




REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Imaginando corporeidades vulneráveis no Capitaloceno: a criação de *2415* e Movimentos Tentaculares

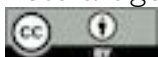
Marcela Pereyra Páez
Juliana M. R. de Moraes

Para citar este artigo:

PÁES, Marcela Pereyra; MORAES, Juliana M. R. de;
Imaginando corporeidades vulneráveis no Capitaloceno:
a criação de *2415* e Movimentos Tentaculares.
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas,
Florianópolis, v. 1, n. 57, abr. 2026.

 DOI: 10.5965/1414573101572026e0108

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Imaginando corporeidades vulneráveis no Capitaloceno: a criação de *2415* e Movimentos Tentaculares¹

Marcela Pereyra Páez²
Juliana M. R. de Moraes³

Resumo

Este artigo discute como a dança e a educação somática podem tensionar o ideário do “supercorpo” e propor corporeidades vulneráveis no enfrentamento ao Capitaloceno. A partir de referências como Haraway, Krenak e Tsing, e de práticas inspiradas em Klauss Vianna, Martha Graham e na convivência com seres tentaculares, como minhocas de composteira, a pesquisa culminou na criação da prática corporal Movimentos Tentaculares e da obra cênica *2415*. Essas experiências exploraram a vulnerabilidade como potência e questionaram hierarquias antropocêntricas, mobilizando o público para refletir sobre futuros multiespécie.

Palavras-chave: Capitaloceno. Dança. Educação somática. Criação. Cena.

Imagining vulnerable corporeality's in Capitalocene: the creation of *2415* and Tentacular Movements

Abstract

This article discusses how dance and somatic education can challenge the ideal of the "superbody" and proposes vulnerable corporealities as strategy to confront the Capitalocene. Starting from references such as Haraway, Krenak, and Tsing, from practices inspired by Klauss Vianna and Martha Graham and from the coexistence with tentacular beings, such as earthworms, the research culminated in the creation of the body practice Movimentos Tentaculares and the stage work *2415*. These experiences explored vulnerability as a potency and questioned anthropocentric hierarchies, mobilizing the audience to reflect on multispecies futures.

Keywords: Capitalocene. Dance. Somatic education. Creation. Performance.

Imaginando corporalidades vulnerables en el Capitaloceno: la creación de *2415* y Movimientos Tentaculares




Resumen

El presente artículo analiza cómo la danza y la educación somática pueden desafiar el ideal del "supercuerpo" y proponer corporalidades vulnerables para enfrentar el Capitaloceno. Basándose en referencias como Haraway, Krenak y Tsing, y en prácticas inspiradas en Klauss Vianna, Martha Graham y la convivencia con seres tentaculares, como las lombrices de compost, la investigación culminó en la creación de la práctica corporal Movimientos Tentaculares y la obra escénica *2415*. Estas experiencias exploraron la vulnerabilidad como potencia y cuestionaron jerarquías antropocéntricas, movilizándolo al público para reflexionar sobre futuros multiespécie.

Palabras clave: Capitaloceno. Danza. Educación somática. Creación. Performance.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por João Lucas Bernardino Elias e equipe. Revisor-chefe da empresa O Revisor. Graduação em Letras e Literatura pela Universidade Católica de Brasília.

² Mestrado em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Bacharelado em Interpretação Teatral pela Universidade de São Paulo. Bailarina formada pela Royal Academy of Dance (RAD), junto ao Estúdio de Ballet Cisne Negro.  marcipp1989@hotmail.com
 <http://lattes.cnpq.br/3014835281335701>  <https://orcid.org/0000-0001-5812-0345>

³ Professora Livre Docente do Departamento de Artes Corporais da UNICAMP. Atua no Bacharelado e na Licenciatura em Dança, assim como no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, ambos do Instituto de Artes da UNICAMP. Coordenadora do Núcleo de Práticas Experimentais em Coreografia (NPEC), com orientandos de pós-graduação e de iniciação científica.  jumoraes@unicamp.br
 <http://lattes.cnpq.br/2645941853332386>  <https://orcid.org/0000-0003-0623-8178>



O Capitaloceno e o papel das artes performáticas

O atual e contínuo processo de emergência da crise sistêmica, que fundamenta e caracteriza o Capitaloceno e sua relevância global, depara-nos com constatações que deveriam ser evidentes há décadas — dado que há uma ampla e diversa rede de pesquisadores, ativistas, pensadores e militantes (coletivos e individuais) estudando, explicando e denunciando tal fenômeno há tempos. Existe um modo específico de viver e morrer que, há séculos, expande sua influência e domínio sobre o planeta: o capitalismo. Tal forma de organização e produção, estruturada enquanto modelo econômico, social e político baseado na exploração, expropriação e destruição, gesta processos que não podem ser ignorados.

Urge conceber e praticar formas de viver e morrer que permitam cultivar outra ordem de relações no mundo. Relações multiespécie, ou seja, não só entre a coletividade humana, mas também entre humanos e todos aqueles mais que humanos (animais, vegetais, minerais etc.)⁴. É necessário que tal exercício seja compreendido como um desafio coletivo, que ultrapassa a luta de povos originários e de ambientalistas, e envolve os diferentes campos de conhecimento e atuação.

Como nós, nas artes, podemos nos localizar e orientar nossas práticas neste contexto? Certamente há muitas, diversas e potentes formas de abordar a questão; o que compartilhamos são algumas das escolhas e dos percursos que traçamos ao longo do projeto de mestrado *Relatos de uma pesquisa entre dança e somática: criando com minhocas e plásticos nas ruínas do Capitaloceno*, desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da UNICAMP. Defendida em agosto 2024, esta pesquisa resultou na criação cênica *2415* e na prática corporal *Movimentos Tentaculares*. Apresentamos algumas considerações sobre esse trabalho teórico-prático.

⁴ Na abstrata e vaga categoria do “Outro”, pode-se incluir tudo aquilo considerado “não humano” em relação à noção branca, masculina e europeia de humano: natureza, outros seres vivos humanos “menos humanos” e assim por diante.



Após entrar em contato com diversos autores que debatem a problemática do binômio Antropoceno/Capitaloceno sob diferentes perspectivas, como Donna Haraway (2019, 2021, 2023), Ailton Krenak (2019, 2020, 2022), Anna Tsing (2022), Vinciane Despret (2021), Jason Moore (2022), entre outros, foi possível identificar o especismo e excepcionalismo humanos como questões-chave que legitimam moralmente e organizam materialmente a maneira como o modo de produção capitalista lida com a rede multiespécie que constitui o sistema Terra. A partir de uma relação hierárquica em que o humano está no centro e acima de todos, fundada na cisão entre natureza e cultura, ou entre a natureza e o “clube da Humanidade” (Krenak, 2019), este humano (identificado com os ideais da branquitude, da heteronormatividade e do capitalismo) reconhece a si mesmo como senhor da existência, criado à imagem do próprio Deus⁵, para o qual o resto foi feito para seu usufruto e proveito. Essa crença fundamental legitima hábitos coletivos e individuais de expropriação e exploração.

Tal fenômeno é perceptível no próprio processo de conceitualização que opõe as terminologias Antropoceno e Capitaloceno, como evidenciado por Crist (2022, p. 50-51):

O que comunica o discurso do Antropoceno? [...] nos sujeita à narrativa consagrada da ascensão humana a uma espécie distinta [...] a uma inescapável reificação das tendências demográficas e econômicas, deixando intocada a identidade do Homo Sapiens como regente planetário [...]. [F]ornece, portanto, um credo antropocêntrico familiar [...]. Enquanto discurso coeso, ele bloqueia formas alternativas de vida humana na Terra que pedem atenção. [...] Ao afirmar a centralidade do homem [...] o Antropoceno encolhe o espaço discursivo para questionar a dominação da biosfera.

O termo Antropoceno, como nomenclatura, realiza um movimento de invisibilização: universaliza a compreensão de “humano” sob o modelo eurocêntrico e capitalista, amalgamando a existência humana às transformações planetárias gestadas por esse modelo específico de ocupação e produção para, simultaneamente, colocar-se no centro do processo, reafirmando seu antropocentrismo fundante. Já o termo Capitaloceno desloca a centralidade do humano para o sistema capitalista e rejeita o *antropocentrismo*, o *especismo* e o

⁵ Fazemos uma referência direta à mitologia cristã, no entanto, sabemos que ideias análogas podem ser encontradas em outras religiões e sistemas de crença.



excepcionalismo humanos.

Ambos os conceitos propõem a designação de um novo período geológico, cujas transformações fundantes operam em diferentes níveis de escalabilidade, em micro e macroestruturas e, portanto, requerem respostas em rede que possam atuar simultaneamente nesses diferentes níveis. Idealmente, a luta contra o Capitaloceno requer superar este sistema nefasto de exploração e transformação inconsequente das estruturas que sustentam o sistema Terra.

Dado o potencial que as artes performativas têm para atuar sobre a desestabilização de padrões perceptivos e comportamentais, elas se apresentam como bons caminhos para pensar uma atuação em nível micropolítico (Quilici, 2021, 2022), especialmente porque, apesar da proliferação de eventos climáticos extremos, nada “[...] parece bastante para mobilizar as ações necessárias, num tempo devido. A questão, portanto, não é apenas falta de informação, mas complexos mecanismos de negação e embotamento da sensibilidade [...]” (Quilici, 2021, p. 26).

Dessa forma, como estratégia de enfrentamento, optamos por criar a partir da ruptura com o antropocentrismo, especismo e excepcionalismo humano em termos corporais, técnicos e criativos. Para isso, desenvolvemos um processo criativo inspirado em três provocações de Donna Haraway (2019, 2023): fabular futuros possíveis; cultivar relações de alteridade significativa entre espécies; e criar em rede, inspirada por criaturas tentaculares e subterrâneas.

A partir desta tríade, mergulhamos em um processo criativo que se deu em duas frentes simultâneas de investigação, que se desenvolveram imbricadamente.

A primeira, ligada à construção do trabalho corporal, debruçou-se sobre o encontro entre os campos da dança e da educação somática. Tivemos duas referências fundamentais: o legado de Klauss Vianna⁶, a partir do trabalho de Zélia

⁶ Klauss Vianna (1928 — 1992) foi um importante artista, professor e pesquisador do movimento brasileiro, conhecido por dar grande importância ao estudo anatômico do corpo, suas estruturas ósseas e musculares, e aos caminhos de desencadeamento do gesto.



Monteiro⁷, e a técnica de Martha Graham⁸, ensinada pela professora Daniela Stasi⁹ e revista, por mim, a partir de meus estudos da Coordenação Motora (de Piret e Béziers)¹⁰. A partir disso, buscou-se compreender formas de pensar e fazer dança em que o ideal dominante do *supercorpo* fosse tensionado e driblado. Essas reflexões vincularam-se à criação da prática corporal *Movimentos Tentaculares*.

A segunda frente de investigação, que deu origem à dança-instalação *2415*, articulou as pesquisas técnicas corporais aos estudos de diferentes campos do saber, como a antropologia e a biologia. Tais estudos direcionaram à investigação sobre corporeidades e movimentações tentaculares, tendo o encontro entre mim e as minhocas de minha composteira como principal foco, para criar uma fabulação sobre o futuro da vida na Terra que escapasse ao antropocentrismo.

Esta criação desenvolveu-se em colaboração com outros artistas: Nara Zoher, responsável pelo projeto de iluminação e pelas operações de luz em todas as apresentações; as artistas do Ateliê Vivo — Andrea Guerra, Carol Cherubini, Flavia Lobo e Gabriela Cherubini —, que conceberam e confeccionaram o figurino; e Bruno Torrano, que criou e operou a trilha sonora em todas as apresentações de *2415*.

⁷ Zélia Monteiro é diretora do Núcleo de improvisação, dedicado à pesquisa sobre improvisação cênica. Sua trajetória foi fortemente influenciada pelo encontro com Maria Melô, com quem estudou balé pelo método Cecchetti, e Klauss Vianna, de quem foi aluna, bailarina e assistente por 8 anos, até sua morte em 1992.

⁸ Martha Graham (1894 – 1991) foi uma importante bailarina e coreógrafa estadunidense que revolucionou a história da dança eurocêntrica e criou uma técnica própria.

⁹ Daniela Stasi dançou em importantes companhias como o Balé da Cidade de São Paulo e a Martha Graham Dance Company, na qual trabalhou diretamente com essa pioneira da dança moderna. Dedicou-se ao ensino da técnica de Martha Graham.

¹⁰ Método de análise e reestruturação corporal desenvolvido pelas fisioterapeutas francesas Suzanne Piret, Marie-Madeleine Béziers e, posteriormente, Yva Hulseinger, que se pauta no estudo do corpo humano em movimento, compreendendo as estruturas mecânicas próprias à espécie humana na interação com o desenvolvimento psicomotor singular de cada indivíduo.

Figura 1 - *2415*. Temporada no SESC Pompeia (SP), abril de 2024. Foto: Leo Lin.

Em busca de um recorte criativo: pensar o futuro para além do humano

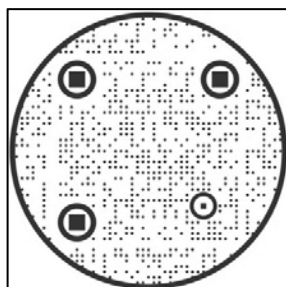
Não há dúvidas de que já vivemos nos limites expandidos de uma nova extinção em massa. Fontes e estudos atestam a redução da biodiversidade no planeta e os inúmeros impactos que os processos abusivos de extração, produção e consumo geraram e ainda geram. Se estamos falando sobre as alterações profundas que a ocupação capitalista deixa na Terra, talvez uma das mais evidentes seja a influência da matéria plástica. Entre 2023 e 2024, é possível encontrar diversas reportagens, notícias e colunas de jornais e revistas que abordam diretamente a problemática do plástico: a contaminação por microplástico de áreas de proteção como Abrolhos e Fernando de Noronha

(Arantes, 2025), a quantidade exorbitante de lixo plástico que chega ao mar (Bourscheit, 2023) e o impacto do plástico no meio ambiente, em formações rochosas e padrões geológicos (Zamboni, 2023). Um desses processos, que evidenciam radicalmente a problemática do plástico, é a formação de “novas paisagens”, como os mares e ilhas de plástico que já podem ser encontrados em diversas regiões do planeta.

Diante do exposto e do desafio de pensar futuros possíveis, cabe a pergunta: o que restará quando já não estivermos mais aqui? Quando tivermos atingido nossa extinção, nossos vestígios restarão aqui. E a vida, que é muito mais ampla do que nosso antropocentrismo nos permite imaginar, seguirá existindo. Sendo assim, quais formas de vida podem surgir e prosperar nessas novas paisagens?

A partir dessas provocações, iniciamos o trabalho criativo *2415*, imaginando como seriam as criaturas tentaculares do futuro, que viverão e se alimentarão de plástico.

O registro em vídeo do trabalho pode ser acessado por meio do *QR code*¹¹:



Ao imaginar criaturas futuristas não humanas comedoras de plástico, encontrou-se eco com a provocação de Haraway (2021) de cultivar relações de alteridade significativa com nossas espécies companheiras. Inspirada pela ideia de criações em rede de Haraway, que recorre à metáfora de seres tentaculares e subterrâneos, decidi me aproximar das minhocas da minha composteira — com as quais já convivia — para realizar esse exercício. Imaginar minhocas futuristas comedoras de plástico mostrou-se uma perspectiva plausível diante dos resultados da pesquisa desenvolvida pela Nankai University (Wang *et al.*, 2022).

¹¹ Ou pelo *link* <https://www.youtube.com/watch?v=OxluF5kXtdA>.



Segundo esse estudo, é possível perceber que as minhocas conseguem distinguir entre diferentes tipos de plástico, podendo, em estado de fome, escolher matérias específicas (bioplásticos e plásticos tipo PET) para se alimentar¹².

O mergulho nesse encontro com as minhocas teve um caráter duplo: por um lado uma fonte de inspiração criativa, por outro uma provocação sobre uma mudança de hábito relacional em nível pessoal – algo que segue reverberando cotidianamente. Meu interesse não era mimético, mas de contaminação: compreender o que no meu corpo poderia ser transformado por esse encontro de alteridade significativa com as minhocas (Haraway, 2021).

Como costuma acontecer no campo das artes performativas, o estabelecimento desse recorte investigativo implica no desafio de estabelecer recursos técnicos para uma investigação prática, que acontece corporalmente. Se pretendemos contribuir, dentro do campo da pesquisa em arte, com a necessária transformação do modo dominante de viver e morrer no planeta (leia-se: capitalista), nossa atividade requer ultrapassar o limiar da escolha temática para a produção artística e convocar a necessária coerência entre forma e conteúdo.

Dar existência a algo implica, precisamente, na descoberta de conexões formais adequadas entre a ideia e a ação. Porém, não se trata da imposição de um significado impróprio a uma ação, mas sim, do reconhecimento dos significados que a ação contém. Isto quando aplicado à linguagem da dança significa assumir que a comunicação por meio do movimento apresenta limitações, recortadas pelas possibilidades de significação de sua fisicalidade. Não há uma conexão imediata entre ideia e movimento, o processo de dar existência formal para uma questão temática sempre será mediado pelas qualidades materiais do corpo, isto envolve, necessariamente, procedimentos de resignificação desta ideia inicial, no e pelo corpo (Hercoles, 2011 p. 4-5).

Cabe, portanto, fazer uma regressão sobre os caminhos que traçamos em nossa investigação técnica, que desembocou na criação da prática corporal *Movimentos Tentaculares*.

Um registro em vídeo de diferentes etapas do processo de pesquisa está

¹² Importante esclarecer que as minhocas não se nutrem no processo, por mais que consigam ingerir e fragmentar alguns tipos plásticos.

disponível no *QR code*¹³:



Em busca de uma abordagem técnica: rompendo com o excepcionalismo desde dentro da dança

Como profissional da dança no Brasil em São Paulo, que circula por instituições de ensino formal e informal, produções artísticas experimentais e independentes e produções de caráter mais comercial, sou capaz de reconhecer a prevalência de uma cultura dominante pautada pelo ideal de *supercorpo* que perpassa diferentes linguagens¹⁴. Para Fortin (1999, 2012) e Green (1999), é possível reconhecer uma cultura que valoriza um modelo idealizado de corpo, que almeja ter “superpoderes”, ser hiper flexível e forte, letrado em todos os estilos e linguagens de dança, resistente a lesões e dores. Como diz Franko (1986, p. 22 *apud* Lepecki, 2012, p. 97): “A pessoa do bailarino é o definitivo e único objeto de louvor e censura na dança [...] o corpo que dança deve, por sua vez, apresentar o admirável eu para louvor e indicar tal exibição como louvável, provocar elogios”.

Não é difícil traçar um paralelo entre o complexo de superioridade humana e a maneira como os corpos são culturalmente representados em nossa sociedade. Talvez não seja surpreendente que o “H”umano (Krenak, 2019), que pensa a si mesmo como ser escolhido e superior às demais formas de vida, goste de se imaginar como um ser poderoso e habilidoso, cujo corpo é também belo, forte e resistente. A partir daí, funda-se o sistema de valores e idealizações que pauta o

¹³ Ou pelo *link* <https://youtu.be/lKtrSyHqoZk?si=23TzMCIVssECjOvE>.

¹⁴ Cada linguagem de dança projeta um corpo ideal específico, por exemplo: no ballet clássico, magro e longilíneo; nas danças urbanas, mais musculoso. Em várias formas de dança, prevalece a construção de modelos idealizados de corpo.



mercado de produção da dança, começando na formação dos artistas do corpo e passando pelos meios de seleção e atuação profissionais. Portanto, o ideal de *supercorpo*, que impera na dança, responde em grande parte ao ideal especista e excepcionalista que aprendemos culturalmente.

Para Fortin (2012) o ideário de *supercorpo* é um dos elementos que caracterizam um discurso dominante no campo da dança, associado a sete temas: “[...] predomínio da obra, ultrapassar os limites, corpo ideal, responsabilidade individual, cultura do silêncio, criação em colaboração e trabalho a partir do esgotamento [...] dos bailarinos” (Fortin, 2012, p.117). Como a autora sugere, o campo da educação somática desestabiliza tais padrões culturais, pois suas práticas atuam fortemente sobre a autopercepção e o reconhecimento de hábitos perceptivos, posturais e motores. Posto isso, consideramos que tensionar o ideário dominante do *supercorpo* seria uma estratégia para tensionar, também, parte do antropocentrismo capitalista na dança, a partir do seu encontro com princípios somáticos.

Para criar um contraponto ao ideal do *supercorpo*, desenvolvemos uma investigação técnica que alia dança e educação somática, tomando como referências práticas o legado de Klauss Vianna, transmitido por Zélia Monteiro, e a técnica de Martha Graham, repensada pelos estudos da Coordenação Motora de Piret e Béziers.

Zélia Monteiro, com quem estudo e trabalho há mais de dez anos, compreende que o caráter somático emerge dentro da dança, a partir de modos específicos de pensar e treinar o corpo em movimento. A partir de meu trabalho com ela, compreendo que a dança pode ser trabalhada como um estudo do movimento em tempo real, que se dá no corpo e por meio dele, durante a realização do próprio movimento. Nessa perspectiva, a prática da dança se constrói já imbuída de características próprias às linguagens somáticas – como a perspectiva em primeira pessoa e a construção de um sistema de *feedback* interno.

Nesse terreno de base, as experimentações que deram origem à prática corporal, que nomeamos como *Movimentos Tentaculares*, ocorreram no sentido



de estabelecer paralelismos entre os estudos técnicos e a observação atenta dos movimentos das minhocas (seres tentaculares com os quais convivo). Por exemplo:

Mapeei interesses e estabeleci paralelos com princípios da técnica de Martha Graham, os quais foram ajudando a sistematizar os exercícios. Ao corpo cilíndrico das minhocas, associei o trabalho pautado na mobilidade da coluna vertebral, em suas múltiplas possibilidades de torções, inclinações e flexões. A maneira como as minhocas se deslocam quando estão fora da terra, deslizando sobre sua própria pele, ou sobre a pele uma das outras, levou-me a experimentar movimentações de deslize tanto no espaço quanto em mim mesma (auto toque). Já a centralidade da respiração se manteve associada à contração e expansão, como princípio que dá origem ao movimento, integrando o corpo a partir de seu centro, mas também como um recurso para trabalhar em fluxo de movimento (Páez, 2024, p. 69).

Não é o caso de nos debruçarmos extensamente sobre esse processo, mas há um ponto que merece ser destacado: a dimensão da vulnerabilidade – fator inevitável em uma relação desigual como a de um humano e minhocas. Percebi como esses pequenos seres se expõem: não há estratégia de armadura ou camuflagem e a fragilidade do corpo está permanentemente exposta. No entanto, a partir dessa realidade material, elas constroem estratégias de proteção: fogem mergulhando e desaparecendo rapidamente na terra, saltam energicamente ou formam aglomerados. As minhocas têm corpos elásticos, escorregadios e uma capacidade de regeneração parcial, que denota certa capacidade de resistência.

Criar a partir da vulnerabilidade foi a base para a pesquisa corporal, cujo interesse não era mimético, mas de contaminação. A partir daí surgiram movimentos, tensões e curvas — um corpo vulnerável, exposto, macio, fluido e com baixo tônus. *Movimentos Tentaculares* surgiu primeiro como um conjunto de exercícios estruturados, mas depois, conforme o processo criativo avançou, transformou-se em uma prática corporal *improvisacional* voltada às necessidades cênicas do solo *2415*.

Figura 2 - *2415*. Temporada no SESC Pompeia (SP), abril de 2024. Foto: Leo Lin.





Vulnerabilidade e antropocentrismo em *2415*

A criação de *2415* envolveu a manufatura de uma cenografia composta por duas mantas, uma de 16m² e outra de 25m², feitas exclusivamente com sacolas plásticas recolhidas por mim ao longo da última década. Uma manta é disposta sobre a outra, no chão, com um sistema de ventilação que gera uma ondulação no plástico, remetendo à movimentação do mar. Permaneço movendo-me entre as duas mantas, de olhos vendados com um figurino formado por 12 tentáculos acoplados ao corpo. Os tentáculos, feitos de material elástico semelhante a meias calças, são preenchidos com saquinhos amarrados, o que permite que tenham volume e sustentação.

As tensões que emergiram da interação entre os diferentes materiais da cena consolidaram, em *2415*, meu interesse pela vulnerabilidade do corpo como estratégia para friccionar valores excepcionalistas e antropocentricos.

A ação cênica estabelece-se em uma relação não hierarquizada entre a matéria plástica e a matéria orgânica do meu corpo. Não posso controlar totalmente os tentáculos do figurino nem as mantas do cenário e, por vezes, fico totalmente emaranhada neles, com pouca possibilidade de ação. Ao mesmo tempo, o contato intenso com o plástico atrapalha a respiração (tanto dos pulmões como da pele). Nesse contexto, a vulnerabilidade e o descontrole se impõem como elementos centrais da situação cênica. Enquanto *performer*, minhas ações derivam de um estado praticamente meditativo, de olhos fechados, no qual busco fazer a leitura do corpo no momento presente, reconhecendo os diferentes caminhos possíveis de ação. Mantenho sempre um fluxo contínuo de movimento, com baixo tônus muscular, tentando deixar que as escolhas emergjam sem passar por um processo excessivo de racionalização. Ou seja, a dança acontece na tentativa de viver, de forma radical, a investigação do movimento em tempo real.

Na experiência dessa forma específica de mover, evidencia-se a emergência de princípios somáticos fundamentais desde dentro da prática da dança, consolidando o encontro entre nossas pesquisas técnicas, sobre a integração entre dança e somática, e a pesquisa criativa. Simultaneamente, atesta-se a relevância

de buscar coerência entre o trabalho criativo e o tema abordado, uma vez que a expressividade da ação cênica proposta é indissociável do próprio procedimento investigativo que lhe dá origem e se configura como chave da movimentação realizada.

Devido à imprevisibilidade imposta pela relação complexa do corpo com figurino e cenário, toda a cena configurou-se como uma improvisação estruturada, que envolve não só a movimentação da intérprete, mas também a operação de luz e som. A necessidade de lidar com o risco do imprevisível transformou a prática corporal, de uma sequência de exercícios para um treinamento improvisacional voltado ao tempo presente. A dinâmica cênica sem hierarquias entre elementos animados e inanimados foi determinante para questionar o antropocentrismo desde as entranhas da cena.

Figura 3 - *2415*. Temporada no Teatro do Centro da Terra (SP), outubro de 2023.
Foto: Jorge Yuri.





Por conta do estado performativo mergulhado na leitura do corpo na relação com o figurino e as mantas de plástico no momento, e pela impossibilidade de saber o que se revela ao público, minha relação com meus parceiros Nara, na luz, e Bruno, no som, tornou-se essencial. A criação deles é fundamental para a construção do ambiente futurista que a cena propõe. No início do espetáculo, a sonoridade de variações de graves e a movimentação sutil da luz, que gera sombras no plástico, ajudam a transportar o público para um outro mundo em uma temporalidade geológica. Aos poucos, quando a movimentação se intensifica e a criatura começa a se revelar, a luz ganha coloração e a música ganha novas camadas. Alguns espectadores comentaram ter experienciado como se, hoje em dia, estivessem em um passeio de barco e fossem surpreendidos pela aparição de uma baleia.

Tais efeitos demandam uma constante negociação entre Nara, Bruno e eu. Da parte deles, requer sensibilidade para ler a cena da perspectiva do público e reconhecer minha condição dentro das mantas de plástico. Eles constroem as imagens a partir dessa escuta profunda. Isso cria diferentes narrativas a cada apresentação.

Destaca-se a importância que teve, para a finalização do processo criativo e a conquista dessa dinâmica cênica, a realização de apresentações em diversos espaços entre 2023 e 2025¹⁵. Apesar da estrutura universitária oferecer espaço físico para ensaios, viabilizar o encontro com docentes qualificados e acesso a bibliografias, o trabalho artístico requer tempo, financiamento e infraestrutura, algo que não está sempre disponível nos sistemas de financiamento à pesquisa, que hierarquizam os saberes e tendem a priorizar investigações de caráter científico-tecnológico. Esta pesquisa de mestrado foi desenvolvida de forma independente, sem o auxílio de qualquer forma de financiamento acadêmico. No entanto, o resultado cênico dependeu de infraestrutura complexa, com profissionais qualificados, estrutura técnica e de produção. Assim, foi a parceria com instituições culturais que permitiu a finalização mais refinada da obra artística.

¹⁵ Além do Auditório do Instituto de Artes e da sala AD01 do Departamento de Artes Corporais, na UNICAMP, em Campinas, apresentamo-nos na cidade de São Paulo no Núcleo de Dança Pedro Costa, no Teatro do Centro da Terra, no SESC Pompeia e no Centro Cultural São Paulo.



Enfim, é pela construção de relações não hierarquizadas entre os diferentes elementos cênicos (luz, som, cenário, corpo, figurino), que a vulnerabilidade de um corpo frágil, que busca existir na relação com seu ambiente, emerge na cena. Alguns retornos do público, coletados de forma devidamente anonimizada, sobre suas impressões após assistir a *2415*, são especialmente marcantes porque destacam a relação instável e frágil entre corpo e ambiente:

Fiquei bem impactado e angustiado com a apresentação. Acabei até sonhando com ela! Durante a apresentação, fui ficando aflito e não entendia bem por quê. Quando acordei na madrugada, acho que entendi por que... acho que o que mais me chamou a atenção na performance foi que não era "simplesmente" um corpo em movimento no espaço, mas um corpo "dançado" pelo espaço: o ondular do mar de plástico, a luz e o som constantemente oscilando... o corpo transformado daquela criatura devido àquele mundo de plástico... tanto que ela só consegue se erguer realmente quando o som e a luz quase cessam. Parece que é como se houvesse uma luta daquela criatura para ser sujeito diante de circunstâncias que a fazem ser só objeto. Por fim, penso que, apesar da apresentação imaginar como será o ano de 2415, o que ela faz é exprimir um dilema de nosso tempo. O que fazer diante de um cenário tão hostil, quando o simples fato de tomar pequenas atitudes já necessita de um grande esforço?¹⁶

Outros relatos abordaram o trânsito entre a imaginação do futuro e o momento presente. A sensação de angústia e falta de ar levaram a reflexões sobre um futuro que se vislumbra cada vez mais sufocante, quente, com escassez de água, ar poluído etc. Ao mesmo tempo, a presença das sacolas plásticas, com suas marcas expostas, remeteu a hábitos atuais de consumo, o que gerou identificação sobre atitudes individuais e coletivas e seus impactos para o futuro. Também houve os que se sentiram divididos entre uma experiência bela e outra assustadora, atraídos pela estética do mar de plástico e o estado contemplativo convocado pela cena, ao mesmo tempo em que se confrontavam com a vida no planeta para além dos humanos.

Conclusão

Certamente, o escopo daqueles que preencheram os formulários de retorno

¹⁶ Relato colhido entre agosto e outubro de 2023, por preenchimento de formulário online, devidamente anonimizado, assinado e consentido no documento Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), aprovado pela Comissão de Ética em Pesquisa (CEP) da UNICAMP.



sobre o trabalho é bastante reduzido e a recepção de uma obra artística é um fenômeno particular e praticamente irreproduzível. Desse modo, tais compartilhamentos e impressões não podem ser tomados como dados puros, passíveis de generalizações, mas foi possível mapear a recorrência de algumas impressões – o que atribuímos à construção de um ambiente imersivo que conseguiu acionar sensações, emoções e reflexões.

Com isso, acreditamos que tivemos sucesso em nosso intento de criar uma obra que mobilizasse o público acerca do futuro da vida no planeta e que, em seu processo, buscasse escapar ao antropocentrismo. Compreendemos que tal sucesso se deu graças à coerência que pudemos estabelecer entre os múltiplos elementos que compõem o fazer artístico e o tema tratado. Logramos, tendo como mote a vulnerabilidade, tensionar o antropocentrismo na estrutura da cena na qual o corpo é retirado de seu lugar central na construção da dramaturgia e posto em igual nível de importância que os demais elementos. A negação do *supercorpo* é outro elemento fundamental para o tensionamento do antropocentrismo, dado que a corporeidade vulnerável exposta em cena é bem distinta daquela alimentada pelo ideário dominante.

Com isso, nesse processo de retroalimentação entre investigações temática e técnica, *2415* consolida a perspectiva sob a qual se fundamentou a pesquisa sobre a integração entre dança e somática. A compreensão e prática da dança como uma pesquisa e estudo do movimento em tempo real, no e pelo corpo, não só é praticável, como mostrou-se um caminho possível de treinamento para tensionar a relação do corpo com o ideário dominante do *supercorpo*, mediante aproximação com suas vulnerabilidades em estado improvisacional.

Por fim, a arte produzida na universidade ainda tem um longo caminho a percorrer para ser reconhecida como área de saber e produção de conhecimento. Assim, entendemos que pesquisas como esta, que buscam inserir as artes em discussões transdisciplinares relevantes, podem contribuir para a disseminação do saber artístico produzido dentro da universidade, abrindo-a para o mundo.

De acordo com Haraway (2019, 2023), não se trata somente de teorizar sobre as ruínas do Capitaloceno e sua necessária superação, é urgente encontrar e

aplicar práticas de transformação. Nós, das artes performativas, dos saberes práticos do corpo e do movimento, certamente, temos com o que contribuir nessa empreitada.

Figura 4 - 2415. Temporada no Teatro do Centro da Terra (SP), em outubro de 2023.
Fonte: Jorge Yuri.





Referências

ARANTES, José Tadeu. Áreas marinhas de proteção integral do Brasil estão contaminadas com microplásticos. *O eco*, [s. l.], 21 mar. 2025. Disponível em: <https://oeco.org.br/reportagens/areas-marinhas-de-protecao-integral-do-brasil-estao-contaminadas-por-microplasticos/>. Acesso em: 7 fev. 2026.

BOURSCHEIT, Aldem. Brasil gera 3,44 milhões de toneladas anuais de lixo plástico que podem chegar ao Atlântico. *O eco*, [s. l.], 16 ago. 2023. Disponível em: <https://oeco.org.br/noticias/brasil-gera-344-milhoes-de-toneladas-anuais-de-lixo-plastico-que-podem-chegar-ao-atlantico/>. Acesso em: 7 fev. 2026.

CRIST, Eileen. A pobreza da nossa nomenclatura. *In*: MOORE, Jason (Org.). *Antropoceno ou Capitaloceno?: natureza, história e a crise do capitalismo*. Trad. Antônio Xerxenesky, Fernando Silva e Silva. São Paulo: Elefante, 2022, p. 189-222.

DESPRET, Vinciane. *O que diriam os animais?* Trad. Letícia Mei. São Paulo: Ubu, 2021.

FORTIN, Sylvie. Educação somática: novo ingrediente da aula técnica de dança. *Cadernos GIPE-CIT*, Salvador, n. 2, p. 40-55, 1999.

FORTIN, Sylvie. O processo formativo como construção de novos procedimentos criativos. *In*: RAMOS, Luiz Fernando (Org.). *Arte e ciência: abismo de rosas*. São Paulo: Abrace, 2012, p. 115-139.

GREEN, Jill. Somatic authority and the myth of the ideal body in dance education. *Dance Research Journal*, [s. l.], v. 31, n. 2, p. 80-100, 1999.

HARAWAY, Donna. *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno*. São Paulo: n-1 edições, 2023.

HARAWAY, Donna. *O manifesto das espécies companheiras: cachorros, pessoas e alteridade significativa*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HARAWAY, Donna. *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno*. Trad. Helen Torres. Bilbao: Consonni, 2019.

HERCOLES, Rosa. A composição da ação pelo corpo que dança. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES DE DANÇA, 2., Porto Alegre: 2011. *Anais [...]*. [S. l.]: Galoá, 2011. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/anda-2011/trabalhos/a-composicao-da-acao-pelo-corpo-que-danca?lang=pt-br>. Acesso em: 7 fev. 2026.

KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LEPECKI, André; MAYER, Sandra (Trad.). 9 variações sobre coisas e performance. *Urdimento* - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 19, p. 93–99, 2012. DOI: <https://doi.org/10.5965/1414573102192012095>. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3194>. Acesso em: 7 fev. 2026.

MOORE, Jason (org.). *Antropoceno ou Capitaloceno?: natureza, história e a crise do capitalismo*. Trad. Antônio Xerxenesky, Fernando Silva e Silva. São Paulo: Elefante, 2022.

PÁEZ, Marcela Pereyra. *Relatos de uma pesquisa entre dança e somática: criando com minhocas e plásticos nas ruínas do Capitaloceno*. 2024. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. DOI: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2024.1456054> Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/1456054>. Acesso em: 7 fev. 2026.

PÁEZ, Marcela. *2415* (Íntegra). São Paulo: [s. n.], 15 abr. 2024. 1 vídeo (29min). Publicado pelo @MarcelaPaez1989. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OxluF5kXtdA>. Acesso em: 7 fev. 2026.

PÁEZ, Marcela. *Registro de Exercícios – Movimentos Tentaculares*. São Paulo: [s. n.], 2 jun. 2025. 1 vídeo (29min). Publicado pelo @MarcelaPaez1989. Disponível em: <https://youtu.be/lKtrSyHqoZk?si=23TzMCIVssECjOvE>. Acesso em: 7 fev. 2026.

QUILICI, Cassiano Sydow. A arte de desarmar: corpo, escrita e dispositivos performativos em tempos sombrios. *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1 n. 43, abr. 2022.

QUILICI, Cassiano Sydow. O afeto da urgência: artes performativas e a recriação das formas de vida. *Revista do Laboratório de Dramaturgia – LADI/UnB*, Brasília, ano 6, v. 17, p. 24-36, dez. 2021.

TSING, Anna. *O cogumelo no fim do mundo: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo*. Trad. Jorgge Menna Barreto e Yudi Rafael. São Paulo: N-1 edições, 2022.

WANG, Lei *et al.* Earthworms' degradable bioplastic diet of polylactic acid: easy to break down and slow to excrete. *Environmental Science & Technology*, [s. l.], v. 56, n. 8, p. 5020-5028, 2022. DOI: <https://doi.org/10.1021/acs.est.1c08066>. Disponível em: <https://pubs.acs.org/doi/10.1021/acs.est.1c08066>. Acesso em: 7 fev. 2026.



ZAMBONI, Ademilson. O futuro que as rochas de plástico nos indicam. *O eco*, [s. l.], 6 mar. 2023. Disponível em: <https://oeco.org.br/columas/o-futuro-que-as-rochas-de-plastico-nos-indicam/>. Acesso em: 7 fev. 2026.

Recebido em: 17/09/25

Aprovado em: 29/12/25

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br