transição de uma sociedade de castas para uma sociedade de classes, ocorrida entre os séculos XIX e XX, o Brasil pôde observar um fenômeno nas pessoas brancas que ele nomeou como “um preconceito com aqueles que têm preconceito”⁶. Ou seja, num contexto de abolição da escravidão e urbanização, os brancos passaram pouco a pouco a reconhecer que as pessoas racializadas são *humanas*. Por isso, começaram a entender que praticar o racismo é algo desprezível, passando também a apontar a prática visível de racismo como algo *moralmente condenável*. Acontece que, segundo o autor, essa moralidade cristã nada se relaciona com a verdadeira necessidade dos negros [ou quaisquer pessoas racializadas], tendo

5 O termo “negro(a)”, na tradição brasileira, é uma construção dos movimentos negros que lutaram por abarcar, com essa palavra, tanto as pessoas “pretas” quanto as pessoas anteriormente chamadas “pardas” ou “mestiças”. Essa forma de nomeação serviu como estratégia política de unificação de pessoas afrodescendentes, reconhecendo uma segregação culturalmente construída nesse grupo inculcada pela política de miscigenação. Neste ponto, a identidade marrón mais própria de países latinoamericanos hispanohablantes se assemelha à identidade política negra brasileira, se bem se reconhece a diferença entre elas. Esta última se esforçou para abarcar também pessoas indígenas (e seus descendentes embranquecidos) e trabalhadores de classes baixas. O núcleo comum dessas identidades sobre o qual trabalho é o de serem respostas à segregação causada pelo ideal de branqueamento próprio dos processos de independência desses países.

6 Escolhi reescrever com as minhas palavras a frase original do autor, “Um preconceito de não ter preconceito”, entendendo que com essa tradução mantenho o sentido original da frase, mas atualizando para o tempo presente o modo de articular as palavras que leve mais facilmente aos leitores o núcleo do que discorreu Florestan Fernandes.

4 Pessoas que assumem a identidade racial “brancos” no campo político estão explicitamente entrando em disputa com outros grupos racializados, assumindo, assim, uma violência própria do racismo positivo. É o caso de racistas supremacistas brancos que assim o assumem ante a sociedade.

muito mais a ver com a proteção da imagem social dos brancos do que com ações de transformação da violência racista. Ele argumenta, ainda, que essa maneira de perpetuar o racismo através da dissimulação moralista é uma forma ainda mais poderosa que aquele expressado explicitamente: “A ideologia racial dominante mantém-se menos pelas identificações positivas [com o racismo] que pelos subterfúgios através dos quais ela se insere em tudo o que o branco acredita, pensa ou faz” (Fernandez, 1972, p. 25).

Se bem o autor se refere ao racismo contra pessoas negras afrodescendentes, o racismo latinoamericano perpetrado pelos brancos aos povos originários - o segundo maior grupo racial vítima de racismo nesse território - possui características muito similares em se tratando da constituição subjetiva dos brancos que o perpetua. Ou seja, os efeitos e as dinâmicas do racismo são distintos para cada um desses grupos que o sofrem, sendo o racismo contra pessoas negras mais carregado de estigmas distintos daqueles contra pessoas indígenas (Schucman, 2012; Krenak, 2019), no entanto, opera em ambos os casos um identitarismo branco que atribui a si uma superioridade moral que supostamente lhe confere maior civilidade e por isso o direito de manutenção de seu poder.

Há portanto um cruzamento histórico no qual se, por um lado, a cristianização incutiu na cultura latinoamericana o moralismo, o liberalismo incutiu a identidade humana e o conceito de *igualdade* - que, como vimos, por sua polissemia pode levar a confusões perversas. Num contexto no qual o ataque explicitamente racista às pessoas não-brancas é moralizado, pois passa a ser moralmente condenável segundo os valores cristãos, a política de identidade (“somos todos humanos”) é usada perversamente em seu sentido de homogeneidade e suposta inclusão, para neutralizar os movimentos de empoderamento e emancipação das pessoas racializadas (não-brancas). A manobra dos brancos, aí, também é realizada na medida em que exibir empatia, bondade e benevolência, sob o discurso de uma igualdade humana, leva a uma vantagem social, já que posiciona a imagem social das pessoas ou grupos que os exibem em um lugar de acerto moral e perdão social, além de impedir perturbações ao status quo que os privilegia.

2.2 A branquitude no movimento feminista

Se possuir poder num palco discursivo está diretamente relacionado ao domínio da narrativa, a atualização do poder branco na contemporaneidade está diretamente relacionada à capacidade das pessoas brancas de manterem-se numa posição de superioridade moral - humanista - através da narrativa. Para que a posição de superioridade racial seja mantida, no entanto, é preciso que ela se atualize não só pelo discurso e o imaginário, mas também através de comportamentos e afetos. Essa combinação é o que reforça e retroalimenta uma cultura de supremacia racial branca, que culmina em privilégios materiais e simbólicos.

DiAngelo (2018) é uma autora estudiosa da branquitude que dá ênfase ao racismo como uma identificação subjetiva - e não como uma expressão direta de ódio - e discorre sobre o quão comum é que haja uma reiteração da supremacia branca através da desresponsabilização de pessoas brancas por suas próprias identificações racistas. Para a autora, o acontecimento dessa forma de racismo se dá por duas vias principais: tanto através de performances em que buscam mostrar o quão moralmente superiores e heroicas são: pela demonstração de empatia, força, benevolência; quanto em performances nas quais se colocam numa posição de vítima: pelo choro culpado, pela comprovação de ações de bondade no passado, pela alegação de que o outro não compreende sua verdadeira essência etc. Como a pessoa identificada subjetivamente com essa branquitude precisa necessariamente estar identificada com a superioridade moral, é difícil que receba apontamentos críticos sobre seu racismo sem que tenha fortes reações defensivas, entre elas emoções reais, como raiva, tristeza ou desprezo. A este fenômeno reativo a autora nomeou de *fragilidade branca* (DiAngelo, 2018). Aqui, vemos que a autora descreve um fenômeno de contradição entre discurso e afeto, sobre o qual discorrerei mais adiante.

Antes, volto a reforçar que, tal qual exaustivamente vêm apontando os feminismos negro, interseccional e decolonial (Curiel, 2013/2023), as feministas brancas via de regra se identificam como moralmente superiores, e por isso se identificam também com uma postura salvacionista que comumente reitera o racismo perverso do qual estamos discorrendo.

As feministas brancas da era colonial só queriam saber de espalhar seus costumes civilizados, mas as feministas neocoloniais querem exibir sua coragem e compaixão- em geral, ao mesmo tempo em que fornecem subsídios morais para crueldades cometidas sob o pretexto do feminismo. Os tempos podem ter mudado, mas o empenho da branquitude em extrair valor de todos os lugares possíveis- e dominar a narrativa para fazer parecer benevolência- persiste (Zakaria, 1978/2021, p. 141).

É bem menos frequente que reproduzam um ódio racial explícito, e se bem ele pode aparecer como parte de um todo de sua branquitude, o comum é que a diáde racista *heroína* e *vítima* apareça com maior frequência nesses movimentos.

Segundo Marcinik (2018), atualmente os espaços feministas continuam majoritariamente compostos por mulheres brancas. Para a autora, é comum que a pauta racial seja pontual e marginalmente inserida nos espaços institucionais de formação, discussão e construção política, sendo corriqueiro que a elas baste, por exemplo, que as organizadoras desses espaços façam convites pontuais a feministas negras para que palestrem sobre o tema, de modo que a categoria raça não transversalize o amplo escopo de preocupações do movimento. Ela também refere que o mito da democracia racial e da igualdade entre as mulheres segue presente nesses espaços, assim como a desresponsabilização pelo próprio racismo individual, coletivo e institucional.

A mesma Marcinik usa a ideia de que no feminismo institucionalizado é usual que se encontrem “concepções racistas de gênero” (Marcinik, 2018. p. 31). Ao tecer uma crítica a tais concepções, ela recupera as ideias de Angela Davis para lembrar que gênero informa raça- ou seja, que raça é a maneira como o gênero é vivido (Marcinik, 2018 *apud* Davis, 1981/2016)- e, assim, entende que o modo como o feminismo vem constituindo sua concepção do gênero feminino é um modo branco, que constroi uma feminilidade branca. Nesta esteira, ela afirma que essa hegemonia cria projetos feminino-feministas de identificação subjetiva com o que segue moldes brancos.

2.3 Que as pessoas brancas se situem e racializem: um processo vergonhoso

A ideia de *pensamento situado*, originalmente criada por Dussel (1996), é aquela que entende o quão fundamental é partirmos de nosso próprio corpo-território para pensarmos a ciência e a política. Se podemos entender essa ideia em articulação com o processo de desfazimento do poder em excesso da branquitude, é preciso pensar o pensamento situado não como uma solução pontual, mas justamente como um *processo*.

Esta gradual responsabilização por aquilo que nos constitui e atravessa nossos corpos seria justamente um processo de situar-se e, assim, uma constituição gradual de pensamento corporificado-territorializado.

Fanon (1952/2008) expressa que a ideologia racista e seus efeitos materiais devem ser combatidos através da “racialização para a desracialização”. Essa perspectiva assume que a *marca corporal de racialidade branca* impede que a raça e o racismo possam ser temas manipulados de acordo com as manobras defensivas das pessoas brancas. Se a tendência destas últimas é a de assumir frequentemente a postura defensiva, essa *marca da racialidade branca*, uma da qual pessoas brancas estão constantemente buscando escapar (Dyer, 2005), busca impedir esse tipo de manobra. A marca corporal seria aquilo perpetua o apontamento da violência branca, tanto em termos de herança quanto de privilégios, e seria inescapável na medida em que estaria colada ao corpo. Segundo Fanon, é impossível que pessoas brancas assumam uma posição de horizontalidade e coletividade verdadeira no campo das relações raciais sem que sejam marcadas em sua racialidade. Por isso, para ele, é apenas através desse processo de racialização que podemos imaginar um projeto social coletivo de desracialização- ou seja, o fim da categoria raça como organizadora social hierárquica- e igualdade.

A identidade racial branca, ou Branquitude, como vimos, é uma estratégia de marcação inescapável através do corpo biológico, mesma estratégia que foi historicamente desenvolvida pelo grupo branco através da gradual construção do conceito de Raça (Falquet, 1977/2024). No entanto, se raça é uma invenção, tal qual qualquer identidade, o problema no

qual os movimentos antirracistas vêm esbarrando ao se valer dessa tática política é que ela falha na medida em que a suposta marca “natural” da violência intrínseca às pessoas brancas pode ser reiteradamente rechaçada pelas mesmas através de provas, ou performances, de boas ações.

Algo muito distinto acontece quando a branquitude começa a ser desvelada- pois marcada- a nível do inconsciente, projeto inaugurado por Fanon. Se o inconsciente é aquilo que constitui o corpo sem a agência total da consciência (do discurso), quando a branquitude é associada a ele, são suas posições, seus movimentos, suas representações fantasísticas e até a condição material de suas vidas aquilo que é apontado de maneira inescapável. Ou seja, o apontamento deixa de ser aos valores morais ideais das pessoas brancas e passa a ser às suas corporalidades.

A autora Sara Ahmed, no capítulo “Vergonha ante os demais” de seu livro “A política cultural das emoções” (Ahmed, 2015), propõe a ideia de que a vergonha pode ser uma sensação corporal humana cujo potencial político é de grande valia. Ela descreve a vergonha como uma sensação que remete essencialmente ao “Eu” e à percepção da pessoa que a sente de que seu Eu falhou frente a um “Ideal de Eu”. Na vergonha, essa pessoa se sente inteiramente má e errada, e há reações físicas explícitas de querer ocultar-se do outro diante dessa autopercepção sobre si. Para ela, o Eu sente vergonha quando percebe que sua maldade ou vulnerabilidade foram expostas ao olhar de um Outro que ama, e essa vergonha só acontece porque esse outro amado tem o poder de carregar em seu olhar o pacto social que diz o que é bom ou ruim, certo ou errado- ou seja, ele carrega o Ideal de Eu. Então, para ela, aquilo que vamos incorporando como os válidos representantes do pacto, é aquilo que constroi nosso Ideal de Eu e, portanto, nossas ações no mundo.

Se a branquitude fortalece um pacto narcísico identitário ao ter principalmente as próprias pessoas brancas como referência de Outro amado, transformar esse pacto está diretamente relacionado a transformar seu Outro amado e seu Ideal de Eu.

Cardoso (2023) cria o conceito de ‘Branco Drácula’ para argumentar que as pessoas brancas não conseguem se enxergar no espelho. Ele diferencia esta posição de outra igualmente presente na subjetividade branca, a de ‘Branco Narciso’: o enxergar-se perfeita no espelho. O autor mostra que ao não se enxergar no “espelho” - ou, simbolicamente, não enxergar suas ações dentro de uma sociedade de “outros raciais”, mais ampla que a do grupo branco-, as pessoas brancas não têm a possibilidade de viver uma vida social plena, vivendo em persecutoriedade, e ao se verem Narciso, só podem ver aquilo que aceitam sobre si e as agradam. Para o autor, “Quem faz a crítica ao branco é o não branco, [...] aquele que o enxerga” (Cardoso, 2023. P. 86).

Tomando essas ideias, pode-se chegar ao entendimento de que transitar a vergonha de ser uma pessoa branca, com o que isso implica tanto em termos de sua herança violenta quanto de privilégios passados e atuais, é parte indissociável de transformar o pacto narcísico em um novo pacto social, além de transformar uma experiência social empobrecida em uma experiência social plena. Isso porque que sentir vergonha ante o apontamento da própria branquitude é sinal de que há aí o reconhecimento desse Outro que aponta a branquitude não mais como um Outro-por-fora-do-pacto, Outro-invisível ou Outro-por-fora-da-fronteira, mas um Outro amado e com quem há um compromisso.

Ahmed (2015) escreve que “[...] a vergonha pode se converter em uma forma de identificação justamente quando uma identidade fracassa em encarnar um ideal” (Ahmed, 2015, P. 173. *Tradução livre*). Ou seja, a vergonha pode ser politicamente profícua quando aparece como uma reação das pessoas brancas ao serem apontadas em seu erro e sentirem fracassada sua tentativa de encarnar um ideal através da identidade que haviam formado. Em outras palavras, sua vergonha, para revelar uma responsabilização, precisaria ser transitada até o ponto de uma verdadeira compreensão de que falharam ao se identificarem ou imporem um ideal (branco) que não contempla verdadeiramente todas as pessoas. Ao mesmo tempo, essa vergonha assumida revelaria que há um compromisso amoroso com essa outridade que aponta sua falha.

Faço uma ressalva apontando que frente à ameaça de destruição, todo corpo vivo- seja social ou pessoal- terá reações de ataque ou defesa: ou agredindo ainda mais, ou se fechando com defesas ainda mais poderosas. Por isso, a proposta de uma transformação do pacto identitário atual da branquitude propõe uma vergonha que possa ser habitada pelas pessoas/ feministas brancas e que possam encontrar caminhos amorosos a partir daí. O cuidado a se ter é que o moralismo cristão e a superioridade branca jogam justamente em prol de uma sustentação muito frágil da vergonha- o conceito de fragilidade branca trabalhado acima- e por isso é tão comum que ela impulse caminhos auto defensivos; como se apontamentos de erro necessariamente fossem ameaça de destruição de um Eu que só se sustenta ocupando o lugar de Bem.

Ao fim e a cabo, essa tática de operação identitária que inventa a Branquitude vem atuando como um espelho de 360 graus, que encurrala as pessoas brancas numa imagem completa de si, a qual elas nunca poderiam ter acesso desde seu narcisismo. Resta saber até que ponto as pessoas brancas precisam ser encurraladas por essa marca, e o que é preciso para que desistam e se envergonhem, assumindo assim outra posição.

Conclusão

Este texto critica e alerta para o identitarismo das pessoas brancas, de modo geral, e das feministas brancas, de modo específico. No entanto, a tática identitária é entendida como válida e importante, com cautelas. Sendo a política de identidade um fruto de políticas liberais, assumi-la é assumir um risco de captura pela lógica corporativista e individualista. Por outro lado, essa mesma tática, que vem sendo construída de maneira refinada pelos movimentos antirracistas, aponta para efeitos politicamente interessantes na medida em que implicam o corpo. Busquei dar a devida importância do movimento feminista amplo, inclusive em sua tática identitária (a criação do sujeito político “Mulher”) sem contudo desresponsabilizar a este ou a qualquer movimento de sua parcela de reprodução da opressão. Ainda, defendi uma perspectiva interseccional que dissolva o excesso de identitarismo que ainda permeia o movimento. Meus argumentos levam à conclusão de que

um feminismo que carrega uma continuidade com a tradição liberal e branca e que queira verdadeiramente colocar a raça e o racismo entre suas preocupações, precisa promover uma desidentificação processual da branquitude feminina; o que significa também o gradual descolamento da postura salvacionista-vitimista. Apenas nesse sentido é que estaria se responsabilizando, enquanto corpus social, pelo desfazimento do poder da branquitude. Entendo que essa responsabilização, é só pode proceder de um entendimento profundo de que há racismo tanto no ataque expulsivo às diferenças, quanto nos movimentos de inclusão igualitária homogeneizantes.

Argumentei que a raça é uma das categorias que impulsiona a uma transformação radical do feminismo e para além dele. Isso porque garantir seriamente o lugar da raça nesse palco discursivo conduz a uma reflexividade que deve refazer profundamente as identificações subjetivas das pessoas brancas e do modo identitário como se constituem e constituem o (seus) movimento(s). Nesse sentido, é inescapável que as pessoas brancas transitem por afetos desconfortáveis caso queiram verdadeiramente construir um feminismo interseccional ou antirracista. Qualquer ação política referente a raça que permaneça apenas no nível do discurso inclusivo, sem mobilizar camadas profundas do corpo, recairá na dinâmica de mascarar o racismo sobre o véu da igualdade.

A vergonha como um processo de situar-se e racializar-se aparece nestas reflexões como ideia-chave para a possibilidade de transformação do pacto narcísico da branquitude que impera na atualidade, tanto no feminismo, como fora dele. Ao propor a vergonha como caminho político, explícito minha posição de que a branquitude, tomada como problema, demanda uma resposta amorosa. Com isso, não estou me posicionando a favor de que pessoas não-brancas se prestem à função trabalhosa- e muitas vezes, violenta para elas- de redimir às brancas (Nascimento, 2020). Diferentemente, entendo que o amor se constrói relacionalmente e que é apenas através da ação responsável por parte das pessoas brancas em relação ao racismo, e não de uma culpa cristã de cunho redentor, que ele pode surgir (hooks, 2000/2021). Em diálogo com hooks, proponho movimentos de *amor-(repar)ação*, sem contudo deixar de reconhecer que há algo da ordem do irreparável.

Uma das perguntas que fica em aberto para reflexão é: que possíveis movimentos de amor-(repar)ação são esses? Não serão pessoas brancas que a responderão.

Finalmente concluindo este artigo, faço uma provocação àquelas feministas brancas que puderam se identificar como alvo das críticas aqui tecidas: quando será o momento certo para deixar de fazer o trabalho político para dentro - aquele de empoderamento identitário da Mulher - e começar a fazer, também, o trabalho político para fora - aquele da abertura à multiplicidade que implica em desidentificações com os modelos universais? Ou, dito de outra forma, de quanto tempo ainda precisamos para que possamos finalmente nos envergonhar? Por que a fuga desse encurralamento tão sustentada?

Referências

- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bento, C. (2022). *Pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Bento, C. (2023). O branco na luta antirracista: Limites e possibilidades – Robin DiAngelo, Cida Bento e Thiago Amparo. En L. V. Schucman & Ibirapitanga (Orgs.), *Branquitude: Diálogos entre racismo e antirracismo*. São Paulo: Fósforo.
- Cardoso, L. (2023). O protagonismo negro no desvelar da branquitude – Deivison Faustino, Lourenço Cardoso e Luciana Brito. En L. V. Schucman & Ibirapitanga (Orgs.), *Branquitude: Diálogos entre racismo e antirracismo*. São Paulo: Fósforo.
- Ciriza, A. (2002). Pasado y presente: El dilema Wollstonecraft como herencia teórica y política. En A. Borón & A. De Vita (Comps.), *Teoría y filosofía política: La recuperación de los clásicos en el debate latinoamericano*. Buenos Aires: CLACSO–USPI.
- Ciriza, A. (2019). Horizontes temporales para pensar la emancipación: Leer en clave feminista y desde el sur. *Revista Mora*, (21–34). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- Collins, P. H., & Bilge, S. (2016). *Interseccionalidade*. São Paulo: Boitempo.
- Curiel, O. (2013). De las identidades a la imbricación de las opresiones. En G. Córdoba, D. Corral & M. Suárez (Eds.), *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala* (pp. 41–54). Popayán, Colombia: Editorial Universidad del Cauca.
- Dávila, I. A. (1997). Las mujeres revolucionarias francesas exigieron el sufragio universal: ¿Lo enseñamos en las escuelas? *Clio & Asociados: La Historia Enseñada*, 2, 37–48. Universidad Nacional de La Plata.
- Davis, A. (2016). *Mulheres, raça e classe* (Obra original publicada em 1981). São Paulo: Boitempo.
- DiAngelo, R. (2018). Fragilidade branca. *Eco-Pós*, 21(3), 35–57. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Recuperado de https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos.pdf
- Dussel, E. (1996). *Filosofía de la liberación*. Bogotá: Nueva América. Recuperado de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/otros/20120227024607/filosofia.pdf>
- Fanon, F. (2008). *Pele negra, máscaras brancas* (Obra original publicada em 1952). Salvador: EDUFBA.
- Fernandes, F. (1972). *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro.
- Fraser, N. (1991). Repensar el ámbito público: Una contribución a la crítica de la democracia realmente existente. En C. Calhoun (Ed.), *Habermas and the public sphere* (pp. 00–00). Cambridge, MA: MIT Press.
- Glissant, É. (2005). *Introdução a uma poética da diversidade* (Obra original publicada em 1995). Juiz de Fora: Ed. UFJF.
- Gonzalez, L. (2018). Por um feminismo afro-latino-americano. En L. Gonzalez, *Primavera para as rosas negras: Léila Gonzalez*. Rio de Janeiro: Zahar.

Cientistas na favela: Uma reflexão sobre epistemologias da ação a partir “d’um saber corporal”¹

Scientists in the Favela: A Reflection on Action Epistemologies Based on “Embodied Knowledge” // Científicas en la favela: Una reflexión sobre epistemologías de la acción a partir de “un saber corporal”

Daniel Pires Mendes²

Filiación institucional (PPGeo-UERJ)

E-mail: daniel_mnds34@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4296-0531>

Camila Reis Tomaz³

Filiación institucional (PPGeo-UERJ)

E-mail: corporalidadeafroindigena@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8191-1388>

Nilton Abranches Junior⁴

Filiación institucional (PPGeo-UERJ)

E-mail: niltonabranches07@yahoo.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3940-2141>

Recibido: 30 de abril de 2025

Aprobado: 26 de julio de 2025



Como citar: Mendes, D. P., Reis Tomaz, C., & Abranches Junior, N. (2026). Cientistas na favela: Uma reflexão sobre epistemologias da ação a partir “d’um saber corporal”. *CorpoGrafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 13(13), pp. 150-160. DOI: <https://doi.org/10.14483/25909398.23579>

1 Artículo de reflexión

2 Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), atualmente cursando Educação Física na mesma instituição, com previsão de formatura para 2025. Integrou o Grupo de Estudos Saberes de Fresta (GESF GeoTales- UNIRIO, 2020-2022). Pesquisa diferentes expressões das relações entre sujeitos atletas de basquete amador e espaços de prática do esporte.

3 Bacharel em Educação Física pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), cursando Licenciatura na mesma instituição, com previsão de formatura para 2023. Instrutora de um ioga com atravessamentos ancestrais originários e afro diaspóricos há 11 anos, sendo 4 anos monitora na disciplina Fundamentos de Yoga, eletiva dos cursos de Educação Física da UFRJ. Pesquiso territorialidades na e da Conservação da Natureza, especialmente sobre as identificações com e a partir do Meio. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Ecoturismo e Conservação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO, 2019-2021). Fundei e coordenei o Pré-Mestrado para GPs, posteriormente, co-fundei e co-coordenei o Grupo de Estudos Saberes de Fresta (GESF GeoTales- UNIRIO, 2020-2022). Fiz parte do Núcleo de Estudos Cultura Popular e Sociedade, criando sua identidade visual, rede social e materiais de divulgação científica preta (2020-2023). Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Geografia na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) com previsão de conclusão em 2026. Integro o Grupo de Trabalho Pesquisa e(m) Ação e o Núcleo de Estudos Território e Resistência na Globalização (ambos UFF) e o GeoCorpo (UERJ).

4 Bacharel e Licenciado em Geografia pela UERJ, mestre e doutor pela UFRJ, com pós-doutorado em Geografia Humana (UFRJ) e em Direitos Humanos (UFPB). É professor associado do Departamento de Geografia Humana, do Instituto de Geografia da UERJ- Maracanã. É professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Geografia da UERJ/Maracanã, da linha de Cultura e Natureza.

Resumo

As reflexões constantes neste manuscrito partem da recepção de relato de experiência apresentado no *V Encontro Latino-americano de Investigadores(as) sobre Corpos e Corporalidades nas Culturas*. A experiência, parte inicial de dissertação e meados de tese em andamento, gerou a apresentação que versou sobre aspectos da decolonialidade no pretensão fazer junto da pós graduação em pesquisa-ação em que a participação extrapola o lugar do junto e protagoniza a continuação das colonialidades acadêmicas. Retoma-se aqui o debate iniciado na escrita e continuado na apresentação, em diálogo com a disciplina “Geografias Subalternas: hegemonia e decolonialidade” cursada no Programa de Pós-Graduação em Geografia, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), e as valiosas contribuições do Grupo de Trabalho “Corpos-corporalidades em imagens, representações, linguagens e comunicação”, no qual foi apresentado o relato. O objetivo deste manuscrito é contribuir com as reflexões sobre ações de extensão e pesquisa-ação pensadas para favelas no Rio de Janeiro, considerando as corporeidades e corpo-oralidades em espacialização nesse contexto. Consideraram-se, impreterivelmente, contradições e(m) diálogo corpo-espaco e epistemologias-metodologias compreendendo o território Favela e a cultura Acadêmica como dualidades hora complementares hora excludentes, em disputas via corpo, mediadas pela oralidade de proponentes dessas ações, formando assim uma encruzilhada corpo-oralidade-espaco-cultura.

Palavras-chave

Educação popular; geografias insurgentes; saberes corporais

Abstract

The reflections in this manuscript come from the reception

of an experience report presented at the *5th Latin American Meeting of Researchers on Bodies and Corporalities in Cultures*. The experience, which forms the initial part of a dissertation and the middle of a thesis in progress, dealt with aspects of decoloniality in the so-called doing together of postgraduate action research—where participation goes beyond the place of togetherness and leads to the continuation of academic colonialities. The debate began in the writing and continued during the presentation, in dialogue with the subject *Subaltern Geographies: hegemony and decoloniality*, taken in the Postgraduate Program in Geography at the State University of Rio de Janeiro (UERJ), and the valuable contributions of the working group Bodies-corporalities in images, *representations, languages and communication*, in which the report was presented. The aim of this manuscript is to contribute to reflections on extension and research-action actions designed for favelas in Rio de Janeiro, taking into account the corporealities and body-oralities in spatialization in this context. Contradictions and (in) body-space dialog and epistemologies-methodologies were taken into account, understanding the Favela territory and Academic culture as dualities that are complementary and excluding, in disputes via the body, mediated by the orality of the proponents of these actions, thus forming a body-orality-space-culture crossroad.

Keywords

popular education; insurgent geographies; body knowledge

Resumen

Las reflexiones de este manuscrito provienen de la recepción de un relato de experiencia presentado en el *V Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas*. La experiencia, que constituye la parte inicial de una disertación y mitad

de una tesis en curso, abordó aspectos de la decolonialidad en el llamado hacer juntos de la investigación-acción de posgrado, en el que la participación desborda el lugar de la convivencia y protagoniza la continuación de las colonialidades académicas. El debate se inició en la escritura y continuó en la presentación, en diálogo con la asignatura *Geografías Subalternas: hegemonía y decolonialidad* cursada en el Programa de Posgrado en Geografía de la Universidad Estatal de Río de Janeiro (UERJ), y las valiosas contribuciones del Grupo de Trabajo *Cuerpos-corporalidades en imágenes, representaciones, lenguajes y comunicación*, en el que se presentó el informe. El objetivo de este manuscrito es contribuir a la reflexión sobre las acciones de extensión e investigación-acción diseñadas para las favelas de Río de Janeiro, considerando las corporalidades y cuerpo-oralidades en la espacialización en este contexto. Se tuvieron en cuenta las contradicciones y el diálogo (en) cuerpo-espacio y las epistemologías-metodologías, entendiendo el territorio favelado y la cultura académica como dualidades complementarias y excluyentes, en disputas a través del cuerpo, mediadas por la oralidad de los proponentes de estas acciones, formando así una encrucijada cuerpo-oralidad-espacio-cultura.

Palabras clave

educación popular; geografías insurgentes; saberes corporales

Agradecimientos

Aos integrantes GeoCorpo (UERJ) Prof. Dr. Arthur Marques Almeida Neto (UFPB), Prof. Dr. Jerônimo Vieira (UFCA), a mestrandia Juliana Gabrois (PPGEO/UERJ), Me. Carolina Pinho (PPGEO/UERJ), ao colega da antropologia local, o mestrando Matheus Lucas Arcanjo (PPGA/UFGM), aos pares interlocutores do evento e no evento, em especial à Prof. Dra. María Laura Corvalán e ao Prof. Dr. Gabriel Lewin, por suas recepções e interlocuções com nosso trabalho, à Universidade Federal de Minas Gerais, à FAPERJ, à CAPES e à UERJ.

O Introdução

A Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), localizada na Zona Norte (ZN) da cidade, muito próxima aos acessos de estações de trem, metrô e rodeada por pontos de ônibus e praças públicas, se propõe enquanto espaço de produções críticas, em diálogo mais próximo com a classe trabalhadora e outras características que o fazer decolonial preconiza em suas epistemologias. Nesse sentido, a linha de Cultura da Pós-Graduação em Geografia (PPGeo) da UERJ têm, em seus produtos publicados, reconhecida diversidade de perspectivas críticas alinhadas à culturas urbanas e rurais de, em e/ou com resistências ao sistema neoliberal, ao sistema capitalista como um todo, e algumas, à colonialidade. Este trabalho surge da construção de pesquisadores da UERJ, do PPGeo, da linha de Cultura que, em seu mestrado e doutorado, buscam trazer algo distinto do que o que se propõem as universidades mais progressistas como a UERJ em suas práticas ditas: pesquisadores autores deste se propõem à contra colonialidade, a partir de suas origens, suas práticas e suas cosmopercepções (Santos e Mayer, 2020) acerca da vida e do trabalho.

Iniciaremos portanto nos colocando em primeira pessoa, do plural que somos não apenas quanti, mas qualitativamente. E para isso, também nos apresentamos na qualidade de pesquisadores enquanto ofício que, independente do reconhecimento de agências reguladoras, o sabemos que somos. Portanto, somos pesquisadores no fazer, no dizer, no escutar, no ganho, na paga e no dia-a-dia em campo que também é nosso cotidiano, pois vimos de origens indígena e afroindígena, do axé e da espiritualidade que questiona o sistema que aí está via corpo e via algo mais, que a título de mais ampla tradução, chamaremos de alma.

As pesquisas que embasam o trabalho “‘Como fala pra contrair o abdômen?’: um relato sobre estranhamentos entre linguagens, corporeidades e epistemologias” (Mendes e Reis, 2024) se construíram e seguem seus cursos a partir de leituras atravessadas por suas ancestralidades. Uma, se volta ao basquete de rua na ZN do Rio de Janeiro, parte periférica da cidade onde aspectos da ruralidade colonial permanecem nas favelas (Campos, 2005; Wagner e Duarte, 2015) e quintais da pista⁵ (Wagner e Duarte, 2015; Silva, 2022) a outra, sobre espacialidades de corpo-oralidades pretas como a Capoeira Angola e o Jongo, na mesma área da cidade (Reis e Barreto da Silva, 2022; Barreto da Silva e Reis, 2023). O trabalho apresentado, parte do encontro e desses atravessamentos, relata a experiência na construção de uma oficina de Yoga durante evento em favela na ZN e demonstra angústias do encontro entre pesquisadores e seus fazeres contra-coloniais e a territorialização epistemológica universitária, fundamentando ações quando o espaço em disputa é a favela no Rio de Janeiro.

No mês de Novembro de 2024, buscando assistir uma referência que muito dialoga com o que pensamos, fazemos e fazemos pensar quando escrevemos ou falamos em espaços de construção ou partilha de conhecimentos (e aqui certamente não nos restringimos aos ambientes acadêmicos e tampouco nos reduzimos neles), Silvia Rivera Cusicanqui, nos inscrevemos no “V Encontro Latino-americano de Investigadores(as) sobre Corpos e Corporalidades nas Culturas”, evento realizado na cidade de Belo Horizonte, em Minas Gerais, durante cinco dias.

O evento se iniciou com uma solenidade em ambiências do Serviço Social do Comércio - SESC local e continuou com oficinas, performances, mesas, apresentações de

trabalho e lançamentos de livro nas dependências da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Campus Pampulha. Participamos da programação junto a colegas do grupo GeoCorpo, da UERJ, os quais também contribuíram com as reflexões com suas percepções do evento e partilhas das apresentações em Grupos de Trabalho (GTs) que participaram e afins, estando portanto devidamente mencionados em nossos agradecimentos.

A apresentação do trabalho, com dez *slides* contendo texto em tópicos, mapa localizando a favela em que a oficina aconteceu, ícones representativos dos elementos textuais de um resumo e palavras-chaves que auxiliavam a explanação desses elementos, contou com aproximadamente quinze minutos de fala e amplo debate em seguida. Perguntas como “Como são essas práticas (extensão universitária) aqui?” Qual é a dificuldade (da extensão universitária) no Brasil, e mais especificamente no Rio de Janeiro?”, feitas após nossas falas acompanhadas pelos slides, nos demonstraram que a experiência que relatamos foi compreendida como uma ação de extensão, ainda que nosso resumo informasse ser uma atividade de festival e que não tenhamos falado sobre a atividade relacionando-a à academia. Respondemos às questões a partir de Freire e Nogueira (1989), Freire (2014), hooks (2017), Ferreira (2022). Entretanto, também questionamos a interpretação feita e foi, a partir da conversa gerada pelo contexto defendido pelos autores do corpo chegar primeiro (que a fala, ou o que seja) que esta reflexão foi iniciada. Pois, ao que nos pareceu, por parte das corporeidades proponentes, organizadoras e participantes do festival serem acadêmicas, a ação se reproduziu identitária enquanto Academia, e, portanto o que esses corpos exerceram em território além muros universitários, foi lido como ação de extensão. Compreender nossa participação nessa interpretação se tornou objetivo fundamental da presente análise. Entretanto, não nos detivemos nele, pois à medida que aprofundamos a releitura

5 Como se chama a parte da cidade que não é favela.

de nossas anotações e refizemos nossa apresentação, tomamos por objetivo secundário a título cronológico, retomar as reflexões feitas após a apresentação com as recomendações feitas, em diálogo com o supervisor das pesquisas.

Como já sinalizado, compreendemos a pesquisa como o que fazemos enquanto seres ativos economicamente na cultura, o que faz com que em participações em eventos, nossa percepção do espaço produzido para a realização e as dinâmicas que nele ocorrem farão parte de nossas escritas, reflexões e reescritas futuras. Nesse sentido, este manuscrito apresenta adiante o percurso metodológico realizado para a construção dessa escrita que não se pretende final enquanto trabalho, mas conclui nossa participação no evento. Em seguida, revelamos as contribuições da disciplina que cursamos à época, das bibliografias do trabalho apresentado e das considerações realizadas. Por fim, retomamos o título e apresentamos nossas considerações sobre o encontro encruzilhante entre nossas falas de apresentação do trabalho, as falas da recepção ouvidas por nós e as reflexões que somente o lugar de escuta, sendo atenta e afetuosa, promovem.

“Como fala pra contrair o abdômen?”

O trabalho apresentado no evento se refere à uma oferta de prática de yoga, intitulada “Yoga para todas, todes e todos”, oferecida durante um festival promovido em favela da Zona Norte do Rio de Janeiro de maneira gratuita, aberta e divulgada como um convite a quem se interessasse, sem qualquer pré-requisito. O condutor da prática foi um homem de pele clara e traços reconhecidos de fenótipo indígena, tendo como apoio para organização do espaço e registros fotográficos uma mulher preta de mesmos fenótipos. Ambos se apresentaram antes da condução da prática por suas origens periféri-

ca e rural, respectivamente e utilizaram na contextualização da oferta, elementos de suas territorialidades em exercício (Abranches Junior e Almeida Neto, 2015), que confluíam com as territorialidades faveladas que conheciam dali.

Autor desta escrita, o proponente e condutor da prática e sua auxiliar, ambos corpo-oralidades originárias em contexto urbano, são pesquisadores na Pós-Graduação em Geografia e bolsistas na UERJ. Essas informações não foram anunciadas antes ou durante a prática relatada, entretanto, motiva o estranhamento que resultou no trabalho apresentado durante o Encontro de Investigadores de Corporalidades.

“Como fala pra contrair o abdômen?”, pergunta que intitula o relato da experiência reflexiva inicial dos proponentes da oficina, foi a primeira indagação feita na montagem da prática, cujo interesse era ser recebida, compreendida e vivida por qualquer corpo favelado e, portanto, deveria ser dialógica às suas corporeidades. Essa preocupação se demonstrou dispensável, pois o que o relato e, portanto a apresentação, destacaram foi a presença exclusiva de universitários na atividade.

O festival do qual a atividade fez parte foi amplamente divulgado em grupos e páginas de redes sociais e aplicativos de comunicação, sendo uma proposta que se autodeclarou autogerida a partir da favela. A realização do festival se deu em local de passagem para e pela favela e de fácil acesso via transporte público. A proposta se demonstrava como “aquelas ‘manhas’ de resistir em alguns momentos estratégicos”, que Freire e Nogueira (1989, p.23) descrevem acontecer no cotidiano rural e periférico, repetidamente, se organizando enquanto coletiva no fazer. E, assim, essas práticas coletivas “vão aprendendo e vão resistindo e vão realizando um saber corporal” (p.24). Em concordância e originário de muitas

dessas “lutas cotidianas”, o fazer proposto enquanto oficina de yoga se inspirou em corporalidades de “lutas de buscar pela água, lutas que têm sua forma de ensinar e aprender a sobrevivência” (p. 24). A oficina se idealizou para “em meio ao movimento, em meio às lutas” ser como “momentos de propor uma parada” e, assim como os autores, “paramos para nos perguntar: vamos ver o que tem acontecido? É momento de, com eles, rever” (p.27). Nesse sentido, a oficina se pensou para refletir as corporeidades faveladas e seus conhecimentos corporais a partir da educação popular mediada pela conscientização corporal em yoga.

A oficina foi realizada sobre longos panos sobrepostos, formando um espaço comum compartilhado pelos participantes, homens e mulheres (cis e trans), de diferentes universidades públicas do Rio de Janeiro. Apenas um morador da favela, também universitário, participou da atividade, este previamente convidado pelos proponentes. Devido a questões diversas do evento, a oficina começou com atraso de três horas e o espaço utilizado estava recebendo mutirão de reforma e cuidados por moradores durante a oficina.

Apesar dos convites para participarem, de aproximação, esclarecimento de dúvidas e troca de contatos terem acontecido, o mutirão para a reforma era tão parte do evento quanto a oficina e o espaço seria - e foi - muito utilizado depois por outras propostas e participantes. Logo, se tornou inviável a participação dos proponentes no mutirão durante a oficina e dos mutirantes na oficina, que foi realizada durante as reformas.

A preocupação dos proponentes com a adaptação da linguagem técnica, comumente utilizada pelo condutor em suas práticas com atletas em contexto de performance esportiva, para uma maneira mais ampla de comunicação, se demonstrou ingênua frente ao mutirão aconte-

cendo durante a oficina. O interesse dos moradores em participar e a solicitação por uma repetição em outro momento ou lugar, a troca de contatos e as perguntas feitas ao condutor da prática sugeriram à equipe que a oferta em si era coerente com o interesse local. Por fim, a realização da oficina, que se propôs para público amplo e se construiu a partir de contextualização espacial, epistemológica e de linguagem, acabou por se demonstrar alegórica, visto que a estética dos corpos no chão em posições de “conforto”, “alongamento”, “descanso” e “meditação” como foram interpretados, parece ter sido o registro afetivo da prática para quem assistia, mas não se integrava. Assim surgiram nas dúvidas, nos comentários e nas descrições em agradecimentos após a prática. Da mesma forma, experimentar o chão favelado, ainda que sobre tecidos, e notá-lo confortável, pareceu ser espantoso para os que participaram e decidiram comentar sobre nos diálogos informais após a prática.

Recepção: e de Jesus, mais um blues⁶

O trabalho apresentado no evento foi escrito a partir de fundamentações teóricas que embasaram as pesquisas em curso, de Mestrado e Doutorado em Geografia na UERJ. A experiência relatada, entretanto, não foi de campo de nenhuma das duas pesquisas ou de evento relacionado ao nosso fazer científico. O Festival das Resistências, realizado na Favela da Maré no Rio de Janeiro-RJ, foi organizado e divulgado com participação de acadêmi-

6 O trabalho de Reis e Barreto da Silva (2022) intitulado “Jesus é Blues” e, aparentemente, eu também: o racismo epistêmico no acesso à academia decolonial.” versa sobre a experiência da autora de ser continuamente lida como uma intelectual decolonial sempre que se apresentava durante seu mestrado. Os autores apontam como o pressuposto branco é de que não há construção intelectual preta, ou esforço cognitivo na produção de conhecimento em corpo preto. Este, para uma branquitude que quer seguir renomeando e reterritorializando sujeitos pretos, se dá de forma inata, via sangue, passivamente. E assim, atualiza-se o epistemicídio preto, indígena e afroindígena, embranquecendo tudo que não deve ser compreendido sem o apoio de uma categoria branca de análise.

cos residentes da favela e, conseqüentemente, a oferta de inscrição e espaço de participação também se estendeu à academia (Mendes e Reis, 2024).

O que relatamos durante o GT “Corpos-corporalidades em imagens, representações, linguagens e comunicação” foram encruzilhadas encontradas por nós durante a elaboração da atividade que oferecemos no Festival, uma prática de yoga, em que pressupomos a participação de moradores do entorno, a reelaboração na oferta da atividade, em que estiveram os organizadores e colegas acadêmicos que ofertavam outras atividades, e, por fim, nossas considerações sobre melhores formas de condução e experimentação corpo-oral do espaço, além do entendimento de que nossa atividade foi na favela e não para ela ou com ela.

Quando terminamos nossa apresentação no GT, as perguntas e mediações feitas foram sobre a extensão universitária no Brasil, no Rio de Janeiro e, mais especificamente, a nível de Pós-Graduação e em contextos periféricos. O fato de nossa apresentação, que não aborda uma ação de extensão, levar a essa temática, nos chamou a atenção e, portanto, originou esta reflexão. Apesar da experiência com extensão na pós em formatos diversos (Reis et al, 2020), não nos atentamos para a semelhança das questões encontradas por nós durante o Festival também presentes em ações nos territórios externos à academia e, principalmente, nos territórios de outras ciências. Ao respondermos as primeiras perguntas, percebemos que a recepção ao trabalho vinha junto a uma expectativa de relato de práxis decolonial, por serem acadêmicos em uma favela, por ser yoga em um festival em favela e por se falar em resistência desde o título do evento. E essa foi uma segunda surpresa que decidimos refletir sobre, visto que, apesar de nossa origem, apresentada no início da fala, e de práticas contracoloniais éticas e estéticas anunciadas, não foi a primeira experiência

com a recepção de trabalho relacionado à oferta de atividade em periferia ser imediatamente ligado à decolonialidade (Reis e Barreto da Silva, 2023)).

É nesse sentido, que refletimos sobre textos recebidos, encontros e desencontros com referenciais práticos e bibliográficos da extensão universitária e de sua prática mais comum na pós-graduação, a metodologia de levantamento de dados muito utilizada como prática participativa, inclusiva e, para uma branquitude antirracista rasa, e por muitas vezes decolonial: a pesquisa-ação.

Geografias Subalternas, subalternizadas e subalternizantes

A disciplina “Geografias subalternas: hegemonia e decolonialidade”, oferecida pelo PPGeo da UERJ durante o primeiro semestre de 2024, aconteceu através de debates semanais em roda, a partir de leitura e apresentação de texto proposto. Em cada aula o debate inicial foi colocado a partir de dois discentes: um apresentando o texto e outro trazendo questões para o debate. A disciplina, em sua ementa, informa que tem por objetivo

explorar a relevância das geografias pós-coloniais, subalternas e decoloniais para a compreensão do mundo contemporâneo, bem como as ferramentas metodológicas e conceituais associadas a questões teóricas ou empíricas destes campos de estudo. Para isso, dividimos a disciplina em três partes dedicadas, respectivamente, ao pensamento pós-colonial, às reflexões referidas como estudos subalternos e, por fim, ao corpo teórico latino-americano dedicado a pensar a partir de uma perspectiva decolonial (UERJ, 2024)⁷.

Três textos da disciplina e reflexões registradas em cadernos durante os encontros embasam este manuscrito,

⁷ A ementa da disciplina foi enviada de maneira privada aos discentes inscritos.

tendo permeado o debate entre pesquisadores e supervisor de pesquisas após a apresentação do trabalho, mas não só. Os textos e as perspectivas geradas por suas leituras e debates também foram comentados e refletidos coletivamente com colegas⁸ e pares ao contarmos sobre a apresentação e recepção do relato de experiência. Trazemos a seguir as principais correlações e encontros entre referenciais da disciplina, referenciais de nossos fazeres e oportunos atravessamentos gerados no GT e inspiradores do presente estudo.

Maldonado-Torres (2018) compreende a observação em perspectiva mais longa dos períodos e processos para compreensão da colonização e seus momentos, assim como suas reverberações, continuidades e descontinuidades no tempo e no espaço. Nesse sentido, observa os grupos que foram colonizados vivendo atravessados por continuidades desse processo e não por sua finalização. Assim, trazemos a perspectiva do ativista decolonial, que se faz indispensável em nosso esforço intelectual (Maldonado Torres, 2018) de refletir junto em momento de paragem dos fazeres, sobre o que nosso corpo construiu durante a coletivização da prática, como propuseram Freire e Nogueira (1989).

Driver (2014:2022, p.176) afirma que “a geografia é uma disciplina que sempre teve uma reputação de ser ‘pé no chão’” e ainda, que “a percepção sobre a “origem da disciplina no mundo material muitas vezes associa a imagem de um geógrafo com a de um ativo pesquisador, mais engajado com o mundo do que distante dele”. Apesar de hoje em dia poucos geógrafos se considerarem esses tais exploradores, o autor ainda defende a impor-

tância da educação geográfica pelo aspecto do engajamento. Quando mencionada a origem dos proponentes acadêmicos do evento, assim como dos participantes, a Geografia figurou como justificativa, método e fundamentação teórico-militante da proposta e de seus resultados. O fato de profissionais e pessoas em formação na Geografia pensarem o evento no formato que foi, participarem com suas turmas e convidarem extensões para a programação de atividades, assim como da divulgação predominante ter sido via grupos acadêmicos da área, foi percebido na apresentação como natural, visto que parte dos pesquisadores da geografia se relaciona⁹ com a favela com frequência, seja morando em alguma delas, seja frequentando em momentos de diálogo (direto ou indireto) com suas pesquisas. O que pode ter fugido ao estranhamento é a normalização da chegada em massa da academia em espaços em que não habita o fazer acadêmico e o quanto as corporeidades acadêmicas podem reterritorializar esses espaços levando consigo as identidades territoriais com as quais se relacionam prioritária ou originalmente.

Driver (2014:2022) defende que, para além do quanto nos identificamos e em que grau nos consideramos pertencentes ao lugar que nascemos, a uma ou outra religião e a certa geração, o quanto somos identificados pelos demais desses grupos é fator determinante para a construção identitária. Chamamos atenção durante o relato para a diferença entre o “cria” e o “morador”, explicada por Nêgo Bispo em uma de suas muitas falas para (também) a academia¹⁰, em que um está integrado e defen-

8 Como já mencionado, não nos limitamos em nosso cotidiano de pesquisa e fora dela, tampouco o faremos aqui, em considerar o conhecimento construído apenas a partir das referências teóricas validadas internamente. Construímos e reconstruímos conhecimentos cotidianamente com referências validadas pelo cotidiano em si e assim reconhecemos colegas que nem sempre pares em nossas reflexões crítico-epistemológicas como pessoas com quem conversamos sobre teorias, práticas e práxis.

9 E, apesar da educação geográfica para o engajamento que o autor defende ser presente por exemplo na UERJ em muitas disciplinas, pode-se perceber alguma distância do engajamento prático no estágio em docência apresentado por Reis e Abranches Junior (2023) quando o assunto é favela. Mesmo localizada na Zona Norte, e com perspectiva crítica mais explicitamente defendida em seus eventos e produções, a UERJ não necessariamente forma pesquisadores engajados no ativismo cotidiano da periferia em que ela mesma pode se inserir, dependendo da perspectiva em observação.
10 Ver mais em <https://www.instagram.com/rocadequilombo/> Acesso em 28.Abr.25.

dendo seu pertencimento, se relacionando ativamente com a manutenção do espaço que co-produz na favela e o outro, passivamente se mantém no espaço que precisa estar pelo motivo que seja. Incluímos nessa distinção os pesquisadores, muitos deles estrangeiros, que vão morar nas favelas. E que, por mais que se integrem com longo tempo de permanência ou se habituem a um cotidiano parcial de morador, ao se propor co-produtor do espaço, introduz mais e mais acadêmicos em locais e linguagens de cria, oferecendo acessos que nem a eles pertencem.

Para Driver (2014:2022), culturas são imaginadas, significados inventados assim como os de “outros aspectos da identidade, tais como as concepções de masculinidade e feminilidade, corpos com ou sem deficiência, branquitude e negritude ou loucura e sanidade” (p.179). Portanto, para a construção de uma identidade favelada acadêmica legitimar um corpo que exerce territorialidades de opressão ser legítimo em seus fazeres, bastaria a intelectualidade hegemônica assim descrevê-lo.

Roy (2017), entretanto, apresenta a ação do sujeito subalternizado em uma virada importante nos registros dos espaços da cidade, saindo do lugar de limite do assunto que merece ser mencionado e indo para o lugar de quem menciona, não só a si mesmo, como descreve seus espaços vividos. Compreendido o sujeito subalternizado como contador de suas histórias e, portanto, apresentada a lacuna geográfica e corpo-territorial em histórias anteriores, o território favela é anunciado e o corpo que o identifica e/ou por ele é reconhecido, para nós passa a ser disputado.

A autora ainda chama atenção para uma teoria em que as economias em favela e territórios de organização similar seriam empreendedoras e defende nesse empreendedorismo a resposta coletiva e organizada a ausências socioeconômicas governamentais nesses espaços (Roy,

2017). Lourenço (2024), geógrafo, favelado, preto, e professor de pré vestibular social e da educação básica, constrói em sua dissertação identidades faveladas em relação a justamente essa responsividade nas agências quanto a resistência ou manutenção do status quo. Roy (2017) comenta que, a partir de valores inventados para o moderno, se determinaram valores para o primitivo e, assim, diferenciou-se não apenas o que é Natureza do que é evoluído e sinal de progresso, mas também que lugar é destinado a cada ser no mundo. Isso, em diálogo com as agências de Lourenço (2024), posiciona os favelados mais passivos quanto a mudança construída e empreendida por auto organização de certa forma interdependentes de uma academia efetivamente engajada e produtora e/ou co-produtora de conhecimentos coletivos de resistência, como os do cotidiano observados nos anos 80 por Freire e Nogueira (1989).

Em nosso caso, na oferta da oficina relatada no trabalho de Mendes e Reis (2024), a proposta pautada na Educação Popular se dava por seus fazeres interdependentes aos seus pensares acadêmicos. Como ambos são pesquisadores de origens cuja ruralidade é latente, a linguagem escolhida para o debate do espaço favela e da diferença via corpo se deu como continuidade do cotidiano pré atravessamentos da academia.

Roy (2017) descreve a potencialidade das Geografias Imaginativas no aspecto da representação de espaços que acabam por orientar a interpretação do mundo e, com isso, interferem ativamente nas escolhas atitudinais das pessoas. No exemplo da favela e da oficina relatada, o proponente e sua auxiliar foram preparados para adaptar a linguagem. No debate após a apresentação perguntam se o pressuposto era de que a linguagem técnica do yoga poderia ser distante para a favela. Não. Nossa linguagem seria, pois apesar da relação frequente com algumas favelas, não nos originamos nelas e, muito menos, na que

fomos oferecer a proposta. Esse momento nos fez considerar a diversidade dos territórios favelados e como as Geografias Imaginativas de um Território Favela limita a compreensão da diferença quando um corpo que nasceu lá pode ser lido morador, que se relaciona diariamente com a favela, e não necessariamente cria mesmo que tenha sido criado nela. E, ainda. Como um corpo que é cria, construiu esse lugar, ativamente, não sendo a passividade de um observador participante, por exemplo, considerada postura tão ativa assim, para fora da academia. Relembramos ainda Freire e Nogueira (1989) quando apontam o momento de respiro no cotidiano como uma parte do cotidiano em que se insere a reflexão mediada na educação popular. E não uma pausa intencional para educar. A educação se dá em todo o cotidiano. E, para os autores, a mediação acontece integrada a esse todo. Seguindo essa trilha de pensamento, a ação poderia ser uma proposta de reflexão coletiva sobre a resistência cotidiana exercida pelos corpos que se poriam em prática se fossem esses os corpos que estivessem presentes na oficina.

Buscamos abordar até aqui a importância do engajamento consciente em quem pesquisa na favela, sendo externo à ela, assim como a relevância de produções de crias faveladas e possíveis riscos de produções de moradores fortalecidos por uma academia que se pretende ativista até um limite teórico. Compreendemos com as contribuições da disciplina cursada, o tempo destinado e a generosidade da mediação no debate do GT, que os limites entre o que as pessoas realmente fazem no mundo e a forma como representaremos esses fazeres está mediado pela reflexão no tempo do respiro acadêmico, aonde coletivamente debatemos e podemos, assim como o povo- que somos!!!- aprender cotidianamente.

Referências

- Abranches Junior, N., & Almeida Neto, A. M. (2015). Religião, gênero e território: discursos midiáticos da Parada Gay de São Paulo. *Espaço e Cultura*, (38), 205–224. Disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/29076>. Acesso em 29 jun. 2023.
- Barreto da Silva, R. M., & Reis, C. T. (2023). Pretas masculinidades: saberes escrevíveis. In C. C. Dias, L. Barbosa, & R. Conceição (Orgs.), *Voices negras nas artes* (Vol. 1). Editora Desalinho.
- Campos, A. (2005). *Do quilombo à favela: A produção do "espaço criminalizado" no Rio de Janeiro*. Bertrand Brasil.
- Driver, F. (2024). Geografias imaginativas. *Espaço e Cultura*, 1(51). <https://doi.org/10.12957/espacoecultura.2022.81444>. Disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/espacoecultura/article/view/81444>.
- Freire, P., & Nogueira, A. (1989). *Que fazer? Teoria e prática em educação popular* (2ª ed.). Vozes.
- Freire, P. (2014). *Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa*. Paz e Terra.
- Ferreira, T. (2022). *Pedagogia da circularidade: Ensinagens de Terreiro*. Digitaliza Conteúdo.
- hooks, b. (2013). *Ensinando a transgredir: A educação como prática da liberdade* (Vol. 2). WMF Martins Fontes.
- Lourenço, L. A. F. (2023–2024). *Maré: Tecendo identidades através do território* (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal Fluminense. Disponível em https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFF-2_dcbfb367b015f10ee994275bb1868490.

Maldonado-Torres, N. (2018). Analítica da colonialidade e da decolonialidade: Algumas dimensões básicas. In J. Bernardino-Costa, N. Maldonado-Torres, & R. Grosfoguel (Orgs.), *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico* (1ª ed., Coleção Cultura Negra e Identidades). Autêntica Editora.

Mendes, D. P., & Tomaz, C. R. (2024). "Como fala pra contrair o abdômen?": Um relato sobre estranhamentos entre linguagens, corporeidades e epistemologias. In *Caderno de Resumos do Encontro Latino-americano de Investigadores(as) sobre Corpos e Corporalidades nas Culturas* (Anais). UFMG. Disponível em <https://www.even3.com.br/ebook/vencontrocorposbrasil2024/844673-COMO-FALA-PRA-CONTRAIR-O-ABDOMEN--UM-RELATO-SOBRE-ESTRANHAMENTOS-ENTRE-LINGUAGENS-CORPOREIDADES-E-EPISTEMOLOG>.

Reis, C. T., & Abranches Junior, N. (2023). Marco temporal e escrevintes: Territorialidades, Maré-RJ e povos em movimento. *Anais do Encontro Regional de Ensino de Geografia*, 25–36. Disponível em <https://ocs.ige.unicamp.br/ojs/ereg/article/view/3934>

Reis, C. T., & Barreto da Silva, R. M. (2022). “Jesus é Blues” e, aparentemente, eu também: O racismo epistêmico no acesso à academia decolonial. In *Anais do ST 18- Ensino e Produção de Ciência e Tecnologia Negrorreferenciadas. XII COPENE. Democracia, PODER e Antirracismos*. Disponível em <https://www.copene2022.abpn.org.br/anais/trabalhos/anais01?simposio=228#C>

Reis, C. T., Vinolo, B. de La Vega, Casemiro, Í. de P., Matschuck, T. C., Miranda, S. S. M., & Ponciano, L. C. M. de O. (2020). “Se tem o dobro, convide”: Uma experiência de partilha na pós-graduação. In *Anais do 9º Congresso Brasileiro de Extensão Universitária: Redes para promover e defender os Direitos Humanos* (pp. 2486–2487). Disponível em <https://www.ufmg.br/cbeu/wp-content/uploads/2022/09/AnaisCBEU-ufmg-unifal-com.pdf>

Roy, A. (2017). Cidades faveladas: Repensando o urbanismo subalterno. *E-metropolis*, 8(31), 6–21. Disponível em http://emetropolis.net/system/artigos/arquivo_pdfs/000/000/233/original/emetropolis31_capa.pdf?1513866648

Santos, A. B. dos, & Mayer, J. (2020). Início, meio, início: Conversa com Antônio Bispo dos Santos. *Indisciplinar*, 6(1), 52–69. <https://doi.org/10.35699/2525-3263.2020.26241>. Disponível em <https://periodicos.ufmg.br/index.php/indisciplinar/article/view/26241>

Silva, S. K. R. (2022). A alma do quintal: Moradores, ancestrais, rituais e enraizamentos. In A. Rocha, B. Vinolo, & J. Santos (Orgs.), *O Despertar das Consciências: Experiências no debate étnico-racial e antirracista em projetos de educação não formal*. Sesc RJ.

Wagner, S. G., & Duarte, C. R. (s.d.). A ambiência peculiar do lugar quintal nas residências da zona norte do Rio de Janeiro. *Revista Interfaces*, 22, 89–96. Disponível em <https://www.academia.edu/download/93418323/477887347.pdf>



Viaje. Darcy Ordóñez "tomate de carne" 2025

Corpas Gordas: Beleza e saúde, a patologização é violência. O que estamos entendendo por saúde?¹

Cuerpas Gordas: Belleza y salud, la patologización es violencia. ¿Qué estamos entendiendo por salud? // Fat Bodies: Beauty and Health, Pathologization is Violence. What Do We Mean by Health?

Maria Luisa Jimenez Jimenez²

malujjimenez@gmail.com

Universidade Estadual de Londrina

Fecha de recepción: abril 16, 2025

Fecha de aceptación: 11 de septiembre de 2025



Cómo citar: Jimenez-Jimenez, M. L. (2026). Corpas Gordas: Beleza e saúde, a patologização é violência. O que estamos entendendo por saúde? *CorpoGrafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 13(13), pp. 162–175. DOI: <https://doi.org/10.14483/25909398.23505>

¹ Artigo investigação e reflexão
² Professora pesquisadora no PPGCom linha de pesquisa Decolonialidades e Comunicação na UEL. Pós-doutorado pela Pós-Graduação EICOS em Psicossociologia na UFRJ. Líder do Grupo de Estudos e Ação Pesquisa Gorda- Estudos Transdisciplinares das Corporalidades Gordas no Brasil.

Resumo

O artigo provoca uma análise crítica da relação entre saúde e “obesidade”, destacando como a tendência de patologizar corpos gordos perpetua preconceitos e exclusões no campo biomédico. A autora apresenta os danos causados pela gordofobia, sobretudo na vida de mulheres negras e periféricas, e questiona o uso de cálculos e medições que definem se corpos são doentes, como métricas reducionistas que ignoram as particularidades dos corpos. O texto discute ainda a violência institucional enfrentada, abordando desde a inadequação das instalações médicas até a violação de seus direitos. A pesquisa situa a questão da saúde no contexto de uma sociedade capitalista neoliberal, onde o foco no lucro supera o bem-estar humano, propõe integrar perspectivas dos estudos transdisciplinares do corpo gordo, com o objetivo de desafiar as normas existentes e fomentar narrativas mais críticas e transformadoras sociais. legitimando outras formas de existência e do que se entende por prática em saúde.

Palavras-chave

gordofobia, estudos do corpo gordo, obesidade, saúde, violência ética

Resumen

El artículo provoca un análisis crítico de la relación entre salud y “obesidad”, destacando cómo la tendencia a patologizar los cuerpos gordos perpetúa prejuicios y exclusiones en el campo biomédico. La autora presenta los daños que causa la gordofobia, especialmente en la vida de las mujeres negras y periféricas, y cuestiona el uso de cálculos y mediciones que definen si los cuerpos están enfermos, como las métricas reducionistas que ignoran las particularidades de los cuerpos. El texto también aborda la violencia institucional que enfrentan, abarcando desde la insuficiencia de las instalaciones médicas hasta la violación de sus derechos. La investiga-

ción sitúa la cuestión de la salud en el contexto de una sociedad capitalista neoliberal, donde el enfoque en el lucro supera el bienestar humano, y propone integrar perspectivas de estudios transdisciplinarios del cuerpo gordo, con el objetivo de desafiar las normas existentes y fomentar narrativas más críticas y socialmente transformadoras. legitimando otras formas de existencia y lo que se entiende como práctica de salud.

Palabras clave

gordofobia, estudios sobre cuerpos gordos, obesidad, salud, violencia

Abstract

The article provokes a critical analysis of the relationship between health and “obesity”, highlighting how the tendency to pathologize fat bodies perpetuates prejudices and exclusions in the biomedical field. The author presents the damage caused by fatphobia, especially in the lives of black and periph contexto da gordofob eral women, and questions the use of calculations and measurements that define whether bodies are sick, such as reductionist metrics that ignore the particularities of bodies. The text also discusses the institutional violence faced, addressing everything from the inadequacy of medical facilities to the violation of their rights. The research situates the issue of health in the context of a neoliberal capitalist society, where the focus on profit surpasses human well-being, and proposes integrating perspectives from transdisciplinary studies of the fat body, with the aim of challenging existing norms and fostering more critical and socially transformative narratives, legitimizing other forms of existence and what is understood as health practice.

Keywords

fatphobia, fat studies, health, obesity, ethical violence

Considerações Iniciais

A temática que relaciona saúde e “obesidade” ainda é predominantemente embasada por discursos que tendem a reduzir corpos gordos a meros diagnósticos médicos acompanhados de estigmas discriminatórios. Este texto propõe uma análise crítica sobre como a patologização dessas corporalidades contribui para a manutenção de preconceitos e exclusões nas esferas biomédicas e sociais. Baseada em uma pesquisa de pós-doutorado na área de psicossociologia da saúde, a autora reflete amplamente sobre os impactos da gordofobia na existência de pessoas gordas, com uma atenção particular voltada às vivências de mulheres negras e periféricas, frequentemente situadas nos cruzamentos dessas opressões.

As mulheres negras periféricas enfrentam a gordofobia de maneira mais intensa por estarem situadas na intersecção de múltiplas formas de opressão. A construção histórica do ideal de beleza, fortemente ancorado em padrões eurocêtricos, sempre excluiu corpos negros e, em especial, os femininos. A escravidão deixou como herança a hipersexualização, a desumanização e a associação do corpo da mulher negra a estereótipos animalizados ou de servidão (Kilomba, 2019). Assim, a negritude, o gênero e a classe social já posicionam essas mulheres em um lugar de marginalização estética e social, que é agravado quando o corpo não se encaixa no padrão magro valorizado pela sociedade, nem como belo, nem como saudável.

A gordofobia, quando atravessada pelo racismo e pelo classismo, assume contornos ainda mais violentos. Nas periferias, o acesso limitado a procedimentos estéticos, espaços de lazer e atividade física, além de que os formatos de corpos são outros. Em vez de se compreender essas condições estruturais, prevalece a responsabilização individual, reforçando o estigma de que mulheres gordas seriam “desleixadas” ou “indisciplinadas” (hooks, 2019). Esse discurso, que invisibiliza os determinantes sociais do corpo, recai com mais força sobre mulheres negras periféricas, perpetuando sua exclusão social e simbólica.

Ademais, a mídia e a cultura popular reproduzem estereótipos que associam mulheres negras gordas a papéis secundários, cômicos ou de cuidado, negando-lhes a possibilidade de serem vistas como protagonistas, intelectuais ou sujeitos de desejo

(Collins, 2016). Essa invisibilidade afetiva e social reforça a ideia de que seus corpos não são dignos de valorização, ao mesmo tempo em que naturaliza violências cotidianas. Portanto, compreender por que as mulheres negras periféricas são as que mais sofrem gordofobia no mundo exige analisar a sobreposição entre racismo, sexismo, classismo e gordofobia, reconhecendo que suas experiências não podem ser entendidas de forma isolada, mas apenas por meio de uma perspectiva interseccional (Crenshaw, 2002; Akotirene, 2019).

Ao abordar reflexões sobre corporalidades gordas, é fundamental adotar uma linguagem acolhedora e inclusiva, que reconheça as dimensões políticas e sociais presentes nas nomenclaturas utilizadas. Termos como “obesidade”, “acima do peso” e “excesso de peso” frequentemente carregam conotações de hierarquização e violências, perpetuando estigmas e discriminações, a gordofobia com pessoas gordas.

Propomos desde os estudos transdisciplinares das corporalidades gordas no Brasil, a Pesquisa Gorda a revisão e denúncia do uso do conceito “estigma do peso” cunhado principalmente por profissionais de saúde que não dialogam com nossos estudos e pesquisas. Importante colocar aqui que o conceito gordofobia é político porque é e está sendo construído por pessoas/pesquisadoras/ativistas gordas no mundo todo há mais de 50 anos. Não levar isso em consideração além de ser gordofóbico, é violência epistêmica já que,

Levar em consideração outros entendimentos, suas contradições e as consequências de saberes violentos também é identificar nosso lugar social, nossos pontos de vista e afetações, o que é muito importante para estar à vontade e confiante na escrita, na pesquisa, na vida. Nossas histórias importam, a pesquisa/vida/ativismo — como forma de rompimento com o colonialismo gordofóbico, cisheteronormativo, racista, masculino, machista — propõe ruptura de paradigmas e construção de novos saberes, novos mundos. É preciso e estão acontecendo denúncias dessas violências epistemológicas, propostas epistemológicas a partir desse entendimento, revisões do que já existe, mas, principalmente, um rompimento com essa ciência colonialista e violenta com os corpos abjetos (Butler, 2016) e uma construção de saberes subalternos que não sejam violentos com nenhuma corporalidade (Preciado, 2021) (Jimenez-Jimenez, 2023c, p.12).

O conceito de epistemicídio, conforme definido por Sueli Carneiro (2005), diz respeito à aniquilação sistemática dos conhecimentos de grupos historicamente marginalizados. Este fenômeno é uma manifestação do colonialismo que privilegia saberes de origem eurocêntrica e patriarcal, enquanto deslegitima e suprime contribuições culturais, linguísticas e intelectuais provenientes de povos não brancos. O epistemicídio atua como uma ferramenta de violência simbólica, reforçando estruturas de poder que mantêm a exclusão e silenciam vozes dissidentes. Assim como o genocídio visa a eliminação física de populações, o epistemicídio busca erradicar suas identidades culturais e modos de vida, perpetuando uma hierarquia global que valoriza o conhecimento ocidental em detrimento dos saberes locais e tradicionais.

Nesse contexto, é importante problematizar essas expressões, considerando que elas não apenas descrevem características físicas/biológicas, mas também refletem construções sociais que influenciam a forma como os corpos são vistos e tratados. Pensar de maneira crítica sobre essas terminologias permite avançar em direção a uma pedagogia política ativista e transformadora, que valorize a diversidade corporal e promova o respeito às vivências das pessoas gordas no mundo. Tal postura não apenas ressignifica preconceitos estruturais, como a gordofobia, mas também contribui para a construção de saberes mais acolhedores, situados e críticos.

O índice conhecido como IMC (Índice de Massa Corporal), medições, cálculos do tamanho do corpo utilizados comumente para classificar indivíduos como “obesos”, doentes, saudáveis ou não, reflete ainda uma visão reducionista do corpo humano que ignora suas múltiplas subjetividades. Simplificando a dimensão complexa e multifacetada dos corpos a um esculpado número, esta lógica médica perpetua a falsa noção de que corpos gordos simbolizam, automaticamente, doenças, preguiça, sujeira ou incompetência. Tais avaliações carecem de considerações por fatores contextuais, sociais e culturais profundos, de como a gordofobia é um estigma estrutural naturalizado em nossa sociedade.

Patologizar corpos gordos transcende o biológico, enredando-se em dinâmicas estruturais de opressão, destacadamente pela confluência de gordofobia, racismo, classismo e sexismo.

Mulheres negras de camadas periféricas — representando um cenário significativo da comunidade global de corpos gordos, como apontam dados da OMS — se tornam focos habituais de violências e exclusões institucionais interseccionadas. Essa estrutura de opressão evidencia como saberes pretendidamente neutros e objetivos, como os biomédicos, acabam por consolidar um imaginário discriminatório que sustenta desigualdades e hierarquias entre os corpos.

Enquanto a Organização Mundial de Saúde (OMS) define saúde como a combinação entre bem-estar social, mental e físico em sua potência máxima, há, na prática, uma interpretação frequentemente resumida que prioriza os aspectos biomédicos acima de tudo. No caso das vivências de pessoas gordas, essa abordagem excessivamente limitada leva a intervenções e discursos que normalmente ignoram a validade das suas experiências culturais, subjetivas.

A investigação conduzida pela autora expõe como, dentre as camadas da violência institucional enfrentadas pelas mulheres gordas, está desde a ausência de infraestrutura hospitalar que comporte suas necessidades específicas — como a falta de macas, manguitos e dispositivos adequados — até os constantes olhares recriminatórios firmados sobre seus corpos. Além de problemas de acessibilidade, emerge nesses relatos uma questão ainda mais grave: a recusa simbólica em legitimá-las enquanto sujeitos plenos de direitos, reforçando barreiras que as inviabilizam em sua busca por atenção e cuidado responsável no sistema de saúde, principalmente o SUS- Sistema único de saúde- que é quem atende a população marginalizada, por ser público e gratuito no Brasil.

A leitura sobre como o preconceito contra corpos gordos opera ganha profundidade ao ser posta em diálogo com questões interseccionais. A violência dirigida a essas mulheres gordas negras, principalmente aquelas de territórios periféricos, mas não só a elas, está direta e fortemente ancorada em sistemas patriarcais, coloniais e racistas que atuam historicamente desvalorizando essas corporalidades. As narrativas construídas entorno do que seria corporalidades “saudáveis” reforçam a exclusão dessas mulheres, tanto nos âmbitos explícitos quanto implícitos da vida cotidiana e da esfera médica.

As marcas da violência provocada pela gordofobia manifestam-se em inúmeros cenários, desde a restringida acessibilidade nos transportes e nos mercados da moda e do trabalho — que muitas vezes não contemplam corpos para além de padrões pré-definidos —, ao enquadramento moralizatório vivido quando buscam cuidados, sobrevivência ou tratamentos. Infelizmente, tais discriminações ganham legitimização em práticas médicas que desconsideram escutas cuidadosas, muitas vezes condenando precariamente essas mulheres numa lógica responsabilizadora voltada exclusivamente à perda de peso.

Para abordar de forma eficaz a violência sistêmica causada pela gordofobia, que marginaliza indivíduos gordos, é imperativo adotar uma perspectiva crítica que transcenda os limites tradicionais da biomedicina. A compreensão das complexidades inerentes aos corpos gordos não pode mais se apoiar exclusivamente em métricas ultrapassadas, como o Índice de Massa Corporal (IMC) ou outros cálculos matemáticos simplistas. Esses métodos, muitas vezes, falham em capturar a diversidade e a riqueza das experiências humanas, perpetuando estigmas e preconceitos.

É necessário considerar abordagens multidimensionais que incluam aspectos sociais, psicológicos e culturais, promovendo uma visão mais inclusiva e respeitosa. Somente ao reconhecer a pluralidade dos saberes e valorizar as particularidades de cada indivíduo, poderemos avançar em direção a uma sociedade menos violenta, onde todos os corpos sejam vistos e tratados com dignidade e respeito pelo sistema de saúde.

O presente artigo busca estimular uma reflexão crítica sobre a prática de patologizar corpos, destacando seu caráter violento e excludente, e propondo uma revisão dessa abordagem. Além disso, o texto insere no debate a compreensão de saúde dentro do contexto de uma sociedade capitalista neoliberal, onde a saúde é comercializada e o lucro se sobrepõe ao bem-estar humano.

Para enriquecer essa discussão, adotamos uma abordagem teórica crítica e bibliográfica, fundamentada em estudos transdisciplinares sobre corporalidades gordas, teorias queer e crip, bem como no feminismo. A intenção é integrar essas perspectivas a outras epistemologias subalternizadas, promovendo

narrativas que desafiem e desestruem as normas estabelecidas. Dessa forma, buscamos construir um diálogo que questione as estruturas de poder vigentes e proponha alternativas mais inclusivas e respeitosas para a compreensão dos corpos gordos e da saúde na contemporaneidade.

2. Corpos Gordos: Beleza e saúde, a patologização é violência.

A sociedade contemporânea, marcada por padrões estéticos rígidos e frequentemente inatingíveis, tem perpetuado uma série de preconceitos e discriminações contra corpos que não se encaixam nesses moldes. Entre esses, os corpos gordos têm sido alvo de patologização, um processo que transforma uma característica física em uma condição médica ou patológica.

Historicamente, a percepção dos corpos gordos variou significativamente. Em algumas culturas e épocas, a gordura corporal foi associada à abundância e fertilidade. No entanto, com o advento da modernidade e a ascensão de ideais de beleza cada vez mais restritivos, a gordura passou a ser vista predominantemente como um problema de saúde e estética (Vigarelli, 2012).

A beleza tem sido um tema central na filosofia ocidental, desde a antiguidade. A busca pela beleza, seja através da posse, contemplação ou transformação do próprio corpo, é uma constante na sociedade, a beleza tem sido associada a outras características, como bondade e divindade, e como isso influencia as normas sociais e comportamentais (Sant'anna, 2014).

Madel (2007), explica que,

A imagem de força, beleza e juventude é, nesses lugares de interação, sinônimo de saúde, ou melhor, a saúde está submetida à estética, o que significa que estar fora dos padrões de beleza do grupo e de suas práticas, é estar sem saúde e excluído de sua convivência, principalmente porque a construção da pessoa fisiculturista está relacionada à construção e manutenção de sua forma física. Estar fora de forma é estar na liminaridade no con-

texto das academias de musculação, pois o corpo individual é o centro desse universo, sendo tratado como máquina que tem entre seus principais combustíveis os esteroides, anabolizantes e os suplementos alimentares, produtos dos grandes laboratórios e indústrias farmacêuticas (Madel, 2007, p. 15).

Na Antiguidade, filósofos como Platão e Aristóteles discutiram a beleza em relação ao bom e ao verdadeiro. Para Platão, a beleza estava intimamente ligada à ideia de bondade moral e perfeição espiritual. Ele via a beleza como um reflexo do mundo das ideias, onde tudo é perfeito e eterno. Aristóteles, por outro lado, via a beleza como uma harmonia e proporção que pode ser observada na natureza e nas artes (Barros, 2010).

Historicamente, a beleza foi frequentemente associada ao bom, ao divino e ao especial. Isso criou uma hierarquia em que o belo não era acessível a todos, mas reservado para aqueles considerados especiais ou superiores. Essa associação elevou a beleza a um status de poder e influência social. A busca por beleza tornou-se uma forma de alcançar aceitação e status social (Jimenez-Jimenez, 2020).

Ao longo dos séculos, as normas sobre o que é considerado belo mudaram constantemente. O discurso dominante sobre beleza estipulava padrões específicos para homens e mulheres. Para as mulheres, por exemplo, esses padrões variaram de pele clara a bronzada, de corpos esqueléticos a mais robustos. Essas normas foram impostas por discursos de poder que definiam o que era desejável em diferentes épocas.

A beleza tem o poder de diferenciar, causar inveja e excitar. Ela é frequentemente vista como um símbolo de status e pode ser usada como moeda de troca em várias organizações sociais. A hierarquização do belo e do “normal” cria exclusão para aqueles que não se encaixam nos padrões estabelecidos socialmente, dessa maneira ela também é construída de forma a manter privilégios das classes mais abastadas, como ferramenta de controle e exclusão.

A busca pela beleza e o culto ao corpo “perfeito”-magro, malhado, branco, hetero- têm se manifestado de maneira cada vez mais precoce na sociedade contemporânea. Observa-se que meninas, entre 4 e 5 anos, já demonstram preocupação com a

magreza e fazem uso de produtos que prometem alcançar os padrões estéticos vigentes. Esse fenômeno se intensificou no Brasil a partir da década de 1990, com a abertura do mercado às importações, conforme destaca Sant’Anna (2014).

O império da beleza e do emagrecimento tem investido de forma crescente na vida das mulheres desde cedo, como enfatiza Sant’Anna (2014). A partir dos anos 2000, salões de beleza dedicados exclusivamente ao público infantil proliferaram em diversas cidades do Brasil. Esses estabelecimentos, muitas vezes associados a concursos de beleza infantil, refletem uma cultura que valoriza a aparência desde a infância.

Foucault (1997) explica como o corpo está extremamente inseparável de uma gestão de disciplina e controle por parte dos discursos de poder, que reprimem nossa maneira de estar no mundo. Já que,

Se o mito da beleza não se baseia na evolução, no sexo, no gênero, na estética, nem em Deus, no que se baseia então? Ele alega dizer respeito à intimidade, ao sexo e à vida, um louvor às mulheres. Na realidade ele é composto de distanciamento emocional, política, finanças e repressão sexual. O mito da beleza não tem absolutamente nada a ver com as mulheres. Ele diz respeito às instituições masculinas e ao poder institucional dos homens (WOLF, 2018, p. 80).

A obra "O Mito da Beleza", apesar das controvérsias relacionadas às declarações recentes da autora, mantém sua relevância no debate sobre padrões estéticos e suas implicações sociais. Para esses estudos foi fundamental separar a análise do conteúdo do livro das opiniões pessoais da autora, permitindo uma discussão mais ampla sobre a influência da beleza na percepção de gênero, autoestima e igualdade. A profundidade dos argumentos apresentados na obra contribui para uma reflexão crítica sobre como a sociedade molda e valoriza a imagem física, como forma de violência com mulheres dentro do sistema patriarcal. Portanto, mesmo diante das controvérsias, "O Mito da Beleza" oferece uma perspectiva valiosa que merece ser considerada na análise de questões contemporâneas relacionadas à beleza e seus impactos culturais.

A beleza está relacionada diretamente à maneira como nossa sociedade está organizada patriarcalmente, na qual o sexo feminino é objeto de desejo e dominação, instrumentalizando controles para que as mulheres, desde muito cedo, queiram e foquem na beleza como objetivo final de sobrevivência. Esse mecanismo é perigoso porque anula muitas outras coisas que as mulheres poderiam buscar como objetivo em suas vidas, como estudos, carreiras, viagens, amores. Existe, então, uma obsessão pela magreza e por tudo que está relacionado a ela (Jimenez-Jimenez, 2020).

As mulheres devem querer encarná-la, e os homens devem querer possuir mulheres que a encarnem. Encarnar a beleza é uma obrigação para as mulheres, não para os homens, situação está necessária e natural por ser biológica, sexual e evolutiva. Os homens fortes lutam pelas mulheres belas, e as mulheres belas têm maior sucesso na reprodução. A beleza da mulher tem relação com sua fertilidade; e, como esse sistema se baseia na seleção sexual, ele é inevitável e imutável. Nada disso é verdade. A "beleza" é um sistema monetário semelhante ao padrão ouro. Como qualquer sistema, ele é determinado pela política e, na era moderna no mundo ocidental, consiste no último e melhor conjunto de crenças a manter intacto o domínio masculino. Ao atribuir valor às mulheres numa hierarquia vertical, de acordo com um padrão físico imposto culturalmente, ele expressa relações de poder segundo as quais as mulheres precisam competir de forma antinatural por recursos dos quais os homens se apropriaram (Wolf, 2018, p. 27).

Dentro do aqui discutido, a beleza tem sido historicamente associada a conceitos de saúde e virtude, enquanto a feiura é frequentemente ligada a características negativas, incluindo doenças, já que a doença em nossa sociedade tem uma concepção de fracasso, de falta de cuidado e de culpabilização do doente (Jimenez-Jimenez, 2020).

Na sociedade atual, o corpo magro é visto como bonito, enquanto o corpo gordo é considerado feio. Isso resulta em uma atribuição de qualidades positivas aos magros e negativas aos gordos. Essa percepção é ainda mais acentuada no caso das mulheres, que enfrentam uma pressão social adicional devido ao ideal patriarcal de beleza. A imposição de um padrão

corporal único e considerado aceitável intensifica essa discriminação, marginalizando ainda mais os corpos femininos que não se encaixam nesse protótipo de beleza, magreza e saúde.

Michel Foucault, em suas obras *Vigiar e Punir* (1998) e *Nascimento da Clínica* (2004), aborda a normatização dos corpos e a relação inseparável entre saber e poder. Ele critica a forma como o conhecimento médico, muitas vezes considerado incontestável, legitima discursos que não são necessariamente verdadeiros. Foucault destaca que todo conhecimento é influenciado por interesses e relações de poder, não havendo saberes isentos. Além disso,

"(...) o filósofo analisa a transformação na percepção da medicina ocidental, onde a "arte de curar" foi substituída pela objetificação das doenças no corpo. Essa mudança desvaloriza a subjetividade do adoecimento e valoriza modelos de identificação de doenças, ignorando a singularidade dos indivíduos" (Jimenez-Jimenez, Cruz & Gomes, 2023a, p. 234).

No contexto da gordofobia, os estigmas sobre corpos gordos são construções sociais carregadas de moralismo, já que são estruturais e naturalizados. Existe, portanto, a necessidade urgente de compreender esses mecanismos na formação de profissionais da saúde, promovendo igualdade no acesso à saúde sem julgamentos, e violências com essas corporalidades. As consequências da gordofobia médica tem levado pessoas gordas à morte, já que muitas delas perdem o direito à escuta e investigação de suas queixas, substituídas por um pré diagnóstico pelo tamanho do corpo. Dessa maneira, a patologização dos corpos gordos é reforçada por discursos médicos que frequentemente associam o corpo gordo a uma série de doenças, o diagnóstico vem antes da escuta e do cuidado.

O entendimento sobre os corpos gordos em "doentes" tem várias consequências negativas, e suas consequências no chão da saúde, em hospitais, consultórios, é violência com pessoas gordas, uma vez que, contribui para o estigma social, a gordofobia estrutural. Pessoas gordas enfrentam discriminação em diversos âmbitos, desde o mercado de trabalho até o acesso a serviços de saúde. Esse estigma leva à marginalização social, e pode levar a morte quando se perde o direito a uma investigação criteriosa numa consulta médica, "(...) Nos hospitais,

consultórios, clínicas e entre a maioria dos profissionais da saúde, o corpo gordo é tratado como doente e incapaz, mesmo antes de qualquer exame ou diagnóstico” (Kroll, 2022).

A gordofobia é um estigma estrutural contra pessoas gordas, que são frequentemente vistas de forma simplista como doentes, sem que se considere sua individualidade e o contexto de suas vidas. Essa perspectiva limitada desconsidera as histórias, culturas e práticas de vida que constroem a existência de cada ser humano, reforçando estigmas e preconceitos negativos. Ao rotular todas as pessoas gordas como doentes, um ciclo de marginalização, violências e isolamento social é incentivado, tornando os ambientes opressivos para aqueles que não seguem os padrões de corpo estabelecidos socialmente.

Esses comportamentos acontecem na família, escola, trabalho, mídias, hospitais e consultórios, balada, transporte, praias, academias, piscinas, redes sociais, internet, espaços públicos e privados etc. (Jimenez-Jimenez, 2021).

Quando se coloca a doença antes da pessoa, o diagnóstico de doente antes da escuta, dos exames e do “cuidado” acaba acontecendo uma hierarquização na patologização daquele corpo, história, fala, queixas, se tira a autonomia, e se violenta aquela existência, como não legítima. Posto isso, percebe-se cada vez com mais ênfase e força, a presença de dispositivos de castigo e tortura de emagrecimento a qualquer custo para pessoas gordas, existem alguns procedimentos de castigo e tortura para pessoas gordas dentro da lógica da gordofobia médica, na ideia de que emagrecer é preciso a qualquer custo e sem critérios bem definidos na prática. Além disso, a patologização pode resultar em tratamentos médicos inadequados. Profissionais de saúde, influenciados por preconceitos implícitos, podem negligenciar sintomas importantes, atribuindo-os apenas ao peso do paciente. Isso não só compromete o diagnóstico e tratamento adequados como também pode desencorajar as pessoas gordas a buscarem assistência médica (Jimenez- Jimenez et al, 2023a, p. 229).

A patologização de corpos gordos dentro do sistema de saúde é uma questão crítica que merece atenção. Quando a doença é priorizada em detrimento da pessoa, há uma tendência a desconsiderar a individualidade e a autonomia do paciente, transformando-o em mero objeto de diagnóstico. Isso contri-

bui para a hierarquização e marginalização de suas queixas e experiências, violando sua existência e legitimidade.

A gordofobia médica é uma realidade preocupante, onde procedimentos de emagrecimento são impostos como forma de castigo e tortura, sem considerar critérios adequados. A ideia de que o emagrecimento deve ser perseguido a qualquer custo ignora os riscos e as necessidades individuais dos pacientes, muitas vezes levando a tratamentos inadequados e violentos (Jimenez-Jimenez et al, 2023a).

Essa prática prejudica não apenas o diagnóstico e tratamento, mas também o acesso das pessoas gordas aos cuidados de saúde. Profissionais, influenciados por preconceitos implícitos, podem negligenciar sintomas importantes ao atribuí-los exclusivamente ao peso, comprometendo o atendimento integral e de qualidade garantidos constitucionalmente. Isso desencoraja a busca por assistência médica, perpetuando um ciclo de exclusão e danos ao cuidado de grupos marginalizados e corporalidades gordas.

A violência da patologização dos corpos gordos é silenciosa, mas profundamente enraizada. Ela perpetua um ciclo de violências, autoaversão e vergonha que muitas vezes leva a comportamentos prejudiciais à saúde, como dietas radicais, culpa e transtornos alimentares. Além disso, essa violência é normalizada pela sociedade, tornando-se invisível para muitos.

Foucault (2013) já nos alertava para como funciona a saúde num sistema de interesses e valores numa sociedade que coloca o lucro antes das pessoas:

(...) uma análise causal, em compensação, consistiria em procurar saber até que ponto as mudanças políticas, ou os processos econômicos, puderam determinar a consciência dos homens de ciência o horizonte e a direção de seu interesse, seu sistema de valores, sua maneira de perceber as coisas, o estilo de sua racionalidade: assim em época em que o capitalismo industrial começava a recensear suas necessidades de mão-de-obra, a doença tomou uma dimensão social: a manutenção da saúde, a cura, a assistência aos doentes pobres, a pesquisa das causas e dos focos patogênicos tornaram-se um encargo coletivo que o Estado devia, por um lado, assumir e, por outro, supervisionar " (Foucault, 2013, p.199).

É importante destacar que a patologização não se limita ao campo médico; ela é reforçada pela mídia, pela moda e até mesmo pelas políticas públicas que promovem a perda de peso como solução universal para questões de saúde das corporalidades gordas. Contudo, como já foi dito aqui o discurso biomédico tem um poder de controle e hierarquização de corpos em nossa sociedade que transpassa qualquer área ou campo de conhecimento.

Os estudos do corpo gordo, pesquisas localizadas construídas por pessoas gordas vêm demonstrando que a gordofobia acontece, frequentemente justificada por discursos de saúde pública, como forma de controle social que afeta desproporcionalmente mulheres negras e periféricas (Pesquisa Gorda, 2023).

Necropolítica, conceito desenvolvido por Achille Mbembe (2018), é central para entender como certos grupos são sistematicamente expostos à morte. Mbembe argumenta que o poder soberano não apenas decide quem vive ou morre, mas também instrumentaliza a vida e destrói corpos. Essa lógica de poder se manifesta em práticas sociais e políticas que marginalizam e oprimem determinados grupos sociais.

Portanto, a discussão sobre gordofobia não pode ser dissociada de outras formas de opressão, como racismo, machismo e estigmatização social. A crítica de Mbembe à necropolítica nos leva a questionar as condições que permitem a legitimação do poder de matar e como isso se reflete nas políticas contemporâneas que visam eliminar o "inimigo". Essa reflexão é essencial para entendermos as dinâmicas de poder e (re)existências na sociedade em que vivemos.

3. O que estamos entendendo por saúde?

A discussão sobre saúde e gordofobia que propomos traz à tona questões importantes sobre como a sociedade, a cultura percebe e valoriza diferentes tipos de corpos. A ligação automática entre corpos gordos e doenças é um estigma estrutural que desconsidera a complexidade da saúde humana. A noção binária de saúde e doença é equivocada,

Pois não existe uma saúde em si, e todas as tentativas de definir tal coisa fracassaram miseravelmente. Depende do seu objetivo, do seu horizonte, de suas forças, de seus impulsos, seus erros e, sobretudo, dos ideais e fantasias de sua alma, determinar o que deve significar saúde também para seu corpo. Assim, há inúmeras saúdes do corpo. (...) Existem, portanto, inúmeras saúdes do corpo; e quanto mais se permitir ao indivíduo, a quem não podemos comparar-nos, que levante a cabeça, mais se desaprenderá o dogma da "igualdade dos homens", mais necessário será que os nossos médicos percam a noção de uma saúde normal, de uma dieta normal, de um curso normal da doença. Será só então que se poderá talvez refletir na saúde e na doença da alma e colocar a virtude particular de cada um nesta saúde (Nietzsche, 2000, p. 106).

A saúde não tem um único conceito definitivo fundamentado cientificamente, sendo inseparável das condições de vida de cada indivíduo e uma construção de caráter cultural. A percepção de saúde apenas como ausência de doença é limitada, visto que não existe estado de saúde perfeito ou bem-estar absoluto. Estar doente pode ser uma faceta do quadro maior de saúde, nos explica Canguilhem (1982),

A saúde, considerada de modo absoluto, é um conceito normativo que define um tipo ideal de estrutura e de comportamento orgânicos; nesse sentido, é um pleonismo falar em perfeita saúde, pois a saúde é o bem orgânico. A saúde adjetivada é um conceito descritivo que define uma certa disposição e reação de um organismo individual em relação às doenças possíveis. Os dois conceitos, descritivo qualificado e normativo absoluto, são tão distintos que mesmo o homem do povo diz que seu vizinho tem má saúde ou que ele não tem saúde, considerando como equivalentes a presença de um fato e a ausência de um valor. (Canguilhem, 1982, p. 52-53).

A compreensão da saúde vai além da ausência de doenças; é um conceito complexo que envolve bem-estar físico, mental e sociocultural. No entanto, frequentemente, o entendimento de saúde é limitado a intervenções médicas e tratamentos hospitalares, negligenciando aspectos fundamentais como prevenção e promoção de outras existências possíveis, não se podem universalizar cuidados. Essa visão restrita pode resultar em políticas públicas e práticas clínicas que não atendam às

necessidades das pessoas gordas, e exatamente por isso que as políticas públicas existentes em nosso país para pessoas gordas são emagrecimento, e não cuidado, acessibilidade, respeito e escuta com essas pessoas.

Nossa saúde tem sido colonizadora, neoliberal porque perpetuam práticas e sistemas, protocolos que frequentemente forçam modelos culturais e sociais sobre comunidades locais, grupos marginalizados, corpos dissidentes desconsiderando suas tradições, conhecimentos e necessidades específicas. Pensar sobre essa saúde incentiva a consideração de revermos a diversidade cultural e a garantia de um atendimento em saúde inclusivo, respeitoso e adaptado a cada realidade particular. É imprescindível evitar a implementação de paradigmas externos que sejam inadequados ou prejudiciais, dando preferência a políticas de saúde que promovam a participação ativa das comunidades, dos grupos marginalizados e corpos dissidentes.

A saúde em um modelo colonizador muitas vezes se posiciona de maneira assistencialista, de superioridade e de salvamento com corpos dissidentes, estabelecendo uma hierarquia em relação às pessoas que necessitam de cuidado, acolhimento e atenção. Essa postura indica uma compreensão limitada sobre a autonomia das pessoas e uma incapacidade de reconhecer politicamente as diversas formas de existência. É imperativo buscar ativamente a desconstrução da abordagem paternalista, de colonizador, que sabe mais sobre o corpo do outro do que ele mesmo, visando a construção de um sistema de saúde que respeite a dignidade e autonomia de todos os indivíduos, assegurando que seus interesses e vozes sejam devidamente reconhecidos e considerados.

Nos hospitais e consultórios, esse entendimento equivocado se manifesta em abordagens que priorizam a cura de doenças em vez do cuidado integral do paciente, respeito a autonomia, histórias e culturas dessas pessoas.

É crucial repensar o que entendemos por saúde para que possamos implementar práticas mais abrangentes e efetivas. Isso inclui investir em educação para a saúde, capacitar profissionais para abordagens multidisciplinares e garantir que políticas de saúde pública considerem as diversas dimensões da vida.

No cenário neoliberal capitalista, a saúde frequentemente é materializada como bem de consumo, algumas pessoas podem comprar enquanto outras morrem porque não conseguem acessar. Essa realidade mostra e reforça estigmas e preconceitos como a gordofobia e quais corpos tem acesso ao cuidado e quais não. A indústria bilionária da saúde e da beleza perpetua a ideia equivocada e estigmatizadora de que corpos magros são “saúdáveis”, enquanto corpos gordos são “doentes”.

A valorização dos corpos e vidas em sua singularidade, com cada história individual e subjetividade, deve ser primazia. O entendimento do ser humano não deveria ficar restrito a meras classificações de normalidade ou patologia, quando essa consciência não acontece, transforma-se em violência. Butler (2019) colabora com nossa discussão quando aponta que,

A violência não é uma punição justa que sofremos, tampouco uma vingança justa pelo que sofremos. Ela delinea uma vulnerabilidade física da qual não podemos escapar, que não podemos finalmente resolver em nome do sujeito, mas que pode ajudar a compreender que nenhum de nós está delimitado por completo, separado do todo, mas sim que estamos todos em nossa própria pele, entregues nas mãos dos outros, à mercê dos outros (Butler, 2019, p. 131).

Judith Butler (2019), contribui com a construção do debate sobre violência ética, imposta a corpos que não correspondem às normas sociais. A autora levanta questões sobre quais vidas são reconhecidas e quais corpos têm acesso aos direitos fundamentais, incluindo o acesso à saúde.

A filósofa explora a questão da violência ética, enfatizando o contínuo esforço pelo reconhecimento de vidas que escapam aos padrões normativos. A filósofa questiona quais vidas são consideradas viáveis, valiosas e merecedoras de ser vividas, abordando o dilema das corporeidades que, ao não se alinhar aos modelos heteronormativos, sofrem uma violentação ética (Jimenez-Jimenez, Silva, 2023b).

Butler investiga o reconhecimento filosófico dessas corporeidades, realçando que aquelas que divergem da norma encontram barreiras no reconhecimento. Esses corpos “anormais” frequentemente ficam privados do direito de existir, já que os

atributos de uma vida digna são problemáticos dentro dos limites impostos pela sociedade.

A autora nos provocando a refletir sobre os padrões normativos universais que exercem violência ética sobre indivíduos que não se enquadram no modelo heteronormativo. Ela argumenta que essa violência não apenas exclui o indivíduo, mas também elimina a base para envolvimento moral com o mundo.

A violência ética resulta no apagamento e na invisibilidade das vivências que não se ajustam aos padrões estabelecidos, evidente na ignorância à vulnerabilidade do indivíduo ao expressar sua experiência. Portanto, quando a autonomia de pessoas gordas ou de outras dissidências é rejeitada, seus direitos ficam comprometidos dentro de uma ética que reconhece moldes corporais e penaliza o que não se encaixa socialmente. Ou seja, Butler (2019) nos desafia a reconsiderar os valores e normas que orientam o reconhecimento das vidas, defendendo uma análise crítica sobre como a sociedade atual se posiciona diante das diversidades corporais, sexuais e subjetivas.

Abordar a saúde de forma fragmentada, sem considerar nossa realidade capitalista, conservadora e neoliberal, e todas violências e exclusões que esses sistemas geram é muito problemático. É essencial reavaliar o conceito de saúde na sociedade, reconhecendo os corpos dissidentes e saberes subalternizados, outras vidas possíveis, assegurando que todos tenham acesso a cuidados adequados, sem discriminação, estigmas ou preconceito.

4. Considerações Não Finais

O artigo apresenta várias questões importantes sobre a patologização dos corpos gordos e seus impactos, vimos que a gordofobia é patologização e contribui para a manutenção de preconceitos e exclusões nas esferas biomédicas e sociais. A importância da revisão da linguagem sobre essas corporalidades gordas é urgente, pois termos como "obesidade", "acima do peso" e "excesso de peso" carregam conotações de hierarquização e violência simbólica, perpetuando estigmas e discriminações contra pessoas gordas.

O debate sobre o uso do termo "estigma do peso" em lugar de "gordofobia" por parte dos profissionais de saúde levanta questões significativas relacionadas à linguagem, violências e suas conotações políticas sociais. A escolha de termos não indica apenas uma preferência semântica, mas também um posicionamento político e histórico relevante. Criado e empregado há mais de 50 anos por pesquisadoras e ativistas gordas globalmente, "gordofobia" carrega consigo um importante marco de luta e resistência. A proposta de substituí-lo por "estigma do peso" pode ser percebida como um ato de silenciamento das vozes que trabalharam para promover a visibilidade dessa questão. Além disso, essa mudança pode ser vista também como uma forma de violência e epistemicídio, ao ignorar a importância de reconhecer as experiências vividas por pessoas gordas. Assim, é fundamental que os profissionais de saúde reflitam sobre o impacto que suas escolhas linguísticas causam e reconheçam o histórico e ativismos associados aos termos utilizados em sua prática.

A apropriação do conhecimento gerado por ativistas por parte da academia e de profissionais é uma prática frequente e problemática. Muitas vezes, esses conhecimentos são assimilados sem o devido reconhecimento de suas origens, resultando em um apagamento das contribuições essenciais feitas pelos ativistas. É importante entender que boa parte do saber sobre grupos marginalizados cresce a partir do ativismo daqueles que experienciam as violências e exclusões do sistema por eles imposto. Essas vivências e lutas são fundamentais para a construção de um conhecimento mais equânime e inclusivo. Portanto, é crucial que acadêmicos e profissionais que utilizam esses saberes reconheçam suas fontes e colaborem de forma ética e respeitosa com os pesquisadores ativistas. Isso não apenas amplia o campo de estudo, mas também dá força às vozes de quem foi, por toda a história, calado, silenciado e invisibilizado.

Em sua análise Radha D'Souza (2010) ressalta a necessidade de repensar a maneira como as pesquisas acadêmicas são realizadas e avaliadas nas universidades. Ela defende que o foco principal deve estar no potencial transformador que aquelas pesquisas oferecem. A autora destaca a importância das pesquisas ativistas, que não se limitam à geração de conhecimento, mas

também mirarão em promover mudanças sociais significativas no seu entorno imediato.

Esta abordagem ultrapassa os limites acadêmicos, estabelecendo um vínculo direto com a sociedade onde está instaurada. Ao adotar tal perspectiva, a pesquisa ganha um caráter prático e engajador. A autora propõe que as universidades incentivem e valorizem projetos orientados a gerar impactos sociais positivos, promovendo uma troca constante entre teoria e prática. Deste modo, a pesquisa acadêmica pode exercer um papel fundamental na transformação social, reforçando sua conexão e relevância com as necessidades e metas da comunidade, e ampliando seu impacto no mundo contemporâneo, nos conta que,

O ativismo, pelo contrário, é transcender. Ele implica que se transcenda a divisão entre sujeito e objeto, transpondo as fronteiras que separam o eu enquanto conhecedor e o conhecimento do mundo. É um modo de estar em que o conhecedor se identifica com o conhecimento de uma maneira tão completa, em que a distinção entre conhecedor e conhecimento se esbate de tal modo, que aquele se torna capaz de dar um salto qualitativo para o desconhecido. Do pensamento à ação vai um salto qualitativo. O salto tem de ser, necessariamente, para o desconhecido, na medida em que não é possível prever antecipadamente e de uma forma definitiva o efeito das ações (D'souza, 2010, p. 162).

Criticamos o IMC e todas propostas de medição e cálculos que definam nossos corpos, por serem medidas reducionistas que ignoram as múltiplas subjetividades dos corpos gordos e provocam gordofobia e violência no atendimento dessas pessoas na saúde. Já que essa lógica médica perpetua a falsa noção de que corpos gordos simbolizam automaticamente doenças, preguiça ou incompetência.

A pesquisa expõe a violência institucional enfrentada pelas mulheres gordas, desde a falta de infraestrutura hospitalar adequada até a recusa simbólica em legitimá-las como sujeitos plenos de direitos. Essa estrutura de opressão é evidenciada pela confluência de gordofobia, racismo, classe e sexismo.

Para rever a violência sistêmica causada pela gordofobia, é necessário adotar uma perspectiva crítica que transcenda

os limites tradicionais da biomedicina. Se propõe considerar abordagens multidimensionais que incluam aspectos sociais, psicológicos e culturais, promovendo uma visão mais inclusiva e respeitosa sobre pessoas.

O artigo insere no debate a compreensão de saúde dentro do contexto de uma sociedade capitalista neoliberal, onde a saúde é comercializada e o lucro se sobrepõe ao bem-estar humano. Levanta-se uma crítica a visão restrita de saúde que prioriza intervenções médicas e tratamentos hospitalares, negligenciando aspectos fundamentais como acolhimento e escuta.

Trazemos para o debate fundamentado nos estudos transdisciplinares sobre corporalidades gordas, teorias queer e crip, bem como no feminismo, na busca e proposta em integrar essas perspectivas a outras epistemologias subalternizadas, promovendo narrativas que desafiem e desestremem as normas estabelecidas que violentam essas corporalidades.

Essas considerações destacam a necessidade de uma revisão crítica das práticas biomédicas e sociais que perpetuam a violência e a exclusão contra corpos gordos, propondo alternativas mais inclusivas e respeitosas para a compreensão dos corpos e da saúde na localização da construção desses saberes. Enquanto os saberes médicos não conversarem com os estudos do corpo gordo não conseguiremos acolher, e extinguir a violência sistêmica que a gordofobia causa nessas pessoas.

Referências

- Akotirene, C. (2019). *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro/Pólen.
- Barros, C. (2010). *Aula 8 – A beleza e a arte – Clóvis de Barros*. Disponível em: <https://archive.org/details/palestras-clovis-de-barros-filho> (vídeo da aula)
- Butler, J. (2019). *Relatar a si mesmo: Crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica.

Carneiro, S. A. (2005). *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser* (Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo – USP). Faculdade de Educação – USP, São Paulo.

Collins, P. H. (2016). *Black feminist thought: Knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*. New York: Routledge.

Crenshaw, K. (2002). Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Revista Estudos Feministas*, 10(1), 171–188.

D’Souza, R. (2010). As prisões do conhecimento: Pesquisa ativista e revolução na era da “globalização”. In B. de S. Santos & M. P. Meneses (Orgs.), *Epistemologias do Sul* (pp. 145–171). São Paulo: Cortez.

Foucault, M. (1998). *Vigiar e punir: Nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes.

Foucault, M. (2004). *O nascimento da clínica*. Rio de Janeiro: Forense.

Foucault, M. (2013). *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Haraway, D. (2009). Saberes localizados: A questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, (5), 7–41. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773/1828> OasisBr+3Portal de Periódicos+3Portal de Periódicos+3

hooks, B. (2019). *O feminismo é para todo mundo: Políticas arrebatadoras*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos.

Jimenez-Jimenez, M. L. (2020). *Lute como uma gorda: Gordofobia, resistências e ativismos* (Tese de Doutorado, Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT). Faculdade de Comunicação e Artes, UFMT, Cuiabá. Disponível em:

https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFMT_c3952dd228a-2773d2ba7e66b982d4bd9

Jimenez-Jimenez, M. L. (2021). Gordofobia: Injustiça epistemológica sobre corpos gordos. *Revista Epistemologias do Sul*, 4(1), 144–161. Disponível em: [link]

Jimenez-Jimenez, M. L., Cruz, T., & Gomes, M. P. C. (2023a). O “combate” à “obesidade”: Dispositivos de tortura e castigo em nome da saúde. *Revista Debates Insubmissos*, 6(23), set./dez. Caruaru, PE. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/377864615_O_COMBATE_A_OBESIDADE_DISPOSITIVOS_DE_TORTURA_E_CASTIGO_EM_NOME_DA_SAUDE

Jimenez-Jimenez, M. L., & Silva, M. J. (2023b). Mujeres gordas: Gordofobia, violencia y (re)existencias. *CorpoGrafias: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 9(9), 149–162.

Jimenez-Jimenez, M. L. (2023c). Verbete: Feminismo gordo. *Blogs de Ciência da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP): Mulheres na Filosofia*, 7(4), 1–18. Disponível em: <https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/2024/03/06/feminismo-gordo/>

Kilomba, G. (2019). *Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó.

Kroll, R. (2022). Gordofobia médica: Saúde não tem tamanho. Atendimentos preconceituosos afastam pessoas gordas dos consultórios e as privam de cuidados básicos com a saúde. *Revista Arcos, UFMS*. Disponível em: <https://www.ufsm.br/midias/arco/gordofobia-medica-saude-nao-tem-tamanho>

Madel, C. S. (2007). Ritos da forma: A construção da identidade fisiculturista em academias de musculação na cidade do Rio de Janeiro. *Arquivos em Movimento*, 3(1). Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/am/article/view/9089>

Mbembe, A. (2018). *Necropolítica* (R. Santini, Trad.). São Paulo: n-1 edições.

Nietzsche, F. (2000). *A gaia ciência*. Lisboa: Guimarães Editores.

Pesquisa Gorda: Grupo de Estudos Transdisciplinares das Corporalidades Gordas no Brasil (Coord.). (2023). *Manifesta gorda*. Belo Horizonte, MG: Agência de Iniciativas Cidadã. Disponível em: <https://pesquisagordegp.wixsite.com/gordes/lead-collection>

Sant'Anna, D. B. de. (2014). *História da beleza do Brasil*. São Paulo: Contexto.

Vigarello, G. (2012). *As metamorfoses do gordo: História da obesidade no Ocidente da Idade Média ao século XX* (M. Penchel, Trad.). Rio de Janeiro: Vozes.

Corporrelatos en la Ciudad de Bogotá: Comprensiones de la Corporeidad desde las Experiencias Literarias¹

Narrativas corporais na cidade de Bogotá: Compreensões da corporeidade a partir de experiências literárias // Corporeal narratives in the City of Bogotá: Understandings of Corporeality from Literary Experiences

Luz Miriam Restrepo Zuluaga²

Fundación Universitaria Monserrate

lmrestrepo@unimonserate.edu.co

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5091-4252>

Dreisy Dayana Aponte Sánchez³

Fundación Universitaria Monserrate

daponte@unimonserate.edu.co

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7153-6342>

Recibido: 30 de abril de 2025

Aceptado: 4 de noviembre de 2025



Cómo citar: Restrepo Zuluaga, L. M., & Aponte Sánchez, D. D. (2025). Corporrelatos en la ciudad de Bogotá: comprensiones de la corporeidad desde las experiencias literarias. *Corpo Grafías. Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 13(13, pp. 176-194. DOI: <https://doi.org/10.14483/25909398.24100>

¹ Artículo de investigación.

² Magister en Educación desde y para las Diversidades. Especialista en Pedagogía. Licenciada en Pedagogía Infantil. Docente de la Fundación Universitaria Monserrate-Unimonserate. Bogotá, Colombia.

³ Magister Educación desde y para las Diversidades. Licenciada en Preescolar. Docente de la Fundación Universitaria Monserrate-Unimonserate. Bogotá, Colombia.

Resumen

La investigación-creación titulada “Corporrelatos en la ciudad de Bogotá: Comprensiones de la corporeidad desde las experiencias literarias” tiene como propósito analizar la manera en que se comprende la corporeidad de un grupo de estudiantes y maestras de la Fundación Universitaria Monserrate, a partir de experiencias literarias vividas en la ciudad de Bogotá. De acuerdo con lo anterior, la investigación busca reivindicar el lugar del cuerpo y la literatura en la vida de los sujetos. Cabe mencionar que la investigación se desarrolló a partir del enfoque cualitativo y del método biográfico-narrativo, haciendo uso de los corporrelatos como instrumentos de creación y recolección de información. Por su parte, el proceso de análisis se realizó a través del abordaje de las categorías de *corporeidad* y *experiencia literaria*; a partir de ello, se explicitan aspectos como: cuerpo consciente, cuerpo viviente, cuerpo perplejo y cuerpo colectivo.

Palabras clave

corporrelatos, corporeidad, experiencia literaria, cuerpo consciente, cuerpo viviente, cuerpo perplejo, cuerpo colectivo

Abstract

The research-creation titled “Corporrelatos in the City of Bogotá: Understandings of Corporeality from Literary Experiences” aims to analyze how corporeality is understood by a group of students and teachers from the Fundación Universitaria Monserrate, based on literary experiences lived in the city of Bogotá. In line with this, the research seeks to reclaim the place of the body and literature in the lives of individuals. It is worth mentioning that the study was developed using a qualitative approach and the biographical-narrative method, employing *corporrelatos* or corporeal stories as instruments for creation and data collection. The analysis process was

carried out through the exploration of the categories of corporeality and literary experience; from this, aspects such as the conscious body, the living body, the perplexed body, and the collective body are made explicit.

Keywords

Corporeal stories; corporeality; literary experience; conscious body; living body; perplexed body; collective body

Introducción

Pensar en una educación desde y para las diversidades exige comprender el acto educativo de manera distinta, siendo indispensable considerar a los sujetos desde su posibilidad de potenciación de la realidad (Zemelman, 2005), así como desde su corporeidad —entendiendo el cuerpo como lugar de la existencia—, como centro y estructurante de su accionar. De esta manera, sus experiencias y sus proyecciones se configuran en intencionalidades del encuentro e intercambio.

Por consiguiente, la educación está llamada a brindar experiencias que amplíen las perspectivas de los sujetos, que diversifiquen su conocimiento y desarrollo, siendo la experiencia literaria una de las múltiples posibilidades que se poseen para “ensanchar la vida” (Montes, 1999). Sin embargo, la literatura ha sido relegada al proceso de escolarización; la escuela y sus dinámicas cotidianas reducen cada vez más las posibilidades de crear, jugar, transitar y descubrir desde el lenguaje (Montes, 1999).

Por su parte, Munita (2018) sostiene que la literatura, en los últimos quince a veinte años, viene incursionando con fuerza en las aulas escolares; sin embargo, señala que ello no se relaciona directamente con prácticas de

calidad, pues en su mayoría se vincula con prácticas tradicionales, como hacer el resumen de la obra o realizar un dibujo. Para Munita (2018), la literatura en el aula está permeada por concepciones y creencias de los maestros, quienes en ocasiones rechazan una obra por presentar temas, situaciones y/o problemáticas que no representan adecuadamente los valores sociales. Sin duda, la subjetividad de los maestros permea los procesos de aprendizaje y enseñanza; por tanto, sus prácticas se relacionan con sus formas de ver y entender la vida. Lerner (2003) plantea dificultades y retos que viene asumiendo la escuela al posicionar la lectura y la escritura como prácticas escolarizadas para alcanzar aprendizajes específicos, los cuales son susceptibles de evaluación.

Lo anterior se materializa en aquellos currículos que consideran a la literatura simplemente como una asignatura que se debe aprobar dentro de un plan de estudios, siendo ajena a la manera en que ella dialoga con otras disciplinas, con las experiencias de los sujetos y con sus comprensiones del mundo. De allí surge el interés por descubrir y analizar otras maneras y posibilidades de acceder y disfrutar de la literatura como aquello que atraviesa al sujeto desde su existencia misma y su lugar en el mundo, es decir, desde su corporeidad.

Durante 2022 y 2023, en el escenario académico del curso Literatura Infantil de la Licenciatura en Educación Infantil de la Fundación Universitaria Monserrate, las maestras líderes de este espacio consideraron pertinente realizar una encuesta con el fin de rastrear las experiencias literarias de un grupo de 50 estudiantes en los ámbitos familiar y escolar. Los resultados evidenciaron que el 70 % de los estudiantes conectan sus experiencias literarias con el ámbito escolar; sin embargo, dichas vivencias suelen asociarse con recuerdos poco significativos, marcados por la obligatoriedad, la calificación y el tedio. Asimismo, la encuesta reveló aspectos como los siguientes:

- El 76 % de la población encuestada manifiesta haber sido obligada a leer literatura clásica o colombiana.
- El 22,9 % manifiesta que, durante su infancia, no tenía acceso a textos literarios, identificándose una predominancia de textos académicos.
- El 45,8 % manifiesta que no recuerda haber tenido maestros que compartieran escenarios de lectura desde un ambiente de afecto y disfrute literario.
- En cuanto a la frecuencia con la que actualmente leen textos literarios, el 10 % de las personas encuestadas menciona que nunca lo hace, el 21 % menciona que lee de vez en cuando, y solo el 5 % establece que lee literatura diariamente.
- Se identificó también que los referentes literarios de los estudiantes se relacionan mayoritariamente con los géneros literarios que se abordan en el currículo: cuentos y novelas. El 64 % de los encuestados mencionó disfrutar de la lectura de cuentos y novelas, mientras que solo entre el 6 % y el 10 % hizo alusión a la poesía, la ciencia ficción, las crónicas, el cómic, entre otros. El reconocimiento de las experiencias literarias vividas por los estudiantes del grupo llevó a profundizar en la comprensión de estas experiencias desde su singularidad. Por ello, se consideró necesario vincularlas con la corporeidad, en tanto la experiencia literaria transita, acontece y atraviesa el cuerpo.

El cuerpo es comprendido como una construcción socio-histórica en la que "nacen y se propagan las significaciones que constituyen la base de la existencia individual y colectiva es el eje de la relación con el mundo, el lugar y el tiempo en que la existencia se hace carne" (Le Breton, 2002, citado por Tur-Porres, 2020, párr. 17). La experiencia literaria transita por la idea del cuerpo holístico, particularmente en su habilidad de evocar, sentir, percibir, reflexionar, crear e interactuar.

De esta manera, se concibe el cuerpo holístico como una experiencia humana, lo cual implica reconocer su existencia como “el cuerpo vivido, cuerpo experimentado en interacción con los otros y el mundo de la vida” (Manrique, 2013); es decir, todo aquello que atraviesa la vida del sujeto (existencia-experiencia) y se convierte en lenguaje expresivo, verbal, simbólico y artístico, entre otros. El cuerpo como experiencia entonces se enuncia desde el sentir, pensar y actuar, lo cual permite conectar-se con la vida.

Por lo anterior, se decidió indagar la manera particular que tiene la experiencia literaria de ampliar la vida de los sujetos a partir de la corporeidad, desde la relación cuerpo-lenguaje, entendiendo que ello le permite al sujeto anunciarse desde su comprensión del mundo, cotidianidad y realidad, factores fundamentales en el desarrollo humano. Se consideró también relevante indagar la manera en que las experiencias literarias inciden en la corporeidad de una muestra de estudiantes (4) y maestras (2) de la Fundación Universitaria Monseñorrate, de la Licenciatura en Educación Infantil, quienes, a través de escenarios de reflexión y acción, se han interesado en el lugar del cuerpo y la literatura en la formación de los sujetos. Lo anterior resulta relevante para analizar aquello que emerge desde la experiencia singular de cada una de ellas.

En este contexto, se planteó la siguiente pregunta de investigación: ¿De qué manera se comprende la corporeidad en el grupo muestra a partir de las experiencias literarias? Para responder a esta pregunta, se establecieron los siguientes objetivos: analizar la manera en que se comprende la corporeidad en el grupo muestra desde las experiencias literarias; identificar experiencias literarias previas a partir de relatos autobiográficos; establecer las relaciones entre la experiencia literaria y la corporeidad, a partir de la construcción de *corporrelatos*; y, finalmen-

te, reflexionar sobre la manera en que se comprende la corporeidad a partir de experiencias literarias en escenarios de la ciudad de Bogotá. Para el abordaje de los objetivos mencionados, fue necesario teorizar y conceptualizar las categorías de experiencia literaria y corporeidad.

Referentes Conceptuales

El marco referencial profundizará en los conceptos centrales que emergen del objeto de estudio, estableciendo posturas y reflexiones en torno a las comprensiones desarrolladas en la investigación respecto de la experiencia literaria y la corporeidad.

Experiencia Literaria

El lenguaje nos humaniza indudablemente; sin la posibilidad de comunicar, expresar, recordar y crear, la existencia de los sujetos se reduciría sustancialmente. El lenguaje nos permite transitar de lo real y concreto a lo imaginario, simbólico y abstracto, configurándose esta capacidad en aquello que nos diferencia de otras especies. Así pues, el ser humano ha desarrollado diversos registros o modos para expresarse: el lenguaje coloquial, el lenguaje científico, el lenguaje literario. El lenguaje literario presenta particularidades respecto a los otros dos, pues su función es poética o estética. Por tanto, su principal interés va más allá de comunicar o expresar una idea, pues busca hacer uso de formas y códigos que activen la sensibilidad humana. Dicho de otro modo, busca detonar a partir de la “palabra” diversidad de sentimientos, sensaciones, recuerdos o fantasías. Así, la materia prima del lenguaje literario es la palabra —oral o escrita—, la cual se enriquece mediante reglas distintas a las del lenguaje cotidiano, dado que su interés se desplaza del qué se dice al cómo se dice, al considerar su dimensión y uso estético.

Por consiguiente, la experiencia literaria es aquello que acontece a los sujetos desde la mediación con el lenguaje literario; es decir, desde la exposición y el disfrute de palabras orales o escritas con intencionalidades estéticas, que permite a los sujetos transitar por estados, sensaciones, emociones, reflexiones, recuerdos, utopías, entre otras. Para Jorge Larrosa (2006), “la experiencia supone, en primer lugar, un acontecimiento o, dicho de otro modo, el pasar de algo que no soy yo” (p. 88). Por lo tanto, la experiencia implica la irrupción de algo externo al sujeto, algo que no es el sujeto mismo, sino que está fuera de él.

Así mismo, Larrosa (2006) plantea la existencia de unas dimensiones o principios de la experiencia: subjetividad, reflexividad e irrepetibilidad:

- La subjetividad: comprende que el lugar de la experiencia es el sujeto, es decir que la experiencia siempre es subjetiva. Pero se trata de un sujeto que es capaz de dejar que algo le pase, es decir, que algo le pase en sus palabras, en sus ideas, en sus sentimientos, en sus representaciones, etcétera. Se trata de un sujeto abierto, sensible, vulnerable, expuesto; por tanto, la experiencia es para cada cual, la propia, que cada uno hace o padece su propia experiencia, y eso de un modo único, singular, particular, propio.
- La reflexibilidad: posibilita un movimiento de vuelta porque la experiencia supone que el acontecimiento me afecta a mí, que tiene efectos en mí, en lo que yo soy, en lo que yo pienso, en lo que yo siento, en lo que yo sé, en lo que yo quiero.
- La irrepetibilidad: la experiencia es singular y exige un grado de incertidumbre. No se puede saber de antemano cuál va a ser el resultado de una experiencia, a dónde puede conducirnos, qué es lo que va a hacer de nosotros. La experiencia siempre tiene algo de imprevisible (de lo que no se puede ver de antemano), de impre-

decible (de lo que no se puede decir de antemano, de lo que no está ya dicho), de imprescriptible (de lo que no se puede escribir de antemano, de lo que no está escrito)

- Por su parte, Graciela Montes ha reflexionado sobre el concepto y la vivencia de la literatura en los sujetos, logrando dilucidar aspectos relevantes para el desarrollo humano y social. Entre sus planteamientos, Montes establece que el ámbito literario habita en algo que ella denominó “la frontera indómita” (Montes, 1999); así, establece que la literatura se encuentra en el filo de la *poiesis* (ficción) y la *mimesis* (realidad), transitando entre el adentro de las subjetividades y el afuera del mundo objetivo. Por consiguiente, se encuentra permanentemente al borde de la ficción y la realidad, sin caer bajo el dominio de ninguna de las dos.

Esta frontera se configura como un espacio distinto en el que habitan las personas, y puede ser considerada como una zona liberada o una tercera zona: un territorio en constante conquista, nunca conquistado del todo, siempre en elaboración, en permanente hacerse. Por una parte, es una zona de intercambio entre el adentro y el afuera, entre el individuo y el mundo; pero también es algo más: la única zona liberada, el lugar del hacer personal (Montes, 1999, p. 52).

De esta manera, se establece que la literatura, en palabras de Montes (1999), “ensancha a los sujetos, nos vuelve más sabios; conecta con la vida, con su entendimiento; nos permite pensar lo que nunca se ha pensado o sentir lo que antes no se ha sentido”. Se entiende, entonces, la literatura como un territorio de libertad que ensancha la vida (Montes, 1999, p. 29).

Así pues, resulta importante la multiplicidad de posibilidades que representa la literatura en el ser humano, configurando alternativas complejas e incalculables: la imaginación, el desarrollo intelectual, el autoconoci-

miento, la inteligencia emocional, el sentido estético, el pensamiento divergente y los procesos creativos.

Ramírez (2021) plantea que la experiencia literaria es un proceso de creación y recreación; es, por consiguiente, un proceso de comunicación que propicia una transformación de quien escribe y de quien lee. De esta manera, Ramírez (2021) expone la manera en que este proceso sucede al interior del cerebro estableciendo el tránsito por tres redes cerebrales:

- Red cerebral básica: hace alusión a los procesos imaginativos, procesos de introspección, autobiografía.
- Redes de saliencia: corresponde a procesos emocionales o afectivos, regula el estado del organismo, dota de valor el estímulo externo. Genera experiencia estética al transitar por la piel, el corazón, el movimiento, de esta manera codifican estados de gozo, placer y movimiento.
- Red ejecutiva: esta red corresponde a la memoria de trabajo, es decir, a la capacidad de mantener en línea información mientras el tiempo pasa; por tanto, es la capacidad de evocar, transformar lo que evocamos. Así mismo, genera la conciencia: pasado (memoria), presente (sentidos) futuro (planeación).

Para Ramírez (2021), la experiencia literaria logra transitar por el cuerpo de múltiples maneras: sensorial, abstracto, memoria, imaginación, conciencia, pasado, presente, futuro, emoción, movimiento. Esto lo ejemplifica a través de un ejercicio que él denominó ¿Qué cambios corporales y cognitivos aparecen durante la inmersión en un texto poético? Allí registra aspectos como:

- Acceso visual y táctil al libro objeto: olor y textura del libro.
- Imágenes visuales que evocan pautas sonoras
- Movimientos sutiles de la laringe

- Movimientos oculares
- Integración multisensorial: melódico, prosódico, percepción viso espacial
- Cambios en la piel y en las vísceras.

Corporeidad

El cuerpo holístico se configura como punto de partida para comprender la corporeidad, ya que cuerpo y corporeidad mantienen una relación directa en la configuración del yo en toda su multidimensionalidad. Por ende, se hace necesario reafirmar el lugar del cuerpo-sujeto y su rol como mediador en y con el mundo, dando lugar a la percepción como “una capacidad para habitar el espacio y el tiempo, lo cual realmente se convierten en mi espacio y en mi tiempo” (Duch & Mélich, 2005, p. 146). Ese trasegar por el tiempo y el espacio solo es posible a través del cuerpo, que está activo y presente en la existencia humana. Por ello, la presencia corporal se configura como una construcción íntima e interna, que contiene la historia propia. Es decir, “en nuestro cuerpo está inscrita nuestra biografía y por nuestro cuerpo nos sentimos formando parte del tiempo, pues el cuerpo atrapa la experiencia íntima del tiempo” (Gallo, 2011, p. 51).

Justamente, en la experiencia de vivenciar el sentir, pensar y actuar, toma sentido la corporeidad, que permite hacerse consciente de que el ser humano es cuerpo. Es allí donde ocurre el acontecimiento del existir. Si no se comprende el cuerpo desde su multidimensionalidad, es decir, desde lo holístico, no se puede configurar la corporeidad, ya que cuerpo y corporeidad están interconectados desde el habitar el mundo, desde el yo corporal, en donde el cuerpo es sujeto, encarna sus realidades y se convierte en un cuerpo que piensa, siente y actúa, y que, a partir de sus vivencias, se sintoniza con el mundo.

Hablar de sentir el cuerpo, pensar el cuerpo y actuar el cuerpo resulta ser retador y, a su vez, enunciador frente al lugar del cuerpo holístico que construye realidades desde lo histórico y lo cultural. La neurociencia reconoce que “la emoción es el vínculo que actúa a modo de enlace o canal de conocimiento y de percepción entre el sujeto y los objetos que habitan el mundo” (Arbaiza, 2018, p. 78). Desde este punto de vista, se hace imperante retratar la emoción como un proceso cognitivo y expresivo, el cual moviliza al cuerpo de manera consciente e intencionada, configurando varios momentos (Arbaiza (2018):

Primer momento: Alteración corporal y física ante los estímulos que provienen del exterior (respuesta automática del organismo); pre-reflexión de recepción sensorial de lo acontecido (estado propiamente cognitivo), como llorar, sonrojarse, tener palpitaciones, entre otros.

Segundo momento: Se percibe de forma consciente lo sucedido; se hace una lectura del cuerpo de carácter intuitivo (estoy llorando, estoy nerviosa, me sonrojé).

Tercer momento: Proceso emocional que consiste en la interpretación de la alteración o del estado de liminalidad. Es la expresión de la emoción, el reconocimiento o lectura del evento ocurrido a modo de juicio e interpretación (estoy triste, estoy enamorada). Se produce entonces el significado de los acontecimientos desde la experiencia del sujeto, ya que le da un sentido en el cual intervienen los recuerdos, la historia personal y social, mediada por experiencias pasadas (Ahmed, 2015).

Por consiguiente, conectar la emoción, la cognición y la expresión reafirma el lugar del cuerpo holístico. El sentir, pensar y actuar se movilizan entre sí; se convierten en procesos relacionales e interdependientes que encierran un entramado de interrelaciones, permitiendo construir pensamiento frente a lo que se siente, se reflexiona, se

descubre, se expresa y se razona desde el yo interior. Todo ello parte de la materialidad de la experiencia corporal. Eso que atraviesa al sujeto, que lo mantiene en constante movimiento, que lo transforma y lo inscribe en el cuerpo, aflorando hacia el exterior.

Relaciones entre Corporeidad y Experiencia Literaria: la Estética y la Sensibilidad

Al realizar la revisión documental sobre la relación entre la experiencia literaria y la corporeidad, se identifican la *sensibilidad* y la *estética* como elementos comunes. Estos permiten reconocer cómo el sujeto se humaniza a través de un acto consciente de su existir y de sus maneras de habitar el mundo.

Por lo tanto, definir la sensibilidad en el marco de esta investigación implica reconocer la existencia de múltiples escenarios y campos de conocimiento. No obstante, al enmarcarla en el ámbito literario y corpóreo, se comprende la sensibilidad literaria como “la capacidad para percibir y sentir a profundidad; una facultad humana que mejora no solo la comprensión de lectura, sino la comprensión de sí mismo, del otro y del entorno” (Lasso, 2020, p. 141).

Así pues, la sensibilidad brinda la capacidad de reconocer formas no convencionales de sentir y percibir el mundo desde diferentes realidades. Esto permite que el sujeto viva su singularidad y subjetividad de manera genuina y espontánea, invitándolo a experimentar su emocionalidad de forma flexible y abierta. Lo anterior favorece una mayor conciencia del ser corpóreo y de cómo este incide en sus formas de habitar el mundo.

Por consiguiente, para que la corporeidad en la experiencia literaria sea enaltecida, es necesario precisar qué se

entiende por estética. Valera (2021) define el concepto como “el goce y placer de la lectura literaria al pensamiento comprensivo, crítico y reflexivo; experiencias intersubjetivas de formación profundamente significativa e integradora” (p. 174). En este orden de ideas, la estética permite al sujeto desarrollar la capacidad de analizar, desde diversas perspectivas, las situaciones, acontecimientos y acciones que experimenta. Así entonces, contribuye a su discernimiento, afectación y sensibilidad, siempre buscando deslocalizar y movilizar al sujeto hacia nuevas formas de contemplar la realidad.

No es entonces posible transformar al sujeto si la sensibilidad y la estética no se vivencian a partir del sentir, pensar y actuar del cuerpo. Desde la experiencia literaria, estas dimensiones se materializan como una forma de reconocer al sujeto desde un lugar introspectivo. Aquello que se conoce de sí mismo se convierte en un ejercicio de existencia consciente, a través de la reflexividad, entendida como la capacidad de analizar la propia realidad. Esto enriquece las distintas formas de interpretar y comprender lo que ocurre en el sujeto, permitiéndole sintonizarse con la vida.

Metodología

El desarrollo de la investigación-creación se dio a través del paradigma interpretativo desde el enfoque cualitativo; para ello se hizo uso del método biográfico narrativo, definiéndose como instrumento de creación y recolección de la información los corporrelatos. Así mismo, cabe mencionar que la investigación se desarrolló a través de tres fases: fase corporrelatos autobiográficos, corporrelatos en la ciudad de Bogotá y construcción de producto multimedia.

Fase 1. Relatos Autobiográficos de Experiencias literarias

Durante esta fase se construyeron relatos autobiográficos de los participantes, seleccionado situaciones, recuerdos y experiencias relacionadas con la literatura, comprendiendo el cuerpo desde la mirada holística, reconociendo su condición histórica, cultural y social. Para la creación de los relatos se crearon algunos criterios que orientaron el ejercicio de escritura, en relación con las categorías centrales de la investigación.

Fase 2. Reflexiones de las Experiencias Literarias en la ciudad de Bogotá:

Durante la fase 2 se visitaron 3 escenarios de literatura ubicados en la ciudad de Bogotá con el fin de propiciar experiencias literarias de las cuales emergieran narrativas, específicamente: corporrelatos.

Durante la fase 3 se realizó un análisis colectivo de los corporrelatos con el fin de identificar elementos comunes, elementos diferenciales, aspectos particulares o novedosos. Esto con el fin de construir contenido multimedia desde la perspectiva de los corporrelatos, los medios audiovisuales y el cuerpo en escena⁴.

De acuerdo con lo anterior, se propone llevar a cabo el proceso de interpretación en coherencia con el paradigma hermenéutico, identificando como foco de interés las comprensiones que emergen en los corporrelatos sobre la corporeidad. Para tal fin, se sugiere retomar aspectos como el texto, el pretexto y el contexto. Del mismo modo, el proceso de triangulación buscó identificar y analizar puntos de convergencia o divergencia desde los corporrelatos, lo cual permitió reconocer la singularidad

⁴ El contenido audiovisual resultado de la investigación puede visualizarse en el siguiente enlace: <https://youtu.be/6-co39XqF-Y>

del sujeto en la construcción de la experiencia literaria y corpórea. Se propuso entonces un análisis comparativo a partir de los siguientes criterios:

Experiencia literaria: se analizaron aspectos como la subjetividad, reflexión y la irrepetibilidad.

Corporeidad: pensar el cuerpo, sentir el cuerpo, actuar desde el cuerpo.

Subjetividad: relacionado con la singularidad y la sensibilidad que produce la experiencia literaria en el sujeto.

Reflexión: relacionado con los descubrimientos y transformaciones que identifica el sujeto posterior a la experiencia literaria.

Irrepetibilidad: relacionado con la experiencia nueva que identifica un grado de incertidumbre durante la experiencia literaria.

Pensar el cuerpo: hace alusión a la posibilidad de registrar los pensamientos que emergen de la experiencia vivida, identificando la manera en que la experiencia literaria posibilitó nuevas comprensiones, perspectivas, descubrimientos, evocaciones.

Sentir el cuerpo: hace alusión a la posibilidad de registrar emociones, sentimientos, sensaciones, afectaciones que emergen de la experiencia literaria.

Actuar desde el cuerpo: hace alusión a la posibilidad de registrar aspectos relacionados con la interacción, el movimiento, desplazamiento, contacto, miradas, voz, diálogo, disfrute, intervención, participación; elementos desde la experiencia literaria vivida en un escenario Bogotano.

Análisis y Discusión de los Resultados

A partir del ejercicio de análisis y triangulación realizado por medio de los corporrelatos, se identificaron los siguientes aspectos: el cuerpo con-siente, el cuerpo viviente, el cuerpo perplejo, el cuerpo en colectivo. A continuación, se expondrán cada uno de estos hallazgos.

El cuerpo con-siente: relaciones de la subjetividad y la corporeidad en la experiencia literaria

La experiencia literaria supone un sin número de afectaciones en el sujeto que transitan por el sentimiento, la sensación y la emoción, desplegando, manifestaciones a lo largo y ancho del cuerpo. De esta manera, el cuerpo se configura desde la sensibilidad, vulnerabilidad y exposición, aspectos que se viven de manera única, singular y particular en los sujetos, por tanto, la experiencia es para cada cual, cada uno hace o padece su propia experiencia (Larrosa, 2006).

Así pues, la experiencia literaria moviliza el cuerpo desde la emoción y el sentimiento a través de la palabra, el ritmo, la cadencia, la rima, el suspenso, el humor, el dolor, la felicidad, la nostalgia, entre otros, ampliando la sensibilidad hacia los otros y hacia el mundo (Morón, 2010); dichos aspectos se visibilizan en la totalidad de los corporrelatos construidos durante las tres experiencias, explicitando una y otra vez un acto de conciencia:

El cuerpo, la ira y la tristeza:

“El otro fue 48 palabras, el escucharlo me dio entre ira y tristeza toca un tema que para mí suele ser fuerte y que me atrae bastante, pero que al final fue un poco liberador” (P4). “Qué duro se siente releer los fragmentos que escribes a ti mismo, aparece un nudo en la garganta que evita la posibilidad de exponerme”. (P1) El dejar que mis emociones fueran escuchadas no solo por mí

sino para personas que no conozco, me hizo llenarme de valentía y mi cuerpo, no lo niego sintió un poco de nostalgia tristeza, y quise llorar, pero siempre me cohíbo y me hago una especie de catarsis para no sentirme vulnerable (P4)

Estos corporrelatos reflejan la manera en que la ira y la tristeza transitaron por el cuerpo durante la experiencia literaria, sentimientos asociados a evocaciones de la infancia. Se hace alusión, además, a la necesidad de evitar o reprimir estos sentimientos, pues acciones como el llanto generan sensación de vulnerabilidad. No obstante, asociado a estos sentimientos emergen aspectos como la valentía, la liberación y la catarsis, lo cual denota un grado de disfrute multiplicidad y contradicción entre lo que experimenta.

El cuerpo, el amor, alegría y libertad:

“Ese ambiente literario me llenó de amor y libertad como la lectura del hilo sinfín hizo que mi cuerpo volará a mi infancia, volver a esos lugares seguros o tal vez inseguros” (P5). “La libertad que la literatura y el escribir genera en mí es impresionante” (P4). “Me conecto, me desconecto, vuelvo y me voy, qué divertido se siente tanta creación” (P1). “Por mi cabeza pasa un sentimiento de alegría, las carcajadas vienen y van” (P1)

Estos cuatro fragmentos de corporrelatos, nos permiten rastrear la manera en que el cuerpo logra conectar de manera satisfactoria y positiva con la experiencia. Se insiste en la sensación de libertad y alegría que esto produce asociándose dichos aspectos con la risa (carcajadas), la diversión, la creación y la evocación (en este caso nuevamente, evocación de la infancia). Respecto a lo anterior, Criado (2021) expresa que la felicidad habita en los momentos en que estamos profundamente conectados con nosotros mismos, experimentando la sensación de paz, calma y sinceridad.

Así mismo, la experiencia literaria activa los sentidos transitando por el cuerpo desde la imagen, el color, los sonidos, la mirada, las voces, las palpitaciones, entre otras; de esta manera, logra que los estímulos externos provoquen alteración corporal y física que detonan respuestas sensitivas y emocionales (Arbaiza, 2018). De esta manera, el lenguaje literario se configura en experiencia estética que se traduce en estados del placer (Ramírez, 2021). A continuación, algunos fragmentos que retratan actos de conciencia de la emoción durante las experiencias literarias:

El cuerpo, miradas, voces e imágenes:

“Cada narración hizo que mi cuerpo sintiera de manera distinta, erizarme de emoción al ver o escuchar algo que me conmovía, tantos colores, palabras e incluso gestos que hacen que uno se hunda cada vez más en el lugar” (P2).

“El olor irrumpió por mi nariz, era poco agradable, la verdad era repugnante. Los rostros, Los atuendos, las voces, un sin fin de disparates. Qué divertida tanta incongruencia, tanta diversidad. Mi espalda pesada, mi estómago aún más. Que divertida tanta libertad”. (P1)

“Mi corazón latiendo un poco más agitado me permitió encontrarme con Beatriz, una artista mágica que me he reflejó aquellas épocas en donde mis atuendos de brujas y hechiceras me permitieron encontrar un estilo”. (P3)

Durante la experiencia literaria el cuerpo se activa y dispone de manera distinta, parece percibirse un momento de pausa para conectar con lo que sucede y con lo que se siente. *Además*, se vive de manera distinta, conectando con los sucesos presentes, lo cual se hace evidente en aspectos que se describen como: el olor repugnante, la sensación de erizarse la piel, los atuendos, los gestos, la voz, los latidos del corazón. Al respecto, González (2020, p. 110) menciona que las emociones no son estados pasivos del organismo; se

trata de experiencias corporales que buscan dar sentido al mundo.

No cabe duda que la experiencia literaria, mediante la escritura de corporrelatos, permite establecer un estado de conciencia desde la sensación, la emoción y el sentimiento. Esta experiencia logra rastrear, además, aspectos como la contemplación; la experimentación de contrastes (como alegrías y tristezas); la confrontación de miedos y dolores; sentimientos de nostalgia, plenitud, placer y agradecimiento. En palabras de Larrosa (2006) posibilita un movimiento de vuelta porque la experiencia supone que el acontecimiento afecta al sujeto, afecta lo que es, lo que piensa, lo que siente, lo que sabe y lo que quiere.

Así pues, como lo menciona Montes (1999), la literatura ensancha la vida de los sujetos permitiendo desde la mimesis enriquecer la manera en que se percibe, experimenta y comprende la realidad, pues favorece un acto de conciencia que se instala en el cuerpo. Al respecto, González (2020) afirma que ser consciente del cuerpo significa percatarse del cuerpo desde su anatomía, movimiento, sensaciones y actividad física; igualmente, exige percatarse de la situación en la cual se encuentra el cuerpo desde el entorno físico y social. Por tanto, la conciencia del cuerpo posibilita estar presente, lo cual favorece un estado de armonía y equilibrio (Criado, 2021), lo cual propicia estados y percepciones de bienestar.

Desde el ejercicio de reflexión, las experiencias literarias pueden favorecer paulatinamente la habilidad de la conciencia corporal. Esto sin duda abre nuevos horizontes y perspectivas en las posibilidades de ser y estar en el mundo pues “cuando el cuerpo se percibe y se reflexiona respecto a sí mismo, surge una oportunidad de elegir qué tan lejos llevar la reflexión o qué tanto cambiar la cualidad de la experiencia (González, 2020, p. 115)

El cuerpo viviente: relaciones de la flexibilidad y la corporeidad desde la experiencia literaria

La experiencia literaria moviliza el pensamiento, logrando activar recuerdos, aprendizajes, saberes, sueños y proyecciones que amplían nuestras comprensiones del mundo. De esta manera, la posibilidad de escuchar la narración de un cuento, leer imágenes, crear poesía, leer un libro, entre otras, activa el cerebro desde el tránsito por el pasado, el presente y el futuro. Este suceso tiene lugar en la red ejecutiva del cerebro (Ramírez, 2021), la cual permite mantener vigente la información mientras pasa el tiempo, generando conciencia desde la memoria (pasado), sentidos (presente), planeación (futuro). Así mismo, el cuerpo viviente hace alusión al “yo” situado “a través” del cuerpo, “desde” el cuerpo y “siendo” cuerpo (Lombo, 2015, p. 366); de manera que el cuerpo es comprendido a partir del tiempo, el espacio y la interacción con los otros cuerpos.

A continuación, algunos fragmentos de los corporrelatos que visibilizan los elementos expuestos, desde comprensiones que emergen en los sujetos, durante la experiencia literaria:

El cuerpo que evoca:

Continuamos con el texto la historia de Julia, la niña que tenía sombra este texto permitió devolverme a mi niña de niño interior aquella imagen aparece en mi mente con un gran destello de luz, en donde mi estómago lanza una pulsada fulminante y recrea aquella época en donde el ser diferente costaba mucho, en donde tener un cuerpo voluminoso como un niño usando fotos con la falda del colegio siempre me causó conmoción, miradas de juicio y desprecio por lo que soy coma pero entendí que el otro habla de lo que habita en su corazón y que debo ser resiliente y entender que el otro necesita ser escuchado para sanar sus heridas. (P3)

Esta experiencia me llevó a pensar sobre todo los sentimientos que tiene mi niño interior, revolcó un momento reciente en mi vida que es demasiado doloroso y qué me recuerda que en un ser no tiene edad específica para nada, y ni para sufrir, ni para ser feliz, ni para rendirse, ni, para empezar, lo importante es entender que si respiras, aún hay tiempo. (P2)

Las evocaciones que transitan por el cuerpo durante la experiencia literaria se sitúan en momentos de la infancia desde la denominación del “niño interior”, encontrando elementos que se manifiestan en el cuerpo como pulso fulminante en el estómago, sensación de revólución desde sucesos de la vida, ambos aspectos relacionados a reflexiones sobre su existencia actual. Lo anterior, es reafirmado por Zambrano (2007, p. 174) cuando expresa que la existencia humana y su destino en el mundo, se encuentra ligada inexorablemente a la corporeidad como espacio biológico con una historia y una identidad personal.

El cuerpo aprendiente:

Me siento feliz, ¿cómo es sentirse feliz? Feliz es sentir que quiero más, que busco más y quiero dar más Sentir. Sentirse feliz, es amar intensamente existir. Así sea existir por un momento, unos minutos, unos segundos, pero disfrutarlo. Este espacio me inspira, me mueve y me conmueve. (P1)

Los lugares de la intersubjetividad, desde la comprensión de lo que implica, un narrador de obras literarias, Implica el lugar de la genuinidad como un acto político que te permite ser libre desde lo que te constituye como humano. (P3)

Los muros se vuelven textos, los muros se tornan literarios. ¿Cuestionamos, nos cuestionamos lo literario es un graffiti literario? ¿Una sola imagen es literaria? No, debe estar mediada por la palabra. ¿Pero hay literatura sin palabra? Que es lo literario. La vida se torna literaria en la ciudad. P.1 Se transita por palabras elaboradas, frases con sentido, y sin sentido, O detalladas, hechas a lo maldita sea. (P1)

Las reflexiones, conclusiones e interrogantes se configuran en aprendizajes que emergen de la experiencia literaria, desde allí, se da lugar a la racionalización de un sentimiento: ¿Cómo es sentirse feliz?; así mismo, se establecen relaciones sobre el lugar de la intersubjetividad en el lenguaje literario desde alcances políticos; por tanto, se plantean interrogantes y reflexiones relacionadas a la manera en que lo literario se vivencia al transitar la ciudad. Así pues, el cuerpo es capaz de establecer conexiones desde sus vivencias y descubrimientos generando nuevas elaboraciones desde el disfrute de la literatura.

De esta manera, se reafirma el lugar protagónico del cuerpo en el aprendizaje, cuestionando tensiones prioritariamente instaladas en la escuela, en las que el cuerpo resulta ser subestimado, reivindicando comprensiones como: cuerpos silenciosos; cuerpos normalizados (que se ajustan a las medidas, características estéticas marcadas por esos contextos; cuerpos uniformes (que no pueden ser leídos ni interpretados de formas diferentes); cuerpos obedientes (Planella, 2017, p. 113). En oposición con lo anterior, Planella (2017, p. 101) afirma que debemos ampliar las posibilidades de los sujetos a partir de: hacer con el cuerpo, hacer desde el cuerpo, hacer al cuerpo, aprender el cuerpo, aprehender el cuerpo, aprender desde el cuerpo, aprender con el cuerpo. Así pues, la experiencia literaria moviliza, significa y resignifica, todas o algunas, de las posibilidades anteriormente descritas.

El cuerpo y sus proyecciones

Este poemario al ingresar me transportó a otros mundos posibles que se encuentran para resignificar nuestro sentido y conciencia de vida, este espacio tan cálido y sutil. (P3) Hoy asistí a un encuentro de “amigos” para conocer más de literatura y creo que a partir de hoy siempre el que se

siente al lado mío en el bus, pensaré que me lo puedo encontrar en un espacio como este. (P2)

Los fragmentos de estos corporrelatos permiten identificar la manera en que la experiencia literaria evoca reflexiones que conectan con el momento actual de los sujetos como: transportarse a mundos posibles, así como, encontrarse con amigos y conocer más la literatura. Así mismo, explicita la manera lo anteriormente mencionado favorece procesos de resignificación de sentidos y pensamientos sobre sí mismo y sobre los otros.

La posibilidad del ser humano para poder transitar por su mente desde el pasado, presente y futuro ha logrado que configure memorias, aprendizajes y sueños. Estos, sin duda, favorece la capacidad permanente de acción, invención y reinención del sujeto. De esta manera, la experiencia literaria logra situar al sujeto viviente desde su trasegar, pero, además, desde sus realidades y proyecciones. Por consiguiente, se configura la reflexión en un atributo de la experiencia literaria, pues favorece la introspección y transformación, logrando comprender que “en nuestro cuerpo está inscrita nuestra biografía y por nuestro cuerpo nos sentimos formando parte del tiempo” (Gallo, 2011, p.51). Al respecto, Lombo (2015, p. 369), plantea dos perspectivas, por un lado, establece el cuerpo viviente como la base de la actividad del ser humano en el mundo material; por el otro, define el cuerpo vivido como condición esencial de la experiencia; se expresa de esta manera el presente y el pasado en el cuerpo.

Por último, se evidencia de manera reiterativa que la escritura de los corporrelatos evocaron reflexiones relacionadas con el agradecimiento. Así pues, desde la experiencia literaria, emergen posibilidades de liberación, sanación y conciencia de situaciones u hechos que han marcado nuestra existencia. La evocación, reflexión

y aprendizaje genera movilidad psíquica, la cual surge de la percepción de la temporalidad, por tanto, los seres humanos al ser conscientes de nuestra transitoriedad en el mundo, desde el entendimiento de la existencia de un tiempo limitado y una existencia finita, logra propiciar en los sujetos sensaciones de aprecio y valor por lo que se vive en el presente (Singman, 2020).

El cuerpo perplejo: relaciones de la irrepetibilidad y la corporeidad desde la experiencia literaria:

La curiosidad, el deseo de querer más, la posibilidad de divagar, el asombro, el deleite, la sorpresa, lo inconmensurable, lo perplejo, son expresiones que transitan por los corporrelatos generados durante las experiencias literarias. Sin duda, la experiencia es única, y ésta, al ser única, exige un grado de incertidumbre. No se puede saber de antemano cual va a ser el resultado de una experiencia, adónde puede conducirnos, que es lo que va a hacer de nosotros. La experiencia siempre tiene algo de imprevisible, impredecible, de imprescriptible (Larrosa, 2006). En relación con lo anterior, encontramos corporrelatos con los siguientes registros:

La incertidumbre:

La belleza y la alegría de encontrar pasajeraamente o para siempre personas que resuenan contigo. Siento algo tan inconmensurable en mi pecho cuando descubro una nueva historia. (P1)

El hermoso regalo que llega y habla de ese niño interior me dejó perpleja, a asombrada, sentimental. (P3)

La experiencia literaria también desata estados de asombro, perplejidad e inconmensurabilidad, los cuales, sin duda alguna, establecen el rompimiento de un estado de “normalidad” que desorientan o distancian de lo que

se “sabe” o de lo que se tiene control. En consecuencia, hay situaciones, en este caso la experiencia literaria, “que irrumpen acontecimientos internos y externos que quiebran los referentes y producen emociones a las que en un principio el sujeto no les puede poner palabras, y entra en un estado de asombro y de angustia” (Singman, 2020, p. 137). Al respecto, Falgueras (1999, p. 44) plantea que la perplejidad se relaciona con el vacío de conocimiento, es decir, con la imposibilidad que tiene el sujeto de dar respuesta a lo que se pregunta.

Así mismo, el lenguaje literario desencadena comprensiones otras del mundo, “otras lógicas”, diversas maneras de ver las cosas, es decir, el desarrollo del pensamiento divergente. Este nos permite darles la vuelta a las situaciones introduciéndonos al ámbito de lo contradictorio, lo desconocido, lo incierto, lo impensado, lo complementario, entre otros (Morón, 2010)

La divergencia:

Personalmente me siento muy agotada mentalmente, pero la experiencia logró abrir mi mente a otros puntos de vista frente a la lectura y lo que escribo, aunque mi cuerpo se sienta cansado, quiere seguir allí. (P4)

Qué mágico ver la vida desde otro lugar, qué mágico pensar lo que antes no se ha pensado. Qué mágica la sencillez con la que la creación literaria para niños llena profundamente mi adultez. (P1)

Cada uno de estos fragmentos nos hablan de la manera en que el cuerpo transita por la incertidumbre al participar en una experiencia literaria. Por tanto, nos recuerda que esta supone cierto grado de aventura y riesgo, pues como menciona Larrosa (2006), “la experiencia apertura a lo posible, lo imposible, lo sorprendente; resulta ser una apuesta por lo que no se sabe, lo que no se puede, lo que no se quiere” (p. 104). Así pues, el estado de incertidumbre

obliga al sujeto a reconfigurar sus comprensiones, al exigir que el cerebro construya nuevas elaboraciones que le permita retornar a un estado de certidumbre. Al respecto, Singman (2020) considera que la existencia se configura en un estado binario de certidumbres e incertidumbres, pues establece que es una tensión necesaria para el desarrollo de los sujetos. Precisamente allí, en esa dicotomía, la perplejidad y la sensación de desorientación promoverá el trabajo psíquico que le permita al sujeto reubicarse, dando origen a nuevas y múltiples maneras de ser y estar en el mundo.

El cuerpo en colectivo: reflexiones desde el encuentro con el otro

El ser humano se configura mediante su relacionamiento con el otro; es en su mirada y desde su voz, reafirma su propia existencia, por tanto, requerimos del encuentro y el desencuentro con los otros. Indudablemente, la experiencia literaria se constituye en un acto intersubjetivo, a veces desde la presencialidad y otras desde mediaciones, logrando acceder a otras maneras de ver y estar en el mundo.

Durante las experiencias literarias se registra de manera recurrente la posibilidad de compartir con otros, estableciendo elementos desde la empatía, la complicidad, la compañía:

Recorridos, caminos, algo de lluvia, curiosamente cero frío. La noche estaba cálida, cálida por las personas, la compañía, la complicidad, el despacho, el plan. Por mi cabeza pasa un sentimiento de alegría, las carcajadas vienen y van. (P1)

Así mismo, se registran corporrelatos que reconocen el encuentro desde la riqueza de la diversidad, desde nuestras singulares maneras de ser y expresar:

Me emociona encontrar tanta riqueza, rareza. Tanta rareza, qué bichos raros somos todos en este espacio; Una voz argentina, un pensamiento estructurado, unas palabras desprevenidas, unos relatos existenciales, disparates, escenas grotescas, escenas sin trama y sin final. (P1)

El escuchar a los demás me lleva a pensar que todos somos diferentes, pero con un gusto similar, que es la lectura: “Escuchar las voces de otros, observar y sentir miradas en este ambiente literario, me vuelvo vulnerable y sensible y melancólica porque cada uno tiene su historia” (P4).

En relación con lo anterior, Skliar (2017) reivindica el lugar de la diferencia en los sujetos, señalando la necesidad de reconocer y valorar la multiplicidad de las singularidades y la riqueza que estas aportan a la existencia humana, especialmente en la posibilidad de vivir juntos y hacer cosas juntos. Del mismo modo, ese encuentro con lo diferente, con aquello que no se es y que no se reconoce como propio, posibilita la perspectiva de alteridad. Según Skliar (2017), esta permite “aventurarse más allá del tiempo propio para comprender otras vidas, otras experiencias, otras singularidades que nos permitan olvidar el yo autorreferencial como única medida para comprender el mundo” (p. 109).

Por otro lado, los corporrelatos también hacen alusión a los diversos encuentros, en donde nunca se tendrá certeza si tendrás a estas personas para siempre, pasajera o por un instante en tu vida: “La belleza y la alegría de encontrar pasajera o para siempre personas que resuenan contigo” (P1). “Me genera expectativa, curiosidad por seguir encontrando y encontrándome en un aquí y ahora de oportunidad del encuentro genuino con personas desconocidas ante mis ojos. (P3)

La posibilidad del encuentro, desde la intersubjetividad y la alteridad, evoca la necesidad de situarnos en la colectividad, y desde allí, los corporrelatos mencionan elementos como: el resonar, la genuinidad, la mirada, la diversidad, la complicidad; cada uno de estos aspectos expresados desde la gratitud y la fortuna de entrar en contacto con el otro o los otros, teniendo como mediador al lenguaje literario. Por tanto, se comprende de manera implícita,

la experiencia literaria la posibilidad de sintonizar gustos particulares: desde el intercambio, la escucha, la creatividad y la curiosidad, es decir desde la colectividad.

Así pues, se reafirma la existencia común, como algo indisociable al ser humano, otorgando especial relevancia a la intersubjetividad, la cual implica entender que, el mundo no es privado, sino común; por tanto, nos configuramos en el tejido de significados compartidos los cuales definen las interacciones con los otros en un espacio y tiempo, llamado “vida” (Cabrolié, 2010, p. 3). Por su parte, Álvarez (2016) establece que la intersubjetividad “se gesta en el sentido plural del sujeto, en un espacio colectivo, social, político y cultural cuando éste entra en relación con otros, para desatar obstáculos, temores y abrir puertas al variopinto de posibilidades” (p. 335). De acuerdo con lo anterior, la experiencia literaria puede posibilitar un espacio ético que sintoniza las subjetividades desde el disfrute compartido.

Conclusiones

Los resultados presentados y el análisis desarrollado durante el capítulo de discusión permiten establecer algunas conclusiones que buscan presentar las comprensiones de la corporeidad de un grupo de estudiantes y maestras de la Fundación Universitaria Monserrate, a partir de tres experiencias literarias desarrolladas en la ciudad de Bogotá.

En primer lugar, la investigación tuvo como propósito identificar experiencias literarias previas a partir de relatos autobiográficos de un grupo de estudiantes y de maestras de la Fundación Universitaria Monserrate. Sobre este ítem, se logra identificar que las experiencias literarias que predomina en los corporrelatos de las participantes sitúan dos tendencias: la primera de ellas, centrada en la experiencia literaria como acto de amor; la

segunda, ubica la experiencia literaria desde la oralidad. Por tanto, las experiencias evocadas desde la historia de vida reflejaron el sentir del cuerpo como un lugar para habitar el mundo desde la sensibilidad. Aquello permitió el despliegue del sujeto desde la capacidad de comprenderse a sí mismo, percibir y sentir desde su subjetividad, su intimidad y profundidad. Así mismo, la experiencia literaria generó aportes a la humanización del sujeto; desde el coexistir, la subjetividad, las formas de habitar el mundo y ello como transforma al sujeto desde el acontecer.

En segundo lugar, la investigación definió como objetivo establecer las relaciones entre la experiencia literaria y la corporeidad a partir de la construcción de corporrelatos de un grupo de estudiantes y maestras de la Fundación Universitaria Monserrate. Sobre esto, se el proceso de análisis de la información nos permitió identificar cuatro categorías emergentes que se configuran como relaciones y comprensiones de la corporeidad durante las experiencias literarias: cuerpo con-siente, cuerpo viviente, cuerpo perplejo y cuerpo en colectivo. Por consiguiente, se hace explícita la manera en que se diversifica la corporeidad a través de las experiencias literarias vividas en la ciudad de Bogotá. Esto se plantea al establecer relaciones con el proceso inicial (fase 1) en el que se evocó las experiencias literarias previas desde las historias de vida de las participantes.

En relación con el tercer objetivo, se logró reflexionar sobre la manera en que se comprende la corporeidad a partir de experiencias literarias en escenarios de la ciudad de Bogotá, en un grupo de estudiantes y maestras de la Fundación Universitaria Monserrate; para ello el proceso de triangulación de la información nos permitió ahondar en cada una de las relaciones y comprensiones rastreadas, por tanto, se explicitaron los siguientes aspectos:

Desde el cuerpo con-siente, se reivindicó la subjetividad que emerge desde la emoción, el sentimiento y la sensación de los sujetos durante las experiencias literarias, transitando por estados como la tristeza, la ira, la alegría el amor y la libertad. En cuanto al cuerpo viviente, se logró una aproximación al proceso de reflexibilidad desde las posibilidades que tiene el cuerpo de evocar, aprender y proyectar, a partir de los escenarios mediados por el lenguaje literario. Por su parte, el cuerpo perplejo presenta el reconocimiento de la experiencia literaria como acto de irrepitibilidad que obliga al cuerpo a transitar entre el asombro, la curiosidad, la incertidumbre y la divergencia. El cuerpo en colectivo paralelamente visibilizó aspectos relacionados con la intersubjetividad y la alteridad, lo cual se explicitó en el lugar de la empatía, la complicidad, el encuentro, el desencuentro y la diversidad.

Para finalizar, es importante mencionar que los corporrelatos se configuraron en la oportunidad de hacer un acto de conciencia coherente con la corporeidad. Esto favoreció el registro detallado de emociones, sentimientos, pensamientos, aprendizajes, recuerdos y cuestionamientos que emergen durante las experiencias literarias. Por tanto, el ejercicio de escritura se configura en posibilidades que tiene el cuerpo creativo de dar sentido y significado a lo que sucede con los sujetos durante una experiencia literaria.

Referencias

- Aco Aco, L. (2016). *Incentivar el gusto por la literatura en niños de educación primaria: Círculo de lectura para docentes*.
- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. UNAM.
- Arbaiza, M. (2018). "Sentir el cuerpo": Subjetividad y política en la sociedad de masas en España (1890-1931). *Política y Sociedad*, 55(1), 71.

Barrera Sánchez, O. (2011). El cuerpo en Marx, Bourdieu y Foucault. *Iberoforum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, 6(11), 121–137.

Barreiro, A. M. (2004). La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas. Universidad de A Coruña, Departamento de Sociología y Ciencia Política.

Benito Rico, C. (2019). *El diario corporal docente: El uso de la narrativa como herramienta de autoconocimiento y análisis corporal*.

Cabrolie, M. (2010). La intersubjetividad como sintonía en las relaciones sociales: Redescubriendo a Alfred Schütz. *Polis. Revista Latinoamericana*, (27).

Criado, D. (2021). *Cuerpo consciente: Hacia un yoga integral*. <https://books.google.es/books?id=qsYiEAAAQBAJ>

Cruz, F. (2011). El conocimiento de las empresas y de la sociedad a partir de una sensibilidad literaria. *Cuadernos de Administración*, 145–158.

Cuadros Tenjo, N. P. (2019). *La corporeidad de la maestra de educación inicial y la relación con sus prácticas pedagógicas*.

Díaz Silva, S. M. (2016). *Corpografía del hambre: Cuerpos que resisten*.

Duch, L., & Mélich, J.-C. (2005). *Escenarios de la corporeidad: Antropología de la vida cotidiana*. <https://mastor.cl/blog/wp-content/uploads/2015/08/Duch-Y-Melich-Escenarios-de-la-corporeidad.pdf>

Equipo editorial Etecé. (2023). Lenguaje literario. *Enciclopedia Humanidades*. <https://humanidades.com/lenguaje-literario/>

Falgueras, I. (1999). Perplejidad y filosofía trascendental en Kant. *Cuadernos de Anuarios Filosóficos*.

Ferraris, G. (2019). *Actas del VI Simposio de Literatura Infantil y Juvenil del Mercosur*.

Fox, M. (2003). *Leer como por arte de magia*. Paidós Ibérica.

Fundalectura. (2004). *Para hacer de Colombia un país lector*. Fundalectura.

Gallo, L. (2011). *Aproximaciones pedagógicas al estudio de la educación corporal*. <http://viref.udea.edu.co/contenido/publicaciones/aproximaciones.pdf>

Gibbs, G. (2012). *El análisis de datos cualitativos en investigación cualitativa* (pp. 19–82). Ediciones Morata. <https://dpp2016blog.files.wordpress.com/2016/08/graham-gibbs-el-anc3a1lisis-de-datos-cualitativos-en-investigaci3b3n-cualitativa.pdf>

González, A. (2003). Los paradigmas de investigación en las ciencias sociales. *Islas*, 45(138), 125–135.

González, X. (2020). Cuerpos conscientes y afectos regulados: La interocepción en la educación socioemocional. Universidad Iberoamericana Ciudad de México / Facultad de Medicina UNAM.

Herrera, D. R. H. (2008). Corporeidad y motricidad: Una forma de mirar los saberes del cuerpo. *Educação & Sociedade*, 29, 119–136.

Hernández Ortiz, A. F. (2018). Un recurso de innovación para docentes: Programa “Despierta creatividad”.

Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, P. (2014). *Metodología de la investigación*. McGraw-Hill. <https://www.uca.ac.cr/wp-content/uploads/2017/10/Investigacion.pdf>

Hidalgo, V. (2014). La enseñanza de contenidos literarios mediante escenarios. Universidad Miho. https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/coloquio_2014/coloquio_2014_14.pdf

Huchim Aguilar, D., & Reyes Chávez, R. (2013). La investigación biográfico-narrativa: Una alternativa para el estudio de los docentes. *Actualidades Investigativas en Educación*, 13(3), 1–27.

Hurtado, J. (2008). La integración metodológica en las ciencias sociales: Dificultades y posibilidades. *Esquemas Pedagógicos*, (8), 38–49. <http://investigacionholistica.blogspot.com/search/label/Métodos%20en%20investigación>

- Larrosa, J. (2003). *La experiencia de la lectura: Estudios sobre literatura y formación*. Fondo de Cultura Económica.
- Larrosa, J. (2006). Sobre la experiencia. *Revista Educación y Pedagogía*, 18, 44–50.
- Lasso, M. A. (2020). Estrategia didáctica para despertar sensibilidad literaria en jóvenes de secundaria. *Revista PACA*, 10, 139–153.
- Lerner, D. (2003). *Leer y escribir en la escuela: Lo real, lo posible y lo necesario*. Fondo de Cultura Económica.
- Llona, M. (2012). *Entreverse: Teoría y metodología práctica de las fuentes orales*. UPV/EHU.
- Lombo, A. (2015). Cuerpo viviente y cuerpo vivido: Algunas reflexiones desde la antropología filosófica. Universidad Pontificia de la Santa Cruz.
- Manrique, H. J. P. (2014). La literatura como in-corporación: El cuerpo como proceso. *La Palabra*, (24), 91–97.
- Mejía, L. G. (2017). *Literatura infantil y juvenil y formación de docentes: Concepciones sobre la LIJ en programas de formación docente*.
- Molina Riveros, M., Oliveros Pinzón, F. G., & Saavedra Moreno, C. L. (2016). *Huella PUJ: Círculo literario para futuros licenciados*.
- Monje, C. (2011). *Metodología de la investigación cuantitativa y cualitativa: Guía didáctica*. Universidad Surcolombiana.
- Montes, G. (1999). *La frontera indómita*. Fondo de Cultura Económica.
- Morón, M. (2010). Los beneficios de la literatura infantil. *Revista Digital para Profesionales de la Enseñanza*.
- Munita, F. (2018). “Para mí todos eran cuentos”: Incidencia de la formación docente en las creencias y saberes sobre literatura infantil y juvenil. *Catalejos*, 3(6), 102–125.
- Ossa, M. (2016). La subjetividad e intersubjetividad: Un camino en la comprensión de lo cultural. *Revista Linhas*, 17(34), 323–336. <https://doi.org/10.5965/1984723817342016323>
- Pardo, Á. Y. G., & Cifuentes, A. M. S. (2011). El cuerpo como experiencia de autoconocimiento y desarrollo de sí mismo. *Cuerpo, Cultura y Movimiento*, 1(2), 15–39.
- Pazos-Couto, J., & Trigo, E. (2014). Motricidad humana y gestión municipal. *Estudios Pedagógicos*, 40(1), 373–387.
- Pinzón Manrique, H. (2014). La literatura como in-corporación: El cuerpo como proceso. *La Palabra*, (24), 91–97.
- Pinto Rivera, J. K. (2016). *Trabajo pedagógico con la diferencia: Experiencia y formación del maestro*.
- Planella, J. (2006). Corpografías: Dar la palabra al cuerpo. *Artnodes*, (6), 13–23. <http://www.uoc.edu/artnodes/6/dt/esp/planella.pdf>
- Planella, J. (2017). *Pedagogías sensibles*. Edicions Universitat de Barcelona.
- Ramírez Bermúdez, J. (2021, septiembre 17). *Neurociencia y experiencia literaria* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=0yc8zwNo8Gs>
- Real Academia Española. (2021). Escenario. *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/escenario>
- Real Academia Española. (2023). Comprensión. *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/comprensión>
- Rodari, G. (1983). *Gramática de la fantasía*. Imprenta Juvenil S.A.
- Rodari, G. (2004, marzo 31). La imaginación en la literatura infantil. *Imaginaria*.
- Rojas, A. D., & Valera, D. (2007). Fundamentos pedagógicos del amor para la enseñanza de la literatura como experiencia estética y reflexiva. *Laurus*, 13(25), 174–187.

- Rojas, A. D. C. (2006). La enseñanza de la literatura: ¿Un proceso dialógico? *Educere*, 10(35), 645–650.
- Salamanca Oviedo, M. F. (2022). *Narrando el cuerpo triste: Mi exploración dialógica de las narrativas corporales*.
- Salinas, L. (1994). La construcción social del cuerpo. *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, (68), 85–96. <https://doi.org/10.2307/40183758>
- Sánchez, O. B. (2011). El cuerpo en Marx, Bourdieu y Foucault. *Iberoforum*, 6(11), 121–137. <https://www.redalyc.org/pdf/2110/211019068007.pdf>
- Sánche, I. G., Ordás, R. P., & Lluch, Á. C. (2013). Expresión corporal: Una práctica de intervención. *Retos*, (23), 19–22.
- Schinca, M. (2000). *Expresión corporal: Técnica y expresión del movimiento*. Praxis.
- Singamn, L. (2020). Cuando el cuerpo interpela al tiempo y se abre al por-venir. *Revista de Psicoanálisis*, 77(3).
- Skliar, C. (2017). *Pedagogías de las diferencias* (Colección Perfiles N.º 2).
- Strauss, A., & Corbin, J. (2012). *Bases de la investigación cualitativa*. Universidad de Antioquia. <https://diversidadlocal.files.wordpress.com/2012/09/bases-investigacion-cualitativa.pdf>
- Tur-Porres, G., & Ires-Correa, W. (2020). Educando con el cuerpo y desde éste: Cultura, cuerpo y reeducación corporal. *Revista Electrónica Educare*, 24(2). <https://doi.org/10.15359/ree.24-2.11>
- Valera, D. (2021). Fundamentos pedagógicos del amor para la enseñanza de la literatura como experiencia estética y reflexiva. *Laurus*, 13(25), 174–187.
- Vega, M. D. J. B. (2009). Enfoques teóricos sobre la expresión corporal como medio de formación y comunicación. *Horizontes Pedagógicos*, 11(1).
- Villalba, R. (2016). Corporrelatos del yo docente: El cuerpo tras la práctica pedagógica. *Enunciación*, 21(1), 61–78.
- Wolf, M. (2022, febrero 23). *Lectura y cerebro* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=rTeiytwucaY>
- Zambrano, C. (2007). Reseña de *Pensar desde el cuerpo* de C. Pera. *Revista Colombiana de Bioética*, 2(1), 173–177.
- Zemelman, H. (2005). *Voluntad de conocer: Sujeto y sentido*.
- Zetino, M., & Contreras, M. E. V. (2021). La experiencia literaria en la formación docente continua en educación artística. *Akadosmos*, 25–44.



Corporalidades Cênicas Brincantes nas Artes da Cena para Crianças¹

Corporalidades Escénicas Juguetonas en las Artes Escénicas para Niños

Corporalities Scenic Playful in the Arts of the Scene for Children

Fernanda de Souza Almeida²

Universidade Federal de Goiás (UFG)

fernanda.souza.almeida@ufg.br

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-6628-4283>

Luana Ághata J.C. de Araújo³

Universidade Federal de Goiás (UFG)

luanaaghata@discente.ufg.br

ORCID: <http://orcid.org/0009-0008-6441-4356>

Fecha de recepción: abril 30, 2025

Fecha de aceptación: 22 de julio de 2025



Cómo citar: Almeida, F. de S., & de Araújo, L. Á. J. C. (2026). Corporalidades cênicas brincantes nas artes da cena para crianças. *CorpoGrafias: Estudos críticos de y desde los cuerpos*, 13(13), pp. 196–205.

DOI: <https://doi.org/10.14483/25909398.23556>

¹ Artículo de investigación

² Doutora em Educação pela Faculdade de Educação da USP e mestre em Arte Educação pelo Instituto de Artes da Unesp. Docente do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena (PPGAC/EMAC) e da Licenciatura em Dança, ambos na Universidade Federal de Goiás (UFG, Goiânia/GO). Lider do Grupo de Grupo de Pesquisa em Dança: Arte, Educação e Infância (GPDAEI/CNPq) e coordenadora do programa de extensão Dançarelado <https://www.instagram.com/dancarelado/>. Autora dos livros “Que dança é essa? Uma proposta para a Educação Infantil” (2016); “Dança e Educação: 30 experiências lúdicas com crianças” (2018); e “Dançarelado: Arte, Educação e Infância” (2022). Atua e investiga as relações entre Artes da Cena, Educação, Infâncias, Formação inicial e continuada docente e as metodologias de ensino e pesquisa.

³ Licenciada em Dança formada pela FEFD e mestranda no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena (PPGAC/EMAC), ambos pela Universidade Federal de Goiás (UFG, Goiânia/GO), onde desenvolve a pesquisa “Molas: Um processo criativo em dança com a co-autoria de crianças pequenas”. Atualmente é pesquisadora do Grupo de Pesquisa em Dança: Arte, Educação e Infância (GPDAEI/CNPq) e integrante do projeto de extensão Dançarelado em cena: entre grandes e pequenos. Atua como professora de dança de crianças entre 03 e 10 anos e dirige o Coletivo Dançarelado em Cena.

Resumen

¿Las propuestas en Artes de la Escena, para el público infantil, demandan una configuración específica del cuerpo y de la expresividad del artista adulto? Al suponer que existe una corporalidad distinta, juguetona y porosa, se embarcó en los Estudios Sociales de la infancia, en la interfaz con las artes, para subvencionar el proceso de creación "Molas". Para ello, se invirtió en la práctica como investigación con registros en diario de campo y fotos para sistematizar los hallazgos. Se notó que hay, además de un cuerpo disponible para el encuentro, lo inusitado, la improvisación y el imaginario; un cuerpo adulto que necesita ser desconstruido; enyesado por una sociedad adultocéntrica que menosprecia el lúdico, la risa y las percepciones más sensibles. Surge, por tanto, la necesidad de una preparación escénica que retome el ser jugador, alegre y con una mirada despierta a la novedad, para que las propuestas artísticas tengan sentido para este público infantil exigente y atento a los detalles.

Palabras clave

escena infantil; corporalidades; danza; preparación escénica

Resumo

Será que as propostas em Artes da Cena para o público infantil demandam uma configuração específica do corpo e da expressividade do artista adulto? Ao pressupor que existe uma corporalidade distinta, brincante e porosa, embarcou-se nos Estudos Sociais da infância, na interface com as Artes, para subsidiar o processo de criação "Molas". Para tal, investiu-se na Prática como Pesquisa com registros em diário de campo e fotos para sistematizar os achados. Percebeu-se que há, para além de um corpo disponível ao encontro, ao inusitado, à improvisação e ao imaginário; um corpo adulto que precisa ser desconstruído; engessado por uma sociedade adultocêntrica que menospreza o lúdico, o riso e as percepções mais sensíveis. Emerge, portanto, a necessidade de uma preparação cênica que retome o ser jogador, brincante e com um olhar desperto para a novidade, para que as propostas artísticas façam sentido para esse público infantil exigente e atento aos detalhes.

Palavras-chave

cena infantil; Corporalidades; Dança; Preparação Cênica

Abstract

Do the proposals in Arts of the Scene, for children, require a specific configuration of the body and expressiveness of the adult artist? Assuming that there is a distinct corporality, playful and porous, embarked on the Social Studies of childhood, in the interface with the arts, to subsidize the process of creation "Molas". To do this, we invested in the Practice as a Research with records in field diary and photos to systematize the findings. It was realized that there is, beyond a body available to encounter, the unusual, improvisation and imaginary; an adult body that needs to be deconstructed; plastered by an adultocentric society that disregards the playful, the laughter and the most sensitive perceptions. It emerges, therefore, the need for a scenic preparation that resumes being a player, laughing and with an awakened look at the novelty, so that the artistic proposals make sense to this demanding children's public and attentive to details.

Keywords

children's scene; Corporalities; Dance; Scenic preparation

Um quintal de experimentações

Segundo Letícia Nascimento (2009) nos últimos 30 anos, os estudos e debates sobre as crianças de pouca idade tem crescido de quantidade, tendo em vista a ampliação de publicações na área dos Estudos Sociais das infâncias. Tais produções apresentam caminhos conceituais e metodológicos, na educação e na pesquisa, que compreendem as crianças como atores sociais e as infâncias como construções sociais. Ao investigar as relações que se estabelecem nas diversas instituições, entre as crianças e entre crianças e adultos, podemos notar a escassez de discussões acadêmicas sobre o vínculo artista-criança, principalmente no campo da Dança (Almeida; Araújo, 2025); que, ao nosso ver, fragiliza a potência da criação artística para o público infantil.

Se é um desafio ser e manter-se artista no Brasil, particularmente, em Goiânia/GO, ter sua arte destinada ao público infantil torna o embate ainda maior, uma vez que o incentivo estadual é, por vezes, escasso, com poucos pares para dialogar e permeado de imaginários e conceitos pré-concebidos no próprio meio artístico. Segundo Almeida e Araújo (2025):

(...) há uma falsa impressão de que é mais fácil criar e se apresentar para crianças, que não exige muita dedicação e seriedade [...], com menor qualidade ou atenção aos detalhes e aos bons acabamentos quando se produz artisticamente para o público miúdo. Pelo contrário! Necessita-se de uma intensa pesquisa de campo e desenvolvimento cênico para que o artista se conecte verdadeiramente com a plateia, a partir de um corpo poroso, jogador, lúdico, brincante, disponível, disposto e com os sentidos bem aguçados, capazes de improvisar sem perder o foco e o objetivo da cena (Almeida; Araújo, 2025, p. 238-239).

A esse respeito buscamos identificar quantas companhias de dança se dedicavam a produzir para crianças pequenas. E, em um estudo dos editais das leis de fomentos Aldir Blanc e Paulo Gustavo, publicadas entre os anos de 2020 e 2023, propostas pela Secretaria de Estado da Cultura de Goiás, Almeida e Araújo (2025) encontraram um número quase nulo de propostas cênicas em Dança para crianças, aprovadas. Apesar disso, Santos (2017) declara que a dança voltada ao público infantil vem ganhando cada vez mais espaço nas programações dos centros culturais no Brasil.

Nesse cenário, mais e mais questões surgiram à tona: será que esses grupos estão atentos às diversidades, ao mesmo tempo, às particularidades e necessidades das infâncias goianienses? Será que concebem essa gente de pouca idade como um público genuíno, inteligente, capaz de compreender metáforas, de (re)interpretar e (re)criar seus cotidianos, na relação com o fazer estético, artístico e poético? Qual a qualidade do que está sendo produzido e do que está sendo aprovado para o público infantil?

Essa crescente visibilidade, na interface com leituras críticas fundamentadas nos Estudos Sociais da infância, motivou discussões no Grupo de Pesquisa em Dança: Arte, Educação e Infância (GPDAEI/CNPq), vinculado ao curso de Licenciatura em Dança e ao Programa de Pós-graduação em Artes da Cena (PPGAC), ambos da Universidade Federal de Goiás (UFG, Goiânia/GO); cuja premissa partiu da questão: existe alguma particularidade do corpo que cria e se apresenta para crianças?

Mais precisamente, as propostas cênicas em Artes da Cena, na contemporaneidade, para o público infantil, demandam uma configuração específica do corpo e da expressividade?

Partindo destas perguntas, objetivou-se investigar a corporalidade do artista da cena que cria, apresenta e dialoga com as infâncias. E, ao pressupor que sim, que existe uma corporalidade distinta e singular com características brincantes, flexíveis, abertas ao imaginário, porosas, disponíveis ao inusitado e à improvisação (Almeida, 2023), embarcou-se no estudo de Sarmiento (2005), Larrosa (2003), Almeida e Marinelli (2020), entre outros autores relacionados aos Estudos Sociais da infância, na interface com as Artes da cena, que afirmam que:

As crianças, finalmente, possuem modos diferenciados de interpretação do mundo e de simbolização do real, que são constitutivos das “culturas da infância”, as quais se caracterizam pela articulação complexa de modos e formas de racionalidade e de ação (Sarmiento, 2005, p. 371).

Nesse sentido, Almeida e Marinelli (2020) apontam que:

(...) um dos desafios de criar para a infância é tentar se deslocar do adulto que tudo sabe sobre essa gente de pouca idade, se aproximar e se permitir a uma escuta sensível dos modos de pensar e agir das crianças de cada contexto; observar com um olhar menos viciado, atento e aprofundado como se movimentam, o que falam, como brincam e se relacionam; bem como se disponibilizar às mudanças, lançando-se literalmente ao desconhecido, se despindo de concepções, padrões, estereótipos e normativas do que seja a infância e se entregar à deriva do imaginário, nesse formato de fantasia que meninas e meninos transitam tão brilhantemente (Almeida e Marinelli, 2020, p.10).

Com isso e, acreditando nas crianças como um público diferenciado, sincero e exigente que, “interessam-se de imediato ou se aborrecem na hora e, quando não são envolvidas pelos atores ficam impacientes” (Santos, 2017, p. 41), investimos em um processo de criação cênica para crianças intitulado “Molas”, para verificar nossas hipóteses iniciais. O grupo de artistas envolvidos no processo foi composto por 05 pessoas de diferentes áreas como circo, dança, direção de arte e teatro, pertencentes ao Coletivo Dançarelando em Cena.

Para elencar algumas particularidades da corporalidade do artista da cena para as crianças e relacioná-las a possíveis eixos para preparação corporal, empregamos a Prática como Pesqui-

sa (PaR), com registros em diário de campo, caderno de artista e fotos, uma vez que a geração de conhecimento ocorreu no e através do trabalho criativo com crianças e artistas (Fernandes, 2013). Na Prática como Pesquisa os processos de criação são, em si, um modo específico e múltiplo de gerar conhecimentos e metodologias próprias, que são organizadas por meio da escrita, no formato de dissertações/teses/artigos/livros.

No caso do espetáculo “Molas” o processo de criação se delineou na coautoria de 20 crianças entre 03 e 04 anos, matriculadas em um Centro Municipal de Educação Infantil (CMEI) do município de Goiânia (GO) para a construção da dramaturgia, das cenas, da composição coreográfica e dos personagens. Essa coautoria se deu em três grandes estâncias: 1) oficinas de dança com garotada, oferecidas por nós artistas adultos, nas quais nos aproximamos dos pontos de vistas e interesses a respeito do tema central do processo, o brinquedo mola-maluca. Nessas vivências tínhamos uma espécie de devolutiva corporal das crianças, ao qual nutriu e inspirou significativamente diversos fragmentos do espetáculo; 2) apresentações de células coreográficas do que estava sendo desenvolvido no ateliê de criação dos artistas, e 3) rodas de conversas antes e após oficinas e apresentações, para conhecer as considerações e devolutivas das crianças. A concretude dessa metodologia de criação participante será explicitada no subtítulo a seguir.

Nas oficinas⁴ brincamos de dançar e dançamos de brincar o corpo-mola que, de tanta intimidade com o objeto, se transformou na própria mola que se transmutava em uma infinidade de possibilidades, tais como: nariz de elefante e cano de esgoto. Isso, a fim de pluralizar as corporalidades adultas a partir do aprendizado dos pontos de vistas desses seres pequenos, essencialmente, multilinguageiros (Almeida, 2023).

Nesses encontros uma diversidade de insights sobre a corporalidade adulta nas cenas das infâncias surgiram, aos quais, aqui neste artigo, serão dialogados com referenciais teóricos que abordam a dança e o teatro para as infâncias, formação de

artistas e processos de criação; assim como de pessoas estudosas que pesquisam Arte e Infância, Dança e Educação, numa perspectiva dos Estudos Sociais da Infância, para dar suporte às reflexões e aprendizados.

Um quintal de espirais

Como parte de nossa formação permanente como docentes e pesquisadoras das infâncias na área das Artes da Cena, frequentamos, com assiduidade, propostas cênicas e espetáculos destinados às crianças na cidade de Goiânia e São Paulo. Notamos que, ainda, é comum observar obras com excesso de didatização, muitos estímulos luminosos, sonoros, visuais e expressividades estereotipadas, relacionadas ao que costumamos pensar que pode interessar a essa gente de pouca idade.

De fato, a velocidade na mudança das cenas, músicas altas e agitadas, figurinos e elementos cênicos grandes e com muitas cores, chamam a atenção das crianças (e dos adultos, também); especialmente porque são recursos que estamos acostumados a conviver nessa era tecnológica e midiática. Contudo, até que ponto isso não se torna uma experiência catártica, hiper estimuladora e superficial, na qual a plateia reage dentro do senso comum, movidas pela percepção de uma deixa para o riso ou para o aplauso? Qual o nível de fruição, identificação e reverberação proposto às pessoas espectadoras? Inserido no conceito de experiência de Larrosa (2004) sobre o que nos atravessa, nos modifica; o quanto do que oferecemos se enraíza nessa visão de experiência?

Com isso, almejando um desvio das produções pautadas pela visão adultocêntrica, ancoradas no que pensamos ser melhor para as crianças e sobre o que achamos que elas se interessam; decidimos investir em uma conexão mais aprofundada e comprometida com/a partir das infâncias e caminhar com elas em um processo de criação cênica. Dessa maneira, ao recorrer à coautoria dessa gente miúda, reforçamos o posicionamento de que, se o foco das produções são elas, então, nada mais justo que vivenciar com elas a construção do espetáculo, partindo dos entendimentos, criatividade, observações, olhares e poeticidades que elas expressam. Tal iniciativa fundamenta-se nos

(...) estudos no campo da sociologia da infância que apontam para a importância de que as crianças sejam sujeitos participantes da pesquisa e não simplesmente objetos

4 As oficinas variaram em propostas relacionadas à (a) improvisação e movimentações incentivadas por meio de perguntas realizadas às crianças, além de músicas e do objeto mola para inspirar os corpos a se moverem; (b) proposições de desenhos e colagem de elementos presentes no quintal da escola que se assemelhavam às molas e; (c) laboratório de criação e composição coreográfica a partir de células desenvolvidas durante as oficinas. Para saber mais sobre esse processo acessar “Como dançam as molas? Um processo de criação decolonial através da co-autoria das crianças” (Araújo; Almeida, 2024). <https://proceedings.science/anda/anda-2024/trabalhos/como-dancam-as-molas-um-processo-de-criacao-decolonial-atraves-da-co-autoria-das-criancas?lang=pt-br>

que passivamente se sujeitam aos experimentos, procedimentos e técnicas de investigação (CHRISTENSEN; PROUT, 2002). Conceber a criança assim, no âmbito da pesquisa, significa levar em conta o seu ponto de vista e outorgar-lhe um lugar de participante ativo em todas as fases da pesquisa. Implica uma revisão radical das práticas dominantes centradas na pesquisa sobre crianças – que as concebem como objetos e não como sujeitos participantes (Borba, 2007, p. 43).

A partir disso, durante as atividades propostas, nós artistas, dialogamos e fizemos juntos, com a intenção de deixar as crianças nos conduzirem no processo, guiarem nossos corpos para “amolecer” nosso eu-adulto, enrijecido e pouco disponível ao acaso e ao brincar. Também apresentamos trechos do espetáculo a essa meninada abrindo espaço para que opinassem e atuassem, inclusive, como coreógrafas e diretoras.

Esse caminhar consistiu em propor um ou dois dias de atividades no CMEI e posteriormente ir até o ateliê de criação para avaliar a vivência, conversar sobre o que nos afetou, conectar com nossas experiências infantis e nossas memórias da infância, selecionar o que poderia se transmutar em cena, reconfigurar as descobertas infantis em práticas estéticas e criar e propor o que poderia ser acrescentado/modificados no espetáculo. Nesse ir e vir entre instituição de educação infantil e ateliê de criação, observamos atentamente os gestos expressões, interesses e curiosidades da criançada, concebendo-os como um processo de ideação para a criação.

Não foi um processo fácil, já que esses encontros nos colocaram, diversas vezes, em situações que nos tiraram da zona de conforto adultocentrada. E, apesar do espetáculo “pronto” e apresentado, em sua íntegra, 4 vezes, continuamos amadurecendo as cenas, revisando as filmagens feitas, retomando as vivências e conversas com as crianças, repensando e preparando o corpo para essa presença cênica tão singular e específica.

Até o final de 2024, ocorreram 08 encontros com a criançada entre 03 a 04 anos de idade e, mesmo que pareçam poucos se comparado aos entre os artistas (que totalizaram 28), se tornaram verdadeiras “cachoeiras” de informações e ideias, sendo necessário, diversas vezes, nos “recolher” para refletir, dialogar, decantar e “navegar” nas enxurradas de pensamentos e emoções que surgiam após cada contato com a pequenada.

E assim foi se dando a preparação corporal para a cena, ao convocarmos um estado de infância, a partir do brincar. Algumas

oficinas após serem vivenciadas com as crianças, foram repetidas entre os adultos, como preparação corporal, com intuito de mergulhar na imaginação e improvisações que partiram das brincadeiras, além de refinar o repertório de movimento, sem necessariamente “copiar” o que havia sido observado.

A esse respeito, escutamos um diretor de uma companhia de Artes da Cena para crianças comentar que solicita aos artistas que brinquem em cena para se conectarem com a plateia infantil. Contudo, na sequência, mencionou: - Brincamos em cena, mas trabalhamos sério durante a preparação, a montagem e os ensaios.

Aqui reside a eterna dualidade da nossa sociedade adulto-cêntrica: brincar x seriedade. Entretanto, essa oposição não se revela na garotada. O brincar é uma atividade encarada de maneira séria, concentrada, presente e imersiva pelas crianças. Sobre isso, recorremos ao conceito de atividade lúdica de Luckesi (2005), que afirma ser aquela que propicia a plenitude da experiência, buscando uma entrega total: mental, emocional e física; é um momento de mergulho na vivência; vai além do sentido mais simplista do senso comum sobre o riso e a diversão. Desse modo, o lúdico pode ser concebido como uma ação de muita seriedade para a criança, muitas vezes *possuída* por um impulso criador e uma inspiração livre e vigorosa. Ou seja, uma experiência é lúdica quando há entrega total, em uma ação de estar inteiro e imerso no momento em questão.

Reavivar o lúdico na pessoa adulta convoca uma disponibilidade corporal e um estado de presença bem característico das infâncias. Nesse sentido, o brincar necessita permear, não só a cena, mas abranger todo o processo, desde a concepção, a criação, a preparação corporal e os ensaios. Todavia, muitas/os artistas comentam sobre a dificuldade de se entregar genuinamente à diversão e ao prazer de brincar. Dizem sentirem-se tímidas/os, meio “bobas/os” e “ridículas/os”, aspectos trazidos ao longo do adulecimento (Nogueira, 2019) que interdita o lúdico e nossa ação de sonhar e inventar mundos em prol da “seriedade” e produtividade capitalista. Segundo Nogueira (2019) o que empobrece a vida é justamente a destituição da infância, a saber: o adulecimento; e adulecer significa perder as forças brincantes; adulterar nossa essência criancista.

Nesse sentido, Almeida (2023) em sua tese de doutorado declara que lançar mão

de propostas que envolvem os jogos teatrais (Spolin, 1987; 2001; Slade, 1978; Boal, 2009; 2010), o jogo coreográfico

(Tourinho, 2007), os jogos em dança (Faria, 2011; Barbosa, Godoy; Faria, 2009), brincar de dançar (Marques, 2011; 2019), entre outros, já utilizados para a criação artística em Dança, inclusive, nos cursos de graduação, podem fomentar o desenvolvimento de um corpo cênico, lúdico, jogador, transgressor e ridente (Silva, 2017), que convoca um estado de presença. Entretanto, para uma vivência frutífera com a pequena infância é necessário investir nas possíveis relações desses jogos à esfera dançante infantil educativa, aos jogos e brincadeiras das culturas infantis brasileiras (Almeida, 2013; 2016; Almeida *et al*, 2016) e das culturas para infância, ensinadas pelas/os adultas/os (Almeida, 2023, p.189).

Ao corroborar com tal afirmação, iniciamos a preparação corporal dos artistas mediante as brincadeiras de suas infâncias e das que vimos as próprias crianças realizarem durante as idas a campo, somado às lembranças sobre como, em tenra idade, brincavam com as molas e como poderiam inventar novas brincadeiras com elas.

Interessantemente, muitas brincadeiras que surgiram entre as crianças, também surgiram entre os artistas ao retomar suas infâncias. Entre elas estava o pular corda e o “reloginho”; sempre adaptadas para serem realizadas com a mola. No caso do “reloginho” uma pessoa se mantinha no centro da roda, segurando a mola e girando o corpo, enquanto as outras pessoas, em círculo, pulavam, passando por cima. Outra brincadeira relembrada foi a de pular elástico⁵, em que duas molas são esticadas paralelamente entre elas e ao solo, seguradas por duas pessoas, uma em cada extremidade. Uma terceira saltava entre as molas a partir de desafios cantados. Também surgiu, em um dos encontros com as crianças, a brincadeira de passar por debaixo da mola, enquanto uma pessoa a segurava em cada uma das pontas. Essa, em cena, a chamamos “raio laser”, pois se, ao passar por baixo, a pessoa esbarrar na mola, ficaria, metaforicamente, “queimada” pelo raio.

O que se destacou ao observar as crianças foi a intensa presença enquanto experimentavam a mola. Estavam, geralmente, muito concentradas e imersas na investigação; mas, quando o brincar sozinha se esgotava, iniciavam as interações com os colegas. Isto foi algo que o grupo de artistas considerou interessante de levar para os ensaios: deixar um tempo dilatado

para experimentar a mola, individualmente, na tentativa de esgotar as variadas formas que o brinquedo poderia adotar. Nomeou-se esse exercício de “descoberta da mola”, que se tornou a cena inicial do espetáculo.

Nesse processo, o desconforto inicial do brincar, foi paulatinamente, se normalizando entre artistas adultos e o estado brincante, com um pensamento mais disposto e disponível ao imaginário, foi se dilatando. Isso possibilitou uma ativação mais rápida e assertiva de um estado corporal brincante, mais conectivo com as crianças espectadoras. Mencionamos que tais brincadeiras foram transformadas artisticamente em cena; contudo, como não é o foco do presente artigo, não nos atere-mos a essa discussão.

Corroborando com Almeida (2023) esse caminho de preparação e criação cênica do jogo e sua interface com a Arte e a Infância buscou criar uma unidade entre o lúdico e as propostas estéticas, poéticas e pedagógicas em dança. Essa opção oportunizou a utilização de gestualidades do cotidiano, movimentos combinados, improvisados, inventados ou descobertos por meio de um mergulho na diversão, criação, imaginação, expressão e investigação de infinitas possibilidades de dançar. Além disso, favoreceu a retomada e a manutenção de um frescor na criação e na improvisação. Um caos criativo “(...) em que o brinquedo é o próprio corpo (...), que cria espaços e relações com as/os outras/os” (Marques, 2019, s/p), objetos e músicas. Para as crianças essa relação entre lúdico, brincar, criar e transmutar é tão intensa que, à medida que as meninas e meninos imaginam, revelam expressividades vigorosas e seus corpos assumem outras corporalidades com grande destreza e fluidez; uma vez que os entendimentos e as ações desses pequenos estão totalmente atrelados/as às experiências corporais, aos sentidos e percepções (Silva, 2023). Um processo de personificar, de animizar objetos e elementos da natureza, no qual elas “emprestam” suas almas sendo elas mesmas um personagem, o animal ou situação. Existe uma potência, uma característica própria no que elas animam (Almeida, 2023).

Sobre isso, em uma das vivências com as crianças, João nos revelou seu desejo de ver um dinossauro em cena, imitando-o para exemplificar como deveria ser. No encontro subsequente, em que apresentamos trechos do espetáculo, escutamos suas cobranças “- Cadê o dinossauro? Você não fez o dinossauro que eu mostrei aquele dia” (João, 5 anos, 28/05/2024). Uma das artistas respondeu que não tinha onde acrescentar esse dinossauro e questionamos onde entraria. Após um tempo pensando, ele respondeu que não sabia, com isso, pergunta-

⁵ O pular elástico não apareceu no repertório de brincadeiras das crianças, contudo foi lembrada pelos artistas, a partir de um insight que o contato com elas trouxe.

mos se poderia ser quando Mariana abria a caixa e tirava um dinossauro de lá; ou então, se que ela se transformasse em um. Prontamente ele afirmou:

- Não... Ela tem que abrir a caixa e outra pessoa ser o dinossauro, tem que ser alguém que goste de dinossauro, igual eu.
- Entendi. Então, pode ser a Andreza?
- Acho que sim, mas tem que fazer igual um dinossauro de verdade assim (mostrando seu dinossauro com rugido e movimentos) e tem que gostar de dinossauro igual eu (Diário de campo, 18 de junho, 2024).

No início, os artistas tiveram grande dificuldade para incorporar o dinossauro, pois a proposta lhes parecia “boba” e “constrangedora”. O incômodo, verbalizado em falas como “não vejo sentido nisso”, evidencia um olhar adultocentrado que tende a desqualificar o que remete ao universo infantil, classificando como ingênuo, pouco relevante ou sem valor estético. Essa postura é reflexo de uma cultura que historicamente marginaliza as experiências e saberes das crianças, valorizando as lógicas produtivistas, como aponta Perrotti (1984), ao afirmar que a sociedade capitalista nos furta o lúdico, a imaginação e o improviso. Para João, porém, o dinossauro fazia todo sentido e, ao assistir à cena do espetáculo e reconhecer alguns animais, mas não o que havia sugerido; o que lhe soou sem sentido foi, justamente, a ausência do dinossauro.

Essa reação revela que, para as crianças, a significação do mundo passa pela fantasia, pelo jogo e pela apropriação simbólica da realidade, elementos centrais que permeiam as culturas das infâncias. Esses “modos próprios de significação e de ação das crianças, construídos nas interações que estabelecem entre si e com os adultos” (Sarmiento, 2005, p. 15), são diferentes das expectativas de uma sociedade adultocentrada e, por isso, muitas vezes, desqualificada.

Se havíamos decidido pela coautoria das crianças e se o dinossauro fazia tanto sentido para o João, por que estávamos tão resistentes em integrá-lo à cena? Numa conversa com Alexandre Augusto⁶, durante um curso ao qual parte do grupo de artistas participou, comentamos sobre o tão polêmico dinossauro. De forma simples e genuína, ele disse que não precisava

fazer sentido para nós, precisava fazer sentido para as crianças. Sua fala ecoou das próprias experiências, somada ao estudo de artistas e educadores que percebem como, muitas vezes, as crianças atribuem significados à elementos aparentemente banais para o olhar adulto, mas profundamente significativos para elas. E afinal, não é esse o objetivo de quem concebe produções artísticas para crianças? Criar algo que lhes façam sentido e provoque a estesia delas? Nosso incômodo, portanto, dizia mais sobre nós do que sobre o dinossauro. A resistência em acolher a proposta de João expôs a dificuldade de acessar o lúdico e de nos permitir criar a partir de uma lógica que não está presa à coerência adulta, mas à potência da imaginação infantil na interface de suas múltiplas linguagens e possibilidades de construção de suas culturas.

Esse dinossauro tornou-se um marco no processo criativo e respondeu a uma pergunta que sempre nos acompanhava: será que as crianças entendem que estão contribuindo com o espetáculo? Será que nossos encontros fazem sentido para elas? A inquietação de João reverberou em outras crianças, que começaram a relembrar suas criações nas oficinas e a perguntar se seriam incluídas na cena. Algumas delas identificaram movimentos já incorporados, enquanto outras sugeriram novas ideias. Tudo anotado para trabalhar no ateliê de criação e, futuramente, agregar ao espetáculo.

A partir desse dia, ficou ainda mais evidente o quanto estavam envolvidas e engajadas com nossas propostas. A cada retorno, as crianças se mostravam mais disponíveis, tanto corporal quanto verbalmente. As mais tímidas também passaram a participar de formas outras, aproximando-se dos artistas adultos que permaneciam mais discretos nos cantos da sala. Elas interagiam de modo mais íntimo perguntando baixinho, mostravam movimentos com gestos e ações mais sutis, mas igualmente significativas.

Após diversas experimentações e reelaborações, conseguimos criar uma cena com vários animais. Para nós, adultos, ela parecia engraçada, tanto pela timidez na execução quanto pela dificuldade de acessar a mesma potência de animação e imersão na fantasia que observamos nas crianças. No entanto, quando as crianças assistem, não riem como alguns adultos, elas comemoram, apontam, gritam e mantêm o olhar fixo no dinossauro.

Dessa forma, o processo de busca da coautoria infantil e o retorno até o ateliê para colocar em prática cada novo insight, nos

⁶ Graduado em Artes Cênicas pela UFG em 2006, atua no Grupo Zabriskie (Goiânia/GO) há 15 anos como ator, palhaço, criador, professor, diretor, produtor cultural e gestor de espaço cultural. Administra por mais de 10 anos juntamente com Ana Cristina Evangelista dos Santos o espaço Zabriskie Teatro.

provocou a inverter a lógica hierárquica habitual, ao acolher e valorizar as vozes/movimentos genuínas/os das crianças, frequentemente desconsideradas (Silva, 2023). Essa concepção rompe com uma visão adultocentrada, ao entender que as crianças participam ativamente da vida social, atribuindo sentidos e ressignificando o mundo ao seu redor. Um processo que para nós tem vindo acompanhado de muitas reflexões, na tentativa de desconstruir um pensamento hegemônico que se tem sobre as infâncias.

Somado a esse episódio, refletimos sobre outro envolvendo um exercício de improvisação com as molas, em que os artistas revelaram dificuldades em criar animais utilizando o brinquedo, para além do que a própria mola se assemelhava. Enquanto as crianças conseguiam visualizar abelhas, asas de borboletas, trombas de elefantes; os adultos se apegavam aos animais que rastejavam, tais como, cobra, minhoca.

Em ambas as situações foi possível identificar como o brincar, o transmutar, a fantasia e o rememorar situações e sentimentos da nossa infância se fazem essenciais na construção dessa corporalidade que vai para uma cena infantil. E como o contato com as crianças foi crucial nesse desenvolvimento, uma vez que mais adiante no processo, os artistas passaram a expandir suas capacidades imaginativas, criativas e conectivas, atribuindo não só outros animais às molas, como elementos presentes na natureza como o arco-íris. Observar e fazer junto nos ajudou a trazer esses animais para o corpo, na criação do espetáculo como um todo, estando presente nas coreografias em duplas.

A ação de um brincar autêntico e entregue, por si só, convoca o que corpo cênico necessita para estar com as infâncias: atenção, presença, disposição, fluidez, responsividade, porosidade e abertura ao inusitado. E a criança não finge brincar, ela brinca. Segundo Andrea Fraga da Silva (2023) o estado de atenção do corpo nas crianças

[...] já está lá, mesmo antes do nosso encontro e a questão passa a ser como deixar que este estado que existe na brincadeira livre não se perca, mas se desdobre em investigação de dança. Assim também, mantenho a atitude de despertar e promover o conhecimento do corpo sem diminutivos ou metáforas infantilizadas (...), permitindo que a ludicidade venha da própria investigação do corpo em movimento na relação de concretude da interação com as materialidades disponíveis, de forma que a imaginação brote da percepção, que por sua vez, é alimentada pela própria imaginação (Silva, 2023, p.64).

Qualidade essas escassas aos adultos e que percorre sentidos contrários, uma vez que se inicia pelas vias da inteligibilidade. Talvez, por isso, recorremos às lembranças para ativar a criança que um dia fomos e que já tanto habitou esse corpo.

A esse respeito, o ato de brincar era, para nossos antepassados e até mesmo durante nossas infâncias, a única maneira de nos relacionarmos com outros seres, conosco e com o mundo (Nogueira, 2018). Deixar de brincar significa perder uma habilidade e possibilidade de conviver, de se expressar, de criar outros/novos modos de se viver, estar e de existir com bem-estar. Sobre a brincadeira:

[...] necessária para adultos e para a sobrevivência. É preciso entender que brincar é algo mais profundo do que simplesmente jogar uma bola ou rolar um carrinho. É algo que está conosco há milhares de anos, uma herança ancestral e que espera para ser incorporada desde a nossa infância. Fomos biologicamente projetados para brincar e, é por isso, que a brincadeira precisa fazer parte da cultura (Brown, 2015, s/p.).

A esse processo de manter ávido tais qualidades da infância, nas/os adultas/os, Nogueira (2019) chamou de infancIALIZAÇÃO. Dessa maneira, a preparação cênica dos artistas pode pautar-se na relação entre Dança, Teatro, Circo, criação e investigação, no despertar do olhar novidadeiro, inquieto e curioso, nas experiências das múltiplas linguagens e do lúdico com vivências conectadas ao brincar e ao artistar (Almeida, 2023). Nesse sentido, reaver nosso passado pode provocar um estado de infância que:

[...] recobre a possibilidade de lançarmos perspectivas inaugurais sobre o mundo, encontrar outras alternativas para questões antigas e recuperar possibilidades pouco frequentadas diante de velhos problemas. A infância é o que torna possível a todos os seres vivos criar novos modos de vida (Nogueira, 2019, p.63).

Sobre isso, Nogueira (2019, p.63) declara que esse deveria ser o objetivo fundante da existência: “(...) nunca esquecermos de nossa infância, daquilo que nos torna seres vivos: a capacidade de reinventarmos a nós mesmos e o mundo de acordo com as necessidades próprias de existir”. Aspectos que contribuem para a empatia e o reconhecimento da alteridade infantil; incluído a cena para as crianças.

A esse respeito,, investimos na construção da abertura do espetáculo retomando nossos sentimentos quando crianças de, por exemplo, ir à casa da avó e lá, encontrar os brinquedos favoritos. A ideia dessa cena surgiu quando um integrante do grupo comentou que a interação entre os artistas, durante as brincadeiras, lembrava a convivência com seus primos na infância. Isso se desdobrou na descoberta da mola, no fundo de um baú; o que contribuiu para a ativação do corpo cênico que estávamos buscando.

Nesse movimento de ir e vir (ao CMEI e ao ateliê criativo) é que nutrimos nossos corpos, almejando assim, um espetáculo que partisse da corporalidade das crianças (Silva, 2023) e que conectado às memórias de infâncias dos adultos pudesse “costurar” conexões tanto com as crianças quanto com os adultos que as acompanham.

Um quintal de considerações

Como mencionado no início do texto, é recorrente uma falsa impressão, inclusive no próprio meio artístico, de que é mais fácil criar e se apresentar para crianças, e que não exige muita dedicação e seriedade. Comprovamos com o processo de criação do espetáculo “Molas” que é, exatamente, o contrário. É nessa compreensão de que as infâncias possuem uma forma própria de interpretar o mundo que é requerido que os artistas tenham uma preparação corporal que vá além da técnica, abrangendo aspectos lúdicos que dialoguem com a meninada.

Partindo desse pressuposto partilhamos do pensamento de que “a experiência estética proposta para crianças pequenas é uma estratégia de contribuir para que as mesmas se compreendam como criadoras, vislumbrando universos e experimentando sensações” (Almeida; Martins, 2020, p. 5). Através dos estudos sobre a cultura das infâncias podemos estabelecer uma conexão autêntica e engajada com esse público; além disso, os estudos sobre a preparação corporal de artistas para o público infantil são escassos, o que revela a relevância de pesquisas nessa temática da prática-pesquisa-vivência na parceria com as crianças. Uma vez mais apontamos que, se é um desafio ser e manter-se artista no Brasil, particularmente, em Goiânia/GO, ter sua arte destinada ao público infantil torna o embate ainda maior, não só pelo baixo investimento governamental, mas pela falta de clareza sobre o que significa fazer arte para crianças e como preparar-se para estar em cena com elas.

Desse modo, a presença de um corpo cênico receptivo, brinçalhão e expressivo, é fundamental para que a ligação entre artistas e crianças aconteça. O acesso ao devaneio, ao onírico, à outras temporalidades e maneiras não lineares de apreensão da sociedade e expressão das múltiplas linguagens, também é um aspecto que merece atenção ao longo da produção de uma obra artística. Mescla-se assim, nossas lembranças da infância e nosso contato com o que a infância contemporânea nos traz.

Estar disposto a escutar, a observar, se alegrar, mergulhar no imaginário infantil junto com elas e, principalmente, se entregar ao brincar e se permitir ao riso, tornam-se emergente na profissionalidade do artista adulto que está nas cenas para as infâncias.

Referências

- Almeida, F. de S. (2023). *Costuras a muitos corpos para dançar na Educação Infantil: Formação inicial docente e Estágio supervisionado em Dança*. 235 p. Tese (Doutorado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Almeida, F. de S.; Araújo, L. A. J. C. (2025). Produções artísticas em dança para crianças em Goiás: olhares para os editais de fomento entre 2020 e 2024. *Arte Da Cena (Art on Stage)*, 10(2), 235–256.
- Almeida, F. de S.; Martins, Ricardo M. (2020). Dançarelado na cena infantil: Desafios da criação artística para a criança pequena. *Revista da Fundarte*. Montenegro, ano 20, n. 42, jul./set., p. 1-23.
- Borba, A. M. (2008). Culturas da infância nos espaços-tempos do brincar: estratégias de participação e construção da ordem social em um grupo de crianças de 4-6 anos. *Momento- Diálogos em Educação*, 18(1), 35–50.
- Fernandes, C. A. (2013) Prática como Pesquisa e a Abordagem Somático Performativa. Salvador: Universidade Federal da Bahia. *Cadernos do GIPE-CIT*, Salvador, n. 30, jul.
- Larrosa, J. (2003) O enigma da infância: ou o que vai do impossível ao verdadeiro. In: *Pedagogia profana: danças, piruetas e máscaras*. 4ª. ed., Belo Horizonte: Autêntica, p. 183-198.

Luckesi, C. C. (2005) *Ludicidade e atividades lúdicas: uma abordagem a partir da experiência interna*.

Marques, I. A. (2019). Quem quer “brincar de dança” põe o dedo aqui! *UNOi educação*.

Nascimento, M. L. B. P. (2009). Sociologia da Infância e Educação Infantil: algumas considerações sobre a aproximação entre essas duas áreas na pesquisa sobre a pequena infância. *Horizontes*, v. 27, n. 2, p. 31-36.

Nogueira, R. (2019). Infância em afroperspectiva: articulações entre sankofa, ndaw e terrixistir. *Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação*. n. 31, mai./out., p. 53-70.

Perrotti, E. (1984) A criança e a produção cultural. In: Zilberman, R. (org.). *A produção cultural para a criança*. Porto Alegre: Mercado Aberto, p. 9-27.

Santos, J. A. H. (2017). *Quando a dança encontra a criança: um estudo acerca da criação em dança contemporânea para crianças*. 2017. Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte), Universidade de São Paulo.

Sarmento, M. J. (2005) Gerações e alteridade: interrogações a partir da sociologia da infância: pesquisa com crianças. *CADERNOS CEDES*, Campinas, v.26, n.91, p.361-378.

Silva, A. F. (2023). *Entre processos e performances de crianças criando dança: arte, corporalidade e experiência na EMIA*. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo.

A saia: Extensão corpórea e performática no carimbó sourense¹

La falda: extensión corpórea y performática en el carimbó de Soure // The Skirt: Corporeal and Performative Extension in Soure's Carimbó

Lygia Nazaré Marcelo Cassiano Bezerra²

lygiacassiano22@gmail.com

Universidade Federal do Pará

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-5823-7033>

Giselle Guilhon Antunes Camargo³

gigilhon@yahoo.com.br

Universidade Federal do Pará

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4982-4268>

Fecha de recepción: abril 30, 2025

Fecha de aceptación: 22 de octubre de 2025



Como citar: Bezerra, L. N. M. C., & Camargo, G. G. A. (2025). A saia: Extensão corpórea e performática no carimbó sourense. *Corpo Grafías. Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 13(13), pp. 206-216.

DOI: <https://doi.org/10.14483/25909398.23573>

¹ Artículo corto

² Lygia Nazaré Marcelo Cassiano Bezerra é mulher marajoara das letras e das artes, nativa de Soure, Ilha de Marajó, é licenciada em Letras: Língua Portuguesa e Língua Inglesa, é professora, pedagoga, carimbozeira, poetisa, contista, contadora de histórias e pesquisadora. É mestra e Doutoranda em Artes. Propôs Oficina de da Oficina de produção literária no município de Soure pela Lei Paulo Gustavo.

³ Graduada em Ciências Sociais (UFSC/1993), Mestra em História (UFSC/1997), Doutora em Artes Cênicas (UFBA/Paris VIII/2006), Pós-Doutora Júnior em Antropologia Social (UFSC/2007), Pós-Doutora em Ciência da Religião (UFJF/2015). Tem experiência nas áreas de Antropologia e Artes Cênicas, com ênfase na Antropologia da Dança, nos Estudos da Performance e na Etnologia Ritual. Professora Associada I da Universidade Federal do Pará. Coordenou o Curso de Licenciatura Plena em Dança (2008 a 2010); o Seminário de Pesquisa em Dança da UFPA (2008/ 2009/ 2010); o evento Islã, Antropologia e Cinema (2009/2010). Coordena o Grupo de Pesquisa CIRANDA (Círculo Antropológico da Dança) e o Projeto de Pesquisa Etnografando Etnografias: mapeamento das pesquisas em Antropologia da Dança realizadas no Brasil entre 1990 e 2020, com ênfase na produção da/na Amazônia e Região Sul

Resumo

A presente comunicação emerge de uma pesquisa doutoral em andamento acerca do *carimbó* praticado em Soure, no arquipélago do Marajó. A autora apresenta, em colaboração com sua orientadora, dados originais, coletados de seu trabalho de campo. Pretende-se, através da observação e análise dos corpos dançantes, revelar as transformações éticas e estéticas que marcam a contemporaneidade do fazer *carimbó* nesse território, assim como desvelar aspectos políticos, ideológicos e sociais da cultura na qual se encontra imerso, além de atualizar dialogicamente tal manifestação. A performance desse *carimbó* agrega a saia como símbolo de distanciamento das regras sociais impostas, possibilitando reflexões profundas acerca da política de domínio dos corpos sobre essa dança, nesse território. A saia, elemento essencial do figurino no *carimbó*, se torna uma extensão do corpo em movimento. Trata-se de um fenômeno eminentemente perceptual observado na coletividade, rompendo com a ditadura heteronormativa. O *carimbó* assume um caráter decolonial, promovendo a liberdade de expressão, estilo, de estrutura, regras, além de uma estrutura sócio-dançante mais incluyente.

Palavras-chave

Carimbó sourense; corpo; extensão corpórea; decolonidade na dança.

Resumen

Este artículo surge de una investigación doctoral en curso sobre el *carimbó* practicado en Soure, en el archipiélago de Marajó. La autora, en colaboración con su directora, presenta datos originales recolectados durante el trabajo de campo. A través de la observación y el análisis de los cuerpos danzantes, el estudio busca revelar las transformaciones éticas y estéticas que caracterizan la práctica contemporánea del *carimbó* en este territorio, así como

desvelar las dimensiones políticas, ideológicas y sociales de la cultura en la que se inscribe. Además, se propone actualizar dialógicamente esta manifestación. La ejecución de este *carimbó* incorpora la falda como símbolo de resistencia y de distanciamiento frente a las normas sociales impuestas, permitiendo profundas reflexiones sobre las políticas de dominación corporal en el contexto de esta danza y de este territorio. La falda, elemento esencial del vestuario del *carimbó*, se convierte en una extensión del cuerpo en movimiento: un fenómeno eminentemente perceptual observado en la comunidad, que rompe con el orden heteronormativo. De este modo, el *carimbó* asume un carácter decolonial, promoviendo la libertad de expresión, de estilo, de estructura y de reglas, así como fomentando una configuración sociodanzante más inclusiva.

Palabras clave

carimbó sourense; cuerpo; extensión corporal; decolonialismo en la danza.

Abstract

This paper arises from an ongoing doctoral research project on the *carimbó* practiced in Soure, in the Marajó Archipelago. The author, in collaboration with her advisor, presents original data collected during fieldwork. Through observation and analysis of dancing bodies, the study seeks to reveal the ethical and aesthetic transformations that characterize contemporary *carimbó* practice in this territory, as well as to uncover the political, ideological, and social dimensions of the culture in which it is embedded. Moreover, it aims to dialogically renew this manifestation. The performance of this *carimbó* incorporates the skirt as a symbol of resistance and distancing from imposed social norms, allowing for deep reflections on the politics of bodily domination within this dance and this territory. The skirt, an essential element of the *carimbó* costume, becomes an extension of the body in mo-

tion—an eminently perceptual phenomenon observed within the community, which disrupts the heteronormative order. *Carimbó* thus assumes a decolonial character, promoting freedom of expression, style, structure, and rule-making, as well as fostering a more inclusive socio-dance framework.

Keywords: *Sourense carimbó*; body; body extension; decolonialism in dance.

Introdução

O presente trabalho é concernente da tese de doutorado em que nuances não tradicionais do *carimbó* sourense são pesquisadas por uma pesquisadora nativa e dançarina desse bailado, em Soure, na Ilha do Marajó. Em busca de arcabouço teórico-metodológico para constituir a pesquisa em andamento, as experimentações sensoriais e perceptíveis da pesquisadora, que vai desde o ver (apreciar/observar) os corpos dançantes até ao testemunha (Acselrad, 2018). Tais experiências são tomadas como base logo, é de suma importância considerar que essa comunicação parte uma compreensão holística da pesquisa.

O Carimbó dança, música, festa, evento que apresenta recursos expressivos artístico, antropológico e sociocultural local individual e coletivo é uma expressão que os povos dessa região encontraram para recrear após a labuta do dia a dia, sobretudo, expressão do deleite artístico das multiartes envolvidas (Salles & Salles, 2023), além de que para economia local, o carimbó passa a ser um trabalho para mestres, dançarinos e tocadores quando se apresentam à turistas, em eventos e festas.

Mas, para esse trabalho, a dança do carimbó que se afasta da tradicionalidade, que por mais de dois séculos foi

dominada pelas estruturas sociais com ideais coloniais, é o objeto de interesse, além dos corpos em forma de comunicação com a experiência movente. Esse corpo que performa simbolicamente, usando para isso a saia de carimbó, indumentária [tradicionalmente feminina] dessa dança, mas aqui vista como um símbolo extensivo a um corpo, independente de gênero, em performance dançante.

O corpo dançante, para essa concepção perceptual, usa a saia de carimbó, com toda sua maleabilidade para girar, como uma forma desta se tornar uma extensão da anatomia corporal em movimento, constituindo dessa forma uma performance que reverbera sentimentos e sensações que só quem performa consegue definir. Todavia, a interpretação dos movimentos pode ser descrita, por quem ver e testemunha de maneira a teorizar a partir das experiências próprias.

O carimbó, por ora, já foi considerado como uma dança de caráter lascivo, indecente e provocadora de pecados carnavais. E, por conta do ajuntamento de pessoas cantando e dançando ao som do tambor, foi proibido no século 19 pelo Código de Postura do município de Belém, sob a lei nº 1.028, de 5 de maio de 1880, Artigo 107, parágrafo 3 °: É proibido “tocar tambor, carimbó, ou qualquer outro instrumento de percussão que perturbe o sossego público durante a noite, etc. [...]” (Salles & Salles, 2023, p. 21). Hoje, o carimbó ganhou status de Patrimônio Cultural Imaterial do povo paraense. No entanto, as estruturas que fogem ao domínio dos corpos na tradicionalidade, também é vista com maus olhados, uma vez que homens dançam/performam, girando e segurando as saias com as mãos, rompendo, nesse cenário, com a ditadura da heteronormatividade. Nesse contexto, o carimbó assume um caráter decolonial, o que por muitos é considerado uma afronta a ordem social na atualidade.

Contudo, aqui, promovendo a liberdade de expressão, estilo, de estrutura, regras, assim como a construção de uma estrutura sócio-dançante mais includente, vê-se o carimbó como a reverberação de sentimentos e emoções humanas que só a dança consegue transmitir (o corpo que cria a dança e reverbera sentimentos, sensações, emoções e experiências memoráveis), além de estar rompendo com hegemonias artísticas e sociais nesse território.

Saia-corpo ou corpo-saia?

Vislumbrar o corpo aquém do fator biológico e anatômico, é o que me proponho a refletir, nessa comunicação. Logo não se quer aqui limitar ou definir um corpo-saia ou uma saia-corpo, mas deixar em aberto possibilidades múltiplas de interpretação para essa expressão artística, tantas quantas subjetivas para cada corpo, uma vez que o atravessamento dessa existência não pode ser ignorado. Não falo em transmutar tecido, pano em corpo e sim em atrelar as inobservâncias ao corpo como a essência dançante nessa nuance do carimbó sourense.

Desde a antiguidade, a dança, arte do movimento, é a expressão utilizada para enunciar ideias, pensamentos, desejos...através do movimento (Laban, 1971), logo, os pensamentos, as emoções e sentimentos são revelados através do corpo em movimentação, em cinestesia. Nesse sentido, o corpo-saia pode ser interpretado no carimbó contemporâneo no município de Soure, uma vez que o conteúdo emocional e reflexivo que se quer transmitir é a sua principal característica.

O corpo-saia ou saia-corpo diz respeito a cinestesia alcançada pelo corpo dançante do carimbó que usa a saia como forma perfeita de performance nessa dança, o qual rompe com padrões sócio-excludentes, revelando um

menear de satisfações, contentamentos, pensamentos, sentimentos, emoções, informações, desejos e entusiasmos que só a dança consegue exprimir através do uso da saia de carimbó.

Nesse contexto, o corpo-saia é entendido como um texto, que pode ser lido e interpretado, escrito através dos movimentos performados na dança no contexto socio-cultural que está inserido. É o “saber-ser” competente. “É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um Dasein comportando coordenadas espaço-temporais e fisioquímicas concretas, uma ordem de valores encarnadas em um corpo vivo” (Zumtor, 2007, p. 31).

Sendo assim, o corpo-saia, no carimbó sourense, é um canal de comunicação e expressão na dança; a saia é um enfatizador desses atos estritamente humanos como as mãos são quando falamos. As linguagens múltiplas utilizadas para manifestar a subjetividade corpórea, bem como a extensão performática utiliza o pano da peça simbólica transgressora com toda sua maleabilidade e maneabilidade para emanar o discurso de distanciamento das regras sociais.

O carimbó sourense: performance

O estado do Pará, estado da região norte do Brasil, abrange grande parte da Amazônia e detêm também a maior ilha fluviomarítima do planeta, Berço de nações indígenas, dizimadas e silenciadas séculos antes das chegadas dos europeus, abriga quilombolas e estrangeiros de várias partes do mundo. É onde fica situada a cidade de Soure, lócus dessa pesquisa. Cidade costeira da ilha, abriga fauna e flora, campos e manguezais, praias de águas salobras por influência do oceano Atlântico. É chamada e conhecida como “A capital do Marajó”

Soure “nomezinho portuga até dizer chega”, escreveu Drummond de Andrade na crônica “A moça contou”. O nome vem de saurium. Convencionalmente, o nome faz alusão a grande quantidade de jacarés que haviam nessa região do Marajó na época da colonização portuguesa.

Marajó, ilha barreira do mar, em tupi M’baraio. Esta grande ilha, acompanhada de numerosas ilhotas, é tão imensa quanto a natureza, os rios que a interliga e a cultura, como versa Bezerra (2023) “Quando falamos em Marajó, muitas coisas vem a memória: os saberes, os modos de vida, a diversidade e imensidão do maior arquipélago fluviomarítimo do mundo” (p. 24).

O arquipélago do Marajó tem, atualmente, 17 municípios. Soure é uma das cidades que pertencem a grande ilha. Situada às margens do rio Paracauari, faz parte do Marajó ocidental. Terra de nações indígenas que foram dizimadas, além de território de ampla miscigenação:

A chegada portuguesa, trouxe também a essa terra os negros africanos como serviçais dos sesmeiros. Todavia, aqui já habitavam as tribos: Mundis e Maruanazes, povos indígenas, que já tinham um legado cultural, dando origem a um multiculturalismo local”. Com isso, esse lócus apresenta características únicas, relevantes a pesquisa acadêmica em Arte, sobretudo na dança do carimbó que aqui se observa. (Bezerra, 2023, p. 24)

O escopo dessa pesquisa é a dança do carimbó que se afasta da performance tradicional. Enquanto dançarina, desde a minha infância, pude perceber a transitoriedade dessa dança no decorrer dos meus 44 anos. Para isso, estive sempre em contato com as manifestações populares locais onde se dança. A escola formal também foi um ambiente que observava as mudanças. Todavia, foi na AMPAC⁴ que me deparei com essa inobservância, no ano de 2022.

Assim, como ente atuante e integrante da dança do Carimbó na AMPAC, passei a registrar a nuance que despertou essa comunicação e o objeto de minha pesquisa de doutorado. Coloco-me, nesse contexto, como observadora e investigadora, dessa expressão que não é isolada, mas de um grupo local com muitos adeptos que chegam de outros lugares para experimentar a dança e conhecer a cidade e sua cultura.

Em minha percepção, o público vai à sede da AMPAC em busca de um evento recreativo e de encontro. Os dançarinos, todos quantos queiram dançar, fazem da dança do carimbó uma reverberação catártica. O conjunto de carimbó local, denominado Tambores do Pacoval canta/dança/toca instrumentos de percussão como maracás, ganzás e Curimbós(tambores), o banjo e a voz no canto. As músicas são de vários mestres locais, regionais e do próprio grupo, cantam também MPB em ritmo de carimbó, além de toadas de boi-bumbá, xote e lundum, um mix de carimbó tradicional com viés contemporâneo.

Nessa percepção, a palavra carimbó, na nuance apresentada, ganha outras significações, pois quando recebemos/mandamos o convite de irmos ao carimbó, se associa logo a festa, a evento, a diversão, a encontrar pessoas [conhecer ou conhecidas], a relaxar, a sair da rotina da vida diária, a ouvir o ritmo, a dançar. Sem coreografia pré-definida, a dança segue os passos tradicionais da dança, num processo de improvisação, os dançarinos adentram o salão do barracão da AMPAC.

Convencionalmente, os dançarinos bailam descalços, como no carimbó tradicional. Os nativos levam suas saias de carimbó, as vestem lá mesmo por cima da roupa que estão usando e ingressam ao salão. Essa nuance não carece de pares tradicionais [homem e mulher], só ou em grupos, todos quantos desejarem dançar podem imergir à dança. Em uma das laterais do barracão há saias dispo-

⁴ Associação dos moradores do bairro do Pacoval, bairro periférico da cidade de Soure, onde está localizado o Barracão de eventos.

níveis para o uso, a coordenação do ambiente cobra um valor simbólico para quem desejar usar a indumentária. Geralmente, turista que visitam o local se encantam pela dança e recorrem as saias disponíveis para ter uma experiência.

Há, entretanto, uma plateia que vai apenas para sentir/ouvir/ver, observar, comer uma iguaria local, beber algo ou mesmo os que descansam da dança no intervalo entre uma música e outra, fazendo uma espécie de rotatividade por exaustão. O evento dura aproximadamente 2 horas. Nativos e turistas, geralmente, ficam durante todo o período e só deixam o local quando o conjunto de tocadores e cantores encerram a apresentação.

Como em toda expressão, emissores comunicacionais, que nesta pesquisa é o próprio corpo que se afirmar e reafirma ao executar os movimentos dançantes com uma saia de carimbó, podem comunicar informações de modos distintos, neste caso os corpos dançantes, independentes do sexo biológico [homem, mulher], agregam a saia ao corpo como uma extensão corpórea para expressar informações subjetivas. A interpretação, compreensão também é subjetiva a seus receptores, dependendo dos fatores socioculturais de quem os interpreta.

Nesse contexto, não convém agruparmos gêneros, nem comportamentos individualizados, mas sim agrupá-los como corpos dançantes no carimbó sourense que associam a saia de carimbó ao corpo dançante, seja para uma performance mais expressiva, seja para uma aparição espetacular e até mesmo escandalosamente para os padrões sociais impostos ou mesmo uma ruptura de padrões socioculturais. Em geral, o que podemos perceber é que nesse ambiente a prática já é normalizada, mas não é observada em muitos lugares onde se promove a dança, logo ainda é marginalizada pela sociedade em geral do município de Soure. Esses corpos, estão em am-

biente festivo e dançante que validam o uso da saia por qualquer corpo dançante.

Para Bezerra e Camargo (2025), o uso da saia é um símbolo de ruptura de padrões, de liberdade de expressão, onde a indumentária vai além de um traje típico da dança nos corpos femininos, representando uma cessação de conceitos folclorizados, colonialistas e discriminatórios. Passando a ser interpretado com a complexidade eminente de ordem sociocultural ampla, principalmente no que tange a decolonialidade na dança.

É relevante pontuar que a pesar da dança dialogar cientificamente com várias áreas do conhecimento, o diálogo com a decolonialidade é recente e ainda em fase de consolidação. Segundo Baldi *et al.* (2019), “em um movimento decolonial, corporificamos o conhecimento” (p. 115), pois, uma vez refletindo os processos coloniais, identifica-se as imposições na dança para que ela seja aceita como padrão social. Dessa forma, romper com esses padrões significa transpor conceitos, regras, imposições que dominam os corpos dançantes, ampliando uma visão mais integradora e emancipadora socio e culturalmente dos seres constituintes, além de buscar refletir a cultural dos povos originários desse território, uma vez que ancestralizar a dança é uma forma de resistir:

Somos um país de origem indígena – e que, portanto, dançava – que foi colonizado por portugueses, que trouxeram negros escravizados; e que viveu, ao longo de séculos, diversas imigrações. Portanto, como brasileiros(as), somos miscigenados(as). Devemos reconhecer a hibridização de culturas aqui presentes e suas formas de produzir Danças, bem como compreender que alguns modos de dançar da atualidade são resistências. (Baldi *et al.*, 2019, p. 117)

As figuras que compõem esse trabalho foram extraídas como print de um vídeo feito em 22 de agosto de 2022,



Figura 1. Roda de carimbó em Soure – AMPAC, 2022.

na sede da Ampac⁵, onde estava a dançar e registrar a dança para futuras análises e estudos. O dançarino no primeiro plano da figura 1 não é membro da comunidade, nem nativo local. O temos por um turista que visitava o local e imergiu na roda de carimbó, tendo, desta forma, uma experiência imersiva na cultura local com a saia de carimbó.

A saia para um corpo ou o corpo para uma saia? Um breve histórico da saia como indumentária corpórea no carimbó

É necessário, para a essa comunicação, fazer um breve passeio pela história do Carimbó, mesmo já tendo um acervo de escrita científica, folclórica e antropológica a respeito do tema, todavia, para a compreensão desse trabalho, que busca mostrar que o carimbó (dança) se atualiza de acordo com as resistências ou inovações performáticas socioculturais, políticas ou artísticas, é essencial que as fontes bibliográficas disponíveis sejam retomadas para que a atualização frente a pesquisa em andamento tenha um arcabouço teórico-prático.

O carimbó é uma música/dança que tem origem na Amazônia brasileira, manifestado nos estados do Pará e Maranhão, estados que compunham a região norte, por volta do século XVII (Salles & Salles, 2023). O nome homônimo vem da tradição indígena que usava um tronco de árvore, oca, tratado artesanalmente, em rituais religiosos e festivos das tribos da região. A junção dos vocábulos em tupi “curi” (pau oco) e “mbo” (furo) dá origem ao termo Curimbó, que se refere espécie de tambor, que em uma de suas extremidades é coberto com couro.

⁵ Associação dos Moradores do Pacoval, bairro periférico da cidade de Soure, no Arquipélago de Marajó, Brasil.

Por volta de 1880, no Pará, esse ritmo era marginalizado, se manifestando nas periferias de Belém e interior do Estado, segundo Salles e Salles (2023), por ora, proibido na Capital. O que fez com que essa manifestação expandisse para os municípios no interior, todavia, proibido também em 1883 em Vigia de Nazaré⁶. Com a repreensão da expressão popular local, essa arte migrou para terras mais distantes, onde a presença das forças repressivas não chegava com facilidade e rapidez. Logo cruzou a Baía do Marajó, chegando à terras marajoaras.

No ano de 2009, o Carimbó foi reconhecido pelo IPHAN como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, manifestado pelos paraenses e de gênese popular. Esse reconhecimento foi um marco que representa a confirmação da resistência desse bem cultural, expressão de um povo invisibilizado e discriminado pelos padrões eurocêtricos instalados pela ocupação portuguesa à essas terras.

Mesmo com a resistência de manter-se original, o Carimbó já é uma evolução de ritmos como o lundu ou lundum (Salles, 2016), logo a dança do carimbó absorve outras influências de danças consideradas periféricas e marginalizadas no estado do Pará, Amazônia brasileira, no decorrer de sua composição artística, levando a variações no ritmo dançante, umas mais lentas, outras mais frenéticas, umas mais sensuais outras mais alegres, porém todas com teor performático e cênico. Para essa comunicação levaremos em conta as influências nas indumentárias, mas especificamente no que tange a saia, vestimenta que está associada a dança nos corpos femininos, de modo geral.

Refletir a saia como indumentária, é refletir conceitos sociais. Todavia esse exercício não dará relevância somente à ótica eurocêntrica, impostas nesse território há sécu-

los, consideraremos cogitar o uso da peça sob a ótica de rompimentos de pensamentos de segregação de gênero, busca por “poderes” ou mesmo inovações que refletem novos pensamentos filosófico-sócio-políticos dos dançantes, uma vez que essa manifestação popular envolve os constituintes sociais locais e turistas que visitam esse território, bem como suas culturas amalgamadas. É lícito diz que essa é uma abordagem interpretativa

Nem precisamos buscar o conceito da palavra “saia” nos dicionários de língua portuguesa para se ter, no senso comum, a definição de peça do vestuário feminino. Sobre tudo, nas sociedades colonizadas por culturas eurocêtricas, as quais, subjagam a saia como vestes exclusivamente feminina. Essa regra cultural e social de gênero é internalizada na sociedade brasileira desde os primórdios da colonização, aja vistas as regras da cultura impositora como afirma Machado (1979) ao falar da bagagem sociológicas que os colonizadores trouxeram para o território Amazônico:

com a bagagem recheada de disciplinarização dos corpos, os colonizadores aportam na Amazônia “educando” os “selvagens”, primeiramente vestindo-os, de acordo ao gênero, em seguida catequizando-o, de forma a se ter “corpos úteis e dóceis” (Foucault, 1975) para a construção de uma sociedade organizada, onde quem quebra as regras de normalidade constituída deve ser punido, banido, marginalizado. (p. 32)

Nesse contexto, Michel Foucault, nos direciona a refletir sobre o corpo. A constituinte corpórea de cada sujeito é a expressão do ser individualmente coletivo. É o corpo que reverbera saberes, poderes, vivências, mas que também pode ser um objeto de coerção social. Logo, a pesar da logicidade do questionamento, a pergunta é pertinente: qual é a concepção de corpo que se quer refletir? Uso as palavras de Foucault para essa definição “O corpo: superfície de inscrição dos acontecimentos (enquanto que a linguagem os marca e as ideias os dissolvem), lugar de

6 Um dos municípios do Estado do Pará, localizado na região do salgado.

dissolução do Eu (que supõe a quimera de uma unidade substancial), volume em perpétua pulverização” (Machado, 1979, p. 22).

Portanto, a singularidade corpórea ressoa “Poder”, cada corpo protagoniza experiências contínuas, sendo a movimento corpórea originária de histórias individualmente coletivas e percebidas de maneira única e de autonomia própria (Bezerra & Saldanha, 2023). Assim sendo, o compartilhamento e compartilhamento das experiências individuais se tornam bens coletivos que podem ser aceitos ou não pela sociedade, segundo suas regras.

Logo a saia foi associada a indumentária feminina para as danças, até mesmo as de caráter popular, sobretudo, naquelas que se dançam em pares normativos. Foi o caso do carimbó. Originalmente dançado em pares (Salles & Salles, 2023), os homens vestem calças comprida, geralmente enrolada até abaixo do joelho e camisa abotoados ao meio e abertas até a linha da cintura, chapéu de palha e pés descalços. As mulheres usam saia, blusa que deixa amostra os ombros, flor no cabelo e pés descalços.

Esse conceito normativo do uso da saia tem sido “transgredido” na atual conjuntura. Observa-se que novos conceitos de ruptura da ideologia colonial têm ganhado espaço, sobretudo na dança contemporânea. No carimbó sourense essa descontinuidade tem sido objeto de observação e pesquisa.

Assim como o corpo, cada saia de carimbó é única. ela representa uma alegoria de poder, uma extensão do corpo em movimento, desvelando, dessa forma, um portal sonoro-dançante de um corpo que pode dançar.

Apesar da saia, em outras perspectivas, apresentarem uma conotação de vestes de corpos subalternos e oprimidos, a mulher, as saias de carimbó rompem com esse discurso

de distinção e segregação de gênero, são agregadas as elas o poder de escolha. As saias são longas e rodadas, lisas ou com estampas, de cóis com ou sem elástico, coloridas ou com combinações de duo de cores, o que importa é que durante a dança do carimbó ela seja parte da performance do corpo dançante.

Saia-corpo ou corpo-saia?

Vislumbrar o corpo aquém do fator biológico e anatômico, é o que me preponho a refletir, nessa comunicação. Logo não se quer aqui limitar ou definir um corpo-saia ou uma saia-corpo, mas deixar em aberto possibilidades múltiplas de interpretação para essa expressão artística, tantas quantas subjetivas para cada corpo, uma vez que o atravessamento dessa existência não pode ser ignorado. Não falo em transmutar tecido, pano em corpo e sim em atrelar as inobservâncias ao corpo como a essência dançante nessa nuance do carimbó sourense.

O corpo-saia ou saia-corpo diz respeito a cinestesia alcançada pelo corpo dançante do carimbó que usa a saia como forma perfeita de performance nessa dança, o qual rompe com padrões sócio excludentes, revelando um menear de satisfações, contentamentos, pensamentos, sentimentos, emoções, informações, desejos e entusiasmos que só a dança consegue exprimir através do uso da saia de carimbó.

Na figura 2 o dançarino do primeiro⁷ plano da imagem é um nativo e assíduo carimbozeiro das rodas de carimbó na AMPAC. Ele chega à roda com sua saia pessoal e em um dado momento ele a veste e dança demonstrando alegria, satisfação e altivez, sendo dessa forma entusiasta e influenciador do empoderamento da dança com quebra das regras coloniais.

⁷ É o nome dado aos dançarinos de carimbó que tem vivência nessa dança.



Figura 2. Roda de carimbó em Soure – AMPAC, 2022

Nesse contexto, o corpo-saia é entendido como um texto, que pode ser lido e interpretado, escrito através dos movimentos performados na dança no contexto socio-cultural que está inserido. Um movimento dançante no carimbó, no contexto da cidade de Soure, que se revela como um “saber-ser” competente “Saber-ser” corporificado e performado. Dessa forma, o corpo-saia é uma competência/habilidade adquirida na/ e através dança do carimbó nesse contexto “ É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um Dasein comportando coordenadas espaço-temporais e fisioquímicas concretas, uma ordem de valores encarnadas em um corpo vivo” (Zumtor, 2007, p. 31).

O corpo-saia, no carimbó sourense, é um canal de comunicação e expressão na dança, a saia um enfatizador desses atos estritamente humanos como as mãos são quando falamos. As linguagens múltiplas utilizadas para manifestar a subjetividade corpórea, bem como a extensão performática utiliza o pano da peça simbólica transgressora com toda sua maleabilidade e manabilidade para emanar o discurso de distanciamento das regras sociais.

Considerações finais

Como observadora e integrante dessa pesquisa, me proponho aqui a novos desmembramentos desse estudo, pois o corpo dançante aqui é atravessado por discursos de apartação social, visto como território de expressão livre, de comunicação, de cinestesia comunicativa, significativa e de afirmação corpórea, onde o movimento dançante no carimbó sourense reverbera, valores estéticos, performáticos transgressores.

O carimbó marca um território sonoro-dançante que é o corpo-saia ou saia-corpo, reverberando reflexos profun-

dos acerca das regras sociais coloniais, fazendo com esse corpo se afaste dos preceitos estabelecidos e inaugure uma nova manifestação dançante que traduz liberdade, escolha e afirmação subjetiva. A dança do carimbó, nesse sentido, ganha novas possibilidades de expressão, performances anti-heteronormativas, além que a saia de carimbó é o símbolo dessa nova abordagem hermenêutica dos corpos em cinestesia.

A AMPAC é o lugar que proporciona essa manifestação da dança do carimbó como experiência corpórea subjetiva, onde o movimento da dança é interpretado como um discurso decolonial neste território. É o lugar que concede a oportunidade de pesquisa e observação dos corpos dançantes, além de oportunizar estar diretamente em contato com a dança do carimbó que se dança de forma livre, além do mais a comunidade local anseia por ações sócio-includentes."

Referências

Acselelad, M. (2018). *Em busca do corpo perdido: O movimento como ponto de partida para a pesquisa antropológica em dança*. In G. G. A. Camargo (Org.), *Antropologia da dança IV* (pp. 51–64). Florianópolis: Ed. Insular.

Baldi, N., Marques, T., & Nascimento, D. (2019). Meia-volta na ciranda: Reflexões sobre decolonialidade na dança. *Interterritórios – Revista de Educação*, 5(8), 110–120.

Bezerra, L. (2023). *Escola, cultura, arte e educação: A poetura como trajeto artístico* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Pará]. PROFARTES.

Bezerra, L., & Saldanha, L. (2024). O corpo-poema: Novas possibilidades de expressão e arte. In *Anais do X Fórum Bienal de Pesquisa em Artes* (pp. 189–200). Belém: PPGARTES-UFPA.

Bezerra, L. N. M. C., & Camargo, G. G. A. (2025). Corpo-expressão: A saia, a dança e a anti-heteronormatividade no carimbó sourense. In *Anais do 4º Congresso da Rede Internacional em Estudos Culturais* (pp. 456–464). Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA.

Foucault, M. (1996). *Vigiar e punir: Nascimento da prisão* (L. M. Pondé Vassallo, Trad.; 14ª ed.). Petrópolis, RJ: Vozes. (Trabalho original publicado em 1975)

Laban, R. (1971). *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus.

Machado, R. (Org.). (1979). *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal. (Edição baseada em textos de Michel Foucault)

Salles, V. (2016). *Lundu: Canto e dança do negro no Pará* (Coord. J. Arraes). Belém: Editora Paka-Tatu.

Salles, V., & Salles, M. (2023 [1969]). *Carimbó: Trabalho e lazer do caboclo* (M. Isdebski, Ed.). Belém: Editora Paka-Tatu.

Zumthor, P. (1990). *Performance, recepção, leitura* (J. P. Ferreira & S. Fenerich, Trans.; 2ª ed.). São Paulo: Cosac Naify.



Etnografías - iconografías del cuerpo. Edilberto Sierra Rodríguez. 1989-2025

La danza hacia la inclusión, La danza como espacio habilitador de encuentro entre corporalidades vivientes¹

Dance toward Inclusion: Dance as an Enabling Space for Encounters among Living Corporalities // A Dança rumo à Inclusão: a Dança como Espaço Habilitador de Encontro entre Corporalidades Viventes

Claudia Inés Igaz²

Universidad de Tel Aviv

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-4589-1182>

Amanda Úrsula Buneta³

Univ. Kennedy, Buenos Aires

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-0088-9460>

Fecha de recepción: 30 de abril, 2025

Fecha de aceptación: Octubre 22, 2025



Como citar: Igaz, C. I., & Buneta, A. Ú. (2025). La danza hacia la inclusión: La danza como espacio habilitador de encuentro entre corporalidades vivientes. *Corpo Graffas. Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 13(13), pp. 218-225.

DOI: <https://doi.org/10.14483/25909398.23581>

¹ Artículo de reflexión

² Licenciada en Sociología e Historia Universal. Universidad de Tel Aviv. Danza Movimiento Terapeuta. (DMT-RA) Brecha. Cursó el Doctorado en Psicología en la Universidad de Palermo. Diplomada en Salud Mental y Vulnerabilidad Social. IUSAM – APDEBA. Docente en Programas de formación en Danza Movimiento Terapia BRECHA y en la Maestría de Danza Movimiento Terapia de la Universidad Nacional de Artes (UNA). También ha dado formación en otras provincias y en el exterior. Ha sido docente del programa de formación en Arte Terapia en el Centro de Formación CENTRART. Durante 20 años se desempeñó como Capacitadora en la Escuela de Maestros del Ministerio de Educación del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, en Instituciones Maternales, y en Jardines de Infantes en el área de Artes – Expresión Corporal. Trabaja como Danza Movimiento Terapeuta en forma individual y grupal en ámbitos institucionales y de forma privada. Realiza supervisiones de prácticas. Trabajó con adolescentes en el Fondo de Ayuda Toxicológica, y en el Hospital de Emergencias Psiquiátricas Torcuato de Alvear y con adultos en el Hospital de Día. En coordinación trabajó en el proyecto UNA- DINAI con jóvenes en situación de encierro en el Centro Socio Educativo Rocca. Dictó talleres para Tercera Edad. Co coordinó un espacio de supervisión en un Centro Integral de la Mujer (CIM)

³ Maestra Nacional de Danzas Clásicas. Licenciada en Psicología (Univ. Kennedy, Buenos Aires). Especialista en Danza Movimiento Terapia (UNA). Psicoterapeuta gestáltica formada en AGBA, Psicoterapeuta de adultos, de forma individual y grupal (desde 2001). Formada en Movimiento Auténtico (Centro de Formación y Práctica en Movimiento Auténtico de Buenos Aires. Coordina Grupos de DMT, grupo de Movimiento auténtico. Co Coordina espacio grupal de DMT en el Hospital de Emergencias Psiquiátricas Alvear. Dicto cursos breves de Danza Movimiento Terapia en la Asociación Médica Argentina (AMA), en el marco del convenio Sogia- AMA (2017-2019) Dicta seminarios de Eneagrama (Introducción y profundización) (2008 hasta la actualidad) Docente del Centro de Teatro Terapéutico Gestáltico y GET: Gestalt, Eneagrama y Teatro, donde desarrolla distintas actividades en el Centro Uturunco, conformado en 2025 en Capilla del Monte, Córdoba, Argentina

Resumen

Este material es una reflexión acerca de las corporalidades dentro del eje salud- enfermedad.

Se trata de una experiencia transitada por dos danza movimiento terapeutas en el marco de un hospital público (Hospital Alvear de Emergencias Psiquiátricas) en la Ciudad de Buenos Aires, Argentina, dentro de un encuadre propuesto desde el abordaje de la Danza Movimiento Terapia (DMT). Hemos recogido nuestros pensares en relación a la mirada, al gesto, a lo que se compone cuando atendemos seres humanos desde su vulnerabilidad y su potencial. Rescatamos los procesos transitados, los gestos que han dejado marca, el círculo como espacio de sostén y contención, el agenciamiento de los cuerpos. Hemos recogido nuestros pensares en relación a la mirada, al gesto, a lo que se compone cuando atendemos seres humanos desde su vulnerabilidad y su potencial. Rescatamos los procesos transitados, los gestos que han dejado marca, el círculo como espacio de sostén y contención, el agenciamiento de los cuerpos.

Palabras clave

cuerpo, danza, investigación artística, decolonialidad

Abstract

This material is a reflection on embodiment within the health-illness axis. It is an experience undertaken by two dance movement therapists within a public hospital (Alvear Psychiatric Emergency Hospital) in Buenos Aires, Argentina, within a framework proposed from the approach of Dance Movement Therapy. We have gathered our thoughts on gaze, gesture, and what is formed when we attend to human beings in their vulnerability and potential. We highlight the processes we went through, the gestures that left their mark, the circle as a space of support and containment, and the agency of our bodies.

Keywords

body, dance, artistic investigation, decoloniality

Resumo

Este material é uma reflexão sobre a corporeidade no eixo saúde-doença. Trata-se de uma experiência vivenciada por duas terapeutas de dança e movimento em um hospital público (Hospital de Emergência Psiquiátrica Alvear) em Buenos Aires, Argentina, dentro de uma estrutura proposta pela abordagem da Terapia de Dança e Movimento. Reunimos nossas reflexões sobre o olhar, o gesto e o que se forma quando nos dedicamos a acolher os seres humanos em sua vulnerabilidade e potencialidade. Destacamos os processos pelos quais passamos, os gestos que deixaram sua marca, o círculo como um espaço de apoio e acolhimento, e a autonomia de nossos corpos.

Palavras-chave

corpo, dança, investigação artística, decolonialidade

Lo que acá presentamos es un recorrido reflexivo acerca de una experiencia desarrollada entre los años 2017 y 2021, por dos terapeutas de la danza movimiento terapia (DMT), en un ámbito público hospitalario. Nos interesa poner el foco en el potencial del movimiento como modo de establecer contacto, lazo, comunicación, entramados, entrar y salir de los espacios y corporalidades más allá y junto con todas las denominaciones que pueden aparecer en el marco del concepto salud-enfermedad desde una mirada que no juzga, una mirada hacia el cuerpo. Acordamos con la perspectiva de salud –enfermedad-cuidado, superando a la noción de salud-enfermedad- atención; esta mirada ubica al Cuidado en el centro es más abarcativa, horizontal y simétrica (Michalewicz e. al, 2014).

Entrar en un hospital público de emergencias psiquiátricas, así es como aún se lo denomina, aunque hoy están en discusión modelos de atención que no aislen a personas con algún tipo de dolencia o desajuste mental. Desde Foucault (1961) con su análisis histórico de la Locura como un producto cultural, hasta la sanción de la Ley Nacional de Salud Mental en Argentina en el 2010. Desde ese entonces se intenta implementar dispositivos que garanticen la atención humanizada que respeten la dignidad y las diferentes capacidades de las personas que padecen un diagnóstico psiquiátrico (Quiroga, 2020). En este hospital se llamaba a lxs pacientes, usuarixs, siguiendo una concepción enmarcada en los derechos y la participación de quienes son también protagonistas del sistema de salud (Comes, 2003).

Allí fuimos en el año 2017, a ofrecer un espacio con formato de taller en Danza Movimiento Terapia (DMT). Esta es una disciplina que nace en los años 40 de la mano de una de las bailarinas de la danza moderna de la compañía Denise Shawn, Marian Chace, quien comprendió que la danza atraviesa fronteras más allá de lo performático. La danza es comunicación y una necesidad humana básica

(Levy, 2005; Fischman, 2014). Nos acercamos al hospital con las ganas y la intención de abrir esta disciplina a la comunidad. Entendemos que el arte y la ciencia pueden acompañarse para adentrarnos en los misterios que cada corporalidad trae, abrir el juego a mirarnos desde nuestras vulnerabilidades y fortalezas, dejando a un lado los juicios de valor.

Fuimos integrando aquello que aparecía. Nos encontramos con gestos como un brazo cruzando un torso, y otro brazo una mano, sosteniendo la cabeza, que denotaba cierta inmutabilidad, o tal vez era un gesto pensativo.

Nuestro modo de estar allí no se proponía interpretar lo que sucedía, sino más bien nos acercamos a los múltiples modos que tenemos de presentarnos, preguntarnos, espejarnos, compusimos juntxs a partir de cada gesto.

A veces el gesto era anclar la mirada y retirarla rápidamente. Otras veces los brazos se extendían en el espacio, sintiendo la capacidad de respirar y literalmente usar el mayor espacio posible, solíamos preguntar en esas oportunidades, cómo se siente el abrir y extender los brazos, dejábamos que empiecen a aparecer las significaciones, los sentidos. Invitábamos también a que otrxs se sumen a probar ese mismo gesto.

Nos encontramos con cuerpos macizos, cuerpos-seres que se animaban, tal vez por primera vez, a recostarse en el piso. Aparecían sonrisas, también palabras de agradecimiento.

En otras oportunidades volvía ese gesto de expandir los brazos y luego juntar las palmas, ¿como un rezo? ¿un zambullirse en una pileta, yendo hacia abajo?

Otras veces, llegaban personas con el cuerpo cerrado, apretado, un gesto en los labios hacia abajo, los hombros

caídos, palidez en el rostro, algo que quedaba guardado dentro.

El tono muscular también se nos presentó como temática rica a abordar. Cuando algún o alguna participante se presentaba a la ronda con un tono y un peso a tierra más firme, la presencia y el ajuste de todos se iba sincronizando dándole a la experiencia mayor velocidad y ganas de desplazarse por el espacio, de ahí surgían giros, espirales, rostros que se abrían en sonrisas, fuerza en el tono.

Es decir, nosotras en cada encuentro nos encontrábamos con las polaridades propias que nos habitan entendiéndolas como inclusivas y necesarias como el día y la noche o la alegría y la tristeza (Schoop, 2000), y las poníamos en juego para conocerlas, para ampliarlas, exagerarlas, de modo que los registros corporales pudieran percibirse con mayor precisión y desde allí poder dar cuenta acerca de cómo se sentían esos modos de habitar, distinguiendo entre agradables, desagradables, desconocidos, incómodos, cómodos. Todo formaba parte. El reconocimiento de los opuestos físicos permite llegar a un marco de referencia más amplio, el de la conciencia de sí mismo; la sensación de que estos opuestos significan algo más (Whitehouse, 1979).

Con lo que aparecía se iba armando la danza. Muchas danzas. Algunas quietas. Otras silenciosas, otras expandidas. Fuimos comprendiendo que cada gesto nos contaba algo. Momentáneo, estereotipado, novedoso, audaz, sutil, todos los gestos. Se armaba una especie de coreografía sin proponerla: Círculos, filas, hileras, zigzag, agrupamientos múltiples danzas que coloreaban el espacio, algo de cierta cohesión se vislumbraba (Schmais, 1981; Schmais, 1985).

Nosotras intentamos unir lo que iba sucediendo, en preguntas, en ofrecer posibilidades de espejar, ampliar, achi-

car, expandir, transformar, desplegar, ampliar, modificar y ligarlos con estados de mayor bienestar, más saludables. Acompañando cada modo de presentación, intentando ir entrando en los mundos singulares de modo sutil. Nos preguntamos infinitas veces de qué se trata el continuo salud enfermedad. Las teorías que abonan la mirada desde la perspectiva salugénica sostienen que la vida es estresante y que existe un continuo que va de un extremo al otro. La postura sugiere que el desafío es encontrar aquello que hace comprensible a la vida, la manejabilidad de las situaciones que la vida presenta y proponerse acciones con sentido (Antonovsky, 1996). De la mano de esta perspectiva, el proceso de salud-enfermedad-cuidado, pone énfasis en pensar al mismo como una condición humana fundamental basada en el sostén, la ternura, el miramiento y la empatía (Ulloa, 1995, en Michalewicz, 2014).

La DMT desde sus fundamentos sostiene que allí donde hay vida hay posibilidad, se puede mover algo y ese movimiento puede resultar semilla para desplegar el potencial que habita en cada quien.

El círculo representó y significó contención en su forma, y en el recorrido del ciclo. La danza nos contiene, en la sabiduría de que es un lenguaje pre verbal, y enlaza el misterio de aquello que es carne y todo aquello que no lo es. La vida es aquello que nos contiene en este planeta, en cada célula de nuestro cuerpo.

De este modo entramos al hospital, a tomar de la mano a otros humanos y colaborar para recordar que el círculo nos contiene, que la danza nos expresa, nos comunica, que el cuerpo es nuestro hogar y que la vida respira.

En el círculo nos encontrábamos, traíamos el cómo llegamos al espacio, buscábamos un movimiento que pudiera expresar aquello que pulsaba dentro. También cuando

uno compartía su movimiento propio, otro lo continuaba. A modo de ritual de inicio, esa modalidad posibilitó entrar en algo. Se iban construyendo diálogos, juegos, encuentros, búsquedas, recorriendo el espacio, danzando, saltando, repitiendo los movimientos a mayor velocidad. Así se abrían al disfrute y a la creatividad. El aquietar los movimientos y la lentitud que llegaba en los cierres, siempre fue recibido con mucho placer y agradecimiento como un pedido de calma.

En este reflexionar, acerca del eje salud-enfermedad, entendimos que el experimentar es parte fundante para conocerse, (Varela et al, 2005), para conocer qué puede un cuerpo, (Spinoza, 1958) para animarse a ir por senderos corporales desconocidos y descubrir cuántas cualidades tenemos y cómo andar por la vida de acuerdo a los contextos y lo que se ofrece, en pos de un cuerpo armónico. (Laban, 1987; Schoop, 1974).

Para entrar en ese terreno, también nos dimos cuenta de que muchas de las personas que participaban de nuestro taller, no conocían su cuerpo, los ejes, los planos, las dimensiones, nos vimos requeridas de incluir una fase “educativa” en términos de mostrar, para conocer, y de allí para crear experiencias que puedan ir creando representaciones acerca de sus cuerpos, de un modo amable y disfrutable.

El presentar el gesto propio, compartir la singularidad única, el nombrarse y ser nombrado, el ritmo propio enlazado entre todos, implicó una marca que en el continuo salud-enfermedad, nos permitió acercarnos a un estado saludable, de arribar a cierta armonía, activación y calma.

Compartimos algunas viñetas:

Gesto

Respiramos y surge un gesto de posar las manos en el pecho, y escuchar el latido del corazón. Nosotras preguntamos cómo se siente el corazón. Un participante dice que no es cómodo. Se lo ve angustiado. Entonces le decimos que proponga otro, y se toca con ambas manos los cachetes. Se frota y lo hacemos todos. Surge un movimiento de masajear los cachetes, entre algo cálido y algo de borrarse, movimiento que genera mucho calor. Entonces proponemos continuar en la dirección del reconocimiento de las partes del cuerpo, seguimos por los brazos. Auto masajes, caricias por los brazos. Hasta que surgió la propuesta de llevar la danza a las manos. Y esa danza se transformó en un intercambio muy cercano, en el centro, desplazándonos en el eje vertical hacia arriba y hacia abajo, atravesando hacia adelante, hacia el encuentro de otras manos. Era muy liberador, reparador, pedir, dar, soltar, compartir, ...y de ahí fuimos nuevamente por la manos hacia el contacto con el otro, palmas con palmas, en la circunferencia, sintiendo el peso, la presencia de otro cuerpo a través de la mano. Ofreciendo alguna resistencia, jugando con la fuerza-potencia de cada uno, sosteniendo. Otro momento de danza. Rítmica. Con más presencia, más ligero.

Círculo

En un momento el círculo empezó a desplazarse, a girar diría, para una dirección, para otra dirección, algunos se quejaban que estaban cansados, propusimos nuevamente los liderazgos en filas, seguir al que va adelante. Era muy ordenador estar en esas filas, y seguir al de adelante, dejarse llevar. Para un lado, para el otro. Con diferentes movimientos. Una participante nos sorprendió metiéndose en lugares chiquitos del espacio. Buscando los huecos, yendo a lo desconocido..... Luego de varios cambios volvimos a la ronda. Más grande, dejando la columna que

tiene el espacio en el centro, girando a más velocidad, con entrega en el círculo. Decimos algunas palabras para este momento, haciendo visible que nuestro movimiento va alrededor de algo, de la columna. El círculo se empieza a achicar, envolviéndonos a todos en un clima de mucha confianza, o creando entre todos, ese círculo. Sentimos la respiración, el pulso, de un ritmo grupal.

Agenciamiento del cuerpo

Comenzamos diciendo nuestros nombres y algo acerca de cómo estábamos y una vez terminado esto pasábamos un almohadón al compañero/a de al lado.

Después repetimos los nombres tomando como eje el dársele al del lado derecho (Como un modo de orientarnos en el espacio).

Luego propusimos lanzar el almohadón a cualquiera en cualquier dirección diciendo su nombre.

Algo en el ritmo comenzó a cambiar, algo lúdico apareció, algo se aceleró.

Interesante que en ese ritmo-juego apareció lo espontáneo, uno de los participantes (B) sugirió decir una calidad del compañero/a. Algo de jugarse en ese decir comenzaba a vislumbrarse en la tarde de hoy: Lo propio.

Tal vez el nombrarse al inicio posibilitó esto. Me nombro. Soy, Estoy. La tarde continuó fluyendo con lo que había. Por momentos nos daba la sensación de que no iba a haber continuidad y de pronto surgía un nuevo movimiento, una nueva forma de tomar y ocupar el espacio. Ésta era tomada por nosotras y le dábamos lugar a desplegar. En ritmos, en pasos grandes y chicos, en moverse en espejo con otrx. En un momento una de las participantes (AL) propuso que cada uno siguiera con su propio mo-

vimiento. Eso posibilitó un desplegar más amplio en el espacio, ocupando más espacios y abriendo a encuentros con otrxs, no ya espejando sino compartiendo.

Al final pudimos reunirnos nuevamente en un círculo, aquietarnos y compartir cómo se siente cada uno. Rescatamos también que dos de las participantes que suelen entrar y salir, se quedaron todo el tiempo en la actividad

Conclusión

Pasan los años y sentimos que vivimos algo importante. Formándonos como danza movimiento terapeutas, al escuchar el impulso innato de danzar y sanar. Y con los años yendo ad honorem a un hospital a brindar experiencias. Luego de varios años, propusimos dar una materia en el contexto de la carrera de especialización y maestría de Danza Movimiento Terapia (DMT), de la Universidad Nacional de las Artes (UNA) y el hospital. Aún ese futuro es posible. Pero lo que sigue interpelando y danzando dentro nuestro son aquellas tardes en las salas de Hospital Alvear, de la ciudad de Buenos Aires, adentrándonos en sus calles, ingresando al hospital de día, con el parlante para que la música llegue, invitando a movernos, a compartir, a entender que el movimiento es vida, que nos modifica nuestra conciencia corporal y algo de lo movido se integra como unidades singulares y a la vez en comunidad podemos conocernos y reconocernos.

Un darse cuenta que somos cuerpo

*somos cuerpos
cuerpos semejantes
cuerpo vivos
cuerpos nacientes a una nueva forma de estar
en mi en relación a vos
expresar ese gesto propio
darle lugar*

lo puedo repetir
me puedo contagiar de otro gesto
nos une
nos mueve el ritmo,
la música
nos mueve el ser que somos.
encontrarnos en los gestos
crear
dejar que los deseos
y las miradas
formen parte

Referencias

Antonovsky, A. (1996). The salutogenic model as a theory to guide health promotion. *Health Promotion International*, 11(1), 11–18.

Comes, Y. (2003). Accesibilidad: una revisión conceptual. Artículo de circulación interna del Equipo de Investigación de la Facultad de Psicología de la UBA, Buenos Aires.

Foucault, M. (1961). *Historia de la locura en la época clásica*. México: Fondo de Cultura Económica.

Fischman, D. (2014). Supuestos básicos de la Danza Movimiento Terapia. En *Primeras Jornadas Universitarias en Danza Movimiento Terapia: Superando la escisión moderna* (s/p). Universidad Nacional de las Artes.

Laban, R. (1987) El Dominio del Movimiento. Ed. Fundamentos. Madrid.

Levy, F. J. (2005). *Dance movement therapy: A healing art*. National Dance Association.

Michalewicz, A; Pierri, C. y Ardila-Gómez, S. (2014) Del Proceso De Salud/Enfermedad/Atención Al Proceso Salud/Enfermedad/Cuidado: Elementos Para Su Conceptualización. Anuario de Investigaciones, vol. XXI, 2014, pp. 217-224 Universidad de

Buenos Aires Buenos Aires, Argentina. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/3691/369139994021.pdf>

Quiroga, E. (2020).10 Años, 10 Deudas. Desafíos actuales para cumplir la Ley Nacional de Salud Mental. ACIJ. Disponible en:<https://acij.org.ar/presentamos-el-documento-10-anos-10-deudas-desafios-actuales-para-cumplir-la-ley-nacional-de-salud-mental/>

Schmais, C. (1981) Group Development and group formation in Dance Therapy. *The arts in Psychotherapy Vol 8 pp 103-107*.

Schmais, C. (1985). Healing Process in Dance Movement Therapy. *American Journal of Dance Therapy. Vol 8 pp 17-36*.

Schoop, T.; Mitchell, P (1974). Won't You Join the Dance. Palo Alto: Mayfield Publishing Company.

Schoop , T. (2000) Motion and Emotion. *American Journal of Dance Therapy* Vol. 22, No. 2, Fall/Winter 2000 Este texto fue presentado por primera vez en 1998 en una conferencia en Los Ángeles en un encuentro de danza movimiento terapéuticas.

Varela, F; Thompson, E. Y Rosch, E. (2005). De cuerpo Presente. Editorial Gedisa. Barcelona.

Whitehouse, M. (1974). C.G Jung y Danza Terapia, dos principios fundamentales en Pallaro, P. (ed.) (1999) Authentic Movement. Essays by Mary Starks Whitehouse, Adler and Joan Chodorow. London: Jessica Kingsley Publishers.La traducción de dicho libro al idioma castellano ha sido realizada por Karin Fleischer con permiso de la editora y autoras respectivas, aún no ha sido editado, este material circula en el Centro de práctica y formación de Movimiento Auténtico.



Espacios o especies. Darcy Ordóñez "tomate de carne" 2025

Tomate de carne

Percepções na experiência de um Reinado do Rosário - Ouro Preto, Brasil¹

Corporalidad y ancestralidad: Percepciones en la experiencia de un reinado del Rosario – Ouro Preto, Brasil // Corporeality and Ancestrality: Perceptions in the Experience of a Reinado of the Rosary – Ouro Preto, Brazil

Amanda Melissa dos Santos²

Universidade de São Paulo (USP)

E-mail: amandasantos05@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8723-0508>

Recibido: 30 de abril de 2025

Aceptado: 4 de noviembre de 2025



Cómo citar: Santos, A. M. dos. (2026). Corporeidade e ancestralidade: Percepções na experiência de um reinado do rosário – Ouro Preto, Brasil. *CorpoGrafias: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 13(13), pp. 226-237.
DOI: <https://doi.org/10.14483/25909398.23578>

¹ Artículo de investigación

² Doutoranda em Educação, na linha de pesquisa Cultura, História e Filosofia da Educação, na Universidade de São Paulo (USP), Brasil, sob orientação da Profª Doutora Soraia Chung Saura. Mestra em Educação pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Brasil. Licenciada em Educação Física. Professora da rede pública de ensino. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES, Brasil). E-mail: amandasantos05@usp.br

Resumo

Este trabalho discute as relações entre corporeidade e ancestralidade no fenômeno do Reinado de Nossa Senhora do Rosário, Santa Efigênia e São Benedito do Alto da Cruz, Ouro Preto, Brasil. O faz a partir das interlocuções com Kátia Silvério, capitã do grupo de congado e moçambique desta comunidade e personagem central na retomada do reinado, que deixou de ser realizado, por proibições da Igreja Católica. A cosmovisão presente na cultura dos reinados, aqui trazida pelas falas da capitã, conflui na cosmovisão Bantu-Kongo, apresentada por Fu-Kiau (2016) e na Filosofia da Ancestralidade discutida por Oliveira (2005). São esses aportes teóricos nos quais convergimos com a experiência reinadeira, além das obras de Martins (2021a; 2021b) e Irobi (2012). Fez-se uso da observação e descrição fenomenológica, além de entrevistas realizadas com a capitã. O trabalho vislumbra a vivência de uma corporeidade fundada na percepção de ancestralidade, entendida como força vital.

Palavras-chave

ancestralidade; congado; corporeidade; reinados negros

Resumen

Este trabajo discute las relaciones entre corporeidad y ancestralidad en el fenómeno del Reinado de Nuestra Señora del Rosario, Santa Efigenia y San Benito del Alto da Cruz, Ouro Preto, Brasil. La investigación parte de las interlocuciones con Kátia Silvério, capitana del grupo de congado y moçambique de esta comunidad y personaje central en la reanudación del reinado, que había dejado de realizarse debido a prohibiciones de la Iglesia Católica. La cosmovisión presente en la cultura de los reinados, aquí traída a través de las palabras de la capitana, confluye con la cosmovisión Bantu-Kongo, presentada por Fu-Kiau (2016), y con la Filosofía de la Ancestralidad discutida por Oliveira (2005). Estos son los aportes teóricos con los que convergimos con la experiencia del

reinado, además de las obras de Martins (2021a; 2021b) e Irobi (2012). Se utilizó la observación y descripción fenomenológica, y entrevistas realizadas con la capitana. El trabajo contempla la vivencia de una corporeidad fundada en la percepción de la ancestralidad, entendida como fuerza vital.

Palabras clave

ancestralidad; congado; corporeidad; reinos negros

Abstract

This study explores the relationship between corporeality and ancestry within the context of the Reinado of Our Lady of the Rosary, Saint Efigenia, and Saint Benedict of Alto da Cruz, located in Ouro Preto, Brazil. It draws on conversations with Kátia Silvério, captain of the local Congado and Moçambique group, who played a central role in the revival of the Reinado after it had been discontinued due to prohibitions imposed by the Catholic Church. The worldview embedded in the culture of the Reinado, as conveyed through the captain's narratives, aligns with the Bantu-Kongo cosmology as presented by Fu-Kiau (2016) and the Philosophy of Ancestrality as discussed by Oliveira (2005). These theoretical frameworks, alongside the works of Martins (2021a; 2021b) and Irobi (2012), provide the conceptual foundation through which the Reinado experience is examined. The research methodology includes phenomenological observation and description, in addition to interviews conducted with the captain. The study reflects on the lived experience of a corporeality rooted in the perception of ancestry, understood as a vital force.

Keywords

ancestrality; congado; corporeality; Black reign

“Eu vim beirando o rio, eu vim beirando o mar, eu vim de Angola”³ - dos caminhos do Reinado

A cosmovisão⁴ de ancestralidade é aspecto basilar na dinâmica dos reinados do rosário, dos reinados negros, dos congados⁵. A ancestralidade é exaltada e invocada nas poéticas do rito, na oração cantada, falada, dançada, na gestualidade do corpo que dança, do corpo que toca os tambores, que bate as gungas, toca os pandeiros, patangomes e todos os instrumentos musicais.

Compartilhamos da elaboração de Leda Martins (2021a), para quem

A ancestralidade tanto pode ser concebida como um princípio filosófico do pensamento civilizador africano quanto pode ser vislumbrada como um canal, um meio pelo qual se esparge, por todo o cosmos, a força vital, dínamo e repositório da energia movente, a cinesia originária sagrada, constantemente em processo de expansão e de catalisação. (Martins, 2021a, p. 60)

Os reinados do rosário são manifestações culturais e religiosas de matriz centro-africana presentes em todo

estado de Minas Gerais, Brasil⁶. Apresentam-se como uma das mais importantes expressões religiosas do estado. Anualmente, da capital às pequenas cidades, milhares de pessoas prestam homenagem a Nossa Senhora do Rosário, a santos negros, aos seus antepassados, reatualizando e recriando a memória ancestral (Lucas, 2014). Congregam três aspectos fundamentais na sua constituição e elaboração, que sustentam e formam essa ritualística: a devoção à Nossa Senhora do Rosário e a santos negros; a louvação aos ancestrais e aos antepassados; e a coroação de rainhas e reis, instaurando um reinado negro.

Nos reinados, a devoção à Nossa Senhora do Rosário e a santos negros, como Santa Efigênia, São Benedito, Santo Antônio do Noto e São Elesbão, é vivida africanicamente por meio de danças, músicas e de performances rituais elaboradas a partir de uma gnose ritualmente africana (Martins, 2021b). São os santos da hagiologia católica desdobrados em outros significados e revestidos de concepção mítica que remetem aos ancestrais africanos (Gomes & Pereira, 1988).

Os reinados são compostos pelos grupos de congado, moçambique, dentre outros, que formam a egrégora dos reinados. E a festa ritual realizada por essa egrégora é compreendida como um reinado.

Os congados e moçambiques são grupos formados por pessoas de diversas faixas etárias, que somam os cargos de capitães e capitães, músicos, bandeirinhas, dançantes, guarda coroa, reis e rainhas. No congado, o grupo percussivo é formado por instrumentos de caixas,

3 Canto tradicional de moçambique

4 Em Leda Martins (2021a), uma das referências deste texto, a expressão “cosmo-percepção” é empregada para designar as maneiras como as culturas afro referenciadas percebem, sentem e vivem o cosmos. É o que apresenta Oyèrónkè Oyèwùmí (2002), socióloga nigeriana, para quem o termo “cosmovisão”, usado no Ocidente para resumir a lógica cultural de uma sociedade, capta o privilégio da visão. Para a socióloga, é eurocêntrico usar esse termo para referir-se às culturas que privilegiam outros sentidos. Entretanto, ao utilizarmos, neste texto, o termo “cosmovisão”, apoiamos-nos em Muniz Sodré, para quem o ver não se restringe à visão ótica, mas a implicação de uma intuição, bem como a implicação do ser, pois, o instrumento sensorial da visão é um ser e um ver, como apenas um. Portanto, o corpo e a corporeidade confluem na experiência do ver. Nesse sentido, não anulamos a concepção de “cosmovisão” e o compreendemos, neste texto, paralelo à “cosmo-percepção”.

5 Diferentes termos, mas empregados com os mesmos significados.

6 Resguardando suas diferenças e singularidades, os reinados negros estiveram presentes, além de todo o Brasil, em outros locais onde houve diáspora centro-africana. Os cultos de reis congos em países da América Latina, no Caribe e sul dos Estados Unidos e os reinados nas irmandades negras em Portugal, por exemplo, são expressões que somam-se aos reinados negros brasileiros.

pandeiros, reco-recos⁷, tendo seu toque rítmico, bem como a dança, mais ágeis. As vestimentas compreendem roupas brancas, *quepes* estilo marinho ornamentados com fitas de cetim, flores e espelhos. Os capitães usam espadas e realizam floreios e lutas guerreiras que remetem às *sangas/sangares* do antigo Reino do Kongo. No moçambique, os instrumentos compreendem caixas e patangomes, além das gungas presas aos tornozelos dos capitães e dançantes⁸. A vestimenta compreende calças, camisas, saiotas e turbantes ou chapéus. O ritmo é mais lento e os cantos mais lamentosos, rememorando os africanos mais velhos, os Pretos Velhos. No ritual do reinado, a guarda de congado é quem abre o caminho, sendo a primeira do cortejo. Já a guarda de moçambique é a última, guardando o trono coroado: os reis e rainhas coroados pelos grupos, sejam reis congos ou reis de devoção, que encabeçam as coroas, físicas e espirituais, dos antepassados e ancestrais e dos santos dos quais são devotos.

A cunho de percurso histórico, a introdução do culto à Nossa Senhora do Rosário na África Central - região dos povos conhecidos como Bantus - pelos invasores portugueses, a partir do século XV, foi incorporado pelos centro-africanos, mas com os contornos, sentidos e cosmovisões próprias de suas culturas, determinando a experiência dos reinados negros e sua consolidação no Brasil.

Quando os reinados negros passaram a ser realizados também em território brasileiro, no período da escravidão, esses se deram, em grande medida, no seio das irmandades negras: associações leigas de africanos e

afrodescendentes criadas pelos mesmos para constituírem-se como um espaço de sociabilidade, de ajuda mútua e de afirmação da identidade de africanos escravizados e seus descendentes no Brasil. As irmandades negras também foram espaços para a vivência e ritualização de suas espiritualidades e religiões.

Era no espaço das irmandades que se davam as eleições e coroações de reis negros. Glaura Lucas conta-nos que as festas de reis congos, os congados, “relacionavam-se aos costumes congueses [do antigo Reino do Kongo] que cercavam a eleição de um novo rei, do poder e ao hábito dos reis dos povos Bantos de fazerem excursões cercados de sua corte, entre canto e danças guerreiras” (Lucas, 2014, p. 47).

Na cidade de Ouro Preto, a historicidade do Reinado do Alto da Cruz está entrelaçada à Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e Santa Efigênia dos Homens Pretos do Alto da Cruz, criada em 1717. Nesta irmandade, há registros de eleições de reis e rainhas realizadas desde as primeiras décadas do século XVIII e em 1825, Johan M. Rugendas retratou em litogravura uma festa de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, nos arredores do Palácio Velho e da Igreja de Santa Efigênia do Alto da Cruz, localidades por onde se concentra o reinado atualmente (Santos, 2019).

Mesmo com a existência longínqua da festividade nesse território de Ouro Preto, o Reinado do Alto da Cruz deixou de existir no início do século XX. Sua interrupção se deu por proibições da Igreja Católica impostas aos congados da cidade, possivelmente inspiradas pela publicação do documento assinado em 1923 pelo então bispo da cidade de Belo Horizonte, capital do estado de Minas Gerais, que proibiu os reinados negros nas igrejas desta localidade (Santos & Saura, 2024). A despeito disso, no ano de 2009 a comunidade congadeira do Alto

7 Os reco-recos, sejam de molas de metal ou feitos de madeiras ou bambu, se assemelham e remetem à *dikanza*, instrumento tradicional de Angola.

8 Os patangomes se assemelham e remetem aos *chiquitsi*, idiofone encontrado nas musicalidades e culturas dos países Moçambique, Ilha da Reunião e Ilhas Maurício. Gungas, do kimbundu *ngunga*, significa sino (Galante, 2023).

da Cruz conseguiu retomar o reinado após décadas de inatividade, buscando o fortalecimento de seu grupo, da identidade negra na cidade e a continuidade de manifestação cultural e religiosa. Para isso, criaram a Associação Amigos do Reinado, angariaram fundos, doações, mobilizaram a comunidade do bairro e retomaram a prática ritual afro-diaspórica no bairro Alto da Cruz.

É nos arredores da irmandade negra secular, em um dos pontos mais altos de Ouro Preto, cidade monumento nacional e patrimônio da humanidade, que se concentra o Reinado do Alto da Cruz atualmente, retomado após um hiato de tempo sem ser realizado. Reinadeiros sobem e descem as ladeiras da cidade histórica empunhados de seus tambores, bastões, coroas e espadas, atravessam o espaço-tempo com suas dinâmicas e gestualidades espirituais.

A capitã Kátia Silvério é uma das personagens centrais dessa retomada e da reestruturação do reinado. Sua introdução na guarda de congado e o trabalho pela retomada da festa ritual se deu por sua conexão com seus ancestrais, por um chamado da ancestralidade. Como diz Ferreira-Santos e Almeida (2012), a voz da ancestralidade sai debaixo dos porões e a dívida que temos com ela, a ancestralidade, é sermos nós mesmos.

“Canta, dança crioulo, sua força vem de zambi”⁹ - Do corpo reinadeiro

Nas dobras dos sinos da Igreja de Santa Efigênia, também tocados por mãos negras, as guardas de congado e moçambique do Alto da Cruz sobem as ladeiras em cortejo, tocando, dançando e cortando espadas ao vento,

fincando seus cajados no chão. Ritmadamente, junto aos toques dos sinos, que tocam como os tambores de congado. Pois os sinos e os tambores vêm do mesmo cosmo-lugar em África¹⁰.

Os capitães e a capitã de congado fazem levantar faíscas do chão ao riscar a ponta fina de suas lanças, desenhando um círculo em torno de sua guarda, de seu grupo. Produz um invólucro espiritual e energético. Protegem seu povo. Capitães e capitã de moçambique elevam seus cajados e os movimentam também desenhando círculos. Cobrem todo o grupo, fazem o vento girar. Os corpos cintilantes dos conga-deiros e moçambiqueiros bailam uma anterioridade transatlântica. São os corpos de agora preenchidos por gestos que atravessam o espaço-tempo. Que atravessam Kalunga¹¹.

Eduardo de Oliveira (2005, p. 125) nos diz que “a história dos ancestrais africanos permanece inscrita nos corpos dos afrodescendentes”, em que “é preciso ler o texto do corpo para vislumbrar nele a cosmovisão que dá sentido à história dos africanos e afrodescendentes espalhados pelo planeta”.

Essas histórias e esses saberes não estão subjugados às atrocidades e às infâmias da escravização. São anteriores a esse acontecimento atroz. Afinal, como nos apresenta Leda Maria Martins (2021b), a colonização da África e a transmissão de escravizados

não conseguiram apagar no corpo/corpus africano e de origem africana os signos culturais, textuais e toda a complexa constituição simbólica fundadores de sua alteridade, de suas culturas, de sua diversidade étnica, linguística, de suas civilizações e história. (Martins, 2021b, p. 31).

¹⁰ A respeito disso, ver mais em Galante (2023).

¹¹ O oceano espiritual e material que divide o mundo físico e o mundo espiritual, a linha do mar. A mesma linha que amarra o mundo natural como o pacote (*futu*). E Kalunga enquanto “a completamente completa energia viva mais elevada” (Fu-Kiau, 2019, p. 33)

⁹ Canto tradicional de Moçambique. Zambi ou Nzambi, nas línguas bantas, pode ser traduzido e compreendido como Deus. Entretanto, utilizamos a elaboração de Santos (2019): “Totalidade-Ancestral-Sempre-Presente”.



Imagem 1. Guarda de Moçambique descendo as escadas da Igreja de Santa Efigênia. Fonte: Fotografia de Ane Souza, 2020.

Assim, esses saberes e histórias ancestrais permanecem nos corpos e são atualizados e reelaborados a partir de suas realidades e experiências, nas realizações de suas práticas culturais, nas performances rituais, em suas conexões com o sagrado e com a ancestralidade, na sensibilidade promovida pela cosmovisão que sustenta a vida dessas pessoas.

Na cultura reinadeira, o corpo é sempre referenciado como o canal dos saberes, das sensações, das intuições, da conexão com o sagrado, da incorporação da memória ancestral, pois o corpo é o local da memória. É o próprio corpo que executa os ritos do Reinado, é ele que corte-

ja, dança, canta, entoa, ritualiza, recebe, incorpora- uma memória ancestral, mas também, por vezes, um ancestral, enquanto entidade espiritual. É o corpo que realiza o reinado e toda multiplicidade de gestos, performances e ritualísticas que ele congrega.

O corpo enquanto local da memória desdobra-se no termo oralituras, concebido por Leda Maria Martins (2021a), apontando que os saberes, as memórias, as histórias e a cosmovisão das práticas culturais negras são conhecimentos inscritos e expressos no e pelo corpo, em seus gestos, vocalidades e performances. Como saber filosófico, rasurando a dicotomia entre escrita e oralida-



Imagem 2. Guarda de Congado em cortejo do reinado. Fonte: Fotografia de Ane Souza, 2018.

de, oralituras são os saberes fundados e expressos em performances corporais, manifestados e vivenciados em uma compreensão alterna do tempo. Oralituras instauram o corpo como inscrição e veículo de saberes e que, por meio dele, se manifestam.

Conceitual e metodologicamente, oralitura designa a complexa textura das performances orais e corporais, seu funcionamento, processos, procedimentos, meios e sistemas de inscrição dos saberes fundados e fundantes das epistemes corporais, destacando neles o trânsito da memória, da história, das cosmovisões que pelas corporeidades se processam. E alude também à grafia desses saberes, como inscrições performáticas e rasura da dicotomia entre a oralidade e a escrita. A oralitura é do âmbito da perfor-

mance, seu agenciamento, e nos permite abordar, teórica e metodologicamente, os protocolos, códigos e sistemas próprios da performance, assim como o *modus operandi* de sua realização, de sua recepção e afetações, assim como suas técnicas e convenções culturais, como inscrição e grafia de saberes. (Martins, 2021a, p. 41)

O saber dos reinadeiros enquanto oralitura são do âmbito do corpo e da performance. Pertencem ao corpo e estão no corpo, como memória ancestral. Ademais, o corpo é ancestral pois é uma anterioridade. “O corpo ao mesmo tempo é a ancestralidade como é por ela regido” (Oliveira, 2005, p. 125).



Imagem 3. Capitã Kátia Silvério. Fonte: Fotografia de Ane Souza, 2024.

“Eu sou negra do rosário e o rosário me chamou, eu já vou. pois eu sou abençoada pelo toque do tambor”¹² - percepções, cosmóvisões e confluências

Sendo Capitã Kátia uma das interlocutoras da investigação, apresentamos trechos de seus relatos, coletados em entrevista realizada em janeiro do ano de 2024. Presenciamos confluências com a cosmóvisão Bantu-Kongo, apresentada por Bunseki Fu-Kiau. Faz-se dessa maneira por compreender que há relações na cosmóvisão reina-

deira e na filosofia apresentada pelo intelectual congolês. Ademais, os grupos étnicos kongo, ambundu e ovimbundu apresentavam cosmologias e práticas religiosas muito semelhantes (Slenes, 1992). E são essas cosmóvisões que, em suma, constituem os reinados negros.

Trazer a voz de capitã Kátia, mesmo que em texto transcrito, se faz por compreender que é necessário referenciar aquelas e aqueles que emprestam seus saberes para as pesquisas acadêmicas realizadas neste âmbito, das culturas tradicionais e culturas negras. Afinal, é o saber de Kátia e da comunidade reinadeira que também

12 Canto tradicional de congado.

compõem a elaboração da investigação. Um trabalho feito em conjunto¹³.

Capitã Kátia Silvério é filha de Dona Marize Guimarães. Marize é reinadeira, umbandista e benzedeira, matriarca e guia espiritual da comunidade do Alto da Cruz. Dona Marize, nascida no Engenho, povoado de Santo Antônio do Salto, distrito de Ouro Preto, é filha de congadeiros e devotos de Santo Antônio. Decidiu ingressar no Congado do Alto da Cruz há décadas, levando junto seus netos e filho mais novo. Kátia Silvério, não queria participar, mas sua mãe sempre dizia que sua hora iria chegar.

Minha mãe sempre falava assim que minha hora ia chegar e foi nesse momento que minha hora chegou, realmente fui tocada e a partir desse dia não sai mais. (Kátia Silvério, entrevistada por Santos, 2019, p. 104-105)

Parte das pessoas reinadeiras não aprenderam a ser o que são com seus mais velhos em uma linhagem familiar, de geração em geração, recebendo suas insígnias de mando, como espadas e cajado, de seus pais, avós, antepassados, como o caso da Capitã Kátia. Entretanto, após terem se sentido chamadas a integrar a guarda de congado, essas pessoas, que à priori não sabiam de antepassados congadeiros, se conheceram herdeiras de pessoas que realizavam congados.

Quando eu me senti tocada [ao ingressar no congado], eu não consegui mais me desligar do congo. Então assim, me senti tocada por uma energia muito forte, muito completa. É como se eu como ser humano estivesse buscando algo e aquela energia naquele momento me completasse. E aí eu comecei a me dedicar muito mais ao congado, à evolução do congado, ao fortalecimento dele. E as coisas foram fluindo. A cada apresentação, a cada

saída de levantamento de bandeira em outras festas, eu sentia como se não fosse eu. Era um... como eu posso dizer? Quando o som do tambor toca para mim, ali dentro, eu me sinto, como eu já disse, completa. Completa mesmo, como um ser humano completo e sabendo o que eu vim realmente fazer aqui, entende? (Kátia Silvério, 2024)

[Essa] sensação é um preenchimento, uma emoção, um afago, um carinho. Eu, pelo menos eu sinto o ar mais fresco, às vezes eu me sinto flutuando, eu sinto a terra tremendo quando eu toco no chão, os tambores estão tocando eu sinto também. Então eu sinto toda a energia envolvida nesse campo espiritual nosso, nessa energia toda, eu consigo sentir isso tudo. E meu corpo acaba apresentando isso tudo. O meu corpo... eu fico sem controle. Eu vou no som, eu vou na dança e é isso. Para mim também é um mistério às vezes, entende? Mas eu me deixo ser tocada, eu me deixo sentir, eu me permito sentir tudo isso. (Kátia Silvério, 2024)

Há uma experiência sinestésica que atravessa os corpos dessas pessoas que, após décadas de ruptura com suas linhagens congadeiras antepassadas, e até mesmo o desconhecimento dessa linhagem congadeira, sentiram-se chamadas e realizam suas práticas rituais com conexões corporais profundas. Existe, portanto, uma sensibilidade para com a força vital da ancestralidade. Há uma percepção de ancestralidade: postura corporalmente sensível e atenta às vibrações imanentes que regem o mundo natural que é vivido e entendido a partir da cosmovisão de ancestralidade.

Em relação aos fundamentos e performances na festividade do reinado, em que a capitã Kátia foi conduzindo, ela conta-nos que as decisões vieram a partir de suas percepções para com a ancestralidade:

Isso tudo veio a partir do acreditar, do confiar naquilo que estava sendo designado para mim. Então eu acreditei e confiei e as coisas foram acontecendo. Levantamento de bandeira, alvorada, a benção para que aconteça o reinado, pedir permissão às forças maiores, não só a permissão, mas a benção também, para que

13 A apresentação de suas falas neste trabalho, bem como em outros trabalhos realizados e toda a pesquisa feita com a referida comunidade, seguem de pedido de autorização feito pela pesquisadora, a partir do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, e tem o aval das pessoas que compõem os grupos.

eles [os ancestrais] estejam junto conosco, para que o reinado aconteça. Então quando eu falo que eu escuto, que é uma intuição, é porque a gente se permite não só enxergar o que é limitado para gente como ser-humano. Porque somos uma energia, nós seres-humanos somos uma energia. Então tem um contexto todo de, quando você permite ver com outro olhar e sentir o vento vindo e sussurrando, é outra coisa. (Kátia Silvério, 2024)

A experiência apresentada pela capitã Kátia conflui com cosmovisão Bantu-Kongo discutida por Fu-Kiau: “nós sentimos ondas/vibrações e radiações [*minika ye minienie*] porque produzimos ondas/vibrações e radiações” (Santos, 2019, p. 16). Essa cosmovisão também é presente no trabalho do filósofo Eduardo de Oliveira, a respeito da cosmologia Dogon (Mali) e de outras filosofias africanas.

Os Dogon entendem que o que anima a existência é uma *vibração*. Já os Bantos [...] concebem a Força Vital como a energia que anima o mundo. Se isto é verdade no Sul da África, o é também na África Setentrional [...] pensa-se a existência a partir de uma vibração, da energia e da emanção. (Oliveira, 2019, p. 5-6)

A respeito de sua relação com a ancestralidade. Kátia Silvério conta-nos:

Eu, na verdade, sempre acreditei nos meus antepassados, nos meus ancestrais. Sempre estou me cuidando. E quando surgiu o reinado eu tive essa intuição das coisas irem acontecendo, de acreditar... Eu sempre falo para mim: acreditar no invisível, aquilo que eu não via, só sentia e às vezes ouvia. E eu acreditei e confiei. E o reinado foi tomando forma. Antes era só um esqueleto que a gente estava formando, hoje ele tomou forma, ele mostrou a potência dele. Então é isso. Acreditar no invisível, naquilo que eu não vejo, que eu não toco, não é uma matéria, mas que eu sinto! Eu sinto no meu dia a dia, porque eu sei que meus antepassados, meus ancestrais estão sempre comigo. E a cada reinado, a cada toque ou a cada missão cumprida eu estou acendendo uma luz para um antepassado meu. Estou direcionando ele. Então é essa conexão que eu tenho com os meus

antepassados, os meus ancestrais. Que me guiam, que me fortalecem, todos os dias, desde a hora que eu acordo até a hora que vou dormir. (Kátia Silvério, 2024)

Essa cosmovisão ressoa em muito na filosofia Bantu-Kongo, e que pode ser alargada também nas cosmovisões de outros povos do tronco linguístico Bantu. É a concepção de “universo recíproco” no qual os mundos físico e espiritual são duas partes em contato, co-pertecimento e espelhamento (Santos, 2019, p. 128). Ademais, no cosmograma *bakongo*, *Dikenga dia Kongo*, a pessoa (*muntu*) quando em *Tukula*, o período que marca a vida adulta, é o período imperativo do fazer, realizar, em ação profícua. E este período está conectado com um estágio similar no mundo espiritual, o *Musoni*, no qual a pessoa do mundo físico precisa do ancestral para a realização de suas ações, bem como o ancestral precisa da pessoa no mundo físico para que seja lembrado, para que o reverencie, para sua prospecção no mundo espiritual.

A conexão aos que vieram antes é grafada a todo momento, seja nas mitopoéticas dos cantos e pontos entoados nos rituais, seja nos gestos corporais onde a postura vai rememorar os Pretos Velhos ou os guerreiros do Reino do Kongo.

Na filosofia Bantu-Kongo apresentada por Fu-Kiau, o mundo dos ancestrais refere-se a “*Ku Mpemba*, o insondável mundo espiritual, espaço-tempo de onde partem os referenciais do todo vivenciado e imaginável” (Santos, 2019, p. 154). Ademais, a concepção de ancestralidade se refere ao canal por onde esparge e emana a Força Vital, a energia que anima o universo.

A ancestralidade é percebida por capitãs e capitães no Reinado do Alto da Cruz enquanto energia que rege suas ações rituais. E a ancestralidade é vivenciada de

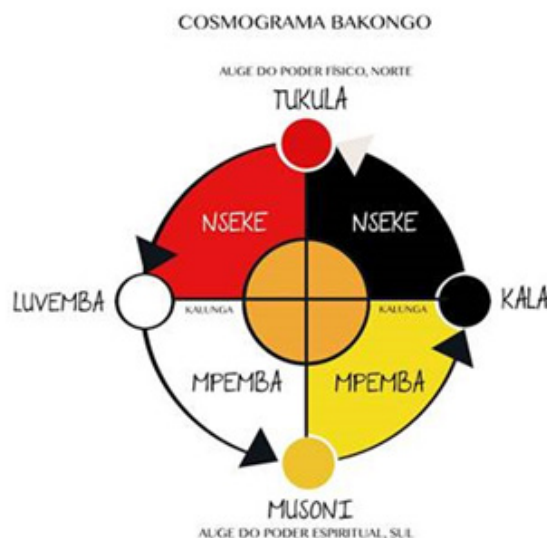


Imagem 4. Cosmograma Bakongo - Dikenga dia Kongo. Fonte: Terreiro de Griôs, 2020.

maneira sagrada. É a concepção do sagrado que rege as vivências das espiritualidades nos reinados, pois todo o mundo natural, tudo o que por ele é produzido e todos os seres são sagrados, pois refletem a energia primordial: Kalunga (Fu-Kiau, 1991, p. 8).

Algumas palavras finais

A experiência de Kátia Silvério e a cosmovisão presente nos reinados traz consigo uma semiologia que estabelece o corpo enquanto o canal da relação com a ancestralidade. “A Fé Que Canta e Dança”, título dado pela comunidade de Ouro Preto ao seu reinado, traduz essa concepção, pois é o corpo que evoca, canta, dança, incorpora, ritualiza e sente a presença dos ancestrais.

O corpo é composto e regido pela ancestralidade. Nele, se apresenta uma memória da qual as pessoas reinadeiras não viveram, mas que está presente em suas gestualidades rituais pois o corpo é uma anterioridade. Como asseverou Esiaba Irobi, há uma “translocação da inteligência sinestésica autóctone africana [que] se reatualiza na estética do ritual” (IROBI, 2012, p. 274). Nesse caso, percebemos que existe uma inteligência ancestral sinestésica (dos sentidos) e cinestésica (dos movimentos) que se acende na performance corporal no rito do reinado e se esparge na vida cotidiana dos sujeitos que o fazem, pois não se é reinadeiro apenas uma vez por ano, e sim, a todo momento. Ser pessoa reinadeira constitui a humanidade e a identidade das pessoas congadeiras e moçambiqueiras do Alto da Cruz.

Referências

- Ferreira-Santos, M., & Almeida, R. (2019). *Antropolíticas da educação* (3ª ed.). FEUSP.
- Fu-Kiau, K. K. B. (n.d.). *A visão Bantu-Kongo da sacralidade* (V. O. Pinto, Trad.). Associação Cultural de Preservação do Patrimônio Bantu – ACBANTU. (Obra original publicada em 1991 como *Self Healing Power and Therapy*)
- Fu-Kiau, K. K. B. (2019). *Cosmologia africana dos Bantu-Kongo: Princípios de vida e vivência*. In T. S. N. Santos, *A cosmologia africana dos Bantu-Kongo por Bunseki Fu-Kiau: Tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil* (Tese de doutorado, Universidade de São Paulo).
- Galante, R. B. F. (2022). “*Essa gunga veio de lá!*” – Sinos e sineiros na África Centro-Occidental e no Brasil centro-africano (Tese de doutorado, Universidade de São Paulo).
- Gomes, N. P. M., & Pereira, E. A. (1988). *Negras raízes mineiras: Os Arturos*. Ministério da Cultura/EDUFJF.

- Irobi, E. (2012). O que eles trouxeram consigo: Carnaval e persistência da performance estética africana na diáspora. *Projeto História*, (44), 273–293.
- Lucas, G. (2014). *Os sons do Rosário: O Congado Mineiro dos Arturos e Jatobá*. Editora UFMG.
- Martins, L. M. (2003). Performances da oralitura: Corpo, lugar da memória. *Letras*, (26), 63–81. <https://doi.org/10.5902/2176148511881>
- Martins, L. M. (2021a). *Performances do tempo espiralar: Poéticas do corpo-tela*. Cobogó.
- Martins, L. M. (2021b). *Afrografias da memória: O reinado do Rosário do Jatobá*. Maza Edições.
- Oliveira, E. D. de. (2005). *Filosofia e ancestralidade: Corpo e mito na filosofia da educação brasileira* (Tese de doutorado, Universidade Federal do Ceará).
- Oliveira, E. D. de. (n.d.). *Epistemologia da ancestralidade*. https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/eduardo_oliveira_-_epistemologia_da_ancestralidade.pdf (Acesso em 13 de maio de 2024)
- Oyěwùmí, O. (2002). Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects in: Coetzee, Peter H.; Roux, Abraham P.J. (eds). *The African Philosophy Reader*. New York: Routledge, p. 391-415. Tradução para uso didático de wanderson flor do nascimento.
- Santos, A. M. dos. (2019). *O Grande Anganga Muquixe Chico Rei: A presença do mito negro no Reinado do Alto da Cruz e nas escolas de Ouro Preto/MG* (Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Ouro Preto).
- Oyěwùmí, O. (2002). Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects in: Coetzee, Peter H.; Roux, Abraham P.J. (eds). *The African Philosophy Reader*. New York: Routledge, p. 391-415. Tradução para uso didático de wanderson flor do nascimento.
- Santos, A. M. dos, & Saura, S. C. (2024). Proibições, censuras e impedimentos a culturas de matriz africana: Uma breve discussão. *FDC*, 10.
- Santos, T. S. N. (2019). *A cosmologia africana dos Bantu-Kongo por Bunseki Fu-Kiau: Tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil* (Tese de doutorado, Universidade de São Paulo).
- Saura, S. C., & Zimmermann, A. C. (2018). Gaston Bachelard: Contribuições para o estudo do corpo e do movimento. In A. C. O. Cardona et al. (Orgs.), *Red de Educación Contemporánea en Latinoamérica: Tendencias latinoamericanas en investigación* (Vol. II). Universidade La Gran Colombia.
- Slenes, R. W. (1991–1992). “Malungo, Ngoma vem!”: África coberta e descoberta no Brasil. *Revista USP*, (12), 48–67. Também publicado em *Cadernos do Museu da Escravatura*, (1), Luanda, 1995. https://ppgh.ufba.br/sites/ppgh.ufba.br/files/1_-_slenes_malungu2001_pag_normal_-_19.04.18_0.pdf (Acesso em 1 de maio de 2024)
- Sodré, M. (2017). *Pensar Nagô*. Petrópolis: Vozes.

Del Cuerpo-Objeto al Cuerpo-Sujeto: Fundamentos Antropológicos de David Le Breton para Repensar la Educación Corporal¹

From the Body-Object to the Body-Subject: Anthropological Foundations of David Le Breton to Rethink Bodily Education // Do Corpo-Objeto ao Corpo-Sujeito: Fundamentos Antropológicos de David Le Breton para Repensar a Educação Corporal

Thomas Pérez Restrepo²

Universidad de San Buenaventura

Thomas.perez@tau.usbmed.edu.co

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-8789-358>

Fecha de recepción: 9 julio de 2025

Fecha de aceptación: septiembre 9 de 2025



Como citar: Pérez Restrepo, T. (2025). Del cuerpo-objeto al cuerpo-sujeto: Fundamentos antropológicos de David Le Breton para repensar la Educación Corporal. *Revista CorpoGrafías*, 13(13), pp.238-254
DOI: <https://doi.org/10.14483/25909398.23859>

¹ Artículo de reflexión

² PhD(c), Thomas Pérez Restrepo docente tiempo completo Universidad de San Buenaventura Medellín

Resumen

Este artículo examina las contribuciones del pensamiento antropológico y sociológico de David Le Breton que sirven para pensar la Educación Física al proponer la Educación Corporal como una perspectiva pedagógica alternativa a los modelos tradicionales. Se establece una distinción conceptual entre el cuerpo-objeto (*Körper*), asociado a los enfoques mecanicistas de la Educación Física, y el cuerpo-sujeto (*Leib*), que fundamenta la propuesta de una Educación Corporal. Esta última integra la experiencia vivida, la sensibilidad y la construcción simbólica de la corporeidad. El análisis destaca el cuerpo como un territorio de significación, donde prácticas como el caminar se convierten en actos educativos contemplativos. El trabajo argumenta que las ideas de Le Breton ofrecen aportes cruciales para la pedagogía: (1) superar el dualismo cartesiano integrando dimensiones físicas, emocionales y cognitivas; (2) vincular la corporeidad con los procesos de formación (*bildung*); y (3) promover didácticas centradas en la experiencia sensorial y la creatividad. En síntesis, el artículo propone una reorientación de la Educación Física hacia un enfoque holístico que valora el cuerpo como fundamento de la experiencia humana, integrando en su núcleo la dimensión contemplativa de la Educación Corporal.

Palabras clave

corporeidad, cuerpo, educación corporal, educación física, pedagogía

Abstract

This article examines the contributions of David Le Breton's anthropological and sociological thought to Physical Education by proposing Corporal Education as an alternative pedagogical perspective to traditional models. A conceptual distinction is established between the body-as-object (*Körper*), associated with mechanistic approaches in Physical Education, and the body-as-sub-

ject (*Leib*), which grounds the proposal for Corporal Education. The latter integrates lived experience, sensibility, and the symbolic construction of corporeality. The analysis highlights the body as a territory of meaning, where practices such as walking become contemplative educational acts. The work argues that Le Breton's ideas offer crucial contributions to pedagogy: (1) overcoming Cartesian dualism by integrating physical, emotional, and cognitive dimensions; (2) linking corporeality with the processes of formation (*bildung*); and (3) promoting didactics centered on sensory experience and creativity. In summary, the article proposes a reorientation of Physical Education toward a holistic approach that values the body as the foundation of human experience, integrating the contemplative dimension of Corporal Education at its core.

Keywords

corporal education, body, physical education, corporeality, pedagogy

Resumo

Este artigo examina as contribuições do pensamento antropológico e sociológico de David Le Breton que servem para pensar a Educação Física ao propor a Educação Corporal como uma perspectiva pedagógica alternativa aos modelos tradicionais. Estabelece-se uma distinção conceitual entre o corpo-objeto (*Körper*), associado às abordagens mecanicistas da Educação Física, e o corpo-sujeito (*Leib*), que fundamenta a proposta de uma Educação Corporal. Esta última integra a experiência vivida, a sensibilidade e a construção simbólica da corporeidade. A análise destaca o corpo como um território de significação, onde práticas como o caminhar se convertem em atos educativos contemplativos. O trabalho argumenta que as ideias de Le Breton oferecem contribuições cruciais para a pedagogia: (1) superar o dualismo cartesiano integrando dimensões físicas, emocionais e

cognitivas; (2) vincular a corporeidade com os processos de formação (*bildung*); e (3) promover didáticas centradas na experiência sensorial e na criatividade. Em síntese, o artigo propõe uma reorientação da Educação Física para uma abordagem holística que valoriza o corpo como fundamento da experiência humana, integrando em seu núcleo a dimensão contemplativa da Educação Corporal.

Palavras-chave

educação corporal, corpo, educação física, corporeidade, pedagogia.

Introducción

Las discusiones que han atravesado la historia de la educación en relación con la dicotomía cuerpo-educación han puesto en evidencia la importancia que el constructo de cuerpo ha tenido para las concepciones y reflexiones sobre los sistemas educativos alrededor del mundo. De allí surge la inquietud por el cuerpo en la educación, la cual se articula desde dos perspectivas teóricas fundamentales. La primera concibe el cuerpo como una máquina compuesta de órganos que permite ejecutar movimientos, cuya problemática se relaciona con la naturalización y una visión materialista que se vincula directamente con la reflexión de la Educación Física (EF) (*Körpererziehung*) (Gallo Cadavid *et al.*, 2011). La segunda perspectiva comprende el cuerpo como aquel que "es susceptible a otros cuerpos y al contexto que lo rodea" (Pérez Restrepo *et al.*, 2025, p. 576), arraigándose en una dimensión social y simbólica desde la cual se ubica la Educación Corporal (EC) (*Leibeserziehung*).

Estas visiones, grosso modo, se relacionan con la distinción entre el cuerpo vivido (*Lēib*) y el cuerpo físico (*Körper*). El primero hace referencia al cuerpo fenomenológico, es decir, aquel que posibilita toda experiencia

humana; toda relación del ser humano con el mundo está mediada por el cuerpo (Van Manen, 2003). El segundo parte de una concepción anatomo-fisiológica en la que se privilegian el entrenamiento y la salud. Por consiguiente, la EC se ubica en la concepción *Lēib*, dado que "los cuerpos son lugares de existencia, territorios de la memoria, de la desesperación y del deseo, o de su anhelo; pero esos lugares son, en realidad, bien singulares, se reivindican como algo propio" (Nancy, 2003, p. 15). Así, la EC surge como una aproximación pedagógica que busca "convertir el arte de educar en un acontecimiento creador de nuevas formas de vida más extensas e intensas, para afirmar la textura plural de los cuerpos" (Skliar & Téllez, 2008, p. 154).

En este contexto, el presente análisis se sitúa desde la perspectiva de la EC. En la época contemporánea existe una encrucijada paradigmática en torno al modo en el que se ubica al cuerpo en la educación. Los modelos tradicionales, influenciados por tendencias cartesianas, limitan el abordaje holístico del ser humano en movimiento. La separación radical entre mente y cuerpo, característica del pensamiento occidental, ha fragmentado las concepciones sobre la corporalidad, reduciéndola únicamente a aspectos biomecánicos y médicos, desconociendo totalmente la experiencia humana (Águila Soto & López Vargas, 2018).

La EC surge entonces como crítica al significado, sentido y valor que se le ha dado al cuerpo en la educación, otorgándole una reflexión antropológica que problematiza el dualismo que desarraiga al hombre de su cuerpo. De este modo:

La Educación Corporal adquiere significado en la unidad del hombre con su propio cuerpo en su amplia trama corporal: los gestos, la palabra, la mirada, la expresión de las emociones, la experiencia corporal, el dolor, el movimiento del propio cuerpo,

el contacto y todo aquello que impregna de contenido simbólico al cuerpo. Educación Corporal está proponiendo educar para pensar, está proponiendo educar para sentir (Gallo Cadavid *et al.*, 2011, p. 51).

En este contexto, es imperativo reconocer que el cuerpo no funciona como una máquina, sino como un sistema complejo, dinámico y auto-organizado, íntimamente conectado con dimensiones emocionales, cognitivas, sociales y espirituales de la experiencia (Battan Horenstein, 2023). La separación dicotómica entre mente y cuerpo, fundamental en el cartesianismo, ha demostrado ser no solo conceptualmente problemática, sino pedagógicamente contraproducente, dado que:

Hablar de lo corporal no implica ninguna desvalorización de la mente o de la conciencia o del pensamiento. Hablar del cuerpo es hablar en primera persona, soy un cuerpo que puede decir yo. El ser humano "aparece" en el mundo por su condición corporal, aunque paradójicamente nos han enseñado que lo más hondo es, justamente, lo que no se ve: el alma, la mente, el espíritu, y que el cuerpo es tan sólo algo que nos soporta, pero es precisamente por el cuerpo como tenemos presencia en el mundo (Gallo Cadavid *et al.*, 2011, p. 49).

La tradición mecanicista de la educación y de la EF presenta limitaciones específicas que obstaculizan la posibilidad e implementación de una visión alternativa como la EC. En primer lugar, la fragmentación de la experiencia corporal en componentes aislados (fuerza, resistencia, flexibilidad, coordinación) impide una comprensión holística del movimiento como expresión integral del ser. En segundo lugar, la imposición de patrones de movimiento estandarizados desconoce las particularidades individuales y los ritmos naturales de desarrollo corporal. En tercer lugar, la obsesión por la medición cuantitativa (tiempos, distancias, repeticiones) marginaliza aspectos cualitativos fundamentales como la sensibilidad corporal, la fluidez del movimiento y la armonía psicosomática.

Esta problemática ha generado que la educación conciba el cuerpo como un objeto de disciplinamiento y control (Foucault, 2002). Tal situación adquiere relevancia en el contexto actual, donde los sistemas educativos tradicionales continúan reproduciendo dispositivos disciplinarios que reducen la corporeidad a un conjunto de técnicas normalizadoras, fragmentando la experiencia integral del sujeto. Esta problemática encuentra resonancia en McLaren (1997), quien advierte que "no podemos pasar por alto los cuerpos. Pero, aunque esto sea evidente, la institución educativa ha tenido un clamoroso éxito en ignorar al cuerpo tanto en la teorización de la práctica educativa como en la práctica de las teorías educativas" (p. 85).

Ante esta situación, surge la necesidad de construir marcos teóricos alternativos que aporten a los objetivos, concepciones y reflexiones en torno a la EC. En este sentido, la EF debe reorientarse para:

desarrollar un acto consciente con el propósito de darle sentido y significado a la experiencia de habitar nuestro cuerpo, vinculando la intención con la acción educativa (no necesariamente acción motriz). De esta manera, la EF se enfoca desde una perspectiva sistémica y compleja, donde la vivencia de las propuestas corporales y motrices conecta al ser consigo mismo, con los otros y con el entorno (Águila & López, 2019, p. 416).

El proceso de formación (*bildung*) debe integrar enfoques que favorezcan la sabiduría inherente del cuerpo, cultiven la sensibilidad propioceptiva, integren dimensiones físicas, emocionales y cognitivas del aprendizaje, y promuevan una relación armoniosa entre el individuo y su entorno natural y social. La EC constituye en sí "un marco de reflexión para pensar la formación humana ligada a una forma superior de humanización" (Gallo Cadavid *et al.*, 2011, p. 296).

Cuando situamos la EC en clave pedagógica, se enfatizan las dimensiones lúdica, poética, histórica, ontológica y estética, partiendo de la idea de que la educación está atravesada por la experiencia y, por lo tanto, por el cuerpo. Por consiguiente, "la experiencia es lo que nos pasa y lo que al pasarnos nos confiere sentido, la experiencia no es lo que te sucede, sino lo que haces con lo que te sucede" (Gallo Cadavid *et al.*, 2011, p. 296). Con respecto a las dimensiones de la EC, es posible evidenciar desde la postura de Gallo Cadavid *et al.* (2011) las siguientes:

➤ **Estética:** Busca cultivar una sensibilidad educada que va más allá de teorías sobre el arte o la belleza, centrándose en desarrollar maneras de sentir que permitan una receptividad más profunda con nosotros mismos, los otros y el mundo. Se busca que la experiencia estética, que pasa por el cuerpo, permita buscar en la sensibilidad un espacio para el potenciamiento de la formación humana. Es estética en tanto modifica las percepciones sobre el mundo del sujeto que se forma abriendo nuevos modos de accionar, de observar y de interpretar el mundo de la vida (Heidegger, 2007).

➤ **Ontológico:** Se remite a todas las experiencias corporales que interpelan al ser. En un tiempo, espacio y contexto en específico. Es lo que le permite al ser humano construir su realidad y un saber sobre sí mismo. En tanto, el proceso de formación es un proceso de autoconocimiento que permiten entender el lugar que se ocupa en el mundo. Implica ser consciente de la subjetividad, la emoción, la sensorialidad y la expresividad del cuerpo, entendiéndolo como un saber de sí mismo y un espacio fundamental para el aprendizaje, la identidad y la comprensión del ser.

➤ **Histórico:** Refiere a todos aquellos sucesos que han constituido al cuerpo en su devenir temporal y cultural. El cuerpo es un territorio de experiencia. Allí se tatúan, se cicatrizan y se resguardan las memorias de una

historia personal. Una historia que no es contada por un estado es una historia de lo cotidiano, de los momentos, de los datos marginados, de la experiencia humana es, en esencia, la palabra viva de a subjetividad humana.

➤ **Poético:** Se evoca que la EC es "educación de la sensibilidad, educación del gusto, educación en las prácticas de sí y educación sensorial" (Gallo Cadavid *et al.*, 2011, p. 297). Es un cuerpo que sensible y susceptible a otros cuerpos, pero no solo eso, sino también a lo artístico, a la materialidad, al lenguaje, a la comunicación. Es todo lo que un cuerpo puede humanizar a través de la interacción. A través del cuerpo, le damos sentido al mundo, en calve estética y poética.

➤ **Lúdico:** Ancla esta propuesta al juego que permite la comprensión de las vivencias, de eso que nos pasa cuando realizamos una práctica corporal. Tiene que ver "con el sentido de alguna vivencia, entonces lo que nos pasa cuando jugamos, bailamos, nos reímos o nos embriagamos, tiene que ver con la posibilidad del desborde de sentimientos creativos" (Gallo Cadavid *et al.*, 2011, p. 293)

De este modo, "con la Educación Corporal decimos que las ideas dominantes del cuerpo en la Educación no merecen su reproducción, sino que más bien requieren de algo nuevo" (Gallo Cadavid *et al.*, 2011, p. 294). En este contexto de búsqueda de alternativas teóricas, se retoma el trabajo intelectual desarrollado por David Le Breton, antropólogo y sociólogo francés, quien emerge como un pensador fundamental para la reconceptualización contemporánea del cuerpo y sus implicaciones para repensar la educación. Su obra, situada en la intersección de la antropología médica, la *sociología del cuerpo* y la fenomenología ofrece una perspectiva crítica y alternativa a los modelos educativos hegemónicos.

A través de una prolífica producción intelectual que incluye obras fundamentales como *Sociología del cuerpo*

(1992), *Antropología del cuerpo y modernidad* (1995) y *Elogio del caminar* (2000), Le Breton desarrolla un corpus teórico que permite repensar la EC desde una perspectiva fenomenológica y antropológica. Su enfoque ofrece un conjunto de principios teóricos y reflexiones que funcionan como fundamentos para reconceptualizar la EC y la relación existente entre cuerpo-educación.

Estas concepciones tienen implicaciones profundas para repensar el cuerpo en la educación y la educación del cuerpo, pues:

La Educación Corporal no sólo traza nuevos modos de relacionar las ideas de cuerpo y educación en el contexto pedagógico, sino que también le otorga un valor al cuerpo, en su intención de abrir alguna posibilidad para pensar la educación de modo diferente al del disciplinamiento, la corrección y la docilización (Gallo Cada-vid *et al.*, 2011, p. 56).

La tesis central de este análisis sostiene que las concepciones antropológicas y sociológicas del cuerpo desarrolladas por David Le Breton, particularmente sus reflexiones sobre la experiencia del caminar ofrecen un marco conceptual para reorientar la EF. Se argumenta que esta reorientación es posible al adoptar la EC como enfoque pedagógico alternativo y crítico a la relación cuerpo-educación y a la EF tradicional.

Si bien Le Breton no desarrolla explícitamente una propuesta educativa, su enfoque fenomenológico del cuerpo-sujeto, en oposición al cuerpo-objeto de las instituciones normalizadoras, permite derivar fundamentos conceptuales para una educación que privilegie la experiencia vivida, la autonomía corporal y la relación armónica con el entorno.

Como señalan Pérez Restrepo *et al.* (2025):

no existe una única idea de cuerpo, y que las posiciones frente a él oscilan entre lo tradicional y lo actual, entre lo real y lo imaginario, entre la pureza y la amalgama. Por lo tanto, lo más aproximado, o tal vez lo menos arriesgado cuando se intenta hablar de cuerpo, es que como constructo teórico es una categoría difícil de asir, sin embargo, siempre será probable y actual discutir en torno a él. (p. 569)

Esta pluralidad conceptual refuerza la pertinencia de explorar las contribuciones de Le Breton como marco alternativo para fundamentar una educación corporal que trascienda las limitaciones de los paradigmas tradicionales y abra nuevas posibilidades para la formación humana integral.

El concepto de cuerpo en Le Breton: diferenciación entre cuerpo-objeto y cuerpo-sujeto

La distinción conceptual que David Le Breton desarrolla a lo largo de su obra parte de la fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty (1993), estableciendo una diferenciación completamente necesaria para el tratamiento sociológico y antropológico del cuerpo. Esta influencia constituye un fundamento teórico crucial en el pensamiento de Le Breton, donde se establece que:

El cuerpo es nuestro medio general de poseer un mundo. Ora se limita a los gestos necesarios para la conservación de la vida y, correlativamente, propone a nuestro alrededor un mundo biológico; ora, jugando con sus primeros gestos y pasando de su sentido propio a un sentido figurado, manifiesta a través de ellos un nuevo núcleo de significación: es el caso de los hábitos motores, como el baile. (Merleau-Ponty, 1993, p. 163)

En este sentido, se establece la idea de que el cuerpo no es un mero objeto en el espacio, sino la condición primordial a través de la cual el espacio adquiere sentido y se vincula con nuestra existencia. El cuerpo, como ser-en-el-mundo (*être-au-monde*), arraiga el espacio en la experiencia vivida (González Di Piero, 2012). En cualquier caso, es el cuerpo el que nos sitúa en el espacio y, por tanto, en una existencia situada y enraizada. Así, "El espacio no es el medio contextual (real o lógico) dentro del cual las cosas están dispuestas, sino el medio gracias al cual es posible la disposición de las cosas" (Merleau-Ponty, 1993, p. 258).

Esta perspectiva encuentra resonancia en Le Breton (2002a), quien afirma que "el cuerpo se impone, hoy, como un tema predilecto del discurso social, lugar geométrico de la reconquista de uno mismo, territorio a explorar, indefinidamente al acecho de las incontables sensaciones que oculta" (p. 142). Desde esta visión fenomenológica se comprende lo que se denomina *cuerpo-sujeto*, explicado por Merleau-Ponty (1993) como "el cuerpo no es un objeto transparente [...] si es una unidad expresiva que uno solo puede aprender a conocer asumiéndola, esta estructura se comunicará al mundo sensible" (p. 222).

El *cuerpo-sujeto* parte de la premisa de que en el "cuerpo nacen y se propagan las significaciones que constituyen la base de la existencia individual y colectiva" (Le Breton, 2002b, p. 7). Esta visión nos ubica en el *Léib*, un cuerpo que implica comunicación, que es susceptible a otros cuerpos y, por lo tanto, está permeado por lo social y cultural. De allí surge la *corporeidad*, entendida básicamente como el modo en que el cuerpo "produce sentido continuamente y de este modo el hombre se inserta en la sociedad" (Le Breton, 2002b, p. 8). Esta perspectiva tiene implicaciones significativas en el ámbito de la EC, al enfatizarse en la necesidad de privilegiar la experiencia subjetiva del movimiento y la percepción corporal como medio para el conocimiento del mundo y como proceso de formación (*bildung*).

En el sentido, de que la *bildung* es "el proceso por el que se adquiere cultura, como la cultura misma en cuanto patrimonio personal del hombre culto" (Gadamer, 1997, p. 38). A través del cuerpo —y la corporeidad— se adquieren múltiples dimensiones culturales: "técnicas corporales, actividades perceptivas, gestos corporales, reglas de etiqueta, expresión de los sentimientos, técnicas de mantenimiento del cuerpo, inscripciones corporales, conductas corporales" (Le Breton, 2002b, p. 13).

Para Le Breton (2002b), el cuerpo no es una naturaleza, sino una construcción social y cultural. Esta perspectiva antropológica confronta las concepciones biologicistas y mecanicistas que han dominado la Educación, la EF y las investigaciones sobre el cuerpo en las ciencias sociales. Estas visiones tradicionales han convertido el cuerpo en un "cuerpo sospechoso. El universo de lo vivido, de lo sentido, tal como aparece a partir de la actividad sensorial, cae en desgracia a favor de un mundo inteligible, que sólo puede ser expuesto, sin errores, por el pensamiento racional" (Le Breton, 2002a, p. 184). Desde esta mirada emerge la distinción fundamental entre *cuerpo-objeto* y *cuerpo-sujeto*. El primero, hace referencia al cuerpo arraigado a las dimensiones anatómicas, fisiológicas y biomecánicas, constituyendo el blanco privilegiado de las técnicas disciplinarias modernas. El segundo, representa la dimensión experiencial, fenomenológica y significativa de la corporeidad humana.

No obstante, esto no implica una concepción errónea sobre alguna de estas dimensiones, sino que ambas se complementan para comprender la complejidad que el cuerpo conlleva en su totalidad. Como señala Merleau-Ponty (1993):

vivir (*Leben*) es una operación primordial por la cual es posible vivir (erleben) tal o cual mundo. El cuerpo es el mediador del mundo y también es nuestro medio general de poseer el mundo, por ello ser cuerpo (*Leib*) es estar anudado a un cierto Mundo. (p. 176)

La importancia de esta distinción conceptual para pensar la Educación Corporal radica en que permite identificar los fundamentos antropológicos implícitos en las diferentes concepciones y prácticas educativas. Mientras las aproximaciones tradicionales se basan en la concepción del cuerpo-objeto —susceptible de ser medido, entrenado, controlado y optimizado—, las reflexiones de Le Breton apuntan hacia el reconocimiento del cuerpo-sujeto como territorio de experiencia, significación y creatividad.

Esta comprensión del cuerpo como estructura simbólica y cultural repercute profundamente en las concepciones de la relación cuerpo-educación, sugiriendo la necesidad de superar los enfoques puramente técnicos y biomecánicos para incorporar la dimensión significativa y experiencial de la corporeidad.

En este sentido, Le Breton (2000) en su texto *El cuerpo y la educación* establece que:

La educación no es más que una herramienta cuyas disposiciones antropológicas son poderosas, pero no vale más que lo que valen los educadores, está relacionada con la calidad de su presencia, la capacidad para suscitar confianza, su solidez radica en jugar el papel del relevo. [...] El niño se abre al mundo del sentido y de las sensaciones, aprende con todo su cuerpo. Realiza el aprendizaje de la libertad, descubre su capacidad de crear los límites del mundo en el cual cree vivir lo más feliz posible. (p. 42)

Esta fundamentación no solo refuerza la idea del cuerpo como un espacio de construcción simbólica y no meramente instrumental, sino que también enfatiza el papel que el educador tiene como facilitador de un proceso de aprendizaje encarnado, donde "las percepciones sensoriales, la sensación y la expresión de las emociones" (Le Breton, 2000, p. 56) son centrales en el desarrollo humano. En consonancia con la EC, Le Breton desafía los paradigmas educativos que reducen el cuerpo a su funcionalidad, permitiendo reinterpretar y proponer una educación que:

reconoce que el cuerpo es la presencia misma de la persona. El cuerpo piensa, elige, juzga, interpreta, crea valores, siente, imagina; por eso el pensamiento, el querer, el amar, el desear, el dolor, y todo aquello que 'me' pasa, acontece en el propio cuerpo (Gallo Cadavid *et al.*, 2011, p. 295).

La propuesta que se deriva de la concepción de cuerpo de David Le Breton apuesta "por una educación en la que se aspira a caminar hilando luces y aperturas entre motricidad, sensibilidad, amorosidad, placeres, ética y estética, en interacción y unidad en la que soy cuerpo como lugar de la existencia" (Uribe Pareja, 2023, p. 38).

Esta perspectiva remite, en la obra de Le Breton (2002a), a lo que se denomina *cuerpo signifiante*. Esta conceptualización surge de la premisa de que las actividades perceptivas del ser humano están cultural y socialmente moldeadas. El ser humano como sujeto social implica que su interacción influya en cómo se adoptan gestos, posturas, movimientos, donde cada uno de estos es portador de sentido y significado al estar inmerso en un sistema de comunicación sensorial.

El cuerpo signifiante emerge de la comprensión de que "las actividades perceptivas del hombre están cultural y socialmente modeladas" (Le Breton, 2002b, p. 9). Esta dimensión semiótica del cuerpo implica que cada gesto, cada postura, cada movimiento es portador de sentido y está inscrito en un sistema de signos que permite la comunicación social. El cuerpo humano está socialmente construido en el doble sentido de que es, a la vez, producto de las condiciones sociales de su construcción y de las categorías de percepción que se le aplican.

Roland Barthes (2023), en su análisis de los sistemas de signos, establece que el vestido, la comida, los gestos, las posturas forman sistemas de signos, es decir,

códigos de significaciones. Así, la gestualidad es una producción singular del actor que moviliza de manera específica el simbolismo corporal disponible (Le Breton, 2002b).

En el contexto de la EC como alternativa pedagógica de la EF, adoptar la perspectiva del *cuerpo significativo* implica modificaciones en los objetivos y en la didáctica de la EF. En lugar de privilegiar la repetición técnica, se busca una pedagogía que promueva la exploración y experimentación corporal, el autoconocimiento y el reconocimiento del cuerpo como un medio activo de formación. La educación se concibe, entonces, como un acto profundamente estético, lúdico y poético, donde el cuerpo es el medio que permite catalizar el acceso a las dimensiones más profundas de la experiencia humana. Se enfatiza la enseñanza a través de signos de lo sensible, hedonistas, creativos y de la memoria (Gallo Cadavid, 2012), lo que transforma la didáctica de su condición normativa a una de encuentro y mediación con lo sensible. Esto replantea la didáctica de la EF, ya que las prácticas no se centran en el dominio de habilidades motrices estandarizadas, sino en la creación de significado a partir del movimiento. Por lo tanto, la EF en calve de EC debe ser un espacio de "devenir-acontecer-experimentar entre cuerpo, motricidad, culturas, experiencia y trans(formación)" (Uribe Pareja, 2023, p. 45), donde la corporeidad se constituye como el núcleo de la práctica educativa.

Ahora bien, mientras las aproximaciones tradicionales se basan en la concepción del *cuerpo-objeto* —susceptible de ser medido, entrenado, controlado y optimizado—, las reflexiones de Le Breton apuntan hacia el reconocimiento del cuerpo-sujeto como territorio de experiencia, significación y creatividad. Esta comprensión del cuerpo como estructura simbólica y cultural repercute profundamente en las concepciones de la re-

lación cuerpo-educación, sugiriendo la necesidad de superar los enfoques puramente técnicos y biomecánicos para incorporar la dimensión significativa y experiencial de la corporeidad. Sin embargo, la aplicación de estos conceptos en la práctica educativa no está exenta de tensiones. La transición de un enfoque técnico a uno fenomenológico enfrenta resistencias institucionales y culturales. Por un lado, la medición y la cuantificación del rendimiento físico —tan arraigadas en la Educación Física— son difíciles de abandonar, ya que responden a lógicas de evaluación y control. Por otro lado, la subjetividad del cuerpo-sujeto puede chocar con la necesidad de establecer objetivos curriculares y metodologías estandarizadas en un contexto escolar masificado. Además, la concepción del cuerpo como una construcción social puede ser interpretada como una desvalorización de su dimensión biológica y fisiológica, un riesgo que Le Breton mismo advierte al señalar que ambas dimensiones (cuerpo-objeto y cuerpo-sujeto) se complementan y no se excluyen. Estas contradicciones evidencian que la propuesta de la EC no es una solución perfecta, sino un desafío pedagógico que requiere de una reflexión constante sobre sus límites y posibilidades.

Sobre la corporeidad

En el pensamiento de Le Breton es posible establecer una distinción fundamental entre los conceptos relacionados con los estudios, representaciones e imaginarios sobre el cuerpo (Le Breton, 2002b). En este orden de ideas, existe un primer acercamiento desde una perspectiva vinculada a la antropología biológica y a los inicios de la sociología del cuerpo, donde se concibe este constructo como objeto de conocimiento científico, médico y técnico.

Lo que se denomina *corporalidad* encuentra sus raíces, según Le Boulch (1992), en el conocimiento propio de las ciencias biomédicas —es decir, lo anatómico, fisiológico y biomecánico— del cual se deriva el esquema corporal. Este esquema hace referencia a la organización de las sensaciones relativas al propio cuerpo en relación con el mundo exterior, permitiendo una adaptación inmediata del gesto en el espacio y el conocimiento inmediato que un sujeto posee sobre su propio cuerpo. Todo ello se constituye como saberes sobre el cuerpo, y no saberes *del* cuerpo (Le Breton, 2002a). Esta distinción fundamental radica en la influencia que el conocimiento científico moderno ha ejercido sobre los estudios del cuerpo.

La corporalidad, desde esta perspectiva, representa lo que Le Breton (2002a) denomina "el cuerpo de la modernidad" (p. 7): un cuerpo fragmentado, objetivado y reducido a sus funciones biológicas. En *Antropología del cuerpo y modernidad*, se desarrolla una genealogía histórica sobre la construcción del cuerpo en la modernidad. Esta concepción corporal, según Le Breton (2002a), es "resultado de un retroceso de las tradiciones populares y de la llegada del individualismo occidental, marca la frontera entre un individuo y otro, el repliegue del sujeto sobre sí mismo", configurándose "como un factor de individuación" (p. 19).

Esta transformación del cuerpo en objeto de posesión e individuación constituye la esencia de lo que Le Breton entiende por corporalidad: una relación alienada que reduce el cuerpo a instrumento susceptible de manipulación técnica, estableciendo así una relación meramente utilitaria (Le Breton, 2002b).

La crítica de Le Breton a la corporalidad se extiende específicamente a las instituciones educativas y médicas que han contribuido a esta objetivación. La escuela, la

medicina y las técnicas corporales modernas contribuyen a transformar el cuerpo en un objeto exterior al ser humano. Estas técnicas "se originan en una educación frecuentemente muy formalizada, intencionalmente instaurada" (Le Breton, 2002b, p. 45). Desde esta perspectiva educativa surge la necesidad de replantear los fundamentos de la EC.

Frente a esta concepción de la corporalidad, Le Breton propone la *corporeidad* como alternativa epistemológica y vivencial. La *corporeidad* se refiere a la experiencia vivida del cuerpo como dimensión constitutiva de la subjetividad humana. En este sentido, el cuerpo se configura como mediador entre el sujeto y el mundo, constituyendo un espacio donde se construyen significados y se forjan identidades (McLaren, 2005).

Le Breton (2002b) fundamenta esta comprensión cuando afirma que "el cuerpo es el vector semántico por el cual se construye la evidencia de la relación con el mundo" (p. 7). Esta concepción reconoce que lo corpóreo constituye la función sustantiva de la experiencia humana, la cual se encuentra permeada social y culturalmente. Por tanto, el ser humano no *posee* un cuerpo, sino que es su cuerpo; no puede separarse de él sin dejar de existir. Como precisa el autor: "el hombre no es el producto de su cuerpo, él mismo produce las cualidades de su cuerpo en su interacción con los otros y en su inmersión en el campo simbólico. La corporeidad se construye socialmente" (Le Breton, 2002b, p. 19).

La corporeidad implica también una temporalidad específica que Le Breton (2015) desarrolla magistralmente en *Elogio del caminar*, donde afirma:

El caminante es quien se toma su tiempo y no deja que el tiempo lo tome a él. Si elige este modo de desplazamiento en perjuicio de los demás, afirma su soberanía sobre el calendario; su independencia respecto a los ritmos sociales; su deseo de poder dejar su saco a

un lado del camino para saborear una buena siesta o alimentarse de la belleza de un árbol o de un paisaje que de súbito le llama la atención. (p. 17)

Esta temporalidad corporal se caracteriza por el ritmo personal, la pausa reflexiva, la contemplación activa y la experiencia cualitativa del devenir, elementos que implican una construcción particular del ser-en-el-mundo y que poseen profundas implicaciones para la práctica pedagógica de la EC.

La corporeidad posee una dimensión cultural que abarca todas las formas de vivir el cuerpo, las cuales varían según los contextos sociales, históricos y culturales específicos. Así emergen los *usos sociales del cuerpo* (Boltanski, 1975), entendidos como "el sistema de normas profundamente interiorizadas que, sin expresarse nunca total ni sistemáticamente, rigen implícitamente la relación de los individuos de un mismo grupo con su cuerpo" (p. 22).

Esta perspectiva profundiza en la comprensión de que el cuerpo no constituye únicamente un hecho biológico, sino un constructo social regulado por normas tácitas que difieren según la clase social, el género y las condiciones materiales de existencia. Se revela así lo que puede denominarse *cultura somática*, conformada por todas las:

normas [que] determinan el grado de interés y de atención que conviene prestar a las sensaciones mórbidas y, en general, tal vez a las sensaciones corporales y al cuerpo mismo, el grado en que conviene hablar del cuerpo propio, comunicar a los demás las sensaciones corporales y, en especial, quejarse de sus sensaciones mórbidas; también determinan, por último, los umbrales de intensidad a partir de los cuales es necesario considerar anormal una sensación y sentirla conscientemente, aceptarla, expresarla y recurrir al médico. Estas normas no son iguales en los diferentes grupos sociales (Boltanski, 1975, p. 1).

Las implicaciones educativas que evoca la comprensión de la corporeidad resultan fundamentales para configurar la propuesta pedagógica de la Educación Corporal. Se trata de una educación auténtica que tiene como punto de partida el reconocimiento de que cada individuo es su cuerpo de manera singular e irrepetible. Desde esta perspectiva, la enseñanza no puede reducirse a la transmisión de técnicas corporales estandarizadas, sino que debe facilitar el desarrollo de la conciencia corporal junto con la capacidad de habitar plenamente el propio cuerpo y de significar el mundo a través de él (Le Breton, 2002a).

Educación Física (*Körpererziehung*) vs. Educación Corporal (*Läibbeserziehung*):

Remitiendo a las reflexiones expuestas en *Antropología del cuerpo y modernidad*, Le Breton evoca los procesos de disciplinamiento corporal en la modernidad occidental, lo que ofrece elementos centrales para comprender el funcionamiento y la historicidad que la EF ha atravesado a lo largo de su desarrollo institucional.

Foucault (2002) describe los mecanismos mediante los cuales las instituciones modernas operan sobre los cuerpos. Para él, "el momento histórico de las disciplinas es el momento en que nace un arte del cuerpo humano, que no tiende únicamente al aumento de sus habilidades, ni tampoco a hacer más pesada su sujeción, sino a la formación de un vínculo que, en el mismo mecanismo, lo hace tanto más obediente cuanto más útil". Esta perspectiva disciplinaria es retomada por Le Breton (2002a) cuando analiza la construcción social del cuerpo en las sociedades modernas, las cuales han desarrollado un conjunto de técnicas y saberes que transforman el cuerpo en objeto de conocimiento y control, reduciendo la experiencia corporal a parámetros mensurables y modificables.

De este modo, la institución escolar moderna ha transformado la relación con el cuerpo en una tecnología de optimización del rendimiento, fragmentando la experiencia corporal integral en competencias específicas susceptibles de evaluación y control (Barbero González, 2005). Lo que en EC se denomina, desde una perspectiva antropológico-pedagógica, como la reducción del cuerpo a objeto técnico. Esta reducción implica la adopción de una visión dualista del ser humano donde se separa mente y cuerpo.

En contraposición a esta fragmentación, la EC "apela a que el cuerpo, los sentidos, la sensibilidad, el movimiento corporal, la percepción sensorial [...] son experiencias que tienen su sustrato en la propia corporalidad y se constituyen en una instancia fundamental para la formación humana" (Gallo Cadavid, 2009, p. 238). Esta perspectiva permite una integración de la dicotomía cartesiana, porque es con y a través del cuerpo que se encarna el conocimiento y, por tanto, la subjetividad. Aunque Le Breton no desarrolló explícitamente una teoría educativa, su comprensión antropológica del cuerpo permite establecer marcos conceptuales para comprender la relación existente entre cuerpo y educación, evidenciando cómo disciplinas como la EF han ignorado durante mucho tiempo la subjetividad que subyace a la experiencia corpórea.

Históricamente, la EF se ha enmarcado en paradigmas positivistas heredados del dualismo cartesiano. Desde una perspectiva pedagógica, se ha relegado a la mejora, el entrenamiento y la adopción de las técnicas del cuerpo (Mauss, 1979), las cuales varían no simplemente con los individuos y sus imitaciones, sino sobre todo "con las sociedades, las educaciones, las conveniencias y las modas, los prestigios" (Mauss, 1979, p. 340).

Esta perspectiva sociológica y antropológica examina

cómo los seres humanos emplean el cuerpo para realizar actividades cotidianas tales como el balanceo de los brazos, caminar, adoptar posturas, desarrollar hábitos y expresar gestos. En el ámbito de la EF, particularmente desde su enfoque deportivista, se ha relegado única y exclusivamente a la enseñanza de técnicas corporales para la adopción de habilidades motrices y capacidades físicas (fuerza, resistencia, velocidad y flexibilidad), con la finalidad de crear un cuerpo sano.

La concepción que tiene la EF sobre su quehacer ha relegado su comprensión de cuerpo a la tradición platónico-cartesiana y por ello "se enreda al explicar la idea de cuerpo, se confunde al pretender dar cuenta de qué cuerpo habla y sigue intentando unir lo corpóreo (la materia) con lo incorpóreo (el alma)" (Gallo Cadavid, 2007, p. 69). En síntesis, la EF se ha distanciado de la corporeidad, de todo lo que tiene que ver con lo sensible, la experiencia, la estética, lo artístico, lo gestual y lo social. Esta fundamentación instrumental de la EF:

Implica la ruptura del sujeto con los otros (una estructura social de tipo individualista), con el cosmos (las materias primas que componen el cuerpo no encuentran ninguna correspondencia en otra parte), consigo mismo (poseer un cuerpo más que ser su cuerpo). El cuerpo occidental es el lugar de la cesura, el recinto objetivo de la soberanía del ego. Es la parte indivisible del sujeto, el 'factor de individuación' [...] en colectividades en las que la división social es la regla (Le Breton, 2002a, pp. 5-6).

En contraposición a esta perspectiva fragmentaria de la EF, la EC pretende transformar la relación existente entre cuerpo-educación y entre cuerpo-EF. Concibe la formación (*Bildung*) como una relación continua y dinámica entre lo físico y lo mental, lo individual y lo cósmico, lo activo y lo receptivo. Estas concepciones poseen implicaciones profundas para (re)pensar el cuerpo en la educación y la educación del cuerpo. Pues, se enmarca en:

las reflexiones pedagógicas que hacen una crítica al lugar que ha ocupado el cuerpo en la educación; que cuestionan la predominancia de la claridad cognitiva en la educación como expresión emanada de la racionalidad instrumental, ya que los discursos pedagógicos, que siguen siendo dualistas, se dirigen más a la inmaterialidad de una "mente" que debe dirigirse, o a un 'espíritu' que hay que formar (Gallo Cadavid *et al.*, 2011, p. 10).

La EC, inspirada en Le Breton, se fundamenta en paradigmas fenomenológicos que privilegian la experiencia vivida como fuente primaria de conocimiento. La integración entre EF y EC busca comprender que la formación constituye un anclaje del cuerpo al mundo que implica:

actividades perceptivas, pero también la expresión de los sentimientos, las convenciones de los ritos de interacción, gestuales y mímicos, la puesta en escena de la apariencia, los juegos sutiles de la seducción, las técnicas corporales, el entrenamiento físico, la relación con el sufrimiento y el dolor, etc. (Le Breton, 2002b, p. 7).

La metodología tradicional de la EF ha estado caracterizada por la estandarización de ejercicios y por concebir el movimiento como medio educativo, lo que ha permitido configurar una ciencia del movimiento humano (Le Boulch, 1992). Esta perspectiva implica una búsqueda de eficiencia biomecánica y la evaluación cuantitativa del rendimiento, generando una reducción del cuerpo a la suma de sus funciones (Le Breton, 2002a). Las diferencias metodológicas se extienden también a la comprensión del espacio y el tiempo educativo. Mientras la EF se enfoca en espacios cerrados, tiempos estructurados y ejercicios predeterminados, la EC incorpora la contemplación del mundo y del proceso formativo mediante un enfoque estético de la educación. En este paradigma, el movimiento se constituye como espacio de libertad donde el individuo se reconcilia consigo mismo y con el mundo, permitiéndole crear, sentir y expresar.

Conforme a estos planteamientos, la EC privilegia el autoconocimiento, la expresión auténtica y la relación armónica con el entorno. Se trata de recuperar el cuerpo, el gusto por la vida, la capacidad de iniciativa y el sentimiento de ser actor de la propia existencia y no su espectador. Implica desarrollar atención al cuerpo, a sus sensaciones y a su relación con el entorno, lo que constituye una forma de construcción del movimiento consciente (Le Breton, 2015). Esta perspectiva se refleja en tendencias actuales de la EF como el yoga y el *mindfulness*.

Respecto a los educadores, la formación en EF y en educación implica comprender las concepciones que existen sobre el cuerpo, entendiendo que la EF no se reduce únicamente al movimiento. El cuerpo se integra como vehículo del ser-en-el-mundo, pero también del ser-en-la-educación; es decir, el cuerpo permite encarnar la formación. Por tanto, se requieren educadores capaces de otorgar valor poético al cuerpo, guías que faciliten el encuentro auténtico con la propia corporeidad.

El caminar en Le Breton: la dimensión contemplativa de la Educación Corporal

Remitiendo a una perspectiva fenomenológica de una acción motriz, como lo es el caminar, Le Breton revitaliza esta práctica corporal con un enfoque existencialista basado en la experiencia humana, en *Elogio del caminar*, el autor realiza uno de sus trabajos más originales, el cual ofrece elementos fundamentales para pensar alternativas a la relación cuerpo-educación, o más bien, cuerpo-formación, entendiendo desde la pedagogía, que la *bildung* se da en cualquier espacio social:

Caminar es una apertura al mundo. Restituye en el hombre el feliz sentimiento de su existencia. Lo sumerge en una forma activa de meditación que requiere una sensorialidad plena. [...]

Caminar es vivir el cuerpo, provisional o indefinidamente. [...] La facultad propiamente humana de dar sentido al mundo, de moverse en él comprendiéndolo y compartiéndolo con los otros, nació cuando el animal humano, hace millones de años, se puso en pie (Le Breton, 2015, p. 7)

En este orden de ideas, el caminar es una forma de ser-en-el-mundo, una manera de habitar el espacio y el tiempo que se opone a la velocidad y la fragmentación de la vida moderna (Le Breton, 2015), y así al trabajo mecanicista, repetitivo y estandarizado de la EF, en el sentido de que, el caminar va más allá de la mera ejecución motriz o desde su dimensión relacionada con el análisis antropológico (biológico) o biomecánico (movimiento humano), pues al situarlo como un espacio de devenir y de reflexión, implica que dicha acción motora agrava los procesos de contemplación del entorno y por lo tanto, estimula el pensamiento (Le Breton, 2015).

Asimismo, el caminar se convierte en una experiencia de libertad, en donde se (re)descubre la autonomía del movimiento y la capacidad de autodeterminación, integrando a la EC una *dimensión contemplativa* que trasciende lo poético, estético y lúdico. Esta dimensión, propuesta desde el pensamiento de David Le Breton, radica en que la educación debe favorecer la contemplación, la reflexión y el diálogo interior, tal como él mismo señala:

El caminante recorre infinitamente el espacio, pero su periplo es también infinito a través de su cuerpo, que adquiere las proporciones de un continente cuyo conocimiento es siempre provisional. Participa así en carne y hueso de las pulsaciones del mundo: toca las piedras o la tierra del camino, palpa con las manos la corteza de los árboles o las sumerge en los arroyos, se baña en los estanques o en los lagos, se deja penetrar por los olores: olor a tierra mojada, a tilo, a madreSelva, a resina, la fetidez de los pantanos, el yodo del litoral atlántico, el aroma de las flores mezcladas que impregna el aire en capas (Le Breton, 2015, p. 20).

Esta perspectiva invita a abandonar la dispersión mental característica de la vida contemporánea, para que cada acción motora —mediada por el *cuerpo significan-*

te como territorio de experiencia— se configure como un anclaje al aquí y ahora, donde la conciencia se concentra en las sensaciones inmediatas. A su vez, la contemplación amplifica la capacidad perceptiva, permitiendo identificar los sonidos naturales, los cambios de temperatura, las variaciones lumínicas y los aromas del paisaje, lo que constituye una forma de conocimiento corporal del mundo, un ser-en-el-mundo que adquiere su pleno sentido en el cuerpo-formación (*bildung*). En síntesis, la dimensión contemplativa es un proceso de introspección, pues no hay pensamiento, idea o creación que no parta de la sensación, la percepción y el cuestionamiento del mundo. Y el anclaje a ello es, fundamentalmente, el cuerpo.

La relación entre el cuerpo, el espacio y el territorio que se desarrolla en la experiencia del caminar son elementos que funden como espacios para (re)pensar la educación y el modo en el que se vivencia la experiencia formativa. En donde el cuerpo-educación, en el marco de la EF y la EC, es habitar el movimiento de manera creativa, establecer relaciones a través del mismo y desarrollar una comprensión corporal del mundo (Le Breton, 2002b), implica entonces una educación de los sentidos, de las sensaciones, de las emociones y, en síntesis, de la sensibilidad y materialidad.

De este modo, la *dimensión contemplativa* que aquí se propone, surge como una forma de resistencia a todos esos procesos formativos y prácticas educativas que tienen una visión tecnificada y acelerada del cuerpo, en donde prima la eficiencia motriz por encima de la experiencia sensible. Esta perspectiva propone una forma activa de presencia que permite al sujeto habitar plenamente su corporalidad. Así, la práctica contemplativa en el contexto educativo-corporal requiere un desaprendizaje de lo que se cree o se considera un desarrollo motriz, esa urgencia por ejecutar movimientos eficientes que caracteriza gran parte de la EF. Se trata de generar espacios-tiempos donde el movimiento se despoja de

su funcionalidad inmediata para convertirse en medio de exploración sensorial y autoconocimiento. El cuerpo contemplativo es aquel que se permite sentir la textura del aire al moverse, que percibe los matices de la temperatura en diferentes partes de su anatomía, que reconoce las resonancias internas que produce cada gesto motor. Apuestas actuales como el yoga, el pilates o el *mindfulness* son propuestas que, implementadas a la educación pueden aportar significativamente a los nuevos modos de hacer y enseñar la EF, apuestas que se inclinan más a la EC.

Conclusiones

La distinción desarrollada entre cuerpo-objeto y cuerpo-sujeto, presenta una mirada renovada a como se concibe la relación entre cuerpo-educación, en donde tradicionalmente se ha reducido la corporalidad a aspectos biomecánicos, anatómicos y fisiológicos, es decir, un conocimiento del cuerpo enmarcado en perspectivas médicas y biológicas. Esta distinción permite derivar y concluir la posibilidad de integrar el arte, la filosofía y la performance como áreas transversales para pensar una nueva EF que permita una construcción del cuerpo sensible y material, el cual se constituye como un territorio de construcción social y cultural. A su vez, los aportes de David Le Breton permiten pensar e interpretar una pedagogía corporal que privilegia la experiencia vivida, la autonomía corporal, la dimensión significativa y contemplativa del movimiento.

Esta investigación avanza el conocimiento en el campo de la EC al proponer una interpretación pedagógica de los aportes del pensamiento antropológico y sociológico de David Le Breton. Si bien existen estudios previos que aplican su obra a campos como la sociología o la medicina, este trabajo establece conexiones inéditas entre sus concepciones del *cuerpo signifiante* y los fundamentos teóricos de la EC. La originalidad del presente análisis

radica en sugerir cómo la obra de Le Breton, puede inducir o sugerir principios pedagógicos específicos, que ubiquen el cuerpo como centro de todo proceso formativo. De este modo, con este artículo se busca: (1) proponer la EC como un marco pedagógico alternativo para la EF que supere el dualismo cartesiano, (2) vincular la corporeidad con procesos de formación (*bildung*), y (3) destacar el caminar como práctica educativa que fomenta la contemplación y la autodeterminación.

Se sugieren la urgencia de reformular las metodologías de la EF hacia enfoques que privilegien la experiencia sensorial, la contemplación y la construcción de significados corporales. La dimensión contemplativa derivada del análisis del caminar ofrece alternativas concretas a la aceleración y tecnificación características de la educación contemporánea. Además, teóricamente, desafía los modelos educativos hegemónicos al posicionar el cuerpo como un territorio de experiencia y no como un mero instrumento. Prácticamente, sugiere transformaciones en la formación docente y en los diseños curriculares, promoviendo metodologías que prioricen la sensibilidad corporal, la creatividad y la interacción con el entorno. Además, plantea la necesidad de políticas educativas que integren la EC para humanizar los procesos formativos, especialmente en contextos donde predomina la eficiencia técnica sobre la experiencia humana.

La obra de David Le Breton ofrece fundamentos antropológicos sólidos para una reconceptualización radical de la Educación Corporal, proporcionando alternativas teóricas consistentes a los modelos educativos hegemónicos. Su comprensión del cuerpo como territorio de experiencia, significación y construcción social establece las bases para una pedagogía que honre la integralidad humana y privilegie la formación sensible. Este trabajo sugiere que la antropología del cuerpo puede enriquecer significativamente el campo educativo, abriendo horizontes para prácticas pedagógicas más humanas y auténticas que reconozcan en el cuerpo el fundamento primordial de toda experiencia formativa.

En síntesis, este artículo sugiere que la EC, interpretada en clave pedagógica desde la obra de David Le Breton, representa un avance hacia una pedagogía más humana e integral. Al reivindicar el cuerpo como sujeto de experiencia y significado, no solo se cuestionan los modelos tradicionales, sino que se abren caminos para una educación que valore la sensibilidad, la autonomía y la conexión con el mundo. Este enfoque invita a (re)pensar la educación no como un proceso de disciplinamiento, sino como un acto de liberación y creación colectiva.

Referencias

- Águila Soto, C., & López Vargas, J. J. (2018). Cuerpo, corporeidad y educación: una mirada reflexiva desde la Educación Física. *Retos*, 35, 413–421. <https://doi.org/10.47197/retos.v0i35.62035>
- Barbero González, J. I. (2005). La escolarización del cuerpo: reflexiones en torno a la levedad de los valores del capital «cuerpo» en Educación Física. *Revista Iberoamericana de Educación*, 39, 25–51. <https://doi.org/10.35362/rie390803>
- Barthes, R. (2023). *Roland Barthes*. Paidós Iberica.
- Battan Horenstein, A. (2023). Apuntes críticos a la distinción leib-körper en ideas II y la centralidad del leibkörper para la fenomenología de la corporeidad. *Investigaciones Fenomenológicas*, 20(20), 33–54. <https://doi.org/10.5944/rif.20.2023.36765>
- Boltanski, L. (1975). *Los usos sociales del cuerpo*. Ediciones Periferia.
- Foucault, Michel. (2002). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo Veintiuno.
- Gadamer, H. G. (1997). *Verdad y Método* (7 edn). Ediciones Sígueme.
- Gallo Cadavid L. E. (2007). *Apuntes hacia una educación corporal, más allá de la educación física*. Expomotricidad.
- Gallo Cadavid, L. E. (2009). El cuerpo en la educación da qué pensar: perspectivas hacia una educación corporal. *Estudios Pedagógicos (Valdivia)*, 35(2), 231–242. <https://doi.org/10.4067/S0718-07052009000200013>
- Gallo Cadavid, L. E., García Gutiérrez, C. E., Gómez Velásquez, S. N., Castañeda Clavijo, G. M., López López, N. E., Gil Valencia, J. C., Runge Peña, A. K., & Correa Castaño, A. F. (2011). *Aproximaciones pedagógicas al estudio de la Educación Corporal* (L. E. Gallo Cadavid, Ed.). Funámbulos editores.
- Gallo, L. E. (2017). Una didáctica performativa para educar (desde) el cuerpo. *Revista Brasileira de Ciências Do Esporte*, 39(2), 199–205. <https://doi.org/10.1016/j.rbce.2016.09.002>
- González Di Piero, E. (2012). *Apuntes preliminares para una fenomenología del cuerpo en Edith Stein y Maurice Merleau-Ponty*. In Merleau-Ponty viviente (pp. 5–574). Siglo veintiuno.
- Heidegger, M. (2007). *El ser y el Tiempo*. Fondo de cultura económica.
- Le Boulch, J. (1992). *Hacia una ciencia del movimiento humano*. Padiós.
- Le Breton, D. (2000). El cuerpo y la educación. *Revista Complutense de Educación*, 11(2), 35–42. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=150303&info=resumen&idoma=SPA>
- Le Breton, D. (2002a). *Antropología del Cuerpo y la modernidad*. Nueva Visión.
- Le Breton, D. (2002b). *La sociología del cuerpo*. Nueva visión.
- Le Breton, D. (2015). *Elogio del caminar*. Siruela.
- Mauss, M. (1979). *Sociología y antropología*. Editorial Tecnos

McLaren, P. (1997). *Pedagogía crítica y cultura depredadora. Políticas de oposición en la era postmoderna*. Paidós.

McLaren, P. (2005). *La vida en las escuelas. Una introducción a la pedagogía crítica en los fundamentos de la educación*. Siglo XXI editores.

Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Editorial Planeta Argentina

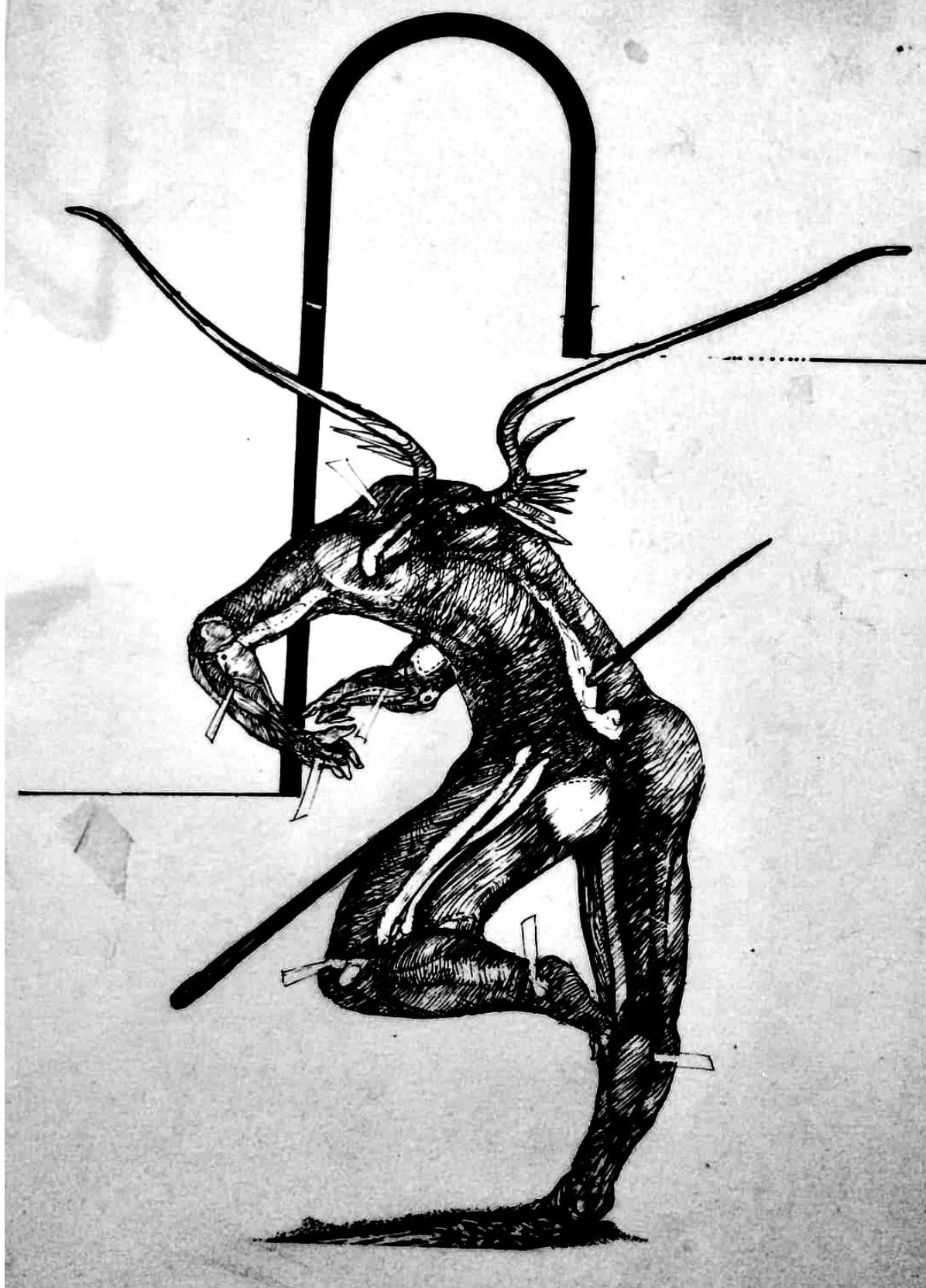
Nancy, J. L. (2003). *Corpus*. Arena Libros

Pérez Restrepo, T., Montoya Grisales, N. E., Cuervo Zapata, J. J., & González Palacio, E. V. (2025). Representaciones sociales sobre el cuerpo en estudiantes de Licenciatura en Educación Física de la Universidad de San Buenaventura de Medellín, Colombia. *Retos*, 68, 568–584. <https://doi.org/10.47197/retos.v68.103910>

Skliar, C. & Téllez, M. (2008). *Conmover la educación*. Centro de Publicaciones Educativas y Material Didáctico.

Uribe Pareja, I. D. (2023). *estética de los placeres: entre cuerpo y educación física. Una pedagogía vitalista*. Editorial Kinesis

Van Manen, M. (2003). *Investigación educativa y experiencia vivida*. Idea Books.



*Materiales para ensamblar
un Angel.* Edilberto Sierra
Rodríguez. 2020

CORPO GRAFÍAS

Estudios críticos de y desde los cuerpos

Guía para los Autores

I. DEL CARÁCTER Y LOS OBJETIVOS DE LA REVISTA:

A partir del año 2014, la revista *Corpo-grafías* se constituye en un medio de circulación y socialización de estudios críticos sobre y desde los cuerpos, las sensibilidades y las performatividades, producidos por comunidades especializadas en los campos plurales de las artes, las culturas y las ciencias sociales, humanas y pedagógicas. Desde una perspectiva crítica y relacional, la revista facilita procesos de producción y reconocimiento colectivo de reflexiones, discursos, prácticas, poéticas y prosaicas que tratan la condición política de la existencia, con miras a la consolidación de redes académicas en el ámbito nacional e internacional, cuyos resultados de investigación y creación contribuyan a modos más equilibrados del con-vivir. La revista *Corpo-grafías* publica artículos inéditos resultado de la actividad investigativa, académica y creativa nacional e internacional de las comunidades del campo de las artes, con una periodicidad anual.

II. DE LAS SECCIONES QUE COMPONENTEN LA REVISTA:

Editorial. Es escrita por el/la editor/a, editores/as invitados/as o por uno o varios miembros del comité editorial, del comité científico o del comité de Línea de Investigación.

Sección central. Está constituida por los artículos que, desde perspectivas inter y transdisciplinarias, abordan ejes temáticos de interés relacionados con el campo de indagación de la revista: los cuerpos, las sensibilidades y las performatividades. Dichos artículos se organizan coherentemente según énfasis temáticos en cada número, a partir de los géneros de: artícu-

lo de investigación artística, cultural, social, científica o tecnológica; artículo de reflexión; artículo de revisión; artículo corto; reporte de caso; revisión de tema; carta al editor; traducción autorizada; documento de reflexión no derivado de investigación; reseña bibliográfica, entre otros.

Sección gráfica transversal. Esta sección publica procesos de creación gráfica y visual de autores/as cuyos ejes temáticos creativos contribuyan a enriquecer significados y significaciones de los artículos que constituyen la revista en cada número específico.

III. DE LOS TIPOS DE DOCUMENTOS ACEPTADOS:

Los artículos seleccionados deben ser inéditos y estar vinculados a procesos de investigación o investigación-creación, terminados o en curso; en consecuencia, deben poseer coherencia conceptual y profundidad en el tratamiento de un campo de indagación y claridad metodológica. Formalmente, los artículos deben estar escritos en un estilo claro, ágil y estructurado, según el género que caracterice al autor/a y al texto.

IV. DE LOS ÉNFASIS TEMÁTICOS Y LA CONVOCATORIA PARA PRESENTAR ARTÍCULOS:

Corpo-grafías es una revista cuya estructura está sujeta a los énfasis temáticos emergentes en cada número, alrededor del campo general de indagación sobre los cuerpos, las sensibilidades y las performatividades, y abiertos a las contingencias históricas y contextuales que acompaña la publicación de cada número. Para tal fin, las convocatorias anuales se publican con la suficiente anticipación, con corte a 15 de agosto del año correspondiente. El número anual de la revista se publica durante el primer semestre del año subsiguiente al cierre de la convocatoria. Podrán presentarse los siguientes tipos de artículos:

Artículo de investigación artística, cultural, social, científica o tecnológica. Presenta de manera detallada los resultados originales de proyectos de investigación. La estructura textual generalmente utilizada consta de cuatro partes: introducción, metodología, resultados y conclusiones.

Artículo de reflexión. Expone los resultados de una investigación y/o creación desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica de autor/a, acerca de un tema específico y recurriendo a fuentes originales.

Artículo de revisión. Documento resultado de una investigación en el que se analizan, sistematizan e integran los resultados de las investigaciones publicadas o no publicadas, acerca de un campo del arte, la cultura, la ciencia o la tecnología, y que busca dar cuenta de los avances y las tendencias de desarrollo. Se caracteriza por presentar una cuidadosa revisión bibliográfica de por lo menos 50 referencias.

Artículo corto. Documento breve que presenta resultados originales, preliminares o parciales, de una investigación artística, cultural, social, científica o tecnológica, que por lo general requieren de una pronta difusión.

Reporte de caso. Documento que presenta los resultados de un estudio sobre una situación particular, con el fin de dar a conocer las experiencias metodológicas, rutas de indagación e instrumentos aplicados en un caso específico. Incluye una revisión sistemática y comentada de la literatura sobre casos análogos.

Revisión de tema. Documento resultado de la revisión crítica de la literatura sobre un tema en particular.

Carta al editor. Posiciones críticas, analíticas o interpretativas ante los documentos publicados en la revista que, a juicio del comité editorial, constituyen un aporte importante a la discusión del tema por parte de la comunidad académica de referencia.

Traducción. Traducciones de textos clásicos o de actualidad, transcripciones de documentos históricos y/o de interés particular, en el campo temático de la revista.

Documento de reflexión no derivado de investigación.

Reseña bibliográfica. Se trata de un trabajo objetivo, sin comentarios ni opiniones personales, acerca del texto reseñado.

Otras manifestaciones. Producciones de estéticas artísticas, cotidianas y populares en relación con los énfasis y ejes temáticos de cada número.

V. DE LA FORMA DE PRESENTACIÓN DE LOS MANUSCRITOS:

Se recomienda presentar el manuscrito en formato Word o en un programa compatible; sin embargo, para aquellos que utilicen editores de texto de software libre, como Open Office, se aceptan estos formatos. Siempre los aportes vendrán en página tamaño carta, márgenes

superior e inferior de 2,5 cm y laterales de 3 cm, fuente Times New Roman de 12 puntos, interlineado de 1/5 y justificado. La extensión de los artículos no debe superar el límite de 7.000 palabras, incluyendo el título, el subtítulo, los resúmenes, las palabras claves, las notas de pie de página, la lista de referencias bibliográficas y los anexos. Los manuscritos que no se ajusten a las características descritas serán devueltos y el autor tendrá un plazo de quince (15) días para presentarlo de nuevo.

A. Elementos de los artículos:

Además del contenido central, los artículos deben tener los siguientes elementos:

- Título, que resuma en forma clara la idea principal del texto.
- Tipo de artículo (investigación, reflexión, revisión, etc., de acuerdo con el listado de tipos de artículos aceptados).
- Nombres de autor/es/as, relacionados de acuerdo con las normas de citación.
- Vinculación institucional del autor/es/as, dirección postal, teléfonos y correos electrónicos (para todos los autores/as). Perfil biográfico y profesional del autor/es/as, con una extensión máxima de 150 palabras c/u.
- Resumen breve, suficientemente explicativo, sobre el contenido del artículo. No debe exceder las 150 palabras. Se sugiere incluir los siguientes componentes: pregunta o problema central, marco o perspectiva teórica, metodología, principales hallazgos, conclusiones y direcciones futuras de investigación.
- Palabras clave: mínimo tres y máximo de seis, ordenadas alfabéticamente, en español, inglés y portugués.
- Resumen en español, inglés y portugués.
- Lista completa de las referencias bibliográficas citadas en el texto.

El artículo solamente puede contener adicionalmente los siguientes elementos:

- Agradecimientos e información sobre la naturaleza del manuscrito.
- Referencias numeradas de gráficas, tablas, cuadros o imágenes.

- Títulos y pies de gráficas, tablas, cuadros o imágenes.
- Bibliografía adicional.

B. Presentación de material adicional:

Los gráficos y las tablas se insertan en el texto, debidamente numerados según su orden de presentación. Cada uno debe tener un título breve que indique claramente su contenido. La revista exige el envío, por separado, de los archivos originales de cuadros, gráficos o diagramas en Excel, Word, PowerPoint o cualquier otro programa. Las fotografías de obras de arte deben contener la ficha técnica y los créditos del fotógrafo y de la fuente correspondiente. En el caso de fotografías, planos, dibujos, imágenes o capturas de pantalla, deben ser enviados en formato vectorial (tif, .cdr, .eps, .svg, entre otros), con una resolución mínima de 300 dpi (puntos por pulgada). Todas las tablas, gráficas, cuadros o imágenes que se incluyan en los artículos deben ser autoexplicativos, claros y pertinentes. En caso de no ser un trabajo original del autor, es su responsabilidad obtener los permisos que se requieran para su publicación.

C. Referencias: El sistema de referenciación seguirá las normas internacionales del Manual de estilo de la American Psychological Association (APA), cuyos elementos generales presentamos a continuación.

1. Citas en el texto: Las citas dentro del texto se referencian indicando autor/es/as, fecha de publicación y página/s del original citado, de modo que el lector localice la fuente de información en la lista de referencias ubicada al final del artículo orden alfabético. Se deben tener en cuenta para ello las siguientes peculiaridades:

a. Cita en el texto de obra de un autor(a):

1. Mandoky (2006) planteó el concepto de estesis...
2. En un estudio reciente sobre el concepto de estesis se planteó (Mandoky, 2006)...
3. En 2006, Mandoky comparó el concepto de estesis con el de estética...

Cuando el apellido del autor/a forma parte de la redacción (ejemplo 1), se incluye solamente el año de la publi-

cación entre paréntesis. En el ejemplo 2, el apellido y la fecha de publicación no forman parte de la redacción del texto, por consiguiente ambos elementos se incluyen entre paréntesis, separados por una coma. Ejemplo 3, cuando la fecha y el apellido forman parte de la oración, no llevan paréntesis.

b. Cita en el texto de obra de varios autores/as:

1. Cuando un trabajo tiene dos autores/as, se deben citar ambos cada vez que la referencia ocurre en el texto.
2. Cuando un trabajo tiene tres, cuatro o cinco autores/as, se los cita a todos la primera vez que se da la referencia en el texto. En citas posteriores, solo se cita el/la primero/a autor/a, seguido de la expresión "*et al.*" y el año de publicación. Primera vez cita en el texto: Mignolo, Marcos y Maldonado (2007) abordaron el problema de la colonialidad del ser... Siguiente cita en el texto: Mignolo et al. (2007) concluyeron que...
3. Cuando una obra ha sido escrita por seis o más autores/as, se citan solamente el apellido del/la primer/a autor/a, seguido por la expresión "*et al.*" y el año de publicación, desde la primera vez que aparece en el texto. En la lista de referencias, sin embargo, se reportan todos los apellidos.
4. Cuando se citan dos o más obras escritas por diferentes autores/as en una misma referencia, se escriben los apellidos y sus respectivos años de publicación, separados por punto y coma dentro de un mismo paréntesis. Varios investigadores (Muñoz, 1978; Walsh, 1986; Salcedo, 2004) concluyeron que...

c. Citas secundarias:

Cuando la cita corresponde a un autor citado por otro, se da el nombre del autor y la referencia de quien lo cita, así:

En efecto, un personaje cultivado y refinado como Humbert en *Lolita*, según su creador, puede llegar a ser "un miserable vano y cruel que se da la maña de parecer conmovedor" (Nabokov, citado en Rorty, 1991: 176).

2. La lista biográfica:

Las obras que aparecen en las referencias bibliográficas deben coincidir con las que originaron las citas que aparecen en el texto y se utilizaron para llevar a cabo la investigación y preparación del trabajo. Los siguientes elementos se aplican en la preparación de fichas bibliográficas:

- La lista bibliográfica se titulará "Referencias".
- Al estar codificadas, todas las referencias bibliográficas deben ser explícitas al final del texto, ordenadas

alfabéticamente por autor/a o editor/a, seguido de sus nombres de pila.

- Los títulos de libros se escriben en letras cursivas, así como el nombre de las revistas. Los capítulos de libros y artículos de revista van en letras redondas, sin comillas.

Burke, Edmund (2001). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo bello y lo sublime*. Madrid: Tecnos.

Citro, Silvia; P. Aschieri y Y. Mennelli (2011). El multiculturalismo en los cuerpos y las paradojas de la desigualdad poscolonial. *Boletín de Antropología*, 25 (42), pp. 103-128.

Heidegger, Martin (1994). *Construir, habitar, pensar*. En Conferencias y artículos. Barcelona: Serbal.

a. Múltiples referencias del/la mismo/a autor/a o grupo de autores/as:

Se ordenan cronológicamente por año de publicación. Si este es el mismo, se diferencian y ordenan con las letras a, b, c, después del año. No se repite el nombre del/la autor/a o autores/as:

Baudelaire, Charles (1995a). *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Librería Yerba. 158

____ (1995b). *Mi corazón al desnudo*. Madrid: Visor.

____ (1998). *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra.

b. Apellidos compuestos:

Se ordenan según el prefijo, que también debe figurar en la cita.

De Castro, Josué (1965). *Ensayos sobre el subdesarrollo*. Buenos Aires: Siglo Veinte.

c. Autor/a institucional:

Se ordena de acuerdo con la primera palabra significativa del nombre. Por ejemplo:

Unicef (Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia), se ordena por la "U". Así mismo, si posee acrónimo o sigla, debe darse su nombre completo.

Unicef - Fondo de las Naciones Unidas para la infancia (2004). *Igualdad con dignidad: hacia nuevas formas de actuación con la niñez indígena en América Latina*. Ciudad de Panamá: Unicef.

d. Referencias con dos o más autores/as:

Mockus, Antanas y Jimmy Corzo (2003). *Cumplir para*

convivir. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Bobbio, Norberto; Nicola Matteucci y Gianfranco Pasquino (1998). *Diccionario de política*. México: Siglo XXI.

e. Referencias a libros en otros idiomas:

Cuando se cita una obra editada en una lengua extranjera, se conserva el idioma original en nombre del/la autor/a, título y editorial; los demás datos se consignan en español. Si existe una edición en español, se puede complementar la referencia.

Attali, Jacques (2002). *Les Juifs, le monde et l'argent. Histoire économique du peuple juif*. París: Fayard [Los judíos, el mundo y el dinero: historia económica del pueblo judío. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005].

f. Artículos publicados en compilaciones:

Castro-Gómez, Santiago (1993). Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la "invención del otro". En Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales, perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso.

Laclau, Ernesto (2003). *Identidad y hegemonía: el rol de la universalidad en la constitución de lógicas políticas*.

En Judith Butler, Ernesto Laclau y Slavoj Žižek, *Contingencia, hegemonía, universalidad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

g. Artículos publicados en periódicos:

García Villegas, Mauricio (2007). *La invención de la nacionalidad*. *El Tiempo*, 15 de mayo.

h. Artículos publicados en periódicos sin especificación del autor:

El Espectador (2006). *Una etnia de guerreros urbanos*. 13 y 19 de agosto.

i. Artículos publicados en revistas:

Rosenn, Keith (1985). *Brazil's Legal Culture: The Jeito Revisited*. *Florida International Law Journal*, I (1).

j. Materiales discográficos:

Orishas (2005). *El kilo* (CD). Madrid: EMI.

k. Fuentes electrónicas:

OEI - Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (2002). *Informe del Sistema Nacional de Cultura, Colombia*. En línea: <http://>

www.oei.es/cultura2/Colombia/02.htm

Los artículos impresos deben ser enviados a la Unidad de Investigación de la Facultad de Artes ASAB, carrera 13 No. 14-69, Bogotá, D.C. Teléfono 282-8220, ext. 105, o en medio digital por correo electrónico a la dirección: revista-corpografias@correo.udistrital.edu.co.

VI. DE LOS CRITERIOS Y PROCEDIMIENTOS DE EVALUACIÓN DE LOS ARTÍCULOS:

Todos los artículos serán sometidos a un proceso de arbitraje anónimo, a cargo de evaluadores nacionales o internacionales, quienes podrán formular sugerencias al autor. Las observaciones de los evaluadores y las del comité editorial de la revista deberán ser tenidas en cuenta por el autor, con el fin de realizar los ajustes requeridos. El comité editorial define la publicación de los artículos aprobados en el número correspondiente. El autor de un artículo puede sugerir dos posibles pares evaluadores; sin embargo, la decisión de designar o no a uno de ellos corresponde al comité editorial, que se reserva el derecho de introducir las modificaciones formales necesarias para adaptar el texto a las normas de la publicación. No se devolverán los originales ni se considerarán artículos incompletos o que no cumplan con las normas aquí establecidas.

VII. DE LAS POLÍTICAS DE ACCESO DE LA PUBLICACIÓN:

Corpo-grafías es una publicación académica de Acceso Abierto que apoya de manera decidida el libre intercambio de conocimientos para la investigación y la educación, mediante la autorización expresa de la reproducción, distribución y comunicación pública sin costo de los artículos que publica. Sin embargo, para el uso comercial, se exige la autorización expresa del editor. Con el fin de cumplir este objetivo, los artículos que se remitan para ser publicados en Corpo-grafías deberán cumplir con los siguientes parámetros:

- El autor otorgará a la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, a través de su Facultad de Artes ASAB, una licencia automática y limitada para la publicación en la revista Corpo-grafías y para incluir el artículo en índices y sistemas de búsqueda.
- El autor manifestará su consentimiento para que el artículo, al ser publicado en Corpo-grafías, sea registra-

do con la licencia Creative Commons "Atribución-No Comercial-SinDerivadas 2.5 de Colombia". Para leer el texto completo de la licencia, puede visitar <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/co/> o enviar una carta a Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, EE.UU.



VIII. DE LA ACEPTACIÓN DE LAS CONDICIONES POR PARTE DE LOS AUTORES/AS:

El envío del artículo implica la aceptación de las condiciones expresadas en este documento.



Author Guide

I. OF THE CHARACTER AND OBJECTIVES OF THE JOURNAL

CORPOGRAFIAS publishes unpublished articles in several languages, resulting from the research, academic and creative activity of the communities in the field of Art and other disciplines related to the study of the body in the national and international contexts, as a way of social intervention through the circulation of knowledge, know-how and artistic and cultural practices. CORPOGRAFIAS is a publication that has an annual periodicity.

II. OF THE SECTIONS THAT MAKE UP THE MAGAZINE

Editorial: It is written by the editor, by a guest, by one or more members of the Editorial Committee or the Scientific Committee of the magazine.

Central Section: Formed by articles that address issues surrounding Artistic Studies.

Emerging expressions: It is a space for young researchers and writers.

Other textualities: In this section are presented in a non-permanent way, the following types of items: short article, case report, letters to the editor, translation, reflection article not derived from research, book reviews and others.

Visual Thinking: relevant proposals from artists that are consistent with the issues of the magazine.

III. TYPES OF DOCUMENTS ACCEPTED

Selected articles should be linked to ongoing or completed research. For this reason, they should exhibit conceptual coherence, depth in the treatment of a subject and be written in a clear, agile and structured style according to the nature of the text. It is understood that the articles presented by the authors are unpublished. CORPOGRAFIAS, as a creative research journal in the field of Artistic Studies, performs its process of reviewing and publishing articles at no cost to the author. Any author, regardless of their nationality, can send their articles (see the typology of articles at the bottom) through the OJS system, to start the evaluation process. When this evaluation process is finished and in case of being approved (description of the evaluation at the bottom), the article will be published at no cost to the author.

IV. OF THE PUBLIC CALL TO SUBMIT ARTICLES

CORPOGRAFIAS has a permanent open call and makes three cuts during the year to select the approved articles for each issue. The following types of articles may be submitted:

Artistic, scientific or technological research article. It presents, in detail, the original results of research or research-creation projects. The generally used structure consists of four important aspects: introduction, methodology, results and conclusions.

Reflection article. It presents research or research-creation results from an analytical, interpretative or critical perspective of the author, on a specific topic, and resorting to original sources.

Revision article. It's a text resulting from research where the results of published or unpublished research are analyzed, systematized and integrated into art, artistic studies, science or technology, in order to account for advancements and developing trends. It is characteri-

zed by presenting a careful bibliographical review of at least 50 references.

Short article. A brief text presenting original preliminary or partial results of artistic, scientific or technological research, which usually require an early dissemination.

Case report. A text presenting the results of a study on a particular situation in order to make known the technical and methodological experiences considered in a specific case. It includes an annotated systematic review of the literature on similar cases.

Subject review. A text resulting from the critical review of the literature on a particular topic.

Letters to the editor. Critical, analytical or interpretative positions on the documents published in the journal, which in the opinion of the Editorial Committee constitute an important contribution to the discussion of the topic by the scientific community of reference.

Editorial. A text with insights on the thematic domain of the journal, written by the editor, a member of the Editorial Committee or a guest researcher.

Translation. Translations of classic or topical texts, transcripts of historical documents or of particular interest in the domain of publication of the journal.

Reflection article not derived from research or creation.

Book review. This is an objective work without personal comments or opinions about the text reviewed.

Other manifestations. Productions of artistic, everyday and popular aesthetics in relation to the emphasis and thematic axes of each issue.

V. OF THE WAY OF SUBMITTING THE MANUSCRIPTS

It is essential to keep in mind that a manuscript that does not conform to these characteristics will be returned and the author will have a period of fifteen (15) days to submit it again. The manuscript must be presented in a file compatible with Word, formatted for a letter-sized page (21.59 cm x 27.54 cm), with moderate character margins, Times New Roman font size 12 points, single space, without spacing between paragraphs and with justification.

Articles should not exceed 7,000 words, including title, subheadings, abstract, keywords, footnotes, list of references and attachments.

A. Items of the articles

In addition to the core content, articles should have the following elements:

- Title, clearly summarizing the main idea of the text.
- Type of article (research, reflection, revision, etc., according to the list of accepted articles)
- Name(s) of the author(s) of the work, normalized according to citation form.
- Institutional Link, postal address, phone and e-mails (for all authors).
- Institutional Link of the author(s); postal address, telephone numbers and e-mails (for all authors).
- Abstract, brief but sufficiently explicit on the content of the article. The abstract should not exceed 150 words. It is suggested to include the central question or problem, the theoretical framework or perspective, methodology, main findings, conclusions and future directions of research.
- Keywords: a minimum of three and maximum of six, arranged alphabetically.
- English abstract.
- Keywords in English.
- References, presented in a comprehensive list.
- In addition to those listed above, the article may only contain the following elements:
- Acknowledgments and information on the nature of the manuscript.
- Numbered references of graphs, tables, charts or images.
- Titles and captions for graphs, tables, charts or images.

B. Presentation of additional material

The graphs and tables are inserted in the text, duly numbered according to their order of presentation. Each one must have a brief title that clearly indicates its

content. The journal requires the separate delivery of the original files of charts, graphs or diagrams in Excel, Word, PowerPoint or any other program; photographs of works of art must contain the technical file and the credits of the corresponding photographer and source. In the case of photographs, blueprints, drawings, images or screenshots, the file must be sent in vector format (TIF, CDR, EPS, SVG or others) with a minimum resolution of 300 dpi (dots per inch). All tables, graphs, charts or images that are included in the articles must be self-explanatory, clear and relevant. In case they are not the original work of the author, it is their responsibility to obtain the permits that are required for publication.

C. References

At the end of the work, a list must be included that follows the international standards of the update to the sixth edition of the American Psychological Association (APA) Style Manual.

VI. WHERE TO SEND THE ARTICLES

The articles can be sent in printed form to the Office of the Doctoral Project in Artistic Studies, Faculty of Arts ASAB, Carrera 13 No. 14-69, Bogotá. DC (telephone 3239300 Ext. 6641-6624); in digital format by email: revistacorpografias@gmail.com or subscribing as an author on the website of the magazine.

The originals will not be returned nor incomplete articles or those that do not fulfill the norms established here will be considered.

VII. OF THE CRITERIA AND EVALUATION PROCEDURES OF THE ARTICLES

All articles will be submitted to an anonymous arbitration process, carried out by national or foreign evaluators who will be able to make suggestions to the author. The observations of the reviewers and those of the Editorial Committee of the journal should be taken into account by the author in order to make the necessary adjustments. The Editorial Committee decides the publication

of the approved articles in the corresponding number. The author of an article may suggest two possible evaluation pairs; however, the decision whether or not to appoint one of them falls to the Editorial Committee. The Editorial Committee reserves the right to introduce the formal changes necessary to adapt the text to publication standards.

VIII. OF THE PUBLICATION'S ACCESS POLICY

CORPOGRAFIAS is an academic publication, inspired by the ideas of Open Access and by the express authorization of reproduction, distribution and public communication without cost of all articles published; it strongly supports the free exchange of knowledge for research and education. However, for the commercial use of the site where the magazines are housed, of their elements or those of the articles, the express authorization of the publisher is required.

In order to meet this objective, articles submitted for publication in CORPOGRAFIAS must comply with the following parameters:

- The author will grant to the Francisco José de Caldas District University, through its ASAB Arts Faculty, an automatic and limited license for publication in the CORPOGRAFIAS journal, and to include the article in indexes and search systems.
- The author will express her consent for the article, when published in CORPOGRAFIAS, to be licensed under the Creative Commons, Attribution-Non Commercial-No derivatives 4.0 International license. (To read the full text of the license, you can visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> or send

an application letter to Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA). The previous license guarantees the author the recognition of the credits for her work and authorship. CORPOGRAFIAS does not alter, transform or generate a work from the article. In addition, CORPOGRAFIAS guarantees the authors that it will not use their article for commercial

purposes.

IX. NOTICE OF COPYRIGHT / A

The journal is licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 4.0. International. See: <<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>>

X. POLICY ON PLAGIARISM

CORPOGRAFÍAS presents guidelines on good practices for scientific publication as a framework for the development and implementation of its own policies and ethics system in publishing. The Editors of CORPOGRAFÍAS select the reviewers under guidelines of impartiality and professionalism, so that fair evaluations can be assured, and they guarantee the authors that the appropriate reviewers are selected for reviews of their works, and readers can rely on the peer review process.

The Editors of CORPOGRAFÍAS are aware of the work required for making firm decisions and creating solid publishing processes designed to manage their interests and foster an efficient and sustainable publication system that will benefit academic institutions, publishers, journals, authors, funders of research and readers. Good practices in scientific publishing do not develop spontaneously but are consciously established and actively promoted.

Responsibilities of the authors of the works

All the authors that are reflected in the work must have contributed actively therein. CORPOGRAFÍAS provides the authors with clear instructions explaining the concepts of academic authorship, specifying that the contributions should be distinct. The editors of CORPOGRAFÍAS ask for a declaration from the authors that they fulfill the criteria of the magazine in relation to the authorship. In case of a conflict in the authorship of a published

work, the Editors of CORPOGRAFÍAS will contact the author who claims its authorship to establish the veracity of the case. If the Editors consider it appropriate, temporary access will be closed to the article in question, until a final decision is made.

The documents to be published, should not have been published before

CORPOGRAFÍAS will consider only those works that have not been published before in another publishing house and in any format. In this sense, it is considered that the scientific literature can be biased by a redundant publication, with important consequences.

CORPOGRAFÍAS asks from the authors a statement that the work submitted, especially in its essential content, has not been published before, and is not being considered for publication in other magazines.

The Editors of CORPOGRAFÍAS have the right to demand an original work and question the authors about whether opinion articles (e.g., editorials, letters, non-systematic reviews) have been published before.

Promote the integrity of research

Research misconduct

If the Editors of CORPOGRAFÍAS suspect misconduct in research carried out on a work (for example, data generation, falsification or plagiarism), they will consult the authors of the work on the procedure developed for the research and they should provide whatever information is requested.

Peer review can sometimes detect evidence of research misconduct, in which case reviewers will raise their doubts and, if confirmed, they will be considered as serious misconduct (e.g., data manufacturing, counterfeiting, manipulation of inappropriate images or plagiarism). However, in any case, the authors have the

right to respond to these allegations and to show that the research has been carried out with diligence and speed.

The protection of the rights of research participants / subjects

The Editors of CORPOGRAFIAS work to create publishing policies that promote ethical practices and responsible research. Guarantees will be sought that the studies have been approved by the relevant agencies. If the research has been done with data obtained from people, the resulting works must be accompanied by a declaration of their consent. The Editors reserve the right to reject the work if there is any doubt as to whether proper procedures have been followed.

Respect for cultures and heritage

The Editors of CORPOGRAFIAS express their sensitivity when it comes to publishing images of objects that could have cultural significance or involve a crime.

Inform readers about research and publication of misconduct

Editors will warn readers if ethical violations have occurred. In these cases, CORPOGRAFIAS will publish the appropriate corrections when these errors can affect the interpretation of the data and the information, whatever the cause of the error. Similarly, CORPOGRAFIAS will publish a rectification statement if it has been proven that the work may be fraudulent, or if the Editors have well-founded suspicions that the research was developed under misconduct. In this case, the journal will publish the correction as an errata or a rectification that will include the words "Errata" or "Rectification", which will appear published in a numbered page and in the index of contents of the journal. The rectification will allow the reader to identify and understand the correction in the context of the errors made, or it will explain why the article was corrected, or the Editor's concern

ns about the content of the article, and it will be linked electronically with the original electronic publication.

XI. PRIVACY STATEMENT

The names and e-mail addresses entered in this journal will be used exclusively for the purposes established herein and will not be provided to third parties or for other purposes.



XII. OF THE ACCEPTANCE OF CONDITIONS BY THE AUTHORS

The sending of the article implies the acceptance of the conditions expressed in this document.



