

ANTONIN ARTAUD: O CORPO SEM ÓRGÃOS¹

ANTONIN ARTAUD: THE BODY WITHOUT ORGANS

Nara Salles

(NACE/UFAL)

Resumo

O texto discute questões ligadas ao termo Corpo Sem Órgãos na perspectiva apontada por Antonin Artaud. Artaud nos permite pensar o delírio, tanto quanto o sonho e a criação poética como meios de conhecimento. Assim como a linguagem científica abre campos de conhecimento, a linguagem não-instrumental, não-discursiva, abre outros campos de experiência do real.

Palavras-chave | Antonin Artaud | Teatro | Fisicalidade | Performance | Corpo

Abstract

The paper discusses issues related to the term Body Without Organs in outlook by Antonin Artaud. Artaud allows us to think the delusion, as far as the dream and the poetic creation as a means of knowledge. As well as scientific language opens fields of knowledge, non-instrumental and non-discursive language opens other fields of reality experiences.

Keywords | Antonin Artaud | Theater | Physicality | Performance | Body

A força criadora de Antonin Artaud (1972, 1975, 1977, 1980, 1982, 1983, 1985, 1987, 1988, 1995) apesar do diagnóstico de esquizofrenia e da terapêutica recebida nos manicômios, mantinha-se potencialmente viva. Quando morou no hospital psiquiátrico de Rodez nos anos de 1937 a 1946, encontrou o médico Gaston Ferdière, que o incentivou a escrever. Em 1976, o médico abriu o dossiê Artaud, que havia encerrado em 25 de maio de 1946, com a saída de Artaud do hospital. Artaud escreveu cartas diárias para o médico, as quais foram publicadas. O mesmo Gaston, que tinha um interesse literário e incitava Artaud a escrever, acreditava que eletrochoques² poderiam curá-lo e os aplicava, apesar dos pedidos de Artaud para que não fosse submetido ao tratamento.

À luz de estudos mais recentes sobre a loucura, podemos compreender melhor o pensamento de Antonin Artaud e, talvez, a razão de seu médico recomendar e incentivar para que escrevesse. De fato, isto parece tê-lo ajudado a suportar a sua doença e manter viva a chama criativa de sua alma, traduzindo sua loucura em poesia. Segundo a amiga de Artaud, que o acompanhou no final da vida e escreveu textos que ele lhe ditava, Paule Thévenin³:

As cartas eram seu meio preferido de expressar-se. As cartas eram sua forma preferida de ultrapassar as barreiras que o impediam de escrever. A segunda parte dos textos sobre teatro Balinês também é constituída por cartas... Ele sempre pôs muito de si nas cartas, eram parte de sua vida [...].

As pesquisas e as experiências do Hospital Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro, dirigido por Nise da Silveira⁴, apontam a necessidade de situar a loucura num contexto social, pois esta é uma experiência social e psicológica. Social porque existe uma maneira variada dos grupos sociais a conceberem. O que um grupo caracteriza como loucura pode não ser reconhecida da mesma forma em outro grupo. A maneira de se perceber as perturbações emocionais também varia de grupo para grupo. Há pessoas que ao se depararem com estes tipos de problemas buscam soluções no âmbito da religião e preferem conversar sobre suas angústias com padres ou pastores. Uns procuram a intervenção médica e/ou psicológica. Outros buscam terapias através das linguagens artísticas: pintura, escultura, dança, teatro e literatura. As práticas e linguagens sociais adotadas em relação à loucura constituem códigos que funcionam discriminando comportamentos, atitudes, sentimentos e posições, desdobrando-se em códigos de valores, certo/errado, bem/mal, desejável/indesejável, impostos pela cultura. Esses códigos sociais, que trazemos dentro de nós, regulam nossa interioridade e nossa relação com os outros. A loucura, então, se apresenta para a mente humana como algo estranho que foge à compreensão de conduta, como se houvesse uma perda de sentido. A loucura pode ser percebida como se existisse algo que escapa a compreensão, algo que não se consegue identificar como pertencente ao indivíduo. A experiência da loucura pode ser considerada como a perda ou ameaça de perda

da própria identidade, sempre relacionada com o meio no qual se vive, pois de acordo com Ciampa (1984):

não é possível dissociar o estudo da identidade do indivíduo da sociedade. As possibilidades de diferentes configurações de identidade estão relacionadas com as diferentes configurações da ordem social.

Com a compreensão de que "identidade é tudo aquilo que se vivencia (sente ou enuncia) como sendo eu, por oposição aquilo que se percebe e enuncia como não eu (aquilo que é meu; aquilo que é outro; aquilo que é do outro)" (COSTA, 1989: idem), esta idéia nos parece ser tão óbvia que, por vezes, não percebemos as contingências culturais e históricas que perpassam sua construção. Com efeito, acreditamos aqui, que as formas pelas quais os indivíduos, os representantes da espécie *homo sapiens*, se subjetivam, são historicamente datadas e espacialmente circunscritas. Assim, a loucura se apresenta como algo que acontece em nossa subjetividade e para a qual não conseguimos encontrar uma linguagem capaz de defini-la ou explicá-la. Dessa forma, pode-se dizer que essa experiência situa-se no plano da linguagem.

Artaud, por meio de seus escritos conseguia manter uma ligação com o mundo e revelar o que experimentava. Mas mesmo hoje, com todos os avanços tecnológicos e com todas as tentativas de se querer situar a loucura no campo das doenças orgânicas e de tentar concebê-la sob o prisma da subjetividade, nenhuma tentativa foi suficiente para quebrar o estigma que acompanha o louco. Estigma este que Artaud viveu, e que o fez ser percebido, muitas vezes como insensato. Marca que uma vez atribuída ao louco nos resguarda de confrontarmos com alguma verdade que ele, o louco, pode revelar a nós. Sua insensatez, sua falta de coerência, talvez desvende uma outra realidade escondida no desatino da humanidade, a qual pode nos incomodar profundamente.

Artaud expõe questões existencialistas. Rememorando: o primeiro escritor a usar o termo existencialismo⁵, o filósofo dinamarquês do século XIX, Sören Kierkegaard⁶, afirmava que o mais alto bem para o indivíduo consiste em encontrar sua própria vocação. Posso afirmar que, pela maneira como viveu, pelos escritos que deixou e por sua história de vida: Artaud pode ser considerado um existencialista do desespero. Em suas crises de depressão procurava com aflição se fazer entender, e encontrou uma forma de dar sentido à sua existência, escrevendo, registrando e comunicando o que acontecia em sua alma.

Artaud desejava uma arte que traduzisse uma experiência vital própria, cerimonial, mágica. A forma como escreve sobre seu pensamento acerca do teatro pode ser considerada como uma poética de sua loucura, ao mesmo tempo em que propõe o teatro como obra de arte, unindo todas as linguagens artísticas disponíveis, rompendo com classificações e amalgamando novas formas de espetáculos, onde teatro, dança, música e artes visuais estariam em consonância.

Conforme Willer⁷, identificar linguagem e realidade, querer que o símbolo se torne efetivo, ativo no plano da realidade, é pensamento mágico. E também pensamento poético, busca da anulação do tempo. A confusão entre criação, idéias típicas do sintoma e temas de uma tradição esotérica chegou a nós pela corrente subterrânea da história e passa a ser um dos modos da tradição da ruptura. Em seus elogios e homenagens a Lautréamont, Nerval e Poe, Artaud se assume como representante dessa tradição. Reescreve uma história da literatura como história de escritores loucos, que culmina nele. Distinguir entre categorias como normalidade e loucura, ou entre arte, sintoma e delírio, é uma falsa questão. Artaud nos permitiu pensar o delírio, tanto quanto o sonho e a criação poética como meios de conhecimento. Assim como a linguagem científica abre campos de conhecimento, a linguagem não-instrumental, não-discursiva, abre outros campos de experiência do real. Entender o inconsciente como consciência não-discursiva ajuda a esclarecer a modernidade de Hölderlin, Nerval, Lautréamont, Corbière, Germain Nouveau, Jarry e Artaud. Autores que fazem arte revolucionária pela radicalidade da rebelião individual e por sua crítica à realidade. Ao permitirem a intervenção do inconsciente, rompem com o discurso e com a sociedade. Por isso, deve-se compreender a loucura como meio de conhecimento e não apenas como algo a ser interpretado, como objeto do paradigma clínico ou de uma teoria literária. A inserção consciente de Artaud na tradição da ruptura acentua o caráter universal de sua contribuição, por mais que esta se tenha manifestado de modo particular, irreduzível, que não permite uma escola ou doutrina de seguidores, apesar da sua influência em tantos campos da modernidade e da pós-modernidade, como: o teatro, a poesia, a contracultura, e a antipsiquiatria. A poética artaudiana é universal por propor e expressar contradições fundamentais, entre o sujeito e o mundo que lhe é exterior, o imaginário e o real, o absoluto e o contingente, o poético e o prosaico (WILLER, 1983).

O texto teatral é considerado elitista e limitado por Artaud. Por este motivo sugere a busca de outros meios de expressão que não somente a palavra literária. Ele afirma que o teatro encenado na França nas décadas de vinte e trinta, representado principalmente pela comédia francesa, era um teatro de idiotas, loucos, invertidos, gramáticos, antipoetas e positivistas, isto é, ocidentais e que os filmes de comédia doméstica levaram a humanidade à não ter mais o contato com a visceral e sangüínea experiência total do teatro. Isto fez com que as pessoas ficassem tímidas e preguiçosas, não se permitindo experimentar outros níveis de experiências (PRONKO, 1974). Nas palavras de Artaud, no artigo "O Teatro e a Crueldade", do livro *O Teatro e Seu Duplo* "Os danos do teatro psicológico oriundo de Racine nos desacostumaram dessa ação violenta e imediata que o teatro deve ter" (ARTAUD, 1987).

Artaud tem a idéia de que:

Tudo que atua é uma crueldade. É a partir desta idéia levada as últimas conseqüências que o teatro deve ser renovado. Tudo que existe no amor, no crime, na guerra ou na loucura precisa ser desenvolvido pelo teatro, se ele pretende reencontrar seu papel necessário... acreditamos existirem, no que se chama poesia, forças vivas, e que a imagem de um crime apresentada nas condições teatrais adequadas funciona para o espírito como algo infinitamente mais temível do que o próprio crime realizado... queremos fazer do teatro uma realidade na qual se possa acreditar, e que contenha para o coração e os sentidos essa espécie de picada concreta que comporta toda sensação verdadeira. Assim como nossos sonhos atuam sobre nós e a realidade atua sobre nossos sonhos, pensamos que podemos identificar as imagens da poesia como um sonho, que será eficaz na medida em que será propulsionado com a violência necessária. E o público acreditará nos sonhos do teatro com a condição de considerá-los de fato como sonhos e não como decalque da realidade; com a condição de que os sonhos permitam liberar no público essa liberdade mágica do sonho, que ele só pode reconhecer enquanto marcada pelo terror e pela crueldade (ARTAUD, 1987).

Artaud era incisivo em seu pensamento de que o teatro é igual à peste porque, como ela, é a manifestação, a exteriorização de um fundo de crueldade latente pelo qual se localizam num indivíduo ou numa população todas as maldosas possibilidades da alma (ibidem). Por este motivo escolhe a denominação, Teatro da Crueldade. Este teatro proposto por Artaud pode transformar o espectador porque provoca uma desestruturação e mexe com as angústias internas elementares deste. Além disso, a provocação para se perceber o que normalmente não percebe, causando um certo incômodo, pode fazer o teatro de Artaud funcionar como terapia, porque atitudes e situações externas provocam reações internas semelhantes. Artaud (1987), afirma que deveríamos voltar "à idéia de um teatro grave que, varrendo todas as nossas representações, nos insuffle ao magnetismo ardoroso das imagens e enfim atue sobre nós como uma terapêutica da alma...". Segundo ele, o ator é um atleta da afetividade, podendo desenvolver uma espécie de musculatura afetiva correspondente a localizações físicas dos sentimentos. O corpo do ator/atriz é apoiado pela respiração. No teatro da crueldade é do mundo afetivo que o ator/atriz deve tomar consciência, como uma fisicalidade emocional.

E o Corpo sem Órgãos do qual fala Artaud, é um corpo não anatômico, é um corpo imagético gerado por estados singulares de percepção do próprio corpo. É um corpo, para usar a expressão de Eugenio Barba (1985), extracotidiano, um corpo que não tem fome, nem sede, é um corpo xamânico, em êxtase, um corpo que é decorrente da crença no sagrado, na operação da magia, porém este Corpo Sem Órgãos pode ser provocado por exercícios psicofísicos, e isto só pode ser totalmente compreendido em sua dimensão total por quem já o vivenciou corporalmente. O Corpo Sem Órgãos é proporcionado por alguma

interferência interna e/ou externa provocativa e catalisadora. Para entender plenamente esta proposição de Artaud é fundamental experimentar. O sentido real só será dado para aqueles que se predisponham passar por uma experiência física, corporal, de imantação, psicofísica, pois de nenhuma outra forma é possível compreender O Corpo Sem Órgãos, se faz mister e necessário experimentar alguns exercícios que fazem parte do cotidiano de atores, atrizes, bailarinos e bailarinas em busca de um corpo para a cena. E preciso colocar no corpo, encarnar. Porém, para ser compreendida, que é minha intenção, discorro sobre a minha interpretação e vivência do conceito de um Corpo Sem Órgãos.

Para Artaud, o corpo tem um imenso “fundo falso”, um infinito estado de percepções, dado inicialmente pelo aparelho sensório-perceptivo e ampliado pela sua sensibilização, pela intuição, pelas crenças. O corpo é o relicário de um espaço infinito, de revelação e desvendamentos. O corpo é atravessado por pensamentos, impulsos, desejos, sensações, paisagens internas. E pode ser um corpo sagrado, todo e qualquer corpo pode ter o *status* de sagrado. O corpo no estado sem órgãos permite uma reconstrução do exercício da vida cotidiana, pois uma transformação interna ocorre. O Corpo Sem Órgãos provoca novas formas de interação com o mundo e é um espaço infinito que se desdobra sobre si mesmo, está dentro e fora ao mesmo tempo. A imagem mais apropriada para compreender este fenômeno é a Banda de Möebius⁸. A Banda ou Fita de Möebius é uma superfície que não tem o “outro lado”, logo a fita só tem um lado. É uma superfície que permite estar dentro e fora ao mesmo tempo, isto é, estar de um lado, do qual se pode chegar ao outro lado sem atravessar uma extremidade e é um espaço contido dentro do outro ao ser cortado, fragmentado⁹. Parece ser difícil imaginar, mas é muito fácil de construir e compreender, conforme as orientações a seguir:

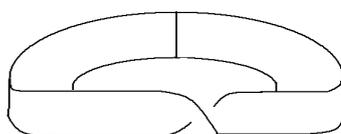
1. Pegue uma fita de papel:



2. Dê uma meia volta (vire uma ponta da fita de ponta cabeça):



3. cole agora as duas pontas:



Imagens 01, 03 e 03: Construindo uma Banda de Möebius

A explicação matemática é a seguinte: a fita de Möebius tem apenas uma aresta; o corte acrescenta uma segunda aresta e um segundo lado. Porém, quando cortarmos essa mesma figura em um terço, a partir de um extremo, a tesoura faz duas voltas completas no anel, com apenas um corte contínuo e o resultado final desse corte são duas fitas entrelaçadas: uma delas é um anel de dois lados e a outra é uma nova fita de Möebius, com seu lado único, limitado por uma só aresta. Esta fita, simbolicamente, pode representar o tempo dos mitos, isto é, a existência de um tempo contido dentro do outro e as sobreposições de ações no tempo e nos espaços, pois no tempo mítico não existe um espaço único, mas a coexistência de vários.

O corpo normalmente não é compreendido desta forma, ele é organizado e estruturado de acordo com a concepção cultural na qual está inserido. E o primeiro antropólogo a estudar isto foi Marcel Mauss, que publicou um artigo sobre este assunto denominado "As Técnicas Corporais", traduzido para o português no livro Sociologia, editado pela USP. Este texto é tomado por Eugenio Barba em seu livro A Arte Secreta do Ator – Dicionário de Antropologia Teatral. Para a construção de Um Corpo Sem Órgãos se faz necessário desconstruir a concepção de corpo organizado, formatado, funcional, com técnicas corporais estabelecidas para dar conta do exercício da vida cotidiana. O Corpo Sem Órgãos provém da quebra dos limites e de referências habituais, o que significa nos colocarmos no tempo e no lugar da ação simbólica, fora da psicologia, fora da representação de si, fora da imagem constituída do eu do mundo, trata-se de uma representação espacial aproximado equivalente a fita de Moebius. A criação de um Corpo Sem Órgãos passa por uma re-educação dos órgãos, por uma nova sensibilidade, e é bastante semelhante ao dilaceramento mítico do deus Dionísio e aos sonhos iniciáticos dos Xamãs. O esquema tradicional da cerimônia iniciática de um Xamã inclui sofrimento, morte e ressurreição. O conteúdo dessas experiências iniciais admite quase sempre o esquarteramento do corpo simbólico, seguido de uma renovação dos órgãos internos e das vísceras, da ascensão ao céu e diálogo com os deuses ou espíritos ou/e descida ao inferno.

Paradoxalmente, além de não orgânico e psicológico O Corpo Sem Órgãos é sagrado, mágico, espiritual, de acordo com Jean Marie Pradier (1998) não existe corpo sem espírito, nem espírito sem corpo, em seu texto "A Carne do Espírito", no qual explica o princípio monista, a unidade corpo/espírito que é um dos princípios da Etnocologia. A concepção monista corpo/espírito pode levar a uma metafísica presente na cena através da fisicalidade do ator/atriz. Sua gramática tem no corpo em gesto e imagens, todos os recursos materiais assim como na palavra, com a recriação de todas as operações pelos quais ela passou desde a sua origem. Por esta razão Artaud utilizava a glossolalia. O Corpo Sem Órgãos não é atingido por nenhuma técnica corporal específica sozinha, mas por

um processo com múltiplas dimensões de percepções e com outras realidades, uma metafísica. O que Artaud denomina como metafísica não corresponde ao que a tradição filosófica ocidental tem como conceituação para este termo. Na tradição filosófica há um dualismo no universo, separando o físico (visível) do que está "mais além" – o grego *meta* significa *além de* – ou seja, metafísica seria aquilo que está além da fisicalidade, no plano do invisível.

A metafísica clássica se concebe como a razão de ser do físico, assim a metafísica estaria localizada no domínio da especulação racional, ou seja, do pensamento. Artaud não admite este dualismo. Para ele, a metafísica é o fundamento do físico, porém, não é pouco sensível e, muito menos, imaterial, apenas não é visível inicialmente. Pelo contrário, a metafísica deve aflorar na fisicalidade e se fazer visível, no corpo do ator e da atriz em cena. Assim, de acordo com Artaud, a metafísica é primordial para atividades cênicas. As manifestações metafísicas se concebem como união e unidade do concreto com o abstrato, sendo uma prolongação ou ressonância recíproca da física. É uma prática monista, sem rupturas, como é para Artaud a prática de sua poética teatral. Para ele, a cena está muito além de ser apenas um espaço físico, é sim, o espaço onde a metafísica se faz presente, manifestando-se por meio da fisicalidade do ator/atriz, por isto a afetividade, por este motivo o gesto é muito mais importante do que a palavra, esta deve aparecer sempre tendo como fonte o corpo, existindo desta forma, para a alma uma saída corporal. Assim, o ator/atriz realiza com seu corpo, pela sua presença física, uma metafísica. O teatro é o local onde o corpo pode encontrar esta dimensão metafísica, transcendendo ao fato de ser somente um corpo (matéria), colocando-se diretamente em contato com o espírito e com o inconsciente.

Na minha tese de doutoramento (SALLES, 2004) proponho, a partir da respiração, incorporando técnicas de sensibilização, aliadas, a dramaturgia corporal, paisagens internas, dança, artes visuais, música, uma maneira para que se possa vislumbrar e vivenciar o Corpo Sem órgãos apontado por Artaud, procurando trazer a tona o caráter original da representação cênica, e assim como nos rituais mágicos, um corpo decorrente de uma necessidade existencial que procura resolver uma dissociação dolorosa, através da destruição de uma antiga percepção de mundo, sendo um espaço de reintegração dos poderes físicos e psíquicos do indivíduo, a procura de outra forma de consciência, desalienadora, espaço de metamorfose e recriação permanentes e que coloca o corpo em risco e em outra dimensão, rompendo com formas pré-estabelecidas e se encontrando na imensidão do vazio, buscando a cada dia a construção do sentido da vida

Referências:

- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e Seu Duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1987.
- _____. *Para Acabar de Vez Com o Juízo de Deus e o Teatro da Crueldade*. Lisboa: Ed. & Etc., 1975.
- _____. *Textos 1923-1946*. Buenos Aires: Caldén, 1972.
- _____. *A Arte e a Morte*. Lisboa: Hiena, 1975.
- _____. *Eu, Antonin Artaud*. Lisboa: Hiena, 1988.
- _____. *Cartas Desde Rodez*. Madrid: Fundamentos, 1980.
- _____. "O Jato de Sangue". *Cadernos de Teatro* - n. 95. Inacen, 1985.
- _____. "O Teatro e a Peste". *Cadernos de Teatro* - n. 95. Inacen. 1985.
- _____. *Linguagem e Vida*. GUINSBURG, J; FERNANDES, Sílvia (org.). São Paulo: Perspectiva, 1995.
- _____. *Seleção e Notas de Escritos de Antonin Artaud*. Cláudio WILLER (org.). Porto Alegre: L&PM, 1983.
- BARBA, Eugenio. *A Arte Secreta do Ator*. São Paulo: Hucitec/UNICAMP, 1995.
- CIAMPA, A. C. Identidade. In: LANE, S.T.M.; CODO, W. (org.) *Psicologia Social: o homem em movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- COSTA, J.F. *Psicanálise e Contexto Cultural*. Imaginário Psicanalítico, Grupos e Psicoterapias. 2. ed., Rio de Janeiro: Campus, 1989.
- MAUSS, Marcel. "As Técnicas Corporais". *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Edusp, 1974.
- PRADIER, Jean-Marie. *Etnocenologia: A Carne do Espírito*. *Repertório Teatro e Dança*, ano 1, nº1: Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas/UFBA. Tradução de Armindo Bião. Salvador, 1998.
- PRONKO, Leonard C. *Teatro: Leste & Oeste*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996.
- SALLES, Nara. *Sentidos: Uma Instauração Cênica. Processos criativos a partir da poética de Antonin Artaud*. Tese de Doutorado. Salvador: PPGAC.UFBA, 2004
- WILLER, Cláudio. *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM, 1983.

Notas

¹ Artigo inicialmente apresentado como palestra no Palco Giratório do SESC, em 2005, antes da apresentação do espetáculo "Cartas de Rodez" do ator francês Stephane Brodt.

² Tratamento inventado pelo médico Ugo Cerletti numa visita a um matadouro de porcos. Consiste em dar choques em pessoas com problemas mentais, sem matar, provocando uma convulsão. O choque provoca regressão fisiológica e psicológica, apagando funções psíquicas superiores. Os médicos postulavam que essa "desmontagem" iria promover uma "reconstrução" sadia. Pois a perda da memória, com os choques, provocaria o esquecimento dos acontecimentos que provocaram a psicose.

³ Em entrevista a Cláudio Willer publicada no jornal *Leia*, São Paulo em junho de 1986.

⁴ Nise nasceu em Alagoas, foi uma importante psiquiatra, esteve em colóquio com Carl Jung, e desenvolveu uma teoria sobre o tratamento psiquiátrico, utilizando-se principalmente das artes visuais. Dirigi o Hospital do Engenho de Dentro, onde criou o Museu de Imagens do Inconsciente, no Rio de Janeiro. Nise da Silveira foi uma profunda estudiosa da obra artaudiana.

⁵ Dada a diversidade de posições comumente associadas ao existencialismo, o termo não pode ser definido com precisão. No entanto, podem ser identificados alguns temas comuns a todos os escritores existencialistas: o principal é a ênfase posta na existência individual concreta e, conseqüentemente, na subjetividade, na liberdade individual e nos conflitos da opção.

⁶ Kierkegaard afirmava que é fundamental para o espírito reconhecer que temos medo não só de objetos específicos, mas também de um indefinido sentimento de apreensão, que ele denominou *temor*.

⁷ IN <http://www.esfm.ipn.mx/poesia/artaud/artaud.html>

⁸ Augustus Ferdinand Möbius (1790-1868) foi um matemático e astrônomo de origem alemã. Ele criou a fita de Möbius, que contém uma só superfície.

⁹Rudolf Laban, fez a correlação da fita de Möbius com a dança. Duas partes do corpo podem realizar movimentos diferentes e harmoniosos entre si.

NARA SALLES possui doutorado em Artes Cênicas pela UFBA (2004), Mestrado em Antropologia pela UFPE (1999), Especialização em Métodos e Técnicas de Pesquisas Antropológicas pela UFPE (1996), Graduação em Teatro Licenciatura pela UFPE (1993), Graduação em Artes Plásticas pela UDESC (1983). Atualmente é professora adjunto III e coordenadora do curso de Teatro (Licenciatura) e da Especialização no Ensino da Arte da Universidade Federal de Alagoas.

NARA SALLES has a doctorate in Performing Arts by UFBA (2004), Masters in Anthropology by the UFPE (1999), specialization in Research Methods and Anthropological Techniques by the UFPE (1996), Graduate Theater Degree at the UFPE (1993), Graduate in Art by UDESC (1983). He is currently professor and coordinator of the Theater course and the Graduate Specialization in Art Education, Universidade Federal de Alagoas.