

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

CAMILA CUNHA DE PAULA

ENTRE CONEXÕES:
O CORPO COMO TERRITÓRIO DE FRONTEIRA ENTRE DANÇA
CONTEMPORÂNEA PERFORMATIVA E ESPAÇOS URBANOS

UBERLÂNDIA

2019

CAMILA CUNHA DE PAULA

ENTRE CONEXÕES:
O CORPO COMO TERRITÓRIO DE FRONTEIRA ENTRE DANÇA
CONTEMPORÂNEA PERFORMATIVA E ESPAÇOS URBANOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação Artes Cênicas/Mestrado do Instituto de Artes (IARTE), da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração: Artes Cênicas

Linha de Pesquisa: Estudos em Artes Cênicas – Poéticas e linguagens da cena.

Orientação: Prof.^a Dr.^a Juliana Soares Bom-Tempo.

UBERLÂNDIA

2019

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

F324
2019 Paula, Camila Cunha de, 1992-
ENTRE CONEXÕES [recurso eletrônico] : O CORPO COMO
TERRITÓRIO DE FRONTEIRA ENTRE DANÇA CONTEMPORÂNEA,
PERFORMATIVA E ESPAÇOS URBANOS / Camila Cunha de Paula. -
2019.

Orientadora: Juliana Soares Bom-Tempo.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Pós-graduação em Artes Cênicas.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14399/ufu.dl.2019.2217>.

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. Teatro. I. Bom-Tempo, Juliana Soares, 1992-, (Orient.). II.
Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Artes
Cênicas. III. Título.

CDU: 792

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Artes Cênicas				
Defesa de:	Dissertação de mestrado acadêmico – PPGAC				
Data:	27 de maio de 2019	Hora de início:	10h	Hora de encerramento:	12h30
Matrícula do Discente:	11712ARC002				
Nome do Discente:	Camila Cunha de Paula				
Título do Trabalho:	ENTRE CONEXÕES: O CORPO COMO TERRITÓRIO DE FRONTEIRA ENTRE DANÇA CONTEMPORÂNEA PERFORMATIVA E ESPAÇOS URBANOS				
Área de concentração:	Artes Cênicas				
Linha de pesquisa:	Linha 1: Estudos em Artes Cênicas - Poéticas e Linguagens da Cena				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Imagens em Performance: intervenções urbanas e a mobilização dos signos				

Reuniu-se no Anfiteatro 50 - A, Campus Santa Mônica, da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, assim composta: Professores Doutores: Juliana Soares Bom-Tempo, orientadora da candidata; Renata Bittencourt Meira - UFU e Jussara Sobreira Setenta - UFBA.

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dr(a).Juliana Soares Bom-Tempo, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do PPGAC.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de [Mestre](#).

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Juliana Soares Bom Tempo, Professor(a) do Magistério Superior**, em 27/08/2019, às 11:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Renata Bittencourt Meira, Professor(a) do Magistério Superior**, em 28/08/2019, às 10:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jussara Sobreira Setenta, Usuário Externo**, em 28/08/2019, às 11:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_org_ao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1454986** e o código CRC **E1834BC8**.

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a todos aqueles que sonham,
E aos que lutam para que seus sonhos sejam realizados.
Aos que se sentem diferente,
Aos que não se enquadram,
Aos mutáveis, que não são sempre os mesmos.
Aos que se encontram,
Aos que se perdem.
Aos que improvisam, que dão espaço a criatividade,
Aos que experimentam, que não se contentam.
Aos que não desistem.

AGRADECIMENTOS

Agradeço sempre e primeiramente a Deus, que constitui uma parte fundamental da minha vida. Ao Guilherme que esteve comigo do início ao fim, nos altos e baixos da pesquisa e da vida. A minha família que sempre está do meu lado, me incentivando a dar mais um passo a diante. Agradeço a todos que participaram de alguma maneira desta jornada, que estiveram nos meus encontros, que se fizeram entre comigo, que me afetaram de algum modo, me reconstruindo. Agradeço a dança, por me encontrar. E aos lugares que ela pode me levar. A Uberlândia e toda sua gente.

A vida não se acaba quando deixamos de viver e sim quando deixamos de buscar algo nela.
Bob Marley

RESUMO

O corpo é tratado aqui como território de fronteira, se construindo a partir de uma dança contemporânea performativa realizada em espaços urbanos, em busca por diálogos entre performers e passantes num jogo de afetos. São problematizadas normatizações que se dão na interface corpo-espaco no intuito de romper com segmentações rígidas, fazendo vaziar sensibilidades e dando espaço para outros modos e novas possibilidades. Tudo isso, pensado a partir da análise de trabalhos em dança contemporânea e performance que deram origem a criação do trabalho em dança *Entre Conexões* que intervém na cidade e gera este texto. Uma ação que se constrói a partir da troca, da relação e da intervenção dos passantes.

Palavras-chave: corpo, dança contemporânea performativa, território, fronteira.

RESUMEN

El cuerpo es tratado aquí como territorio de frontera, se construyendo a partir de una danza contemporánea performativa hecha en espacios urbanos, en la búsqueda por diálogos entre performers y pasantes en un juego de afectos. Son problematizadas normativas que se dan en la interfaz cuerpo-espacio con el fin de romper con segmentaciones rígidas haciendo escapar sensibilidades y dando espacio para otros modos y nuevas posibilidades. Todo eso, pensando a partir del análisis de trabajos en danza contemporánea y performance que dieron origen a la creación del trabajo de danza *Entre Conexões*, que intervén en la ciudad y crea este texto. Una acción que se construye a partir del intercambio, de la relación y de la intervención de los pasantes.

Palabras claves: cuerpo, danza contemporânea performativa, território, frontera.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ponto de Encontro 1.

- Figura 1:** *Idas e Vindas: Devir nômade*. Camila Cunha, 2017, UaiQDança. Foto: Camila Cunha. 22
- Figura 2:** *Idas e Vindas: Devir nômade*. Camila Cunha, 2017, UaiQDança. Foto: Camila Cunha. 26
- Figura 3:** *A dança dele que gerou a minha: o Moçambique no processo criativo*. Camila Cunha, 2014, Viçosa. Foto: Esthela Reis. 33
- Figura 4:** *Performance fotográfica*. Fotógrafo performativo, 2015, Bogotá. 37
- Figura 5:** *Todo Cae 9.81*. Fernando Ovalle, Semillero Cuerpo y Espacio, 2013, Universidad de Caldas, Manizales, Colômbia. Fonte: Fabio Durso. 39
- Figura 6:** *Todo Cae 9.81*. Fernando Ovalle, Semillero Cuerpo y Espacio, 2013, Festival Universitario de Danza Contemporânea, Bogotá, Colômbia. Fonte: a produção do evento. 40
- Figura 7:** *Todo Cae 9.81*. Fernando Ovalle, Semillero Cuerpo y Espacio, 2013, Festival Universitario de Danza Contemporânea, Bogotá, Colômbia. Fonte: a produção do evento. 42
- Figura 8:** *Todo Cae 9.81*. Fernando Ovalle, Semillero Cuerpo y Espacio, 2013, Área externa Teatro Confamiliares, Manizales, Colômbia. Fonte: Fabio Durso. 45

Ponto de Encontro 2.

- Figura 9:** *Plástico Bolha*. Vanilton Lakka, NEPARC, 2014, Viçosa/UFV. Foto: Luciano Hara. 46
- Figuras 10 e 11:** *Ensaio Sobre a Forma Física do Mercúrio no Mundo*. Camila Cunha e Carlos Caetano, 2015, Céu das Artes, Patrocínio, MG. Fonte: a produção. 50

Ponto de Encontro 3.

- Figura 12:** *Cegos*. Desvio Coletivo, 2014. Fonte: <https://www.desviocoletivo.com.br/galeria/a966hfmbqp2uesmzih6mmssldyciam> 57
- Figura 13:** *Ata-me em teus braços coletivo*. Grupo Asfalto, 2017, Uberlândia. Foto: Guilherme Henrique. 58
- Figura 14:** *Ata-me em teus braços coletivo*. Grupo Asfalto, 2017, Uberlândia. Foto: Guilherme Henrique. 60
- Figura 15:** *La Bête*. Wagner Schwartz, 2015, Bienal Sesc de Dança, Campinas, SP. Foto: Osmar Zampieri. 66
- Figura 16:** *Jardindingente*. Grupo Asfalto, 2017, UFU, Uberlândia. Foto: Carla Fernanda. https://www.facebook.com/pg/asfalto.texturas/photos/?ref=page_internal 67
- Figura 17:** *Carcaça*, Grupo Strondum, 2015, Bienal SESC de Dança, Campinas, SP. Foto: Camila Cunha. 70

Ponto de Encontro 4.

- Figura 18:** *Multitud*. Tamara Cubas, 2015. Bienal Sesc de Dança, Centro Cultural, Campinas. Foto: Marco Flávio. 75

- Figura 19:** *Multitud*. Tamara Cubas, 2015. Bienal Sesc de Dança, UNICAMP, Campinas. Foto: Mariana Pires. 79
- Figura 20:** *Monoblocos*. Vanilton Lakka, 2011. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=8RN0mml6Rxg> 82
- Figura 21:** *Multitud*. Tamara Cubas, 2015. Bienal Sesc de Dança, UNICAMP, Campinas. Fonte: <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.10153632536284583&type=3&> 84

Ponto de Encontro 5.

- Figura 22:** *Nós Marílias-Primeiras Cartas* – Nadjá Dulce (2012). São João Del Rei. Fonte: Foto de Juliana Rodrigues. 94
- Figura 23:** *Bilhetes sobre a Dança* – Grupo Jovem UaiQDança (2017) Teatro Municipal de Uberlândia. Fonte: Foto de Do Fotografia. 95
- Figura 24:** *Rhythm 0* – Marina Abramovic (1974) Morra Arte Studio, Itália. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=kijKz3JzoD4> 100

Ponto de Encontro 6.

- Figura 25:** *Apoie-se!* Camila Cunha. Urbartes, Salvador/BA 2017. Foto: Guilherme Henrique. 104
- Figura 26:** *Entre* – Camila Cunha (2017) Primavera Asfáltica, Fonte: Foto de Guilherme Henrique. 108
- Figura 27:** *Entre* – Camila Cunha (2017) Mostra contemporânea de danças. Fonte: Foto de Do Fotografia. 109
- Figura 28:** *Entre* – Camila Cunha (2017) XIV Conexão Teatral. Foto: Guilherme Henrique. 110
- Figura 29:** *Entre Conexões* – Camila Cunha (2019) Patrocínio. Foto: Leandro Coelho. 115
- Figura 30:** *Entre Conexões* – Camila Cunha (2019) Patrocínio. Foto: Guilherme Henrique. 116
- Figura 31:** *Entre Conexões* – Camila Cunha (2019) Patrocínio. Foto: Leandro Coelho. 118
- Figura 32:** *Entre Conexões* – Camila Cunha (2019) Uberlândia. Foto: Camila Cunha. 120
- Figura 33:** *Entre Conexões* – Camila Cunha (2019) Uberlândia. Foto: Camila Cunha. 121
- Figura 34:** *Entre Conexões* – Camila Cunha (2019) Uberlândia. Foto: Camila Cunha. 122

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
PONTO DE ENCONTRO 1 – IMERGINDO FRONTEIRAS: CONSTRUÍDO TERRITÓRIOS, CORPOS E EXPERIÊNCIAS	19
I. CONSTRUINDO TERRITÓRIOS	20
II. NOVAS CONSTRUÇÕES: A SUBJETIVAÇÃO AGINDO SOBRE OS CORPOS URBANOS	26
III. A BUSCA DO ENTRE TERRITÓRIOS: A FRONTEIRA	32
IV. A EXPERIÊNCIA COMO FERRAMENTA NA CONSTRUÇÃO DO SUJEITO E DAS SUBJETIVIDADES	34
PONTO DE ENCONTRO 2 – DE VOLTA PARA MINHA TERRA: ANTIGOS TERRITÓRIOS, NOVAS VIVÊNCIAS	46
PONTO DE ENCONTRO 3 – SOBRE PERFORMERS, PERFORMANCES E PERFORMATIVIDADES: OUTRO MODO DE VER E FAZER ARTE	53
I. PERFORMER	54
II. PROGAMA PERFORMATIVO	55
III. O ESTRANHAMENTO COMO AGENCIADOR DE AFETOS E OUTROS MODOS	60
PONTO DE ENCONTRO 4 - OUTRO FORMATO, OUTRO MODO DE DIZER: DANÇA CONTEMPORÂNEA PERFORMATIVA	74
I. O JOGO COMO PARTE INTEGRANTE DA AÇÃO	84
PONTO DE ENCONTRO 5 - O CORPO, UM POSSIBILITADOR	88
I. SUJEITO-AGENTE	92
II. FALAS E DIZERES DO CORPO: VOCABULÁRIOS	96
PONTO DE ENCONTRO 6 – O EXPERIMENTO: REVELAÇÃO DO ENTRE	103
I. A AÇÃO <i>ENTRE</i>	107
II. UM NOVO FORMATO	110
III. <i>ENTRE CONEXÕES</i>	114
DESPEDIDA - O QUE FICA MARCADO, O QUE LEVO COMIGO	124
REFERÊNCIAS	127
ANEXOS	129

INTRODUÇÃO

O que venho contar aqui é uma série de acontecimentos que foram vivenciados e se fizeram corpo nesse estudo. Um relato analítico que trata de experiências, relações e trocas, que constrói um território de caminhos subjetivos, particulares e próprios, que não se restringe a ser único, individual e solitário. Caminhos cheios de vida, cheios de nós, de encontros e de conexões, de encantamentos, de estranhamentos. Um território múltiplo e diverso, território de fronteiras, de produção de subjetividades e afetos. Um território que dança, que é corpo, que se faz no corpo, meu e, também, seu. Corpo que fala, que quer dizer e ouvir para se reconstruir.

Deparo-me já de início com algumas questões: Dizer. O que dizer? Como dizer? Pra quem dizer? E como fazer com que esse dizer seja ouvido, esteja acessível e seja instigante? São tantas falas, tantos modos de dizer e poucos interessados em ouvir. Tem aquela fala que arranca sorrisos, aquela outra que se dá como no lidar com uma criança, aquela que expressa seriedade ou dureza. Falas que se apresentam de diversos modos, como aqui, também, falas que se expressam na escrita e na dança. Assim, construir um trabalho acadêmico em Artes Cênicas, trata-se de diferentes lugares da fala, em distintos campos do dizer e seus modos de comunicar. Ter intimidade com o estudo e trocar ideias com ele de modo que o escute, questione, entenda, usando de parâmetros acadêmicos, sem deixar que perca sua graça, sem que deixar de ser misterioso, empolgante e divertido para que não perca o encanto e o estímulo em pesquisar entre prática e teoria. Escrever, ler, discutir e construir pensamentos junto ao vivenciar e ao fazer¹. É criado no processo da investigação um território de aproximação da pesquisa: vivenciá-la, senti-la, perceber os caminhos que ela conduz e deixar que ela fale por si só. As idealizações, premonições, certezas ou produção de ideais fixas existem e acontecem, mas falham e se decompõe a todo tempo, dando lugar a uma (des)construção constante. Lugar de estar aberto, de ser atravessado, de experimentar, de ouvir, de silenciar, de deixar e se deixar chegar. Não é um lugar cômodo, as estruturas são questionadas e podem ser abaladas;

EXPERIMENTO I
Deixar que esta pesquisa atravesse
meu corpo, e que meu corpo atravesse

¹ Os quadros que se apresentam colados ao texto trazem a ideia de perfurá-lo e relacionar questões teóricas com fragmentos dos experimentos vivenciados no processo criativo que desenvolvi junto a disciplina do PPGAC/UFU *Tópicos Especiais de Estudos do Corpo*, no ano 2017, ministrada pela Prof.^a Dr.^a Renata Bittencourt Meira que será apresentada no capítulo 6 desta dissertação.

os alicerces podem se tornar outros. É um lugar de construção, de um mergulho que necessita de densidade, é um lugar de desassossegos, inquietudes.

A questão não é estabelecer certezas, e sim estar em busca, questionar, andar por caminhos desconhecidos, cavar buracos, romper linhas, fazer fissuras. É estar sensível para perceber as necessidades do estudo, se abrir para outras possibilidades. Criar um lugar de encontros e dar atenção não só para resultados e solidez; considerar, simultaneamente, o sentir e o vivenciar. É estar no entre, interligado e atento, se apropriando de elementos que se apresentam para construir um novo território.

Em termos de estratégia metodológica de investigação, trata-se de um estudo prático-teórico que propõe o acompanhamento, a criação e a execução de intervenções em espaços urbanos. É uma pesquisa cartográfica², um método de pesquisa que não se coloca como método por classificação nominal, mas um processo em que a pesquisa vai se fazendo na medida em que se tem contato com ela e, à medida em que se pesquisa, são apresentadas direções, formas e modos de relações. Um estudo que aqui foi construído pela seleção e análise de trabalhos contemporâneos em dança e performance, os quais contribuem para o desenvolvimento do estudo como instrumento de pesquisa e estímulos de criação de outras ações e proposições.

Proponho pensar territorialidades e corpos: como criar outros modos a partir do encontro de um corpo que dança e dialoga com o meio? Busco o pensar em territorialidades distintas que possibilitam diferentes modos de relação com a dança em espaços urbanos. Busco experienciar um corpo, indefinido e em construção, a procura por certa potência imanente aos encontros que produz fluxos e trocas, possibilitando um entre si e o mundo. Vale ressaltar que essa busca se faz tendo em conta que nossa sociedade é hoje regida por um sistema capitalista de produção de subjetividades, que muito influi nas possibilidades de relações, onde os desejos são direcionados para a produção e o consumo, limitando os espaços para os desejos vividos junto às experiências.

O corpo é tomado como território, assim como, os espaços urbanos: um lugar de trânsito de pessoas, onde a dança, ao intervir na cidade, pode se fazer acessível, mesmo que não haja o interesse direto em vê-la, como acontece ao irmos ao teatro, por

² Termo apresentado por Deleuse e Guattari (1997) no estudo sobre cartografias.

exemplo. A dança, quando realizada em espaços alternativos, está disponível e disposta a criar afetos aos que por ela passe. É no corpo que acontece a dança, assim como é no corpo que ela é percebida por aqueles que a presenciam. Criada esta relação, podemos apontar o estabelecimento de um território de fronteiras, delimitadas pela própria pele dos passantes na relação com os espaços urbanos e o que nele acontece. São criados entre os corpos, eixos e pontos de encontro numa relação rizomática dada pelos elementos da dança lançados num espaço partilhado no intuito de criar “entres” e possibilitar trocas despertando outros e novos modos de relação.

A ação em dança contemporânea performativa é pensada e organizada, neste estudo, a partir da ideia de programa performativo de Eleonora Fabião (2013). Um instrumento amplo de criação em que um enunciado claro produzido como plano de ação permite o uso de diversos elementos como, por exemplo, jogos e improvisações, dando espaço a trocas distintas e relações inusitadas com os espaços e o público. É elaborado como parte do estudo do dizer proposto para a ação a ser desenvolvida um vocabulário de movimentos. Tendo como um dos elementos principais a ideia de um jogo onde não há ganhadores e perdedores, um jogo em que as jogadas são criadas na medida em que se joga, como, também, suas regras.

A dança proposta em espaços urbanos possibilita a construção de um território cheio de disparadores de outros modos, um convite ao se permitir, ao vivenciar e ao experienciar. Experiência que, nos tempos de hoje, é enfraquecida pelo excesso de informações, de “achismos”, de julgamentos preestabelecidos, de conceitos enrijecidos e enraizados por sistemas de dominação que, em nossa sociedade, tendem a não permitir o contato com o outro, com o diferente, com o tempo da experiência. É criado pela ação em dança um território permeável, onde o espaço do comum é acionado, observado e provocado a jogar com elementos novos. São testados e ao mesmo tempo provocados a produção de processos de subjetivação ligados a como se está na cidade e, também, a como tais intervenções disparam outros modos.

Desta forma, pensamos na disponibilidade de dispositivos que provocam experiências e afetos, atuando na produção de subjetividades por meio de suas vivências. É a partir do contato com o externo que nos circunda que são criadas relações e despertadas reações e forma de estar e agir no mundo. Neste território de acontecimentos e afetos se analisa, provoca e propõe modos que diferem de rotulações e

esquadrinhamentos já estabelecidos, podendo criar um território de fronteira onde se buscam trocas e processos de subjetivações.

Percorri um caminho que foi construído junto a práticas, a termos, conceitos e a vivências que, consciente ou inconscientemente, ganharam sentido sendo alvo de discussões e reflexões. Territórios, espaços, construções, relações, encontros, fronteiras, vivências, dizeres e danças. Modos de construir territórios, de buscar fronteiras, modos de organizações e de relações entre os sujeitos e os corpos nos tempos atuais, assim como a necessidade de ter experiências e de vivenciar. Elementos estes que irão compor todo o campo de estudo deste trabalho estando em questão na análise de trabalhos práticos a serem apresentados.

Neste caminho trago comigo minha formação, minhas experiências tanto corporais a partir da dança, quanto da escrita, meus modos que se fundem a outros pelas fronteiras e ali se recriam. É aí que dou início ao mestrado, dentro dos parâmetros acadêmicos, com o contato com a orientação, as disciplinas, os professores, os outros mestrados, são tantos dispositivos que se apresentam dispostos, ou mais, atravessados sobre e sob mim e minha pesquisa que vamos construindo um novo modo de caminhar e, também, a cada passo outro caminho. Deparei-me com elementos novos que me fizeram abandonar pensamentos e até mesmo certezas antigas, que se desfizeram e deram espaços a experiências e saberes. Em contrapartida, outros apenas passaram por mim, como muitos passantes na rua que veem e passam, permanece algo neles, são afetados de alguma forma e me afetam, também, mesmo que não se disponham a jogar com o que se apresenta. O que busco está neste caminho, nas trocas de afetos, no ser atravessado a ponto de parar e questionar meus pensamentos enrijecidos e, também, os modos preestabelecidos de se estar na cidade, dando lugares aos jogos que se constroem com os novos elementos que se apresentam.

Trata-se do encontro em e entre fronteiras, da relação com o outro e com o espaço social, que se dá entre dança contemporânea e arte da performance, no encontro com os espaços urbanos e aqueles que os habitam. O trabalho se dá pelo entre dos corpos e dos territórios; com suas construções e as relações possíveis de seus habitantes com o meio, com o outro, com as ações em dança que se instalam, com o diferente e com o estranho. A pesquisa ganha consistência a partir do estudo e do partilhar de

vivências e modos de estar e agir no meio, numa relação corpo-espaço³. Dessa forma, o problema da presente investigação está na construção de relações na interface arte-cidade: o entre das fronteiras possíveis dos passantes em uma cidade ao serem atravessados pela arte, pelo corpo, pela dança. E, além disso, quais estratégias podem funcionar com maior efetividade para que essa aproximação se dê de forma a envolvê-los – arte, cidade e passantes - em uma construção conjunta de uma ação em dança performativa. Proponho acompanhar o “como” de fazer mover, de aproximar e distanciar, de retirar do lugar de conforto, de criar outras relações e atravessar ou recriar fronteiras.

A cada capítulo apresento um encontro diferente com obras artísticas, contextos, conceitos e experiências que elas me proporcionam, por isso os nomeio de “pontos de encontro”. Em primeiro instante utilizo de trabalhos de dança contemporânea que estive diretamente envolvida na produção e execução dos trabalhos abordando temas relacionados a territórios, a fronteiras, a construção dos sujeitos e a produção de subjetividades. Ações que aconteceram em períodos, espaços e modos diferentes, me possibilitando observar os modos de relações em cada situação experienciada.

No capítulo seguinte, o encontro foi com dois trabalhos que me levaram a querer ir além das minhas práticas de dança realizadas até então. Levou-me também ao interesse pelos espaços urbanos e o caminho para chegar ao quarto ponto de encontro: a descoberta da performance. Neste encontro pude estudar as ações de performers, o desejo em criar relações com o externo, as trocas que realizam com o meio, com a sociedade. O processo de composição foi observado a partir do ponto de vista do programa performativo, para a análise da criação de ações em performance e o estranhamento que muitas ações podem gerar. Como não fui capaz e não me interessava me distanciar da dança, meu próximo ponto de encontro foi com a dança contemporânea performativa. A possibilidade de usar programas performativos em composições em dança, o uso de jogos e obras em dança que foram imprescindíveis para melhor desenvolvimento e compreensão deste trabalho. Percebo aí a necessidade em falar dos corpos, ações que os colocam a prova, que os fazem ser possibilitadores e agentes de ações em dança contemporânea performativa. Corpos que falam, que possuem modos e

³ Termo que “não se constituem de significados prévios, mas se organizam a partir de seu próprio estado experiencial” (MUNDIM, 2013, p.3). MUNDIM, Ana Carolina. Corpo-espaço na dança. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia; 2013.

criam vocabulários. E encontro o ponto, por fim, em que meu próprio corpo entra em ação, seguindo os propósitos e conceitos pensados para esta pesquisa, gerando o trabalho artístico *Entre Encontros* e, posteriormente, o *Entre Conexões*.

PONTO DE ENCONTRO 1 – IMERGINDO FRONTEIRAS: CONSTRUINDO TERRITÓRIOS, CORPOS E EXPERIÊNCIAS

No decorrer do tempo de experiências e vivências em dança, foram despertadas inquietações que me levaram a um intercâmbio, ainda durante minha Graduação em Dança na Universidade Federal de Viçosa, rumo a cidade de Manizales⁴, Colômbia, em 2013. Neste intercâmbio fui provocada a perceber e me relacionar de forma diferente com o mundo a meu redor. O simples fato de estar naquele lugar fazia com que me sentisse performando diariamente. Era tomada pela sensação de estar liberta, de poder fazer parte daquele território, me rever; existir de uma maneira distinta sendo capaz de propor trocas e me permitir ser afetada por aquilo que se apresentava diferente nos modos e nos hábitos mais corriqueiros. Situações onde pude me dar conta que o modo operante das minhas ações e reações anteriores se apresentavam de maneiras rígidas e fortemente controladas, evitando criar relações e me envolver com o outro e com os espaços.

Na experiência de ser estrangeira, tudo isso era colocado em xeque, era afrontado por mim mesmo, pela necessidade de me conectar e experimentar aquele novo lugar e pelas situações em que me encontrava. Tal experiência me desprende de mim mesma e me despertou o interesse, tanto em observar, como, também, em vivenciar aquilo que me cercava. Esta vivência me levou a encontros pessoais e internos regidos pelo contato com o diferente e, também, por estar em um contexto artístico. Na Colômbia pude vivenciar outros modos de relações com a arte, com a dança e com a cidade por meio de seus hábitos e habitantes. Bares dançantes, circulação de arte por meio de festivais acessíveis ao público, a valorização do folclore e a arte nas ruas.

O despertar que esta experiência, de estar em território distinto, me provocou foi propulsora de reflexões e gerou diversas questões. Algumas delas foram: Qual a relação existente entre um território e os modos de seus habitantes? Onde fica o controle, o poder sobre os afetos em territórios e entre os sujeitos? E sobre o estar em diferentes territórios, ser estranho, mas também fazer parte, isso te faz ser, no corpo, fronteira? Construir rizomas, ser entre, trocar, se construir e se reconstruir a cada experiência... como é ser um território de fronteiras no próprio corpo? Questões que, independente das

⁴ Cidade localizada na Cordilheira dos Andes, próxima ao vulcão Nevado del Ruiz, também conhecida como a capital do café na Colômbia e capital do departamento de Caldas.

respostas, se tornaram um caminho a ser seguido dando propulsão a investigações e norteando esta pesquisa, assim como localizando-a em seus conceitos básicos.

I. CONSTRUINDO TERRITÓRIOS

A palavra territórios se faz indispensável nesta pesquisa. Para entendermos melhor o conceito que aqui proponho operar, apresento este termo sob a perspectiva artística proposta por Bom-Tempo (2015) ao dirigir-se à arte da performance. A autora afirma que um território se difere de um terreno pela construção que possui, seja física e/ou política, se construindo junto a signos e a símbolos que o compõem e o caracterizam. Os territórios deste estudo se apresentam de forma física, podendo citar como exemplo, a utilização dos espaços urbanos, que se configuram, ao mesmo tempo, em espaços sociais e possuem especificidades identitárias, podendo ser mutáveis em relação a suas ocupações.

Os territórios tratam, também, de corpos e territórios corporais que se constroem continuamente junto às vivências, presenciando, experimentando e gerando, a partir delas, um armazenamento de bagagens e um estado de aptidão para utilizá-las em diálogo com o meio de circulação. É o corpo um território de fronteiras permeáveis e rizomáticas que permitem a relação com elementos externos, tornando-os, também e ao mesmo tempo, internos.

Para iniciar o exercício de reflexão e contextualização com as práticas, trago aqui para relacionar a ideia de territórios construídos junto aos corpos e aos espaços, um trabalho de 2017, ano em que já estava cursando as disciplinas do mestrado em Artes Cênicas da UFU e, também, pude ministrar aulas em uma turma de dança contemporânea na escola de dança UaiQDança⁵, na qual desenvolvi, junto aos alunos⁶, o trabalho *Idas e Vindas: devir nômade*. Este buscou tratar de caminhos, de histórias; dos nossos encontros e das nossas partilhas que se transformavam em movimentos e cenas de uma dança. Partilhas que geraram um pequeno texto de apresentação do trabalho:

⁵ Escola de dança da cidade de Uberlândia dirigida por Fernanda Bevilaqua.

⁶ Turma composta por: Ana Carolina Rodrigues, Beatriz Avinco, Guilherme Henrique dos Santos, Isabela Vinhal, Letícia Verri e Lívia Chiovto. Tendo como colaboradoras nas criações Mariane Schmidt, Bárbara Silvestre, Mariana Milane entre outras passantes pelas aulas.

Ser nômade, migrar, mudar... mas não só de lugar. É romper barreiras, se entregar, se permitir e ir, caminhar, mesmo sem saber a rota ou onde vai dar. É um constante buscar. É se perder pra se encontrar, é um encontro de devaneios num despertar de olhares (possibilidades). Somos histórias e sonhos, por vezes presos ao passado com medo do que virá, mas acreditando no encanto, na beleza e na euforia de mudar. É querer o novo, é ser novo, um novo eu, ser nós em qualquer lugar (Texto do trabalho *Idas e Vindas*, 2017).

Durante a construção do trabalho, o trânsito de pessoas nas aulas foi algo que me chamou a atenção. Pessoas que iniciaram e não puderam mais continuar, outras que entraram quando o trabalho já estava bem adiantado, outras que iam fazer apenas uma aula e ainda teve quem não pudesse ir no dia da apresentação sendo necessárias mudanças em praticamente todos os dias de aulas e ensaios. Algo que desestabilizou o grupo gerando insegurança em alguns dos membros, mas, também, algo que se afirmava como verdade sobre o que estávamos apresentando, as idas e vindas, que se tornou nome do trabalho. Se pensarmos na ideia de territórios os quais são construídos, desconstruídos e reconstruídos, este trabalho passou por esse processo de territorialização e desterritorialização inúmeras vezes, até o último dia, o da apresentação.

Usávamos de dois elementos cênicos: os sapatos, que cada um levou o seu conforme o próprio gosto, e uma carta construída pelo grupo que era lida e dançada durante a apresentação e entregue a uma pessoa do público. Os sapatos não eram usados nos pés, eram carregados, jogados, organizados, auxiliando algumas dinâmicas da apresentação e com eles se contavam histórias junto aos corpos em movimento. Eram signos e símbolos de locomoção que nos colocavam em trânsitos, ação que muito foi usada em *Idas e Vindas*; o andar. Andar lento, correr, parar, usando de duplas e do estar sozinho, dançando a mesma dança que o outro, do seu modo, na sua direção, contar da sua jornada em movimentos, encontrar o outro, ir com ele. Não pertencer a nenhum lugar ou ser habitada por um pouco de cada um deles? Transitar! Ir, mas também voltar! Criar relações com o meio, se afetar, se expressar, encontrar no outro semelhanças e diferenças, e jogar com isso. Nas partilhas podíamos ver como se encontravam com suas histórias, quantos caminhos semelhantes e quantas reações distintas que, em movimentos eram únicos.

Mesmo que este trabalho não tenha sido apresentado em espaços urbanos, ao tratar dos trânsitos, do caminhar e do cotidiano, possibilitou perceber a íntima relação de construção entre corpos e os modos como se ocupa e se movimentar nos espaços. Uma espécie de mútua criação em que um provoca o outro a se reconfigurar, operações que se dão nas fronteiras de tais territórios: espaços e corpos.



Figura 1: *Idas e Vindas: Devir nômade*. Camila Cunha, 2017, UaiQDança. Foto: Camila Cunha.

Daí me pergunto: do que se tratam as construções sociais que se dão entre os espaços e os corpos? Para ensaiar respostas a tal questão, uso da filosofia de Michel Foucault (1987), ao apresentar as sociedades disciplinares pensadas como consequentes dos processos de subjetivação de corpos docilizados e produtivos, segmentados por uma biopolítica e um biopoder. Um poder sobre as dimensões biológicas e sociais, sobre os corpos e sobre a própria vida. São estabelecidos, dentro desta perspectiva, espaços esquadrihados que delimitam os lugares onde se pode estar e os modos de se relacionar ali. É uma relação de poder e de controle dos espaços dada no e para os corpos.

Os corpos aqui são tomados como agentes estratégicos de captura, disciplinarização e controle. São produzidos como corpos dóceis e disciplinados que funcionam em sistemas maquinários – maquinais e mecânicos⁷ - para obtenção de produtividade e da efetividade do que chamamos cidade. Esses sistemas enrijecem, corrompem e controlam os indivíduos, transformando os corpos em engrenagens de

⁷ Termos tratados por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs 1 Esquizofrenia e Capitalismo*, 1995.

uma máquina mecânica obediente e governada pelo Estado. É estabelecida uma relação de afetação desvairada de potências que passam a expressar e a refletir o encontro indivíduo-sociedade. Essa maquinaria coloca os corpos em situação de automatismo, em que se vivem inconscientemente suas gestualidades e movimentações reprodutivas. Nos espaços urbanos são estabelecidos símbolos, signos e significados que dificilmente se rompem e tendem a direcionar, homogeneizar e controlar os corpos que ali transitam.

Em *Idas e Vindas*, mesmo sem a pretensão de trabalhar esta ideia de corpos dóceis, é possível detectar alguns momentos em que pode haver esta relação: o primeiro é quando os bailarinos fazem juntos uma mesma movimentação em alta velocidade, repetindo algumas vezes esta mesma sequência, dando a ideia de um sistema maquínico. Outra possibilidade poderia ser quando se colocam em corredores de corridas, nos quais vão e voltam por um longo tempo até que resolvem sair do palco dando fim ao trabalho. O fato de repetir, de fazer a mesma coisa por algum tempo é um elo que facilmente se liga a ideia do mecânico e maquínico, pois uma máquina é programada para fazer algo e o faz repetidamente pelo tempo que for necessário. A velocidade também é um elemento relacionável à máquina, uma vez que foi criada para agilizar o trabalho do homem. E ainda pelos muitos corpos estarem fazendo a mesma coisa, um igual ao outro, como em uma esteira onde o trabalho é em conjunto, um passando para o outro, tendo que encontrar o mesmo ritmo para que não acumule ou se perca algo ao longo do trabalho.

Outra perspectiva da formação de um grupo social que constitui uma espacialidade territorial está nas palavras de Edwin Hutchins (1999) sobre a cognição distribuída. Segundo o autor, nossas habilidades e inteligências (cognitivas) foram transmitidas a nós por meio de modelações culturais que se desenvolvem em processos de aprendizagem. A sociedade cognitiva está para além da capacidade individual de seus membros. Tais membros se constroem pelo meio, aprendem, lembram e transmitem informações culturais distribuídas. Todo indivíduo é afetado e se constrói pelo social (podendo ser positiva e negativamente e a partir de qualquer situação; por exemplo, ao participar de uma apresentação de dança pode ser gerada uma sensação de euforia que o motiva ou a algo que o deprime e o afasta das relações). É uma ideia de construção social básica a partir do envolvimento com o meio e com aquilo que cria relações.

Nesta situação, para pensarmos o trabalho em dança *Idas e Vindas*, coloco o meio social comum sendo o espaço da aula de dança contemporânea, aquilo que foi compartilhado como dinâmicas, movimentos e caminhos para se moverem, pensamentos que compunham este lugar. Pude perceber uma apropriação dessas intenções e dos modos desenvolvidos nas aulas quando houve o pedido para que os bailarinos criassem suas próprias danças. Estes elementos trabalhados em sala de aula e os treinos passaram a ser comuns aos bailarinos sendo capazes de utilizá-los em suas proposições de movimentos. Apropriaram-se dos movimentos, estes já faziam parte deles, de seus repertórios, de seus dizeres em dança. Outra possibilidade, um tanto mais sutil de afeto (que não partiu de um ensino ou estímulo), que propôs a construção de algo que podemos chamar de cognição distribuída, pode ser o próprio tema que foi construído a partir das vivências e das partilhas, tanto orais quanto em movimentos, as quais criávamos relações e reações em nossas expressões de movimentos.

De outra parte, Deleuze e Guattari (1995) propõem um escape às ideias de corpos dóceis e de cognição distribuída segundo o princípio de que tudo está em constante mutação e os processos se dão de modos não cristalizados mesmo diante de todo um sistema de controle dos corpos, dos modos, dos espaços e da vida. São pensamentos que possibilitam o questionar de padrões e imposições vividas no meio social ou, especificamente, no urbano, que se trata do plano onde o presente trabalho investigativo e artístico é proposto. Existem rizomas que interligam elementos nas e das cidades, “um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 36). Assim, a presente pesquisa se direciona para o “entre”. Um indivíduo se relaciona com algo e é com ele, da combinação entre elementos, que produzem ele mesmo e novas relações entre si e o mundo.

A relação com o meio, com o externo é algo que podemos ver em diversos trabalhos de danças contemporâneas, assim como em *Idas e Vindas*. São criações rizomáticas onde se propõe estar interligado, mas não necessariamente em uma organicidade linear, e, sim, múltipla e sem forma definida, ramificando falas e trabalhando com elementos diversos em seus dizeres. Podemos localizar essa constante reterritorialização junto às mudanças contínuas que foram necessárias neste trabalho pela construção e desconstrução do grupo de bailarinos. Uma tentativa constante de falar sobre o ser nômade, de mudanças que aconteciam em nós e nas nossas expressões,

utilizando de diversos modos para isso, gerando afetos distintos no público e conexões inúmeras e inusitadas. Uma construção onde o grupo caminhou junto experimentando caminhos e processos, que, apesar de coletivos, cada um tinha sua percepção e reação, cada um construiu o próprio dizer, mesmo sendo afetado pelo dizer dos outros e dos elementos das aulas e da própria obra.

Figura 2: *Idas e Vindas: Devir nômade*. Camila Cunha, 2017, UaiQDança. Foto: Camila Cunha.

São todos estes, tanto Foucault e Hutchins como Deleuze e Guattari, propositores de estudos que se direcionam a um entendimento da sociedade e suas relações. Autores que apresentam elementos conceituais que delimitam e resistem ao meio social, permitindo que sejam vistos alguns modos da relação dos corpos com os espaços. Conceitos que puderam ser vistos e analisados a partir de corpos e seus dizeres em um trabalho de dança contemporânea, tendo este território como um meio social, onde subjetividades são construídas a partir de suas relações e proposições. São territórios corporais que se constroem e reconstroem a partir de relações que a eles são possibilitadas. A proposta de observação e a presença destes conceitos seguem como ferramentas de análise no decorrer da pesquisa, junto a outros trabalhos artísticos a serem apresentados e aos corpos que se constroem por modos de relações com o meio. Tem-se como elemento de ligação o fazer artístico, mais especificamente o que chamamos aqui de dança contemporânea performativa em intervenção urbana como possibilitadora de relações novas e modos mais flexíveis, que rompam com a rigidez e a docilização normativa, aproximando o passante da obra que vê, possibilitando relações com algo diferente, que o afeta e faz gerar outros modos e outras relações.



Figura 2: *Idas e Vindas: Devir nômade*. Camila Cunha, 2017, UaiQDança. Foto: Camila Cunha.

São todos estes, tanto Foucault e Hutchins como Deleuze e Guattari, propositores de estudos que se direcionam a um entendimento da sociedade e suas relações. Autores que apresentam elementos conceituais que delimitam e resistem ao meio social, permitindo que sejam vistos alguns modos da relação dos corpos com os espaços. Conceitos que puderam ser vistos e analisados a partir de corpos e seus dizeres em um trabalho de dança contemporânea, tendo este território como um meio social, onde subjetividades são construídas a partir de suas relações e proposições. São territórios corporais que se constroem e reconstroem a partir de relações que a eles são possibilitadas. A proposta de observação e a presença destes conceitos seguem como ferramentas de análise no decorrer da pesquisa, junto a outros trabalhos artísticos a serem apresentados e aos corpos que se constroem por modos de relações com o meio. Tem-se como elemento de ligação o fazer artístico, mais especificamente o que chamamos aqui de dança contemporânea performativa em intervenção urbana como possibilitadora de relações novas e modos mais flexíveis, que rompam com a rigidez e a docilização normativa, aproximando o passante da obra que vê, possibilitando relações com algo diferente, que o afeta e faz gerar outros modos e outras relações.

II. NOVAS CONSTRUÇÕES: A SUBJETIVAÇÃO AGINDO SOBRE OS CORPOS URBANOS

Se pensarmos em territórios corporais torna-se importante adentrar no que se denomina de processos de subjetivação ou produção de subjetividade. Estes são modos

complexos de perceber e se relacionar consigo mesmo e com o mundo, lançados, muitas vezes, pelo sistema capitalista, diretamente ligado ao comércio, à necessidade de produção e consumo. Junto a isso, não só o capitalismo gera processos de subjetivação, pois, o escape ou a busca por algo que resista aos modos de produção capitalísticos, também, podem produzir subjetividades. Ou seja, são inúmeras formas de produzir subjetividades e diversas relações que geram processos de subjetivação.

É possível afirmar por meio dos estudos apresentados, assim como outros estudiosos e acadêmicos não citados que a relação que se dá entre sujeito e mundo passou por diversas transformações no decorrer do tempo. Hoje nos deparamos com uma relação possibilitada pelo conceito de subjetivação. Proposição esta desenvolvida por Guattari e apresentada por Suely Rolnik em 2007 no livro *Micropolítica: Cartografias do desejo*. Este texto trata a produção de subjetividade e os processos de subjetivação como um modo de perceber e relacionar-se com o mundo capitalista. O tema é apresentado como uma circulação de afetos que direcionam relações e modos de estar com o meio. Os processos de subjetivação atingem o

(...) coração dos indivíduos, em sua maneira de perceber o mundo, de se articular com o tecido urbano, com os processos maquínicos do trabalho e com a ordem social suporte dessas forças produtivas (GUATTARI; ROLNIK, 2007, p. 34).

Não se trata de um pensamento individual e isolado, seria algo relacionado a desejos coletivos, a construção de territórios comuns despertados ou disparados por mecanismos do nosso sistema dominante e dirigente, que nos induz a determinados modos. A subjetividade tem aqui um processo mecânico e industrial, assim como condiz com elementos do sujeito e da humanidade.

É possível ensaiar uma relação de processos de subjetivação no contexto da dança se pensarmos em uma escola de dança que produz um espetáculo de fim de ano ou um festival onde a coreografia deverá estar pronta em tal data, deve estar dentro de tal tema, apresentar sua técnica e elementos impactantes, e, claro, agradecer ao público e aos dançarinos aprendizes, para que possam, cada vez mais, consumir aquele produto. *Idas e Vinda* não se encaixou muito neste perfil uma vez que o tema foi algo que surgiu nas aulas e a apresentação foi referente a um trabalho em processo que tomou forma de modo a ter elementos para dizer o que pretendia.

As máquinas de produção da subjetividade variam. Em sistemas tradicionais, por exemplo, a subjetividade é fabricada por máquinas mais territorializadas, na escala de uma etnia, de uma corporação profissional, de uma casta. Já no sistema capitalístico, a produção é industrial e se dá em escala internacional (GUATTARI; ROLNIK, 2007, p. 33).

Trata-se de uma produção capitalística de subjetividade onde somos afetados por tudo aquilo que nos relacionamos, seja em casa, na escola, nas ruas, com os materiais que utilizamos no nosso dia a dia. Tudo tem potencial significante, e são disparados por forças dominantes, sistemas de significação dominantes que produzem símbolos e signos que podem criar e recriar significados e falas que dialogam com nossa percepção e relação do e com o mundo capitalístico. O que se aproxima da proposição da cognição distribuída onde as subjetividades se constroem a partir da relação com aquilo que está ao seu redor, com aquilo que se experiencia.

No entanto, a cognição distribuída estaria mais interessada em produzir saberes e na produção de outros e/ou novos modos ligados aos sujeitos. Já os processos de subjetivação interessado na produção e no consumo que operam propriamente nas conexões. Ambos focados sempre nos modos de relação e não na classificação dos elementos. A cognição, que não deixa de ser em momento algum uma forma de relação do sujeito com o mundo, se aproxima mais, do ponto de vista apresentado, do sujeito colocando-o no centro da relação. Enquanto os processos de subjetivação operam no próprio entre, sendo uma relação de cocriação entre o sujeito e o mundo, que é tanto produzida como consumida.

A produção de subjetividade apresenta-se para além da ancestralidade ou heranças genéticas e biológicas centradas no indivíduo, mas por uma relação com o mundo em que o circunda, com a indústria que possui um enorme lugar de poder no mundo atual e por suas íntimas relações com o comércio e com o capital. Os processos de subjetivação estariam no lugar de disparadores de afetos, de percepções e ações, em resposta aos modos de vida, operam muito mais inconsciente e involuntariamente. Em consonância, os processos de subjetivação se direcionam aos sujeitos como seres inacabados, em constante construção na relação de mundo em que estes presenciam e participam.

Se virmos uma dança acontecendo em um espaço urbano, não apenas, e sim, em conjunto com ela, é possível pensar que os bailarinos estudaram em determinada escola

ou faculdade e por isso o trabalho se apresenta desta ou daquela forma. Entretanto, há de se pensar, também, nas relações que se criam com o espaço em que acontece a dança, com o mundo que se estabelece ali e os elementos que se apresentam disponíveis para trocas, se tornando dispositivos de experiências e construções de modos (de percepções, de relações e de falas - produções de enunciações)).

Há tudo o que se passou antes, na escola primária, na vida doméstica, toda uma espécie de aprendizado que consiste em ele deslocar-se na cidade desde a infância, ver televisão, em suma, estar em todo um ambiente maquínico (GUATTARI; ROLNIK, 2007, p.35).

Cotidianamente somos treinados a lidar com este ambiente maquínico, utilizando de modos mecânicos para lidar com ele. Possuímos ideias preestabelecidas e recorrentes, que, poucas vezes, questionamos e que não dão espaço para o novo, para o diferente. Muitas vezes, estes pensamentos podem estar ligados a distorções cognitivas⁸ e para elas precisamos encontrar respostas alternativas. Assim, também, com nossas ações, às vezes, é necessário buscar modos alternativos de lidar com o mundo, com o outro e até consigo mesmo, se permitindo. Do que valeria viver aprisionado em si mesmo, não experimentando a diversidade de relações, (des)encantos e descobertas que a vida proporciona?

Vivemos em uma sociedade onde as relações estão muito efêmeras, tudo é muito passageiro, com tempo de duração contado. Um trânsito do estar e do não estar vivido em *Idas e Vindas* pelos participantes do grupo, por pouco resistimos em compartilhar o trabalho no dia da apresentação. Um território de vida que nos esgota, que nos prende e não permite que estejamos inteiros em algo. Existe sempre algo que é mais importante e outras inúmeras coisas que se fazer. Um não pertencimento, um ser que é cheio de seres, formas e modos. Mudanças constantes; mudamos tanto que, por vezes, nos perdemos e nos recriamos. Criamos também alguns automatismos, modos mecânicos nos quais enrijecemos o pensar e o agir. Alvos do produzir e do consumir. Queremos cada vez mais e precisamos cada vez menos.

É a partir das vivências ou experiências que temos no decorrer da vida que são possibilitados modos de pensar e se relacionar com diversos territórios, seja com a rua,

⁸ Tomo a liberdade de citar um termo apresentado pela minha psicóloga em uma das sessões que trabalhamos a detecção dos pensamentos que podem gerar interpretações rígidas e não ser assertivas.

com a arte, com o próprio corpo; enfim, com tudo aquilo que pode nos afetar e gerar trocas. Experiências estas que não vem do campo da informação, mas do próprio fazer e estar ali, do ser atravessado por algo e criar um espaço de diálogos e contaminações nos *entres*. Trata-se de uma construção em tempo real, onde as ferramentas e os elementos nos constroem e nos desconstroem, podendo partir de bagagens de experiências vividas lançadas como proposições ou, ainda, novos elementos chegando e misturando-se às fronteiras de composição de um território. A cada troca, a cada experiência doamos um pouco de nós e recebemos um pouco do outro e do próprio espaço em que nos relacionamos; sendo assim, já não somos mais os mesmos, a cada encontro é uma nova mudança, numa transição constante. Assim, também, acontece com as ações, com as produções artísticas, com os corpos. Trata-se de saber que da próxima vez que dançar ou ver o mesmo trabalho já será diferente, mesmo sendo o mesmo, a própria ação causa novas experiências ao se repetir em novos tempos e nos outros espaços.

Aqui faz-se uma relação mais direta com a vida cotidiana, com os modos que se estabelecem entre sujeitos, subjetividades e mundo. Algo que podemos ver a nosso redor de maneira clara com o produzir e consumir. Insisto na observação das relações que se dão a nosso redor, no deixar a própria essência do significado e da nossa vivência cotidiana na intenção de buscar sensibilidades com o que acontece conosco e com o mundo. Despertar para ver estes modos agindo sobre nossas vidas e sendo capazes de detectar e refletir sobre esta relação.

Os modos de existir que se apresentam são, na maioria das vezes, direcionados e condicionados ao fazer-mover dos sujeitos, direcionados a produção e ao consumo, o que nos remete ao que seriam pensados como corpos dóceis (FOUCAULT, 1987). Cria-se, assim, uma visão de mundo onde é necessária a produção e o consumo, muito mais do que se pensar a busca por uma identidade ou por classificações grupais. Por assim dizer, somos estimulados a produção, de forma a ganhar autonomia e sentir a necessidade em produzir e o desejo em consumir. Deste modo, podemos ver “sistemas de conexão direta entre as grandes máquinas produtivas, as grandes máquinas de controle social e as instâncias psíquicas que definem a maneira de perceber o mundo” (GUATTARI; ROLNIK, 2007, p.35). Afinal, o valor do sujeito aqui é diretamente ligado àquilo que ele produz, no sentido da produção capitalista.

Pode-se dizer que “a subjetividade é produzida por agenciamentos de enunciação” (GUATTARI; ROLNIK, 2007, p. 39). Sendo assim, são criados e lançados modos de fala (algo muito unido ao marketing), que agem sobre os desejos de consumir e produzir dos sujeitos. Essa ideia de enunciação parte dos próprios sujeitos que se fazem locutores e receptores ao mesmo tempo. Falas que não se apresentam individuais ou aleatórias, mas que se tornam compartilhamentos de grupos. Para dizer de tais vozes no mundo, “ao invés de sujeito, sujeito de enunciação (...) prefiro falar em ‘agenciamento coletivo de enunciação’” (GUATTARI; ROLNIK, 2007, p.39); uma voz coletiva.

As enunciações que pretendo trabalhar neste estudo se apresentam no campo da dança contemporânea performativa em relação aos possíveis afetos com os espaços urbanos e os que neles habitam. Observo os dizeres de danças e performances e as conexões que produzem. Busco pensar o território no qual elas acontecem, espaços públicos e urbanos, assim como os territórios que se constroem a partir das intervenções do que tomo aqui como dança performativa. Como os passantes recebem esse dizeres, como são afetados, ou por quais signos e como respondem? Isso dentro do investigar, refletir, analisar e dialogar com conceitos e práticas para dizer aqui através da presente escrita.

A produção da subjetividade é hoje, no mundo capitalista, a produção mais importante que se pode ter, mais importante até que petróleo e energia. Ela faz o capital circular e gera servidores empenhados e dispostos, envolvidos no mundo em que vivem. Na ideia de sermos motivados a produzir e a consumir, o sujeito neste ciclo é terminal, sendo assim, é um agente produtor e consumidor de subjetividades. Ele consome sistemas em diversos vieses como em âmbito corporal, social e de poderes, a medida que é afetado por tais dimensões e cria suas relações. “O indivíduo, a meu ver, está na encruzilhada de múltiplos componentes de subjetividades” (GUATTARI; ROLNIK, 2007, p. 43).

Trago esta ideia por ser uma vivência da qual não podemos fugir no mundo atual. Se vamos para um lado estamos produzindo subjetividades e se vamos para outros estamos em processos de subjetivações. Me deparo com um território domado por estes modos de relação sendo necessário ter ciência disto para poder trabalhar e propor ações e intervenções neste meio social ao qual o trabalho se propõe a acontecer. Se propormos

pensar a partir da dança contemporânea, os processos de subjetivação chegam de uma forma mais branda pelo estranhamento que geram e a expansão de possibilidades que permitem. Assim, o intento aqui é tratar a dança contemporânea performativa nos espaços urbanos a partir do estudo de seus modos de relação.

III. A BUSCA DO ENTRE TERRITÓRIOS: A FRONTEIRA

Trazendo para outra ação em dança apresento aqui: *A Dança dele que gerou a minha: o Moçambique no processo criativo*⁹; um trabalho que teve início na disciplina de Danças Brasileiras e acabou se tornando minha pesquisa de monografia do curso de Dança da UFV¹⁰, apresentado em 2014, sob orientação de Laura Pronsato. Uma dança que foi criada a partir de uma pesquisa ancestral através de uma árvore genealógica, sendo material de descoberta do Terno de Moçambique¹¹ na minha família, com meu avô e tataravô paternos. Nesta experiência criei vivências com relação a este movimento cultural, assim como memórias que fui criando das histórias contadas sobre estes dois membros e fundadores do Terno. Foi um estar em mim, no aqui e agora pesquisando e criando, e estando neles, nas suas histórias e culturas.

A dança composta contava essa história em suas ações: vestida com uma saia de pano cru e com um turbante iniciava caminhando, lentamente e com muita dificuldade, por um chão de pedras e cascalhos até chegar à beira de um rio imaginário onde lavava minhas mãos, meu rosto, me refrescava, pegava meu vaso cheio de água e seguia para casa; lá estava minha bandeira, minha saia de rainha e, enquanto colocava ela e me produzia para ser rainha (rainha do Moçambique), cantava. Pronta, agora eu era outra, eu podia dançar, me mover, me conectar com o divino. Eu buscava, buscava pelo meu avô, até que nos encontrávamos no terno. Ao som do Moçambique dançávamos. Dançávamos a partir do meu corpo e do meu movimento que interpretava com a minha dança contemporânea o que dele vinha com os movimentos do terno. Era um entre eu e

⁹ Este trabalho foi apresentado em minha defesa de monografia, no Enearte 2014, I Encontro de cultura Afro Brasileira, em Viçosa/MG, na UNICAMP e na Colômbia no II Encuentro Latinoamericano de Investigadores/as sobre el Cuerpo y Corporalidades en la cultura, em 2015, e no teatro El Escondite 2015. Está disponível a versão do Enearte em: <https://www.youtube.com/watch?v=B7lZljyOTJE&t=405s> ; acessado em 12/09/2018.

¹⁰ Universidade Federal de Viçosa.

¹¹ Movimento de cultura popular muito semelhante ao Congado sendo composta de música e dança em louvor a Nossa Senhora do Rosário, Santa Efigênia e Santo Expedito.

ele em movimentos e intenções até que o encontro se desfazia, ficava mais manso e chegava ao fim.



Figura 3: *A dança dele que gerou a minha: o Moçambique no processo criativo.* Camila Cunha, 2014, Viçosa. Foto: Esthela Reis.

Levanto uma questão: estar entre diferentes territórios, ser estranho, e, também, fazer parte, isso faria o corpo ser fronteira? A ideia de fronteiras passa aqui pelo entendimento apresentado pela geopolítica segundo a visão de Mattos (1990), a qual relaciona o Estado com o ser humano, dizendo ser através da pele do corpo que o Estado dirige seu poder. Assim como, sob o conceito de Ancel (1938), cuja ideia passa a ser de fronteiras humanas, separadas por pressões, dadas pelo equilíbrio entre linhas; e da concepção de fronteiras de civilização, que são compostas permanentemente como a língua, as crenças e outras maneiras (CATAIA, 2011, p.7-8). Partindo destas perspectivas, as fronteiras unem e, ao mesmo tempo, separam coisas, coloca em contato, aproxima e distanciam. São limiares onde o entre se faz ser visto, possibilitado pelo encontro de diferentes e pelas trocas que são agenciadas nestes e naqueles territórios. É a esfera que transita entre o eu e o mundo, o eu, o outro e os espaços. É a pele, que delimita e que, ao mesmo tempo, é porosa; são modos que se constroem no toque, na relação, na aproximação, nos afetos.

Ainda mais, segundo Deleuze e Guattari (1995), fronteiras são construções, espaços com contornos frágeis onde limites são atravessados sendo passível de

conflitos, são lugares de devires¹². Identificar a fronteira como entre, não se trata de ser um nem dois, mas sim o entre dois. Não como uma transição entre dois polos, mas construído um outro território, formado em meio a dois. Fronteiras são meios criados por linhas de fuga, linhas mutáveis e permeáveis, que não atuam exclusivamente na delimitação e sim na construção de um entre, num lugar de trocas de afetos. Um território de relações, de diferenças, de entres que se constroem no e pelo encontro.

Então, pode-se dizer, sim! O corpo é o próprio entre, nele acontecem os agenciamentos e as trocas de uma fronteira com elementos internos e externos como foi vivenciado em *A dança dele que gerou a minha*. Existia ali eu, meus modos, movimentos, histórias e interpretações para com o movimento do terno de Moçambique, como, também, danças, crenças e contextos que ali me foram apresentados, uma história real de escravidão, avô e tataravô que não pude conhecer. Externos e internos criando diálogos em uma dança, em uma construção de dizeres de uma experiência.

É este o lugar que busco aqui: a fronteira, o encontro e as possíveis construções que podem acontecer neste lugar entre. Territórios que se apresentam não apenas de forma geográfica, mas, também, a partir dos corpos. Corpos que se constroem como fronteiras, assim como existem a partir das interações. Fronteiras delimitam territórios, assim como possibilitam relações com o meio. Tratam-se de territorialidades imbricadas na construção dos corpos e dos espaços que se fazem agentes provocadores de trocas e construções junto a experiência com os espaços em relação ao acontecimento de uma dança performativa em intervenções urbanas.

IV. A EXPERIÊNCIA COMO FERRAMENTA NA CONSTRUÇÃO DO SUJEITO E DAS SUBJETIVIDADES

Quanto mais me aproximo das práticas artísticas e das relações com o pesquisar em Artes Cênicas, mais vejo a importância do vivenciar e do experienciar. A experiência e a vivência são elementos fundamentais para a construção do sujeito e das subjetividades, de seus modos de relação e de suas falas. Estão crescendo os estudos direcionados ao que é vivido e ao que é experienciado, dando ao corpo o papel de agente da ação, atuando como construtor de sujeitos, de subjetividades, e, assim

¹² Termo abordado por Deleuze e Guattari (1995) o qual se refere a produção por zonas de vizinhança, por transmissão mútua de traços e atributos, campos de indiscernibilidade que mobilizam e contaminam os elementos em questão.

também, de conhecimentos. Alguns destes estudos podem ser vistos nos trabalhos de Deleuze e Guattari (1995), Larrosa (2002), que o veem desde a filosofia, e, também, em muitos estudos da área da dança, principalmente no âmbito da dança contemporânea como apresentado por Jussara Setenta (2008; 2013).

Partindo da experiência, pode-se dizer que ela se dá no vivenciar, no se envolver, no fazer. O experienciar é uma problemática enfrentada por Larrosa (2002), o qual apresenta como sendo falha e, ao mesmo tempo, uma necessidade da nossa sociedade emergente, pela falta de tempo, de interesse ou do excesso de informação que não permite o criar relações, o estar em contato e, por conseguinte, o experimentar. Uma sociedade de superficialidades e imediatismos que tem por princípio que tudo seja fácil e rápido, que tudo esteja a todo tempo pronto. Segundo o autor, a experiência é “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca...”, diz ainda que “nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara” e que “a informação não deixa lugar para a experiência” (LARROSA, 2002, p. 21).

EXPERIMENTO VII
Experimentar!

Apresento minha própria experiência de distanciamento com o experienciar dentro da pesquisa de mestrado a qual lhes apresento. Era necessário o estar em contato, o fazer e é isso que queria, mas havia uma rigidez tão forte agindo sobre mim, ou me impedindo de agir e de me aprofundar, tudo se tornava uma desculpa para não ler, não escrever, não ir para a rua, não propor e realizar ações experimentando da dança contemporânea performativa como ferramenta do dizer. São observações que vão além da pesquisa, o sentimento de questionar a necessidade de fazer algo era constante, o vazio era cheio de nuvens escuras que me impediam de criar relações comigo mesma e com o externo a mim ainda mais. Tomada por processos de subjetivação regidos por certa necessidade capitalista de produção e consumo, agia por aquilo que se apresentava necessário em âmbito social, distanciando-me de necessidades internas, desclassificando sua importância no âmbito do desejo e da criação. Queria estar no entre, assim como levar todo o trabalho para o entre, no entanto, a própria escrita se apresentou, mais uma vez, rígida e fragmentada, quebradiça e superficial, cheia de informações e sem as discussões ou reflexões necessárias, com muitos territórios e poucas fronteiras, muitas caixinhas e muitos espaços esquadrihados.

Experimentar é se permitir, se abrir e deixar que algo nos alcance e nos transforme. A “experiência cria relações, associações, agenciamentos, modos e afetos extra-ordinários” (FABIÃO, 2013, p. 7). É ser atravessado por vivências que se encarnam no corpo, crítica e reflexivamente. É território de passagem, uma superfície sensível que é afetada por aquilo que acontece de algum modo, assim como produz afetos e inscreve marcas, deixa vestígios. Não se pode antecipar o resultado, a experiência não é o caminho até um objetivo previsto, até uma meta que se conhece de antemão, e sim é uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar nem “pré-ver”, nem “pré-dizer”. Afirmando o dizer que só se pode dizer a ideia de algo após vivenciá-lo.

O experienciar, ou deixar que o corpo vivencie algo em ações é algo que muito nos falta com o mundo atual, onde ficamos sentados vendo tudo acontecer e não fazemos nada acontecer no mundo, apenas produzindo e consumindo o que nos apresenta como necessidade. Algo que é nítido nas práticas corporais como, por exemplo, na dança, se você não se move (mesmo que o movimento seja a pausa), se aquilo não passa pelo seu corpo ele não se expressa, não ganha voz e não chega ao seu potencial. Quanto mais se experimentar um movimento, melhor ele irá se expressar e poderá descobrir a partir dele ou na experiência de tentá-lo, outros caminhos e outras formas não só para o corpo e o movimento, mas, também, para os modos e as formas de relação com o mundo e consigo mesmo. No esporte é a mesma coisa, se você não joga, não treina, não deixa que aquilo passe para o seu corpo ele fica só no mundo das ideias, no “eu faria assim”, mas não fez e não será capaz de fazer se não o fizer, se não criar relações reais, físicas e práticas.

É necessário aqui voltar a Colômbia, um lugar em que estive extremamente aberta ao vivenciar, experimentar. Me permiti enquanto pessoa, na vida social e pessoal, me expus, me desafiei, cheguei em fronteiras que não podia imaginar. Uma delas foi viajar sem saber falar espanhol e como vi meu crescimento, minha capacidade. Enquanto a dança também me permitiu mais, me permitiu ser afetada. Neste novo território, a experiência com a rua foi um lugar potente de aproximação da arte com a sociedade e a cidade, um permitir-se ser conhecida pelo fazer artístico. Um dos primeiros encontros com a arte na rua foi na cidade de Bogotá, na “Calle 7”, onde toda a rua era cercada por artistas de diferentes áreas, numa relação de comércio dos seus próprios fazeres artísticos, próximo a pessoas que vendiam outros produtos. Haviam

fotógrafos performando (com os quais interagi e acabei sendo parte da performance deles), pessoas fantasiadas, pinturas no chão, bandas, grupos de danças urbanas, Michael Jacksons, etc., e, dentre tantas outras, deparei-me, também, com o “homem vidro” que, além de comer cacos de vidros, andava e deitava sobre eles.



Figura 4: *Performance fotográfica.* Fotografia performativa, 2015, Bogotá. Foto: Fotografia performativa.

Minhas experiências nesta rua foram divergentes e variadas. A primeira: peguei minhas sapatilhas de ponta e dancei até meus pés não aguentarem mais, sem música, sem roteiro ou intenções prévias. A expectativa estava, para além da experimentação do meu corpo com aqueles modos de estar na cidade, na verdade, no pote que coloquei diante de mim para depósito de alguma contribuição dos passantes¹³ que me assistiam e, de certa forma, me apoiavam ou não. Foi uma experiência única, eu estava sozinha, improvisando em uma cidade estrangeira, em um lugar incomum para o comércio de arte, dançando Ballet com sapatilha de ponta, no chão da rua e sem música. Os passantes realmente passaram por mim, não se instalaram para assistir, alguns permaneceram por alguns segundos e outros nem olhavam; entretanto, tive um lucro de contribuições que considero satisfatório¹⁴, e, mais ainda, um lucro que considero afetivo por uma criança ter entrado na dança e me presenteado com uma flor. A segunda

¹³ Nomenclatura elegida para definir as pessoas que transitam pelo espaço e não são expectadores no sentido de buscarem ver a arte, mas que por estarem ali podem ou não se relacionar com ela.

¹⁴ Cerca de 30 mil pesos que na época equivalia a 32 reais em cerca de 20 minutos.

experiência foi baseada em improvisações de movimentos a partir da ideia de dança contemporânea¹⁵ junto a dois amigos. Era um jogo entre nós, não estávamos atentos a uma proposta, estávamos experimentando e nos divertindo, eram movimentos livres, sem códigos reconhecíveis e nossos olhares voltados, na maioria das vezes, a nós mesmos para nos conectarmos e conseguirmos compor na improvisação em dança. Desta vez, a relação com os passantes foi pouca, ninguém parou para ver e digamos que o lucro financeiro foi ainda menor¹⁶ que os olhares.

A terceira experiência de arte na rua neste mesmo país que quero destacar teve como referência um processo criativo em dança contemporânea junto ao grupo de pesquisa “Cuerpo y Espacio” e companhia “Pasos Juntos” dirigido pelo professor e coreógrafo Fernando Ovalle. O grupo foi aprovado em um edital do Estado de Caldas¹⁷ com o trabalho *Todo Cae 9.81*¹⁸ para fazer apresentações de trabalhos artísticos em cinco municípios próximos a Manizales. Estes municípios eram bem pequenos, oferecendo como palco para nossas apresentações as portas das igrejas ou praças em frente as igrejas, proporcionando, assim, um contato muito próximo com o público que se aproximava e se envolvia com a nossas danças. Foi uma experiência muito rica para pensar a relação arte-cidade, pois o envolvimento dessas pessoas fez com que nos relacionássemos de diferentes maneiras, podendo dar atenção ao que pronunciavam e aos modos como seus corpos e expressões se voltavam para o trabalho apresentado, despertando em nós algo que nos mantinha atentos ao que se passava ao nosso redor.

As experiências nestes cinco municípios foram bem aproximadas em termos de receptividade, acredito que pelo tamanho das cidades, a acessibilidade a elas, local das apresentações sendo a praça central, pelo contato com a arte contemporânea não ser algo recorrente nessas cidades, estando mais próximos da cultura popular. A curiosidade era nítida, estavam empolgados, ficavam de pé, andavam por perto e conversavam entre si. Os comentários eram variáveis sendo possível ver uma recorrência do estranhamento em suas falas, assim como algumas piadinhas. Estavam ali, envolvidos, criando diálogos e enunciações, criando um território de trocas. Este mesmo trabalho foi apresentado em Manizales na porta do teatro Confamiliares, em um espaço interno da

¹⁵ Conceito que apresento mais adiante no texto a partir de estudos de Jussara Setenta, 2008 e 2013.

¹⁶ Cerca de 5 mil pesos, 7 reais em 10 minutos.

¹⁷ É um dos departamentos de Colômbia cuja capital é Manizales e está localizado no Andes, cercado por grandes cidades como Cali, Bogotá, Medellín e Quibdó.

¹⁸ Trabalho disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=teEi2Brso0M>; acessado em 12/09/2018.

Universidad de Caldas e em Bogotá no Festival Universitario de Danza Contemporánea em dois teatros distintos. Nestes lugares as reações foram outras. Primeiramente, mesmo a apresentação sendo na parte externa do teatro, na rua, as pessoas se sentaram para assistir, elas foram com a intenção de ver. Não havia conversa entre o público, eles apenas assistiam e criavam relações internas, não parecia ser para eles algo estranho, era como se estivessem conosco na cena, envolvidos e vivenciado o que estávamos fazendo.



Figura 5: *Todo Cae 9.81*. Fernando Ovalle, Semillero Cuerpo y Espacio, 2013, Universidad de Caldas, Manizales, Colômbia. Fonte: Fabio Durso.

A partir destas percepções das apresentações da mesma obra em lugares distintos percebo que os territórios em si estabelecem modos aos seus habitantes para dialogar com a arte que se apresenta. São modos que se apresentam programáticos de acordo com as informações que transitam naqueles espaços, aos estranhamentos e conexões possíveis que constroem diálogos específicos para cada espaço. A acessibilidade ou o ser comum gera modos, que podem ser docilizados criando semelhanças nas relações estabelecidas e nas reações expressas. A distribuição cognitiva, também, é agente destes modos, quanto maior o contato com a arte, com os modos contemporâneos da exposição das artes do corpo, maior entendimentos e ativações de modos semelhantes, tanto para o comum como para o novo. São produções de subjetividades distintas que constroem estes territórios.

Percebo que em cidades pequenas as subjetividades agem diante do novo com mais estranhamentos, as pessoas se moldam ao comércio mais pelas necessidades de fato do que pela produção e pelo consumo desenfreado, com intenções de bens e itens,

mas como modos de sobrevivência. Eles pouco têm perspectiva de saírem de onde estão, mas têm sede de vida, sede de coisas novas, como as reações diante da nossa apresentação. Ficaram inquietos, tanto corporal quando nos seus dizeres, enquanto nas cidades maiores houve certa atenção e concentração maior na busca por, talvez, uma compreensão dos dizeres que constituíam aquela dança. Foram criadas fronteiras que de um lado se mantinham as proposições da apresentação de uma dança e do outro o público que se apresentou carregado de territórios. Os entres foram trocas de afetos que, de uma forma mais contida ou enérgica, dialogaram e criaram reações na obra que apresentávamos.



Figura 6: *Todo Cae 9.81*. Fernando Ovalle, Semillero Cuerpo y Espacio, 2013, Festival Universitario de Danza Contemporánea, Bogotá, Colômbia. Fonte: produção do festival.

Buscando uma análise dessas experiências tanto com *Todo Cae* em suas versões, como nas ações independentes na rua de Bogotá, entre dança e intervenção urbana, parto da perspectiva de sociedade disciplinar na presente investigação para me direcionar a situação de obediência e estranhamento frente a uma possível intervenção artística em meio urbano, que fuja e faça fugir a rotina e a locação espacial em que se propõe intervir. As sociedades disciplinares se formam de espaços esquadrihados que delimitam onde deve acontecer cada coisa e de que modos. Desta forma, pensar em corpos dóceis, traz a ideia de funcionalidade diante de uma sociedade disciplinar. No mesmo contexto, a cognição distribuída parte do cotidiano, de ancestralidades que

deixam suas tradições e legados, atuando por modelações culturais que contextualizam um espaço junto a seus costumes, rotinas, crenças e modos que são repetidos e aprendidos. Assim, coincide com as sociedades disciplinares na cultura ocidental globalizada por se tratar de espaços que são construídos através das práticas de controle de um contexto habitual, de espaços que se tornam normativo e das pessoas que habitam este espaço. Nesses dois conceitos podemos perceber uma tendência ao estabelecimento de estruturas rígidas, da obediência e do que é comum, normal, modal ou, até mesmo, usando a premissa do que é certo e errado, são construídos junto a estratégias biopolíticas e de biopoderes. São limitados por regras, pensamentos e modos que permitem a aproximação do pessoal, no sentido de discipliná-lo, dão espaço ao íntimo para normatizá-lo e ao relacional dirigindo seus modos; é tudo controlado a todo tempo. Características que inibem e restringem a experiência no mundo, na vida, na sua própria construção dos sujeitos e das subjetividades.

Visto isso, parto da noção de cidades relacionada aos espaços urbanos, construídas junto a produção de corpos dóceis e, também, de cognições distribuídas, em que há percursos estabelecidos, normalidades, modos, costumes pré-estabelecidos. E, a partir destas conexões agindo na construção de uma sociedade, busco encontrar fissuras que deem espaço as intervenções artísticas, para que estas possam atuar como possibilitadoras de novos encontros, de outros modos, de ampliar horizontes e relações. Seriam assim, intervenções urbanas que possibilitariam a visibilidade das normatizações que visam a produção da docilização dos corpos, que operam cotidianamente na construção de cognições distribuídas e que estabilizam os meios sociais da cidade. Poderiam, as intervenções artísticas, abrir espaços pra respirar, para ter encontros consigo mesmo e com o outro, indo além das hierarquias e dos modos pré-estabelecidos?



Figura 7: *Todo Cae 9.81*. Fernando Ovalle, Semillero Cuerpo y Espacio, 2013, Festival Universitario de Danza Contemporánea, Bogotá, Colômbia. Fonte: produção do festival.

Para ensaiar respostas a esta pergunta inicio pensando em *Todo Cae*. Um trabalho que, do ponto de vista aqui adotado, rompe com diversos segmentos normativos como, por exemplo, a cristalização dos movimentos em obras de dança. Usou de uma qualidade de movimento relacionada a soltura, trabalhando pesos, quedas, recuperações, sustentação, pausas e fluidez. Os movimentos eram organizados em sequências, no entanto, sentia-se que cada movimento podia responder de maneiras distintas nas proposições presentes nos corpos dos bailarinos. Como se existisse um modo, mas que não enjaulava os corpos e que criava afetos com os corpos e dialogava com eles em suas expressividades e na realização dos movimentos. Eram criadas relações de fronteiras entre os movimentos aprendidos e os corpos, da mesma forma que se podia propor movimentos para afetar outros corpos. Um encontro consigo mesmo a partir de movimentos, do doar-se e do recuperar forças para seguir, como, por exemplo, em um momento em que eu fazia uma cena muito forte e depois caia e ali permanecia por um tempo até que todos se juntavam a mim. Nesses momentos de isolamentos e repouso podia sentir meu corpo vibrar de tanta energia. O encontro com o outro neste trabalho era algo de grande valia, tanto nos duos onde nos jogávamos com contrapesos e suspensões, sendo o outro um apoio, um refúgio, quanto nas sequências onde fluíamos e o nosso movimento se fazia um. Sentia que tinha muita relação com a energia, com a

conexão, com o controle do peso e a entrega, estava tudo interligado o tempo todo. Sentia que minha vida naquele momento era enunciada e contada, que aquilo era o que vivia.

Já em *A dança dele que gerou a minha*, o trabalho rompe com nomenclaturas, estaria no campo das danças brasileiras, entretanto, como cultura popular poderia não ser reconhecida, por não ser de fato de Moçambique, tendo poucos fragmentos desta manifestação cultural, tampouco se enquadraria no status de dança contemporânea. O encontro consigo mesmo e com as possibilidades de ser e de conectar-me com o outro geraram um trabalho de fronteira de um eu-outro que trocaram entre si durante todo o trabalho. O conectar-se com a saia, com certo empoderamento, com o buscar pelo outro, com o criar encontros com o público, com o encontrar dentro de mim os fragmentos do avô e do terno de Moçambique, com o estar entre nós. São apresentados neste trabalho outros modos, outras possibilidades em dizeres e relações, contando histórias e propondo entres.

Por último até esse ponto de encontro, em *Idas e Vindas*, por ser uma criação compartilhada, a busca por elementos pessoais compõe com o todo, o ser eu no grupo e o gerar afetos, sendo o próprio trabalho, também, afetado pelo entre nós. Uma relação do eu com o outro na construção e no próprio fazer do trabalho. As relações foram autênticas em suas movimentações, dependentes do grupo e de suas conexões no fazer juntas, no caminhar, no lugar que ocupam no palco, nas deixas, nas transições, nas falas. Eram partilhadas suas vidas, seus íntimos, suas histórias com os modos próprios de cada um. Esse trabalho foi intimista, até mesmo por estar no palco, em um lugar fechado e pequeno, como se abrisse uma caixinha de histórias e as assistisse com detalhes.

Voltando o pensamento para a rua, ao grande palco de afetos, tem-se aí a intervenção urbana como possibilitadora de outros modos de relação. Proponho pensar aqui a ligação da intervenção artística na cidade com o princípio de rizoma, de que tudo está ligado e relacionado, sem pontos centralizadores que condicionam e restringem irremediavelmente os encontros. O rizoma se cria no “entre”, nas relações que não se dão apenas em linhas retas, mas em linhas curvas e bifurcadas, que não possuem um fim único, mas diversas e incontáveis possibilidades de combinações. É um conjunto de linhas que se cruzam, que constroem juntas, que formam tramas, redes de ligações que fazem e refazem caminhos. Segundo Deleuze e Guattari (1995, p. 4) “há linhas de

articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação”.

Esse modo de conceber o meio urbano e a intervenção como rizoma, composto de diversas linhas que desterritorializam e reterritorializam, co-existem com as cognições distribuídas e com a tendência de produção de corpos dóceis. Assim, retira-se a ideia de que a cidade se trata de estruturas rígidas ou fixas, para dar visibilidade às mutações, aos elementos fora do padrão, fazendo fugir as respostas prontas e o já esperado. Ao mesmo tempo em que esse processo de docilização dos corpos acontece na proliferação de cognições distribuídas, há uma produção rizomática que sempre produz escapes e linhas de fuga. A cidade enquanto rizoma permite e abre espaços para a construção, para as trocas, para o novo, para os “entres” no aqui e agora.

Trago novamente *Todo Cae* por ter sido um trabalho realizado tanto nas ruas, quanto em espaços fechados para concretizar este pensamento das relações que os espaços urbanos possibilitam. A aproximação é o primeiro fator relevante, estar na rua é estar com o outro. As conexões são tanto mais frágeis como mais fortes, frágeis pela dispersão causada por estarem acontecendo inúmeras coisas na cidade e fortes pela presença real, pelo olho no olho, pelos afetos que são disparados com maior proximidade. Estar na rua é fazer parte de um grande rizoma. É conectar-se e desconectar-se com os elementos e pessoas que ali se fazem presente. É criar entres, estar aberto, romper com a ideia de cumprir a tarefa da obra artística e se fazer presente, criando diálogos com o espaço e o que nele está.



Figura 8: *Todo Cae 9.81*. Fernando Ovalle, Semillero Cuerpo y Espacio, 2013, Área externa Teatro Confamiliares, Manizales, Colômbia. Fonte: Fabio Durso.

Pelas experiências que me levaram a este estudo e os trabalhos analisados em paralelo aos conceitos abordados nesta primeira parte, percebi que a rua é um lugar rico em trocas e possibilidades e que, também, se faz desafiador ao artista que nela intervém. Que o tamanho das cidades e o número de habitantes que a constituem são fatores que podem interferir nos modos de relação para com a arte em espaços urbanos. Que o contexto sociocultural das mesmas apresenta grande diferencial na possibilidade de afetos, assim como o local em que a intervenção acontece, suas enunciações e o que é apresentado. Em todos os casos, não são elementos que se estabilizam como ideias fixas, em que seria possível mapear e categorizar, mas seguem fazendo rizomas, se assemelhando e diferindo em cada um dos eventos em que experienciei. O rico é sempre pensar nas linhas de fuga, nos vazamentos, nos rizomas e nos possíveis entres, nas relações que se consegue fazer e nos afetos que se pode produzir.

PONTO DE ENCONTRO 2 – DE VOLTA PARA MINHA TERRA: ANTIGOS TERRITÓRIOS E NOVAS VIVÊNCIAS

Voltando ao Brasil tive outra experiência entre dança e cidade ao regressar para o grupo de estudos em dança contemporânea NEPARC (Núcleo de Estudos e Práticas Artístico-Corporais) em 2014. Nesta circunstância pude participar de um trabalho conduzido pelo professor Ms. Vanilton Lakka denominado *Plástico Bolha* que foi apresentado na entrada da Universidade Federal de Viçosa¹⁹. Muitos dos passantes, nesta apresentação não pararam para assistir, alguns olhavam enquanto caminhavam e outros nem isso faziam, muitos dos que estavam presentes eram participantes do evento ou do curso de dança e convidados dos bailarinos. Na universidade de Viçosa, apesar de haver a predominância da área agrária e de engenharias, é comum ocorrerem apresentações de dança nas ruas devido ao Curso de Dança que se mobiliza pelo campus. Porém, os estudantes de outros cursos, muitas vezes, não se envolvem com os acontecimentos, chegando a desvalorizá-los verbalmente em alguns momentos. Entendendo estas características deste território, foi possível ver a pouca relação com os transeuntes nessa apresentação, assim como, a necessidade de sua existência e da persistência em criar diálogos com a arte nesta cidade.



Figura 9: *Plástico Bolha*. Vanilton Lakka, NEPARC, 2014, Viçosa/UFV. Foto: Luciano Hara.

Ainda em 2014, em Patrocínio/MG, minha cidade natal, que, com cerca de 90 mil habitantes, possui uma população que não possui uma relação forte com as artes, principalmente as que quebram símbolos já erigidos e modos operantes de relações sociais. Lá pude experimentar o que pode a arte na relação com a cidade, junto a artistas

¹⁹ Atividade realizada durante minha graduação em Dança na Universidade Federal de Viçosa (2010 a 2015).

circenses de rua que passavam pelo município, fazendo acrobacias no “sinal” enquanto os carros estavam parados e, antes de saírem, pedíamos dinheiro a eles. Isso foi um desafio para mim, devido a estar nesta cidade onde fui criada e presenciei diversos momentos de rigidez a algo que foge do comum, assim como pelo formato de sair de carro em carro pedindo dinheiro pelo trabalho. Ou seja, infiltrar a solidez do espaço com a arte na rua e ainda forçar uma relação ao pedir dinheiro por esta ação. De certa forma, foi, ao mesmo tempo, libertador, pelas relações que foram criadas com o público, que estavam interessados e abertos a troca que lhes foi proposta. Percebi o quanto esta relação gera um retorno que é importante para o artista. A conexão que se cria com o público é como se seu dizer enquanto arte estivesse sendo ouvido, como se conseguisse chegar ao outro e independente do que ele responda, ele está ali naquele momento conectado. É um retorno instantâneo, uma percepção dos afetos atravessando o outro, possibilitando um encontro no entre. Trocas que geram outros modos de relação com o meio, com o outro e com a própria intervenção. Neste caso, é a partir do corpo em movimento do artista que se atuou desterritorializando e reterritorializando o espaço urbano ao ocupá-lo e ao propor relações com o que ali estava.

Esta ação me levou a questionamentos e reflexões que destoaram das experiências anteriores. Levou-me a ver o dinheiro recebido dos carros que paravam como uma resposta de conexões que aquela ação pode criar, não deixando de fora os retornos sensíveis, as expressões e enunciações que recebíamos. Pude perceber também os modos de dizer que foram eleitos para aquela ação. Eram apenas 20 segundos e precisava ser algo espetaculoso que pudesse impressionar os passantes. Foi sim uma experiência de grande valia, que me desestabilizou e me fez sentir viva. Pude criar outros modos a partir do circo e, acima de criar afetos sobre mim e minha relação com a arte, pude assegurar, por meio do retorno financeiro que recebemos, que as pessoas se envolveram, que criamos relações entre a arte, a cidade e os passantes.

Frente a estas distintas formas de intervenções urbanas e ao que busco com a pesquisa chego às questões: O que me atrai nessas experiências apresentadas? No que elas se relacionam entre si? O que acontece com o espaço de uma cidade comparado a outra no que diz respeito aos modos de relação disparados por intervenções artísticas? Como foram as respostas dos passantes que viram acontecer as intervenções? O que mais agrada ou agrega valor para o artista? Dinheiro ou envolvimento? Estranhamento

ou encantamento? O que me interessa nisso? Dança ou performance? Dança e performance?

As experiências vividas me provocam a pensar sobre uma imposição de homogeneidades nos grupos sociais presentes em meio urbano e certo enrijecimento destes. Como, por exemplo, em Viçosa não era socialmente comum parar para ver dança na rua, as conexões eram frágeis ou ignoradas, talvez pelo tempo ou pela falta dele. Foram percebidas barreiras e a construção de certo modo operante restrito, impedindo outras possibilidades de ser e estar com o meio, restringindo um possível diálogo construtivo ou opções distintas aparentemente visíveis. Algo que em Patrocínio/MG pode ser relacionado a ausência de um teatro para apresentações de trabalhos, assim com um Museu de exposições. Existe sim um museu, mas direcionado a história da cidade e uma pequena sala multifuncional da prefeitura onde não podem ser cobrados ingressos nas atividades ali realizadas. Pensando nesta escassez de espaços físico para a arte, a intervenção então não seria um rompimento, mas uma oportunidade de possibilitar a arte.

Trago como relato de distanciamento das pessoas de Patrocínio com a arte um trabalho que realizei com meu amigo e ator, Carlos Caetano, denominado *Ensaio Sobre a Forma Física do Mercúrio no Mundo*. Este trabalho aconteceu na sala multiuso do Céu das Artes (espaço dito anteriormente ser da prefeitura da cidade e não permitir que se cobrem os ingressos), assim que me formei e regressei a minha cidade natal em 2015. Mesmo sendo um evento gratuito, compareceram apenas nossos convidados entre amigos e familiares, o que demonstra a falta de envolvimento com a arte das pessoas nesta cidade.

Foi um trabalho aconchegante, com uma sensação familiar, feito com muita partilha e muito coração, onde público estava bem próximo a nós podendo nos conectar com eles. No final do espetáculo foi deixado um espaço para um bate-papo na intenção de ouvir o público, suas percepções e seus interesses. Nestas trocas verbais, mesmo sendo pessoas próximas a nós, foi percebido um estranhamento de muitas pessoas, assim como um encanto de outras, conexões que apresentam que aquela ação não foi algo comum a elas, algo que as tirou do cotidiano gerando sensações distintas. Estas partilhas me motivaram a buscar mais diálogos, mais trocas e mais construções em territórios distintos, na tentativa de possibilitar mais afetos e proximidade com as artes

do corpo. Um desejo de gritar e mostrar nosso trabalho, não apenas para conhecidos como aconteceu.

Percebi com esta experiência que o espaço fechado possibilita o foco na obra, assim como esses depoimentos e trocas ao final da apresentação. Enquanto na rua os afetos são lançados ao ar livre podendo chegar a quem ali está ou se perder pelo caminho, estando, também, disponíveis diversos fatores que podem intervir na ação e em seu território sendo necessário dialogar com eles de forma inusitada, deixando um estado de alerta ao artista que está no entre elementos e dizeres. O público neste espaço aberto é composto por passantes que podem ir e vir quando quiserem, o que torna mais difícil uma visão total do trabalho ou mesmo discussões e partilhas do mesmo. Mas, possibilita o contato com pessoas aleatórias que podem ser afetadas ou criar relações inimagináveis. Desta forma, foco no urbano pela possibilidade de afetos junto a pessoas que não buscam a arte, que não tem o costume de ir a locais fechados para vê-la. Pela necessidade de partilhar a dança e criar conexões distintas em uma cena que dependa do outro, da sua participação para que aconteça.

Por estes motivos quis colocar o corpo na rua, um território de diversos afetos e possibilidades, quis pensar a construção do sujeito e do território e a relação desses elementos em conjunto. Ou seja, observar e partilhar a diversidade encontrada nos territórios urbanos onde o corpo está presente e a dança se propõe a acontecer, no intuito de possibilitar diálogos provocativos e reflexivos, criando um território permeável e passível de trocas, podendo, assim, despertar, por meio destas intervenções, questionamentos que se direcionem aos modelos fixos encontrados em cidades distintas, suas fronteiras e aos passantes que constroem os espaços juntamente com a arte que ali acontece.

Neste momento volto ao *Mercúrio*, aproveitando de já tê-lo apresentado aqui para dizer do meu anseio em experimentar outras formas para o meu dizer. Um dizer que, neste trabalho, foi expressado em palavras e movimentos junto a silêncios, músicas e ao texto produzido para a cena. Esta que acredito caber neste estudo pela busca de um dizer próprio, dos encontros, de questionar modos normativos, de certa produção de subjetividade, da necessidade de racionalizar, de experienciar e do partilha das experiências e dos afetos quando diz:

_ Um brinde!²⁰



que ultrapassa fronteiras. Eu sinto que sou muito mais completo quando não entendo. Bom é ser inteligente e não entender; é uma bênção estranha, como ter loucura sem ser doido. O que importa, aqui, é o sentir, o encontro. E que nada que acontece lá fora, agora, é mais importante que este momento.

...

E diante de tudo o que não importa, de tudo que não temos, das ausências, das faltas, restou-nos isto: dois corpos, uma máquina de escrever, *uma garrafa de vinho* e um brinde. Um brinde! A nós! Ao que não fomos, ao que não somos e ao que jamais seremos. Saúde!



Figuras 10 e 11: *Ensaio Sobre a Forma Física do Mercúrio no Mundo*. Camila Cunha e Carlos Caetano, 2015, Céu das Artes, Patrocínio, MG. Fonte: produção do evento.

Ah este texto... Quero falar das nossas vidas, das nossas experiências, daquilo que nos toca, daquilo que me toca e te toca. Quero partilhar e te encontrar, nos encontrar tanto na leitura quanto nos trabalhos artísticos que aqui proponho ver. Quero criar fronteiras entre nós, nos recriar no encontro, romper com a distância, com a rigidez que nos circula. Vamos dar espaço ao vivenciar sem se preocupar em dar nomes, sem racionalizar, vamos nos permitir, nos abrir, nos encontrar e recriar. Não é necessário entender, mas sim sentir, se deixar ser afetado e afetar. São dizeres que me acompanham, que me compõe, que necessito compartilhar, e também escutar. São caminhos que busco traçar com esta pesquisa e te levar comigo.

Este trabalho *Mercúrio* foi mais uma experiência em que a dança me possibilitou ir para outros territórios, a construir e partilhar de outros modos de fala, enriquecendo ainda mais as possibilidades das minhas ações e expressões. Um trabalho com o qual

²⁰ Texto completo em anexo.

pude me inundar de movimentos e palavras, de sonoridades e dramaturgias. Pude dançar e atuar ou mesmo tempo numa experiência que me fez querer descobrir e construir outros territórios para o meu dançar. O teatro possibilitou uma voz distinta ao meu movimento, uma voz de percepções, de sentidos, simbologias, de um movimento de voz. Pude sentir no corpo o processo de um ator, sua construção, o uso do olhar, das conexões de fala, dos seus fluxos. Uma experiência que cruzou fronteiras do meu fazer arte, que se construiu no entre nós e nossas vivências. Me fez questionar meus modos, minha dança e querer buscar relações diversas, ampliando meu horizonte artístico, querendo ir além.

Despertada minha inquietação para com os meus modos do fazer dança comecei a procurar outras formas do corpo em cena. Seguindo o caminho teatral, me deparei com a dança teatro, e vi que não era isso o que eu queria. Queria encontrar outras possibilidades de pensar o corpo em ação. Continuei minha busca por novas formas de dizer ou me expressar com a dança e me encontrei com a arte da performance e a ideia de performatividade. Entendendo que a performatividade questiona o modo pragmático, mecânico e normativo de se fazer algo, busco outros modos e dizeres.

Judith Butler (1997) desenvolve seu pensamento sobre performatividade a partir da questão de gênero, perspectiva que não é abordada diretamente aqui, propõe a ação para possibilitar outros modos, outras formas. Proposição que foi despertada e testada junto e sob meus próprios modos de criar e fazer dança no trabalho anteriormente citado *Ensaio Sobre a Forma Física do Mercúrio no Mundo*, rompendo com modos rígidos e pré-estabelecidos do meu próprio modo de lidar com a dança.

Ao me deparar com o performativo, vi nele um grande campo de possibilidades, estudos e práticas em um contexto que instiga o romper e o questionar padrões sociais, moldes pré-estabelecidos de relações do sujeito com o mundo. Isso porque instiga buscar fissuras em espaços rígidos e fazer vazar vestígios de afetos e sensibilidades, dando lugar a diversidades e a outros modos possíveis que fogem de modelos prontos e padrões normativos. Não fazem parte de seus propósitos a criação de novas técnicas ou estabelecer outros padrões de ações ou mesmo de processos que se deva seguir, pelo contrário, lhe interessa pensar a subjetividade de cada ação junto ao seu contexto. É um modo variável e variante de se dizer a partir de reflexões e do levantamento de questões ao meio social.

Encontrada esta proposição, vejo aqui a necessidade de entender um pouco mais do que se trata o conceito de performatividade e as ações em performances a partir de trabalhos artísticos. Então vamos lá!

PONTO DE ENCONTRO 3 – SOBRE PERFORMERS, PERFORMANCES E PERFORMATIVIDADES: OUTRO MODO DE VER E FAZER ARTE

Separo este capítulo como espaço para aprofundar um pouco mais os territórios da performatividade, dando visão a arte da performance e sua contribuição para a presente investigação. Pensando os questionamentos que são provocados e as novas possibilidades que me aproximaram de tais conceitos, posso então afirmar que uma performance “(...) pode operar dentro de uma sociedade precisamente para solapar a tradição, a fim de propiciar um local para a exploração de estruturas e modelos de comportamento alternativos e novos” (CARLSON, 2010. p. 24).

Sendo assim, um processo performativo é direcionado às possibilidades de ações, construções de novas relações e outros processos de subjetivações, transformando elementos externos em internos, pensando a ideia de fronteiras que separam “coisas” distintas e geram nelas o entre e a construção ou expressão de uma terceira “coisa”. Esta fronteira a qual menciono pode ser localizada através dos corpos em relação com os espaços urbanos, que são elementos essenciais neste estudo. Apresentam, em tais territórios, movimentos de fala e ações que transitam entre contextos diversos, num fluxo contínuo de transações, às quais podem ser repetidas ou recriadas a partir da vivência e de uma reflexão crítica, sendo assim, capazes de dizer e provocar questionamentos. É rompendo com estruturas fixas ou moldes já existentes que a performatividade busca pela inovação e criação.

A “(...) performatividade na contemporaneidade está em provocar, perturbar, e instigar (...) subverter procedimentos que fixem, e rotulem ideias, pensamentos, produções e outros” (SETENTA, 2008, p. 83). Junto ao pensamento apresentado por esta autora, arrisco afirmar que são as provocações criadas pela intervenção performática que podem criar espaços, fazer fissuras nas construções rígidas da nossa sociedade e provocar outros modos, outras possibilidades e ações. Propostas inquietantes e questionadoras que produzem relações diretas com a mudança, sendo imprescindível que os sujeitos se afetem alterando suas rotinas, mesmo que minimamente, ao verem algo inusitado acontecendo. Ao se depararem com este algo que foge da rotina, estranho ou que difere do comum, seriam aos passantes despertados novos pensamentos? Poderiam eles chegar a reflexões e ações distintas, a outros modos

de relação consigo, com o outro e com o mundo? Por esta lógica, a performatividade poderia ser uma grande propulsora da construção de sujeitos mutáveis?

A performatividade representa uma das maneiras possíveis do sujeito e da sociedade se constituírem. Tende a acontecer sempre que experiências intersubjetivas e interesses das comunidades e dos valores sócio-histórico-culturais são negociados tendo como objetivo a correspondência entre os fazeres e os dizeres. No relacionamento com o social, tanto a identidade quanto a diferença estão sujeitas à relação de poder e isso produz uma convivência conflitante (SETENTA, 2008, p. 94).

Um espaço rigidamente construído, com normas de conduta e de modos de ali estar, tende, muitas vezes, a excluir diferenças ou elementos que fujam de sua normalidade. Pensando assim, as sociedades disciplinares apresentam padrões e ditam o que se pode ou não fazer em cada lugar, são regras estabelecidas e administradas por uma massa dominante e mesmo pelo Estado. Ao mesmo tempo em que a produção de subjetividades instigada pelo capitalismo e pelo comércio dá a ideia de certa autonomia ao sujeito, também, o direciona à produção e ao consumo como uma necessidade que não é dele, mas é produzida nele.

I. O PERFORMER

O performer, considerado aquele que realiza programas dando vida a ação, ao agir na cidade, tende a intervir em espaços disciplinarizados, fazendo com que apareçam fissuras nas construções objetivas e subjetivas, provocando o pensar com o fora dos padrões, colocando em tensões o consenso, questionando a tendência de afirmação e repetição de modos maquínicos e mecânicos que constituem o urbano. Dar a partilhar o entendimento e a necessidade de que, mesmo se considerando corpos e espaços rígidos, há sempre algo que vaza, que escapa, algo sutil que é possível perceber escorrer por entre as segmentações. É esse o lugar em que a arte da performance opera, perfurando códigos e signos, deixando escorrer algumas poéticas, problematizando sujeitos e espaços, possibilitando novas relações e afetações, criando novas falas e mundos, outros modos com o real numa ação política com desejo de modificar a performatividade dominante, tendo o performer como seu agente.

O performer age como um complicador, um desorganizador; cria para si um Corpo sem Órgãos ao recusar a organização dita “natural”, organização esta evidentemente cultural, ideológica, política, econômica. Um performer pergunta sobre capacidades

e possibilidades do corpo; sobre pertencimento, exclusão, mobilidade, mobilização; pergunta: de quem é esse corpo? a quem pertence o meu corpo? e o seu? É um desestabilizador profissional do que Deleuze e Guattari chamam de: Os três grandes estratos relacionados a nós, quer dizer, aqueles que nos amarram mais diretamente: o *organismo*, a *significância* e a *subjetivação* [ou será um vagabundo] (FABIÃO, 2013, p. 6).

É preciso desorganizar para encontrar e reorganizar, sujeitos e espaços, modos e relações; não da mesma forma, mas algo já transformado por sair do lugar, experimentar, encontrar outros caminhos e novas maneiras de caminhar, pelo tentar. Seria o performer então, um potente agente da relação com a construção de algo novo? Seria ele um sujeito que está desperto a ver e questionar verdades absolutas, significados pré-estabelecidos e dar voz a subjetividades que não têm o direito de existir, criar espaços para interpretações e outras relações, questionar o senso comum e ampliar as individualidades nas compreensões, nas vivências, nas provocações? Seria, assim, um complicador da normalidade? O performer seria aquele que estuda os padrões e espaços de fuga possíveis para acioná-los, acessá-los e transmiti-los? Seria um precursor de mudanças, com um olhar atento a mecanicidade humana, um lutador de desautomatismos?

O performer como agente realizador de ações em performance constrói-se como sujeito desejante de trocas e produtor de enunciações. Constrói um corpo em estado de disponibilidade onde é plausível a ocorrência de formulações e diálogos novos. Está aberto em acolher informações estrangeiras, estranhas a ele para que transitem por seu corpo e possam ser repercutidas nos meios e espaços, conquistando território e voz ativa junto a eles ou não. Entende-se que estar em disponibilidade não significa se despir das informações existentes, mas estar disposto a criar relações e possíveis expressões ou falas, gestando assim um corpo possibilitador.

II. PROGRAMA PERFORMATIVO

Para que o performer crie relações com o meio, é necessário um planejamento de ações. Não é chegar e agir, improvisando modos e intenções, mas sim, ter um plano com elementos pensados e organizados para a ação. Neste contexto, Eleonora Fabião (2013) apresenta a ideia de um Programa Performativo, (tomando o termo Programa já utilizado por Deleuze e Guattari (2008) no texto “Como criar para si um corpo sem órgãos”), como sendo um procedimento de criação em performance, estando o termo

Programa, na articulação proposta pela autora, relacionado à criação cênica contemporânea. Trata-se de uma proposta de direcionamento das ações, apresentando um caminho que nos leva a experiência e a desconstruir certas representações. Existe um mapeamento, uma negociação e uma reinvenção da ação junto aos modos normalizados pelo cotidiano.

Muito objetivamente, o programa é o *enunciado* da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. Ou seja, a temporalidade do programa é muito diferente daquela do espetáculo, do ensaio, da improvisação, da coreografia. “Vou sentar numa poltrona por 3 dias e tentar fazer levitar um frasco de leite de magnésia. No sábado às 17:30 me levantarei” (FABIÃO, 2013, p. 4).

Na performance *Cegos do Desvio Coletivo*²¹, apresentada na Figura 6, um programa performativo poderia ser enunciado seguinte maneira: “um grupo de pessoas vestidas com roupas sociais, com sacolas e maletas nas mãos, cobertas por argila; deslocar, lentamente e juntos, de olhos vendados pelas ruas da cidade”. Nesta ação, são em média 30 pessoas que participam desestabilizando o fluxo e se misturando aos passantes. O questionamento está para além de como se deve estar na rua, alcança um lugar de problematização capitalista e política da situação vivida por trabalhadores, por transeuntes, por consumidores, por habitantes em metrópoles. Cria-se um corpo que pode ser lido, ser entendido, ser questionado e provocar reflexões. São roupas e acessórios de trabalhos, de negócios, de mercados, mas corpos vão enrijecendo aos poucos pela argila que os cobre. As vendas mostram a cegueira, que não vê aquilo que está a seu redor. Mas o que não vemos? E porque não vemos?

²¹ Grupo colaborativo de pesquisa e intervenção urbana de São Paulo fundado em 2011. <https://www.desviocoletivo.com.br>



Figura 12: *Cegos*. Desvio Coletivo, 2014. Fonte: <https://www.desviocoletivo.com.br/galeria/a966hfmq2uesmzih6mmssldyciam>

Podemos perceber fissuras que são abertas assim como desterritorializações do que está presente no urbano que transitam pela performance, como tirar os modos e os gestos do comum, subverter e questionar implicações e temas cotidianos a partir dos corpos e das ações dos performers. Estes que se apresentam num fluxo de construções com o meio em que estão sendo propositores e receptores de falas, estando no entre, sendo eles o próprio entre. Corpos que se situam numa dança de movimentos internos e externos, de reflexões, proposições em performance e programas performativos.

Como já apresentado anteriormente, as descrições de trabalhos em dança que pude participar foram influentes na construção desta pesquisa. Pretendo continuar com esta estratégia metodológica para melhor compreensão, maior riqueza em informações e relações das práticas artísticas com os conceitos.

Sendo assim, serão apresentados outros exemplos de ações, porém agora não mais exclusivamente em dança, mas buscando uma fusão entre dança e arte da performance. Estes exemplos serão usados como material de investigação da relação arte-cidade, e, juntamente a eles, buscarei enunciar programas performativos, que, como já vimos, tratam-se do enunciador de ações práticas que precisam ser executadas em uma performance. Para esta proposição, buscarei abordar tanto ações vivida por mim, pois, dessa maneira, poderei apresentar percepções a partir do fazer e do vivenciar no corpo o acontecido, quanto trabalhos de outros artistas, que se fazem imprescindíveis e que contribuem de forma indispensável ao presente estudo, sendo convocados a fazer parte da investigação como campo prático, se apresentando como território fértil e partilhando de uma riqueza impar para pensarmos a dança contemporânea performativa

em intervenção urbana e suas reverberações entre os territórios, as subjetividades, os espaços, os corpos, as fronteiras.

Trago neste momento, minha primeira experiência com a arte da performance, a qual foi realizada na cidade de Uberlândia/MG, junto ao grupo Asfalto – texturas entre artes e filosofias²², denominada *Ata-me em teus braços coletivos*²³, em maio de 2017, na praça central da cidade, cujo programa de ação compete em: “caminhar pela praça até encontrar com outro performer, abraçar, deitar e rolar juntos no chão até se deparar com uma barreira, se levantar e repetir esse procedimento por quatro vezes”.



Figura 13: *Ata-me em teus braços coletivo*. Grupo Asfalto, 2017, Uberlândia. Foto: Thiago Crepaldi.

Além de se pautar em um programa, esta ação apresenta questões que subvertem elementos normativos, propõe abalos na lógica presente no próprio modo de deslocamento, que, comumente se dá na vertical com a transferência de peso entre as pernas. Nesta ação, a verticalidade é subvertida pelo deslocamento na horizontal, rolando junto a outra pessoa pelo abraço. A partir disso, pode-se questionar: como devem estar os corpos na rua? Quais são os espaços permitidos para os corpos na cidade? São disparados questionamentos através da estranheza do rolar no chão da rua, de se sujar, de rolar um sobre o outro. Isso não é algo imediatamente aceitável pela

²² O grupo de estudos *Asfalto* trabalha com a investigação prático-teórica da urbanidade, a partir da filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari aplicada em ações corporais, visuais e literárias ligando Arte, Cidade e Filosofia como potências de produção de diferença. Solo para andar: o tecido da cidade. Um pavimento se constrói enquanto espaço de toques e trocas. movidos pelas questões: como se dão as tramas sociais, políticas, linguísticas, arquitetônicas e corporais que organizam os fluxos do espaço urbano? Além disso, como intervir e ensaiar procedimentos para fissurar os "asfaltos" e as linhas que endurecem a cidade? <https://www.facebook.com/asfalto.texturas/>

²³ Criação de Arthur Ayroso e Juliana Bom-Tempo, 2015, executada em 2017 com os performers: Arthur Ayroso, Juliana Bom-Tempo, Marcia Franco, Juscelino Mendes, Carla Fernanda, Raphael Faria, Isabela Martins, Fiamma Diaz, Ana Tereza, Marina Barbosa e Camila Cunha.

nossa sociedade, “pessoas de bem não ficam nas ruas”²⁴. Em contraponto ao inaceitável para certo homem civilizado que habita a cidade, o abraço trouxe a aproximação de uma realidade social pacífica e afetiva, um elo de conexão com signos reconhecíveis, algo que ameniza e torna a ação mais tolerável. Neste contexto, a performance está diretamente ligada aos corpos e ao território urbano, ela busca tratar e traçar questões, que se voltam a relações sociais e urbanas do que podem os corpos na cidade, testando limites, e abrindo novos espaços e outros modos operantes. Marca seu lugar não apenas por essas conexões, mas também, por romper fronteiras rígidas em técnicas e estéticas, se fazendo provocativa e possibilitadora de outros e novos modos de dizeres e de visualidades.

Assim, esta ação apresenta corpos que buscam o encontro com o outro, com o chão da praça, com as barreiras do espaço. Um performer se faz protetor ao abraçar o outro, permite se transformar à medida que se encontra com algo externo a ele, se acopla, se torna um com o outro, se suja, se deita, se desloca junto. Um corpo que escuta e fala; fala sobre outros modos e se abre a várias interpretações a partir do seu dizer-fazer em performance.

Na ocasião, ao começo da intervenção, haviam doze performers que caminhavam pela praça aleatoriamente. Nesse momento inicial da ação fiquei perto dos passantes para perceber reações e enunciações dos mesmos. Vi que algo se repetia em seus pronunciamentos: a necessidade de compreensão e elaboração de significados. Uns perguntavam aos outros: “Mas, o que é isso?”, “você sabe o que eles estão fazendo?”, “são um bando de loucos!”, “tem a ver com imunidade.”, “é um treino de jiu-jitsu?”. E para minha surpresa, um senhor se aproximou de uma das performers e ficou parado em frente a ela perguntando “mas o que é isso? qual o sentido disso? o que significa?”. Ela não explicou, mas o convidou a participar abrindo os braços e oferecendo-lhe um abraço, o que deu fim aos questionamentos pelo afastamento do senhor.

²⁴ Frase enunciada pela fala de um dos passantes em relação a quem estava no chão em performance e experimentação do Grupo Asfalto.



Figura 14: *Ata-me em teus braços coletivo*. Grupo Asfalto, 2017, Uberlândia. Foto: Thiago Crepaldi.

Nessa ação pude experienciar um pouco mais a cidade de Uberlândia/MG que, junto a Bogotá, uma das maiores em que pude realizar intervenções urbanas e que se apresenta atualmente em um contexto de eventos culturais constantes e de certa maneira acessíveis; porém, normalmente, frequentados por um público relativamente específico, no caso artistas da cidade. Elegemos a praça por ser um local de passagem de transeuntes onde poderíamos nos deparar com públicos aleatórios. E optamos por uma ação simples e poética, no âmbito da arte da performance: um abraço, que é símbolo de afeto, e o rolar no chão, que, por não ser algo comum ao cotidiano urbano, provoca grandes estranhamentos. Mais que estranhamentos, com esta ação ficou clara a necessidade dos passantes em compreender, entender, dar nomes e assimilar o que seria aquilo que se vê. Necessidades de explicações que podem dificultar as relações: classificam e pronto, fim da experiência.

III. O ESTRANHAMENTO COMO AGENCIADOR DE AFETOS E OUTROS MODOS.

Após observar a necessidade de compreensão e entendimento dos passantes em relação a obra *Ata-me*, e que isso gerou reações de estranheza, sendo necessário gerenciar outros modos de ver e criar conexões para com o trabalho, busco então pensar sobre reações que alteram o modo de relação entre público e obra. Pensar no estranhamento, assim como no encantamento que são despertados por ações em espaços urbanos. Considero que ambas são possibilidades que geram envolvimento, tendo alto

potencial de afetos e a criação de elos e relações capazes de produzir mobilizações importantes diante de uma intervenção artística na cidade.

A perspectiva de estranhamento se apresentou durante a ação *Ata-me* a partir de certo enfrentamento às normatizações presentes nos modos de estar no urbano, modos estes que buscam configurar corpos dóceis a partir de pensamentos normatizados, onde não se poderia fazer aquilo. O julgamento imediato, por ser algo inusitado, é ativado diante de algo diferente do comum vivenciado por aqueles que presenciavam a ação. Porém, o fato de estarem ali e serem afetados pela intervenção pôde provocar experiências diferentes e a necessidade de encontrar outros modos de relação e envolvimento dos passantes com o meio e com a própria ação que ali acontecia. Algo que pode ser visto pelas enunciações que os passantes direcionavam a ação, criando relações de acordo com suas próprias vivências e percepções frente a algo não convencional.

A partir destas observações, pode-se dizer que a ação *Ata-me em teus braços coletivos* produziu outro território de signos, que possibilitaram uma trama rizomática que pode atravessar fronteiras entre os corpos e os espaços, criando conexões com os passantes. O abraço, o deitar e o rolar no chão, o fato de estarmos sujos após este roteiro e repeti-lo por mais algumas vezes criaram redes de interações com os passantes que lançaram suas questões ou interpretações diante da ação. Assim, outros processos de subjetivação foram vivenciados, mesmo que minimante, como elementos que auxiliaram a construção de um jogo de relações muito específico. Algo que proporcionou novas experiências ativando outros modos de ações, reações e interações construindo, também, uma nova bagagem de possibilidades e relações a serem acionadas, agora, talvez, com maior flexibilidade e menos rigidez ao encontrar com o diferente.

Dentre as outras cidades já relatadas²⁵, Bogotá foi uma das maiores em que tive experiências com o espaço urbano. Um território semelhante a Uberlândia se pensarmos no fluxo de ações artísticas, porém ainda mais forte nas proposições, tendo várias universidades com cursos de dança e artes cênicas e um espaço reservado a intervenções artísticas e alternativas de forma constante e, inclusive, comercializadas ao acontecerem

²⁵ Manizales, Bogotá, Uberlândia, Viçosa e Patrocínio.

pela busca de remuneração financeira. Lá utilizei o ballet, com seus códigos que podem ser reconhecidos facilmente em suas formas bem delimitadas, desde os movimentos até a sapatilha, que, se pensarmos na necessidade de compreensão dos passantes, tem uma aceitação direta por já saberem de imediato do que se trata. O encantamento pôde ser notado nos olhos e no ato de uma criança ao me entregar uma flor, já o estranhamento nesta ação estava mais no local, afinal, ballet, comumente, não se faz na rua. Uma relação de envolvimento próxima a de Patrocínio realizada no sinal onde o encantamento parece ter sido maior que o estranhamento. A aceitação foi compreendida pelo retorno financeiro oferecido e pela falta de questionamentos de certa estranheza devido a uma possível compreensão dos códigos utilizados.

A segunda experiência em Bogotá foi uma improvisação em dança contemporânea, onde sua repercussão foi quase nula em termos de afetos para com os passantes. Minha hipótese é que isso pode ter acontecido por falta de reconhecimento dos códigos utilizados, de uma contextualização da ação, mesmo sendo uma cidade com estrutura e possibilidades diversas de artes. Éramos três improvisadores que interagíamos entre nós criando uma espécie de jogo, sendo necessário estar atentos aos acontecimentos para que pudéssemos interagir e compor com a cena que ali se criava. Uma ação que se assemelhou a vivenciada em Viçosa/MG com *Plástico Bolha* pela falta de interação do público.

Viçosa é uma cidade pequena, com caráter universitário e agrário, onde o fluxo de pessoas vindas de outras cidades com bagagens e experiências distintas é grande, mas que, mesmo possuindo um Curso de Dança e sendo recorrentes intervenções urbanas no campus, houve certa indiferença diante da intervenção que apresentamos. O trabalho tinha uma estrutura de ações a serem cumpridas, onde o programa contava com jogos sequenciais, sem interação com o público, sem uma coreografia específica. Proposição que, talvez, tenha sido reduzida a um entendimento de ser algo do Curso de Dança; assim, já sabiam do que se tratava e ponto, nada de se abrirem a experiência. Muitos trabalhos eram acessíveis e poucos afetos eram percebidos, pouca construção de territórios que possibilitassem uma fusão de fronteiras da dança proposta com os passantes. O estranhamento em ver intervenções urbanas não existiu naquela ocasião, assim como o de não se interessar por identificar códigos do que era realizado. O sentimento que tive foi de que, independente do que fazíamos, éramos sempre o

“pessoal da dança”, que não iriam perder tempo parando para nos ver, interagir e assistir.

Os experimentos urbanos em cidades menores, como nos cinco municípios da Colômbia citados anteriormente, mesmo utilizando códigos da arte contemporânea, causaram um estranhamento interessado, curioso que os aproximaram a assistir. Era possível sentir as pessoas instigadas e até impressionadas por meio de suas enunciações, pela permanência no local onde acontecia a ação, pelos olhares fixos e até mesmo alguns sorrisos. O que se assemelhou em alguns momentos do que aconteceu em Uberlândia/MG com a ação *Ata-me* onde algumas pessoas que estava na praça questionaram, e participaram da ação de algum modo, tendo em contrapartida aqueles que racionalizavam, davam um significado e seguia seu caminho.

Sendo assim, as ações mais aceitas pelos passantes foram as que os impressionaram e que puderam reconhecer os códigos utilizados como no ballet e na acrobacia. Alguns trabalhos foram inovadores e conseguiram prender as pessoas mesmo que pela falta de compreensão do que aquilo se tratava ou dos movimentos que utilizavam como na performance do *Ata-me* e na dança contemporânea de *Todo Cae*. E outros ainda não conseguiram criar conexões ou trocas de afetos como em *Plástico Bolha* e na improvisação em dança contemporânea em Bogotá.

As cidades não se fizeram tão significantes nesta percepção pelo exemplo de Bogotá que recebeu duas intervenções na mesma rua, com o mesmo modo de percepção da relação pelo retorno financeiro; entretanto, com caráter diferentes em estilos e onde as reações foram diferentes, tendo uma grande aceitação do ballet e um desinteresse enorme quanto a dança contemporânea. Uberlândia, uma cidade maior, com recursos artísticos e escolas de arte, a relação foi de estranheza e dedução, assim como em Viçosa que é bem menor, porém, também, possui uma relação frequente com a dança e não houve envolvimento. Já em Patrocínio, uma cidade pequena que não tem muita relação com a dança, a aceitação foi boa podendo chegar a tal conclusão a partir dos olhares e do retorno financeiro.

O uso de música dentro das ações analisadas neste momento aconteceu apenas em *Todo Cae* e *Plástico Bolha*. Pode ter auxiliado no entendimento da estrutura de uma dança na primeira ação, porém, na segunda não foi um elemento que auxiliou no envolvimento dos passantes. Assim como a ideia de uma coreografia que esteve ligada

de forma a organizar os passos em *Todo Cae* e nas acrobacias. Porém deu espaço a improvisações no ballet e na dança contemporânea de Bogotá, e a uma noção de jogo em *Plástico Bolha* e em *Ata-me*. Pode-se relacionar a ideia de que aquilo que é organizado tradicionalmente como uma sequência de passos pode facilitar o entendimento e a aceitação do público.

O estranhamento e, também, o encantamento são reações dos passantes que afirmam que algo chegou até eles, dando espaço ao jogo de trocas de afetos e a um território que ali criam juntos. O encantar-se com uma bailarina clássica e o estranhar desta estar dançando na rua, imagens simbólicas de beleza e fragilidade que ela expressa em um solo árido debaixo do sol; pessoas fazendo coisas inusitadas em um lugar comum para artes; um grupo de dança que se apresenta num gramado ou em uma praça; acrobacias no sinal. São tantos estímulos distintos e tantas possibilidades de conexões. Reações que se confrontam, fronteiras que se rompem, novos modos que se criam.

Pensando a respeito das relações que ocorreram entre as ações apresentadas, os passantes que estiveram presentes em cada uma delas e os contextos urbanos em que foram executadas, foi possível observar que os principais elementos de aproximação dos passantes com as ações foram a necessidade do reconhecimento dos signos e dos sentidos, gerando um encanto ou curiosidade. Outro fator que não se pode deixar de lado é o local, o contexto sociocultural em que se intervém, já que cada cidade e seus habitantes possuem suas familiaridades e modos de lidar com intervenções urbanas, o que pode influenciar, direta e indiretamente, na construção de diálogo com a arte proposta, ou auxiliar na compreensão de suas relações como em Viçosa, por exemplo.

Algo que pode alterar as relações é observar o fluxo de pessoas, os horários de pico, se isso é interessante ou não para a ação, e quem ocupa aquele local e como o ocupa. Por exemplo, um ponto de ônibus, a porta de uma escola, a praça em frente à igreja são locais que possuem entre si trânsitos diferentes de pessoas e que se alteram em finais de semana, horários como almoço e fim da tarde. Ao pensar nisto, podem ser preparados vocabulários que construam estratégias para afetar de forma mais profunda aquele contexto, sendo acessíveis ou provocativos ao local. São observações que possuem grande importância, já que é a partir das relações que se estabelecem com a intervenção urbana, que se pode construir um território rizomático, de fronteiras permeáveis e aberto a diferentes modos.

A arte da performance, seja em intervenções urbanas, seja em galerias e museus, tem sido frequentemente alvo do estranhamento, pois busca elementos que possam questionar a normalidade, possibilitar ver de outros modos e pensar sobre aquilo que é (im)possível. As ações, muitas vezes, geram reações como aversão e repulsão, que podem ser causadas pela incompreensão ou mesmo pelos questionamentos levados às últimas consequências, frustrando uma necessidade maior do público leigo se aproximar, entender e, mesmo à distância, participar. Trata-se de um campo um tanto perigoso, pois, em certos casos, pode afastar o público da arte e suscitar julgamentos generalistas; porém, é de grande valia por incomodar e mobilizar outros modos de reações e relações, rompendo com noções de aceitação, entendimento e, até mesmo, de encanto que se procura ver com relação à reação da audiência, retirando tanto o público quanto os artistas do comodismo e de certa inércia que limita os sujeitos frente aos trabalhos artísticos.

Esse é um fato que pode ser visto em setembro de 2017 com a performance *La Bête* de Wagner Schwartz no Museu de Arte Moderna MAM/SP, como apresentado a seguir pela Figura 15. Neste trabalho o artista dispõe de seu corpo nu como objeto para manipulação, o qual poderia ser moldado pelo público. É um estudo a partir do trabalho de Lygia Clark denominado *Bichos* (1965), onde o público pode manusear placas com dobradiças que formam os bichos, possibilitando construir formas diversas. A polêmica se deu sobre o trabalho de Wagner por uma mãe ter levado sua filha à exposição e esta ter feito a ação proposta pelo artista, tocando o seu corpo nu. Nesse momento do toque da criança diante da proposição do trabalho artístico, a cena foi fotografada por participantes que estavam no público e postada em redes sociais, levantando a opinião pública a gerar interpretações a partir da imagem, agenciada de forma descontextualizada e solta na internet. O artista foi denominado e acusado de pedófilo por uma massa de pessoas que poderíamos entender como docilizada e descontextualizada que quiseram julgar e criticar a ação, por fugir de sua normalidade e entendimento.



Figura 15: *La Bête*. Wagner Schwartz, 2015, Bienal Sesc de Dança, Campinas, SP. Foto: Osmar Zampieri.

O corpo nesta proposta é um território moldável, livre de qualquer fala preestabelecida ou intencional de gerar *a priori* signos ou símbolos que condicionem algum significado; isso se coloca pela sua condição de se dispor parado, sem se mover, sozinho e sem vestes. Está totalmente aberto e disposto a ser significado, a ser instrumento para que as histórias ou os dizeres de quem ali se encontram possam ser ditos por ele e com ele. Um território fértil, pronto para ser manuseado, sendo ele e nele o próprio jogo, a fronteira e o entre. No corpo é que acontecia toda obra, os encontros, as relações a partir de intervenções diretas do público para com o artista, os dizeres fabricados pelas manipulações, um espaço aberto a criação. Este trabalho produziu subjetividades desde sua proposição, onde o público deveria intervir manuseando o corpo do artista e criando formas possíveis deste. Os processos de subjetivação eram compartilhados entre o grupo que assistia e participava da obra estabelecendo um jogo de possibilidades para com a relação com o artista, assim como a relação de espera e expectativa a partir da ação de outra pessoa do público.

O corpo em movimento, em ação, estando disponível ao encontro, a troca, a ser fronteira, criando diálogos com o público, sendo um elemento político. Cria um território permeável, onde o improviso é necessário, assim como os afetos e percepções que são disparadores de relações com a obra que se apresenta e se constrói junto do público, que depende dele para que possa se desenvolver, ajudando a traçar caminhos e produzir outros caminhos. São essas características encontradas no trabalho de Wagner que casam com o que se propõe aqui para um trabalho artístico, um trabalho em dança e em performance.

Outro caso aconteceu com o grupo Asfalto na intervenção *Jardindigente*²⁶, como apresentado na Figura 16, realizada em frente ao refeitório da Universidade Federal de Uberlândia (2017). Nesta ação, os performers usavam vestidos de diferentes cores e tinham como proposta serem “plantados e florir”, levantando seus vestidos e estando, além dos vestidos, com os corpos despidos. O ato de estarem nus em uma universidade foi assustador para muitos que ali transitavam e imagens foram postadas nas redes sociais gerando muito repercussão e acabou sendo assunto para mídias formais e informais.



Figura 16: *Jardindigente*. Grupo Asfalto, 2017, UFU, Uberlândia. Foto: Carla Fernanda. https://www.facebook.com/pg/asfalto.texturas/photos/?ref=page_internal

Os corpos, nesta ação, se apresentaram em diálogo com a proposta de um jardim, de florir, de certo devir flor. É criado este território de transformações, de processos, do plantar e do florir. Os interpretes possuem procedimentos a serem cumpridas que vão transformando a cena, transformando o terreno onde se propõem a serem plantados. Os corpos se colocaram na fronteira com uma flor, numa relação que não busca um encontro direto com o público, mas com a proposta do jardim. As relações com a produção de subjetividades e com os processos de subjetivação estavam operando no vestuário, na nudez e nas imagens geradas pela ação. O uso de vestidos para ambos os sexos e a retirada dos vestidos coloridos apresentando os corpos nus. As ideias de normalidade, de espaços públicos e o que se pode fazer nele, o tabu em relação a exibição do corpo humano sem roupas ou com roupas inadequadas para alguns padrões social são ideias compradas. Ideias que são vendidas por um mercado visual conservador, estabelecido por padrões normativos que buscamos consumir todos os dias

²⁶ A ação fez parte da programação do Sala Aberta, evento do curso de Dança da UFU, em 2017, sendo realizada em frente ao refeitório da UFU. Interpretes: Arthur Ayroso, Juliana Bom-Tempo, Marcia Franco, Juscelino Mendes, Raphael Faria, Isabela Martins, Fiamma Diaz e Silvio Noronha.

em todos os lugares. *Jardindigente* foi com esta proposta produtor de subjetividades ao apostar na ideia da nudez, de questionar tais valores impostos aos corpos e suas possibilidades de aparição em meio público, dialogando com uma ideia de natureza, de cultura, de diferença em um jardim multicores.

A transformação que a ação propõe, as tarefas a serem cumpridas pelos performers, a busca em atingir o tema que denominou a ação, o questionar padrões normativos, o provocar certo estranhamento; são estas características que se busca pensar neste estudo. Ações em dança, que acontecem em relação ao outro e vão se transformando a cada encontro. Um plano de ações e proposições para gerar afetos e buscar relações através de modos não convencionais.

Ambos os trabalhos causaram estranhamentos no âmbito de certa aversão do público, mesmo os que não estavam presentes nas ações, mas foram afetados por frames que repercutiram na internet. Essas repercussões foram geradas a partir do que os dois trabalhos apresentam como elemento comum e, desta vez, mesmo que os códigos utilizados não fossem reconhecíveis, não foi um elemento que teve relevância, o único aspecto que sobressaiu e dominou as reações foi a nudez que compunha os trabalhos, ficando claro midiática e até juridicamente que este, ainda, é um tabu social.

Além da nudez, o espaço ou a situação de interação em que vieram a acontecer ambas as ações, também, foram de grande incomodo. Estar numa universidade, um espaço público, porem seletivo; ou permitir que uma criança que, acompanhada da mãe dentro de um museu, veja ou toque um corpo nu foram contextos e situações inaceitáveis para uma sociedade disciplinada com relação as corporeidades e as sexualidades. Nestas duas situações, os artistas, tanto Wagner quanto os componentes do grupo Asfalto, foram atacados por percepções e discursos agressivos sobre o que aconteceu; agressões que se ampliaram a partir da intervenção de pessoas fora do contexto, que não vivenciaram e não buscaram outras possibilidades de relação com as obras, tirando conclusões e divulgando informações falsas ao verem uma única imagem de cada uma das ações postas em circulação na internet e deslocadas de seus contextos. Espectadores virtuais julgaram a partir de parâmetros normativos dos espaços esquadrihados e dos corpos docilizados, sem a tentativa de compreender o trabalho, a intenção dos artistas, ou mesmo como aquilo chegou a acontecer.

Ambos os trabalhos criaram rizomas e mobilizaram pessoas, talvez não como o esperado a princípio, mas fez pensar, fez questionar, provocou, mesmo que sem a pretensão, fissuras enormes em um espaço rígido, podendo, também, atuar numa perspectiva contrária com a generalização e o afastamento de certos grupos para com a arte da performance, por exemplo. A partir dessas ações em que o estranhamento é um forte incitador de relação das performances com o público²⁷, a criação de rizomas pode provocar grandes repercussões, mesmo que de forma aversiva, fazendo com que se pense a respeito, que se discuta a ideia, incluindo-a em seus repertórios de possibilidades, mesmo que isso possa gerar uma reação fascista.

De outro modo podemos perceber um estranhamento que está na própria estrutura de trabalho, do vocabulário e das pretensões dos criadores e da apresentações como um trabalho em dança. *Carcaça*, trabalho do grupo uberlandense Strondum, foi apresentado diversas vezes, dentre as que pude ver na Bienal Sesc de Dança em Campinas no ano de 2015 e em Uberlândia em 2017, ambos em praças, locais abertos. Nestas apresentações houve divulgação prévia, tendo um público à espera da apresentação do trabalho, assim como aqueles que transitavam pela praça e se deparam com o trabalho. *Carcaça* traz para a cena literalmente a carcaça de um carro velho que chega em meio a buzinas e fumaças em um guincho junto aos bailarinos que auxiliaram na chegada deste carro. Durante a apresentação os bailarinos se jogam na carcaça, batem, chutam, criam um confronto direto com o material. Em determinado momento convidam pessoas do palco a entrarem no carro e continuam lançando golpes conta o mesmo com as pessoas dentro dele.

Tenho entendido que, nessa história de ir para rua ou qualquer espaço urbano, o significado que colocamos numa obra não fica nela. Os passantes, o público, têm mania de denominar 'Carcaça' como uma reflexão sobre o trânsito e sua violência. Outros falam de uma apologia à violência, outros que é fantástico, como também falam que a gente faz coisas que gostariam de fazer. Essa última parte é que nos interessa. Nós dialogamos com uma espécie de arquitetura de discurso que visa manter a ordem. Não queremos que o mundo vire um caos, não, o que queremos é que a ordem seja humanizada, pois, muitas vezes, isso que chamamos de ordem, na verdade, não passa de uma norma que visa minar, transformar o homem em rebanho. O carro, para muitos, é sacralizado, representa sucesso, poder, coisas que estão na base social. Todavia, não é

²⁷ Público está aqui como aquele que vê a obra. Incluindo tanto aquele que escolheu ver como aquele que se deparou com ela.

de necessidade humana, mas, sim, do consumo que nos é imposto (OLIVEIRA, 2015²⁸).

Na fala de Oliveira (2015) que é diretor, coreógrafo e bailarino do grupo Strondum são apresentadas leituras diferentes dos passantes em relação ao *Carça*. Assim como sua proposição em questionar a normatização, em gerar outros modos e possibilidades. É possível ver também em sua fala uma relação direta com a produção de subjetividade que o território da carça cria. Um carro, algo valioso que é tido como necessidade quase que vital do homem de hoje, num contexto sem transporte público eficaz como o Brasil. Certa fragilidade é posta diante de sua degradação e destruição problematizada na cena. O estranhamento aqui então pode estar relacionado a desvalorização de um bem de empoderamento social, a violência que o trabalho comunica, como, também, aos modos de estar e se relacionar em cena. E o encantamento pode estar no desejo em realizar aquela ação de destruir algo, de lançar golpes ou mesmo de retirar o valor imposto sobre as coisas materiais que nos dominam, podendo ser uma ação de libertação, como foi relatado por um passante segundo Cláudio Oliveira, anteriormente citado.



Figura 17: *Carça*, Grupo Strondum, 2015, Bienal SESC de Dança, Campinas, SP. Foto: Camila Cunha.

²⁸ Disponível em: <https://www.diariodaregiao.com.br/conteudo/cultura/interven%C3%A7%C3%A3o-carca%C3%A7a-reflete-sobre-o-consumo-1.372944.html>. Acessado em 12/09/2018.

Analisadas estas ações e seus afetos que produzem e fazem gerar reações e enunciações do público, vejo que o encantamento gera certa euforia, mas, que nos tempos de hoje, acredito não alcançar o patamar da indignação. Ela mobiliza dando voz e possibilidade de ação para quem a sente. No entanto, o encantamento adoça a relação, podendo provocar fidelidade e magia que cegam e apaziguam a quem assim se afeta. Já o estranhamento, quando não questionado, pode levar a ira e a inconformidade, fazendo com que os sujeitos se fechem ainda mais à experiência. Porém, dentre estes dois caminhos existem outros; um terceiro que aqui posso identificar como um estranhamento curioso, onde o afeto busca a aproximação pela intenção do saber e do reconhecer, o descobrir o que é; e um quarto caminho que seria onde o afeto chega a um lugar de inércia, onde aparentemente nada acontece, que nada expressa ou comunica, onde a troca não acontece.

Com estas percepções apresentadas sigo pelo terceiro caminho, em busca por despertar curiosidades e por, ainda mais, tentar convidar o público a sentir-se parte da ação. Busco acompanhar a aproximação do público nos trabalhos junto a proposição do que aqui tomamos por dança contemporânea performativa em intervenção nos espaços urbanos, de modo que se aproximem por estranhar tantas coisas e, em meio a isso, talvez, se reconhecer na ação e, assim, se permitir participar, não com uma sensação de encanto ou admiração, e, menos ainda, de confronto a seus princípios normativos diretamente. A aposta é chegar na fronteira de corpos docilizados e perfurar, com uma seleção de elementos, por despertar sua curiosidade ou a necessidade de entendimento, para que possam mobiliza-los a participar, a romper com o comodismo, o estranhamento combativo e o encantamento inerte, a inércia estabilizante e conseguir ganhar ações conjuntas num novo território de possíveis, construído entre.

Não se trata de esperar que os passantes, aqueles que estão ali ou passam por ali, se aproximem ou criem relações por conta própria, isso pode até acontecer, mesmo não sendo convidado e nem permitido *a priori* em sociedades com modos de funcionamentos de subjetivação disciplinares e que não teria o porquê espontaneamente passantes se envolverem com algo que não faz parte de seu contexto em um pensamento cognitivo distribuído que tende a afirmar o que já existe, o já reconhecido e já normatizado.

Já os processos de subjetivação gestados em tais sociedades não dariam importância a algo que não tenha relação com lucros ou poderes, não ofertando tempo para que gastem com algo do tipo. Seria um grande ganho para a sociedade, a meu ver, se conseguissem jogar com a arte de maneira a auxiliar na construção ou reconstrução do sujeito e das relações com o mundo. Na expectativa – talvez utópica – de que isso um dia seja possível, busco criar uma ação, com uma provocação ou um convite que atue de forma mais direta a quem essa interação aconteça, abrindo portas para que o público se sinta cada vez mais à vontade, se permitido e se tornando parte presente na construção do trabalho artístico: criar relações (com o outro, com o diferente). Tem-se noção de que tanto passantes como o próprio espaço apenas estão ali em um primeiro momento, apenas existindo, sem intenções prévias; assim, seria diante dessa inércia que algo pode acontecer, que alguma experiência outra pode ser possível, e que algo pode afetar e ampliar modos e ações.

Estas são reflexões que ampliam a minha vontade em trabalhar com a arte da performance, mas não só; quero usar de possibilidades e uma em especial que me salta aos olhos que é a relação entre dança e performance. Um diálogo entre a dança contemporânea, que é minha área de formação, e a arte da performance, com suas atribuições e implicações nos campos políticos e sociais. Não precisei ir longe para começar a encontrar pontos de ligação, neste caso, semelhanças que as aproximam, uma vez que a dança contemporânea, assim como a arte da performance, têm a habilidade de causar estranhamentos pela fuga dos padrões normativos de pensamentos tradicionais e a falta, muitas vezes, do reconhecimento imediato que o público pede com relação aos signos e símbolos que se apresentam numa ação artística.

Os modos e códigos podem ser tão amplos que não são identificados com tanta facilidade. Por este mesmo motivo possuem amplas possibilidades de atuação e combinação de elementos e mesmo movimentos em suas composições. Essa relação entre dança e performance foi apresentada por Jussara Setenta²⁹ em 2006, dando nome a experiência dos modos de produção estético-políticos, implicando os corpos em uma “dança contemporânea performativa”, sendo esta uma proposição que adoto para a

²⁹ Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia e professora do Curso de Graduação em dança na mesma Instituição de Ensino Superior. Possui doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2006), mestrado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2002), especialização em Coreografia pela Universidade Federal da Bahia (1996), graduação em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal da Bahia (1992).

minha pesquisa e que se faz base da prática proposta em intervenções artísticas nos espaços urbanos. A partir desta proposta, busco, através de minhas vivências, construir novos territórios, ricos em possibilidades e afetos, que possam dissolver, mesmo minimamente, certa rigidez do normativo, criar relações e trocas para que sejam possíveis outros modos.

PONTO DE ENCONTRO 4 - OUTROS FORMATOS, OUTROS MODOS DE DIZER: DANÇA CONTEMPORÂNEA PERFORMATIVA

Trabalhar com a ideia do performativo, provoca uma certa instabilidade de informações muito assentadas entre os praticantes da dança. Abala crenças sobre representação. Aponta para desvios. Revolve as ideias. Desmistifica ideais. Propõe uma atenção sobre a ação que não tem como objetivo expressar algo fora dela (existente antes). Nesse sentido, a própria possibilidade de traduzir elementos discutidos no ambiente da linguagem para o ambiente do corpo que dança pode ser tomada como uma empreitada performativa (SETENTA, 2008, p. 29).

A dança aborda diversos processos criativos para construção de seus dizeres artísticos, sendo uma das fortes ferramentas de trabalho o uso da repetição, onde os movimentos ganham corpo e voz ao serem treinados em sequencias. São assim elaborados vocabulários para uma criação, uma coreografia, uma dramaturgia ou ainda um programa performativo. Outras ferramentas são o impulso musical e a improvisação, entre inúmeras possibilidades criativas.

Aqui, ao pensar a dança em diálogo com a performatividade, busco envolver estratégias de criação da dança juntamente com elementos de origens diversas. Estes elementos surgiram a medida que a produção do estudo foi se desenvolvendo, de forma cartográfica, de acordo com experiências vivenciadas que partiram do próprio cotidiano e daquilo que eu me aproximava com as investigações. Ressaltando como um ponto forte de possibilidade criativa a combinação com a ideia de jogo. Desestabilizando alguns preceitos da própria noção do jogar e do dançar, criando danças e dizeres através do corpo e do jogar com o outro, numa tentativa de recriar a ação e partilhar de um território urbano onde códigos e signos da sociedade que também agem sobre nós.

A relação que temos com a sociedade se apresenta de forma intrínseca, onde nós seres urbanos fazemos parte de uma trama organizacional regida por leis normativas e modos pragmáticos que tendem a enrijecer nossas ações. Imposições do tipo pode ou não pode, do certo e errado, que nos direcionam a um território tendencioso a homogeneidade, a uma divisão bilateral que precisa sempre ser refletida, repensada, questionada para que possam surgir outros modos.

Como cultura ou sociedade, nós refletimos sobre nós mesmos e nos definimos, dramatizamos nossos mitos coletivos e a história, apresentamos-nos alternativas, e finalmente mudamos

em alguns pontos enquanto permanecemos os mesmos em outros (MAC ALOON *apud* CARLSON, 2010, p. 35).

Para tratar deste elo que temos com a sociedade é possível perceber as relações do sujeito com a produção de subjetividade e os processos de subjetivação. Uma aposta que vai no sentido de utilizar a arte, neste caso a dança e a performance, ou o que chamo aqui de Dança Contemporânea Performativa como analisadora desta relação. Para este contexto, elegi mais uma experiência minha, um trabalho daqueles que atravessa a existência. O nome por si só já dá muitas pistas sobre o que se trata, uma face da nossa sociedade atual, *Multitud!* Uma obra de Tamara Cubas, bailarina e coreógrafa uruguaia, que foi convidada a produzir seu trabalho no Brasil, em um programa de residência no ano de 2015, na Bienal SESC de Dança ocorrida em Campinas-SP. Este foi apresentado na abertura do evento em um gramado da Universidade Estadual de Campinas-SP (UNICAMP) e, pela segunda vez, na antiga estação de trem da cidade, que hoje deu lugar a um centro cultural.



Figura 18: *Multitud*. Tamara Cubas, 2015. Bienal Sesc de Dança, Centro Cultural, Campinas. Foto: Marco Flávio³⁰.

Para a autora de *Multitud*, ao ser entrevistada pelo jornal Metrópole, da cidade de Campinas³¹ disse que o nome vem de um conceito da sociologia e da política que fala sobre como o homem se organiza social e politicamente nos tempos atuais e busca entender e expressar isso através do corpo.

³⁰ Disponível em: <http://www.miguelarcanjoprado.com/2015/09/19/como-o-publico-se-relaciona-com-a-nudez-e-problema-de-cada-um-diz-coreografa-uruguaia-tamara-cubas/>

³¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GZ8IdL4mM-w>

Tamara Cubas veio ao Brasil e abriu vaga para 60 pessoas entre bailarinos e não bailarinos para compor o elenco do trabalho. Selecionou um grupo de movimentos simples, para compor seu vocabulário como correr, saltar, rir e gritar. Ações que eram comuns a todos, inclusive ao público, criando um território de aproximação pelo reconhecimento das ações e propondo dizeres acessíveis pelo uso de possibilidades comuns entre a capacidade de se mover e de pensar. Os movimentos foram organizados em blocos de ações, por exemplo, no início os interpretes dispostos pelo espaço de frete para o público deveriam cair, quantas vezes quisessem, na velocidade e forma que quisessem. Deveriam fazer isso até que alguém comece a andar e, a partir da percepção do grupo, a ação seria tomada aos poucos pelo caminhar, que depois se transformaria em correr, seguido do rir, e assim sucessivamente sem nenhuma marcação de tempo ou pessoa específicas. Ações que possuíam uma determinada ordem e que, ao serem vivenciadas foram sendo esgotadas até que se tornassem outra ação, outra coisa.

Em *Multitud*, os interpretes tinham um roteiro aberto, um caminho de ações onde tomavam decisões durante todo o tempo da obra. São eles interpretes e criadores com liberdade para atuar segundo os próprios modos, a partir de seus instintos, percepções e proposições. Presentes em um território de experiências, onde jogam com a ideia do afetar e ser afetado, necessitando estar disponível às trocas e ao que acontece ao seu redor. Possibilidade de liberdade e autonomia dada ao bailarino que foi implantada a partir da dança contemporânea, ou do que se produz em dança na contemporaneidade.

O processo de criação em dança contemporânea se dirige para um trabalho de práticas entrelaçadas e de experiências carregadas de possibilidades que não separam os modos do ser dos modos do mundo, pois se encontram totalmente incorporados e inseparáveis (SETENTA, 2005, p. 106).

A dança contemporânea não pretende tratar de uma organização de movimentos prontos, pré-estabelecidos, codificados, e sim da invenção de novos movimentos, ou modos de se mover e transmitir outras possíveis ideias. Assim como a performance, ela não tem a pretensão de ser definida. Trata-se de uma dança que possa “transformar ideias em movimentos” (SETENTA, 2008, p. 51). Ela se abre a modos mutáveis que podem ser reconstruídos cotidianamente. Atualmente podemos ver essa proposição acontecer em muitos trabalhos que utilizam o termo “work in progress”, trabalho em processo; ou seja, são apresentados processos artísticos sem a preocupação de

estabelecer um contorno fechado. Nesses trabalhos se está aberto a criar e recriar o tempo todo, criar outros modos, outras possibilidades.

A colocação de dança relacionada ao movimento é um entendimento muito comum uma vez que se possui técnicas, formas e modos de se fazer em determinados estilos de dança, ou mesmo em improvisações. Na dança moderna Rudolf Laban (1978) desenvolveu as qualidades de movimentos³², um estudo para o movimento da dança, uma possibilidade de se dançar. Chegando a dança contemporânea o pensamento da dança com movimentos não codificados, novos, a não utilização da música, a inclusão de ações do cotidiano, entre tantas possibilidades do mover-se. Entretanto, André Lepcki³³ (2017) vê esta ligação da dança ao movimento como um enrijecimento, uma padronização que limita as possibilidades do dizer da dança. Sendo um tipo de disciplinarização dos corpos e das subjetividades.

Uma repentina crise da imagem da presença do bailarino (tanto no palco como no mundo) como uma presença sempre a serviço do movimento. O ato imóvel, o esgotamento da dança, abre a possibilidade de pensar a autocrítica da dança experimental contemporânea como uma crítica ontológica, mais ainda, como uma crítica da ontologia política da dança. A revogação do alinhamento inquestionado da dança com o movimento, iniciada pelo ato imóvel, supõe uma reconsideração da participação do bailarino na mobilidade: inicia uma crítica, desde o ponto de vista cênico, de sua participação na economia geral da mobilidade, que nutre, sustenta e reproduz as formações ideológicas da modernidade capitalista tardia (LEPECKI, 2017, p. 37-38).

Sendo assim, a produção de fala na dança não é dada apenas por movimentos, mas uma infinidade de possibilidades e esgotamento entre ações e experiências, que provocam transformações e reações. Um processo de transações de afetos do artista consigo mesmo na produção e realização da dança; com o espaço em que acontece a dança; e os que a veem ou participam dela. Uma criação que se dá pelo fluxo de contaminações, que, ao mesmo tempo, contamina e é também contaminado.

³² O movimento segundo Laban (1978), está no espaço-tempo, fazendo parte da história e construção do sujeito. Faz-se identificador de contextos, de épocas, de modos operantes, de fronteiras, contaminações e memórias. Um corpo possui sua trajetória impressa em seus movimentos, o corpo é símbolo e elo da relação entre natureza e cultura.

³³ André Lepecki em seu livro traduzido para o português pela Annablume, *Exaurir a dança: performance e a política do movimento* (2017). A pesar dessa pertinente colocação, reafirmamos a perspectiva da dança como movimento pensando que a crítica pode estar imbuída de outras questões como problematizar o corpo que se move a partir do próprio movimento que agora joga e problematiza os modos de estar e se mover no mundo e no cotidiano.

Embora fugaz, a dança imprime algo no corpo de quem dança e no de quem assiste que vai participar do processo de continuidade das transformações que caracterizam o corpo. Não à toa, a fala encontra diferentes espaços de percepção nos diversos sistemas corporais com que entra em contato (SETENTA, 2008, p.41).

A dança tem potencial de envolver os sujeitos por não se tratar apenas de movimentos funcionais, direcionado para alguma finalidade. Ela tem amplitude de abordar temas e produzir dizeres com sua produção e existência. Possibilita que o corpo esteja ativado como um todo, sua fisicalidade e seus saberes, usando da criatividade, da percepção de mundo, do espaço, de ações e de sensibilidades que envolvem tanto quem dança como quem assiste. A dança contemporânea está diretamente relacionada a construção dos sujeitos que são múltiplos, cheios de possibilidades, pois ela permite que se construam no entre, nas relações e diferenças, ela, assim também, se faz múltipla na construção dos seus dizeres, não se fixando em determinados espaços e formas, buscando se compor nas fronteiras. É um ir além das narrativas, tratando de um espaço sensível que se dá no entre do pronunciar e do ouvir, nas trocas que são construídas em seu campo de atuação e juntamente com o social e o político em que se insere.

É possível perceber que *Multitud* usa do pensamento contemporâneo em sua dança. E sua coreografia ou estratégia de criação pode ser interpretada dentro da ideia de um programa performativo, uma vez que se compõe de blocos de ações e não sequencias de movimentos coreografados com formas e tempos a serem cumpridos. Neste trabalho pode-se ainda utilizar subprogramas em cada bloco para melhor organização. Podemos pensar em um programa performativo de *Multitud* que de início seria: “ficar parado em pé de frente para o público, cair e levantar quantas vezes quiser até que se inicie uma caminhada”. Ou pensando em um bloco maior seria; “cair, caminhar, correr...”. É possível perceber também neste trabalho a presença de jogos como elemento dos blocos de ações. Um jogo constante com o outro e com os elementos que o trabalho disponibiliza, jogo de encontros e diálogos com aquilo que acontece ao seu redor, onde o arriscar é necessário, assim como o ouvir e o estar com o outro. Um jogo de liberdades, resultando em uma obra viva e mutante, no aqui e agora.



Figura 19: *Multitud*. Tamara Cubas, 2015. Bienal Sesc de Dança, UNICAMP, Campinas. Foto: Mariana Pires.

No trabalho de Tamara foi possível identificar uma massa, a vivência de um senso comum; entretanto, dentro de toda homogeneidade, haviam corpos singulares com seus próprios modos, sem a pretensão de serem iguais, com liberdade de tratar os elementos dispostos com autonomia, dando outras possibilidades de composição a obra. Composta por corpos que lutam e se rendem, recomeçam, tentam de novo, param, correm, mudam; tudo no seu tempo, no seu modo, no seu entendimento.

Algumas ações eram exaustivas, como se estivéssemos em uma batalha pra sobreviver e quando acontece a mudança é como se uma luz nos alcançasse e desse um novo começo, porém a cada recomeço era um convite a ser uma nova massa, um novo bloco de homogeneidade e individualidades, onde um seguia o outro e acabávamos todos na mesma ação, sem saber quem começou e onde ia dar tudo aquilo. É esta uma perspectiva que nos aproxima da ideia de corpos dóceis por nos deixar ser tomados pelo que estava ao redor e repetindo junto aos outros, como uma máquina de andar ou correr ou rir. Pode-se, também, localizar o trabalho dentro da cognição distribuída quando os dançarinos são contaminados, quando aprendem e se conectam com o externo. Em uma ação específica é possível ver a produção de subjetividade quando pensada no consumo onde os interpretes retiram roupas e sapatos uns dos outros dando a sensação de desejo e necessidade de algo externo, não percebendo que estão perdendo o que têm posto sobre seus corpos, além de quere mudar despertado pela mudança de ação do outro. Ações que levantam questões do nosso meio social, que localizam, territorializando signos e provocando refletir sobre o que se vê e o que se vive, aproximando-se a ideia do performativo.

Pensar numa fusão, numa dança que coexiste nos corpos, junto ao social e a política, que dialoga e produz falas no entre, na fronteira. Corpos vivos que dão voz a um trânsito de ideias, informações e proposições. Corpos que percebem o mundo e se relacionam com ele, produzindo trocas constantes e sendo propulsores de enunciações, que intervém no espaço social a partir da dança. Uma expressão carregada de si e do outro, do externo, do que absorve, daquilo que vivencia e faz pulsar consigo construindo novos dizeres capazes de incitar questões políticas e sociais.

EXPERIMENTO II
Dança! Partilhar danças,
dançar juntos. Dançar!

A dança contemporânea se torna política no processo de organização de uma fala que se constrói a partir de certas reflexões críticas. Preferencialmente não partindo de técnicas de dança disponíveis, e buscando assuntos igualmente discutidos em outras áreas do conhecimento. – interessa políticas de produção/ação/difusão cultural (SETENTA, 2008, p. 63).

Neste âmbito o que me interessa é pensar a dança enquanto ação em performance, como um acontecimento, com as relações que criam com o urbano enquanto elemento político, problematizando questões sociais, assim como, por sua independência técnica ou metodológica podendo criar seus próprios vocabulários e modos de fala. Nesta perspectiva, a dança dialoga e constrói enunciações com o mundo a partir não apenas de movimentos, ela cria um vocabulário eleito pelas necessidades do dizer, que se constrói e reconstrói a cada proposta de fala. A ideia do performativo direcionada a dança e valoriza o fazer, dá voz ao corpo e a inovação, a singularidade de movimentos e enunciações, incentivando o despertar de outros modos. Propõe uma reflexão crítica no discurso que desterritorializa e provoca a necessidade de dizeres novos reterritorializando espaços. Adquire abordagens múltiplas que se direcionam a questões sociais, provocando reflexões no seu próprio fazer-dizer, assim como pela sua ação no mundo, deixando por onde passa a um caminho de novos passos com direções e modos próprios. Talvez não tivesse tanta voz em questionar o meio social se não questionasse primeiro o seu próprio modo existencial.

Um corpo de dança contemporânea será performativo quando tiver uma marca no seu modo de enunciar a dança: precisará ser um fazer-dizer com investimento em ações e organizações corporais que busquem realizar (performativizar) as idéias em movimentos e em tratá-las de maneira crítico-reflexiva. Esta diferença entre os fazeres representa um ponto político crucial

na compreensão e discussão da performatividade na dança contemporânea (SETENTA, 2008, p. 42).

Por estar imersa em um contexto e se construir a partir de problematizações do mesmo, o dizer performativo é muito próximo a realidade vivida no contexto social, não como representação do que se vive, mas como reflexor de situações que podem ser recriadas, questionadas ou mesmo subvertidas. Sendo assim, as conexões são provocadas no sentido de abrir possibilidades de diálogos e afetações, dando espaço para novos modos. A dança contemporânea usa de seus elementos para provocar experiências entre corpo e espaço, provocando, junto ao performativo, que as informações vindas de fora se cruzem com componentes existentes no interior, desencadeando uma nova expressão, um novo diálogo que também permite o cruzamento do que, a partir de então, passa a ser o externo ou interno para o outro. “Não à toa, a dança contemporânea performativa também se vincula à sociedade comum, seus temas e questões, com modos próprios de lidar com cada qual” (SETENTA, 2008, p. 95).

Uma aproximação dos elementos da performance para com a dança pode ser notada em *Multitud*, assim como, em outros trabalhos onde podemos pensar um programa performativo que desprograme o cotidiano com finalidade de composição em dança. Trabalhos que usam de uma programação para a organização de seus movimentos dançados. Que aderem ao jogo em suas obras, que estabelecem movimentos específicos e jogam com eles, com a organização sequencial e com as possíveis interações com o espaço e com quem o vê. Trabalhos que estudam a rua, a cidade, estão pautados em como habitá-la, construindo outros corpos no entre com o urbano e criando novos territórios na fronteira com os corpos. Questionam, com sua dança, vários padrões normativos, desde o espaço em que se pode estar, até as pequenas fissuras subjetivas que podem ser imperceptíveis a olho nu.

Estes elementos se apresentam também em *Monoblocos* de Vanilton Lakka. Um trabalho em dança que explora o espaço urbano, como um foco de seu estudo de mestrado realizado na Universidade Federal de Uberlândia, nominada: *Para uma cidade habitar um corpo*. Esta exploração entre corpo e cidade se dá por meio de jogos que se tornam sequências de movimentos para uma coreografia feita no momento da ação. Os bailarinos aprendem os jogos, treinam os movimentos específicos para cada jogo e vão para as ruas jogar. Pode ainda ser lido como um programa performativo: “ir para rua e

jogar o jogo do Derretimento, da Árvore, depois o Salto com precisão, o do Rio, depois o do Cego e finalizar na Trama”. E ainda mais, para cada jogo pode-se construir um programa específico, como em *Multitud*, em diálogo com os movimentos elegidos para cada jogo. Desta ação participei como dançarina em 2017, na UFU, junto de outros 12 bailarinos e pesquisadores da dança.



Figura 20: *Monoblocos*. Vanilton Lakka, 2011. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=8RN0mml6Rxg>

Monoblocos cria uma relação com a performatividade a partir de sua organização e criação, assim como ao pensar na relação dos corpos com a cidade, com o meio urbano e suas possibilidades, ressaltando questionamentos e problematizando a partir dos jogos que podem gerar alguns estranhamentos. O Derretimento era composto por “andar, ser parado e derrubado”; o que volta a questão que estava presente na performance *Ata-me* do grupo Asfalto de estar no chão da rua, e o fato de ser derrubado amplia questões das relações interpessoais; Assim como, também, o jogo do Rio, em que todos devem estar deitados no chão e um dos bailarinos deve andar sobre os corpos. As corridas indicavam a mudança do jogo, algo que possui forte direcionamento de afetos uma vez que um bloco de mais de 10 pessoas saem correndo em alta velocidade pelas ruas, algo que interfere no ritmo da locomoção, no ritmo dos acontecimentos. Outro jogo que não posso deixar de citar é o Cego, onde um bailarino é vendado e outros o derrubam com alguns golpes, treinados anteriormente que podem ser feitos com mãos, pés, e demais partes do corpo, sendo um grande levantador de questões, como, por exemplo que, a incapacidade de ver interfere nas relações com a cidade, os golpes em uma pessoa cega e as quedas desta espantam. A Árvore consiste em um jogo que construímos juntos uma árvore humana, subindo um sobre o outro, uma imagem que expressa força, resistência, inovações em possibilidades de formas que se

constroem. São ações onde o medo de cair, de desmontar, do machucar pode ser percebido a partir de quem vê e, muitas vezes, se incomoda. O risco se faz presente o tempo todo, criando um território de alerta e ficção tanto em quem faz a ação como em quem vê, numa dramaturgia que não conta histórias, mas provoca questões o tempo todo.

Neste trabalho, além do público passante, algumas pessoas que estão ali presente são convidadas a participar explorando e descobrindo com o celular através de alguns códigos que recebem ou estão disponíveis no espaço estabelecido para a ação. Pelo espaço estão disponíveis QR Code que dá acesso a fotos podendo também compartilhar os registros que fez com o próprio celular. Proposições que fazem com que o público se mova, participe de alguma forma do trabalho, se sinta parte dele, dentro dele.

Como em *Multitud*, *Monoblocos* possui blocos de ações a serem cumpridas, mas também instiga que o bailarino crie o tempo todo e tome decisões, pois só assim o jogo pode acontecer. Estabelece um território onde há a necessidade da relação do grupo entre si e com o espaço, com os acontecimentos. As mudanças entre os jogos em *Monoblocos* são mais ágeis: quando um corre, todos correm, quando um abaixa todos o fazem rapidamente. Enquanto em *Multitud* havia uma transição lenta, onde a fronteira entre as ações era também lugar da obra. As relações entre os interpretes eram mais pela percepção, enquanto em *Monoblocos* era necessária uma relação de apoio de um com o outro, algo direto e cocriador, onde o outro se faz elemento essencial para a minha ação em todos os jogos. Ambos são compostos de movimentos simples, como corridas, saltos, quedas; no entanto, Tamara usa de uma dramatização em tempo dilatado, levando ao esgotamento, enquanto Lakka usa do risco e da velocidade em sua criação. Trabalhos que se assemelham e se diferem, com pontos em comum e intenções distintas, ricos em possibilidades.

O elo principal da relação estabelecida entre dança e performatividade é o corpo, pois ele é o elemento central da ação, a partir dele se faz dança, é nele que se constroem imagens e movimentos. São ações e danças de corpos que sentem, experimentam e buscam informações em um jogo de territorialização e desterritorialização. O corpo é mentor da ação, da fala, da troca, é ele quem percebe, questiona e cria outros modos de relação. Não é uma dança que capta o potencial questionador e subversivo abordando explicitamente um aspecto político, tampouco uma performance que usa de movimentos

ritmados em sua ação. É sim uma ação que utiliza como elemento o movimento para falar de questões sociais e políticas com o intuito de ampliar possibilidades de afetos, ancorando nesse propósito sua política. Na dança performativa não existem modos pré-estabelecidos a serem seguidos, menos ainda, por vir de caminhos que também não se definem e criam modos próprios de se dizer algo. O corpo é atravessado e modificado por aquilo que está em contato, recebe estímulos e os transforma em comunicação. O corpo está presente, no presente.

Em uma cena específica de *Multitud*, onde os interpretes arrancam as roupas uns dos outros, colocando-as em si ou perdendo-as na busca de outras roupas, de mais roupas, acabam, em sua maioria, ficando sem nada. É uma necessidade de consumir, de ter, de retirar do outro que motiva e cega a ponto de não se perceber nu. É produzida uma subjetividade inconsciente a partir da necessidade em ter que se perde. Modos compartilhados por caminhos onde temos deveres e acabamos sendo vítimas de nossas próprias ações.



Figura 21: *Multitud*. Tamara Cubas, 2015. Bienal Sesc de Dança, UNICAMP, Campinas. Fonte: <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.10153632536284583&type=3&>

I. O JOGO COM PARTE INTEGRANTE DA AÇÃO

O jogo como elemento de uma ação se faz presente recorrentemente. Jogos de negociação; é preciso negociar a todo instante quando não se tem um objetivo final de ganhar. Negociações entre performers, negociações com o espaço, com os passantes. Jogos que ampliam a intenção de relação, que estão abertos a trocas. Suas orientações são dadas por regras que direcionam seus caminhos, “regras de um jogo que precisam ser seguidas para que o jogo esteja sendo jogado” (SETENTA, 2008, p. 26).

Tal proposição, de jogar dança, foge da visão tradicional do bailarino que reproduz a dança, para um bailarino que se faz agente da construção da cena em tempo real. São territórios onde a dança se faz pela fala, pela história, pelo silêncio ou pelo próprio movimento. Experiências contemporâneas a partir do conhecimento e contato com a dança e a performatividade que despertaram o desejo de ir mais além. De não limitar ou rotular, de buscar parcerias e me recriar, recriar minha expressividade fazendo outras combinações possíveis.

Proponho pensar performer enquanto improvisador na relação de jogo que as ações possibilitam com passantes no espaço urbano. As trocas que acontecem nos agenciamentos construídos nas imagens propostas em uma dança performativa e nas enunciações e reações emitidas pelos passantes que também intervêm sobre o que foi proposto. Existe na intervenção uma proposição de experimentar e instigar modos de sair do comum, de uma rotina, de romper signos, de resolver e criar problemas, de estar imerso no incerto e no afetar-se com o outro. Desta forma, uma ação gerada a partir desses componentes, pode possibilitar o encontro entre jogo e improvisação, a relação de um corpo-espaço, de uma dança contemporânea performativa e de um espaço urbano. As ações se estabelecem com procedimentos prévios, porém, estes escapam da representação teatral e pré-estabelecida, expressa-se a partir de redes de impulsos que são ativadas pelo contato com um meio, seja pelos passantes, seja pelo que acontece a seu redor, dando vazão ao jogo e a improvisação.

Consideramos o jogo como elemento que um performer utiliza para gerar composições com certo meio. É importante expor que o jogo, do modo aqui apresentado, se relaciona a proposição de Deleuze (1974) em seu Livro “Lógica do Sentido” no qual conceitua o “Jogo Ideal” ligado a concepção de acontecimento. O Jogo Ideal seria o jogo em que não existem vencedores ou perdedores, um jogo de trocas que não se limita as regras pré-estabelecidas e sim tem como foco a relação com os elementos possíveis na imanência dos encontros. Uma relação de jogo que pode ser estabelecida como a relação construída nos entres, na relação de um sujeito-agente com um espaço urbano e os passantes. Uma relação de improviso, doação e interação junto a uma intervenção em dança.

A improvisação serve de alimento para o jogo na ação proposta em espaço urbano, abrindo novas possibilidades aos jogadores, construindo outros lugares ou

modos de estar, e sendo também construído o próprio propositos por esse encontro nos “entres” em que se dá uma intervenção em dança. Improvisar modos operantes do jogo, trata-se de criar corpos-possibilitadores e dançar tanto quanto responder a questões propostas por passantes que interagem com aquela proposição dançante, estabelecendo relações de trocas a partir de ações, criando o jogo que se faz ação em uma dança performativa. A improvisação está no lugar de afetação, no espaço da experimentação e ligação com um meio, ela é o “entre” e dela são possibilitadas outras formas de ver, perceber e se relacionar com tal meio. Dar atenção ao jogo entre corpos e espaços urbanos por meio da improvisação diz respeito a nos constituirmos enquanto sujeitos-agentes na experiência mesma de um jogo sem vencedores junto a cidade.

Da mesma forma que alteramos um espaço ao dançarmos nele, ele também nos modifica, ou modifica nossa ação. É possível ver uma potência de transformação no contexto urbano, criar trocas e formar novos “entres”, aproximando uma intervenção urbana em dança performativa das concepções de sujeitos-agentes, de experiência e de Jogo Ideal.

Com esse caminho de estudos conceituais, proponho a incorporação de oportunidades para criar e executar uma ação em dança performativa, oportunidades de, junto a tal composição, possibilitar o recriar de mim mesma, dos outros, dos espaços e dos modos de relação que acontecem nos “entres”. Implicada com a experiência, tenho como possibilitador construir corpos-espaços que só se tornam possíveis de ganhar visibilidades com tal criação e intervenção em dança performativa, agenciando conexões com aquilo que nos rodeia e faz conosco rizoma. Construir um lugar em que são possibilitados outros modos de relação, que instigam os poderes e os saberes através da experiência no e do corpo com o outro e com um meio, tendo na dança performativa uma proposta de intervenção no espaço urbano. Habitar os “entres”, o acontecimento, os afetos, o vivenciar como elementos de jogo operantes através da improvisação. Assim, a arte, a performance, o jogo improvisado, tornam-se instrumentos que podem criar corpos-possibilitadores de um “estar com” que aprende, partilha e cria com o outro e com um meio.

Na construção de um diálogo, a comunicação e expressão lançada junto a uma intervenção artística na cidade provoca interpretações e reações distintas entre as pessoas. A troca proposta neste estudo se apresenta no intuito problematizar certa

superficialidade existente no cotidiano das percepções e das sensibilidades que, muitas vezes, impedem os passantes de respirar vida. Desta forma, a possibilidade de afeto e a necessidade de atravessamentos são elementos que agem como estímulos compositores do território da pesquisa que está sendo construída junto às vivências já citadas, como por exemplo, na intervenção *Ata-me em teus braços coletivos*, e, também, junto ao processo de criação em dança performativa que apresentarei a seguir.

PONTO DE ENCONTRO 5 - O CORPO, UM POSSIBILITADOR

O corpo, em suas concepções, foi tema que transitou nos estudos de diferentes áreas como na filosofia, desde Platão, pela relação dicotômica que estabeleceu entre corpo e alma, sendo reverberado no dualismo de Descartes, em que a mente dirige o corpo, este tratado como *res extensa* que apenas como um mecanismo que segue as ordens da *res cogitos*. Dentre outras dissociações, como é apresentado no livro *O Corpo: pistas para estudos indisciplinados* de Christine Greiner³⁴ (2005), o dentro e o fora gera a fragmentação do corpo, como afirmado por Feher (1977). Essas são concepções que explicitam as segregações que compõem o corpo por um lado, ou entendem o corpo como um todo integrado por outro; mas, em todas elas, concebem o corpo como um centro em que se operam poderes e saberes.

Nos referimos aqui a um corpo considerado uma máquina mecânica, e quando o fazemos pensamos em um Estado ou em organizações sociais que dirigem o corpo pelas relações estabelecidas com certa cognição distribuída em que o corpo é submetido a certa *res cogita* dominante, muito alinhado a ideia proposta já em René Descartes no século XVII. De outra parte, podemos citar vertentes que apresentam o corpo como potência imanente que conecta fluxos de pensamentos e afetos, corpo como máquina maquina, como nos casos de Espinosa (1677), Foucault (1987), Deleuze e Guattari (1995). Nesses autores, é introduzido um entendimento de que o corpo deixa de ser em si, para estar e se fazer nesse “estar com”; um pensamento que eleva o poder e o saber do e no corpo, do corpo como um todo aberto a novas configurações; tal como, a substituição da ideia de corpo pela de corporeidade como nos propõe Michel Bernard (2001). A visão do corpo como construtor de conhecimentos e agente das relações em um meio passou por divergências e segue seu caminho junto às artes, as ciências e as filosofias. Nesses lugares, os estudos sobre o corpo seguem dando direção a possibilitar novas ideias, olhares e modos de pensar o corpo.

Pensamos em um corpo que vai além das possibilidades físicas; ou seja, um corpo que possui registros, sensações, emoções e saberes. “O corpo do qual se fala é o corpo sensível que percebe o mundo e dialoga com ele” (MEIRA, 2008, p. 76).

Um corpo que,

³⁴ Professora e pesquisadora do corpo, vinculada a graduação e à pós-graduação da PUC-SP no curso das Artes do Corpo.

(...) pode ser compreendido como se compreende um poema, um romance ou como um simples texto, no qual se nota que a fala significa, não só pelas próprias palavras, mas também pelo sotaque, gestos, tom, fisionomia e ainda pode revelar o que há além dos pensamentos da pessoa que fala, revela a fonte (ambiente) dos mesmos e sua maneira de ser única (PRONSATO, 2003, p. 22).

O corpo expressa sua bagagem, seu histórico, suas vivências, mas não de maneira sólida, ele permite ser afetado e perfurado por cada experiência que se depara. Através de seu cotidiano, traz consigo uma construção de si, a partir dos territórios que criou relações, e as vivências que pôde experimentar. “O homem nunca está separado do ambiente onde vive e dificilmente pode ser compreendido sem uma atenção especial as relações que aí se organizam” (GREINER, 2005, p. 23). Pensando assim, é possível relacionar o corpo ao qual se fala a cognição distribuída, onde ele é afetado por aquilo com que ele se relaciona, que está ao seu redor, muito mais que seguindo algo por imposição como a docilização dos corpos com estratégias disciplinares ou por sugestões capitalísticas na produção de subjetividades. Entretanto, a partir do momento que experiencia espaços de dominação ou imposição ficam marcados em si mesmos traços do que vivenciou.

Seguindo o pensamento de um corpo que está no entre, na relação, podemos afirmar: “O corpo é um meio de estudo de si mesmo, do outro e da sociedade. (...) Por meio dele compreendem-se e recriam-se as diferentes leituras de mundo” (MEIRA, 2008, p. 76). Podemos ver “(...) o corpo numa intrínseca co-relação com o ambiente, de maneira co-evolutiva e exposto a contínuas transformações” (SETENTA, 2005, p. 105). Neste sentido, essa composição que caracteriza os corpos não se trata de uma estrutura rígida, mas mutável, permeável e possibilitadora de novos encontros, novas conexões rizomáticas, que esteja nos “entres”. O corpo é então território permeável, onde acontece absorção e relação entre os elementos externos e os internos a ele, sendo, também, o produtor das enunciações que podem ser geradas nesta fusão. Um território de fronteiras porosas, que são passíveis de encontros diversos e constantes, por trocas de interesses próprios e outras que não se podem evitar. Diria ainda que o corpo é fronteira! “Um corpo tem o poder de afetar e ser afetado (...). O quê ele afeta e como afeta, e pelo quê ele é afetado e como é afetado” (FABIÃO, 2009, p. 238). São inúmeras possibilidades de afetos, trocas que são essências, até mesmo para sua existência.

É por assim dizer um território político ao ser agente de trocas com o meio e produzir dizeres e enunciações a partir de sua imagem, formas, movimentos. Ele compõe com o espaço e o recria, assim como recria a si mesmo por meio de elementos que são lançados nas relações que estabelece, nos encontros, nas ações. Está em constante adaptação, compondo-se em improvisos e construções. Encontra-se no texto de Setenta (2005, p. 111), a seguinte afirmação: o “sujeito contamina e é contaminado, modifica e é modificado, transforma e aciona hábitos e condutas no corpo que se encontra em permanente estado de definição”. É, assim, o corpo, um centro de percepções, estando sempre atento e presente ao que acontece.

A construção do sujeito, num processo semiótico, se dá num fluxo contínuo de transformações e de contaminações e que, na organização da sua fala são encontrados traços não apenas do consciente e do inconsciente, mas também do ambiente cultural e suas condições de constrangimento. Desse modo, um sujeito encarna outros sujeitos em seu processo de construção, e não é totalmente livre na organização de seu campo de fala. Ele está vinculado não só às leis e normas culturalmente constituídas, como também aos diferentes outros que são encarnados e transformados em ação (SETENTA, 2005, p. 109).

Volto a repetir que as construções que se dão entre corpo e espaço são intrínsecas e acrescento que são resultantes de interações corporais que criam saberes no corpo possibilitados através dos encontros, das relações e das vivências. Entende-se que é pelo corpo e no corpo que estas experiências acontecem, é o corpo que se envolve com o meio e, assim, constrói sensibilidades e novas capacidades de afetos, junto a esses “entres” si e mundo. Sendo assim, o que seria dos corpos sem a experiência, sem a troca?

As informações recebidas pelos corpos são processadas, permitindo que este encontro os transforme, os recrie, não como uma contaminação simples e direta (como também afirma Greiner), pois o que acontece é uma combinação de elementos internos e externos, não se tratando de uma verdade absoluta daquilo que o afeta, mas um estímulo de relações, negociações e acordos. É uma combinação de elementos que geram novos pensares e outros modos de estar no mundo; ou seja, modos de disparar processos de subjetivação.

O corpo articula e combina, é propositor e elaborador de ideias. O corpo em performance provoca questões e não está interessado em encontrar respostas imediatas, atua mais no intuito de estimular reflexões críticas e proporcionar um campo mais

povoado de perguntas. É “tratar o corpo como produtor de questões e não receptáculo reprodutor de passos ordenados” (SETENTA, 2008, p. 20). Se assemelha ao que se propõe uma performance ao questionar e despertar outros modos. O corpo em performance é aquele que propõe novas possibilidades de se relacionar consigo, com os outros e com os espaços. Um corpo que busca cartografar um meio e questioná-lo da mesma forma que provoca questionamentos para quem vê o corpo em suas ações, em suas intervenções. Provocar o pensar, o rever, sem dar explicações prontas.

Todos os corpos são passíveis de trocas. O corpo social, referenciado pelas sociedades disciplinares e pelas construções de corpos dóceis criam relações com o mundo, porém existe um poder que age sobre estes corpos e sobre a vida dos sujeitos enrijecendo-os e construindo leituras e expressões que direcionam as trocas que fogem do cotidiano ou do que seria necessário a tais corpos, limitando suas relações. Estruturas pré-estabelecidas que podem ser vistas até mesmo na dança que se desvincula da vida, em suas técnicas ou modos de movimentação, que enjaulam corpos em movimentos específicos ou formas de se mover para buscar certa perfeição nunca alcançada. São corpos submetidos a imposições maquínico-mecânicas que perdem, muitas vezes, o potencial criativo e singular de perceber a existência de novos modos e outras relações possíveis. Pode-se pensar, com certo estranhamento, sob a perspectiva da produção de subjetividade uma vez que esta estimula o desejo e, de certa forma, tende a ampliar as necessidades de buscas e encontros, mas estes modos de subjetivação dominantes restringem as necessidades de experiências, de trocas e de vivências com o mundo ou com o outro, prezando pela necessidade do ter e do reproduzir diante da atual sociedade de consumo. Isso, por sua vez, limita o tempo e a experiência de formas drásticas, pois se você pode ter e o tem chegou ao fim da ação e outro ciclo se inicia, e se não pode ter, terá que se dedicar a consegui-lo, tendo esperança e foco no desejado. Em ambos os casos há um certo disciplinamento do desejo rumo ao consumo, mortificando as potencialidades de criação e de invenção diante da vida.

Porém, há, também, um ponto de vista dos corpos vistos a partir da perspectiva de quem dança ou performa, se apresentando como corpos desejanter de trocas. O corpo do performer não deixa de fazer parte do corpo social, porém, o vemos como um corpo que busca refletir e problematizar propondo ações que possam dialogar com as questões levantadas. Ele apresenta proposições no espaço e se mostra instigado em perceber e criar relações com o meio. Por isso, também, se pode dizer que seriam estes sujeitos-

agentes³⁵. Vêm do espaço comum e, no entanto, agem no espaço normativo com propósitos de possibilitar novos modos de perceber e se relacionar.

I. SUJEITO-AGENTE

De acordo com o que venho apresentando durante todo o percurso da pesquisa pode-se entender que o sujeito é aqui corpo, construído por suas vivências e pelos territórios que habita. Um ser permeável que perfura fronteiras do dentro e de certo fora produzindo trocas com o meio. É contaminado, assim como contamina, permitindo um fluxo de transformações de si mesmo e do outro; ou seja, corpo e cultura numa constante construção de si e do mundo. “O sujeito não existe individualizado, mas sim exposto a experiências coletivas” (SETENTA, 2008, p. 62).

Desse modo, o sujeito carrega outros sujeitos nesse processo, e não é totalmente livre na organização de seu campo de fala. Ele está vinculado não só às leis e normas institucionalmente e culturalmente constituídas, como também aos diferentes outros que estão nele compartilhados e transformados em ação (SETENTA, 2008, p. 60).

A partir de sua construção, o sujeito cria seus próprios modos de perceber e dialogar no e com o mundo, produz sua própria fala, seus signos, símbolos e códigos, cria para seu dizer um vocabulário. Fala esta que é organizada no corpo, “um corpo atravessado por experiências distintas de idas e vindas, expressando o pensamento crítico e reflexivo” (SETENTA, 2008, p. 61).

É pensada a experiência na relação de um sujeito-agente, ou do performer em um meio, assim como, é pensada também a partir do lugar da experiência para aqueles que, de algum modo, se relacionam com uma performance em intervenção urbana, sendo possível que sejam afetados pelo encontro com a ação performática e que, também, a afetem. Tem-se aqui como principal mote desta investigação de mestrado a necessidade de proporcionar experiências do fazer arte e estar em arte, de despertar a experiência com a vida, com aquilo que acontece ao redor e muitas vezes ignoramos pelos automatismos ou pelas causas já apresentadas por Larossa. Algo que pude experimentar ser difícil acessar, de perfurar a rigidez do cotidiano e implantar relações.

³⁵ Termo usado pro Setenta (2008) para denominar grupo de dança que estão vinculados a uma instituição. Se tratando aqui de sujeitos que trocam com o meio e propõe diálogos de forma não institucionalizada ou com modos de ação padronizados, de sujeitos sociais e agentes propositores de ações e intervenções.

O sujeito-agente se apresenta num espaço da cidade executando uma dança contemporânea performativa – campo de atuação elegido para o trabalho de intervenção no espaço urbano como provocador de trocas e possibilitador de experiências. É ele o primeiro sujeito da experiência, aquele que experimenta das próprias ferramentas para que possa acioná-las e lançá-las em um meio a partir da experimentação que estabelece com ele. O espaço seria o segundo sujeito por receber o em si da ação proposta, permitindo que seja um território permeável de afetações, criando visibilidades diferentes das paisagens próprias da cidade aos que ali transitam.

Importa entender que o sujeito-agente de um processo de criação em dança contemporânea é um sujeito encarnado que atua performativamente num espaço onde existe a possibilidade de negociar, transformar e traduzir práticas, pensamentos, posicionamentos, ideias e ideais (SETENTA, 2005, p. 108).

É o sujeito-agente que percebe um meio, cartografa signos e símbolos que os espaços apresentam, e é ele quem propõe ações neste território social, possibilitando trocas, nas quais ele afeta e é também afetado. Por meio de seu próprio corpo pode driblar barreiras de um espaço limitante que enrijece os sujeitos e, assim, possibilitar a interação com aquilo que escapa, que vaza diante da rigidez estabelecida. Produz, assim, um corpo-possibilitador ao agenciar questionamentos e provocações, na busca por criar linhas de fuga em um sistema normativo. No meu caso o mar, a água, o sair do urbano e me encontrar com a natureza, a conectividade de fato “lavaram a alma” e abriram meus olhos para mudar o modo como estava me relacionando comigo mesma e com os elementos ao meu redor.

Este pensamento de sujeito-agente pode ser visto no trabalho denominado *Nós Marílias – Primeiras Cartas* de Najda Dulce (2012) no qual a artista se veste com seu melhor vestido, sai às ruas e lê cartas íntimas de amor para pessoas que ali encontra. A performance se dá a partir da intenção da artista em partilhar histórias de amor, e para isso ela necessita do outro para ouvir e criar uma relação de afetos, precisa do encontro para que a ação que possa de fato acontecer. É criado um território de trocas, cria-se um jogo de atenção na percepção de reações e afetos, um território de fronteira. Usa de uma abordagem direta e de uma relação de experiência física e real com a ação de ambas as partes, envolvendo o passante de maneira que ele age a favor da ação ao parar, ouvir e comentar algo. O não do passante pode ser visto como uma rigidez do corpo dócil, assim como a falta de necessidade da subjetivação, assim como a falta de tempo,

interesse entre outros. Mas o sim; o sim abre o mar de possibilidades, experiências e afetos dando espaço para um acontecimento novo, que gera outros modos e fazeres.



Figura 22: *Nós Marílias-Primeiras Cartas* – Nadja Dulce (2012). São João Del Rei. Fonte: Foto de Juliana Rodrigues.

Esta foi uma ação em que não tive a oportunidade de realizar, mas vejo grande valor em sua proposição. Percebi o seu conteúdo, os afetos que quer propor ao outro, o passante no caso, um vocabulário que se fez a partir da veste, da simbologia da carta que hoje não é mais comum, as palavras e o amor, o encontro com o outro, todos esses elementos trabalhando juntos no dizer da ação. Pude fazer parte de uma outra ação que se fez semelhante a esta em sua estrutura e abordagem, no entanto, esta partia do movimento, da dança mais especificamente.

Bilhetes sobre a Dança foi uma ação na qual participei junto do Grupo Jovem UaiQDança (2017) e tive a experiência de colocar-me como um sujeito-agente. Foi uma intervenção proposta na área externa do Teatro Municipal de Uberlândia onde posteriormente haveriam grupos de dança da cidade se apresentando no dia 29/04 o qual se comemora o dia internacional da Dança. Éramos cerca de doze bailarinas e a ideia era estarmos vestidas de bailarinas guerrilheiras, uma mescla de fragilidade e força, beleza e resistência para com a produção e o trabalho com Dança no nosso país. A ação consistia em caminhar pelo espaço, abordar uma pessoa qualquer e perguntá-la “Posso dançar um bilhete sobre a Dança pra você?”. Se sim, daríamos a opção entre cinco bilhetes autorais em que a pessoa escolheria um, leríamos o bilhete e posteriormente ele seria dançado. Após esta interação havia um momento de retorno ao grupo para dançarmos o último bilhete como grupo e sair para outra jornada. O tempo foi definido em uma hora e estavam presente cerca de dez performers/bailarinas.



Figura 23: *Bilhetes sobre a Dança* – Grupo Jovem UaiQDança (2017) Teatro Municipal de Uberlândia. Fonte: Foto de Do Fotografia.

Uma ação proposta a partir da dança, realizada por bailarinas. Estabelecida por interações onde a dança acontece posteriormente a um encontro de aceitação, um encontro de corpos possibilitadores. O território que se cria é íntimo e amplo ao mesmo tempo, parte da relação de dois, no entanto cria afetos além de quem aceita o convite, para aqueles que estão presentes e veem o que acontece. E por acontecer em um lugar onde as pessoas foram para ver dança não há porque fugir ou se esquivar do acontecimento, tendo esta ação uma receptividade muito boa. Esta ação possibilita ver modos distintos do dizer a partir de uma mesma coisa, uma frase, dita com palavras e com movimentos, duas opções de entendimentos, algo que pode aproximar o público de uma linguagem contemporânea na dança. Passando de um dizer todo em palavras e vestes no *Nós Marílias* para uma fala múltipla de voz e movimento em *Bilhetes*.

Além dessas ações, apresento ainda a performance “*Fall*” de Juliana Bom-Tempo, que aborda a queda, sobre fragmentações e suspensões, trazendo fortemente o aspecto do jogo. A artista se dispõe a estar ali, com uma mão sobre um suporte onde está uma grande pedra de gelo. A abordagem parte de um olhar convidativo e sem palavras, ela espera alguém que possa interagir com ela e pegar do outro lado, para que possam juntos, retirar o suporte e deixar a pedra cair. E assim segue sucessivamente na intenção de quebrar as pedras de gelo junto ao outro, num jogo de parceria que estimula o desejo em participar da ação. Um dizer sem palavras e tampouco movimentos em dança, mas cheio de ações e relações que dependem do outro para acontecer.

São estas ações que apresentam o performer como um ser desejante da relação com o outro, subvertendo padrões normativos e propondo o envolvimento do passante

também como agente da ação. Elas convidam, sejam por palavras ou ações do corpo e recebem respostas diretas em suas abordagens criando um território de trocas explícito, construindo juntos um novo modo de estar e de fazer arte. Buscam, nestes contextos, fissuras que possam permitir que corpos disciplinares sejam agentes, participem e rompam com o próprio modo normativo estabelecido na diferença política artista-público.

É possível afirmar que um sujeito-agente busca encontrar linhas de fuga que possam romper com condições dominantes e abrir alguns espaços para um território modificável e passível de transformações, para atuar junto dele em seu desejo de fala. Linhas de fuga podem ser percebidas através de fragmentos sensíveis que os espaços deixam escapar, podendo estar em contraponto com aquilo que nos oferecem. Fragmentos estes que:

são pequenas amostras do que os olhos vêem, os ouvidos escutam, a memória lembra e o corpo percebe ao *dançar*³⁶ e ao conviver com a comunidade (...) recolhidos em campo são reformulados, reorganizados e apresentados em leituras cênicas do universo pesquisado (MEIRA, 2005, p. 89).

Ao performar, possibilita-se uma articulação sensível com fragmentos sociais, culturais e políticos de uma cidade, de um espaço, de um território urbano. A percepção, a resposta imediata, a criatividade e a inovação são desejadas, assim como a autonomia, a subjetividade e o gozo em estabelecer relações, trocas e construções. A diversidade é buscada, e são questionadas estruturas fixas ou moldes implantados para serem seguidos.

II. FALAS E DIZERES DO CORPO: VOCABULÁRIOS

Todos os corpos são transmissores e expõem falas no mundo. Sejam mecanizados, influenciados, limitados, livres, enrijecidos, criativos, relacionáveis, todos possuem dizeres em seus corpos. Sejam pelos modos, pelos movimentos, gestos, ações, acessórios, etc. Expressamos e comunicamos ao mundo quem somos e os diversos elementos que nos compõem. Sendo assim, podemos dizer que os corpos são produtores de signos e símbolos.

³⁶ (Grifo meu) Dançar aqui é compreendido como uma participação da cultura e da arte a qual se quer pesquisar, uma forma de estar com o povo, de aproximação com a realidade do outro.

(...) o corpo produz signos que são sempre culturais, se organizam em sistemas complexos, e sobrevivem exatamente da possibilidade de acordos e negociações que mantêm viva a multiplicidade, sobretudo no ambiente evolutivo da comunicação (SETENTA, 2008, p. 38).

Propõe-se observar signos e símbolos que o corpo expressa para que se possa compreender aquilo que ele comunica. Estes códigos podem ser variáveis em regiões e contextos distintos. São elementos que independem da língua estritamente falada, estando presentes nos corpos, em seus movimentos, assim como nos espaços onde habitam e criam suas falas. É possível que se crie relações inconscientes com determinados signos, que podem assim, operar sobre a vida dos sujeitos sem que haja reconhecimento claro da existência deles em seus corpos. Os signos fazem parte de um campo de entendimento que se aproxima dos dizeres em dança e em performance, uma vez que o corpo é a base das ações nestas expressões artísticas. Além disso, constroem-se junto aos espaços criando imagens e significados a partir de diversas trocas e combinações. O corpo, como também o meio social, é propício a leituras e enunciações; desta forma, o corpo que dança em um pensamento performativo é capaz de transformar dizeres e interpretações.

Na especificidade do corpo que dança e que processa performativamente a fala no corpo, ocorre produção de signos que são percebidos e transformados na contínua relação de troca das informações que estão no dentro e no fora, no sujeito e no mundo. Então, faz valer a condição de possibilidade enquanto sistema complexo, capaz de organizar e compartilhar diferentes informações, permanecendo num fluxo contínuo de transformação (SETENTA, 2008, p. 31).

O corpo em um trabalho artístico produz signos e símbolos que, por vezes, podem ser reconhecíveis pelo território ao qual se propõe acontecer e no contexto em que pretende dialogar buscando uma aproximação com o público a partir disso. Pode também criar seus próprios signos e símbolos, ampliando possibilidade e componentes, dando voz a outros modos e dizeres. Criam-se assim, territórios acessíveis ou inovadores conforme a intenção que o trabalho queira utilizar. A criação dos signos pode surgir a partir de, por exemplo, uma técnica de dança, ações do cotidiano, símbolos de meios distintos, entre outros. Pode-se utilizar dos símbolos como ferramenta do dizer, sem a necessidade de abandonar outros modos, sendo mais que um molde, um estímulo, podendo ser fragmentado, invertido, alterado ou utilizado de outras formas.

Na dança ou na performance podemos ver processos criativos em que o corpo constrói movimentos a partir daquilo que se quer dizer. Cria-se códigos e utiliza-se de intenções e expressões que se unem para a composição de um trabalho. Apresenta aí a necessidade da construção de “vocabulários ou redes de conexão”³⁷ que se formam como repertório das ações a serem realizadas. Estes vocabulários podem funcionar como um modo de criação em dança, ou uma construção de caminhos possíveis e ainda uma seleção de elementos para uma improvisação ou um programa performativo. Por meio de códigos transmitidos em um vocabulário corporal se faz possível encontrar linhas de fuga, e atravessa-las possibilitando questionamentos por meio do fazer.

Os processos de troca de informação entre corpo e ambiente atuam, por exemplo, na aquisição de vocabulário e no estabelecimento das redes de conexão. Há algumas evidências em teoria de sistemas dinâmicos de que o ato de aprender um movimento implica num acoplamento entre sistemas de referência que vão mudando gradualmente de moldura (KATZ e GREINER, 2001, p. 7).

A elaboração de vocabulários próprios pode ser vista em trabalhos já citados como *Ata-me*, *Miultitud* e *Monoblocos*. Tais vocabulários se apresentam tanto no trabalho da performance quanto no da dança. Em *Ata-me* o vocabulário era composto por andar, abraçar, deitar e rolar, nesta mesma ordem. Movimentos do cotidiano que foram colocados em uma sequência dando o roteiro da ação. Em *Miultitud* o vocabulário também foi composto com movimentos do cotidiano como andar, correr e rir assim como alguns não tão comuns como cair, andar de quatro apoios, saltar a partir da posição deitado. Estes foram alguns dos movimentos selecionados por Tamara Cubas para o seu trabalho que organizados em um contexto formaram o vocabulário a ser dito em *Miultitud*. Já em *Monoblocos*, o vocabulário foi composto por jogos onde cada jogo continha suas especificidades. Seriam blocos de pequenos vocabulários que se organizam dando forma a neste trabalho.

Os vocabulários surgiram não só como uma necessidade de criar signos que sejam capazes de expressar o que o trabalho propõe, mas em tratar também de uma organização de movimentos ou ações que foram selecionadas e treinadas de maneira compacta, permitindo que os intérpretes envolvidos entendam o trabalho de uma forma rápida sem a necessidade de ensaios e o aprendizado de coreografias de forma

³⁷ Conceito apresentado por Katz e Greiner *apud* Setenta (2008, p. 37), e, também, no trabalho de Bob Wilson por De Groat (1986).

tradicional. Algo que auxiliou em libertar a dança da coreografia. Posso dizer que partiram da ideia de combinar formas preestabelecidas pelo grupo e formas espontâneas, dando espaço para a improvisação e expressão pessoal. Nenhum destes trabalhos pretendia submeter a dança em relação a música, mas possibilitar à dança ser um campo paralelo, completo por si só, assim como a performance.

Depois do repertório formado cada indivíduo poderia então dar intenções pessoais, valorizar suas habilidades. Assim, estes trabalhos se tratam de uma construção do grupo estabelecido que desenvolve seus próprios modos de fala dentro do vocabulário da ação. Ainda mais porque eles não são realizados por um grupo fechado de pessoas, a cada apresentação novas pessoas são inseridas e outras talvez não estejam presentes, ampliando a possibilidade de distinção entre as apresentações, uma vez que o trabalho da espaço para que cada pessoa interprete, jogue, ande, corra ou caia do seu modo. É criado um dizer que é comum, que transmite a ideia do trabalho, assim como um dizer pessoal, da relação de cada interprete com a obra, de cada corpo com seus modos.

No intuito de dizer, o corpo pode ser entendido aqui também como corpo falante, como corpo possibilitador e corpo ouvinte. O dizer aqui está na relação da intenção com o efeito; intenção de quem fala e do efeito que gera no ouvinte ao perceber tal fala. Falas na relação da dança contemporânea performativa com o espaço urbano, falas que se dão no corpo e por ele se faz ouvir. “A comunicação é transformada em corpo, em vez de ocupar o corpo como um lugar de sua ocorrência ou fazê-lo funcionar como mero veículo de transmissão” (SETENTA, 2008, p. 26). São eleitos modos de dizer, não se fala desgovernadamente, mas com bases, suportes e direções construídas para e pela ação. “Butler (1997), faz com que seja possível pensar o corpo que dança como inventor de modos próprios de proferir ideias” (SETENTA, 2008, p. 32).

Trata-se de “corpos-ideias”³⁸, do pensamento do próprio corpo, da criação da própria fala, de seus próprios elementos a partir do ato de estar no mundo. Um corpo-ideia é, em sua existência, um corpo possibilitador. Ele possibilita relações, pensares e agires novos e diversos. Ele é tanto sujeito como agente da ação e pode provocar que

³⁸ (SETENTA, 2008, p. 44).

sujeitos sociais se transformem também em agentes da ação e do próprio trabalho artístico. “O corpo que dança como ação performativa (...) apresenta ideias, conceitos e imaginações encarnadas e suscetíveis a exposições que aciona múltiplas e diversas percepções” (SETENTA, 2008, p. 40).

É o que podemos ver na performance *Rhythm 0* (1974) de Marina Abramovic onde a artista dispõe seu corpo para que o público possa agir sobre ele usando os 72 materiais que ela havia deixado em uma mesa a sua frente. Um possível programa desta ação seria: “ficar parada durante 6 horas dentro de um museu atrás de uma mesa com 72 objetos e um cartaz explicando que poderiam utilizar os materiais sobre o corpo disponível, que a artista se responsabiliza”. Contava com todo tipo de material, inclusive alguns que poderiam feri-la ou até mesmo matá-la como tesouras, lâminas, correntes, perfume, rosas e até uma arma carregada. No entanto, não era uma tentativa de suicídio ou homicídio, mas uma forma de testar limites e criar relações distintas tanto com o público quanto com a artista.



Figura 24: *Rhythm 0* – Marina Abramovic (1974) Morra Arte Studio, Itália. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=kijKz3JzoD4>

De um lado, a artista se coloca como corpo; sem dizeres, sem falas, disposto e disponível ao acontecimento, passivo e acessível. Do outro, ela e os objetos se dispõem como corpos-ideias, invertendo o lugar de propositora da ação para o público, estes então, colocados como corpos-agentes, que, a partir de suas ações, criavam as falas, e deram rumo ao trabalho. Corpos que ali não eram governados diretamente por nenhuma força dominante além do que já habitava neles, nenhum comércio ou espaço para ações maquínicas e mecânicas, apenas o estar ali e criar relações com a obra proposta. Entretanto, essa abertura pôde permitir que fossem vistos mecanismos de dominação presentes nos sujeitos. Corpos que agem sem um planejamento ou análise de suas ações,

que improvisam modos de relação com a artista podem se apresentar atravessados por relações de poder e manifestações de fascismos.

Um corpo exposto e imóvel por 6 horas, sem respostas a qualquer ação realizada, transmitindo uma passividade que despertou e explicitou certa “maldade do humano”. Seria corriqueiro ou mesmo comum desnudar alguém, amarrá-lo com espinhos, e apontar uma arma sem motivo algum, apenas porque a outra pessoa não reage, porque se tornou um objeto? Foi o que aconteceu em uma de suas proposições. Marina de fato doou seu corpo à experimentação do público, o entregou para que o público dissesse, a partir das ações, como seu próprio corpo que era construído, desconstruído e reconstruído permitindo que fosse alvo de uma “selvageria”. Subverteu a ideia de que o artista é dono da obra, quem a produziu e deu poder ao público de direcionar este trabalho. Dispôs-se a testar seus próprios limites enquanto corpo que pode suportar toda manipulação, assim como, em testar os limites do ser humano para com o outro. Possibilitou que enunciações internas do público tomassem forma, que seus desejos se apresentassem e quando, após as 6 horas, se dispôs a dialogar com o público, todos se afastaram.

Outro trabalho que possibilita esta relação direta de ações do público em relação ao corpo do artista é o já citado *La Bête* de Wagner Schwartz. Neste, para que o corpo esteja totalmente livre de falas se coloca nu. E em contraposição a maldade do público quem quase matar Marina Abramovic em ação com Wagner até as crianças interagiram criando danças e movimentos junto do corpo do artista, o que virou uma grande questão para com este trabalho, crianças interagindo com o corpo nu de um homem. De um lado a maldade despertada ao ver objetos que podiam ferir a artista e o desejo de usa-los contra ela se tornou algo comum. De outro lado a falta de maldade em estar em uma apresentação fechada dentro de um museu, ciente da intenção do trabalho e interagir com o artista nu acabou virando maldade para muitos.

Cria-se, assim, um território conjunto onde a experiência da ação é instigada e as fronteiras são ultrapassadas pela possibilidade de interação do público para com o corpo da artista. São estes trabalhos que muito me interessam pensar, pois usam de uma inversão dos agentes da ação e que julgo ser necessária para maior envolvimento do público, pois o retira do comum, do cotidiano, despertando outros modos e relações.

Permite ainda observações sobre uma perspectiva do público, o que dizem ou o que querem dizer.

Além de todas as possíveis relações, que poderíamos chamar de rizomáticas, que esta ação pode provocar, me interessa ressaltar que os artistas propõem uma relação de corpo-ideia, onde são os proponentes e possibilitadores da relação, colocando em evidência o público como agente da obra. Permitem que o público tenha experiências concretas com o trabalho artístico, que ele vivencie algo que o tire do seu comodismo e possa jogar, improvisar, criar relações e ações junto ao artista, criando fissuras que não se fecham, abre o espaço e faz com que os próprios sujeitos alimentem-no.

Para o trabalho que venho desenvolvendo acredito que o performer não esteja no lugar de corpo-ideia por ser também agente da ação, mas que capta desta proposição para estar disponível. Ou seja, a relação que proponho aqui não faz menção a um corpo imóvel e disponível a manipulação, mas um corpo que se move e propõe encontros. O trabalho depende sim da ação do passante para que possa se desenvolver, mas trabalha com um performer que também é jogador. Um sujeito social, que possui os próprios enrijecimentos e se faz propositor da ação, um sujeito-agente. Sendo corpo possibilitador o passante que possibilita a ação, que interage e permite que a ação aconteça no jogo.

A fronteira se faz no encontro do sujeito-agente com o corpo possibilitador por meio da dança contemporânea performativa proposta em espaço urbano. Um território de afetos é criado com a proposição de corpos disponíveis as trocas e construindo juntos a ação. Para que isso aconteça foi pensado um roteiro de ação por meio de um programa performativo. Um vocabulário composto por ações e dizeres usados como disparadores das relações entre performer e passante. Foram criados os *Entres*.

PONTO DE ENCONTRO 6 – O EXPERIMENTO³⁹: REVELAÇÃO DO *ENTRE*

Minha primeira tentativa de comunicar meu estudo e minhas questões foi a partir de uma ação aconteceu no Urbarte⁴⁰ (2017) em Salvador/BA. Ainda no primeiro semestre do mestrado escrevi um artigo que foi apresentado e publicado neste evento. A apresentação foi proposta de forma performática e não tradicional, com o corpo em ação e seguida de uma discussão. Fomos para uma praça em um bairro da cidade, e me coloquei no centro, parada, com um cartaz a minha frente onde lia-se “apoie-se”. Neste momento fiz menção ao corpo-ideia apresentado anteriormente, onde o corpo está disposto a ser manipulado. As pessoas que estavam no meu grupo de compartilhamentos, que não eram muitas, interagiram comigo moldando meu corpo e criando movimentos junto a mim que estava ali esperando pela ação de alguém para que me movesse. Mas, nesta apresentação, percebi que minha proposta ainda estava muito crua, precisava de concretizar os elementos e os modos de propor as relações, assim como a minha postura diante a ação. Ficar parada esperando que o outro haja foi algo que me incomodou, como se certa inércia estivesse agindo sobre o meu corpo e como se eu fosse a máquina que se move apenas a partir da proposição do externo. Percebi na prática que esta não era a ideia do trabalho. Então, parti para mais buscas, mais ideias e cheguei a proposta de sujeito-agente na ação de fato.

³⁹ É importante ressaltar aqui, que o experimento não ocorreu apenas no âmbito da fisicalidade e do corpo, mas que este permitiu que a escrita, também, se transformasse. O estudo abriu linhas de fuga de uma escrita normativa, que deixou vazar registros de certa escrita performativa onde não há modelos, nem moldes prévios. Uma escrita poética que aproxima a vivência do registro.

⁴⁰ I Encontro de Arte, Cidade e Teatro.



Figura 25: Apoie-se! Camila Cunha. Urbartes, Salvador/BA 2017. Foto: Guilherme Henrique.

Busquei me aprofundar mais nesta ação prática e foi durante a disciplina “Tópicos Especiais em Estudos do Corpo”⁴¹, desenvolvida no segundo semestre do mestrado, ainda em 2017, que pude ter a experiência de desenvolver um programa performativo e experimentá-lo em diferentes contextos e espaços. Processo que denominei como *EEE – Encontro Entre Experimentos*⁴², buscando como proposição da disciplina territórios de desassossego. Conforme a professora Renata Meira, a disciplina propôs

(...) experiências nas quais os estudantes de pós-graduação em artes puderam trabalhar suas pesquisas em um processo de criação de uma performance e um texto. As práticas propostas objetivaram provocar um processo de integração complexo. Propuseram integrar corpo-texto, integrar corpo-saber sensível, integrar corpo-conhecimento e integrar pesquisa-pesquisador. O caminho escolhido foi um processo de criação simultânea de uma performance e um texto da ou sobre a pesquisa que cada participante desenvolveu na pós-graduação (MEIRA, p.13, 2018).

O estudo partiu do objetivo central do meu projeto de pesquisa que se apresenta em uma perspectiva relacional, na intenção de criar relações e aproximar o público da obra e do artista. Criar elos que permitam o sentir-se parte, na ânsia por certa

⁴¹ Disciplina de código: IARTE51006, 6créditos, optativa, ministrada pela Prof.^a Dr.^a Renata Meira no segundo semestre de 2017.

⁴² Um processo de estudo e criação desenvolvido junto a disciplina “Tópicos Especiais sobre Corpo” que resultou em uma ação performática, assim como em uma escrita também performática.

cumplicidade. Procuo pessoas, olhares, emoções. A busca, tanto no projeto, quanto na disciplina, caminhou junto ao processo. A medida em que se experimenta, algo novo é construído. Vivenciar, produzir outros modos, outras relações, novos encontros. *Cavar pessoas!* Convidá-las para a experiência, criar relações.

Entre é um conceito com o qual me deparei durante meus estudos e que, ao

EXPERIMENTO IV
ENTRE
Enxergar de ponta cabeça
Perfurar buracos
Cavar pessoas

vivenciá-lo, se tornou nome do experimento artístico citado. Segundo Deleuze (1995), o termo se apresenta como um exercício de construção, de encontro, de relação. Isso me parece, mesmo que tenham perspectivas bem distintas, com a proposta de experiência em Larrosa (2002), de não estar preso em alicerces e sim construir, de não ser só eu, mas estar no entre no encontro com o outro. Ou

seja, não é uma relação de subordinação, de poderes dominantes, de competições, mas de entrega, de abertura, de partilha e de doação. *Entre* é, também, uma palavra que muito me interessa por ser convidativa a adentrar, a estar de outro lado, eu diria, estar mais íntimo.

Sempre tive o corpo como protagonista das minhas histórias, corpo em movimento, corpo sentido, corpo centro de saberes, ser através e a partir dele: “*Ser corpo, corpo ser!*”. Este protagonismo corpo encontrou na proposta da disciplina um terreno fértil para o desenvolvimento de um “processo corpo [como] parte da pesquisa acadêmica em Arte e a experiência do movimento” como dinamismo do processo de criação textual (Meira, 2018, p.16). O corpo aqui não fica de fora, ele me embalou nas vivências de estímulos encontrados no caminho e despertou modos de me relacionar com eles. É no corpo, também, que se pode criar a relação proposta das afetações, é o próprio *entre* dos corpos que está em cena.

Busquei experimentar no corpo o que proponho diante de uma dança contemporânea performativa. Eu não teria uma coreografia, senão um programa performativo. Usei de jogos e não de sequências. Jogos na relação do artista com quem vê a obra, seja público ou passantes, uma vez que as experiências iniciais não foram realizadas em espaços urbanos e sim em espaços alternativos e fechados. Eles tinham o poder de ampliar meu movimento, de me permitir ir mais, usar mais do meu corpo em movimento na medida em que tiravam algumas faixas que prendiam meu corpo.

a proposta da disciplina de experimentar a pesquisa per meio do corpo, perceber o momento da pesquisa e as propostas de investigação por meio de ações levou a uma ação significativa que pode ser testada e desenvolvida como experimento de pesquisa. Mesmo diante de diversas descobertas com as vivencias como aprender a caminhar pela pesquisa artística e acadêmica, no caminho traçado me vi em territórios de desassossegos, estava presa. Presa no vazio de não saber o que fazer ou para onde ir, presa nas delimitações de um estudo acadêmico, presa por tantas regras sociais que impediam a aproximação das pessoas, presa em não saber como aproximar os passantes, em possibilitar experiências, presa até mesmo em mim. Presa aos meus próprios movimentos, às minhas repetições, ao meu comodismo, presa a música, ao movimento, presa ao chão. Presa a experiência da prisão.

Nos experimentos realizados a partir da pesquisa do “*Entre*”, a prisão surgiu concretamente ao me sentir estar presa ao chão. A partir dele, do chão, pude descobrir outras possibilidades. Não se tratou de me opor e nem aceitar limitações. Foi uma busca por encontrar *entres*. Encontrar modos de utilizar das prisões para “*perfurar buracos*” e fazer vazar novos ares. Busquei usar do chão não só para ficar em baixo, mas para pegar impulso pra saltar mais alto. Procurei usar não só do meu corpo, mas agrega-lo ao corpo do chão. Usar o chão como o outro no encontro...

EXPERIMENTO I
Chão: prisão x apoio de impulso.

EXPERIMENTO V
TATU

Do chão vem o tatu! Bicho pequenino que tem a casca dura, mas que precisa ser flexível para entrar em sua armadura. Vira bola e rola, perfura a terra com suas garras, faz buracos, tocas. Um tá que é tu, quem tá aqui é tu! Que tá aqui pra tu! “*Tatu voa?*” Tatu sente cheiro, cava! Tá aqui! Tá tudo aqui! Tá tão... rizomático! Tá interligado, no caminho, no encontro.

Descobri que o olhar é o mais expressivo em nós, ele dá direção, grifa, convida, faz o encontro, encontra. “*Ver do outro lado, de outro modo.*” Sentir pelo olho, ver e criar relações. Ver por entrelinhas, ver luz no escuro como nos propõe pensar Agamben (2009) (*Agambem, O que é o contemporâneo*)⁴³, “*Enxergar de ponta cabeça!*” Ver o

⁴³ Referência abordada em perspectiva performativa do texto.

outro, senti-lo, mesmo que seja na pausa, no piscar, no sorrir ou no respirar. Não é chamar de fato ou ir até lá, é proporcionar o encontro.

Falta amor, falta amar. Que da arte faça brotar estranhamentos performáticos. Busco pelo instigar, respirar, reconhecer-se na obra, sentir-se próximo e parte dela, despertar de coisas boas, sorrisos, lágrimas, sentires. Fugir da regra básica, do “*crescer, desenvolver, vencer*”. Encontrar o “*ar, ar, respirar... o Mar, o céu azul do mar*”.

É coisa de pele! Pele que arrepiava quando tocada de leve, pele que respira quente e deseja o ar pra lhe tocar. Mover para trazer o ar, pra trazer mar, pra fazer girar ar, ventar, respirar. Pele que sua, enruga, repuxa, tátil. Mãos, mãos que pulsam, incham. Pés que desvendam territórios. Boca que quer cantar, quer sorrir. Olhos que querem ver, querem ser. Corpo que quer ser livre: dançar, se mover.

EXPERIMENTO III
Pele – frio e quente, pé e mão.
Derreter, ventar, quebrar, enrugar.

Preciso de ar! Quero respirar, quero viver, mas “*não quero mais estar só.*” Preciso encontrar pessoas e vê-las respirar, ver que estão no seu lugar. Preciso da ação do outro para dar sequência ao meu programa performativo. Preciso que me ajudem, que tenham solidariedade talvez, que se mobilizem. Retribuo a ação pelo olhar, pelo dançar, pelo brincar, pelo tentar resgata-las, ao profundo do mar, não só nadar no raso. Trocar! Experimentar!

I. A AÇÃO *ENTRE*

A ação *Entre* segue um programa performativo de jogo onde o movimento da performer, no caso eu, depende da intervenção externa de qualquer pessoa. Ou seja: “me colocar amarrada em um espaço que tenha pessoas próximas a mim e interagir com elas por meio de movimento em dança contemporânea até que sintam a necessidade de me desamarrar e possamos criar o fim da ação juntos”.

Foi proposta realizada em três espaços distintos, porém todos espaços fechados. No primeiro deles⁴⁴ estava com um vestido vermelho (cor que faz referência ao uniforme penitenciário) e amarrada com faixas de pano preto em quatro partes do meu corpo: os pés, as mãos presas a cintura, a boca e os olhos. Me movia como podia,

⁴⁴ Uberlândia, Primavera Asfáltica, 04/11/2017 na Festa Performativa.

limitadamente, e sem ver para onde ia, me aproximava de diferentes obstáculos como paredes ou pessoas, incluindo o que eu tocava. Usava de impulsos, apoios e gestos que convidavam ao desprender, o desejo de estar livre e libertar o que tocava, também, até que uma pessoa começou a me desamarrar. Primeiro soltaram os pés, pude então caminhar normalmente, saltar entre outros movimentos improvisados e sem uma composição pré-estabelecida. Segundo, foram as mãos, pude fazer vento, expandir, voar, cavar... quando soltaram a boca saíram sorrisos, palavras, cantos e ruídos que dialogavam com meus movimentos e quando pude ver, ao soltarem meus olhos, me assustei. E agora? Todos os olhares dos outros estavam sobre mim, e em mim, nos meus olhos. E agora? Olhei com medo, me aproximei e distanciei dos olhares, tentei ver por buracos, de ponta cabeça até que vi outros lugares, e sai da sala onde todos estavam dando fim a ação. Foi um experimento que apesar de usar símbolos muito reconhecíveis socialmente falando me permitiu conectar, perceber afetos, criar relações e vivenciar o corpo no jogo com os outros.



Figura 26: *Entre* – Camila Cunha (2017) Primavera Asfáltica, Fonte: Foto de Guilherme Henrique.

No segundo experimento⁴⁵ o espaço oferecido era um teatro, espaço que distancia artista e público, por isso foi pedido a eles que adentrassem o palco e se colocassem próximos a mim. Mantive o vestido, porém não usei apenas faixas, deixei-as no rosto e para as mãos e pés me amarrei com extensão e cabos de computador e celular que simbolizaram outras prisões. Também acrescentei músicas alternativas (Bonobo Grains; Syria: Unders; ÜM: Mia Mia) durante a performance, não deixando a boca e a voz de fora. E ao final, depois de olhar e criar elos com o público, comecei a convidar pessoas a dançar comigo se tornando uma grande dança coletiva, ampliando e

⁴⁵ Uberlândia, Palco de Arte, 02/12/2017 na Mostra Contemporânea de Danças.

multiplicando o programa. Esta ação me possibilitou uma sensação muito forte de coreografia pelo uso constante de músicas, algo que me deixa, de certa forma, confortável, que leva meu corpo em fluências mais dinâmicas. Porém, da mesma forma que me conduz mais a um fazer rítmico, também, situa o espectador em uma linguagem determinada que dá certo conforto, dificultando abertura para pensar outros modos e criar outras relações com estranhamentos, curiosidades, problematizações, gerando construções de modos e sentidos mais rizomáticos.



Figura 27: *Entre* – Camila Cunha (2017) Mostra contemporânea de danças. Fonte: Foto de Do Fotografia.

No último experimento⁴⁶ com público, mantive as amarrações entre fios e panos, retirei a música e fiquei exposta com minhas amarrações enquanto outros trabalhos eram apresentados. Percebi que a tensão do início de estar amarrada por mais tempo foi se tornando libertadora na medida em que as pessoas interviam, que o canto foi orgânico e cheio de ar e os olhos causaram uma comicidade divertida, deixando o fim com sorrisos. Nesta ação percebi a necessidade do tempo para que se possa criar um estado real de presença no corpo. O esperar parada e amarrada a minha vez me deixou em um estado de necessidade de me mover, já não aguentava mais estar ali e daquela forma. Não foi como nos outros uma tentativa de me mover, foi de fato uma ânsia por liberdade, pelo encontro com o outro. Foi mais verdadeiro, mais real, mais vívido.

Distinção entre representar e agir – entender como gerar uma necessidade de movimento, um estado corporal que leva a uma ação somática e não “apenas” estética ou simbólica.

⁴⁶ Uberlândia, UFU, 05/12/2017 no Territórios de Desassossego, compartilhamento de performances criadas na disciplina ... XIV Conexão Teatral – Semana de encerramento cursos do Teatro.



Figura 28: *Entre* – Camila Cunha (2017) XIV Conexão Teatral. Fonte: Foto de Guilherme Henrique.

A partir destas três ações, percebi que elementos eram questionados, desterritorializados e reterritorializados como o uso das faixas de tecido e da música. Vi um crescimento, porém, sinto que ainda não havia atingido o objetivo da pesquisa. Quis analisá-la, perceber relações com ações e enriquecê-la de modo a melhorar sua proposição. Existe, também, o desejo e o interesse pela rua, pela cidade, por passantes e pessoas que conseguiriam interagir. Nos espaços aos quais o *Entre* foi proposto, atingi com efetividade a intenção pré-estabelecida, mas há que se levar em conta que havia um público em todas elas que estava ali para ver arte, sabendo que ali aconteceria algo, então a interação foi facilitada. Acredito que *Entre* necessita de novos olhos, novas formas para ir até este encontro. Por isso, vamos lá.

II. UM NOVO FORMATO

Após refletir sobre as ações apresentadas e analisadas neste estudo, retomei a investigação desenvolvida na disciplina Tópicos Especiais em Estudos do Corpo, pensando sobre como poderia ampliar o dizer da minha ação, tendo como objetivo principal os espaços urbanos, e fui atravessada por outras provocações e outros modos a partir dos mesmos estímulos ou elementos componentes do programa performativo *Entre* em relação com os demais trabalhos. O primeiro fator que se fez ser revisto desde o último experimento foi o tempo. Dilatar o tempo, criar pausas, deixar que o corpo tome forma, dar tempo para que possam olhar, criar relações, acompanhar o processo.

Porém ter cuidado para que não se perca o interesse no olhar do público passante. Usar de um tempo que possa ser convidativo e elo das relações.

Ao relacionar o *Entre Experimentos* com a ação do *Ata-me* e suas reverberações, me chamou a atenção a relação dada para com o chão. O chão que me prendia no *Entre* é o mesmo chão em que no *Ata-me* se tem nojo, que é sujo e causa estranhamentos. Então, me questiono, como me prender ao chão? Se, a partir da prática de dança contemporânea, tenho no chão uma ferramenta de base, um lugar comum, agora me coloco, também, no lugar de estranhamento com o chão da rua que é sujo e lugar inadequado socialmente. Como crio entre estas versões uma relação com o chão? É uma base, mas que pouco se quer tocar, que é meu sustento corporal, mas que não devo me entregar, talvez resisti-lo e poder explorar outras possibilidades de relação. Em *Todo Cae* a relação com o chão se aproxima deste entre estranhamento e conforto. O trabalho é rico em quedas, geradas por uma luta com a gravidade, como se o chão nos puxasse para ele e criássemos movimentos de resistências e entregas. Como o trabalho vem de um grupo de dança contemporânea tínhamos familiaridade com o chão, sabíamos nos mover nele sem medo de machucar, sem o nojo que foi observado por parte do público, no entanto, utilizamos de uma intenção diferente, dramatizamos o movimento e o enredo criando um vocabulário que dissesse o que pretendíamos com *Todo Cae*, utilizamos de qualidades de movimentos para que nossos signos pudessem ser sentidos ou mesmo compreendidos. Sendo assim, o chão continua a ser prisão, do que tento resistir e que, por vezes, me entrego. Uso dele como refúgio e descanso, estabelecendo uma relação de fuga e comodismo.

A partir desses trabalhos percebo o deitar-se e o cair como algo que é diretamente intencional e outras ações que podem acontecer sem que sejam percebidas suas intenções. Uma reação de espanto e preocupação pode ser despertada e pode fazer mover quem vê, enquanto o deitar seria algo programado que não necessita da intervenção de ninguém. Este foi um pensar que despertou a ideia de camuflagem. Não me apresentar como um diferente, mas como um comum que acontece entre os outros. Me aproximar por este caminho de semelhanças e diferindo na proposição de ações que possam sair das rachaduras de um território árido, do brotar ou fissurar e cavar buracos.

A roupa, também, passa por esta revisão da camuflagem. Nessa perspectiva, não se atendem mais a simbologia da prisão, mas buscar vestir-se para estar à vontade para

realizar a ação. Botas, tênis, descalço, vestidos ou calças, como cada um desejar estar. Fugir da ideia de um figurino, de um personagem, mas de alguém comum. Escolha que cria relação com as enunciações obtidas em *Ata-me*, *Todo Cae*, *Plástico Bolha*, e *Multitud*. Nestas ações a roupa era comum, cotidiana, tanto que nas três primeiras utilizei a mesma calça jeans, variando as blusas, uma bota ou tênis e, em uma das vezes de *Multitud*, dancei de vestido. Em *Todo Cae* pelo excesso de quedas era permitido, o uso de proteções como joelheiras ou cotoveleiras para quem se interessasse. Em *Monoblocos* o figurino também era livre, mas para conseguir fazer todos os movimentos era necessário o uso de roupas de malha e tênis. Já em *Entre*, *La Bête*, *Marília* e *Bilhetes* o figurino compôs com a intenção da ação: vermelho como na prisão; ser apenas corpo, sem nenhuma interferência ou dizeres sobre ele; romântico para ler cartas de amor; tutu e botas ou jaquetas para mostrar que são bailarinas, mas que, também, podem ser duras e firmes como guerrilheiras. Em *Cegos*, o figurino era um elemento da ação, pois a roupa social e a argila que cobria os corpos fazia parte do dizer da ação, da rigidez que se propunha pensar. *Rythm 0* tinha o corpo como instrumento de manipulação, sendo assim, sua veste que a princípio era comum se transformou durante a ação de diversos modos, tendo a roupa rasgada, escrita, sobrepondo elementos entre outras formas; além de considerar todo caos que gerou o tirar e suspender a roupa em *Jardimdingente*.

Sim, a neutralidade e a camuflagem são de interesse para meus trabalhos. Mas e as amarras? É necessário deixá-las visíveis a olho nu, ou seriam compreendidas pela ação de toda forma? Se de fato for essencial para o dizer do trabalho é necessário tê-las, mas é interessante, também, não direcionar o público para que crie outras conexões. Posso ver a amarra de *Todo Cae* sendo o chão, a queda; do *Ata-me* a repetição; em *Monoblocos* estava preso ao jogo com o outro; *Multitud* ao bando e a si mesmo agindo em um grupo social; *Marília* e *Bilhetes* preso ao sim do passante que era abordado; *Cegos* preso em sua pele. As amarras são postas, são cabos que podem nos conectar ou nos prender em um mundo de barreiras, são escuridões que nos cegam, mas não estão presentes o tempo todo, pois a ação busca o se libertar. Elas existem enquanto sujeitos, como corpos disciplinares de uma sociedade, a qual faço parte e luto contra uma dominação interna e, também, externamente (minhas próprias barreiras, aquelas que já habitam em mim e outras tantas burocracias, ou falta de recursos), que tentam me impedir de ter experiências e vivenciar algo novo, diferente e criar relações com o outro,

num desejo de me construir e reconstruir no encontro, no entre. Na tentativa de provocar novos *entres*, de estudar o encontro e a relação, de fissurar, cavar e encontrar linhas de fuga que possam fazer vazar novos eus, novos nós, novas construções do eu na relação com o nós.

O convite continua sendo em me desatar, em soltar e fazer desprender, mas não só a mim, mas, também, em soltar-se de si mesmo para que possamos juntos viver a experiência de, mesmo que momentaneamente, estarmos libertos. O convite para participação não deixa seus modos de aproximação, ele se dá a partir do encontro do toque e do olhar, mas agora, também, a partir de gestos, de símbolos representados em movimentos corporais que possam abrir portas para o passante. Como aconteceu no *Ata-me* ao abrir os braços e esperar que alguém abraçasse. Não quero usar da palavra para o convite como foi feito em *Marílias* e *Bilhetes*, e tão pouco de um aviso prévio ou escrito próximo a ação como em *La Bête* e *Rythm 0*, gostaria que o próprio movimento criasse o convite, a interação, como *Entre* conseguiu criar em suas proposições, ainda que não no contexto urbano.

A ideia de jogo que antes era pensada apenas na relação da performer com o público agora se abre a uma relação consigo mesma e com o grupo, uma vez que se amplia o número de performers eles devem interagir entre si. Aspectos vistos em *Multitud* de um jogo consigo mesmo para com os elementos da obra e com o grupo; em *Monoblocos* dependendo do outro para jogar, sendo ampliado para o público; em *La Bête* e *Rythm 0* em que os performers se colocam passivos a receber manipulações do público, aqui o performer cria modos em que pede a participação do público corporalmente ou por sons lançados no espaço; e em *Nós Marílias* e *Bilhetes* onde o jogo se dá pela abordagem direta e a aceitação do público que nesses trabalhos não é tão direta.

A ideia foi propor a ação *Entre Conexões* em Uberlândia/MG na praça Ismene Mendes⁴⁷ e em Patrocínio com mais dois ou três convidados na praça Santa Luzia e analisar as duas experiências a partir da participação do passante com ações junto a performance. Foram observados enunciações, expressões e modos de relação, de maneira que se pode ser criados diálogos com a ação e as percepções do que a

⁴⁷ Antiga Tubal Vilela.

performance comunica e das reações que gera. Age na quebra do cotidiano e na busca por conexões, relações e possibilidades. Conexões que aconteceram tanto com as artistas que perceberam o território agindo sobre elas, como com os passantes que, ao serem afetados pela ação, lançaram, também, elementos para o jogo.

III. ENTRE CONEXÕES

A ação possuiu um novo programa performativo: “deitados e amarrados no chão de uma praça, tentar se desprender das amarras visíveis e invisíveis (mecanicismo e enrijecimento) procurando relações com o público passante para que, a partir do encontro, se criem danças”. A ação contou com o esperar, desprender (ajudar e pedir ajuda), esgotamento (desistência), possibilidades de movimentos e ações, dançar, caminhar, abraçar e cair. Basearam-se nas intenções de: prisões, desassossegos, liberdades, mudanças, trocas e comodismos. Sendo compostas por movimentos de dominação, quedas, suspensão, apoios, pausas, improvisações em dança, assim como, o uso da voz. Tendo um vocabulário de movimentos bem simples e próprio: cair, esperar, parar, levantar, caminhar, dançar e abraçar.

A ação aconteceu assim: os interpretes estavam deitados no chão próximos uns aos outros, com os olhos vendados, o corpo amarrado por cabos de computador, celular ou extensões e conectados entre si. Permanecem deste modo até que se sintam incomodados, iniciando a tentativa de movimentos pequenos para se desprender e ampliando a velocidade até a exaustão. Param e iniciam de novo o processo agora com algumas possibilidades de levantar e cair. Em um terceiro momento buscaram o encontro com o outro, deslocando-se pelo espaço na busca de um encontro. Se nada acontecia, uma última tentativa estava no chamar dizendo “ei” de diferentes modos. Assim que o encontro acontecia, acontecia, também, a libertação: sorrimos e dançamos. Dançamos até que nosso movimento se perdesse se tornando mecânico e pife, levando a queda. Na ação seguinte aconteceram as caminhadas que jogaram com o abraço podendo caminhar de braços abertos ou caminhar, parar e abrir os braços esperando o abraço que quando recebido ativava a dança. Do abraço podia surgir um balanço que levava a uma dança a dois, seguido de uma dança solo, ou apenas a segunda opção. A ação teve fim quando todos param, desta vez, esperando pelo grupo que ia parando sucessivamente e se posicionando em um círculo para agradecer e ir embora.

Em Patrocínio/MG convidei algumas pessoas que já tinham contato com a dança, mesmo que não fosse com a dança contemporânea e/ou performance para experimentarem e realizarem a ação comigo. Para isso nos encontramos dois dias antes para que eu pudesse passar o programa performativo, alguns movimentos e a sequência dos jogos. No total contávamos seis garotas entre prontas para jogar na praça. A ação aconteceu no dia 25/01/2019 às 20:30hs, na praça Santa Luzia, onde não havia grande fluxo de pessoas; entretanto, com alguns brinquedos de criança como cama elástica e escorregadores, proporcionando um ambiente familiar a participação de crianças na ação. Havia também na praça uma música de fundo que jogou junto da nossa ação, chegando a bater palmas quando uma das músicas acabou.



Figura 29: *Entre Conexões*. Camila Cunha, 2019, Patrocínio/MG. Foto: Leandro Coelho.

O acontecimento da ação foi algo de fato libertador para mim, pois estou a quase dois anos nesta pesquisa entre minhas prisões e ações e agora por fim fui capaz de realizar o que tanto almejava: criar relações com passantes na rua. A presença das dançarinas foi essencial para a visualidade da ação, gerou dinâmicas, ritmos, modos e expressões distintas, ampliando possibilidades do dizer e das relações.

A princípio quando ainda deitadas no chão pude ouvir alguém dizer “E aí? É só isso? Vão ficar aí deitadas no chão?”. A partir destes comentários foi possível perceber que o chão criou dizeres, assim como o estar paradas. Entretanto, senti que o tempo de pausa no início ainda foi pequeno, mas já estávamos inquietas, ansiosas, assim como as pessoas a nossa volta. Começamos a nos mover, a tentar ficar de pé, mesmo com toda dificuldade devido a estarmos amarradas. Quando consegui me levantar tentei seguir

alguns sons como chinelos ou vozes tentando me aproximar das pessoas. No entanto, quando realmente percebi estar perto de alguém ouvi uma mulher disse: “ajuda ela filha, vai lá, desamarra ela!”. E a criança respondia: “não, não, não quero!”. Não pude evitar o sentimento de frustração pela criança se opor a ação, mas segui em frente a busca de outras pistas para encontrar pessoas, no entanto, eu é que fui encontrada. Uma mulher veio em minha direção e me perguntou: “é pra desamarrear?” respondi mostrando minha aflição em estar presa e ela entendeu que sim e me desamarrou. Sorri como agradecimento, a abracei e dancei para ela seguindo para o próximo momento: as caminhadas.

De olhos abertos e andando pelo espaço percebi que eu havia sido a última a ser desatada e que a praça parecia mais iluminada e movimentada do que antes. Vi algumas das interpretes abraçando, outras dançando e outras andando e entrei no jogo. Abri meus braços sem uma direção específica e fui abraçada por alguém do grupo. Depois, me direcionei a duas senhoras sentadas no banco da praça e uma delas se levantou, me abraçou e nos parabenizou pelo nosso trabalho, que era muito bonito. E o último abraço foi o de uma criança. Crianças que dançaram conosco e proporcionaram encontros bem divertidos. Quando chegamos ao fim da ação, paramos juntas em círculo e percebemos que o volume de pessoas era ainda maior a nosso redor. Dado o fim saímos da praça andando.



Figura 30: *Entre Conexões*. Camila Cunha, 2019, Patrocínio/MG. Foto: Guilherme Henrique.

Depois da ação nos juntamos para comentar como tinha sido para cada integrante, suas percepções e relatos. Dentre os comentários percebi uma euforia das

participantes, como uma superação das expectativas e assim relataram, também, em palavras. Elas achavam que as pessoas não iam interagir conosco, nos desamarrar, nos abraçar e foi tudo muito rápido e fácil, as pessoas entenderam e jogaram conosco. Hellena relatou da “satisfação em ver que as pessoas reagiram bem a tudo aquilo que era pra ser significativamente estranho além de me dar uma vontade enorme de fazer de novo.”

Leandro, um colega que estava assistindo percebeu que de início as pessoas não estavam entendendo nada, ouviu dizeres como: “Isso é um protesto? Um teatro? Deve ser alguma apresentação.”. Comentários que me fazem remeter ao *Ata-me* na tentativa dos passantes em definir o que estava acontecendo ali. Dentre as interpretes relataram ter ouvido coisas do mesmo âmbito de racionalidade como: “o que elas estão fazendo?”, “que p*** é essa?”, “moça, o que você está fazendo?... mamãe ela não quer responder”, “isso é um jogo? Quero jogar também!”. Mas que depois foram se soltando e interagindo conosco.

A compreensão deste passante que questiona se é um jogo me leva a uma realização na produção do dizer nesta ação. Ele não foge do estranhamento e da rotulação, ele identifica, dá nome ao que vê, no entanto, no momento em que cria um significado para a ação se disponibiliza a participar. E sim! Era um jogo e que ótimo que ele quis jogar! A relação buscada com o público era de fato esta, a construção da ação no entre nós. O desamarrar, o correr, o parar, o abrir os braços, o abraço e a dança, todos elementos de um jogo a ser jogado em tempo real.

Outro ponto a ser observado foram as mães das crianças, que mesmo não participando diretamente em alguns momentos, estavam sempre incentivando seus filhos para que interagissem conosco, ou, como nas palavras de algumas interpretes, que eles fossem solidários.

Leandro deixou bem claro nos seus comentários sobre a ação que foi algo muito estranho, algo inusitado e desesperador ao ver mulheres amarradas e vendadas na rua. Para contextualizar sua fala, Ana Luisa acrescentou que dificilmente há outros tipos de arte em Patrocínio. Entretanto, Leandro diz ainda que a parte de soltar as amarras e a parte do abraço ele entendeu como se fosse algo do tipo “me liberte pra que eu possa viver o melhor da vida com liberdade e amor”, que foi para ele comovente e divertido ao mesmo tempo, e estranho.

Para Ana Luisa existia o medo de passar vergonha e o nervosismo por traz de toda ação. Para Ana “foi uma experiência incrível! Depois de alguns minutos foi como se eu tivesse em outro corpo, nunca que a Ana Luisa iria sair na rua e fazer coisas do tipo...” fala que mostra a ação criando afetos sobre os próprios interpretes, assim como sobre mim. Sendo assim busquei saber o que entenderam enquanto percepção da ação. Hellen disse que entendeu a ação como um desejo em despertar a curiosidade das pessoas, aguardando a reação delas. Já para Ana Luisa,

a mensagem que queríamos passar era sobre os dias de hoje onde as pessoas andam mais conectadas a internet do que na vida real, se preocupam mais com o número de curtidas em suas publicações e nem são conta das pessoas que estão ao seu redor. Além do mais, isso mostrou que mesmo estando presos a fios (não falando apenas de nós da performance), ainda existe solidariedade.

Senti que ao fazer a ação não consegui perceber muito os afetos que ela mobilizou como um todo, estava concentrada na minha experiência, no jogar, e acabei perdendo a visão geral e analítica do que estava acontecendo, dos rizomas e o mapeamento que se deu. Pude sentir as trocas e ser entre, ser fronteira e jogar com a minha dança, mas queria também perceber a ação como um todo, as experiências das outras pessoas, as subjetividades dos encontros. Sendo assim, quis propor uma nova ação na qual eu ficaria de fora, observando e buscando conexões distintas com o trabalho.



Figura 31: *Entre Conexões*. Camila Cunha, 2019, Patrocínio/MG. Foto: Leandro Coelho.

Cheguei então a segunda ação do *Entre Conexões*, nesta ação não quis me colocar como performer ou sujeito-agente pela necessidade de uma percepção geral dos afetos que a ação poderia provocar, mesmo tendo um número menor de integrantes. Foi realizada no dia 02/02/2019 as 12:30, em Uberlândia/MG na praça Ismene Mendes por apenas três performers que já haviam sido meus alunos de dança contemporânea, tendo um contanto prévio com minhas propostas de movimento. Não houve ensaio, treino ou um jogo anterior como na primeira vez, o que possibilitou alguns imprevistos pela memorização racional dos jogos. Um deles foi o tempo de início, a pausa do estar no chão e criar esta imagem foi acelerada pela inquietude ainda maior nesta versão. Outro ponto foi a ausência do se desconectar de quem te abraçou para então começar a pifar e cair, o que deixou alguns dos corpos possibilitadores da ação um pouco perdidos nos seus olhares e tentativas de ações, constrangidos segundo relatos das próprias interpretes.

Nesta ação os performers eram duas mulheres e um homem, algo que gerou outras questões, uma vez que as mulheres rapidamente foram desamarradas e o homem ficou vendado até o fim da ação, sendo alvo de comentários novos, não escutados até então. O local em que este performer estava era um pouco mais adentro da praça, enquanto as mulheres estavam no passeio próximo ao ponto de ônibus, onde haviam pessoas paradas esperando o ônibus assim como passantes que transitavam pela rua da praça. Próximos ao performer estavam pessoas que habitavam a praça, sentados conversando sem perspectiva de saírem rapidamente. Em alguns era possível perceber a presença do álcool ou outras substâncias químicas e acreditei que por este motivo eles participariam com maior liberdade da ação, entretanto não foi o que aconteceu, falavam muito com o performer, mas não agiam para com ele. Uma senhora que trabalhava na limpeza da praça viu que os cabos começaram a se soltar sozinhos e se dirigiu ao performer na intenção de amarrá-lo novamente e assim o fez dizendo: “ele tem que se soltar sozinho.” O performer permaneceu assim um logo período até que uma senhora o libertou das mãos. Com as mãos livres um senhor que ali estava sentado disse: “agora você pode tirar a venda sozinho.”. mas, como não era a ideia do jogo, ele seguiu vendado até o final da ação. Durante este tempo de buscas de encontros e relação deste performer ele pode ouvir a voz de um homem dizendo “solta ele aí” e outro respondendo “eu vou é dar um soco na cara dele”.

O que aconteceu nas relações deste performer levou a uma questão de gênero muito forte. O risco de estar na rua, vendado e amarrado sendo homem. É dever dele se soltar, ele consegue, ele não precisa de ajuda. Foi possível ver uma tentativa de interação verbal, de incentivo a soltá-lo da mesma forma que surgiram comentários agressivos. E a possibilidade do toque foi um tanto aversiva, ou para amarrá-lo novamente ou para agredi-lo como foi apresentado o desejo de um passante. O toque para desamarra-lo foi pequeno e deixando ainda os olhos vendados. Várias questões que poderiam ser analisadas e repensadas em outros experimentos. O lugar onde se posicionou, o tipo de pessoas a seu redor, como habitavam a praça, a roupa do performer, seus movimentos, seu gênero, entre outros. Mas, se abrir um espaço para esta análise é possível que se perca o caminho do estudo, então, permanece aqui o foco na intenção de relação a partir da ação.



Figura 32: *Entre Conexões*. Camila Cunha, 2019, Uberlândia/MG. Foto: Camila Cunha.

Uma das performers, Mariana, assim que se deitou para iniciar a ação, um senhor aproximou-se dela e ficou tentando conversar com ela perguntando se era para desamarra-la. A partir desta primeira interação a performer já iniciou sua movimentação de inquietação mostrando a ele que sim, que era para soltá-la. Mas, o senhor não quis agir a partir de seus movimentos, ele dizia que ela precisava falar, verbalmente, se era isso que ela queria para que ele pudesse ajuda-la, porque não queria se comprometer (palavra utilizada por ele). Ela seguiu se movendo, levantava, mostrava as mãos amarradas, andava perto dele e ele seguia esperando a resposta oral da performer, até que ela se afastou dele e um casal a desamarrou e tirou suas vendas. A outra performer, Carol, levou mais tempo até se levantar e encontrar alguém que pudesse criar relações, e foi no ponto de ônibus que duas moças se aproximaram e a soltaram.



Figura 33: *Entre Conexões*. Camila Cunha, 2019, Uberlândia/MG. Foto: Camila Cunha.

Nos abraços houve muita receptividade para com as duas performers. Não haviam crianças como em Patrocínio, mas jovens e adultos que jogaram e criaram relações. Muitas relações eu diria. Mariana com mais velocidade abraçou cerca de cinco pessoas obtendo respostas significativas nas interações e conexões com aqueles por ela passaram. Uma moça que parece ter compreendido depois de ter passado pela performer ficou olhando e voltou para abraçá-la. Entretanto, Carol se destacou nesta parte pelas trocas de afetos que seus abraços proporcionaram.

No primeiro abraço da Carol bastou ela abrir os braços e o abraço rapidamente aconteceu. Era um moço que disse a ela: “Eu entendo! Nós passamos por essas coisas quase todos os dias.”. Achei tão forte o que disse, tão intenso e bonito, muito sensível da parte dele. Fiquei pensando o quando necessitamos das trocas. Não apenas em partilhar das nossas intenções, mas em ouvir, em perceber o outro. Mais uma conexão que esta ação provocou possibilitando territórios de fronteiras e novas construções, novas percepções. Foi ver a partilha do sensível.

Outro abraço desta mesma performer foi de uma senhora que a princípio não se entregou a ação e perguntou a ela o que era, o que ela queria e Carol inclinando um pouco mais seu corpo a frente conseguiu comunicar que um abraço. Esta senhora a abraçou e ficou muito comovida segundo a performer. No final da ação quando ainda

estávamos na praça nos organizando para ir embora a senhora foi até a performer e disse que foi maravilhoso participar deste trabalho, que queria que ela fizesse o que fez novamente, agora com sua amiga. Queria também retribuir o abraço que recebeu com uma mensagem que tinha dentro de uma caixa de cartões. Pediu que Carol escolhesse um e retirou o de título: *A consciencia plena no fazer*.⁴⁸



Figura 34: *Entre Conexões*. Camila Cunha, 2019, Uberlândia/MG. Foto: Camila Cunha.

As pessoas perguntavam umas às outras o que era aquilo e logo diziam: isso é teatro né?! Me perguntaram algumas vezes e voltei a pergunta a elas como se eu não fizesse parte da ação. Ressalto aqui um acontecimento; quando o Guilherme se soltou dos cabos fui até onde o deixaram, peguei os cabos e guardei na minha mochila sentando num banco próximo ao performer. Um senhor que estava do lado me interrogou: não foi aquele moço que deixou o cabo aí? Respondi que não sabia se foi ele, que não tinha visto. Ele ficou me olhando sem entender e perguntou: mas esse cabo é seu? Respondi que sim. Ele ainda não satisfeito perguntou: mas foi você que deixou ele aí? Respondi que não, que não sabia quem havia deixado ele ali e sai de perto dele. Achei interessante ver o comprometimento que ele teve com o performer, o defendendo, tentando proteger suas coisas, mesmo que as pessoas próximas não

⁴⁸ Faça hoje a diferença! Para isso faça o que for fazer expressando o que há de melhor em você! Busque um fazer repleto de sentido, alegria e gratidão. Qual o objetivo da sua ação? Este objetivo expressa também o objetivo maior da sua vida? O mundo está cansado de ações vazias. Que você hoje preencha sua vida e espalhe luz através das suas ações cheias, consistentes, repletas de intenção, sonho, esperança e sempre Amor! Aja com consciencia plena no presente! (VIVAplenaMENTE).

tivessem interagido com o performer ele estava conectado, afetado e criando ações e reações a partir do que estava acontecendo ali. Afinal o performer estava vendado e aquele cabo era dele, eu não podia roubar dele.

Com estas duas ações, foi possível perceber que o vocabulário utilizado causou estranhamentos, assim como, conseguiu comunicar a intenção de relação com o passante que respondeu de forma construtiva para o trabalho. Alguns ainda tomados pelo estranhamento no momento inicial por estarmos amarrados, porém bem receptivos ao abraço. Mesmo com Guilherme, a partir da forma oral as pessoas interagiram e lançaram enunciações de interpretações distintas para com ele, ampliando o campo de visão da ação e suas possibilidades.

O território foi variante entre uma praça com brinquedos de criança em uma cidade pequena pela noite e uma praça de grande fluxo de pessoas em uma cidade grande, no horário do almoço. E ainda nesta segunda praça o espaço interior da praça onde o fluxo de pessoas não é tão grande, mas com maior número de pessoas que a habitam. Entre estes locais as relações foram distintas pelas pessoas que os ocupavam, famílias com crianças, adultos e jovens em trânsito e pessoas sentadas na praça. As crianças muitas a partir do incentivo das mães se permitiam a jogar conosco, algumas mais livres gerando diversão na cena outras com mais timidez, não deixando a curiosidade de lado. Os passantes de Uberlândia viam e aconteciam com o trabalho, como se já estivessem em ação ou os do ponto de ônibus a maioria que se encontrava em pé interagia mais com o nosso jogo. Os que habitavam não queriam muito se mover, mas estavam ligados na cena e lançavam enunciações interagindo com o que estava acontecendo.

Sendo assim, a ação criou diversas relações que dependia da disponibilidade do público que se encontrava nos lugares de intervenção. Apresentando códigos mais fáceis de reconhecer, assim como, outros que necessitavam um pouco mais de atenção e coragem ao desamarrar alguém na rua. As trocas aconteceram de diversas formas, o território da ação se construiu no entre, na fronteira. Os corpos romperam com a ação cotidiana para jogarem conosco foram possibilitadores e agentes da ação no conjunto performer/passante. Gerou afetos sobre os próprios interpretes e fez também pensar sobre gênero e querer propor mais vezes de outras formas e modos.

DESPEDIDA – O QUE FICA MARCADO, O QUE LEVO COMIGO

As ações apresentadas ao longo do texto foram geradoras do produto final deste estudo. O entre elas e eu, aquilo que vivi delas e que permaneceu em mim desemboca em *Entre Conexões*. O entre elas sou eu e todos os afetos que me levaram a este estudo, é aquilo que me construiu até aqui que partilho nesta ação. Este estudo nada mais é do que um relato de vida, uma reflexão da construção das minhas ações artística e acadêmica e o estado de fronteira que me proponho a estar. Um encontro diário que foi se construindo por percepções e ações racionais e irracionais para com minhas próprias experiências e que aqui pude ter a chance de refletir, pesquisar e entender alguns processos que me aconteceram ou ao meu redor.

De *Todo Cae* vem as quedas pensadas a partir de tentativas de erros e acertos, de construções e desconstruções que se dão a todo momento, de um recomeço. *Mercurio* me possibilitou ser híbrida. *Ata-me* me deu o abraço, o encontro e a busca pelo outro. *La Bête*, apesar de ser uma das poucas que não vivenciei no meu corpo, me possibilitou pensar na manipulação, da arte feita na relação onde o público atua na construção da cena de forma ativa, gerando outras formas e possibilidades para o trabalho. *Carcaça*, assim como, os trabalhos do grupo *Asfalto* trazem a importância do estranhamento. *Monoblocos* e *Plástico Bolha* me fizeram jogar. *Multitud* trouxe uma organicidade em possibilitar o performer de se apropriar do jogo e das ações do seu modo. *Nós Marílias*, assim como, *Bilhetes sobre a Dança* oferecem o convite ao público, a necessidade da troca para que a ação aconteça. E o *Entre* que trouxe em seu ventre a prisão, se encontrou com o desassossego que deu asas e possibilidades de ser de outro modo, de estar com o outro.

Os sujeitos-agentes de *Entre Conexões* usam na ação dos processos de construções do sujeito e das relações no meio social apresentados neste estudo. Mesmo sendo o agente da ação se faz um ser dócil ao estar amarrado e vendado no início da ação e pela repetição de seus movimentos como uma máquina em outro momento. Entretanto, a ação cria fronteiras entre sujeitos-agentes e corpos possibilitadores, na relação de performers e passantes, com a intenção de romper com o estado de docilização e mecanicismos que se encontram muitas vezes nossos corpos. Busca também que os processos de subjetivação sejam possibilitadores de outros modos. E que a cognição distribuída possa criar um território de relações a partir da ação que acontece.

Possui em seu contexto momentos de aproximação e distanciamento do outro, do passante, a partir da ideia de movimentos reconhecíveis e outros não codificados, ou fora dos padrões da normalidade que por si só causam o estranhamento. Elemento que pode estimular a relação com o passante ao questionar e despertar a necessidade de compreensão do que está acontecendo. O trabalho buscou estar no lugar onde este estranhamento gera curiosidade e aproximação, entretanto, em alguns casos, se foi possível se aproximar também pelo comum, por movimentos cotidianos que localizam os passantes e os permitem criar ações para com o trabalho. Utiliza do estar amarrado na rua que não é comum, possibilitando uma relação com ações teatrais, do caminhar que se camufla, do dançar que realocaliza em um contexto, do abraço, da busca de um abraço que desterritorializa e reterritorializa numa ação cotidiana, talvez incomum para a rua e o desconhecido. Uma ação que constrói imagens e relações que se reconstroem durante toda a ação.

A própria ação se constrói e desconstrói a todo tempo pelas próprias proposições e também, pela intervenção do outro, trocando afetos e fazendo brotar outros dizeres. Desconstrói o espaço em que se apresenta com toda sua normalidade cotidiana e o recria a partir de sua presença, de seu acontecimento. Desconstrói também aquele que é atravessado pela ação, levantando nele questões que desestabiliza sua racionalização e o reconstrói, territorializando e ampliando possibilidades de interpretações e relações que se pode ter com a ação *Entre Conexões*.

Verifico que a partir da intervenção em espaço urbano com a dança contemporânea performativa é criado um território de trocas, um entre fronteiras. É lançar afetos sejam eles gestos, sons ou situações e dar espaços para que a troca aconteça. Criam-se fronteiras entre si mesmo e o outro, entre a dança e quem a vê, entre um espaço rígido e afetos sensíveis. O trabalho está no entre e se faz a partir da relação. A ação cria conexões que transformam pensamentos, faz pifar modos operacionais pragmáticos, muda o roteiro, o caminho, desperta para outras possibilidades de relações. Possibilita a experiência, o vivenciar, o ‘ter histórias pra contar’, o se contaminar com aquilo que presencia. Dar espaços para que sejam criadas danças, danças em performance, danças a dois, danças de dizeres, danças de ações, de improvisos, possibilita o despertar do próprio dançarino, o se inovar, reinventar, se afetar e experimentar o jogo com o outro e com o espaço. Amplia o programa performativo dando espaço ao acaso, ao aqui e agora, ao ter coisas para cumprir, mas depender do

outro para que se possa avançar. Propõe o jogo que a todo tempo se quer jogar, o anseio pelo outro, pela troca, pela relação como libertação.

Parte do estar preso em si mesmo, preso nos moldes, no que se pode ou deve fazer, do como e do onde deve ser feito. Preso na ação mecânica, na racionalização, nos próprios modos. Trata-se assim, de reconstruir, de flexibilizar as relações, de possibilitar outros modos. É perceber o externo criando relações internas, para então gerar ações num jogo de afetos, onde tanto afeta quanto é afetado. Uma busca do despertar! Do agir! Agir de outro modo, testando caminhos e buscando encontrar algo que nos mova, nos de carga para lutar contra o comodismo. Livrar-nos dos cabos, das amarras, da cegueira. É assim que a ação joga, criando fugas das nossas prisões cotidianas. Pela própria composição da ação não estar presa em segmentações rígidas, mas dando autonomia ao performer que usa do jogo a medida que acha necessário, apresentando possibilidades de fazer escolhas e da necessidade em se relacionar. Nisso ela está presa, no outro, no encontro e na troca que geram diálogos distintos a cada conexão que o faz mover de outros modos, que o reconstrói, o liberta de sua prisão. Presa em estar na fronteira, na relação e nas inúmeras possibilidades que aí são possíveis.

REFERÊNCIAS

BERNARD, Michel. De la création chorégraphique. Paris: Centre National de la Danse, 2001.

BOM-TEMPO, Juliana Soares. **Por uma clínica poética: experimentações em risco nas imagens em performance.** Campinas: Unicamp. 2015.

BUTLER, Judith. **Excitable Speech: a politics of the performative.** New York/London: Routledge, 1997.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido.** Tradução de Luis Humberto Salinas Forte. São Paulo, Perspectiva. 1974.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia.** Rio de Janeiro: 34, v.1 e 2. 1995.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia.** São Paulo: Ed. 34, v.4. 1997.

FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea.** Sala Preta, 2009. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p235-246>

_____. **Programa performativo: o corpo em experiência.** Revista do Lume. Campinas, 2013.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidade e Performatividade na cena contemporânea.** In: Revista Repertório. Salvador: v 1, nº16, 2011, p.11-23.

FOULCAULT, Michael. **Vigiar e Punir: História da Violência nas Prisões.** Trad. Lígia M. Ponde Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1987.

GREINER, Christine. **O Corpo: Pistas para Estudo.** São Paulo, Annablume, 2º Ed. 2005.

LARROSA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência.** Unicamp, 2002

LEPECKI, André. **Exaurir a Dança**: performance e a política do movimento. Tradução Pablo Assumpção Barros Costa. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2017.

MEIRA, Renata Bittencourt. Corpo cênico, um meio de estudo de si mesmo, do outro e da sociedade. In: **Revista Ouvirouver**. Uberlândia: Dossiê Visualidades do Corpo. Vol 1, n. 04, 2008.

_____. Corpo e criação de conhecimento em arte. In: Renata e AGLAE, Joice (orgs). **Encantados e sujeitos: corpo e criação**. Uberlândia: EDUFU, 2018, p. 11 a 28. <https://doi.org/10.14393/EDUFU-978-85-7078-474-2>

PRONSATO, Laura. **Composição coreográfica**: uma interseção dos estudos de Rudolf Laban e da improvisação. Campinas: UNICAMP, 2003.

QUINTAIS, Luís. **Cultura e Cognição**. Coimbra: Angelus Novus, 2010.

SETENTA, Jussara Sobreira. **Da Potencia ao Ato. Da Idéia para a ação**: o corpo em estado de definição. *Cognitio-Estudos: Revista Eletrônica de Filosofia*. São Paulo: v2, n2, p.105-111. Texto 13_22, julho/dezembro, 2005.

_____. **O fazer-dizer corpo**: dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008. <https://doi.org/10.7476/9788523211967>

ANEXOS

Ensaio sobre a forma física do mercúrio no mundo.

Texto adaptado. Matilde Campilho – Fevereiro e Honey Boo.

E para que possamos degustar melhor este momento, algumas informações: esta cena tem duração aproximada de 20 minutos e não há previsão de apocalipse para os próximos doze anos, então relaxem, curtam e desliguem seus telefones e outros aparelhos sonoros. Afinal, “nada do que acontece lá fora é mais importante que este momento”. Não se preocupem em registrar, com as redes sociais, com o marido que virá te buscar em 15 minutos. Preocupem-se em viver, apenas.

_ Um brinde!

A coisa nasceu assim: queremos fazer algo que fale das nossas vidas. Queremos inventar dança e teatro que não dependa senão de nós e de quem o quer ver. Queremos não ter que ficar à espera das condições, do dinheiro, de um espaço, do tempo, de tudo o que não chega. Queremos nos encontrar, nós e vocês, e queremos pensar que este encontro, hoje, é o momento mais intenso de nossas vidas, o momento que esperamos desde... desde sempre.

Não se preocupem em entender. Entender é sempre limitado, mas o não entender é tão vasto que ultrapassa fronteiras. Eu sinto que sou muito mais completo quando não entendo. Bom é ser inteligente e não entender; é uma bênção estranha, como ter loucura sem ser doido. O que importa, aqui, é o sentir, o encontro. E que nada que acontece lá fora, agora, é mais importante que este momento.

Nem o cheiro dos mortos da guerra, nem os grandes monumentos, nem os vidros à prova de balas, nem a ânsia de vômito do ditador, nem a solidão cotidiana do artista, nem a crise econômica, nem a crise hídrica, nem o corpo do prisioneiro executado no exterior, nem os aviões que sobrevoam nossas cabeças, nem os se que afundam no oceano, nem os que se chocam contra o poder, nem o amor, nenhum amor, senão o que sentimos agora, um pelo outro.

E diante de tudo o que não importa, de tudo que não temos, das ausências, das faltas, restou-nos isto: dois corpos, uma máquina de escrever, *uma garrafa de vinho* e um brinde. (*Brindam com os espectadores*) Um brinde! A nós! Ao que não fomos, ao que não somos e ao que jamais seremos. Saúde.

Escute só, isto é muito sério. Anda, escute que isto é sério! We've changed, Honey Boo. Como estava previsto nos registros, agora você é muito mais dada à astrologia e eu ao estudo dos cafês servidos nas beiras de estrada. Cada motel serve um café diferente. Raios! O mundo está

tremendamente esquisito. Há dez anos atrás o Leo disse que há uma rachadura em tudo, e que é assim que a luz entra, não sei se entendi.

Você entende alguma coisa da mistura entre falhas e iluminação? Você sabe porque meteram um boi naquele estábulo em vez de um pequeno rinoceronte? Deve ter tido alguma coisa a ver com geografia ou com os felizmente insolucionáveis mistérios que só podem vir do misticismo asiático. Um boi é um bicho tão inexplicável. Ainda bem.

Lembra daqueles termômetros que usávamos na boca quando éramos pequeninhos? Lembra da queda deles no chão? Então, acho que o amor quando aparece é em tudo semelhante à forma física do mercúrio no mundo. Quando o vidro do termômetro se quebra, o elemento químico se espalha e então ele fica se dividindo pelos salões. O mercúrio se multiplicando... Acho que deve ser isso uma das cinco mil explicações possíveis para o amor. Ah é, eu gosto de você. A luz entrou torta por nós adentro, mas olha, eu gosto de você. A luz do verão passado quebrou o vidro da melancolia e agora ela fica se expandindo pelas ruas todas.

Tem gente batucando suor e cerveja pelas ruas da nossa cidade sul. Na cidade ao norte, há ondas de sete metros tentando acertar no terceiro olho dos rapazinhos disfarçados de cowboys. Daniel, entretanto, (pausa) está morto. (pausa). Walter emudeceu no caminho da composição e os jornais usam datas estranhas em seus cabeçalhos. Junto àquelas figuras de aviões e homens fardados aparece o nome do 16º mês. Mudou tudo, Honey Boo. E a distância entre nós não foi certamente a causa para toda a explosão.

Tudo parou. Olhe, a luz ainda está conosco. Sim, o mundo está absurdamente esquisito. A esta hora na Terra é metade carnaval, metade conspiração. Metade medo, metade fé. Metade folia e metade desespero. E, provavelmente, a esta hora, uma metade do mundo está dançando e uma outra metade, dormindo. Há ainda outra metade limpando as armas. Outra limpando o pó das flores. Mas, por causa do que me ensinou o místico, eu acredito que agora exista alguém profundamente acordado. Alguém que esteja vivendo no intervalo tênue entre o sono e a agilidade. E de que lado você está eu não me importo. Qual é seu orixá, seu partido, sua altura, de qual de suas cicatrizes você cuida, que pássaro você prefere. Quem é seu pai, qual é seu sangue. Qual é sua pele, seu perfume, qual político, quantos amores você sonha. Em que cabelo você mora. Quase nos prendiam por tráfico de influências. É, é impossível viver no país de Deus. Mas atravessar o gramado de Deus em bicicleta, isso não é impossível, não.

Escute, isto é sério. Andamos crescendo juntos distraidamente. As árvores crescem conosco. Nossa pele se estende, nosso entendimento teso, também. O século cresce conosco. Antes do horóscopo e dos mapas você prestava alguma atenção ao despertar do soldado. Acho que tinha alguma coisa a ver com luz ou com melancolia. Tinha, certamente, tudo a ver com crença.

Não sei nada sobre paixão. Suspeito que você também não. Mas começo a entender que o compasso da fé está andando a passos largos. Dois pra lá e dois pra cá. Portanto, escute, isto é muito sério. Isto é uma proposta aos vinte anos. Falávamos muito de príncipes naquela época e os príncipes pertencem às manhãs. Agora que o mercúrio assumiu sua posição certa, vem comigo achar um trono mágico entre a folhagem. E no caminho até lá, vem dançar comigo, vem. We've changed, Honey Boo. We've changed...