



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Da banheira à caixa d'água: a relação política do reenactment em Susanne Linke e Giselda Fernandes

Jonas Karlos de Souza Feitoza

Para citar este artigo:

FEITOZA, Jonas Karlos de Souza. Da banheira à caixa d'água: a relação política do reenactment em Susanne Linke e Giselda Fernandes. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v.2, n. 58, ago. 2026.

 DOI: 10.5965/1414573102582026e0106

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)

Da banheira à caixa d'água: a relação política do reenactment em Susanne Linke e Giselda Fernandes¹Jonas Karlos de Souza Feitoza²

Resumo

O artigo apresenta uma análise de espetáculos na relação com a prática de *reenactment* e tradução cultural na dança a partir do diálogo entre o solo *Im Bade Wannen* (1980), da coreógrafa alemã Susanne Linke, e as obras *Castelo D'água* (2002) e *Ô Água!* (2002), da companhia brasileira Os Dois Cia de Dança. Investigou-se como o impedimento de uma remontagem literal disparou uma desobediência estética e teórica. A discussão centrou-se em como o deslocamento material da obra para o espaço urbano consolidou o conceito de objeto-*partner* como operador metodológico fundamental. Concluiu-se que as reconfigurações investigadas recusam a cópia colonial, afirmando o *reenactment* como um arquivo vivo e anacrônico que renegocia a historiografia da dança pelas urgências políticas do presente.

Palavras-chave: *Reenactment* em dança. Arquivo vivo. Objeto-partner. Provincialização do *reenactment*. Coreopolítica.

From the bathtub to water tank: the political relationship of reenactment in Susanne Linke and Giselda Fernandes

Abstract

The article presents an analysis of performances in relation to the practices of reenactment and cultural translation in dance, drawing on the dialogue between the solo *Im Bade Wannen* (1980), by German choreographer Susanne Linke, and the works *Castelo D'água* (2002) and *Ô Água!* (2002), by the Brazilian company Os Dois Cia de Dança. It investigated how the impossibility of a literal restaging triggered an aesthetic and theoretical act of disobedience. The discussion focused on how the material displacement of the work into the urban space consolidated the concept of the object-partner as a fundamental methodological operator. The study concluded that the reconfigurations examined reject the colonial copy, affirming reenactment as a living, anachronistic archive that renegotiates dance historiography through the political urgencies of the present.

Keywords: Dance reenactment. Living archive. Object-partner. Provincializing reenactment. Choreopolitics.

De la bañera al depósito de agua: la relación política de la recreación histórica en Susanne Linke y Giselda Fernandes

Resumen

Este artículo presenta un análisis de las representaciones en relación con la práctica de la recreación y la traducción cultural en la danza, basado en un diálogo entre el solo *Im Bade Wannen* (1980), de la coreógrafa alemana Susanne Linke, y las obras *Castelo D'água* (2002) y *Ô Água!* (2002), de la compañía brasileña Os Dois Cia de Dança. Se investigó cómo el impedimento para una reinstauración literal desencadenó una desobediencia estética y teórica. El análisis se centró en cómo el desplazamiento material de la obra al espacio urbano consolidó el concepto de objeto-compañero como operador metodológico fundamental. Se concluyó que las reconfiguraciones investigadas rechazan la copia colonial, afirmando la recreación como un archivo vivo y anacrónico que renegocia la historiografía de la danza según las urgencias políticas del presente.

Palabras clave: Recreación de danza. Archivo viviente. Objeto-compañero. Provincialización de la recreación. Coreopolítica.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Jardel Karlos de Souza Feitoza. Graduação em Letras pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG/PB).

² Doutorando em Educação na Universidade Federal de Sergipe (UFS). Doutorado Interinstitucional em Artes pela Universidade de São Paulo (USP - Com bolsa CAPES). Mestrado em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Licenciatura em Dança pela UFBA. Integrante do Grupo de Pesquisa Corponectivos: Dança/Artes/Interseções (UFBA); do Grupo de Pesquisa Arte, Diversidade e Contemporaneidade (UFS); Grupo de Pesquisa ConQuer - Grupo de estudos e pesquisas queer e outras epistemologias feministas (UFS). Prof. Adjunto do Departamento de Dança da Universidade Federal de Sergipe (UFS).  jonaskarlos1@gmail.com

 <https://lattes.cnpq.br/4463428603561835>  <https://orcid.org/0000-0002-8520-041X>

Introdução

A investigação sobre as sobrevivências e as reaparições de obras coreográficas na cena contemporânea tem deslocado os eixos tradicionais da historiografia da dança. Longe de se configurar como uma busca pela reprodução fidedigna ou pela conservação estática de um repertório, a prática do *reenactment* emerge como um campo de fricção política e epistemológica na criação de solos de dança.

No cenário das artes da cena no início do século XXI, a dança solo tem sido uma vertente da dança que manifesta uma urgência do artista moderno para possíveis reflexões críticas do mundo. Sob a perspectiva histórica trazida pela pesquisadora Eugenia Casini Ropa (2009), o formato solo na modernidade ocidental não se configurou como escolha estética aleatória, mas como um manifesto individualista que desafiou as estruturas rígidas e corais dos balés tradicionais. A autora afirma que, ao centralizar a criação na figura do próprio autor-intérprete, a dança solo do início do século XX operou uma desconstrução dos papéis normativos, especialmente no âmbito da emancipação feminina, transformando o corpo cênico em um espaço de manifestação de subjetividades inconformadas e de tensões existenciais da própria época.

Assim, a partir das reflexões de Ropa, compreende-se nessa escrita que a solitude no palco consolida-se tanto como uma necessidade de pesquisa introspectiva quanto como uma ferramenta de engajamento e crítica social diante do mundo. Essa herança nos convida, hoje, a repensar o corpo como um arquivo vivo que fricciona o passado no presente através de práticas contemporâneas de reconstituição e memória.

A operação do *reenactment*, sob essa ótica, aproxima-se da formulação de um dispositivo cênico. Longe de funcionar como uma estrutura impositiva ou meramente reprodutiva, Mendes (2017) aponta que o dispositivo na cena contemporânea organiza procedimentos que expõem o espectador e o performer

a uma experiência lacunar, deslocando o papel tradicional do artista criador para o de um articulador de situações.

No contexto das artes da cena afetadas pelo capitalismo global, reencenar implica acionar uma dimensão de *desobrar* (*désœuvrement*)³, uma inoperância que, ainda segundo a autora, afasta a obra de sua funcionalidade institucionalizada de mercado e a devolve ao fluxo imprevisível da ação viva (Mendes, 2017). Assim, o desvio coreográfico deixa de ser uma falha técnica e assume a condição de um *contradispositivo*⁴ de poder, no qual a repetição abre espaço para a emergência de uma singularidade processual e afetiva.

Essa fricção geográfica e institucional inerente ao dispositivo do *reenactment* exige, conseqüentemente, um exercício crítico de desestabilização teórica. Conforme pondera Vallejos (2022), a lógica eurocêntrica dominante tende a tratar a obra de dança sob a égide de uma patrimonialização universalizante e de uma restituição que objetifica a coreografia do passado como um bem inerte. Frente a esse modelo hegemônico do Norte Global, que frequentemente impõe uma lógica de subordinação às produções periféricas; evocar a memória europeia a partir da América Latina requer provincializar o *reenactment*, descentralizando esse historicismo para renovar o significado do arquivo estrangeiro a partir de e para as margens do Sul Global (Vallejos, 2022).

Ao deslocar o arquivo para as margens, evidencia-se que a opção por um referencial teórico ancorado em matrizes latino-americanas e brasileiras não opera como mero acessório ilustrativo, mas como uma escolha metodológica de desestabilização geopolítica. Investigar o fenômeno do *reenactment* a partir de produções intelectuais do Sul Global permite romper com o monopólio analítico

³ O termo *désœuvrement* (frequentemente traduzido no campo filosófico como desobramento ou inoperosidade) remete, originalmente, às formulações de Maurice Blanchot e Jean-Luc Nancy, sendo posteriormente retomado por Giorgio Agamben para pensar uma potência que suspende a funcionalidade utilitária das coisas. No contexto das artes da cena discutido por Mendes (2017), o desobrar assume um caráter político ao desativar a lógica mercantil e institucional da obra de arte, permitindo que a repetição no *reenactment* não seja um produto de consumo, mas um fluxo de experimentação viva e processual.

⁴ A noção de dispositivo é aqui tensionada a partir das formulações de Giorgio Agamben (2005). Para o filósofo, um dispositivo é qualquer coisa que tenha a capacidade de capturar, orientar e interceptar os gestos e condutas dos seres vivos, servindo a uma estratégia de poder. Agamben argumenta que a resposta política a esses mecanismos não consiste simplesmente em destruí-los, mas em profaná-los, ou seja, desativar sua função utilitária e devolvê-los ao livre uso dos corpos. Nesse sentido, o *contradispositivo* operado pela companhia de dança desativa a autoridade institucional do arquivo coreográfico original, abrindo o espaço para um uso livre, singular e imprevisto da matéria cênica.

anglo-saxão e europeu que historicamente domina os estudos da performance e da dança. Dessa forma, ao fundamentar a leitura crítica em categorias que emergem de contextos de precariedade, fricção e reinvenção locais, este artigo busca legitimar uma epistemologia própria para pensar as reparações coreográficas, transformando o ato de reencenar em um exercício de autonomia crítica e teórica perante as narrativas universais do Norte Global.

Para adensar essa dimensão, faz-se necessário precisar o entendimento de política que alicerça esta análise, afastando-o das acepções institucionais tradicionais. A partir das formulações de André Lepecki (2011), a política na dança e nas artes da cena realiza-se em sua acepção não metafórica (apenas como figura de linguagem), caracterizando-se como uma intervenção direta na distribuição corporal e sensível do espaço.

Ao resgatar as noções de dissenso em Jacques Rancière e de abertura de potências em Giorgio Agamben, Lepecki (2011) afirma que a verdadeira política assemelha-se às artes efêmeras por sua natureza precária e momentânea. Sob essa ótica, a ação coreopolítica atua justamente na suspensão e no questionamento dos fluxos, hábitos e gestos cotidianos predeterminados pela lógica consensual que empobrece a experiência social. Sob esse prisma, o ato de reencenar ultrapassa a preservação de repertórios e assume o caráter de uma coreopolítica, isto é, uma prática ativa de *comobilização* dos corpos e sentidos que se recusa a reiterar de modo automático as cinéticas impostas pelo *status quo*.

O objetivo deste artigo é discutir como o *reenactment* desafia a linearidade histórica e produz novos saberes do corpo a partir do tensionamento entre dois contextos e materialidades distintos: o solo histórico *Im Bade Wannen* (1980)⁵, criado pela coreógrafa alemã Susanne Linke no âmbito do *Tanztheater*⁶, e as reconfigurações propostas pela coreógrafa carioca Giselda Fernandes com a Os

⁵ Link de *Im Bade Wannen* (1982): https://www.youtube.com/watch?v=g_XLjVtdV90&t=1s.

⁶ *Tanztheater* surgiu na Alemanha como uma expressão artística da junção entre a dança e o teatro. Segundo Pereira (2010, p. 27) “Acredita-se que foi Kurt Joos (1901-1979), coreógrafo alemão, quem primeiro utilizou a expressão *Tanztheater*”. Algumas propostas coreográficas surgiram utilizando diversos materiais na cena, como: água, carvão, areia, muros de pedra.

Dois Cia de Dança nas obras *Castelo D'água* (2002)⁷, e *Ô Água!* (2002)⁸.

A partir da perspectiva metodológica da análise do espetáculo proposta por Pavis (2015), a qual instrumentaliza a leitura dos componentes cênicos, espaciais e textuais da representação, realiza-se o cruzamento entre os dados documentais dessa transição e as análises somáticas e espaciais decorrentes. O cruzamento entre a leitura semiológica e as perspectivas somáticas fundamenta-se na compreensão do corpo como um estado de inteligência proprioceptiva. Entende-se por análise somática a investigação dos modos de organização corporal, tais como a modulação do peso, o tônus muscular e a percepção do próprio eixo esquelético, em resposta direta às demandas gravitacionais e afetivas que o ambiente impõe.

Ao associar essa escuta somática à análise espacial, cartografa-se uma zona de coabitação e atrito com a matéria. Assim, investigar a transição do solo de dança/performance para a cena urbana brasileira exige decodificar os novos acordos somáticos a partir das microestruturas de movimento que a caixa d'água/banheira/rua provoca de sentidos.

Por meio desse aparato crítico, afirma-se que a impossibilidade prática e institucional de realizar uma remontagem literal da obra de Linke impulsionou uma resposta eminentemente antropofágica na cena brasileira. Ao substituir a pesada banheira de ágata europeia por uma caixa d'água de plástico, a operação artística operou um duplo deslocamento: uma fricção temporal anacrônica com o arquivo estrangeiro e a consolidação do conceito de *objeto-partner* (Berredo; Fernandes, 2012) como operador metodológico fundamental para uma ecologia do corpo na contemporaneidade.

Conforme formulado por Berredo e Fernandes (2012), o conceito de *objeto-partner* designa a adoção de um elemento material cotidiano como disparador para a exploração de possibilidades de movimentação, extraindo uma dramaturgia que emerge diretamente da relação íntima entre o corpo e essa matéria específica. Ao conferir a esse objeto o estatuto de *partner*, uma atribuição tradicionalmente

⁷ Link da apresentação de *Castelo D'água* (2002): <https://www.youtube.com/watch?v=NHUkqTAQqKs&t=4s>.

⁸ Link da apresentação de *Ô Água!* (2002): <https://www.youtube.com/watch?v=FOjumK1tvqs>.

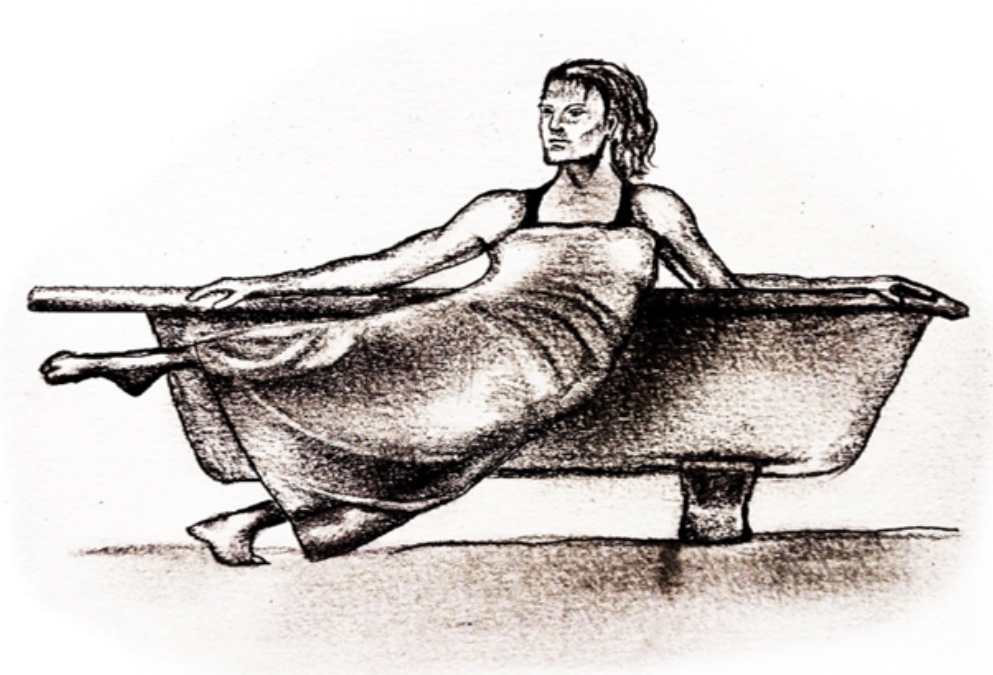
direcionada a um parceiro humano dotado de corporeidade e singularidade, estabelece-se um regime de coabitação cênica em que o objeto deixa de ser apenas adereço decorativo. É sob essa premissa que a Os Dois Companhia de Dança elege e fricciona seus dispositivos materiais, transformando a transição física dos objetos em um operador metodológico e político de recontextualização coreográfica.

A banheira como arquivo e memória

É essencial demarcar que a linhagem fundadora da dança moderna e expressionista, na qual Susanne Linke se insere de maneira seminal, possui um forte caráter de protagonismo feminino focado na escrita autoral do solo. Enquanto a tradição dos balés de repertório dos séculos XIX e XX esteve predominantemente sob a égide de coreógrafos homens, o solo surge como uma necessidade histórica e poética para que criadoras mulheres pudessem encarnar suas próprias visões de mundo. Essas artistas transitaram da representação de mitos universais para a exposição de seus estados psicológicos, convertendo o minimalismo e a exatidão técnica em canais de denúncia contra as neuroses e o aprisionamento da mulher na sociedade.

É precisamente nesse horizonte de engajamento entre o corpo da mulher e a matéria cotidiana que se situa a obra de Susanne Linke. Como parte integrante do movimento do *Tanztheater* (dança-teatro) e figurando como uma das artistas visionárias no contexto da Dança Alemã, Linke estreou em 1980, na cidade de Essen — na prestigiada Escola de Dança *Folkwang Hochschule* —, o solo *Im Bade Wannen* (Na Banheira). A criação dessa obra emergiu em consonância com os movimentos culturais da Alemanha que problematizavam questões relacionadas à emancipação e à posição de igualdade das mulheres na sociedade e, concomitantemente, a relação humana estabelecida com as materialidades e os objetos que circundam o cotidiano.

Figura 1 - *Solo Im Bade Wannen* (1980). Desenho: Bruno Leite, 2022.



Em *Im Bade Wannen* (1980), a temática gira em torno da frustração e do aborrecimento que uma mulher experimenta no espaço do banheiro. Inicialmente percebida como uma experiência estritamente pessoal, o desenvolvimento da obra desloca o individual em direção a um sentido coletivo e compartilhado (Pereira, 2011; 2009). Utilizando-se de gestos ordinários do cotidiano, a coreógrafa limpa a banheira e realiza repetidos círculos em torno do objeto, concentrada em pensamentos perdidos, até o momento em que a estrutura física parece ganhar vida própria, transformando-se em um autêntico parceiro de cena (Pereira, 2012).

A relação da solista com os componentes cenográficos redefine o estatuto do movimento no palco, uma vez que o isolamento da intérprete tensiona a sua interação com o meio. Ao dialogar e friccionar com esses elementos estruturais em cena, o corpo da dançarina transita entre o rigor técnico e o jogo de desequilíbrios, transformando a matéria inanimada em um agente propulsor que dilui as fronteiras entre a vivência íntima e o espaço coletivo.

Dessa forma, a banheira deixa de ser um adereço cenográfico estático para se constituir nas possibilidades de acordos que a sua própria estrutura física e

volumétrica permite. Instaure-se em cena um processo profundo de escuta somática; uma dinâmica de codependência pautada em como o corpo pode se mover a partir de como o objeto se move com ela. A dimensão e o peso da pesada banheira de ágata branca exercem uma força determinante na organização da obra, exigindo acordos corporais específicos diante das diferenças que a matéria expõe. É essa densidade física e conceitual que transforma *Im Bade Wannen* em um marco na historiografia da dança — um arquivo materializado que, ao ser evocado décadas mais tarde no contexto brasileiro, disparará novas operações de atrito e reinvenção.

Ao analisar esse arquivo, a densidade da banheira de ágata branca assume uma dimensão geopolítica significativa. Conforme a perspectiva de Vallejos (2022), as tentativas de repetição fidedigna de repertórios eurocêtricos muitas vezes operam sob uma lógica de patrimonialização que universaliza o arquivo do Norte Global, relegando as produções artísticas da periferia a uma eterna posição de subordinação ou cópia atrasada. Evocar *Im Bade Wannen* na América Latina, portanto, exige desestabilizar essa herança por meio do atrito material. A banheira pesada, branca e importada corporifica o próprio peso dessa historiografia que precisa ser provincializada (Vallejos, 2022). É nesse ponto de ruptura que a impossibilidade de manter o objeto original deixa de ser uma falha de produção para se transformar no disparador de uma resposta crítica e de uma nova experiência de *embodiment*⁹ no contexto brasileiro.

O objeto como *partner* em Giselda Fernandes

O entendimento do *reenactment* nos estudos contemporâneos em dança ganha contornos de radicalidade crítica quando analisamos a produção brasileira, em especial a dramaturgia apresentada pela Os Dois Cia de Dança, companhia sediada na cidade do Rio de Janeiro.

⁹ O conceito de *embodiment* encontra sua formulação seminal nas investigações do neurobiólogo e filósofo Francisco Varela, em parceria com Evan Thompson e Eleanor Rosch, especificamente no livro *The Embodied Mind: cognitive science and human experience* (2017). Para os autores, a cognição e a experiência dependem constitutivamente do fato de possuímos variadas capacidades sensório-motoras, em um estado dinâmico e relacional com o ambiente. No contexto desta análise, o termo é acionado para evidenciar que as ações da performer não são meras representações de uma coreografia, mas ações constitutivas pela própria relação em tempo real com a matéria.

Criada em 1992 pela coreógrafa e diretora Giselda Fernandes, em parceria com o artista plástico Hilton Berredo, a companhia tem desenvolvido processos de criação profundamente contaminados pelo modo como os dançarinos constituem relações de parceria com objetos de uso banal. É nesse cenário de investigação que emerge uma resposta antropofágica e anacrônica ao arquivo da Dança-Teatro alemã.

Embora o repertório da companhia contemple diversos trabalhos tecendo relações com objetos, os artistas apontam que foi a partir da criação do solo *Castelo D'água* (2002) que a companhia passou a reconhecer as profundas implicações do uso dos objetos em suas pesquisas. A gênese desse solo, conforme aponta o registro histórico, repousa em uma fricção com o arquivo no qual o trabalho foi disparado por uma necessidade de adaptação de uma banheira que seria utilizada na proposta inicial, inviabilizada por se tratar de uma remontagem não autorizada do solo *Im Bade Wannen* (1980), de Susanne Linke.

Figura 2 – *Castelo D'água* (2002). Desenho: Bruno Leite, 2022.



Diante do impedimento legal e geográfico de mimetizar o arquivo europeu, a solução artística deu-se pelo desvio material. Por sugestão de Hilton Berredo, integrou-se uma caixa d'água de plástico. Essa mudança de uma pesada banheira de ágata para uma caixa d'água de plástico afetou a poética coreográfica em muitos sentidos, mas, sobretudo, operou um deslocamento político e espacial, no qual levou a referência da esfera privada, o banho individual na intimidade do banheiro, para a esfera do coletivo, a laje, o banho em público, a vida comunitária (Berredo; Fernandes, 2012).

Essa impossibilidade jurídica e geográfica de mimetizar o arquivo europeu acabou por forçar o que se pode compreender como uma fratura decolonial por meio de uma desobediência estética. Ao invés de paralisar a criação diante do impedimento institucional da remontagem literal, a Os Dois Cia de Dança assume o desvio material como uma recusa política a ocupar o lugar subalterno de mera reprodutora do repertório estrangeiro. A caixa d'água de plástico converte-se, assim, em uma ferramenta de tradução cultural radical: o arquivo da Dança-Teatro alemã é devorado de forma antropofágica e reconfigurado a partir das texturas e contradições do cotidiano brasileiro. Desse modo, o *reenactment* deixa de ser um pacto de fidelidade com o passado europeu para se firmar como um gesto de insubmissão que provincializa a obra original e afirma a potência inventiva da periferia global.

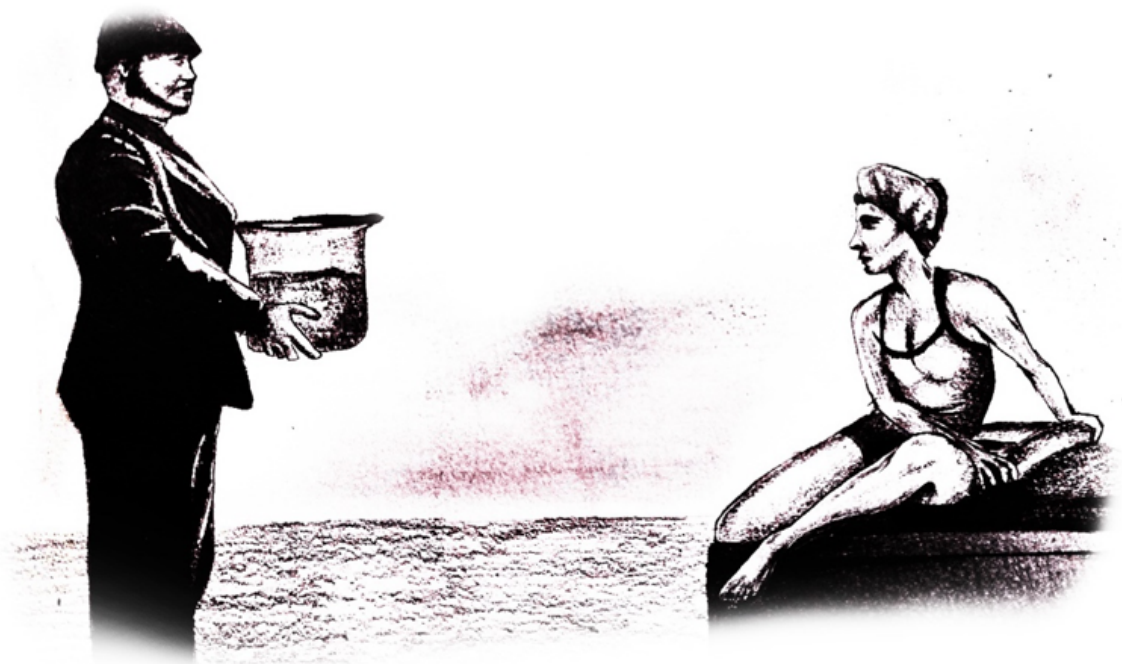
A experiência com a matéria plástica expandiu-se e adquiriu conotações completamente diferentes na criação subsequente da companhia, intitulada *Ô Água!* (2002). Ao deslocar a mesma caixa d'água para o ambiente público e externo, a dramaturgia passa a friccionar o espaço urbano. Conforme aponta Feitoza (2022), as transformações estéticas desencadeadas pela alteração do objeto cenográfico nessa montagem oportunizaram a emergência de outras dramaturgias.

Os artistas afirmam que o objeto reorganizado nessa outra proposta adquire conotações completamente diferentes do solo *Castelo D'água* (2002). Indubitavelmente as diferenças são reconhecíveis pela mudança do espaço da apresentação que agora é contaminado por ambientes externos e pelo modo como a caixa d'água se relaciona com a Giselda, o Hilton e o Pelé de Ipanema (Feitoza, 2022).

Na cena, a performer tenta se banhar em uma caixa inicialmente vazia enquanto um homem de terno preto (Hilton Berredo), munido de um balde, caminha em sua direção gritando "ô água!" para despejar o líquido no objeto-partner, criando uma coreografia que nasce do tempo de deslocamento e do embate com o espaço público.

Diante disso, deduz-se que, se a banheira de ágata tivesse sido mantida no solo de Giselda Fernandes, ela evocaria outras conotações e desdobramentos, visto que a experiência de *embodiment* é indissociável das especificidades do contexto em que o corpo se move, fraturando o distanciamento histórico e geopolítico da Folkwang Hochschule em Essen, onde Susanne Linke estreou *Im Bade Wannen* em 1980.

Figura 3 – *Ô Água!* (2002). Desenho: Bruno Leite, 2022.



Torna-se imperativo sublinhar que a operação realizada por Giselda Fernandes não se confunde com uma tentativa de cópia em que se substitui o adereço; trata-se, fundamentalmente, da criação de novos objetos artísticos autônomos que friccionam a memória do arquivo alemão para gerar outras poéticas. *Castelo D'água* e *Ô Água!* não mimetizam a partitura de movimentos ou a estrutura coreográfica de *Im Bade Wannen*.

O trabalho de Linke opera como uma imagem disparadora, uma ideia-força que é deglutida para dar origem a uma pesquisa de corpo em uma dramaturgia própria da Os Dois Cia de Dança. Assim, enquanto o solo original alemão de 1980 debruçava-se sobre o confinamento existencial e a neurose de uma mulher restrita à esfera privada do banheiro, as criações de Fernandes rompem com essa estrutura para inaugurar um território outro, voltado à celebração dos arquétipos sociais e à exposição tátil do corpo na cena coletiva e urbana.

No âmbito dos procedimentos metodológicos de ensaio e criação, essa ativação de saberes no qual os corpos (performer e materiais) são atravessados exigiu da performer uma rigorosa reorganização proprioceptiva diante da estrutura desse novo elemento. Diferente da estabilidade pesada da ágata, a mobilidade da caixa d'água e a relação com a água despejada em cena demandaram um outro estado de escuta, prontidão somática.

O tempo dramático da obra passou a ser ditado pela própria concretude física do manejo do balde e pelo peso dinâmico do líquido no objeto-partner, revelando que a metodologia do *reenactment*, neste processo, reforço, não se estruturou pela repetição de uma partitura fixa, mas sim pela negociação improvisacional viva com o espaço e com a matéria em tempo real.

Essa fricção direta com o espaço urbano e com a crueza dos materiais encena o embate tenso entre o que Lepecki (2011) conceitua como coreopolicimento e coreopolítica. O autor explica que o coreopolicimento opera como um dispositivo invisível da pólis que predetermina o espaço coletivo unicamente como zona de trânsito e consenso neutro, cujo refrão permanente é a ordem de circular e manter uma cinética incessante. Quando a performer da Os Dois Cia de Dança interrompe o fluxo urbano ao tentar se banhar em uma caixa d'água vazia sob o clamor público do contrarregra, ela sabota deliberadamente essa lógica de circulação compulsória.

Em termos lepeckianos, a operação artística da companhia promove uma política do chão, lendo e reinscrevendo o ambiente urbano por meio de suas próprias rachaduras e cicatrizes históricas. A caixa de plástico e o ato performático na rua deixam de ser alegorias para se tornarem a matéria-prima de uma

resistência cinética; uma recusa à inércia do consenso que transforma o espaço de ir andando em um território legítimo de aparecimento do sujeito político.

Essa transição da caixa d'água para o ambiente urbano fricciona a própria indissociabilidade entre o público e o privado, promovendo o que Greiner (2019) conceitua como um microativismo de afetos. Na medida em que o objeto-partner de Giselda Fernandes convoca a rua e a laje, a performance abdica da representação ilustrativa para ativar o que a autora chama de *munus* — a perda das bordas individualistas e o desfazimento do sujeito no coletivo. Há aqui uma dimensão de coletivização do discurso em que os propositores na cena apropriam-se de uma partitura do passado para transformá-la em um laboratório social do agora. Em *Ô Água!*, a ação de buscar o banho na caixa vazia sob os gritos do contrarregra não emula a neurose individual da intimidade alemã de 1980; antes, opera uma tradução cultural que expõe o corpo de maneira tátil à precariedade e às táticas comunitárias de sobrevivência no espaço público/privado.

Sob essa perspectiva de exposição pública, o embate com a escassez do elemento líquido na cena, a busca incessante por se banhar em uma caixa d'água estruturalmente vazia, projeta a obra para além da metáfora linguística poética, friccionando diretamente as urgências ecológicas e geopolíticas da cidade. A precariedade do acesso à água, materializada no refrão cênico do balde que tenta suprir uma ausência crônica, conecta a performer às crises hídricas e ambientais que atravessam as periferias e os centros urbanos brasileiros.

Ao eleger a caixa de plástico (típica das paisagens arquitetônicas das lajes e favelas) como o seu *objeto-partner*, a Os Dois Cia de Dança reconfigura o espaço cênico e politiza a própria matéria. O *reenactment* converte-se, assim, em um testemunho tátil de uma ecologia do corpo que denuncia a distribuição desigual dos recursos vitais, transformando a performance de rua em uma arena de visibilidade de um bem comum em constante disputa.

Portanto, as diferenças estéticas disparadas pelo desvio material consolidaram a autonomia dessas novas criações. Entende-se que o *reenactment*, neste contexto, não se ampara na execução de movimentos preexistentes, mas



no direito de resposta coreográfica. Ao abdicar da cópia e abraçar a caixa d'água de plástico para dar vida a um outro tipo de composição cênica, a Os Dois Cia de Dança demonstra que o *reenactment* não se dá pela via da reprodução estática, mas sim como um arquivo vivo e anacrônico que renegocia o passado pelas urgências e texturas do agora.

Considerações

A análise do arco de relações que une a banheira de Susanne Linke às caixas d'água de Giselda Fernandes permite revisar a própria noção de transmissão e patrimônio nos estudos contemporâneos em dança. O percurso investigado demonstra que as diferenças estéticas ocorridas pela mudança forçada e poética do objeto não diminuíram a força do arquivo original, mas, pelo contrário, oportunizaram a emergência de outras dramaturgias sintonizadas com a realidade local e política do ambiente brasileiro.

A união entre as teorias do *reenactment* e o conceito de *objeto-partner*, estruturado pela Os Dois Cia de Dança, ensina que reencenar uma obra histórica não consiste em recuperar com nostalgia um passado intangível, mas sim em renegociar de forma crítica o presente através do embate com a matéria. Se o uso estrito da banheira de ágata no contexto nacional teria ressonâncias distintas em virtude do distanciamento do ambiente de recepção e criação da *Folkwang Hochschule* em Essen no ano de 1980, a adoção da caixa de plástico escancarou a permeabilidade do arquivo da dança às urgências coletivas, comunitárias e ambientais do nosso tempo.

Para além das motivações poéticas de transição estética, o retorno e a permanência do solo na virada para o século XXI revelam dimensões políticas e éticas ligadas à própria subsistência do artista. Em contextos macroeconômicos de escassez de incentivo público e precarização da cultura, o ato de dançar sozinho/sozinha assume o papel de uma tática de sobrevivência material, dada a sua viabilidade de circulação e independência das grandes indústrias do espetáculo. Dessa forma, ao produzir uma fricção artesanal e presencial contra as lógicas de consumo massificado, os estudos contemporâneos em dança estabelecem um polo de resistência silenciosa, operando por meio do contágio

empático de corpos que se recusam a ser pasteurizados.

Conclui-se, portanto, que esse estado de corpo nas performances apresentadas atua como um documento dinâmico e vivo, cuja função poética subverte a utilidade trivial dos materiais e fricciona a historiografia. A trajetória de *Castelo D'água* e *Ô Água!* comprova que a dança se preserva e se legitima politicamente transformando-se, demonstrando que a memória corporal não teme o anacronismo, pois é na crueza e no atrito com as texturas do agora que o passado decola para produzir outros e emancipatórios saberes cênicos.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é um dispositivo? e outros ensaios*. Trad. Nilson Moulin. Chapecó: Argos, 2005.

BERREDO, Hilton; FERNANDES, Giselda. Palco e cidade na experiência de os dois cia de dança. *O Percevejo Online*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, 2012.

FEITOZA, Jonas Karlos de Souza. *Transrelações dos corpos na dança: objetos e dançarinos em cocriação*. 2022. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. doi:10.11606/T.27.2022.tde-11012023-171933.

GREINER, Christine. O reenactment político da performance e seus microativismos de afetos. *Revista de Artes FAP*, Curitiba, v. 21, n. 2, p. 18-32, jun./dez. 2019.

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. *Ilha Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 13, n. 1-2, p. 41-60, jan./jun. 2011. DOI: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p41>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41>.

MENDES, Julia Guimarães. Performar o outro: o reenactment como dispositivo de experiências imersivas. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 48-64, 2017.

PAVIS, Patrice. *Análise do espetáculo: teatro, mímica, dança, dança-teatro e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PEREIRA, Sayonara. Pulsações e ações da memória materializados em cena. In: SEMINÁRIOS INTERSEÇÕES: CORPO E MEMÓRIA – UFPE, 2012. *Anais [...]*. Recife: UFPE, 2012.

PEREIRA, Sayonara. Dança Solo: Cerimonial ou simplesmente dançar só. In: REUNIÃO CIENTÍFICA DA ABRACE, 6., 2011, Porto Alegre. *Anais*. Porto Alegre: ABRACE, 2011.



PEREIRA, Sayonara. *Rastros do Tanztheater no processo Criativo de ES-BOÇO*. São Paulo: Annablume, 2010.

PEREIRA, Sayonara; BANOVA, Luiza R. F. Desdobramentos e inquietudes de uma artista em movimento. *Cena*, Porto Alegre, n. 9, 2009. Dossiê Dança em Desdobramentos – Periódico/PPGAC-UFRS.

ROPA, Eugenia Casini. O solo de dança no século XX: entre proposta ideológica e estratégia de sobrevivência. Trad. Adriana Aikawa da Silveira Andrade. *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, n. 12, p. 61-71, mar. 2009.

VALLEJOS, Juan Ignacio. Provincializar o reenactment: crítica da ideia de patrimônio em prol de uma historicidade sensível da obra de dança. *Revista Brasileira de Estudos em Dança*, v. 1, n. 1, p. 265-289, 2022.

VARELA, Francisco J.; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor. *The Embodied Mind: cognitive science and human experience*. Revised ed. Cambridge, MA: MIT Press, 2017.

Recebido em: 26/06/2026

Aprovado em: 12/08/2026