



editora
CAULE DE PAPIRO®



DANÇA

RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS
E COMPOSIÇÃO EM TEMPO REAL

RENE LOUI



editora
CAULE DE PAPIRO®



DANÇA

RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS
E COMPOSIÇÃO EM TEMPO REAL

NATAL / RN, 2021

RENE LOUI

Catálogo da publicação na fonte.
Bibliotecária/Documentalista:
Rosa Milena dos Santos - CRB 15 / 847

L888d Loui, René.

Dança: residências artísticas e composição em tempo real / René Loui. - Natal/RN: Caule de Papiro, 2021.

181 p.

ISBN 978-65-86643-39-8

1. Dança. 2. Criação (Literária, artística, etc). 3. Escritos de artistas. I. Título.

CDU 793.3

Este livro foi produzido por René Loui, entre os anos de 2018 e 2020, com orientação de Patrícia Leal, através do Mestrado em Artes Cênicas - Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Esta é uma iniciativa do Coletivo Independente Dependente de Artistas que foi subdividida em diferentes etapas de financiamento: livro virtual, audiolivro, livro impresso, lançamento e distribuição.

Livro Virtual - Foi realizado com recursos da Lei Aldir Blanc - Natal, através da SECULT/FUNCARTE, Secretaria Municipal De Cultura, Fundação Cultural Capitania Das Artes, Prefeitura do Natal, Secretaria Especial da Cultura, Ministério do Turismo e Governo Federal do Brasil.

Audiolivro - Foi realizado com recursos da Lei Aldir Blanc Rio Grande do Norte, através da Fundação José Augusto, Governo do Estado do Rio Grande do Norte, Secretaria Especial da Cultura, Ministério do Turismo e Governo Federal do Brasil.

Livro Impresso - Foi realizado com recursos do SEBRAE/RN, por meio do Edital de Economia Criativa 2021.

Lançamento e distribuição - O lançamento nacional e a distribuição gratuita deste livro foram realizados com o apoio direto do Itaú Cultural.



RIO GRANDE DO NORTE
GOVERNO DO ESTADO

SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO



FICHA TÉCNICA

Copyright: **René Loui 2021**

Título: **Dança, Residências Artísticas e Composição em Tempo Real**

Autor: **René Loui**

Projeto Gráfico e Diagramação: **Luiza Saad**

Produção Geral: **René Loui**

Produção Executiva e Coordenação Financeira: **Arthur Moura**

Escrita de Projetos: **Arthur Moura e René Loui**

Editora: **Caule de Papiro - 1ª Edição**

Local e Ano: **Natal - Rio Grande do Norte - 2021**

Revisão Inicial: **René Loui e Arthur Moura**

Revisão Final: **Regina Azevedo**

Orientação da Pesquisa e Epílogo: **Patrícia Leal**

Prefácio: **Rosa Primo**

Identidade Visual e Web Design: **René Loui**

Imagens de Divulgação: **Brunno Martins**

Descrição das Imagens e Coordenação de Acessibilidade: **Arthur Moura e René Loui**

Gravação e Masterização Audiobook: **Paulo de Oliveira / De Oliveira Produções**

Locução Audiobook: **Géssyka Santos e René Loui**

Assessoria de Comunicação: **Cecilia Oliveira / Comunica Ceci**

Colaboração Artística: **Antonia Delgado**

Vídeo Promocional: **Nav Noar - Produtora Audiovisual**

Roteiro, Tradução e Interpretação para Libras Vídeo Promocional: **Brígida Paiva**

Roteiro Audiodescrição / Vídeo Promocional: **René Loui e Arthur Moura**

Locução Vídeo Promocional: **Géssyka Santos**

Parceria: **Casa Tomada**

Apoio: **Lei Aldir Blanc, Prefeitura Do Natal, Fundação José Augusto, Governo Do Estado Do Rio Grande Do Norte, Secretaria Especial De Cultura, Ministério Do Turismo, Governo Federal, Sebrae/RN e Itaú Cultural**

Realização: **Coletivo Independente Dependente de Artistas**



NESTE QR-CODE VOCÊ PODE ACESSAR O LIVRO VIRTUAL E O AUDIOLIVRO.

Dedico este livro a todos aqueles que um dia compartilharam uma dança comigo.



SUMÁRIO

ORIENTAÇÕES 12

PREFÁCIO 14

CARTA AO LEITOR / EXPERIENCIADOR 18

EMARANHADO INTRODUTÓRIO 21

CAPÍTULO I DANÇA PELAS DIFERENÇAS 27

Residência Artística Corpos Diferenciados - Dançando com as Diferenças **37**

Na Cozinha com Vicente **59**

Dia Vinte e Quatro de Março de 2020 **66**

O Corpo Fala. Nu, Grita. **79**

CAPÍTULO II CORPO CONTÊINER 91

Residência Artística - Overseas Culture Interchange **99**

PARAGENS

108 Contêiner de Si

121 Caminho ou Travessia

131 **CAPÍTULO III** FRONTEIRAS, DERIVAS E DESVIOS

135 Residência Artística - Nu Escuro

177 Borderline

182 A Residência Artística na Odisha Biennale

195 **AMARRAÇÕES FINAIS**

199 **ANTES DE FINALIZAR - STELA**

200 **EPÍLOGO**

203 **REFERÊNCIAS**



Uma imagem, com o fundo predominantemente nos tons de cinza e preto, René, homem negro de cabelos raspados, usa alargadores na cor prata, veste camisa branca aparentemente molhada, com os botões das mangas abertos, encontra-se envolvido em um tecido emborrachado em tons de cinza e preto. Sua face encontra-se relaxada, sua boca semiaberta e seus olhos levemente fechados. O braço esquerdo encontra-se levantado acima da cabeça e o braço direito está dobrado com o punho próximo ao queixo, abraçando o tecido.

Fonte: Brunno Martins
Foto Divulgação (2021)

~~INSTRUÇÕES~~

ORIENTAÇÕES

1.

SIGA AS INSTRUÇÕES DO JEITO QUE FOR
MAIS FLUIDO PRA VOCÊ.

2.

A ORDEM **NÃO** É TÃO IMPORTANTE.
REINVENTE A ORDEM, SE FOR O CASO.

3.

TODA VEZ QUE ENCONTRAR UM
QR CODE USE-O SE QUISER
MERGULHAR MAIS FUNDO.

4.

APROVEITE CADA PÁGINA.

5.

**RABISQUE O QUANTO QUISER,
ONDE** QUISER.

6.

FAÇA ANOTAÇÕES, ORELHAS,
DOBRADURAS, **INVENTE** SUA
PRÓPRIA LÓGICA DE RACIOCÍNIO.

7.

FAÇA DESSA LEITURA UMA
EXPERIÊNCIA DE SI.

~~PARECER~~

PREFÁCIO

CARTA AO LEITOR

EXPERIENCIADOR

INTRODUÇÃO

EMARANHADO INTRODUTÓRIO

A aglomeração de ideias que começa a ser apresentada aqui quase como uma série de janelas *pop-ups*, foi dividida em três momentos distintos que ocasionalmente se deram nesta mesma ordem cronológica, entretanto que podem ser lidos/vistos/ouvidos na ordem que você - enquanto experienciador dessa viagem - desejar.

Dança Pelas Diferenças, Corpo Contêiner e Fronteiras, Derivas e Desvios, cada um destes blocos apresenta a problematização e explanação dos processos criativos, referentes a quatro criações em dança, desenvolvidas pelo autor e construídas através de um diálogo transdisciplinar no âmbito do CIDA - Coletivo Independente Dependente de Artistas². *Etéreo (2014)* e *História / Container (2016)* são respectivamente presentificados no primeiro e segundo capítulos. No terceiro, os processos das obras *Nu Escuro (2018)* e *Borderline (2019)* são trazidos para as palavras. O propósito é desenvolver uma abertura para questionamentos - não lineares - sobre cada um dos processos de criação de cada uma dessas obras, me atrelando em cada um desses momentos a um diferente período de minha vida para/com a Arte e, consecutivamente, fazendo relação direta com os conceitos estudados nessa pesquisa: Compo-

² CIDA - Coletivo Independente Dependente de Artistas @coletivocida

sição em Tempo Real na Dança e Residências Artísticas, e, ainda, outros conceitos que surgem em relação direta com cada um destes trabalhos. Me disponho ainda a explicar/falar/tossir/expurgar sobre as transrelações que desenvolvi para/com/a partir daquele dado momento, para aquela específica criação levando em consideração uma perspectiva pessoal enquanto artista. Trago cada um destes conceitos para minha realidade e os correlaciono com o meu próprio fazer.

Você poderá perceber que, se observados de fora, os três quadros - apresentados aqui como capítulos - se relacionam diretamente, por apresentarem como característica de linguagem um *modus operandi* que se relaciona tanto na prática quanto a partir de uma estrutura poética/performativa de escrita. Essa tal estrutura intenta, ainda, reevocar/rememorar para aproximar o leitor/experenciador das vivências sensoriais originadas nos/dos processos criativos deste artista/autor em cada uma das residências artísticas que originaram essas quatro obras.

Deste modo, sobre a proposição de Composição em Tempo Real desta pesquisa, acredito ser pertinente trazer em anúncio do que discutirei ao longo dessa

dissertação poética/performativa um fragmento da entrevista em fluxo feita por Patrícia Leal³ à Dudude Hermann⁴:

“- Que potências você tem no corpo?

- Não sei, e não posso e nem quero saber, tenho a “fome” “o desejo” “a curiosidade” de perseguir “alguma coisa” que sinceramente não sei, a improvisação acontece no justo tempo real do acontecimento. E aí está sua preciosidade, isso sim me interessa. Presente, presente, presente!” (LEAL, Patrícia, 2018, p. 9)

Dudude responde à Patrícia com maestria sobre sua ânsia do agora. Percebo essa tal ânsia como nosso ponto em comum ao discutirmos – mesmo que por perspectivas e nomenclaturas diferentes – as práticas de Composição em Tempo Real na Dança. Enquanto Patrícia navega com destreza por entre o mundo dos sentidos, Dudude se desequilibra por composições e descomposições na Improvisação, e eu sigo outras vertentes, através das Práticas Performativas e das Experiências Coletivizadas.

Nessa entrevista, Patrícia evidencia que busca a criação de conteúdo não única-

³ **Patrícia Leal** @oficialpatricialeal

⁴ **Dudude Hermann** @coisasdedudude

mente pelas palavras escritas, mas também pelo modo como se deram as escolhas desta escrita, que neste momento foi apresentada como uma teorização fluida para a primeira edição da Revista de Pesquisa em Artes Cênicas Manzuá⁵, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, na qual os temas principais eram o fluxo e a permeabilidade nas Artes Cênicas.

Nesta pesquisa dissertativa me relaciono também com o conceito de Residências Artísticas, trazido a partir da noção de MORAES (2009), que sugere este espaço como um ambiente de formação, criação e difusão das práticas artísticas contemporâneas. Em uma síntese dessa discussão, MORAES (2009, p. 1) afirma que:

A residência é, nessa perspectiva, um instrumento de transformação ao promover o estabelecimento de relações mais amplas, do que aquelas que se oferecem no ambiente escolar e mesmo em determinados circuitos de atuação ao mesmo tempo em que permite apontar alguns dos conflitos e contradições da relação entre a arte e seus espaços, incluindo os de formação como a escola.

Deste modo, apresento em cada um dos próximos capítulos os processos criativos aos quais me mantive inserido, tendo como ponto de partida as vivências específicas de uma residência artística. Sendo assim, acho pertinente neste momento evidenciar de modo introdutório os muitos pensamentos que eu, enquanto pesquisador, trago como bagagem sobre o conceito.

Quando tratamos de residências artísticas, estamos falando sobre processos criativos móveis abertos a serem modificados pelo encontro. Estamos falando também sobre deslocamento geográfico e/ou sensorial, sobre diálogo com realidades distintas, sobre colaboração artística, sobre habitação. No que diz respeito a essa discussão, Riccetti (2009, p. 7-8) afirma que o amplo conceito de residência artística pode ser considerado:

(...) como um dos conceitos mais antigos da humanidade; elemento não biológico criado para melhor se adaptar às condições exteriores, com traços naturais e culturais. Seu desenvolvimento tem ligação profunda com a história e o conceito de arquitetura como delimitação do espaço físico em função de determinado uso

⁵ Manzuá @revistamanzua

humano específico; a necessidade de abrigo, proteção e adaptação do homem às condições e ameaças do meio ambiente.

De fato, lidar com este conceito implica que percebamos que não se trata de um diálogo com a noção geral de habitação, aquela noção que pressupõe a ideia “de espaço estável e congregação familiar” (COULANGES, 1994), ou mesmo daquela ideia da casa como um espaço “privado, de comportamento pessoal e íntimo; ambiente para uma unidade social compacta – a família; lugar no qual se aflora o senso de domesticidade e conforto” (RYBCZYNSKI, 1996b). A noção que apresento aqui sugere que pensemos a ferramenta residência artística como um espaço voltado à criação, um ambiente formado por atributos que lhe garantem uma condição específica de atuação. Neste ambiente, “espaço e tempo tornam-se articulados de modo a proporcionar uma condição de vida, de criação e de trabalho ao artista” (SANTOS, 1996, p. 50).

Destaco que a relação que desenvolvi para com as residências artísticas se deu a partir do olhar de um artista emergente e independente. O espaço criado por uma residência artística permite o diálogo e a troca de saberes artísticos entre indivíduos que - em sua ordem natural - talvez

nunca tivessem a oportunidade de se encontrar em um intercâmbio cultural. As experiências advindas de espaços como estes são, para nós - uma vez mais trago à tona os artistas emergentes/independentes - um potente dispositivo de criação.

Os fluidos diálogos teóricos/artísticos utilizados para a construção desse livro performativo possibilitaram uma organização poética - entendendo aqui a poesia também enquanto metáfora para a visualidade apresentada - que foi tecida a partir de uma estrutura móvel que pode, ou não, ser observada separadamente, e que apresenta em cada uma de suas partes um período específico dessa pesquisa contínua.

As referências que trago são baseadas nos encontros para/com aqueles que, em algum momento, tive a oportunidade de experienciar uma dança. Seja essa experiência em dança dada a partir de uma coreografia, a partir de uma vivência sensorial, de uma xícara de café ou até mesmo de uma vídeo-chamada. Esses referenciais são os artistas que me cercam na cidade onde vivo, os artistas que compartilham de uma mesma nacionalidade ou ainda aqueles artistas que geograficamente estão mais distantes, porém em alguma instância nossas pesquisas se cruzaram.

Cada um dos capítulos desse livro apresenta as muitas relações estabelecidas entre esse eu artista/autor para com os corpos e espaços com os quais tive a oportunidade de compartilhar experiências naquele determinado período, no sentido dialógico de territorialização, desterritorialização e reterritorialização. São analisados o processo de criação, bem como a obra originada do mesmo, e, ainda, os desdobramentos de ambos, sempre a partir das convergências e/ou divergências entre os conceitos principais dessa pesquisa para com outros conceitos que também se fazem presentes ao longo destes processos artísticos.

No primeiro capítulo, **Dança pelas Diferenças**, os conceitos de Residências Artísticas e Composição em Tempo Real na Dança são discutidos a partir das confluências dos termos com algumas das faces do conceito de Diferenças proposto pelo pensamento do filósofo Jacques Derrida⁶, associado aos pensamentos de Diferenças levantados pela pesquisadora Lucia Mattos, que apresenta uma relação entre Diferença e Deficiência. Neste capítulo existe ainda uma problematização no entorno das Residências Artísticas e das Residências de Artis-

tas, tendo como base os discursos do performer Vicente Martos⁷, bem como a introdução de uma discussão acerca da presença do corpo nu nas artes da cena, com o foco ajustado na produção que cerca o autor, tendo como referência artistas que vivenciaram, de algum modo, episódios de censura.

No segundo capítulo, **Corpo / Container**, entrecruzam-se na discussão já estabelecida, – questões acerca dos conceitos de Corpo, Composição em Tempo Real, Precariedade e Autorreferência. Sobre Corpo trago para discussão, dentre outros, Guatarri (1998), Barba (1995) e Calfa (2010). Sobre Composição em Tempo Real utilizo Leal (2012b), Fiadeiro (2008), Mundim, Meyer e Weber (2013). Sobre Precariedade trago Bourriaud (2009) e sobre Autorreferência, Rodrigues e Neves (2012).

No terceiro capítulo, **Fronteiras, Derivas e Desvios**, de modo a costurar poeticamente as questões levantadas nos capítulos anteriores, diferentemente dos demais capítulos, trago, a partir do olhar dos muitos artistas que participaram das duas edições da residência Nu Escuro, bem como a partir das práticas advindas do processo com

⁶ Jacques Derrida foi um filósofo franco-magrebino, que iniciou durante a década de 1960 a Desconstrução em filosofia.

⁷ Vicente Martos @vicentemartos

a criação de Borderline, uma construção poética/performativa, tendo a escrita destes muitos artistas como pilar para o desenvolvimento conclusivo dessa pesquisa.

Dedico-me, então, a trazer à tona em cada um desses capítulos, os rastros/ vestígios/reverberações/prazeres e agonias dos processos de criação de cada uma dessas obras. São esses os caminhos e travessias que trilhamos aqui. Sigamos rumo à primeira paragem: dezembro de dois mil e catorze, Ilha da Madeira, Portugal.



~~CAPÍTULO 1~~

DANÇA PELAS DIFERENÇAS



COM UM LEITOR DE QR CODE, SE PREFERIR,
VOCÊ PODE ACOMPANHAR ESSE CAPÍTULO COM UMA TRILHA SONORA



Uma imagem, com o fundo predominantemente preto, René encontra-se sem camisa, deitado sobre um chão também preto, aparentemente de plástico. René coloca de modo agressivo a mão direita dentro da boca, como se quisesse comê-la. Sua musculatura está tensa. Suas veias estão visíveis.

**ETÉREO SOU EU
É MEU ÍNTIMO
SÃO MINHAS
REAIS SENSações
EXPOSTAS NA CENA**

Fonte: Raique Moura - Etéreo
Mostra Solos de Quintal, Dourados (MS)
Abril de 2017

NO INÍCIO **UM PROCESSO**

ESTE FOI INTERROMPIDO

PELA **AUSÊNCIA**

A AUSÊNCIA SE FEZ PRESENTE.

O TRABALHO SE CONCLUIU NA **AUSÊNCIA**

UMA EXPERIMENTAÇÃO DAS SENSACIONES DA PERDA

UM DIÁLOGO PELAS **EXPERIÊNCIAS**
MEDOS E DORES

ETÉREO É UM

DESLOCAMENTO VIVENCIAL. PARA ALÉM DA PRESENÇA

ETÉREO É EXAUSTÃO.

ETÉREO É RESISTÊNCIA.

RELEASE DO ESPETÁCULO ETÉREO

Com pesquisa iniciada no ano de 2014, *Etéreo* é uma peça coreográfica solo, construída a partir da relação direta com os espectadores/participantes, que, por sua vez, são responsáveis conjuntamente pela construção de narrativas, questionamentos e sentidos/sensorialidades. A construção dessa obra se deu a partir da Residência Artística *Corpos Diferenciados*, financiada pelo Ministério da Cultura brasileiro, contemplada através do Edital *Conexão Cultura Brasil Intercâmbios 2014*. Em uma parceria com o Grupo *Dançando com a Diferença*⁸, a residência, realizada entre novembro de 2014 e fevereiro de 2015, foi realizada por René Loui e contou com três meses de trabalhos diários na Ilha da Madeira em Portugal. A obra tem como linha dramática uma discussão autobiográfica acerca da ausência e da presença na performance. A pesquisa deste trabalho gira em torno das sensações, dores e agonias do artista diante da perda de um parceiro de vida e de trabalho.

⁸ **Grupo Dançando com a Diferença** @dancandodiferenca é um núcleo artístico português, com sede na Ilha da Madeira e que conta com a direção artística do brasileiro Henrique Amoedo. Em mais de 15 anos de atividade tornou-se uma referência internacional dentro das artes contemporâneas, ocupando um patamar de referência dentro do panorama artístico europeu quando falamos de Arte Inclusiva.

A performance *Etéreo (2014)* surge dos encontros proporcionados pela Residência Artística *Corpos Diferenciados*. Tais encontros me direcionaram a trabalhar em relação com artistas das mais diversas áreas, realidades, geografias e etnias. Estes encontros, por consequência, foram os responsáveis por desencadear em mim - a partir de uma construção a longo prazo - este eu artista. Um artista que se baseia na pluralidade dos encontros, cujas criações têm o encontro como ponto de partida e, ainda, como ponto de chegada. Início meu processo de criação no encontro, e o concluo com a exibição/compartilhamento com o outro, ou seja, com mais um encontro.

RESIDÊNCIA CORPOS DIFERENCIADOS

DANÇANDO COM AS DIFERENÇAS

Cidade Do Funchal, Região Autónoma Da Madeira, Portugal.
Entre novembro de 2014 e fevereiro de 2015.

Essa foi minha primeira residência artística e se tratava de um projeto em aberto. Eu possuía nas mãos a oportunidade para desenvolver meu primeiro trabalho solo. Com essa nova ferramenta que me era apresentada - a residência artística - não somente me descobriria enquanto artista independente, como também estava prestes a desenvolver um percurso de trabalho próprio, atrelado a artistas atuantes no cenário nacional e internacional de dança contemporânea, principalmente no que se refere a uma dança pensada através das diferenças.

Nesse aspecto, o que apresento enquanto o conceito de diferenças é o que se refere à identificação de multiplicidade. Seres identificáveis por sua diferença. Me refiro a uma dança que não se enquadra aos padrões pré-estabelecidos. Me refiro a uma dança que se volta para uma perspectiva do múltiplo. Uma dança que permite o espaço do outro, que respeita seu próprio espaço e que constrói intersecções entre ambos os espaços. Uma dança onde se reconhecem, se valorizam e se respeitam as singularidades de cada indivíduo. Uma dança onde são abraçadas as deficiências, a pretitude, a obesidade, a velhice, a sorpositividade, ou quaisquer que sejam os marcadores sociais destes artistas, questionando, a partir de uma linguagem própria, as maneiras como a dança

vem sendo tradicionalmente estruturada por uma visão exclusivista, preconceituosa e eurocentrada, que constrói uma visão enrijecida de um bailarino a partir do padrão, branco, magro, de membros alongados, flexível e não deficiente.

Para que nos aproximemos juntos dessa noção de diferenças, sugiro iniciarmos por um caminho que transite pelo entorno do neografismo *différance* cunhado por Jacques Derrida. Na sequência sugiro que circundemos outro conceito que também se aproxima desse entendimento, o de corpos diferenciados, evidenciado pelo ator e performer Felipe Henrique Monteiro Lima (2013) em suas pesquisas de mestrado, sob orientação da Prof.^a Dr^a Nara Salles, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Nos permitamos, então, a um mergulho mais a fundo nessas águas.

O termo *Différance* é homófono à palavra francesa "*différence*", e apresenta uma espécie de jogo, como uma dubiedade da palavra *différer*, que em francês pode tanto significar "diferir" quanto "diferenciar". Diferir, por sua vez, nos impulsiona para uma temporalização, para atividade, para a fala, para o uso, para gênese. Já diferenciar nos direciona para um espaçamento, para passividade,

para língua, para esquema, para a estrutura. E você, já ouviu falar nesses termos? Sigamos juntos para um exemplo mais concreto.

Em seu ensaio *“Différance”*, Derrida indica que a *différance* acontece em um número de características heterogêneas que governam a produção de significado textual. A primeira (relativa ao adiamento) é a noção de que palavras e signos não podem nunca evocar exatamente o que eles significam, mas podem apenas ser definidos através de um apelo a palavras adicionais, das quais diferem. Assim, o significado é sempre adiado ou postergado, através de uma cadeia sem fim de significados. A segunda (relativa à diferença, algumas vezes referida como *espacement* ou “espaçamento”) diz respeito à força que diferencia elementos um do outro, e, ao fazer isto, engendra oposições binárias e hierarquias que sustentam o próprio significado. Uma elucidação que simplifica a terminologia criada por Derrida é trazida na Revista Colunas Tortas pelo pesquisador Victor de Queiros (2015):

1. Diferência (Différance) é a diferença que quebra o culto da identidade e da dominância do Eu sobre os Outros; isso significa que não há origem (unidade originária). Différer (diferir) para não ser idêntico.
2. Diferência marca uma divergência fundamental na escrita: por exemplo um

a que podemos ver mas não ouvimos.

3. Différer (adiar) é deslocar, trocar ou iludir
4. Diferência é o futuro em andamento (a luta contra os significados já estagnados); é o deslocamento entre o significante e o significado, uma vez que não há um significado original, transcendental.
5. A escrita da diferença refere-se a si mesma, pois rompe com os conceitos de significado e referencial. A ênfase no tema da escrita funciona como um antídoto contra o idealismo, a metafísica e a ontologia.

Trazendo agora para minha perspectiva de artista, percebo que diferenciar está associado a algo que vaga, é vaporoso. Já diferir se aproxima de algo que corta, é ferida.

Como um artista que opta por estar inserido unicamente em núcleos artísticos formados por pessoas com e ou sem deficiências, nesta pesquisa venho trazendo minhas experiências para/com a dança a partir conceito de diferenças, estando este atrelado à diferenciação dos elementos - no meu caso, a diferenciação dos corpos. O que nos direciona a um segundo mergulho, agora rumo ao conceito de corpos diferenciados, trazido pelo já citado Felipe Monteiro, em uma esfera mais próxima da minha, dentro de uma pesquisa junto ao mesmo Programa de Pós-Graduação ao qual desenvolvi esta

pesquisa. Felipe traz suas experiências enquanto artista não pertencente à esfera dos corpos padronizados e afirma:

(...) compreendi que o trabalho cênico pode ser um caminho a ser trilhado no processo artístico com corpos diferenciados, pois o fazer cênico permite coordenar atividade intelectual, destreza física, expressão de emoções, sentimentos e afetividade dentro de uma estética própria na busca de inovações. Preparando o corpo para a cena se faz necessário estar consciente da estrutura do corpo e de seu funcionamento, pois existe a oportunidade de experimentar nos corpos: coordenação, flexibilidade, elasticidade, ritmo, agilidade, força, resistência, equilíbrio, ajuste de postura, desenvolvimento da conscientização do corpo, experiências de movimento em relação ao tempo, à dinâmica e ao espaço. Nos aspectos criativos corpóreo/vocais pode-se descobrir a capacidade de cada um para criar novos meios de expressão e comunicação com os movimentos corporais, tendo a imaginação estimulada na inter-relação de criações corporais com o grupo, instigando o intelecto de cada participante no desenvolvimento de sua própria criatividade corpóreo/vocal. (MONTEIRO, 2013, p. 13)

Assim como Felipe, compreendo a construção cênica - no meu caso, uma cons-

trução transdisciplinar em dança - a partir de uma união destas muitas possibilidades corporais. Dançar, neste caso, não se trata unicamente de habilidades físicas/motoras, ou sequer da ação de repetir movimentos. Contrariamente, entendo a dança como algo que está para além de uma única definição e que se constitui como um somatório sensível e suprassensível de possibilidades.

Dando amplitude ao que o performer apresenta enquanto corpo diferenciado, nos direciono a todos os corpos que fogem destes padrões pré-estabelecidos - para além das deficiências - que, ao apresentar/expor seus corpos à cena, ocasionam reações de cunho social e estético. Sendo a contemporaneidade uma

[...] época em que prevalecem a economia de mercado e o valor simbólico das mercadorias, é preciso atentar para o fato da importância que o corpo adquire e alçá-lo a um patamar condizente com a sua condição e significação. (TONEZZI, 2007, p. 57)

Desta maneira, delimita-se que as percepções de corpo advindas de pessoas com corpos diferenciados são incitadas através de valores desiguais de uma sociedade marcada pelo preconceito, influenciando,

principalmente, no modo como se reflete sobre seus corpos.

Entendendo neste ponto o corpo enquanto uma construção histórica (GOELLNER, 2015), pode-se compreender o significado tanto da percepção individual quanto da coletiva sobre o que vem a ser o ideário sobre corpo para cada época ou ao longo da história. Para Silvana Goellner:

O corpo é produto de uma construção cultural, social e histórica sobre o qual são conferidas diferentes marcas em diferentes tempos, espaços, conjunturas econômicas, grupos sociais, étnicos etc. Ou seja, não é algo dado a priori, nem mesmo é universal: é provisório, mutável e mutante, suscetível a inúmeras intervenções consoante o desenvolvimento científico e tecnológico de cada cultura, bem como suas leis, seus códigos morais e sua linguagem, visto que ele é construído também a partir daquilo que dele se diz. (...) Educa-se o corpo na escola e fora dela: na religião, na mídia, na medicina, nas normas jurídicas, enfim, em todos os espaços de socialização nos quais circulamos cotidianamente. (GOELLNER, 2015, p.135)

A sociedade contemporânea, enrijecida pela ideologia capitalista, altera os imaginários sociais do indivíduo - principalmente aqueles com corpos diferenciados - através de discursos pré-moldados replicados amplamente pelos meios de comunicação de massa. Nem sequer o corpo - inclusive o corpo com diferenças não tão acentuadas - poderá fugir da lógica mercadológica, onde a imagem elege um padrão de corpo a ser seguido como soberano, não dando importância às múltiplas funcionalidades de um corpo independentemente de como este seja.



Uma imagem, René, novamente sem camisa, no mesmo chão preto e com aspecto de plástico, encontra-se de costas, com as mãos de outro homem. Este outro indivíduo tem pele parda, veste calça jeans, casa-co de couro marrom e é um espectador/participante de Etéreo. Nessa imagem, o participante tenta erguer René do chão em uma das cenas do trabalho.

Fonte: Raíque Moura - Etéreo
Mostra Solos de Quintal, Dourados (MS)
Abril de 2017

Entender um corpo que dança como unicamente um corpo que executa movimentos seria minimizar/enrijecer/enclausurar o entendimento de dança. Segundo a pesquisadora Lucia Mattos (2012), o corpo dançante hoje não é mais visto apenas a partir de sua relação cinética ou expressiva. A pesquisadora, em seus muitos escritos, aponta o trabalho de coreógrafos que vislumbram uma pesquisa de movimento a partir das sensações sinestésicas, a partir da fisicalidade, a partir das ideias, a partir da singularidade e das identidades daquele tal corpo específico que dança, para que, somente assim, se possa reconhecer e incluir as diferenças, resignificando na dança representações e metáforas construídas no/sobre o corpo.

É aqui, no entorno dessa percepção sobre a dança desenvolvida pelas diferenças, que aponto a principal confluência com o trabalho que venho desenvolvendo, tanto na perspectiva solo quanto na perspectiva coletiva, no âmbito do Coletivo Independente Dependente de Artistas. Uma diferença pensada a partir da percepção do outro e, conseqüentemente, pela diferenciação do outro. Me apropriro deste conjunto de pensamentos para refletir de modo poético/performativo sobre a relação existente entre o artista em cena e o espectador/participante.

Se estou só em cena, por exemplo, pressupõe-se o outro/o espectador. Pressupõe-se também o espaço, que por sua vez é sujeito direto da composição em tempo real. Esse modo de fazer dança depende diretamente do espaço, assim como depende de quem assiste. Estamos falando sobre um dispositivo de construção em dança cíclico e retroalimentativo.

Muitas são as abordagens críticas e reflexões teóricas que relacionam a dança ao conceito de diferenças. A dança, em suas múltiplas camadas de existência, possui um amplo solo de experimentações - dança clássica, moderna, urbana, popular, de salão, entre outras - entretanto, nessa pesquisa, nossa zona de discussão lida com a produção em dança contemporânea, com o foco ajustado em uma produção a partir das práticas e técnicas que se relacionam com o compor em tempo real. As faces do conceito de diferenças com as quais venho dialogando - essas que se correlacionam com o eu e com o outro - por sua vez, lidam a partir de uma perspectiva que se relaciona com as deficiências, mas não se encerra neste ponto, indo além e tendo como fonte propulsora uma relação com a diversidade a partir das identidades.

Falar sobre identidades é também falar sobre identificação. Nós, seres humanos, somos identificados sinergicamente desde o momento em que nascemos, ou até mesmo antes disso.

Ao observar o mundo, a criança começa a compreender a separação entre dentro e fora, percebe que a mãe e ela não são a mesma pessoa, e começa a identificação do eu e do outro. O espaço criado internamente pelo mamar, respirar, pelos ritmos orais experimentados com a fluência agrega-se ao focalizar o mundo exterior e buscar alcançá-lo com as mãos, iniciando o desenvolvimento da cinesfera, o espaço vital da criança. (KESTENBERG, 1977; LABAN, 1978; SERRA, 1990; LEAL, 2000/2006, RENGEL, 2000, FERNANDES, 2002)

Ao nascer somos identificados através da corporalidade, apontados a sermos homens ou mulheres (SAYÃO, 2005). Entretanto, embora um indivíduo possa nascer do sexo masculino, feminino ou intersexo, ao crescer, essa pessoa pode se identificar como homem, como mulher, ou não se sentir confortável em nenhum desses papéis preestabelecidos pela sociedade. Neste caso, se aplica o conceito de identidade de gênero (SCOTT, 1995), que compreende as diferentes formas de masculinidade ou feminilidade

no mundo. Sobre a identidade relacionada ao movimento, para Teixeira (2003, p. 65),

(...) ter um corpo é de uma singularidade impressionante. O corpo pode lembrar ou ser muito parecido com o de alguém ou de outros, mas nunca é igual, até porque sua instância básica na dimensão espacial e temporal, da presença do aqui e agora, é moldada e atualizada a todo momento. Especificamente na prática da conscientização do movimento tratamos de um corpo que sabe que sente, sabe que existe e sabe que sabe que existe e sente.

Desde o nascimento, o corpo se torna o veículo da transmissão de algo. Seguindo o ritmo evolutivo da civilização ocidental, por exemplo, é possível perceber que a dança, como forma de expressão cultural, vem sempre se relacionando com a vida em sociedade. Tratando-se de uma linguagem artística, a dança é condicionada ao tempo e ao espaço que habita, porém, ao mesmo tempo, vai além deste confinamento e, por abraçar a criação – seja ela em tempo real ou não – impulsiona o indivíduo para a ação reflexiva e faz-se necessária ao homem que a constrói e a aprecia, como possibilidade de conhecimento, comunicação e mudança (FISCHER, 1987).

A dança por sua natureza está ligada às capacidades criativas e motoras do indivíduo, composta pelas relações estabelecidas entre o dançarino, seu instrumento (corpo) e a sociedade, através de um processo que se desenvolve conscientemente a partir de elementos existentes ou descobertos (SOARES et al., 1998). Em *Etéreo (2014)*, as noções de identidade e de diferenças são apresentadas de modo sutil pela perspectiva narrativa de quem convencionalmente assiste. O espectador - aqui convidado a se tornar sujeito ativo do trabalho - em diversos momentos expõe na cena, mesmo que subconscientemente, suas singularidades e suas inquietudes, a partir de brechas fornecidas pelo artista e pela própria obra. Durante o espetáculo, o espectador pode decidir quais caminhos serão seguidos dali para frente. Em um destes pontos, durante a performance, um espectador é convidado a narrar - em um microfone aberto - o que ele vê na cena. Na sequência, após executar metodicamente essa ação - dando continuidade evolutiva - um novo convite sugere a outro espectador que me desafie enquanto performer, que traga para a cena suas reais vontades. Deste modo, camadas das identidades deste espectador tornam-se mais transparentes, mais públicas, e começamos a conhecer esse espectador através dos direcionamentos que ele propõe.

Para problematizar essas questões, voltemos antes à Residência Corpos Diferenciados e à construção de *Etéreo (2014)*...

Estar em uma residência em que o roteiro seria construído à medida que a própria residência iria acontecendo era a oportunidade que eu precisava para desenvolver uma peça coreográfica que também dialogasse com a construção em tempo real. Aqui tornava-se nítido meu interesse pelas múltiplas práticas e técnicas de construção em tempo real, que até então se aproximavam de meu trabalho de modo sutil, vagaroso e silencioso.

Por mais que eu já trabalhasse profissionalmente com dança há muitos anos era aqui, que eu dava meu primeiro grande passo rumo à uma vida inteira como artista independente. Este era meu primeiro projeto solo e havia sido aprovado para ser financiado em um momento muito frágil de minha trajetória. Eu havia acabado de perder um parceiro de vida e de trabalho, e na perspectiva de começar do zero eu decidi me mudar de Minas Gerais para o Rio Grande do Norte. Era um salto no escuro. Era um lidar com o risco para além da integridade física. Foi o modo que escolhi para lidar com a presença da ausência.

Para que possamos discutir ausência, é inevitável antes pensar o encontro como gerador de efeitos de presença (GUMBRECHT, 2010). O conceito de presença é definido pela relação de materialidades que geram, nessa composição, efeitos de presença. Esse conceito pressupõe pensar experiências de presença ou, ainda, efeitos de presença em que qualquer tipo de relação afetiva com seus elementos materiais “tangenciará” os corpos que estão em relação de modos específicos e variados, ou seja, essa inter-relação material entre-corpos está sempre sujeita a efeitos de maior ou menor intensidade (GUMBRECHT, 2010). Nesta perspectiva, em *Etéreo (2014)*, apresento a ausência como oposição à presença física, como imaterialidade, ou, ainda, falta da materialidade.

Sem falar em um conceito de presença propriamente, mas em uma concepção que parece ir ao seu encontro, trago as considerações de José Gil⁹ quando pondera sobre o modo como os limites do bailarino transbordam da sua pele. Em suas palavras: sem se deter “na fronteira do próprio corpo”, como um resultado da “projeção-secreção do espaço interior sobre o exterior” (GIL, 2005, p. 53), dilatam-se o corpo e o seu interior.

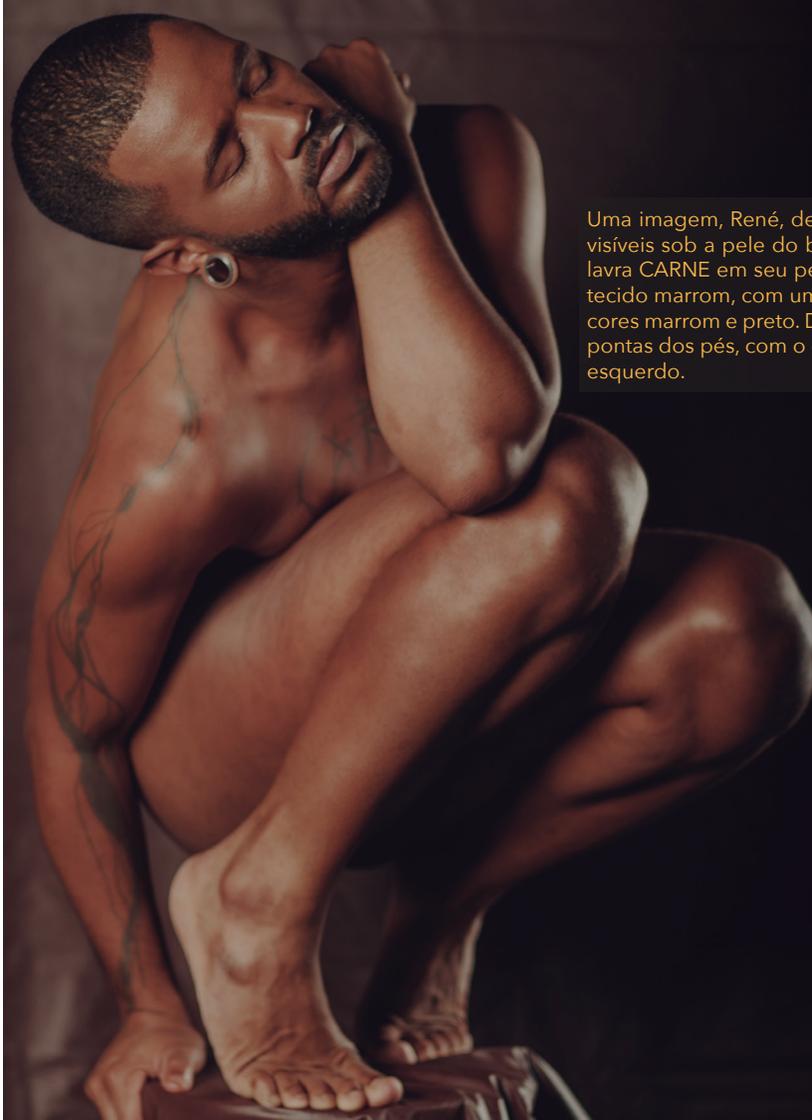
No que diz respeito à ausência (MO-RAES, et al 2017, p 07), a arte, neste caso a dança, “é uma das formas de conectar o invisível ao visível, ou seja, pode ser utilizada para projetar e conectar espaços e tempos até então desconectados, unindo vivos e mortos, ausência e presença.” Em *Etéreo (2014)*, apresento uma visão imaterial trazida pela perda de um ente querido. Um olhar para o espectral, uma presentificação em virtude da ausência. Neste contexto, a ausência é uma ferramenta que funciona como pilar para a memória. Esta tal ausência apresentada pela minha dança impulsiona o espectador/participante para um lugar que é muito presente. Ela direciona o participante a trazer memórias – memórias essas relacionadas às experiências individuais de cada um para com a ausência - nas quais o vácuo, o espaço e a abstração tornam-se ferramentas propulsoras para trazer à tona múltiplos significados, através da performance. Conforme defende Schechner (2004),

A performance se origina da necessidade de fazer que as coisas aconteçam e entretenham; obter resultados e brincar; mostrar o modo como são as coisas e passar o tempo; transformar-se em um outro e ter prazer em ser você mesmo; desaparecer e se mostrar;

⁹ **José Gil** (Muecate, Moçambique, 15 de junho de 1939) é um filósofo, ensaísta e professor universitário português.

incorporar um outro transcendente e ser “apenas eu” aqui e agora; estar em transe e no controle; focar no próprio grupo e transmitir ao maior número de pessoas possível; jogar para satisfazer uma necessidade pessoal, social ou religiosa; e jogar somente com contrato ou por dinheiro! (SCHECHNER 2004 apud LIGIÉRO 2012, p. 83)

Nesse sentido, à cada nova exibição de *Etéreo (2014)*, com as ações performáticas que trago para a cena, intento uma produção de discursos de modo coletivo/colaborativo acerca da ausência, utilizando das experiências de vida de cada espectador/participante para potencializar minhas ações, dando margem para que os indivíduos ali presentes encontrem na exposição de minhas fragilidades suas próprias fragilidades e que a partir disso se coloquem mais enquanto provocadores de sensações e menos enquanto assistidores, tornando-os cúmplices uns dos outros.



Uma imagem, René, desnudo, com tatuagens de linhas visíveis sob a pele do braço direito, e o começo da palavra CARNE em seu peito. Encontra-se em cima de um tecido marrom, com um fundo predominantemente nas cores marrom e preto. De olhos fechados, agachado nas pontas dos pés, com o queixo repousado sobre o braço esquerdo.

Fonte: Bruno Martins
Foto Divulgação (2021)

Ao longo de um processo de pesquisa fluido com essa minha primeira residência artística, tive a oportunidade de me debruçar no descobrimento de minha própria rotina de trabalho, tanto no que diz respeito à criação cênica em dança contemporânea, bem como nas rotinas de trabalho no que diz respeito à produção e gestão de um núcleo artístico. Considero esta uma das minhas principais formações enquanto artista independente.

Em uma das muitas conversas com o brasileiro Henrique Amoedo¹⁰, diretor do Grupo Dançando com a Diferença - núcleo português que me recebia como artista residente na Ilha da Madeira - lembro de ter sido questionado por ele sobre o que eu me imaginava fazendo cinco anos após aquela residência. Até aquele momento eu nunca havia me perguntado sobre projeções para o futuro. Sempre me programava para trabalhar em projetos de poucos meses ou no máximo um ano. Afinal, as realidades para a classe artística brasileira não são facilitadoras de uma projeção de perspectivas a longo ou sequer a médio prazo.

Naquele momento nem Henrique e nem eu imaginávamos que cinco anos depois daquela pergunta eu estaria escrevendo

sobre aquele nosso encontro. Até aquele momento não havia passado pela minha cabeça embarcar nesse percurso enquanto artista independente e, muito menos, dar início à um núcleo artístico que tivesse como perspectiva as diferenças através da horizontalidade dos processos de criação. Hoje, exatamente cinco anos depois, muitas coisas mudaram. Me desvinculei de companhias tradicionais de dança com as quais tinha me habituado a trabalhar, passei a me entender enquanto artista independente, dei início à construção de um núcleo artístico para artistas independentes colaborarem mutuamente, sem a verticalidade hierárquica de uma companhia e estou aqui imerso em um processo de compartilhamento de minhas experiências, atravessado por um Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Como as coisas mudam, não é mesmo?

Voltemos agora à ideia desta residência em si...

A Residência *Corpos Diferenciados* surgiu de um interesse pela investigação das múltiplas/possíveis relações existentes entre minha experiência artística - que se dá tanto de modo coreográfico quanto estético e/ou sensorial e que é encarada por mim como uma produção transdisciplinar - junta-

¹⁰ Henrique Amoedo @hamoedo

mente à produção de artistas que também vinham pensando o objeto corpo a partir das diferenças e tendo esse corpo como objeto principal de estudo. Na época percorri por entre duas linguagens, a **Performance Art** e a Dança Contemporânea, não me eximindo das possíveis conversações - diretas ou indiretas - com outras formas experimentais de sensibilização do outro. Estes eram meus pilares norteadores nessa primeira investigação denominada residência artística.

Apresentando-me como um artista transdisciplinar - entendendo a transdisciplinaridade como mais um revelador das diferenças relacionadas ao corpo com as quais venho me deparando - e ao mesmo tempo me mantendo em constante revisão dos percursos - por mim visitados - a partir de um Bacharel Interdisciplinar em Artes e Design, me mantive - e me mantenho até hoje - em um diálogo constante com referências das artes visuais, corpóreas, da literatura, música e da filosofia, sempre em uma busca intensa por aprofundar a problemática dos corpos diferenciados na arte contemporânea.

Considerando essa residência como uma investigação do próprio fazer artístico e dando espaço para os vestígios ainda guar-

dados dessa residência, muitos dos escritos apresentados nesse capítulo estão sendo trazidos tal qual foram desenhados/rascunhados/coreografados/falados na época.

Nessa, bem como em todas as outras residências com as quais tive oportunidade de me manter inserido até hoje, me propus uma prática da escrita - quase diária - que resultou em inúmeros cadernos de artista, guardanapos poéticos¹¹, esboços dentre as páginas dos livros que li na época e assim por diante. Encaro essa prática como uma ferramenta poética, reflexiva e facilitadora de acesso às memórias. Sendo assim, acredito que possamos entender esse, bem como os demais capítulos desse livro performativo como uma revisão aprofundada dessas memórias. Trago essas vivências avolumadas de outras muitas experiências/práticas/performances/criações que vieram com o decorrer de uma trajetória artística independente. Um novo e amadurecido olhar sobre os passos já percorridos.

Os discursos que foram trazidos durante a construção de **Etéreo (2014)** se baseavam inicialmente em uma afirmação pessoal sobre o momento ao qual este sistema - denominado mundo - se encontrava na época.

¹¹ **@GuardanaposPoéticos** é um perfil no instagram e facebook que reúne contos e /ou poesias datilografadas em guardanapos produzidos por Daniel Viana.

Um lugar que se estende, de certo modo, até os dias atuais, no qual a produção de arte pensada pelas vias das diferenças mostrava-se, em grande parte, fragilizada, pois era constantemente relacionada unicamente ao assistencialismo, o que ia de confronto com meu pensamento de produção de arte pelas diferenças. Entretanto, esses discursos alinhavados por mim se baseavam também na possibilidade de reconhecer estes outros formatos, modos e fazeres artísticos que lidam diretamente com as diferenças, bem como com as deficiências.

O meu propósito geral antes de embarcar nessa experiência de quase quatro meses na Ilha da Madeira era o de realizar uma investigação que transitasse pelas relações existentes entre o corpo, as diferenças, as deficiências, esse eu artista, a obra – entendendo aqui o conceito de obra a partir de um modo amplo – e, ainda, as relações múltiplas para com o espectador.

Na imagem, sobre um fundo predominantemente marrom, tem-se um tecido de couro onde pode-se perceber um contraste de luz e sombra. Ao centro, René, desnudo, sentado com os joelhos para cima, pernas cruzadas na altura do calcanhar. Suas mãos tocam a parte traseira de sua cabeça, sua face está relaxada, olhos e boca fechados levemente. O lado direito possui mais sombras e o lado esquerdo mais luz.

Fonte: Brunno Martins
Foto Divulgação (2021)



Ao me deparar com a sensação da-quele gigantesco deslocamento geográfico/sensorial, percebi como mais justo e coerente comigo mesmo me dedicar a realmente experimentar aquela ilha. Não me fechei ao circuito de arte. Não me preendi ao núcleo artístico com o qual eu havia me proposto a trabalhar. Desbravei grande parte daquela ilha, nos múltiplos sentidos da palavra. Decidi vivê-la de modo intenso para que o resultado dessa vida pudesse, então, se converter em produção, e que essa intensidade pudesse alcançar o espectador/participante. Daquele momento em diante, decidi que utilizaria das múltiplas experiências com a Ilha da Madeira, bem como das experiências advindas do encontro com o Grupo Dançando com as Diferenças e, ainda, as potências absorvidas com as muitas pessoas que atravessaram minha vida naquela viagem, para evidenciar as minhas reais, íntimas e intensas sensações.

Acredito que, assim como eu, muitos outros artistas - sejam eles independentes ou vinculados a núcleos artísticos tradicionais - têm encontrado neste objeto - na Residência Artística ou na Residência de Artistas - uma oportunidade de criação fluida e retroalimentativa para produção em arte. Trata-se de uma troca simultânea de experiências na qual muitas possibilidades - antes tidas como impossíveis - passam a se tornar possíveis.

Um dos fatores que me fazem entender a importância da criação de *Etéreo (2014)*, no âmbito desta residência artística, foram as articulações com outros artistas e pesquisadores da diferença, que desenvolvi ao longo da própria residência e que foram fundamentais para a construção da obra e, para além disso, foram fundamentais para o desenvolvimento e consolidação de minha trajetória artística independente no cenário nacional e internacional de dança contemporânea. Meu modo de pensar a dança - ou quaisquer que sejam as linguagens com as quais eu esteja mergulhado a pesquisar - vem sendo construído ao longo dessas muitas experiências diante/ao lado/sob/imerso de processos em residências artísticas. Aprendi com essa residência que um artista como eu precisa se pulverizar pelo mundo, precisa não somente ocupar um espaço, mas sim, precisa construí-lo, desconstruí-lo e reconstruí-lo constantemente, para que, só depois disto, possa ocupar este espaço criado por ele mesmo.



USE O TEMPO DESSAS
PÁGINAS PARA TOMAR
UM **CAFÉ.**

TALVEZ NÃO
NECESSARIAMENTE
UM CAFÉ.



**TOME ESSE TEMPO
PARA VOCÊ.**

USE-O PARA COZINHAR,
RESPIRAR, INVENTAR.

NÃO TENHA PRESSA PARA VOLTAR.

RECEITA PARA FAZER ALGUMAS GRAMAS DE POESIA

INGREDIENTES:

- FOLHA DE PAPEL
- PARTES DE VOCÊ
- TEMPEROS A GOSTO.

MODO DE PREPARO:

Beba. Grite. Se arrepie. Se coçe. Se entristeça. Se alivie. Seja. Esteja. Entenda. Desconstrua. Realize. Desfaça. Corrobores. Vibre. Pense. Reaja. Vomite. Creia. Desabotoe. Arranque a lombada. Desligue o ventilador. Saia de casa. Visite um amigo. Desacelere. Corra. Observe o percurso de uma formiga. Arrume seu próprio quarto. Jogue fora velhas cartas de amor. Leia em diagonal. Respire. Se inspire. Invente um novo idioma. Preocupe-se menos com o futuro. Seja outra pessoa. Permita-se. Mude o percurso. Leia manuais de instruções mesmo que não vá seguí-los depois. Viaje.

DANCE.

Antes de retornarmos, aproveitando o gostinho do café que ainda permanece, acho que podemos conversar um pouco sobre esse café que tomamos. O que você acha?

Vou até deixar assim, em negrito, porque, por mais que não seja um dos nossos assuntos principais nesse estudo, acho que esse tal café merece um pouco de destaque, justamente por ser algo que está sempre presente em minhas/nossas rotinas para com a criação artística.

Esse café - que eu tomei daqui e você daí - é algo que acompanha nós artistas desde sempre. Mesmo que não seja um café propriamente dito, tem sempre algum outro aroma/gosto que acompanha o desenrolar de cada uma das partes de nossos processos criativos. Esse café pode ser também compreendido como o espaço necessário para que possamos respirar entre um estágio e outro dos nossos processos. O intervalo necessário para que nossas ideias se reorganizem. No meu caso, tanto no que se referem aos processos criativos em dança quanto no que se refere aos processos de reflexão, escrita, ou leitura, tenho o café como meu companheiro constante.

Com ele, crio o distanciamento necessário para poder oxigenar meu processo criativo, seja ele individual ou coletivo. Uso o tempo do café para deixar que o processo se mova por si só e para que as coisas comecem a tomar seus próprios rumos, sem a interferência direta dos meus pensamentos capricornianos.

É importante que nossos pensamentos tenham o espaço necessário para que se movam nas direções que melhor lhes cabem, e, para isso, precisamos deste espaço/distanciamento trazido pelo café. Deixemos nossos pensamentos tornarem-se independentes.

Quando coletivo, o café é o espaço para conversar sobre outros assuntos, para desconversar, desconstrair, descansar, relaxar. Quando individual, é o espaço para perceber a mesma coisa sob outras perspectivas, repensar, refletir, tomar tempo para si...

Agora, já que estamos tomando café,
vamos para a cozinha!

NA COZINHA COM VICENTE

Aproveitando o tempo para o café, deixemos a Residência Corpos Diferenciados por alguns instantes. Vamos seguir para a cozinha, é lá onde as melhores prosas acontecem! Daremos juntos um salto rumo ao presente.

Na noite do dia seis de fevereiro de dois mil e vinte, cozinhamos juntos. Vicente e eu. Ele no estado de São Paulo e eu no Rio Grande do Norte. Foi um juntos a nosso modo, sabe?! A cidade de São Paulo acabou se tornando, naquela noite, mais próxima da cidade de Natal. Enquanto ele cortava cebolas de lá, eu abria uma cerveja de cá. A cada novo ingrediente daquele jantar que Vicente preparava, uma série de novas perspectivas eram apresentadas por nossas falas despreziosas, naquele nosso encontro virtual. Eu quase conseguia sentir o cheiro do alho dourendo junto com as cebolas. Definitivamente foi uma noite muito saborosa, em que discutimos basicamente sobre nossas casas e sobre nossos fazeres, mas o mais incrível é que

o gosto daquele jantar ficou somente por conta da minha imaginação...

Falamos sobre nossas moradias enquanto artistas. Sabe essa coisa de morar e produzir no mesmo ambiente? Então, é isso!? Tanto Vicente quanto eu temos esse espaço do habitar muito próximo desse espaço do criar. Então, pra nós, nesse momento, não estávamos discutindo o conceito de residência artística, mas sim, essa relação residir e criar existente na vida de artista independente, essa real relação com a residência de artista.

Vicente Martos é um performer paulista com quem tive o prazer de cruzar na Cidade do Sol. Durante os dois anos de permanência de Vicente pelas terras potiguares, tivemos a oportunidade de tomar muitas cervejas juntos. Pudemos ao longo desse tempo conhecer mais a fundo o trabalho prático e teórico um do outro. A pesquisa de Vicente, assim como a minha, também percorreu o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, porém, ele sob orientação da Professora e Performer Naira Ciotti¹² e eu, sob a orientação da Professora e Artista Patrícia Leal. A pesquisa de Vicente - com palavras dele mesmo - se estabelece nesse campo de "um exercício de relato performático a partir da prática de residir artisticamente", e a dessa pesquisa aqui...

A dessa pesquisa vai se revelando ao longo desse encontro sensível.

Algo que me chamou muita atenção nos relatos trazidos na dissertação de Vicente foi ele ter traçado, a partir de uma escrita performativa, um percurso por entre os territórios onde ele já havia vivenciado essa relação híbrida de residir e criar.

No meu caso, a Casa Tomada¹³ está sendo o primeiro ambiente onde eu tenho essa liberdade de produzir, residir, exhibir... São infinitas as possibilidades quando se percebe que você pode experimentar uma ação, uma coreografia, ou simplesmente um exer-

cício despretenso de técnicas, altas horas da noite ou a qualquer dia da semana. A Casa Tomada, desde sua criação, além de meu lar, tem sido espaço para os discursos de muitos outros artistas resistentes/residentes da cidade de Natal. Em uma cidade onde não existem teatros públicos, espaços independentes como este são de extrema importância para o respirar do artista. O Teatro Alberto Maranhão¹⁴ e o Teatro Sandoval Wanderley¹⁵, dois importantes teatros para a cultura potiguar, encontram-se de portas fechadas há anos e sem previsões para reabertura. Um com características neoclássicas e palco italiano e o outro com características de comunicação político-social com palco de arena, ambos públicos. O centenário e virtuoso Teatro Alberto Maranhão encontra-se fechado para reformas desde julho de 2015. Já o Teatro Sandoval Wanderley possui uma situação mais crítica: encontra-se fechado desde o ano de 2009 e corre o risco de se transformar em um centro comercial. Existe uma proposta de um grupo de empresários de outro estado em transformar o lugar

¹² **Naira Ciotti** @naira_labperformance

¹³ **Casa Tomada** é um centro alternativo de artes inaugurado no ano de 2016 na zona sul da cidade de Natal / RN.

A casa é também sede do Coletivo CIDA e já foi palco para diversos espetáculos cênicos, residências artísticas, cursos e eventos culturais.

¹⁴ **Teatro Alberto Maranhão** foi o primeiro teatro da cidade do Natal, fundado no início do século XX, em 1904.

¹⁵ **Teatro Sandoval Wanderley** foi o segundo a ser construído em Natal com capacidade para cerca de 150 espectadores.

em um pequeno shopping, com a contrapartida de construir um novo teatro em um outro local, em um bairro com características mais culturais e menos comerciais. Atualmente, o único teatro público que a cidade possui é o Teatro de Cultura Popular Chico Daniel¹⁶, reinaugurado no ano de 2016.

Com essa dura realidade, para que artistas moradores da capital potiguar pudessem continuar produzindo seus trabalhos, a criação de espaços como a Casa Tomada se tornou necessária. Além da Casa Tomada, existem outros espaços culturais alternativos na cidade, dentre eles destacam-se a Casa da Ribeira¹⁷, o Espaço Giradança¹⁸, o Espaço A3¹⁹, o TECESOL²⁰, a Casa das Artes²¹, Naiva Melo Café Salão²² e Galpão Tropa Trupe²³. Cada um desses espaços possui suas espe-

cificidades e nos últimos anos vêm suprindo de modo precário as necessidades da classe artística natalense. Mais à frente, no Capítulo III Fronteiras, Derivas e Desvios me aprofundo na Casa Tomada. Deixemos o desabafo de lado e voltemos para o nosso jantar com Vicente.

Naquela potente conversa, pude perceber o quão importante para minhas pesquisas era essa relação com a residência artística nesses dois âmbitos. Tanto no que diz respeito ao conceito plural, relacionado diretamente ao deslocamento de um corpo de seu local de origem rumo à uma reestruturação a partir de um novo contexto, levantando, neste caso, a desterritorialização e a reterritorialização como ponto de partida, bem como no conceito mais afunilado, que levanta essa relação moradia e criação, apre-

¹⁶ **Teatro de Cultura Popular** Inaugurado em agosto de 2005, e reinaugurado em 2016 o TCP está localizado no bairro Tirol da cidade de Natal.

¹⁷ **Casa da Ribeira** foi inaugurada em 2001, e está localizada no bairro da Ribeira, em Natal RN, localidade recentemente tombada pelo IPHAN como Patrimônio Cultural Brasileiro.

¹⁸ **Espaço Giradança** é sede da Companhia Giradança, localizado no bairro da Ribeira desde o ano de 2005, ano de criação da companhia.

¹⁹ **Espaço A3** é um espaço colabo-rativo independente, localizado no bairro da Ribeira e atualmente sede de Ana Cláudia Viana, Sociedade T e de outros grupos / companhias locais.

²⁰ **TECESol** – Território de Educação, Cultura e Economia Solidária é a sede do grupo de teatro Facetas, Mutretas e Outras Histórias e Grupo Clowns de Sheakespeare e tem como finalidade a realização de atividades de educação, cultura e arte

²¹ **Casa das Artes** é localizada na Vila de Ponta Negra, recebe espetáculos teatrais, apresentações musicais, vivências de joga e danças circulares, funcionando ainda como ateliê, sala de ensaios e pesquisa artística.

²² **Naiva Melo Café Salão** localizado em prédio histórico na Ribeira o espaço tem mais de 20 anos e reúne salão de beleza, serviços de bar e café, além de realizar exposições, apresentações musicais, exibições de filme, dentre outros eventos

²³ **Galpão da Tropa Trupe**, sede do Grupo Tropa Trupe está localizado no prédio da Fundação Hélio Galvão, em Tirol.

sentado minunciosamente por Vicente, tanto em sua dissertação quanto em nosso jantar.

Me aproprio dos dois conceitos citados anteriormente para transrelacionar as práticas para com os deslocamentos geográficos advindos das residências artísticas. No que se referem aos estudos territoriais, é possível afirmar que eles abrangem um núcleo heterogêneo de abordagens que problematizam a concepção tradicional da Geografia, colocando em pauta a constituição do território a partir das ações dos sujeitos no espaço.

Ao nos apropriarmos da raiz etimológica da palavra território, *territorium*, em latim, temos o vocábulo latino *terra*, que era utilizado para designar “pedaço de terra apropriado, dentro dos limites de uma determinada jurisdição político-administrativa”. Temos ainda outro sentido do termo que se refere à grande proximidade etimológica existente entre *terra-territorium* e *terreo-territor* (aterrorizar aquele que aterroriza) (HAESBAERT, 2009, p.43).

Nessa perspectiva, o território é visualizado como um espaço delimitado e controlado, através do qual se exerce um determinado poder. O autor apresenta a vertente que prioriza a dimensão simbólica e mais subjetiva, em que o território é visto, sobre-

tudo, como produto da valorização/apropriação simbólica de um grupo em relação ao seu espaço vivido. (HAESBAERT, 2009, p.79).

Haesbaert (2009) comenta a vasta gama de possibilidades do conceito de território amplamente utilizado pela Geografia e apresenta, dentre várias vertentes, a possibilidade de refletir sobre este conceito a partir das subjetividades.

Território e territorialidade, por dizerem respeito à espacialidade humana, têm uma certa tradição também em outras áreas, cada uma com enfoque no território, em uma determinada perspectiva. Enquanto o geógrafo tende a enfatizar a materialidade, em suas múltiplas dimensões... a Ciência Política enfatiza sua construção a partir das relações de poder... a Economia, que prefere a noção de espaço à de território, percebe-o muitas vezes como um fator locacional ou como uma das bases da produção (enquanto força produtiva); a Antropologia destaca a sua dimensão simbólica... a Sociologia o enfoca a partir de sua intervenção nas relações sociais, em sentido amplo, e a Psicologia, finalmente, incorpora-o no debate sobre a construção da subjetividade ou identidade pessoal, ampliando-o até a escala do indivíduo (HAESBAERT, 2009, p.37)

Estamos discorrendo sobre uma área plural de estudos. Trata-se de um espaço multidimensional que se baseia na diversidade. Saquet (2007) apresenta um aspecto sobre o conceito de territorialização, que, sob a perspectiva dessa pesquisa, se aproxima diretamente das práticas relacionadas às residências artísticas, expressando, por consequência, o movimento do sujeito na produção do território. Segundo o autor, todo o processo de produção territorial é desenvolvido pelo movimento histórico onde o território é apropriado socialmente como resultado e condição do processo de territorialização. Deste modo, tal produção resulta do processo diário de apropriar-se no estabelecimento das relações sócio-espaciais. “Os processos sociais e naturais, e mesmo nosso pensamento, efetivam-se na e com a territorialidade cotidiana. É aí, neste nível, que se dá o acontecer de nossa vida, e é nesta que se concretiza a territorialidade” (SAQUET, 2007, p.58). Nesse contexto, complementa Saquet sobre os territórios e as territorialidades:

[...] são vividos, percebidos e compreendidos de formas distintas; são substantivados por relações. Homogeneidades e heterogeneidades, integração e conflito, localização e movimento, identidades, línguas e religiões, mercadorias, instituições, natureza exterior ao homem; por diversi-

dade e unidade; (i)materialidade (SAQUET, 2010, p.25).

A construção das identidades de cada indivíduo se dá, dentre muitas outras coisas, pelo condicionamento de seu território pessoal. Deste modo, o território de cada indivíduo é o que melhor o identifica. Para desenvolver relações e vínculos para com o mundo, - sejam essas relações de cunho social, cultural, afetivas, entre outras - o homem (ou a mulher) precisa de seu território.

No entanto, os nossos territórios (sejam as nossas casas, os nossos espaços de ensaio ou o local onde fazemos nossas aulas) estão abertos a modificações/alterações/mudanças, que podem ocorrer por diversos fatores.

No momento em que esse tipo de alteração no vínculo que nos relaciona a determinado território acontece, estamos diante de um processo de desterritorialização. As possíveis quebras de conexões, a perda de um território, um afastamento dos nossos ritmos pré-definidos, podem designar a desterritorialização, ocasionando, deste modo, uma perda de controle referente as territorialidades, tanto no que se refere ao pessoal quanto ao coletivo.

Levando em consideração que nós, seres humanos, somos seres eminentemente sociais e sociáveis, sempre nos posicionamos de modo inteiramente adaptativo referente às novas circunstâncias, referente a estes novos e mutáveis territórios. Deste modo, o processo de desterritorialização está sempre relacionado ao processo de reterritorialização que, por sua vez, caracteriza-se por ser um processo no qual o indivíduo intenta a adaptação aos novos territórios, como um sujeito ativo de seu novo território.

No que se refere propriamente ao processo para com as residências artísticas, este movimento de se instaurar e/ou se reestabelecer num novo território é parte eminente do processo artístico. Ele influencia diretamente no resultado da residência. Ainda que não seja exibido, o resultado mostra-se relativamente afetado pelas circunstâncias deste processo.

Fazendo uma ponte com a construção do espetáculo *Etéreo (2014)*, e voltando ao ano em que ele foi produzido, obviamente, o deslocamento geográfico foi um dos propulsores principais para o desencadear das imagens/sensações mais importantes trazidas na obra. Outros discursos começaram a surgir graças à ignição fornecida por esse deslocamento. Entretanto, neste caso,

o objeto “casa” não se mostrava tão presente como se mostrou anos depois nos processos de criação de outras obras. Nos anos seguintes, nas construções artísticas relacionadas diretamente à Casa Tomada, esse objeto de morada passa também a ser objeto de estudo.

Talvez o fato de eu não ter percebido o local onde eu estava hospedado em minha residência artística na Ilha da Madeira como minha casa possa justificar a ausência da presença do objeto ‘casa’ em minhas pesquisas naquele momento. Mas, de todo modo, a presença dessa casa não se fazia unicamente pelo objeto em si, mas fazia-se pela espacialidade que ele apresentava. Aquela ilha era um pouco minha casa e, assim como qualquer outro espaço, afetava diretamente meu processo criativo.

Etéreo (2014) é um processo performático desenvolvido a partir das técnicas de composição em tempo real. Considero esse trabalho como uma obra autoral, porém como uma obra não-autônoma. Ela, a performance, depende do espaço, depende de quem assiste, depende das influências do momento em que ela será apresentada. O chão influencia... As paisagens sonoras influenciam... Tudo me modifica.

Falando agora especificamente sobre interferências e sobre influências, é inevitável não deixar transparecer o momento em que este capítulo está sendo escrito. Acho que para além de uma ação que se deixa transparecer, visualizo esta quebra de percurso como uma coerente ação política. Vamos abrir dois grandes parênteses para falar do agora!

DIA VINTE E QUATRO DE MARÇO DE DOIS MIL E VINTE. NOS ENCONTRAMOS EM MEIO À PANDEMIA DO COVID 19. O MUNDO ESTÁ SOFRENDO **ALTERAÇÕES** CONSTANTEMENTE DESDE O SURGIMENTO DESTES VÍRUS. AS RUAS FORAM ESVAZIADAS. AS **ROTINAS FORAM QUEBRADAS**. ESTAMOS TODOS DENTRO DE NOSSAS CASAS. EM MEIO A TUDO ISSO EXISTE UMA FORÇA GIGANTESCA PARA ENFRENTAR ESSAS MUDANÇAS. ESSA TAL LUTA PELA **RETERRITORIALIZAÇÃO** ESTÁ NOS DIRECIONANDO A OUTROS MODOS DE **MOVÊNCIAS**. ESTAMOS REAPRENDENDO A NOS RELACIONAR. ESTAMOS REAPRENDENDO A NOS REINVENTAR DIARIAMENTE. OS CONTEÚDOS NAS REDES SOCIAIS - MEIO QUE COMO UMA **TENTATIVA** DE ENCOBRIR A ENXURRADA DE TRISTES NOTÍCIAS SOBRE MORTES E INFESTAÇÕES - ESTÃO GANHANDO PROPORÇÃO E VOLUME DE FORMA MUITO VELOZ. FERRAMENTAS DIGITAIS - ANTES POUCO USADAS - HOJE ESTÃO SENDO **REINVENTADAS**, UTILIZADAS INTENSAMENTE E/OU DE OUTRAS MANEIRAS. ARTISTAS VÊM COMPARTILHANDO DE MODO GRATUITO SEUS ESPETÁCULOS NA ÍNTEGRA POR MEIOS DE VÍDEOS. AULAS DE DIVERSOS CONTEÚDOS VEM SENDO MINISTRADAS À **DISTÂNCIA**. FESTIVAIS ONLINE ESTÃO SENDO CRIADOS NESSA PERSPECTIVA DE NÃO ENRIJECERMOS DE **RESISTIRMOS** A ESTA DURA FASE DE RETERRORIZAÇÃO. COM TUDO ISSO, UMA DAS FERRAMENTAS QUE VEM SENDO RESSIGNIFICADA É A **LIVE**, PRESENTE NA MAIORIA DOS APLICATIVOS MÓVEIS E, PRINCIPALMENTE, UTILIZADA NO INSTAGRAM. ACREDITO QUE TENHA SE TORNADO A NOVA E MAIS POPULAR FORMA DE SE **FALAR COM O MUNDO** E PARA O MUNDO. MEIO QUE **ALEATORIAMENTE**, AO DESLIZAR O **FEED** DO INSTAGRAM, TIVE A OPORTUNIDADE DE PARTICIPAR DE UMA LIVE PRODUZIDA PELO INSTAGRAM @TEMPORALDANÇA, DESENVOLVIDA PELA PESQUISADORA/**ARTISTA** ANA CAROLINA MUNDIM. ESSE PROJETO

DEM VEM PROPONDO, A PARTIR DAS TÉCNICAS DE COMPOSIÇÃO EM TEMPO REAL EM **DANÇA**, MODOS DE **RESISTIR** POETICAMENTE NO MUNDO. ACOMPANHEI ESTA *LIVE* ENQUANTO ESPECTADOR/PARTICIPANTE, NA QUAL MUNDIM E O **ARTISTA** VISUAL/ARQUITETO EMILIANO FREITAS CONVERSAVAM UM POUCO SOBRE AS **RELAÇÕES** DA **DANÇA** PARA COM O **ESPAÇO**. NESSE DIÁLOGO FLUIDO E ABERTO A **INTERFERÊNCIAS**, OS DOIS **ARTISTAS** - E TODOS OS OUTROS ESPECTADORES/PARTICIPANTES, GRUPO NO QUAL ME INCLUI - CONVERSAVAM SOBRE AS QUESTÕES PERTINENTES PARA QUE PUDÉSSEMOS REFLETIR SOBRE ESSA **FASE** QUE ESTAMOS PASSANDO. LEMBRO, ESPECIFICAMENTE, DE MUNDIM FALAR QUE SOMOS SERES HUMANOS DE **HÁBITOS**, E QUE ESTAMOS CONFUSOS - NESSE MOMENTO - PORQUE NOSSOS **HÁBITOS** FORAM **MODIFICADOS** DA NOITE PRO DIA. IDENTIFICO AQUI UM PROCESSO **ABRUPTO** DE RETERRITORIALIZAÇÃO. FOMOS **SURPREENDIDOS** E, COM ISSO, NOS VIMOS NA SITUAÇÃO DE **SUBSTITUIR** OS **HÁBITOS** - NÃO MAIS POSSÍVEIS - SEM TERMOS O TEMPO PARA DESENVOLVER UMA NOVA **RELAÇÃO AFETIVA** COM ESSES NOVOS **HÁBITOS**. ESSA LÓGICA DE 'SERMOS OBRIGADOS A CRIAR UMA **ROTINA**' NÃO PRECISA SER ACEITA COMO UMA VERDADE ABSOLUTA, NESTE CASO. ANTES DE QUALQUER COISA, PRECISAMOS NOS PERMITIR À **EXPERIENCIAÇÃO** DESSE 'NOVO' **TERRITÓRIO**. NOSSA **CASA** - POR MAIS QUE JÁ ESTEJAMOS **HABITUADOS** A ELA - GANHA UM NOVO **FORMATO** AGORA. ELA **SE TRANSFORMA** EM UM NOVO ESPAÇO HABITACIONAL. PRECISAMOS DAR TEMPO PARA QUE A **RETERRITORIALIZAÇÃO** (CAUSADA PELA **DESTERRITORIALIZAÇÃO**) ACONTEÇA DE MODO ORGÂNICO E NATURAL.

PRECISAMOS SEGUIR ESTE NOVO FLUXO...

Me referenciando por outros artistas que, assim como eu, apresentam - por diferentes e múltiplas características - um percurso movediço para/com a dança, e evidencio neste ponto, o interesse pelas particularidades das construções cênicas experimentais de subjetividade. Sendo assim, apresento a seguir os trabalhos de alguns dos artistas que, assim como eu, em *Étéreo (2014)*, exibem em suas obras um processo experimental cênico, que traz à tona a cada nova exibição um discurso amplo - seja ele político, filosófico e/ou existencial - a partir do diálogo direto com os espectadores/participantes.

Em junho de 2018, tive a oportunidade de ser selecionado para exibir a performance *Étéreo (2014)* na Mostra de Arte Negra: Imagem e Anonimato, que vem sendo desenvolvida pelo performer Ricardo Biriba²⁴ nos espaços da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia na cidade de Salvador/BA. Com a participação, tive a oportunidade de encontrar, muitos outros artistas negros, que, assim como eu, desenvolvem uma pesquisa que perpassa a construção de subjetividade, pelas vias da composição em tempo real - mesmo que de modo não

nomeado. Assim se deu meu contato com a obra da atriz, performer e pesquisadora Laís Machado²⁵. O trabalho que tive a oportunidade de assistir - mesmo não estando na programação da Mostra de Arte Negra - foi o espetáculo *Obsessiva Dantesca (2016)*, que propõe, a partir de um espaço de ritualização das múltiplas/íntimas obsessões da artista, discussões, situações e experiências relacionais que percorrem a condição da mulher negra na sociedade.

Incluindo e envolvendo o espectador em sua obra - quase como quem cria um cúmplice, um confidente - Laís, acompanhada por muitos outros artistas que fazem parte da equipe do espetáculo, desenvolve um espaço facilitador da vulnerabilidade para ambos os lados. Assim como ela vai se tornando mais aberta à fragilidade com o consumo de bebida alcoólica durante a execução de toda a obra, ela também embriaga o espectador, tornando-o mais suscetível a este estado dúbio de fragilidade e ousadia. Ela revela - a partir de uma interação direta com o público - relatos íntimos sobre sua existência negra e feminina.

O modo como a atriz se relaciona com o público e as ferramentas que ela utili-

²⁴ **Ricardo Biriba** @ricardobiriba

²⁵ **Laís Machado** @obsessivadantesca

za em *Obsessiva Dantesca (2016)* são muito semelhantes aos dispositivos que utilizo para me relacionar com o espectador em *Etéreo (2014)*. Laís, em suas redes sociais, se denomina atriz e performer, e o trabalho que ela desenvolve vem sendo chamado de performance cênico musical. O que ela produz em cena, mesmo que de modo não dito, conversa diretamente com o que essa pesquisa aponta como composição em tempo real. Mesmo que de modo não nomeado, *Obsessiva Dantesca* também é dança.

Com a participação na Mostra de Arte Negra e a passagem por Salvador, também tive oportunidade de conhecer o trabalho da artista e pesquisadora Ciane Fernandes²⁶. Conheci na prática o que - em alguma instância - eu já havia sido atravessado pela teoria. *Entre Tons (2018)* se tratava de uma performance coletiva do Grupo A-FETO de Dança Teatro, que contava com aproximadamente quinze artistas em cena. A performance fechava uma das noites da programação da Mostra e ocupava, inicialmente, todos os espaços da Galeria Cañizares²⁸ - UFBA. Exibida como uma instalação performativa, a performance apresentava as muitas vontades dos

artistas participantes. Em cada uma das salas da Galeria, percebia-se um misto entre paisagens sonoras, dança e interatividade. Acabei sendo sugado para dentro de tal forma que pude perceber do modo mais sensível do que se trata a pesquisa somático-performativa desenvolvida por Ciane. Assim como o trabalho de Laís em teatro pode ser considerado composição em tempo real em dança, o trabalho de Ciane apresenta características muito próximas do que trago nessa pesquisa como sendo a composição em tempo real na dança.

Nessa perspectiva, retomando o processo de criação de *Etéreo (2014)*, me propus, com a feitura da Residência Corpos Diferenciados, a um mergulho em direção a um experimento cênico, que trouxesse à tona, a cada nova exibição, um diálogo direto com os apreciadores de meu trabalho. Com esta performance, assim como Laís em sua performance cênico musical e Ciane em sua obra somático-performativa, me propus à reterritorialização a partir do encontro com o outro, neste caso, o espectador, que em *Etéreo (2014)* é direcionado a agir como sujeito ativo, como participante, como parceiro de trabalho.

²⁷ **Ciane Fernandes** @ciane.fernandes

²⁸ **Galeria Cañizares** @galeriacanizares

Etéreo (2014) propõe ao espectador/participante um amplo solo de ações, o indivíduo deixa de ser um “assistidor” e passa a ser um dos jogadores principais. Acionado num movimento de construções, desconstruções e reconstruções, este jogo cênico direciona esse tal jogador a um espaço de diálogo, onde se deixam confundir os espaços de quem inicialmente propõe e quem convencionalmente assiste, em uma troca natural e constante, na qual ambos têm responsabilidade na feitura da obra. A cada nova exibição, *Etéreo* tem uma assinatura coletiva dos espectadores presentes. Tudo se torna mais incipiente e menos delinear. Delimitações tornam-se frágeis, turvas, borradas...

Com esse trabalho, sugiro pensar o caráter potente das vivências, que, a partir de proposições/ações/sugestões/direcionamentos, destinam-se a desviar e ampliar as possibilidades, para que, assim, novas experiências se articulem, e para que os agora denominados participantes estejam a todo tempo em processo criativo, acionando dispositivos singulares nos campos das relações, invenções e afecções.

ETÉREO É UM PROCESSO CRIATIVO
PARA O ESPECTADOR.

Deixar que o indivíduo se coloque dentro da obra, a ponto de se sentir aberto a produzir seus próprios discursos e verdades, é também pensá-los para muito além das relações categóricas entre sujeitos, articulados, por exemplo, nas já citadas noções de identidade e de indivisibilidade aplicadas ao indivíduo moderno. Para além da experiência estética e todo seu dever, em *Étéreo (2014)* também se objetiva - com este modo de pensar a arte - dar amplitude nas práticas de discussão e reflexão, que são propulsoras para a movimentação do artista e essenciais para a concretização deste trabalho, lançando os participantes em um vivenciar coletivo, promovendo, desta forma, como resultado estético, não somente uma performance ou espetáculo, mas sim, experimentações abertas, dentro de um espaço para a composição em tempo real - aqui vista de modo coletivizado - e, ainda, um espaço para a experimentação de “si” e do “outro”, em que todo e qualquer suspiro passa a fazer parte da obra.

Aproximo e relaciono este lidar para/com o outro ao conceito de espectador performer²⁹ defendido pela pesquisadora Fernanda de Oliveira Gomes, que o apresenta pela perspectiva das produções artísticas

e midiáticas nas quais o espectador é um dos principais elementos a ser assistido.

A criação do termo espectador performer se dá a partir da investigação de processos de reposicionamentos e reconfigurações dos indivíduos nas esferas da recepção. A partir do momento em que o espectador aceita e se insere nas dinâmicas determinadas pelos dispositivos, ele se coloca como aquele que recebe uma produção cultural, independente de como ele a preenche e de como ele a transforma. O acréscimo do termo performer representa esta segunda situação de recepção que passa a ser de certa forma ativa, pois no momento em que o indivíduo é estimulado a exteriorizar sua singularidade e é assistido por outros espectadores, ele passa a ser uma imagem especial dentro da obra, produzindo a sua diferença. (GOMES, 2013, p. 3562)

Esta pesquisa teórico-prática de movimento emerge da necessidade pela busca de um olhar que enxergue o mundo através das possibilidades sensíveis de relação com o outro. Em *Étéreo (2014)*, o espectador assume um protagonismo e passa a desenvol-

²⁹ **Espectador Performer** - A partir do momento em que o espectador aceita e se insere nas dinâmicas determinadas pelos dispositivos, ele se coloca como aquele que recebe uma produção cultural, independente de como ele a preenche e de como ele a transforma.

ver suas próprias narrativas dentro da obra. Nesse ponto podemos associar essa relação espectador/obra ao conceito de dispositivo³⁰ amplamente discutido por Michael Foucault³¹ a partir de suas obras *Vigiar e Punir*³² (1975) e *Microfísica do Poder*³³ (1979). Identificar o dispositivo como aquilo que distribui e controla as atividades é o principal ponto de partida. Devemos visualizar o dispositivo enquanto um sistema flexível, heterogêneo, formado por ressignificações de elementos que nos direcionam à reconfiguração de dinâmicas próprias, tornando-se uma ferramenta estratégica, a partir das vontades de quem o introduz em determinado contexto, seja ele artístico, social ou midiático. Cria-se um certo tipo de relação contratual entre o artista e o espectador, que em *Étéreo (2014)* torna-se dúbia, justamente por em determinados momentos não ser possível identificar o receptor e o dispositivo. Quem convencionalmente direciona o olhar em obras coreográficas é o bailarino em cena. Nessa performance, a inversão dos papéis converte quem convencionalmente assiste em propulsor de imagens.

Para Foucault, o receptor deve aceitar as leis de ação estabelecidas pelo dispositivo, assim como o dispositivo deve aceitar a liberdade gestual do receptor. O dispositivo deve dar conta dos restos, das exceções, transformando-os em elementos constituintes de seu contexto. Esta gestualidade é inclusive esperada e capturada por dispositivos, principalmente de obras artísticas, que estimulam a emergência do ato performático no espectador. Evidenciamos aqui a existência criativa do espectador enquanto um real participante dentro da obra. Simultaneamente esse espectador/participante busca a readequação de seu comportamento, pois percebe limitações que direcionam seus gestos e fazem a obra ter uma continuidade. Torna-se nítido que se trata de um jogo e, de certa forma, o espectador - agora participante direto - condiciona a si mesmo e se percebe implicado na ressignificação da obra e no efeito estético que pode provocar. Em *Étéreo (2014)* o espectador/participante é convidado a uma experiência situacional de autoexposição, que o direciona para uma busca a sua singularidade performativa.

³⁰ **Dispositivo** é um termo usado pelo intelectual francês Michel Foucault, geralmente para se referir aos vários mecanismos institucionais e estruturas de conhecimento que aprimoram e mantêm o exercício do poder dentro do corpo social.

³¹ **Michel Foucault** 1926 / 1984 filósofo francês, é conhecido por suas teorias acerca da relação entre poder e conhecimento, e como estes são usados para o controle social.

³² **Vigiar e Punir** foi publicado por Michel Foucault em 1975. Trata da disciplina e do poder no mundo moderno.

³³ **Microfísica do poder** é uma coletânea de artigos, entrevistas e debates, em que Foucault analisa questões relacionadas à medicina, à psiquiatria, mas também ao hospital, à prisão, à justiça, ao Estado, à sexualidade, dentro outros temas.



Uma imagem, em tons predominantemente amarelos e pretos, tem-se ao fundo, separando dois ambientes, uma cortina formada por tiras de plásticos amarelos. Atrás da cortina plástica é possível identificar quatro diferentes silhuetas, um cavalete e três corpos. Uma das silhuetas está próxima ao cavalete e observa René por entre a cortina. Em contraluz, à frente da cortina, René está em movimento, no percurso de um salto. Seus pés não tocam o chão. No mesmo ambiente, há duas pessoas do lado direito, uma delas tem uma câmera sobre tripé com o flash ligado, a outra observa a movimentação de René.

Fonte: Etéreo - Júlio Silva
Funchal, Ilha da Madeira, fevereiro de 2015

No presente capítulo, com os relatos sobre esta residência - bem como nos capítulos seguintes com os relatos de outras residências - apresento o desenvolvimento de um processo teórico, que segue aliado a uma produção prática de movimentos e sensações, tendo uma escrita constante e investigativa de seus próprios campos de abordagem. Essa escrita se assemelha ao conceito de escrita automática defendida por André Breton³⁴ em seu texto *Manifeste Du surréalisme*. Uma escrita que carrega tons de performatividade e que se posiciona como produção imagético-poética, bem como crítico-reflexiva. Para esta pesquisa o processo de produção artística é condição para a produção reflexiva teórica. Sobre processos como estes, pode-se entender:

Após você ter se acomodado em um local o mais favorável possível para concentrar sua mente em si mesma, tenha materiais escritos trazidos a você. Coloque-se em um estado mental o mais passivo e receptivo possível. Esqueça-se de seu gênio, seus talentos, e dos talentos de todos os outros. Continue a lembrar-se a si mesmo que a literatura é uma das estradas mais tristes que leva a tudo. Escreva rapidamente, sem nenhum assunto pré-concebido, rápido o suficiente

para que você não se lembre do que está escrevendo e esteja tentado a reler o que escreveu. A primeira frase virá espontaneamente, tão arrebatadora é a verdade que com todo segundo que passe há uma frase desconhecida ao nosso consciente que está apenas gritando para ser ouvida... (BRETON apud MELZER, 1994, p. 168)

Segundo ele, um processo de “escrita automática” conecta de muitas formas o consciente ao inconsciente, a percepção à criação, a escrita à performance. Percebo este percurso como um trilhar paralelo ao da “escrita performativa” traçada por John Austin (1975). Entretanto, diferentemente de ambos, nesta pesquisa e, conseqüentemente, na escrita utilizada nela, temos os primeiros passos a partir do movimento, assim como na dança tem-se a pausa como ponto de partida e, na música, o silêncio como propulsão. Sobre isso, trago o pensamento de Ciane Fernandes, que apresenta:

Começamos a escrever a partir daquilo que flui como movimento, e que pouco a pouco se define como elemento-eixo da pesquisa, a partir de uma organização ainda não conhecida, própria do então sujeito (ex-objeto) de pesquisa. Este “ele-

³⁴ **André Breton** foi um escritor francês, poeta e teórico do surrealismo. De origem modesta, iniciou sem entusiasmo estudos em Medicina sob pressão da família.

mento-eixo” ou coluna vertebral, não é necessariamente o primeiro capítulo, mas talvez apareça ao longo de todo o texto, em diferentes abordagens ou perspectivas. O importante é que este elemento-eixo não é definido a priori, mas flui do corpo que articula teoria e prática ao mesmo tempo, numa organização flexível ou, como diria Douglas Dunn, numa “estrutura aberta”. Assim não nos limitamos a paradigmas (estabelecendo-os ou rompendo-os), mas criamos a abordagem própria de cada obra de arte. (FERNANDES, 2008, s.p)

Ao sugerir os primeiros passos de uma escrita a partir da fluidez, Ciane sugere que pensemos a escrita como um processo criativo flexível, aberto as possíveis inclinações/deturpações/sinuosidades advindas do percurso em si. Sobre isso trago para a discussão o artista visual, pesquisador e professor Raphael Couto³⁵, que desde as primeiras linhas de sua dissertação já nos apresenta esta mesma escrita móvel pela perspectiva do percurso do artista - que em sua maioria se apresenta de modo emaranhado:

A escrita aqui se propõe também como espaço de colagens e acúmulos de dife-

rentes fontes que se encontram e geram conflitos: o texto de artista - texto montagem - se apresenta como um emaranhado complexo de um pensamento em percurso, de pesquisa de artista, e se apresenta na mesma intensidade de um fazer como os objetos e as performances. (COUTO, 2014, p. 2)

Raphael apresenta a produção textual como algo que se aproxima muito do modo com que venho produzindo - no que se refere à produção em dança. Uma produção criada a partir de um emaranhado de pensamentos que muitas vezes necessitam estar sobrepostos, gerando a impossibilidade de registro. Seguindo este fluxo, “o texto é uma outra performance, que gera uma outra performance (cena), *etc, ad infinitum*” (FERNANDES, 2008, p. 4). Do mesmo modo, escrever sobre dança torna-se também uma dança escritiva (POLLOK, 1999) em sua autoreferência, uma síntese performativa em que indivíduo, fluxo de pensamento, linguagem, metodologia, processo criativo e objeto se encontram.

Os relatos escritos desenvolvidos para com esta pesquisa são apresentados aqui de modo poético performativo a partir

³⁵ Raphael Couto @coutoraphael

da relação com o ato do fazer artístico. Estes escritos se desenvolvem a partir da ação - mas não unicamente. Muitos deles, surgem *a posteriori*, como uma ação de memória-reflexiva. É nesta escrita que as múltiplas camadas que compõem a obra de arte podem ser afastadas/desveladas. É nesta escrita que podemos criar uma margem para uma análise mais profunda das relações, desenvolvidas com a feitura daquela obra. É nesta escrita que nos apegamos ao evento como impulso para o desenvolvimento de uma nova realidade. É nesta escrita que se torna possível uma associação a longo prazo entre dois organismos de espécies diferentes, uma espécie de simbiose complementar e ao mesmo tempo distinta. É nesta escrita que se evidencia um relato que vai além da narração dos fatos, um relato desenvolvido pelo afeto, pelo encontro através das sensações. Uma escrita que, à medida que vai sendo escrita, vai performando. À medida que vai sendo experienciada pelo leitor, essa escrita vai dançando.

Na imagem, sobre um fundo de tecido emborrachado em tons de preto e cinza, tem-se René, de pé, desnudo, com o corpo contorcido para frente, braço direito flexionado por cima do braço esquerdo, que possui um pouco menos de torção. Sua pele encontra-se molhada. Sua boca aberta e olhos fechados. Seus pés também estão torcidos, para dentro.



Fonte: Brunno Martins
Foto Divulgação (2021)

O CORPO FALA. NU, GRITA.

Produzir arte é criar ficções, e o corpo nu na arte não é real, é uma ficção, mesmo quando acontece num autorretrato. O nu é um tema muito tradicional, que é revisitado há séculos pelos artistas e ainda não perdeu sua força mobilizadora e criativa. O corpo nu, como imagem, tem uma potência incrível, pois nunca é real, é uma criação simbólica e subjetiva, uma mentira que se veste de verdade, pois, apesar de todos termos um corpo nu em nós, a forma como o artista o mostra - seja na pintura, seja na performance, seja na fotografia - será sempre ficcional e impactante. Mas ele pode ser divertido também, óbvio, e pode ser dramático, pode ser político, pode tudo.

Resposta de Priscilla de Paula³⁶, artista e professora do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, ao repórter Mauro Morais³⁷, em entrevista sobre o corpo nu nas artes para o Jornal Tribuna de Minas.

"ARTISTA SE APRESENTA NU NO ESPETÁCULO ETÉREO." A cada nova exibição da performance *Etéreo (2014)*, chamadas como esta insistem em aparecer nas redes sociais, jornais e em toda a mídia em geral. O nu insiste em tomar a frente do trabalho. Em certos momentos, chega a transparecer que todo o processo de criação, residência, dramaturgia e toda a construção da obra foram jogados fora, restando unicamente um corpo nu em cena.

Recordo-me da primeira experiência que tive ao fazer uma leitura pública de portfólio - experiência essa que não necessita ser nomeada ou identificada - em que um dos curadores do evento verbalizou a todos os artistas envolvidos sobre estar cansado de artistas da performance se jogando pedados de um lado para o outro. Obviamente a sensação de desrespeito e descaso perante esta fala foi gigantesca - pois presume-se que

³⁶ Priscilla de Paula @pridadepaula

³⁷ Mauro Morais @maurogabrielmorais

um curador deveria ter avaliado os portfólios ali apresentados - entretanto, optei por me silenciar naquele momento, para que somente no ato de minha leitura de portfólio pudesse, em estado performativo, desconstruir falas como aquela. Resumidamente, minha leitura de portfólio se tornou um ato político, referente à inferiorização, ou, ainda, referente à descredibilização da nudez na obra de arte.

A nudez nas artes pode ser visualizada das mais diversas formas, em diferentes contextos históricos e aplicada às múltiplas linguagens estéticas. Entretanto, se formos traçar uma linha do tempo acerca da representação do nu nas artes, logo perceberemos que é algo que vem surgindo ao longo de todo o contexto da História da Arte. A representação do corpo, assim como o entendemos, nasce da abstração da nudez, de um olhar do indivíduo sobre si mesmo, sobre as muitas relações para com a sexualidade, fertilidade, existência e diferenças.

Tentar trazer aqui um panorama acerca da nudez na arte seria uma tarefa muito complexa - e sob meu ponto de vista, redundante, uma vez que ela se faz presente

em todo o mundo, em diversas culturas, períodos, de diferentes maneiras e não é nosso ponto principal de discussão. Mergulho sem me aprofundar tanto e trago a nudez para ilustrar o modo como as técnicas de composição em tempo real foram empregadas em meu trabalho e, conseqüentemente, moldaram a performance *Etéreo* (2014). Mas, visto que essa é uma questão recorrente no que se refere à *Etéreo* (2014), não me eximo de trazer uma discussão pontual em relação a esse ato político de desnudar-se.

No ano de dois mil e dezessete, um ano marcado, dentre outras coisas, por uma censura intermitente vinda de todos os lados, muitos artistas, das mais diversas linguagens, tiveram suas obras censuradas, vetadas e interrompidas. Quatro desses artistas, todos eles com carreiras relevantes no cenário nacional e internacional das artes da cena, após terem sido alvos de ataques de censura e acalorados debates em torno da liberdade de expressão e limites na arte, decidiram se unir para a construção de uma obra coletiva que abordasse, de modo direto, esse marcador que os unia. Maikon K³⁸, Renata Carvalho³⁹, Wagner Schwartz⁴⁰ e Elisabete Finger⁴¹ de-

³⁸ **Maikon K** @maikon__k

³⁹ **Renata Carvalho** @renatacarvalhoteatro

⁴⁰ **Wagner Schwartz** @wagner.schwartz

⁴¹ **Elisabete Finger** @elisabetefinger

envolveram o espetáculo “*Domínio Público*”. Na obra, os quatro artistas se colocam frente aos espectadores para uma reflexão a partir dos ataques sofridos. Tomando como ponto de partida um dos ícones da História da Arte, revelam como uma obra pode ser utilizada em diferentes narrativas ao longo do tempo, incitando as mais diversas reações, espelhando os fatos e absurdos de nossa sociedade.

Wagner, em sua performance *La Bête* (2015), oferece seu corpo nu para ser dobrado e desdobrado pelo público – revisitando a proposta das esculturas *Bichos*⁴², de Lygia Clark⁴³. Em sua apresentação no Museu de Arte Moderna de São Paulo, o performer foi tocado por uma criança, acompanhada por sua mãe. Um recorte em vídeo deste momento foi manipulado por grupos conservadores e viralizado nas redes sociais, atribuindo ao artista o título de “pedófilo”.

Elisabete, coreógrafa e mãe da criança que participou de *La Bête*, sofreu uma avalanche de acusações e ameaças, em meio a inquéritos policiais e interrogatórios políticos, que colocaram em questão o papel da mulher, da mãe, do público e da artista no Brasil de hoje.

Maikon, em sua performance *DNA de DAN* (2013), fica nu e imóvel dentro de uma bolha transparente. Na apresentação em frente ao Museu Nacional da República, em Brasília, teve seu cenário danificado e foi detido pela polícia militar sob a acusação de ato obsceno. Renata, atriz, teve sua peça – *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* – censurada e foi impedida de se apresentar por ser travesti e interpretar Jesus Cristo. Maikon ficou conhecido como “o homem nu da bolha”, Renata, como “a travesti que interpreta Jesus”, Wagner como “o homem nu do MAM” e Elisabete como “a mãe do MAM”.

Nesse pequeno recorte, apresento os trabalhos de quatro artistas independentes tendo suas trajetórias artísticas questionadas e seus trabalhos fragilizados. Dois destes artistas, assim como eu em *Etéreo* (2014), optam pela utilização do corpo nu como recurso artístico. Em um momento onde nossos discursos podem ser facilmente encarados como gritos, como ofensas, como enfrentamentos e como polêmicas, e, ainda, num mesmo tempo em que o espaço das artes torna-se um espaço de guerra invisível, todo gesto transforma-se em ato político. Nesse mesmo momento opressor, no qual o medo transforma

⁴² **Bichos** é uma série de esculturas metálicas articuláveis que propõe a participação do observador, desenvolvidos em 1961 por Lygia Clark.

⁴³ **Lygia Clark**, pseudônimo de Lygia Pimentel Lins foi uma pintora e escultora brasileira contemporânea que se autointitulava “não artista”.

todo novo olhar em uma ferramenta corrosiva, tudo se torna cru. Ainda assim, resistimos e continuamos a trazer em nossos trabalhos os mais verdadeiros discursos. Uma verborragia que grita sem palavras.

Aproximadamente um mês depois de eu ter publicado em meu canal do YouTube um vídeo da performance *Etéreo (2014)* na íntegra, atingi, quase que do dia para noite, o absurdo número de mais de trezentas mil visualizações. E atrelado a esta grande quantidade de “admiração online” recebi também inúmeros xingamentos, insultos e agressões verbais em todos os idiomas possíveis. Assim como para os quatro artistas citados, eu me via, aqui, como um alvo de ataques de censura e mergulhado em acusações e ameaças digitais.

Daquele momento em diante, todo vídeo relacionado à *Etéreo (2014)* postado em minha conta passou a atingir rapidamente números altíssimos de visualizações. Outra das exposições na íntegra possui cerca de oitocentas mil visualizações e, obviamente, o mesmo nível de “admiração online”.

O fato de meu trabalho ser indicado para maiores de 18 anos não proíbe, veta ou discrimina a escolha de uma mãe ao levar seu

filho para a exibição. Rememoro o episódio de Elisabeth e sua filha no MAM.

No vídeo em questão, produzido em fevereiro de dois mil e quinze, como registro audiovisual da primeira exibição de *Etéreo (2014)* na cidade de Natal, no Rio Grande do Norte, tem-se o registro da apresentação que aconteceu no Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, a convite da professora Nara Salles.

Na galeria de arte, correndo de modo desordenado e ao mesmo tempo tendendo ao desequilíbrio, com o corpo molhado, acompanhado de um som bineural, intenso e angustiante, o público, à medida que vai preenchendo o espaço, visualiza esse corpo, esse artista, bem como, a instalação de luzes feitas no piso da galeria. Formando um círculo, dentro daquele grande cubo de cimento cinza, no chão fiações e lâmpadas quentes trazem para o espaço uma atmosfera de hipertexto. Todas as luzes estão voltadas para o centro e, neste círculo, há também um microfone ligado, posicionado em cima de uma cadeira. Sem qualquer indicação direta, o então espectador nota-se participante e toma para si o direcionamento do trabalho.

“Pare de correr e dispa-se. Dispa-se, com violência!”, ordenou a artista e dramaturga Heloísa Sousa⁴⁴, uma das espectadoras daquela exibição. Com voz ríspida ao microfone, a espectadora traz para a cena um dispositivo de poder gigantesco. A partir daquele momento, tudo o que era audível por aquele microfone se tornava estímulo para minha composição. Assim como as demais urgências vivenciadas nesse trabalho, a nudez surgiu como uma proposição do outro. Mais que rapidamente, segui a orientação à risca. Afinal, ser desafiado pelo outro é uma de minhas principais motivações neste espetáculo. Daquele momento em diante, a nudez se fez presente.

⁴⁴ **Heloísa Sousa** @filha_dovento_

Na imagem com fundo predominantemente preto, René, desnudo, aparentemente em queda, encontra-se sobre um tecido emborrachado também na cor preta. Seus olhos encontram-se fechados e sua boca aberta, tem a face deformada, como se houvesse sentido um grande impacto. Seus braços encontram-se à frente do tronco, levemente dobrados. Sua mão direita está borrada, como se estivesse em movimento. Suas pernas encontram-se dobradas para trás. Seu corpo inclinado para direita transparece estar molhado.



Fonte: Brunno Martins
Foto Divulgação (2021)



VÍDEO DE ETÉREO NA ÍNTEGRA
Primeira exibição na cidade de Natal

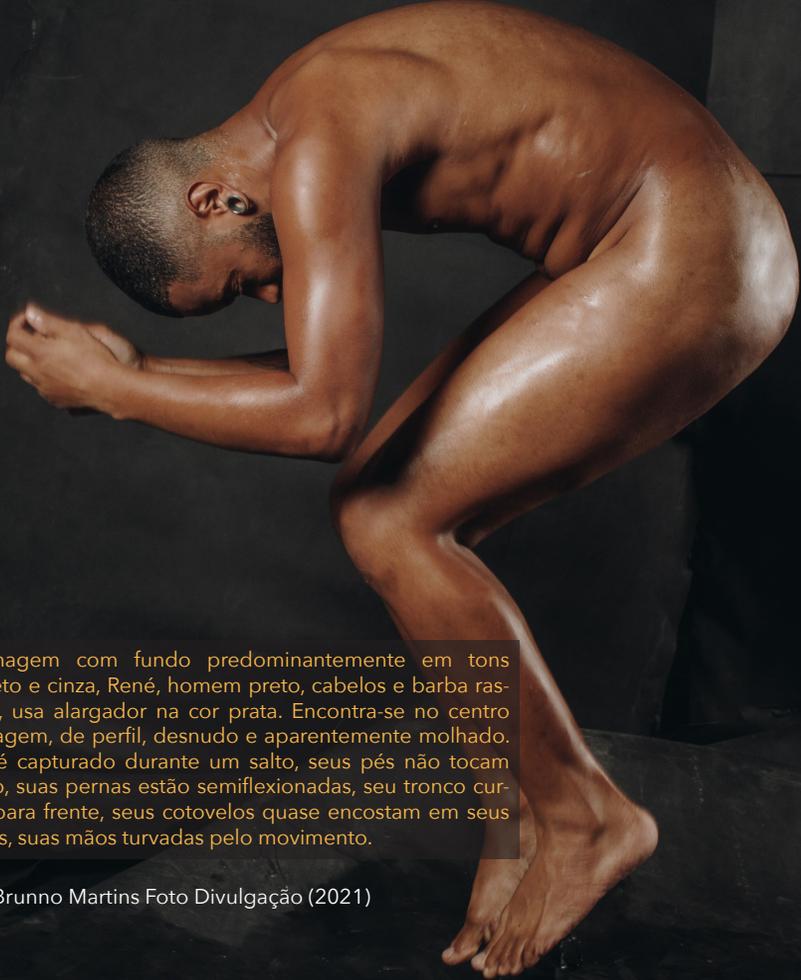


MINI-DOCUMENTÁRIO SOBRE ETÉREO
Mostra Solos de Quintal - Rumos Itaú Cultural

Talvez, para muitos, esse despir apresentado em minha obra possa ser encarado como um dispositivo de fuga. Até mesmo como um gesto de raiva. Mas, como pesquisador, acredito que meu papel principal na arte seja o de provocar. Convido o indivíduo a sair de sua zona de conforto, e a nudez é algo que ainda insiste em causar esse desconforto, portanto, desde a primeira aparição da nudez em *Etéreo (2014)*, optei por trazê-la em toda exibição como uma das imagens inerentes à obra. Aquela ordem de uma espectadora aleatória acabou criando um novo desvio para a performance. Desde então, tento desviar por esse mesmo percurso sinuoso, quase como uma revisitação àquela exibição. A composição em tempo real pode – pelo meu ponto de vista – se apegar às imagens/ações/ferramentas já visitadas. A cada novo visitar deste desnudamento, outros caminhos vão se tornando possíveis, dando margens para que essa composição continue a ser móvel.

Le Breton (2007, p. 44) afirma que “o corpo é o lugar onde o mundo é questionado” e, segundo ele, é deste modo que podemos nos ressignificar. Através de ações artísticas que possibilitem o vislumbrar de novas conotações e sentidos a objetos, corpos, falas ou quaisquer que sejam as materialidades impregnadas de um senso comum. Ele sugere que nos permitamos dar

novas possibilidades de leitura ao mundo a partir do encontro – direto ou indireto – com a arte. A nudez exposta em meu trabalho, assim como no trabalho dos artistas que apresentei ao longo deste capítulo, apresenta-se como um dos muitos recursos conceituais fundamentais para o desenvolvimento de cada trabalho – independentemente das linguagens suportes – rompendo, deste modo, com os ideais pragmáticos de nudez contemplativa e, sugerindo ao espectador/apreciador/experienciador um minimizar do distanciamento existente entre seres humanos. Essa aproximação se dá a partir da visualização do corpo como sendo uma matriz humana corporal/matéria bruta, afinal, ainda que nem todos nos entreguemos de maneira artística, todos possuímos a nudez. A escolha do corpo nu como recurso artístico sugere novos olhares e sentidos sobre a nudez. Não se trata de nudez em si, mas de uma disponibilidade corporal diferenciada do padrão cultural predominante.



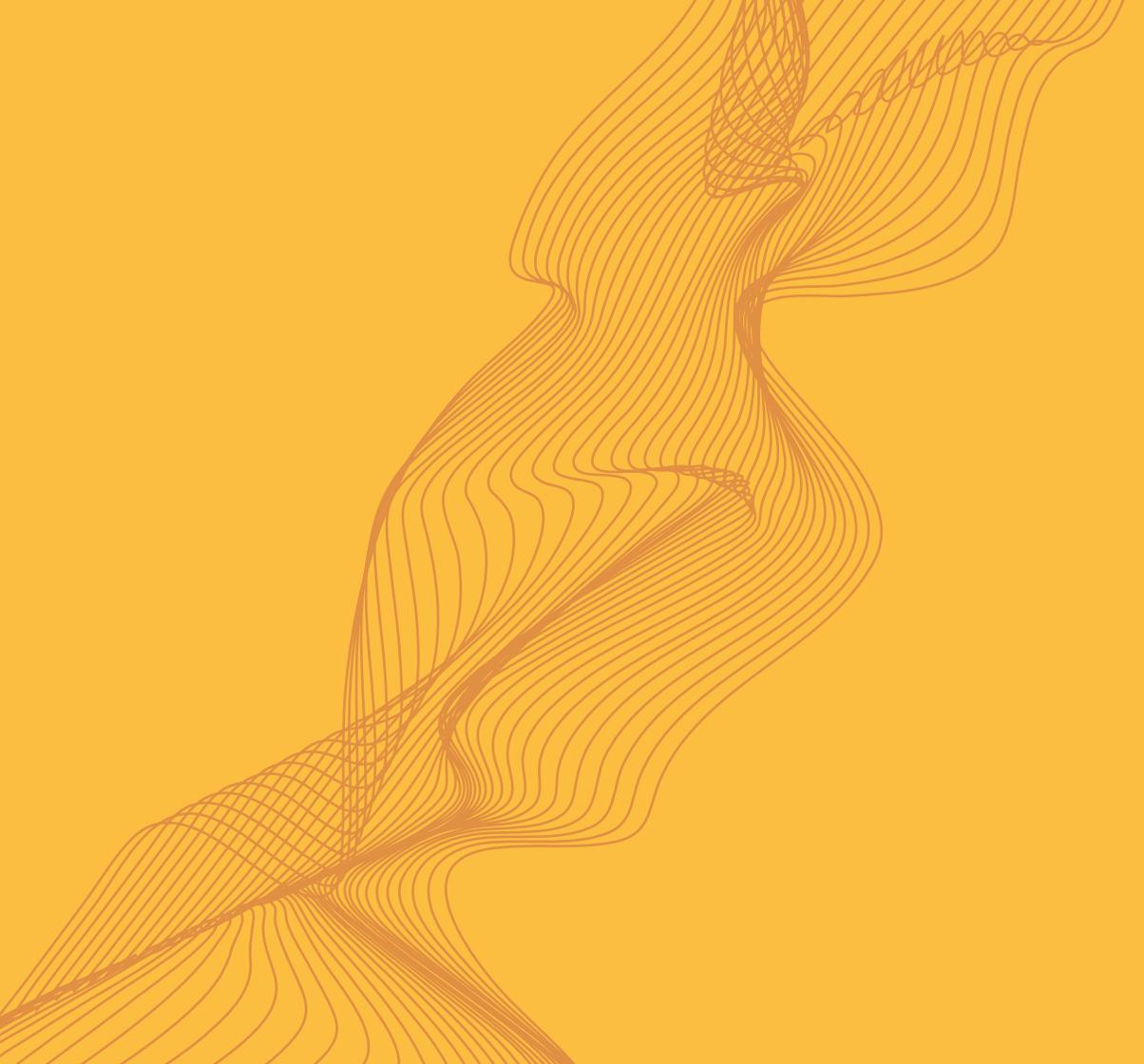
Na imagem com fundo predominantemente em tons de preto e cinza, René, homem preto, cabelos e barba raspados, usa alargador na cor prata. Encontra-se no centro da imagem, de perfil, desnudo e aparentemente molhado. René é capturado durante um salto, seus pés não tocam o chão, suas pernas estão semiflexionadas, seu tronco curvado para frente, seus cotovelos quase encostam em seus joelhos, suas mãos turvadas pelo movimento.

Fonte: Brunno Martins Foto Divulgação (2021)

FALAR SOBRE **ETÉREO** É FALAR SOBRE
DESNUDAR-SE. É FALAR SOBRE VIOLÊNCIA,
COM VIOLÊNCIA.

FALAR SOBRE **ETÉREO** É FALAR
SOBRE **FRAGILIDADES.**
SOBRE **INVERSÕES DE PAPÉIS,**
SOBRE **AUTOEXPOSIÇÃO.**

FALAR SOBRE **ETÉREO** É FALAR
SOBRE **IDENTIDADES.**
SOBRE **DIVERSIDADE,**
SOBRE **DIFERENÇAS.**





CAPÍTULO 2

CORPO CONTÊNER



SE PREFERIR, VOCÊ PODE ACOMPANHAR ESSE CAPÍTULO
COM UMA TRILHA SONORA

Na imagem, vê-se uma sala de piso branco e paredes pretas. No centro, dois homens negros. Um deles é René, o outro é Diogo, que possui cabelo black power e tem tatuagens visíveis por todo corpo. Os dois estão descalços. René, sem camisa, encontra-se de joelhos no chão e pernas semiabertas, a mão direita está apoiada no chão, tornando todo o braço direito esticado. O braço esquerdo aponta para trás e para cima. Diogo abraça-o por trás, como se estivesse acoplado em suas costas. Ambos são envolvidos no pescoço por um mesmo cachecol estampado. Os dois são observados por espectadores ao fundo. Dois homens e duas mulheres, todos brancos, vestindo roupas de inverno.



Fonte: David Kretonic - Espetáculo *História / Container* (2016)
Flux Laboratory - Genébra/Suíça. Dezembro de 2016

Aqui, permita-se redescobrir
o espaço ao seu redor.

Feche os olhos.

Caminhe.

Toque.

Veja o que te cerca
sem precisar dos olhos.

AS REAÇÕES INDIVIDUAIS
EMERGEM DA PROLIFERAÇÃO
DE **URGÊNCIA.**

OS **CORPOS** SÃO
APARIÇÕES FRÁGEIS,
FORTES E INTOCÁVEIS.

ELES SE TORNAM OS
CATALISADORES UM DO OUTRO,
AGINDO EM **RESSONÂNCIA**.

COMO **TESTEMUNHA**,
O **PÚBLICO** CONTÉM A HISTÓRIA.

RELEASE DO ESPETÁCULO

HISTÓRIA / CONTAINER

História / Container (2016) é o resultado coreográfico/poético da residência artística *Overseas Culture Interchange*, que ocorreu na cidade de Natal, Rio Grande do Norte, em outubro de 2016. Criado por René Loui, Manuel Castomo Mussundza⁴⁵ e Diogo Ricardo⁴⁶, sob a direção de Emilia Giudicelli⁴⁷ e com colaboração artística de Alexandre Américo⁴⁸ e Ioannis Mandafounis⁴⁹, *História / Container (2016)* destaca a complexidade e a pluralidade do encontrar. Nesse trabalho, cada artista carrega e defende as realidades do outro como se fossem suas. Cada artista é testemunha do outro e acompanha todos os movimentos, através de todos os riscos possíveis.

⁴⁵ **Manuel Castomo Mussundza** @manuelcastomomussundza

⁴⁶ **Diogo Ricardo** @maozinha1

⁴⁷ **Emilia Giudicelli** @emiliagiudicelli

⁴⁸ **Alexandre Américo** @alexandreamicooficial

⁴⁹ **Ioannis Mandafounis** @cie_ioannis_mandafounis

RESIDÊNCIA ARTÍSTICA

OVERSEAS CULTURE INTERCHANGE

Setembro de 2016, Natal, Rio Grande do Norte - Brasil.

Dezembro de 2016, Genébra, Suíça.

Com assinatura coletiva, a peça coreográfica *História / Container (2016)* surge no ano de 2016, através de uma parceria entre Brasil e Suíça, como parte integrante do projeto de intercâmbio *Overseas Culture Interchange*, idealizado e coordenado pela articuladora cultural francesa Mélanie Fréguin⁵⁰ e abraçado pelo Festival Internacional Cena CumpliCidades⁵¹, representado pelo curador brasileiro Arnaldo Siqueira.

Como uma extensão do Festival Internacional Cena CumpliCidades – originalmente realizado no município de Recife, no estado do Pernambuco, o projeto reuniu durante trinta dias, na cidade de Natal, no estado do Rio Grande do Norte, artistas e pesquisadores em dança brasileiros e suíços em uma imersão que culminou, dentre outras coisas, na criação do espetáculo *História / Container (2016)*.

Este resultado acumulou em cena três artistas de regiões distintas. Além de mim, René Loui, natural da cidade de Juiz de Fora, Minas Gerais, também faziam parte deste processo o bailarino Diogo Ricardo, natural da capital do estado do Rio de Janeiro que, assim como eu, é radicado na cidade de Natal e, ainda, Manuel

Castomo, artista da dança, natural da cidade de Maputo/Moçambique e radicado na cidade de Recife, no estado do Pernambuco.

No espetáculo, encenamos um trio, no qual cada um tem como função ser testemunha do outro, acompanhando qualquer tipo de situação e/ou risco que possa surgir. As reações individuais só acontecem em função da multiplicação das urgências. Temos em nossas mãos uma obra que traz à tona a complexidade e a pluralidade dos encontros – ou, mais particularmente, deste encontro. Além de nós, os intérpretes, muitas outras mãos, pés, olhos, bocas e narizes foram responsáveis pela gestação deste filho. A coreógrafa parisiense Émilie Giudicelli, o coreógrafo grego Ioannis Mandafounnis e o bailarino potiguar Alexandre Américo colaboraram energeticamente para o desenvolvimento desta obra.

O espetáculo tem um formato flexível. Pensado originalmente para sermos sempre três artistas em cena, a obra sofreu reformulações a partir da necessidade de executá-la apenas com dois jogadores. Nesse momento, nos percebemos em um novo jogo: agora formávamos uma dupla e não mais um trio jogador. Optamos, então,

⁵⁰ **Mélanie Fréguin** fundadora do *Overseas Culture Interchange*. @melaniefreguin

⁵¹ **Festival Cena CumpliCidades** @ccumplificidades

por sermos três ou dois, de acordo com as necessidades de cada nova exibição da obra. Em cena, ora dois, ora três artistas, evidenciamos a partir de uma relação que se constrói com base no agora, um corpo/container, um corpo que acumula histórias distintas. Basicamente, nós, enquanto intérpretes, nos dispomos à escuta/percepção do outro - entendendo o outro enquanto tudo aquilo que está para além de si -, para, a partir dessa relação estabelecida, darmos corpo a estas muitas histórias possíveis. Nesta obra, reafirmamos a limiar arte/vida. Cada um dos intérpretes carrega para si e defende como se fossem suas, as realidades apresentadas pelo outro.

Nós, os artistas ali presentes, lindando com a realidade do momento presente, nos denominamos como cúmplices uns dos outros, como parte de um todo. Somamos-nos a partir deste encontro e juntos formamos um corpo completamente sólido, porém ao mesmo tempo moveção. Nos fazemos presentes e nos deixamos ser movidos para dentro (e fora) de uma história com "H" maiúsculo. Alargamos as nossas percepções e deixamos-nos entregar enquanto testemunhas para o outro. Temos o vazio enquanto ponto de partida e, ao mesmo tempo, como ponto de chegada. Início e término passam

a nos afetar como sendo o mesmo lugar. Como um ciclo sem fim.

Em *História / Container (2016)*, o elemento de coautoria se faz presente fortemente e torna-se ferramenta propulsora para o desenrolar dessa proposta cênica. Entendo aqui a coautoria com o espectador - a partir de agora também denominado como participante - como uma possibilidade de ampliação do espaço - antes chamado de cênico, agora denominado como espaço de ação - como ferramenta motivadora de falas, escutas, conversas, trocas e diálogos coletivos, baseados na horizontalidade da relação artista/participante.

Trilhando os percursos de Hélio Oiticica⁵² e Lygia Clark, essa nova postura faz com que *História / Container (2016)* não se construa no espaço de representação contemplativo, mas sim, na ideia propositiva de se completar na vivência. A obra mantém-se neste espaço de proposição. Não pretendemos, neste trabalho, construir/ser um espaço de imitação da realidade. Contrariamente, pretendemos nos lançar e, ao mesmo tempo, lançar o outro em um espaço para exibição de nossas verdades. Propomos um espaço onde sejamos capazes de tornar múltiplas

⁵² **Hélio Oiticica** foi um pintor, escultor, artista plástico e performático de aspirações anarquistas. É considerado um dos maiores artistas da história da arte brasileira.

as nossas identidades. Nos inclinamos para a produção de um espaço ambivalente e transgressor, onde possamos dizer o indizível, expor nossas crises, afetos, angústias. Um espaço para o diálogo com o invisível. Lygia Clark e Hélio Oiticica desde a década de 1960 vinham buscando modos para modificar o papel do artista, bem como da obra de arte. Apresentaram-nos ao termo “participador” como substituto do termo espectador e, ainda, o termo “propositor” assumindo o lugar do artista. Neste momento começávamos a perceber um caminho para obras que se completariam no ato de sua feitura, ou no ato do contato com o espectador/participador – ou, como denomino, participante. Minhas propostas em meu percurso com a arte, seja no âmbito do Coletivo CIDA ou em um trilhar independente, vem sendo – assim como era para Lygia e Hélio – uma experiência expandida, do olhar ao corpo, aos vetores da percepção, no qual o participante passe a ser convocado a (re)conhecer o que lhe é incitado/proposto por meio de caminhos sensoriais e/ou suprasensoriais até que ele – o antes espectador passivo – se torne o próprio feitor dos sentidos.



VÍDEO-DOCUMENTÁRIO
RESIDÊNCIA ARTÍSTICA - OVERSEAS CULTURE INTERCHANGE

HISTÓRIA COM 'H' MAIÚSCULO
NOS REMETE A UM EVENTO
A ALGO QUE SE OCASIONA
EM UM ÚNICO MOMENTO.

E CONTAINER, FALA MUITO SOBRE
AGLOMERAÇÃO DE ENERGIAS.
SOBRE **REUNIR INFORMAÇÃO.**

MINHA, DO OUTRO, DO PARTICIPANTE.

DESCRIÇÃO DA OBRA

Com aproximadamente 30 minutos de duração aberta ao público, e uma preparação não cronometrada executada unicamente para os próprios artistas, o espetáculo conta com uma iluminação neutra, criada com luzes frias e abertas e não possui trilha sonora ou nenhum outro recurso tecnológico. Na preparação, os intérpretes se posicionam no espaço de ação e iniciam um processo de escuta do outro, escuta de si. Observam-se e, pouco a pouco, vão deixando que – através do olhar – sejam naturalmente movidos. A menor respiração passa a se tornar propulsão para o movimento – que inicialmente é interno.

Neste percurso crescente, os artistas ganham amplitude, desenvolvem laços e iniciam a construção de uma narrativa não planejada. O público é convidado a adentrar o espaço de ação dos artistas – que já instauraram uma atmosfera de risco. Visivelmente, encontram-se relacionados entre si, não deixando-se afetar pelo perfurar do espaço causado pelo adentrar do espectador/participante. Quando todos já encontraram seus espaços – não necessariamente são indicados locais específicos para se sentar, entretanto, em geral, o espectador, acostumado com o tradiciona-

lismo, ocupa as laterais do espaço de ação, os artistas dão margens para uma conexão com o novo. O espaço, que antes era apenas deles, agora assume uma nova configuração. Ganha novos habitantes.

A partir deste momento, o jogo se expande para o olhar do espectador/participante, mas não se abandona a relação estabelecida pelos três – ou dois – intérpretes. Um piscar de olhos ou um estalar de ossos passam a ser propulsão para os intérpretes. Deste momento em diante, eles se deixam mover pelas sonoridades e pelas “movências” deste novo e reconfigurado espaço cênico. Quando finalizam os trinta minutos, independentemente do que esteja acontecendo, as luzes se apagam, deixando espaço para que o próprio espectador/participante desenvolva suas linhas de raciocínio e, assim, suas próprias conclusões.

Não hesito em dizer que a peça coreográfica *História / Container* (2016) se constrói a partir de uma estrutura simples e facilmente replicável. Entretanto, para acessar tal simplicidade e, conseqüentemente replicá-la, é necessário, antes, segundo Emília

Giudicelli - coreógrafa responsável por amar-
rar este processo criativo - imbuir os intérpre-
tes em um mergulho para fugir de si. Trata-se
diretamente de deixar a zona de conforto.
Toda vez que eu me pegasse em um espaço
comum, em uma zona já conhecida, eu deve-
ria me atrever a um mergulho para uma nova
zona, menos luminosa, mais gélida, mais hos-
til, menos hospitaleira. Eu precisaria me rein-
ventar para que eu não sabotasse a criação
em tempo real.

Segundo a pesquisadora em dança
e orientadora dessa pesquisa, Patrícia Leal,
em seu livro *Amargo Perfume: A Dança Pe-
los Sentidos* (2009), o termo improvisação -
trazido por fazer parte do universo das téc-
nicas de composição em tempo real -, ainda
na atualidade, insiste em aparecer associado
a um modo de fazer sem qualquer elabora-
ção prévia. Leal destaca na sequência que, ao
deparar-se com tal associação, tornavam-se
compreensíveis os preconceitos e deturpa-
ções que a improvisação em dança carrega,
mesmo com o público da área.

Fazendo uma analogia ao mergulho
proposto por Giudicelli, citado anteriormen-
te, retomo as explanações das autoras de
“A Composição em Tempo Real como Es-
tratégia Inventiva”, Mundim, Meyer e Weber
(2013). As autoras apresentam o momento

antes de mover-se como sendo uma espécie
de abismo, cuja escolha possibilitará a espe-
ra, a queda ou a suspensão. Concordo com
a afirmação de que mesmo se nos perceber-
mos em um espaço de conforto, uma zona ro-
tineira, podemos nos perceber modificados.

Já Steve Paxton (1987), um dos cria-
dores do Contato Improvisação, alerta para
a importância da improvisação como um lu-
gar de orientações arejadas por novas des-
cobertas, e também um espaço, inclusive,
para “se perder”.

Ficar perdido é possivelmente o primeiro
passo para encontrar novos sistemas. En-
contrar partes de novos sistemas pode ser
uma recompensa por ficar perdido. Com
alguns novos sistemas, descobrimos que
nos orientamos novamente e podemos
começar a fazer uma polinização cruzada
de um sistema para outro a fim de cons-
truir maneiras de avançar. Perder-se é um
processo para dentro do desconhecido.
Rejeitar o familiar, tão enraizado em nossa
mente e sistema nervoso, requer disciplina.
(...) Não estamos tentando simplesmente
eliminar o sistema conhecido, mas também
perceber como adaptamos esses sistemas.
(...) Aqui estamos perto da improvisação.
(PAXTON, 1987, p.129)

Esse lugar apresentado anteriormente por Mundim, Meyer e Weber, visto por elas como uma espécie de abismo, é apresentado por Paxton como um lugar de perda de si. Em *História / Container (2016)*, temos como suporte o conceito trazido por Giudicelli, que se aproxima ao mesmo tempo que se distancia, tanto de Paxton quanto de Mundim, Meyer e Weber. Denominamos esse mesmo lugar como sendo o lugar do mergulho. Um espaço para reinvenção de si. Um espaço para recriar - naquele infinito intrínseco em poucos segundos - todas as nossas histórias.

Nesse processo de busca poética com *História / Container (2016)*, descobrimos o mergulho como fio condutor, descobrimos que o mais importante para a composição em tempo real é o perceber-se para, então, reinventar-se.

CONTÊINER DE SI

Se formos seguir os rastros deixados pelo percurso da Física, por exemplo, o conceito de corpo faz referência direta a um objeto retentor de massa e apontado como o portador de um determinado espaço. Deste modo, seguindo o Princípio da Impenetrabilidade⁵³, dois corpos não podem, em hipótese alguma, ocupar o mesmo lugar ao mesmo tempo. Por consequência, ainda seguindo este mesmo princípio, um corpo não pode, ao mesmo tempo, ocupar mais de um lugar no espaço.

Agora, considerando os passos fenomenológicos traçados por Guatarri (1998), por exemplo, o corpo no ato de dançar torna-se espaço, torna-se também território. Desse modo, entende-se que o espaço passa a ser ocupado por um corpo, todavia, esse tal espaço, antes já era ocupado por sua própria existência. A diferença é que, agora, além de si, além do próprio espaço, existe um novo corpo que o ocupa. Um corpo que dança.

Já segundo Calfa (2010), o conceito de corporeidade pode ser entendido como o sujeito que compreende determinados aspectos sobre seu corpo. “A corporeidade [...] nos direciona na clarificação ao especular, ao apontar um olhar sobre a gênese do tornar-se, do outrar-se, a uma ontologia do corpo” (CALFA, 2010, p. 52). Calfa, aqui, utiliza o termo “outrar-se” para se referir à possibilidade de conhecermos o nosso próprio corpo através do outro e de sermos todos os corpos em um.

Para Stokoe (1987), ao observarmos o outro, conhecemos e reafirmamos o que somos. Para Damásio (2000), ver o outro se movendo é fundamental, pois ao ver o outro se movendo estrutura-se o seu próprio movimento.

Seguindo agora esta linha crescente de raciocínio, a corporeidade lida diretamente com os processamentos das vivências e experiências aglomeradas pelo corpo ao longo de um determinado percurso, ou seja, uma transposição ou uma aglomeração das experiências e conhecimentos subjetivos

⁵³ **Impenetrabilidade** - O filósofo John Toland defendeu que a impenetrabilidade e a extensão são suficientes para definir matéria, afirmação que foi fortemente contestada por Gottfried Wilhelm Leibniz.

relacionados ao mover-se do corpo. Falando especificamente sobre o indivíduo que dança, a corporeidade se faz presente através do processo de adquirir conhecimentos, sendo eles sociais, culturais, fisiológicos, cine-siológicos, anatômicos, emocionais, dentre inúmeras outras possibilidades.

De acordo com Damásio (2000), no “despertar”, a criança constrói seu espaço em referência a seu próprio corpo, perto do seu corpo, em seu espaço periférico, em volta da sua esfera. Deste modo, começa a construir as noções sobre o que é alto, baixo, frente, lado, cima etc. Em contrapartida, Calfa (2010, p. 35) aborda o espaço pela perspectiva da poética, destacando, a partir do pensamento de Heidegger, a diferença entre espaço e lugar: “O lugar é [...] o que condensa em sua essência a possibilidade de encontro, único e singular”.

Contrariando o senso comum, deste modo, na dança, o corpo se une ao pensamento e, sobre isso, podemos entender que a junção destes pensamentos se traduzem em uma espécie de biografia corpórea, que acumula informações advindas das articulações, dos músculos, dos tendões, dos ritmos,

das sinergias, dos fluxos, do sangue, da pele. Esses, por consequência, agem como ferramentas para a captação das informações presentes no entorno do indivíduo. Informações essas, que ora se encontram próximas, passando a lidar diretamente com o indivíduo, mas também possuem distanciamentos, agindo de modo mais indireto sobre os corpos. Daí surge a ideia de Corpo/Contêiner, citada anteriormente. Conceito esse utilizado por mim e reafirmado enquanto metodologia a partir da criação do espetáculo *História / Container (2016)*, uma obra desenvolvida de modo coletivizado, que teve como bagagem para sua criação muitos outros artistas, histórias, realidades, percursos e devaneios.

Rubem Alves (2003, p. 64) afirma que “o corpo procura aprender o mundo para poder aprendê-lo: o meio ambiente deve se tornar comida. Para que o corpo viva. O que não vira comida, o que não é vital para o corpo, não é aprendido”. Nesse ponto de vista, indo mais a fundo, podemos perceber que além de uma memória corporal, neste caso, falamos também de uma seleção do que é ou não pertinente para ser rememorado em determinada situação.

Deste modo, investigando os modos e em quais níveis se acionam a corporeidade em obras cênicas – no meu caso, em peças coreográficas – trago para discussão Spolin (1988), que aponta em seus escritos o conceito de corporeidade como sendo uma pequena peça de uma grande engrenagem responsável por trazer à tona a liberdade de ação e espontaneidade no jogo cênico.

Paralelamente, Eugenio Barba (1995, p. 10) defende um treinamento para que o ator-bailarino se liberte de técnicas cotidianas de comportamentos corporais, desenvolvendo um estado de pré-expressividade: “um nível no qual as técnicas corporais [...] engajam a energia do ator-bailarino no estado puro”.

Neste momento, me posicionando enquanto artista independente, bailarino, performer, coreógrafo, improvisador e outras tantas nomenclaturas possíveis, me relaciono para/com a dança a partir de uma proposição sobre a composição em tempo real. Esse conceito carrega como bagagem outras terminologias e trajetórias de muitos outros artistas. O termo surge e se concretiza, para mim, como reforço para a necessidade de lidar com o estado de emergência e risco disparados pelos encontros entre artista, obra e espectador – independentemente

da ordem ou forma desses encontros. A seguir, o coreógrafo, performer e pesquisador da dança João Fiadeiro apresenta sua definição sobre o conceito denominado por ele como Composição em Tempo Real:

O método de Composição em Tempo Real é um sistema de princípios e regras desenhado para “me proteger do que eu quero”. “O que eu quero” é exatamente o que evita que eu “ouça” a mim mesmo, aos outros e ao espaço que me rodeia. “Ouvir” (com todo o meu corpo) é a condição básica para a aplicação correta do método, e, como consequência, a única maneira de ter a certeza de que cada jogo ou cada objeto que eu crio vem como uma revelação, uma descoberta, e não apenas como um exercício virtuoso ou uma mera confirmação do que eu já sei. Em outras palavras, é um sistema para despertar a intuição (...)A meu ver, e de forma a não ficarmos paralisados, resta-nos voltar a atenção para o passado e “reconstruí-lo” a partir do presente, única coisa realmente palpável a que temos acesso. Não é tarefa fácil, porque esse local onde nos encontramos desloca-se à medida que avançamos (mesmo que fiquemos parados). A única maneira de nos mantermos “sintonizados” com o “presente” (e por acréscimo, com o passado de que precisamos para seguir em frente), é mantermo-nos abertos e disponíveis para ajustá-lo e recentrá-lo em função das novas informações a que vamos tendo acesso.

É aceitar que algumas das convicções sobre as quais construíamos a nossa existência, têm que ser, no mínimo, questionadas. É aceitar que, apesar de aparentemente nos movermos linearmente do passado para o futuro, fazemos um duplo movimento de se “olhar em frente na direção do passado e olhar para trás na direção do futuro”. (FIADEIRO, 2008, p. 16)

Seguindo a linha de raciocínio exposta por Fiadeiro agora, porém, segundo Mundim, Meyer e Weber (2013), o conceito geral relacionado ao ato de compor em tempo real em dança está ligada diretamente à noção de presente/imediato/imprevisto. Nesse mesmo escrito nos são apresentadas algumas outras possíveis terminologias, como coreografia aberta, coreografia estruturada, improvisação dançada, coreografia instantânea, todas essas imbuídas de um mesmo envoltório. Concordo com a afirmação de que apesar de sua posição imediatista, a composição em tempo real exige dos seus feitores - sejam eles bailarinos, performers ou improvisadores - determinada experiência de procedimentos, uma espécie de arsenal de técnicas para compor no momento presente.

As autoras exibem, ainda, que as palavras “arte”, “dança” e “improvisação” nos são apresentadas - no nosso contexto brasileiro

impregnadas de uma primeira impressão, negativa ou pouco rigorosa. Mundim, Meyer e Weber (2013) nos apresentam exemplos rotineiros de falas que carregam tal negatividade. Por exemplo, “aquele que faz arte” é quem bagunça, quem destrói, quem desarruma, é aquele indisciplinado, que incomoda. “Aquele que dança” é aquele que se “dá mal”. E “aquele que improvisa” é quem faz qualquer coisa, do jeito que dá, porque não sabe, de fato, o que deve fazer.

Entretanto, no que diz respeito à Arte, à linguagem da Dança e/ou às técnicas de Composição em Tempo Real é importante que busquemos constantemente alternativas para bifurcar essa lógica sistêmica, que implica muitas vezes em uma relação imediatista de superficialidade.

Neste sentido, “dançar” não significa “perder algo” pela desatenção - como no rotineiro “bobeou, dançou”, por exemplo -, mas, contrariamente, é o estado de atenção constante na absorção e na proposição do/ com e por meio do mundo.

“Fazer arte” talvez represente realmente o momento da desorganização, da desarrumação, do incômodo - não percebido de modo negativo, mas positivo. É olhar e sentir o mundo por vários ângulos, de vários

modos. É deixar o vento bagunçar as ideias para que novas proposições tomem lugar a partir dessas memórias, se construindo e reconstruindo. É uma busca pelas possíveis reconfigurações por meio de um contato poético com a vida, de maneira tão prática quanto subjetiva. É enxergar o padrão de modo crítico ou, até mesmo, subvertê-lo.

Neste momento, acho pertinente trazermos a improvisação para nosso diálogo. Essa linguagem amplamente estudada pela pesquisadora Patrícia Leal (2012a), em seu livro *Amargo Perfume: A Dança Pelos Sentidos*, se aproxima muito do que essa pesquisa está chamando de Composição em Tempo Real. Improvisar, compor em tempo real ou Dramaturgia em Tempo Real, todos esses termos se referem a produzir dança no agora e todos se relacionam pela necessidade de ampla experimentação, preparo e/ou estudo.

[...] para improvisar em dança é preciso colecionar ampla experiência motora, capacidade de conexão e transformação dos movimentos e muita técnica. A improvisação requer do bailarino mais habilidade e experiência profissional do que para executar uma estrutura coreográfica fechada. Isto porque a estrutura exige o aprendizado de movimentos previamente definidos, já a improvisação exige muito mais repertório, vocabulário de movimen-

tos e capacidade de lidar com a criação e a interpretação no momento de sua execução, transformando, renovando e descobrindo, a cada instante, novos caminhos. A improvisação pode conter estruturas estabelecidas, mas elas se concretizam no momento da cena, transformando-se continuamente. (LEAL, 2012a, p. 57)

Infelizmente, nos deparamos com frequência com discursos que fragilizam o trabalho de artistas que lidam com Composição em Tempo Real. Até mesmo dentro do próprio circuito de arte, o termo improvisar insiste em ser associado a algo produzido sem qualquer preparação. Um bailarino, ao compor em tempo real, precisa ter a sua disposição um amplo solo de movimentos. Ele precisa descobrir como lidar com as emergências do agora. Deve ser capaz de fazer escolhas. De correr riscos. Deve saber como lidar com as imprevisibilidades. Ele precisa se reinventar constantemente para que só assim possa descobrir novos caminhos de si.

Meyer, Mundim e Weber (2013) apresentam o ato de compor em tempo real como algo que utiliza do repertório de movimento sem a necessidade de imitá-lo, mas sim, se apegar a ele como propulsão para o desencadear de novas imagens e assim transformá-las em outras/novas coisas.

Ainda falando sobre esse universo, que envolve o ato de criar em tempo real, utilizo como bifurcação ao mergulho que estávamos dando, uma conversa informal, emergida de um café virtual, com um outro artista e pesquisador com quem me permiti experienciar o compartilhamento de minha pesquisa atual, o artista Victor Gargiulo.

Desde nosso primeiro contato, na 8ª Mostra de Performance Arte Negra: Imagem e Anonimato, realizada em junho de 2018, na cidade de Salvador/BA, tenho interesse em conhecer mais a fundo as pesquisas que Victor desenvolve. Naquele momento fui seduzido por um trabalho coletivo do qual Victor participava. Nos conhecíamos da melhor maneira de se conhecer alguém: através de nosso trabalho artístico. A performance/ação em questão era nomeada como ParangoPlay e estava alocada dentro de outra performance. Essa por sinal, denominada “Entre Tons”, era desenvolvida pelo grupo AFETOS, e contava com a direção de Ciane Fernandes.

ParangoPlay (2018) faz parte de uma pesquisa em andamento, que vem sendo desenvolvida por Victor no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. A ação/proposição/performance consiste em um brinquedo performativo criado pelas projeções cap-

tadas com a câmera de um celular, as quais são projetadas via rede de circuito-fechado wireless. O celular, acoplado em uma parte do corpo de Victor, está direcionado exatamente para a parede que serve de suporte para projeção das imagens captadas, criando camadas de imagens infinitas.

O aplicativo utilizado para captação das imagens está configurado para aplicar um filtro que projeta sobre a parede o negativo das cores originais, invertendo a coloração vista. Uma vez que as imagens se multiplicam infinitamente, há uma sucessão de imagens negativas e positivas. O aplicativo também está configurado para espelhar as imagens, permitindo que essas, ao invés de se sobreporem, possam ficar “frente a frente”, na verdade, se posicionam em lados opostos do suporte de projeção. O artista experimenta, ainda, sobrepor a sombra do corpo nas imagens projetadas, fazendo emergir o negativo da sombra preta, ou seja, uma sombra branca.

Hoje, exatamente um ano depois desse nosso encontro, após uma provocação vinda dele nas redes sociais, tive a ousadia de convidá-lo a um bate papo informal, uma espécie de café virtual, regado a boa companhia, café e trocas virtuais de experiências artísticas. É importante ressaltar que, embora

sejamos dois mineiros, Victor vive em Salvador/BA, e eu na cidade de Natal/RN. Mas a distância não foi um empecilho. Victor mais que prontamente aceitou meu convite, com as condições de que nós realmente tomássemos café e que esse nosso encontro pudesse ser gravado. E assim o fizemos! Eu fiz um café no Rio Grande do Norte e ele fez o café dele na Bahia. Um "mineirim" de lá e outro de cá, juntos, tomando nosso "cafézim". Por mais que não sentíssemos o aroma do café um do outro, tivemos um papo delicioso. Conversamos por mais de uma hora. Iniciamos nossa conversa a partir da provocação de Victor em minha página do Facebook. Em minha publicação, com data de postagem de nove de julho de dois mil e dezenove, lia-se um breve resumo do meu entendimento sobre composição em tempo real:

O conceito de composição em tempo real que aplicamos em nossas construções coreográficas no @coletivocida está relacionado diretamente à noção de presente / imediato / imprevisto / risco. Esse modo de fazer Arte exige de seus feitores muita experiência e um arsenal gigantesco de técnicas para compor no momento presente. Sou muito grato por trabalhar com artistas incríveis e que contam com um repertório de movimento quase inesgotável!

Às nove da manhã do dia seguinte, recebi de Victor o seguinte comentário em minha postagem: "O momento presente também tem relação com experiência e, portanto, com risco e precariedade <3"

Pronto! Esse curto comentário, finalizado com um emoji de coração, desencadeou uma conversa muito afetuosa e cheia de bifurcações. A simples, porém, não tão óbvia associação dos termos "experiência", "risco" e "precariedade" foi o necessário para me colocar em um espaço de questionar - ou talvez me debruçar a repensar - o meu próprio discurso. Eu precisava então saber um pouco mais sobre como era esse fazer artístico segundo o ponto de vista da precariedade, eu precisava me questionar um pouco mais. E assim o fiz! Na sequência, apresento algumas das muitas perguntas que me movem...

Perguntas que me atravessaram em algum momento da minha vida e que continuam ecoando e me desestabilizando até hoje...

O que realmente te move? Qual o espaço entre as coisas que você diz e você? E quando não vemos nada, não existe nada? Se mudamos uma coisa de lugar ela perde seu significado? Como tornar as palavras escritas fluidas como o pensamento? Quais os pontos frágeis de seu objeto, quando seu

objeto é você? Como se reinventar sem cair na zona de conforto? Eu sou um corpo ou eu tenho um corpo? Como costurar alma, olho e mão? Como não se limitar? O que é afinal um corpo livre?

Acredito que os conceitos que mais se aproximam do que denomino como precário, neste momento, sejam os conceitos de fragilidade e vulnerabilidade. Vale ressaltar que ambos já foram em algum momento utilizados para descrever o modo como foi gerado o Coletivo Independente Dependente de Artistas. Tais conceitos se conectam diretamente às noções de contingência, perecibilidade e, ainda, transitoriedade. Para o crítico Nicolas Bourriaud (2009, p. 22), “[...] a realidade da arte contemporânea está localizada na precariedade, algo essencial uma vez que toda a reflexão ética sobre a arte contemporânea está intimamente ligada a sua definição de realidade”. Seguindo a noção aplicada ao termo de precariedade, sob esse ponto de vista, acredito ainda mais que o trabalho que venho desenvolvendo - ou mais especificamente, para este momento, o espetáculo *História / Container* - lida diretamente com essa tal realidade imbricada ao termo.

Uma obra, desenvolvida de modo inteiramente colaborativo, horizontalizado, não hierárquico, a partir de uma residência artis-

tica impulsionada por uma companhia suíça, já estabelecida no cenário da dança internacional, e destinada a artistas independentes, moradores do nordeste brasileiro, com realidades, histórias e experiências distintas.

De modo a tornar mais tangível a necessidade de trazermos o termo de precariedade, vale ainda evidenciar o modo como o Coletivo Independente Dependente de Artistas foi criado.

Quase que paralelamente à criação do espetáculo *História / Container*, surge o Coletivo CIDA, um núcleo artístico desenvolvido pela necessidade da criação de um espaço que minimizasse a constante invisibilização dos artistas independentes. Criado também com a perspectiva de dar voz/ espaço à artistas negros, com e / ou sem deficiências. Surge ainda, pela necessidade de geração de suporte para a criação artística independente, se estabelecendo a partir da realidade de seus colaboradores agirem uns como os pilares para as construções / produções dos outros.

Funcionamos, basicamente, de acordo com as necessidades de cada trabalho. Um exemplo direto é a formação do espetáculo *História / Container (2016)*. Originalmente pensado para ser sempre executado com três artistas em cena, em nossa

estreia - parafraseando Carlos Drummond de Ardrade⁵⁴ - encontramos mais uma pedra em nosso caminho. Manuel Castomo, artista moçambicano, um dos artistas feitores da peça, foi obrigado a “dar meia volta” quando já havia começado o percurso rumo às terras além-mar. Nossa estreia, já estruturada há cerca de seis meses e prevista para acontecer na cidade de Genebra/Suíça, sofreu alterações bruscas. Manuel havia sido impedido de sair do Brasil, por questões que até hoje desconhecemos, mesmo estando legalmente no país já há alguns anos. Depois de muito esforço, é chegado o grande dia! *Le jour de la première!* Chegamos em nossa estreia, entretanto parte da engrenagem estava faltando. Tivemos que reinventar o *modus operandi* da peça para que, a partir de então ela pudesse ser jogada não mais por três jogadores, mas sim, por dois. E assim o fizemos! Construímos uma nova metodologia para compormos em tempo real. Agora possuíamos em nossas mãos dois modos de jogar esse jogo. Ora com três jogadores, ora com dois.

Para Manuel, a frustração de ter um visto negado foi mote para a construção de um novo trabalho artístico. O curta-metragem *Ilha Suíça*, de Direção de Bia Rodrigues (Biarritz)⁵⁵ construiu, a partir de movimentos criados em tempo real, uma analogia a toda essa história não vista.

⁵⁴ **Carlos Drummond de Andrade** (Itabira, 31 de outubro de 1902 – Rio de Janeiro, 17 de agosto de 1987) foi um poeta, contista e cronista brasileiro, considerado por muitos o mais influente poeta brasileiro do século XX. Drummond foi um dos principais poetas da segunda geração do Modernismo brasileiro.

⁵⁵ **Bia Rodrigues (Biarritz)** @biarritzzz



CURTA-METRAGEM ILHA SUÍÇA

"A frustração de um visto negado transformou um sonho neste filme. Ou este filme num sonho. O bailarino e coreógrafo moçambicano Manuel Castomo teve sua entrada na Suíça negada. No lugar, ficou uma ilha, esse pedaço de terra (im)possível para seu corpo e sua dança imigrantes."

(Março de 2017 - Manuel Castomo e Biarritz)

No que se refere à criação em tempo real, Muniz (2004) diz que o ato de originar e executar simultaneamente o movimento ocorre dentro de propostas assentadas e propõe originar e executar movimentos na própria cena, reforçando a espontaneidade e valorizando as imperfeições do homem.

Pensando como LOUPPE (2012, p.189), que afirma que o “espaço move-se através de nós, mas também em nós”, o intérprete ao criar em tempo real se relaciona com o espaço, com a cenografia e com a arquitetura. Ele se afeta fazendo com que o resultado do trabalho tenha uma qualidade de movimento muito ligada com as relações no espaço cênico.

A dança moderna, segundo MUNIZ (2004), por exemplo, utilizou a improvisação para encurtar a distância entre criador e intérprete, fazendo dela uma ferramenta de composição coreográfica, trabalhada durante o processo de criação e não enquanto um produto acabado.

“Compor danças envolve formatar em um mesmo sistema alguns elementos que, através de conexões estabelecidas entre eles, traduzam o pensamento do criador” (MUNIZ, 2001, p. 50). Ao compor em tempo real, o intérprete abre a percepção para

ouvir o outro - que o retroalimenta -, o entorno construído, a memória dos corpos e lugares e, ainda, a si mesmo. “O corpo que improvisa em dança é parte do meio, está no ambiente que o circula e estabelece conexões, transformando e sendo transformado o tempo todo”. (MUNIZ, 2004, p. 10)

A partir dessas considerações, acredito que falar sobre a construção em tempo real seja também falar sobre a vida do artista, sobre suas realidades e sobre seus atravessamentos. É falar sobre fazer escolhas, sobre reevocar histórias. É falar sobre corpo / contêiner. A partir da construção de *História / Container (2016)*, pude constatar que estes processos de compor em tempo real, lidam com a instantaneidade e exigem de seus feitores - sejam eles bailarinos, performers, atores, artistas ou não-artistas -, para além de um arsenal técnico, a construção de um viver juntos.

Retomando os pensamentos de Mundim (2012), o estar no momento presente demanda mais do que um tipo de “espontaneidade” ou de um “agir sem pensar”. Trata-se de reinventar constantemente os modos de se estar no mundo, é necessário exercitar o estar inteiramente, no aqui e no agora, aprender a lidar com a ideia do real. O estar no momento presente demanda uma ética. Para acessar essa metodologia

de criação, o pesquisador/artista deve, então, levar em consideração que a cada novo respirar uma série de novas possibilidades se farão presentes.

Percebo a composição em tempo real como umas das muitas alternativas de se criar mas, para além disso, encaro esse modo de feita em dança como modo de composição vivo. Produzo - aqui em forma textual, mas em sua maioria, em forma de movimento - uma composição que se encontra ligada diretamente à vida, funcionando quase como uma válvula de escape. Encaro-a como uma potência, como algo que se aproxima do incontornável.

O que apresento a partir deste termo, não se resume/limita ao que o termo composição carrega para si em seu modo primário. Apresento a composição em tempo real como percurso de criação relacionado ao presente, relacionado a uma constante alternância de estados. As notas musicais que compõem essa dança que descrevo se desenham a partir de nuances. Tais nuances geram cores/tons, desenvolvem novos espaços no próprio estado presente. Já o presente, por sua vez, alarga-se criando brechas para uma seleção rápida, moldada a partir de pensamentos e intuições.

Esse sinuoso percurso que venho seguindo para com a criação/composição/construção/dramaturgia em tempo real, por mais que transpareça - a olho externo - um segmento retilíneo e finito, por dentro - nas brechas criadas no espaço no momento presente - se constrói de modo infundável. Criar dança em tempo real tem a ver com salvar-se das pré-estabelecidas e rotineiras ações de um bailarino. O acaso, a criatividade e o risco, abrem juntos um intervalo de tempo limitado e possibilitam ao indivíduo - que compõe - uma viagem infinita de um devir. Desenvolve-se um ciclo. "Uma vida dentro de uma vida" (VIANNA, 1990, p.87). E quando isso acontecer, caminhos e travessias surgirão.

CAMINHO OU TRAVESSIA⁵⁶

Denomino como caminhos aqueles percursos que nos dão a certeza de que, se os trilharmos, teremos êxito em nossas expectativas, em nossas jornadas. Esse tal trajeto, porém, tem como característica o tempo lento, calmo, vagaroso, extenso. Ele é certo, todavia, longo. Já as travessias são, para mim, os percursos que nos exigem mais ousadia, pois lidam com a característica de serem arriscados, sinuosos, curvilíneos. Dialogam diretamente com o risco, porém são curtos.

⁵⁶ **Caminho ou Travessia?** Poema, escrito por mim, em 2012, após participação na Conferência Internacional *Corpos ImPerfeitos na Performance Contemporânea*, realizado na cidade de Almada/Portugal. Minha ação na conferência, assim como o poema e até mesmo este capítulo, podem ser encarados como ecos, vestígios, ou desdobramentos das práticas desenvolvidas no Curso de Teatro do Centro Cultural Bernardo Mascarenhas em 2011, a partir da dramaturgia do artista @felipec.moratori criada para a peça “Os Aplanadores de Assoalho”.

CAMINHO OU **TRAVESSIA?**

**O PERCURSO CERTEIRO, PORÉM LONGO,
OU O SINUOSO, ARRISCADO, PORÉM CURTO?**

OPTO PELO RISCO

**PELAS FRONTEIRAS,
PELAS BORDAS,
PELOS ENTORNOS,
PELOS CRUZAMENTOS,
PELOS ENLACES.**

OPTO PELOS VÉRTICES.

QUINAS.

ESQUINAS.

ATRAVESSADURAS.

DERRAMAMENTOS, ACESSOS, MEMÓRIAS, CONTINGÊNCIAS.

OPTO PELA RESPIRAÇÃO.

DERIVAS INVOLUNTÁRIAS, MAPEAMENTOS.

AS RELAÇÕES PARA COM O ESPAÇO.

TERRITORIALIZAÇÃO,

DESTERRITORIALIZAÇÃO

E RETERRITORIALIZAÇÃO.

A FONTE CONSTANTE DE REMINISCÊNCIAS.

OPTO

PELO LIDAR COM O INVISÍVEL

QUE FOGUE E

AO MESMO TEMPO

VAI DE ENCONTRO.

Me coloco neste momento em um percurso de revisitação. Para além de reatruvessar, me proponho a transtravessamentos diante de um vasto território de lembranças, águas, dores, amores e afins.

No âmbito de meus processos criativos dentro do Coletivo Independente Dependente de Artistas, as discussões no entorno do conceito de Corpo-Espaço sempre se fizeram presentes durante as reflexões, entendendo que corpo e espaço não poderiam ser compreendidos como duas porções separadas. Em convergência a esse pensamento, Bevilaqua nos apresenta:

Corpo-Espaço. Palavras e significados que se juntam no momento da improvisação, com a impossibilidade de separação entre ambas. Segundo as leis da química, CORPO é qualquer porção limitada de matéria, que, por sua vez, é tudo que tem massa e ocupa um lugar no espaço. Meu corpo no efeito de ESPAÇO. Entretanto, não considero a ocupação do corpo no espaço. Acredito, após percorrer conceitos e experiências durante os encontros de pesquisa, que o corpo é espaço. (BEVILAQUA 2012, p. 58)

Nesta perspectiva, o termo corpo/contêiner, se aproxima do conceito trazido

por Bevilaqua (2012), ao mesmo tempo que justifica e sintetiza o entendimento de biografia corporal, o entendimento de aglomeração de conhecimento e, ainda, o que diz respeito ao chamado repertório coreográfico do artista, apresentados anteriormente. O termo compreende todas essas ramificações, de modo a facilitar o entendimento de cada uma delas, sem perder suas propriedades principais. Ou seja, ele minimiza sem reduzi-las.

Venho percebendo, ao longo deste processo contínuo de aprendizagem para/com a dança, que as pessoas possuem em seus baús imaginários mais lugares dentro do que chamamos de corpo do que lugares para repousar tal corpo. Permitir-se liquefazer é, também, dar-se aos encontros, é aceitar as possibilidades de olhos bem abertos. Neste meu caminho pisado, percebo que os que mais se diluíram foram aqueles que se permitiram rasgar, romper, queimar, cuspir, rabiscar, costurar... corpos containers... corpos habitáveis.

Para este percurso de escrita, faço uso da autorreferenciação como um elemento de defesa do meu fazer artístico, trazendo à tona conceitos por mim adotados, tendo como base estrutural as realidades acumuladas em meu Corpo/Contêiner ao longo

de minhas travessias transdisciplinares para/ com a dança e a composição em tempo real.

Rodrigues e Neves (2012, p. 29) definem a autorreferência como algo que “(...) constitui-se no fato de que aquilo que pode ser compreendido como elemento, parte, aspecto, processo, interação de (ou em) um sistema está voltado, envolvido, inextricavelmente, consigo mesmo”.

Aqui o termo “consigo mesmo” faz referência à independência a partir do modo com que os outros observam o elemento. A autorreferência, neste caso, faz alusão à habilidade do sistema de produzir não somente as suas estruturas, mas também seus elementos operacionais por meio de construções internas.

Tratando-se de uma pesquisa do próprio fazer artístico, a autorreferência se justifica quase que simultaneamente. Caracterizado pela pluralidade, pelas diferenças, o sujeito é formado por vários modos de “si”. Deste modo, nada mais pertinente do que trazer para a discussão o próprio sujeito. Neste caso, além de trazer minhas experiências enquanto intérprete das obras apresentadas, também faço uso de minhas outras vivências – para além destas obras – para evidenciar a multiplicidade de “eus” existentes no processo de desenvolvimento de dança relacionado ao agora, ao presente.

Outro elemento importante para esta travessia são os processos e atravessamentos incitados por artistas que traçaram percursos similares aos que venho descobrindo ao longo de minha trajetória nas artes, criando, deste modo, um tipo de espaço inclinado à minimizar a invisibilidade, dando visibilidade aos - que entendo como - reais fatores/pensadores/experenciadores/respiradores da dança.

Para chegar na composição em tempo real, é relevante apontar que, antes, disponho-me à apreciação dos encontros, entendendo-os como espaço para a experiência, afeto e, ao mesmo tempo, enquanto ponto de partida e chegada para a geração de vocabulário de movimento. Proponho que nos apeguemos, neste momento, às origens da palavra ‘experiência’. Do latim *experiri*, que quer dizer provar, experimentar. Segundo Jorge Larossa:

A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. O radical é *periri*, que se encontra também em *periculum*, perigo. A raiz indo-europeia é *per*, com a qual se relaciona antes de tudo a ideia de travessia, e secundariamente a ideia de prova. (LAROSSA, 2014, p. 25)

Para além do apreciar, me coloco frente a algumas outras questões, que julgo como imprescindíveis para lidar com o modo com que decidi me colocar na/para a dança. Sendo assim, deixo aqui transparecer a coletivização das experiências como uma das ferramentas possíveis para facilitar a aproximação com a criação em tempo real. Entendo o compartilhamento como um propulsor para construção coreográfica em tempo real, bem como um tradutor dos idiomas corporais de cada indivíduo exposto à este encontro de experiência – seja este conscientemente ou não.

A presente pesquisa tem como ferramenta propulsora para a sua criação uma busca direta pelas relações existentes entre a produção artística do autor e os conceitos de: composição em tempo real; experiências coletivizadas e práticas performativas, todas elas no âmbito da criação transdisciplinar em dança. Tais conceitos, cada um em seu tempo, modo, feitura e configuração, inevitavelmente, surgem na vida do autor e começam a se enraizar em seus processos criativos - sejam eles na linguagem das artes visuais ou nas linguagens corpóreas, na performance ou na dança - de modo a tornar-se parte do processo respiratório do artista. Ou seja, tais conceitos passam a se relacionar com o autor/artista de modo constante e irrefutável. Tornam-se peças fundamentais para

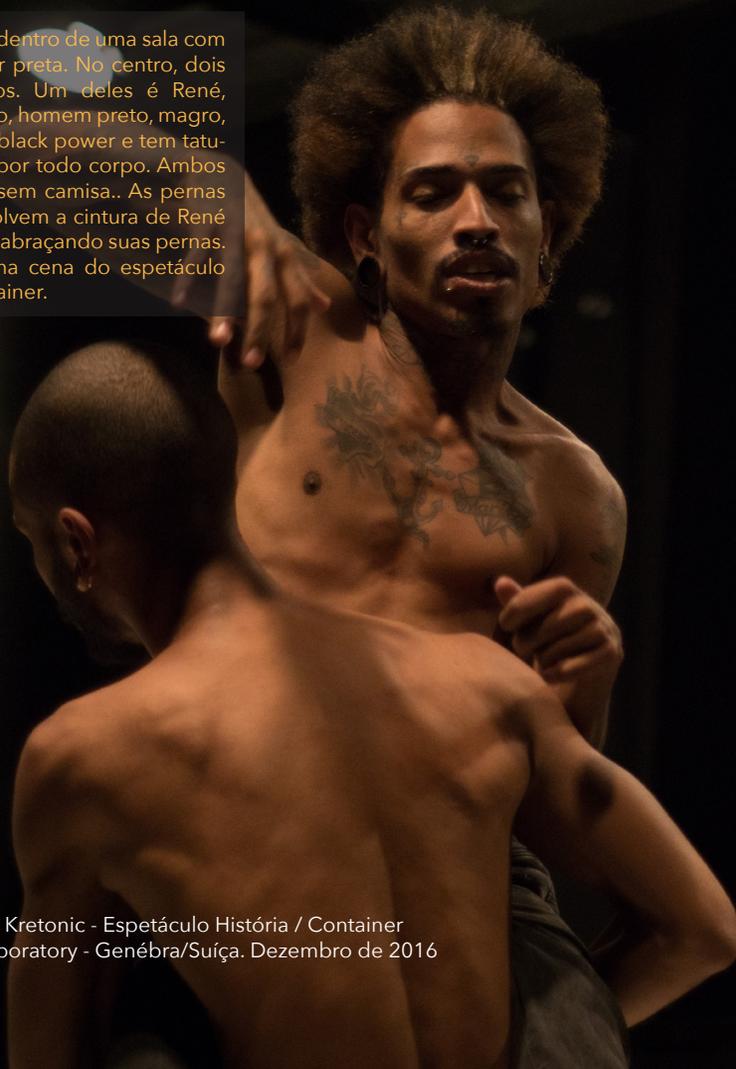
as passadas/presentes/futuras construções e processos criativos do artista.

Notem que os termos autor e artista começam - meio que propositalmente - a se confundir/fundir/homogeneizar/liquifazer. Outro propósito desta pesquisa é trazer à tona, como referencial teórico, autores e artistas que produzem o que conceituam, ou ainda, que conceituam o que produzem. Ou seja, ao longo de todos meus apontamentos, prioritariamente, terei embasamento nos discursos de artistas, desenvolvendo - ou possivelmente, dando brechas para o desenvolvimento de - uma rede de relações entre artistas. Dando, deste modo, latitude, altitude, sangue, corpo e voz para que artistas sejam entendidos e legitimados - também, mas não unicamente - enquanto reais detentores dos saberes.



Uma imagem, dentro de uma sala com paredes na cor preta. No centro, dois homens negros. Um deles é René, o outro é Diogo, homem preto, magro, possui cabelo black power e tem tatuagens visíveis por todo corpo. Ambos encontram-se sem camisa.. As pernas de Diogo envolvem a cintura de René que o carrega, abraçando suas pernas. Trata-se de uma cena do espetáculo História / Container.

FONTE: David Kretonic - Espetáculo História / Container
(2016) Flux Laboratory - Gênébra/Suíça. Dezembro de 2016



LIQUIFAZER-SE

RASGO, RESPIRO, SECO, SECA.

SILENCIA.

SILENCIAR.

A ÁGUA NO CHÃO DE UM DIA CHUVOSO LOGO EVAPORA.

NO FIM DE MAIS UM DIA, O CALOR,

ORA ACALMA,

ORA SUFOCA.

UM TOM DE AZUL INTENSO. **PROFUNDO. ÍNTIMO.**

SINTO A TEMPERATURA DESSE AZUL ESFRIAR PELOS MEUS MOVIMENTOS.

CORPOS REVELADORES DE HISTÓRIAS.

CONTOS.

SONHOS.

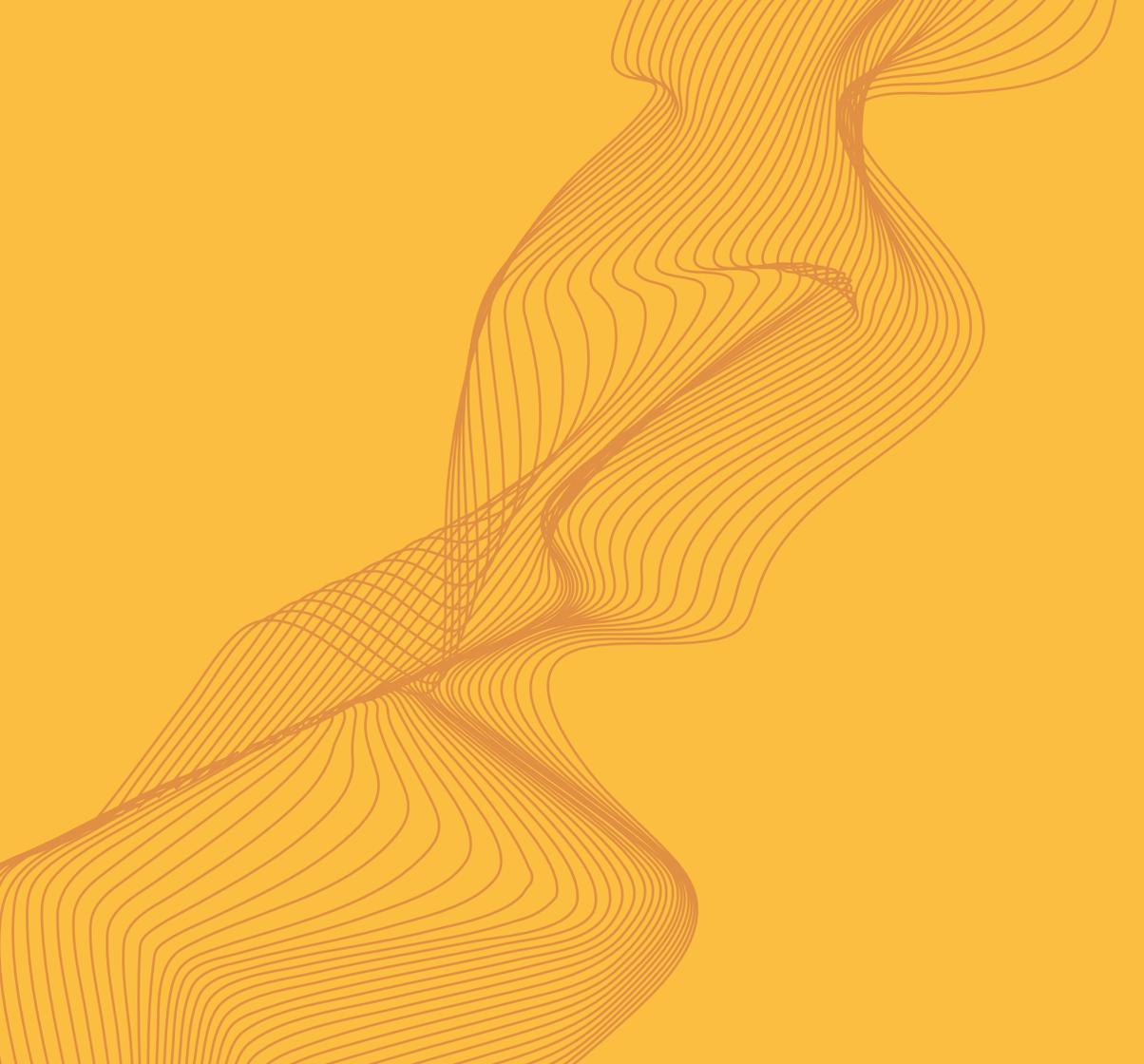
LEMBRANÇAS INVENTADAS.

PALAVRAS NÃO VERBAIS.

PALAVRAS QUE GRITAM EM SILÊNCIO.

DORES. ALEGRIAS.

PEDAÇOS DE SI.



~~CAPÍTULO 3~~

FRONTEIRAS, DERIVAS E DESVIOS



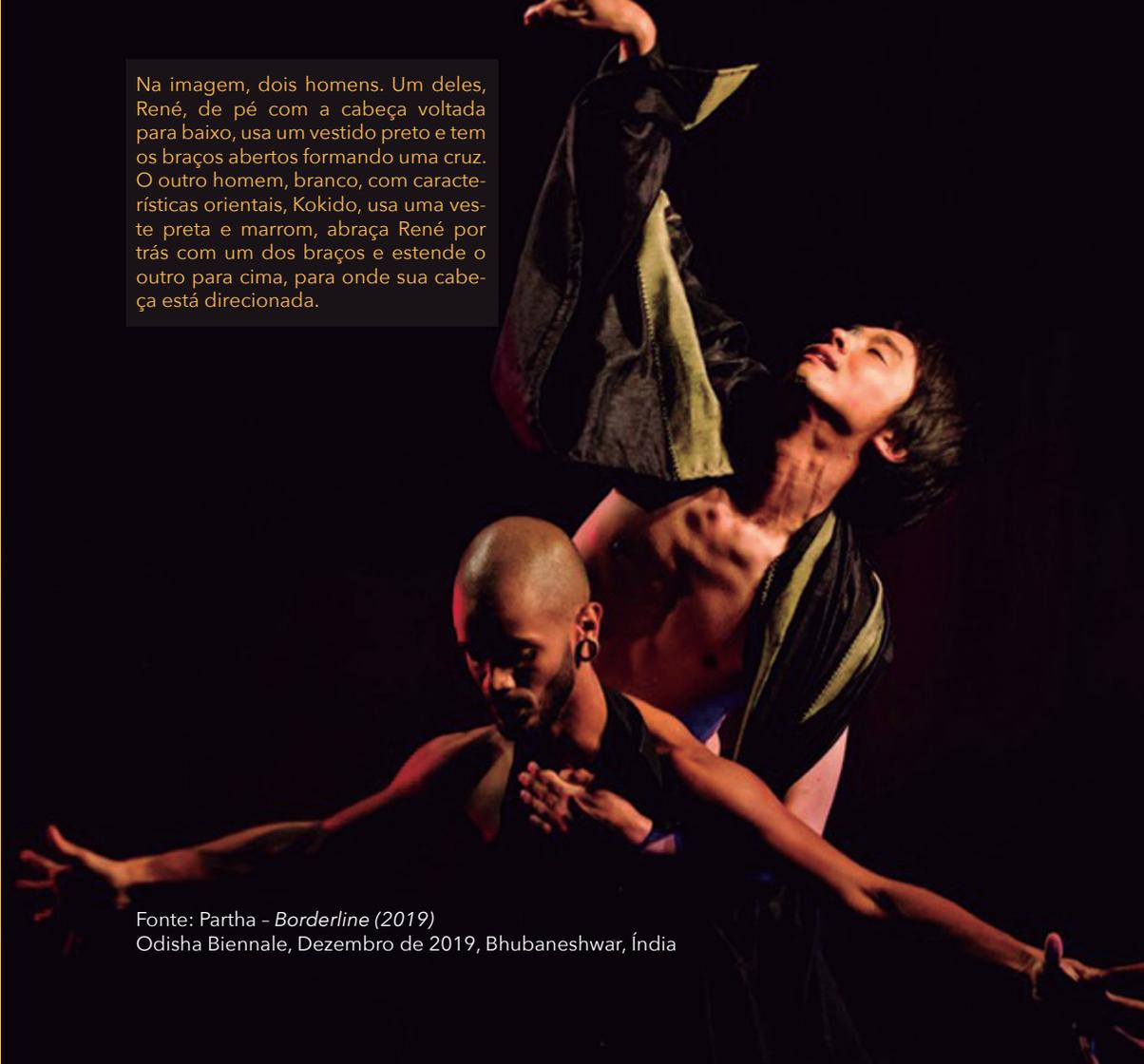
TRILHA SONORA INDICATIVA PARA FRONTEIRAS DE DESVIO

Composto por XARVS • LIVE SET - Sebourubu (Natal, RN)

Na imagem, dois homens. Um deles, René, de pé com a cabeça voltada para baixo, usa um vestido preto e tem os braços abertos formando uma cruz. O outro homem, branco, com características orientais, Kokido, usa uma veste preta e marrom, abraça René por trás com um dos braços e estende o outro para cima, para onde sua cabeça está direcionada.

Fonte: Partha - *Borderline* (2019)

Odisha Biennale, Dezembro de 2019, Bhubaneswar, Índia



Diferentemente dos demais capítulos desse livro performativo, no Capítulo III Fronteiras, Derivas e Desvios, relaciono-me com o percurso trilhado pelos capítulos anteriores e me debruço a esmiuçar não unicamente um processo criativo mas, sim, os desdobramentos originados de dois processos criativos diferentes para/com residências artísticas, estes estando atrelados às discussões para/com os conceitos levantados ao longo deste trajeto em movimento, criando desse modo, um espaço para visualizarmos as possíveis conclusões/reverberações movediças dessa pesquisa de dança.

Como nossa primeira parada, ou talvez nosso primeiro desvio, apresento a *Residência Artística Nu Escuro (2018)*, já realizada em duas diferentes edições. A primeira edição, concretizada na sede do Coletivo Independente Dependente de Artistas, a Casa Tomada, contou com o patrocínio da Prefeitura da cidade de Natal, através do Edital Cena Processo e foi realizado em agosto de 2018, na cidade de Natal/RN. A segunda edição, realizada em setembro e outubro de 2018, como uma das ações contempladas pelo II Programa de Residência Internacional - OCA, esteve sediada na Casa de Cultura da América Latina, em Brasília/DF e contou, além do patrocínio da própria Casa de Cultura, com

o apoio da OEI - Organização dos Estados Ibero Americanos, outra financiadora do Programa de Residência Internacional - OCA. A *Residência Artística Nu Escuro (2018)*, em suas duas edições, consistiu em um processo criativo, em formato de imersão, desenhado por mim e direcionado a outros jovens artistas emergentes/independentes do cenário atual de dança contemporânea e performance.

Nosso segundo desdobramento neste capítulo é denominado *Borderline (2019)* e se caracteriza como um espetáculo de dança visual com assinatura de Masako Ono e colaboração de diversos artistas. A obra coreográfica, em sua versão teste, foi construída de modo inteiramente colaborativo entre os meses de novembro e dezembro de 2019, na cidade de Bhubaneswar/Índia, como parte da programação da quarta edição da **Odisha Biennale**⁵⁷. A construção do espetáculo se deu como uma das ações do Artist in Residence Program Odisha Biennale 2019 e contou com o suporte de diversos patrocinadores, dentre eles destaca-se The Japan Foundation. Com organização da Border Line in TOKYO Pilgrimage Executive Committee, hoje o projeto segue com seus desdobramentos e se prepara para uma nova versão no Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture Arts Council Tokyo, no Japão.

⁵⁷ **Odisha Biennale** é um festival multidisciplinar dedicado à arte contemporânea. É realizado a cada dois anos desde 2013 em Bhubaneswar, capital do estado de Orissa, na Índia. @odishabiennale

RESIDÊNCIA ARTÍSTICA NU ESCURO

Agosto de 2018, Casa Tomada, Natal/RN

Outubro de 2018, Casa de Cultura da América Latina, Brasília/DF

Antes de continuar, reorganize algo.
Uma gaveta, um cômodo, um pensamento, uma ideia.
Retorne quando se sentir confortável com a reorganização.

Para a primeira edição de *Nu Escuro (2018)*, lançamos uma convocatória à nível internacional e abrimos as portas/janelas/espacos da Casa Tomada para uma semana de experiências coletivizadas sobre a subjetividade. A partir daquele momento, o espaço da casa, agora reconfigurado, não representava apenas uma moradia. Este espaço nos permitia – provocadores e participantes – um outro modo de existência. Foram sete intensos dias imersos neste processo criativo retroalimentativo. Éramos seis artistas emergentes/independentes juntos, construindo, desconstruindo e reconstruindo movimentos, sensações e pensamentos. Nossas práticas diárias foram, inicialmente, pensadas pelos até então provocadores. Ao longo do percurso para/com a residência, essas tais práticas começam, à medida que os participantes passam a se sentir confortáveis para tal, a se borrar. Os direcionamentos tornam-se colaborativos e coletivizados, todos tornam-se provocadores e, ao mesmo tempo, participantes. Tudo faz parte do processo criativo, desde a feitura do café até as conversas ao fim de cada experimento sensível. Cada um dos artistas selecionados para esta edição possui uma bagagem própria, um percurso singular para/com as artes, bem como uma história única a ser contada – mesmo que não linearmente – através de seus movimentos.

A segunda edição de *Nu Escuro (2018)* também contou com uma convocatória a nível internacional onde artistas e não artistas foram encorajados a se inscreverem para um mergulho em uma residência dentro de outra residência. Foram cinco dias de experimentos interdisciplinares tendo como linguagem principal de pesquisa a dança contemporânea, mas nos relacionando com as linguagens de trabalho de cada um dos artistas selecionados. Em *Nu Escuro (2018)* todos somos os protagonistas.

Neste momento, com a exacerbação deste processo criativo em formato imersivo, apresento uma residência artística que foi pensada para servir como fonte propulsora para outros muitos processos de criação, tanto no âmbito do Coletivo Independente Dependente de Artistas quanto para cada um dos artistas que já atravessaram essa proposta de ação formativa/performativa, configurada como residência.

Nu Escuro (2018) foi desenhada como uma ação ou, na verdade, como um repertório de ações investigativas, e se concretiza a partir da parceria contínua com a bailarina e coreógrafa Rozeane Oliveira – que, aqui, se junta a mim como uma das proponentes de ações – para convidar artistas das mais diversas realidades, linguagens

e localidades para uma proposta criativa que tem como base a sensorialidade e a subjetividade. A cada nova execução de *Nu Escuro (2018)*, juntos - participantes e provocadores - levam a público o resultado coreográfico/performativo de um processo imersivo com duração de aproximadamente uma semana, onde em cada um dos dias, os participantes são convidados a desentredarem por territórios até então desconhecidos. Cada uma das muitas ações propostas ao longo da residência sugere que os participantes desconstruam suas pré-molduras e sugere, ainda, que cada um dos participantes dê início à uma busca individual que perpassa a criação de subjetividade coletiva. Aqui nos deparamos com o conceito de práticas performativas na dança - conceito amplamente esmiuçado a partir dos estudos contínuos relacionados às práticas de produção em dança do Coletivo Independente Dependente de Artistas - friccionado ao conceito de composição em tempo real já apresentado anteriormente. Sob o que apresento como práticas performativas, a Pesquisadora Sibebe Sastre aponta:

(...)as práticas performativas são consideradas aproximações entre dança e performance, cultivando uma apropriação corporal de ideias singulares sobre uma dança própria. São aproximações de um pensamento con-

temporâneo de dança, que interfere no modo como produzimos dança, no modo como lançamos mão (lançamos corpo) dos repertórios já impressos em nossas células por outras práticas de dança. São inscrições de si no espaço, com o outro, constituindo relações em movimento, relações sempre cambiantes, em fluxo, mediadas por improvisações estruturadas realizadas sob observação com objetivos pedagógicos específicos. Podem conter algum teor de interatividade e produzir algum tipo de registro feito por observadores. Também podemos defini-las, mesmo que precariamente, por negação. Práticas performativas, aqui, não ocorrem sob a forma de uma apresentação espetacular ensaiada para tal; não são performance arte, mas se relacionam com conceitos da performance. Também não são um treinamento corporal técnico específico com objetivos virtuosos para um corpo em formação. São práticas em dança e improvisação. Têm por base colocar em jogo tudo o que o corpo conhece de movimento e fazer novos arranjos a partir de situações inesperadas. Pressupõem o olhar do outro: tanto o olhar do colega que registra e analisa os movimentos em produção quanto o olhar de um outro desconhecido, um transeunte de espaços em uso ou mesmo grupos que não se conhecem. (...) (SASTRE, 2015, p. 21)

Pela perspectiva da autora, as práticas performativas carregam para si um potencial formativo gigantesco de transformação, tanto no que se refere ao individual quanto ao coletivo. Deste modo, na perspectiva desta pesquisa, acredita-se que ao sobrepormos este conceito com o conceito de composição em tempo real, poderemos ampliar nosso solo de experimentação, ação e formação, de modo a possibilitar brechas e desvios para outras leituras e escritas em dança.

Ao se perceber produzindo a partir de tais práticas, o artista, ou o núcleo de artistas, tem a observação de si e do outro, bem como a percepção dos mesmos como produtor de novos modos agenciadores do pensar e do sentir. Estes singulares modos podem surgir como uma extensa camada reflexiva, como também, uma pequena brecha entre os movimentos. Ambas as formas, muito potentes. Aqui as quantidades de soluções que são produzidas não são nosso foco principal, mas, sim, as intensidades de tais produções. Para as efêmeras situações possíveis nesse âmbito criativo/composicional - sejam elas nomeadas como improviso, como composição em tempo real ou como práticas performativas -, as intensidades com que as soluções são originadas para situações do agora são as fermentas chaves para a construção em tempo real, pois pos-

sibilita - por muitas vezes - a condensação de amplas zonas temporais num intenso e singular fragmento de segundo que, por sua vez, age como possibilitador de um amplo solo de conhecimento.

Neste meu percurso para/com *Nu Escuro (2018)* descobri que existem alguns mais ousados que outros. Alguns que se permitem produzir travessias e/ou encontrar desvios. Alguns que coreografam e desco-reografam seus próprios corpos constantemente em níveis, desníveis, marchas e contra-marchas, equilíbrios e desequilíbrios. Alguns que ampliam seu campo de visão cada vez que respiram. Alguns que percebem que o caminho mais curto entre um ponto e outro é a reta e, então, tornam esta reta curva sem se importar com a proximidade, fazendo surgir o percurso mais longo, mais proveitoso, mais avassalador, a travessia.

Através de seus corpos, marcas, manchas, costuras, riscos, sangues, percebi que existem ainda alguns que aproveitam mais os ecos, os rastros deixados pela travessia. Esses tais alguns, assim como eu, escolhem a sinuosidade de novo, de novo e de novo.

De modo situacional, a deriva⁵⁸ se coloca como procedimento para atravessar ambiências. Em *Nu Escuro (2018)*, é basicamente este o ponto de partida. Temos a deriva e precisamos migrar por entre os ambientes sensoriais - às vezes até mesmo ambientes supra-sensoriais. Somente aí, ao longo dessas experiências imersivas, começa-se a deixar ver o reconhecimento. Um tipo de reconhecimento oposto às noções limitadas de viagem/passeio. Um reconhecimento de "si" através do "outro", através do espaço. Note que aqui, uma vez mais, apresento o espaço enquanto "outro". O espaço, sob a perspectiva desta pesquisa, é tão potente quanto qualquer outro indivíduo. Ele sugere ações. Ele orienta. Ele desorienta. Ele permite... E permitir-se derivar é - mesmo que inconscientemente - rejeitar as obrigatoriedades imbuídas naturalmente ao deslocamento, para dedicar-se aos pedidos dos novos territórios e dos desvios que possam surgir.

O que apresento como deriva é um modo mais nítido de falar sobre as experiências de mergulho de si descritas no **Capítulo 2 CORPO / CONTÊINER** e surge a partir do entendimento trazido pela pesquisadora Rosane Preciosa⁵⁹,

com quem tive o prazer de ser atravessado anos atrás, ao longo deste percurso para com a produção de subjetividade. Durante a criação do espetáculo *História / Container (2016)* ainda não havia friccionado estes dois conceitos. Apenas em *Nu Escuro (2018)* consigo enxergar o que Preciosa nos apresentava com uma maestria poética, em seu livro 'Rumores Discretos da Subjetividade', destacado no trecho a seguir:

Os pés inquietos das crianças procuram terrenos estranhos para pisar. Quanto mais esburacados, pedregosos, enlameados, mais brincadeiras rendem. Desafiando o equilíbrio da verticalidade que lhes ensinaram, acabam encontrando outros centros de amparo. Parecem ouvir a voz do chão a lhes dizer: cai que eu te cuido. O chão delas é o da ilimitada curiosidade, da bisbilhotice, da expedição exploratória. Nunca está firmemente assentado num lugar. Não é chão para se medir em passadas nem para se calcular a velocidade de um deslocamento. É um chão de farras, de ambulância, de perquirição. Chão de piruetas, de extravagâncias, onde se investigam e inventam formas de caminhar, modos de viver. (PRECIOSA, 2010, p. 81)

⁵⁸ A **Teoria da deriva** é da autoria do pensador situacionista Guy Debord. Foi criada em 1958 e publicada, em esboço, na Revista Internacional Situacionista.

⁵⁹ **Rosane Preciosa** @rosanepreciosa

Preciosa (2010) nos transporta para um universo quase imaginário, onde o desenveredar de novos territórios é uma alternativa para produzir desafios e, por consequência, novos, mais profundos e mais ousados discursos. Deste modo, aqui em *Nu Escuro (2018)*, uma vez mais, trago nossos possíveis caminhos e travessias. Caminho, como sendo oposto à deriva. Caminho, como um solo já explorado, já visitado e, por consequência, limitado, enrijecido. Já a travessia, como sendo o novo, o irregular, algo mais próximo das sinuosidades, dos riscos e das curiosidades. A deriva, deste modo, pode nos direcionar para territórios muito mais férteis do que os solos já experienciados. A deriva é uma ferramenta facilitadora da travessia.

Neste momento, reforçando a importância de termos a escrita de artista enquanto um modo de conceituação do próprio fazer artístico, bem como, reforçando a importância da configuração deste livro performativo, apresento os vestígios/rastros/escorrimentos/ecos dos artistas que, de modo singular, me atravessaram ao longo destes dois momentos de feitura da *Residência Artística Nu Escuro (2018)*. Para me aprofundar neste conceito de escrita de artista, trago para mais perto as palavras do pesquisador e artista Raphael Couto que nos apresenta o conceito ao longo de toda sua dissertação de modo muito generoso e poético:

Assim como corpo, pele e encarnação, a ideia de escrita aqui se configura enquanto problema. Tanto no escrever enquanto processo reflexivo, na escrita de artista aqui pensando com a própria poética, quanto na escrita enquanto processo de fazer artístico: escrever na carne (e esta já como citado, já carregada de uma textualidade), elaborar esses programas prévios de ações, assim como os estudos, e os cadernos enquanto uma forma especial de escrita. Assim como de leitura. Dessa forma é importante pensar na escrita e na leitura como problemas: os cadernos e livros de artista se configuram numa escrita ímpar, onde não apenas a estrutura linear, de páginas e frases da esquerda para a direita e de cima para baixo são rompidas, como a própria matéria-suporte do livro. Escrever aqui pressupõe um ato expandido, além de sua estrutura original e tradicional, que transita desde anotações recorrentes a um trabalho até a um caderno que ganhe condição de objeto: o acúmulo de notas e ideias acaba por si dando aos cadernos um status de obra autônoma, sem necessariamente serem vistos como complementares a uma obra ou apenas dos estudos como curiosidade e um entendimento mais profundo do artista. (COUTO, 2013, p. 379-384)

O pesquisador apresenta várias possibilidades da escrita de artista. A apresenta enquanto suporte para conceituar, enquan-

to linguagem autônoma de experimentação e criação, enquanto registro das plurais práticas de artista, enquanto performance e, aqui, nesta pesquisa, apresento-a enquanto dança, enquanto movimento, enquanto fluxo. Paulo Silveira, que é um dos principais pesquisadores sobre a escrita de artista afirma que:

Em toda e qualquer situação, o livro de artista será sempre obra. Sempre. Seus arautos decidirão ou não, e tentarão nos convencer se ele é uma obra “de” arte ou se é uma obra “da” arte, por mais tola que possa parecer uma divisão feita dessa forma. O que teria uma importância apenas relativa, já que não ter o olhar crítico tornado apto para o desfrute dessa riqueza, isso sim seria uma bobagem. (SILVEIRA, 2012, p.57)

São infinitas as possibilidades para se conceituar a escrita performativa de um artista, e elas estão inteiramente relacionadas ao espaço em que ele habita no universo da arte que, como fala Drucker (1999), está em uma zona híbrida, na fronteira de outras atividades artísticas, como entre a literatura e as artes visuais. Paulo Silveira (2008) discorre sobre o quanto o tema é ainda muito problemático e põe em xeque nosso modo de encarar a escrita do artista.

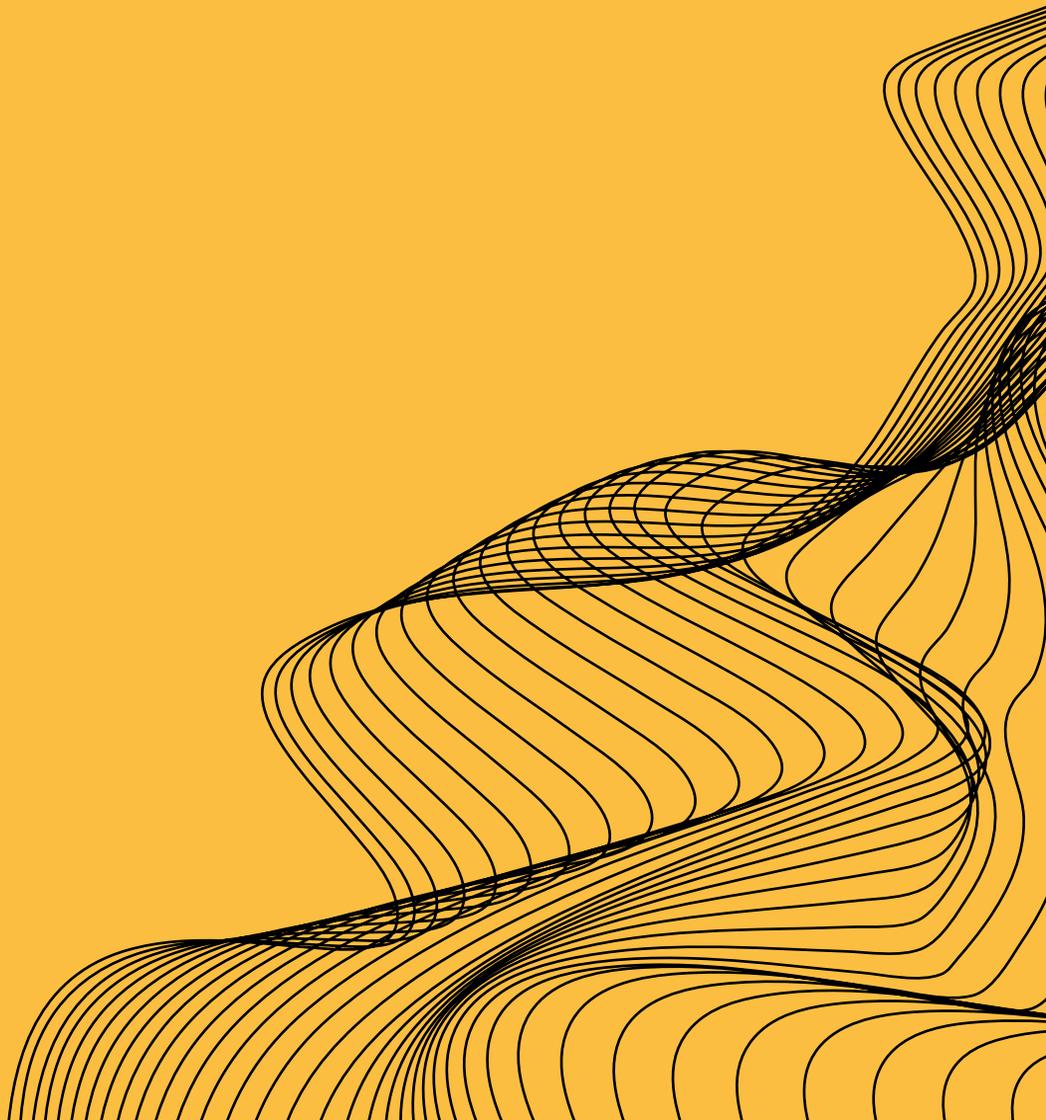
Lidar com o processo criativo do artista, independentemente das linguagens-suporte para o trabalho, nos implica uma relação direta para com sua memória, imaginação e poética. Estudar cada uma destas partes sem relacioná-las seria minimizar a potência da criação deste corpo/contêiner. Estamos lidando com a produção de subjetividade do ser humano, do próprio ser. Deste modo, falar sobre a escrita de artista é, também, falar sobre a vida deste artista, sobre suas particularidades, escolhas, modos de si.

Partindo das experiências do artista, esta pesquisa apresenta a partir de uma escrita visual, uma equivalente importância para a produção intelectual, produção artística e produção científica. Os escritos trazidos aqui discorrem de modo poético sobre um processo experiencial, vivido e descrito pelo próprio artista. Freire e Guimarães (2001) discorrem sobre a importância de instruir-se com suas próprias experiências em uma obra que apresenta o conceito já em seu título, “Aprendendo Com A Própria História”:

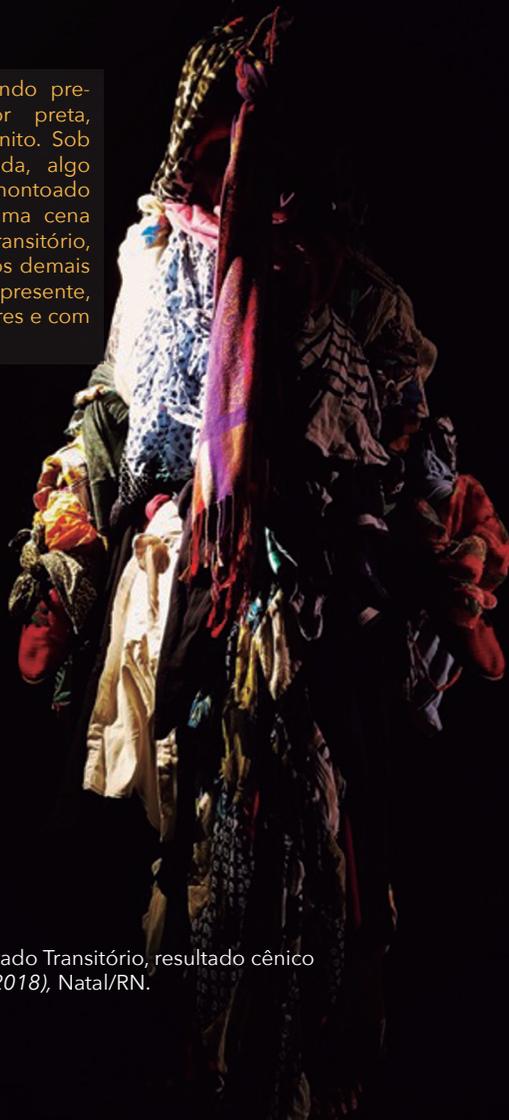
Em primeiro lugar, nós estamos afirmando com esse título que ninguém aprende fora da história. Segundo: deixamos muito claro que ninguém aprende individualmente apenas. Quer dizer: nós somos sócio-históricos, ou seres histórico-so-

ciais e culturais, e que, por isso mesmo, o nosso aprendizado se dá na prática geral de que fazemos parte, na prática social. (FREIRE, GUIMARÃES, 2001, p. 27)

Trazer suas experiências de dança para as palavras é um outro modo de falar sobre si. É um outro modo de construir dança. No caso desta pesquisa, dialogar sobre um percurso próprio trata também de uma alternativa política de autorreferenciamento. Uma alternativa para criar espaços/lugares de fala para o artista, frequentemente silenciado/invisibilizado pela sociedade que o cerca.



Uma imagem, com o fundo predominantemente na cor preta, com característica de infinito. Sob uma iluminação amarelada, algo que aparenta ser um amontoado de roupas. Trata-se de uma cena do espetáculo Estado Transitório, onde René é coberto pelos demais intérpretes e pelo público presente, por roupas de diversas cores e com estampas variadas.



Fonte: Arquivo pessoal
Registro do Espetáculo Estado Transitório, resultado cênico
da *Residência Nu Escuro* (2018), Natal/RN.

NU ESCURO SOB O OLHAR DE ADELMO VALE⁶⁰

“1º dia: a nossa chegada foi bem ritualística, a luz, o som. Iniciar em círculos me remete sempre a conexões espirituais. Olhar profundamente nos olhos de cada um é poder visitar por alguns instantes suas almas. Todo esse construir passa por mim como uma possibilidade de encontrar corpos diferentes, que nunca vi, e ver qual é a minha disponibilidade para essa relação. Qual a minha disponibilidade pra criar uma relação? Que tipo de relação? O que entendemos por uma relação? A cada segundo vivido na proposta, eu experienciava essas questões, nossos corpos reagem todas as horas, querendo, cheirando, saboreando, repulsando; senti frio, aconchego. Dei um passeio pelos conhecimentos sinestésicos. A cada hora criando possibilidades diferentes para minha imaginação, criando conexão com o grupo que também participava comigo. Ficava imaginando se tínhamos um pensamento dramático, mesmo nós estando de olhos fechados. Tentava de alguma forma pensar sobre isso, sempre através das imagens que

nos eram sugeridas inicialmente, isso quando estávamos enxergando. Estar sem a visão é bem difícil pra nós artistas visuais e sociedade apegada a visualidade. Isso já nos limita ao movimento, justamente por nossas atitudes de se precaver, entretanto poder estar seguro experienciando a falta de visão é uma sensação muito boa. Porque sabíamos da segurança, é incrível. Senti muita falta dos tempos de cuidado, de ficarmos mais parados, sentido os corpos, o peso, o contato, coisas simples. Senti falta de saber o que fazer, mas, me joguei e fiz. Está muito chic, proporcionar meu corpo à essa experiência. Vou dar uma sugestão de organização metodológica para o processo de tirar a roupa de alguém com olhos vendados, precisamos entender que nem para todos essa ação é simples, não sabemos as imagens corporais que cada corpo trás consigo, não podemos esquecer que os abusos são bem comuns na nossa sociedade, e talvez fazer uma ação dessas, sem uma preparação um pouco mais cuidadosa, fosse traçar no passado, vivendo em memória presente, uma má lembrança. Um descuido que percebo. Essa não é minha realidade, mas como educador preciso tomar cuidado. No mais, estou ansioso com a troca do segundo dia. OBS: acho que fui um pouco tecnicista. Não sei...”

⁶⁰ Adeldo Vale @adovale_

Na imagem, com um fundo predominantemente preto, com aspecto de infinito, cinco artistas, três de pé e dois abaixados, são iluminados por uma luz amarelada. Todos eles vestem poucas peças de roupas, uns sem camisa, outros sem calças. Os três de pé colocam suas mãos em suas próprias nuças e inclinam levemente o pescoço para olhar os dois que estão em baixo. Estes dois estão abaixados como se estivessem pegando algo no chão.

Fonte: Diogo Ricardo
Registro da *Residência Nu Escuro* (2018), Natal/RN



NU ESCURO SOB O OLHAR DE ANDRÉ CHACON⁶¹

“meu mundo em combustão. os encontros que meu corpo faz por fazer parte de um fluxo de contorções dançantes. em meio ao emaranhado do que sou, sou uma liga conectada a tudo que está “fora” de mim e danço, danço sim. por entre todas as situações que sou, por entre todas as palavras que vejo, por entre todas os cheiros que toco, por entre todos as lembranças que sinto. eu sou, soul.

e daí me vejo essência, plasma, vibração. uma série de contorções dançantes alongando meu propósito, meu corpo ocupando o mesmo espaço que o som, o som ocupando o mesmo espaço dentro de mim. aquele espacinho... sabe? aquele espacinho que ninguém conhece

e o som o som

ele vibra aqui dentro também, com o barulho que a gente faz quando quer carinho, o barulho que a gente faz quando quer resposta, o barulho que a gente faz quando quer amor, o barulho que a gente faz quando quer silêncio.

ele vibra dentro da gente, o som. e cria forma e cria imagem e cria um universo inteiro mergulhando para dentro de lugar nenhum, reverberando por entre todas as camadinhas da minha pele.

e me vejo emaranhado entre peles, entre corpos, entre espíritos e já não vejo mais meu corpo cotidiano. eu, meu nome, meu rg e minha nacionalidade já não importam mais. eu sou um ser do universo e desejo me comunicar.”

⁶¹ André Chacon @acheinoescuro

Na imagem, com um fundo predominantemente preto, com aspecto de infinito, cinco artistas, todos de pé e aparentemente em movimento. O contorno de seus corpos está borrado como se a imagem capturasse esse percurso de movimento. Com poucas peças de roupas, sob pouca luminosidade, quatro deles formam um pequeno círculo, enquanto o outro, usando uma coroa dourada e tiras de tecido laranja sobre o rosto, encontra-se um pouco mais afastado.

Fonte: Diogo Ricardo
Registro da *Residência Nu Escuro* (2018), Natal/RN



NU ESCURO SOB O OLHAR DE PATRÍCIA DASÍ⁶²

“Pare por um momento para observar. Observar os olhos das outras pessoas, observar todos os ângulos possíveis. Deixe se influenciar por esse olhar no seu corpo. Sinta a conexão dos dois corpos no espaço. Agora, delicie-se observando todos esses corpos no espaço, com esse novo olhar e grave essas imagens em sua mente.

Utilizamos uma nova lente, a câmera frontal do celular. Lente que nos permite ver o que nosso olho não pode nos mostrar. Corpos relacionados, experimentando uma nova realidade. Mesma realidade e diferente ao mesmo tempo, diferentes pontos de vista como se fosse uma obra cubista.

Uma respiração individual nos leva a uma construção sonora comum. A princípio, meu corpo, completamente ligado à minha respiração e minha voz, se incomoda, mas pouco a pouco se desconecta de minha mente. Sinto que eu formo parte de uma algo maior, de uma nova entidade formada pelo resto de vozes. Desenho minha experiência, olhos fechados, sensações maiores.

Estamos lá preparados para relatar, para transitar. Nos escutam, nos percebemos, nos cuidamos e protegemos. Corpos desenhados entre luzes e sombras. E aí, como se de uma transformação se tratasse, novas personalidades surgem, novos papéis, novos corpos, novas formas.”

⁶² **Patricia Dasí** @patricia.dasi

Na imagem, com um fundo predominantemente preto, com aspecto de infinito, os mesmos cinco artistas da imagem anterior, agora porém, vestindo poucas peças de roupas, um deles, quase não é visto, pois encontra-se na penumbra. Eles tocam os corpos uns dos outros, sob pouca luminosidade, são vistos por uma luz amarelada. Três deles de pé e dois abaixados. Uns sem camisa, outros sem calças. Os que estão em pé têm os corpos curvados, os que estão abaixados se relacionam com o olhar com os demais e com o espaço.



Fonte: Diogo Ricardo
Registro da *Residência Nu Escuro* (2018), Natal/RN

NU ESCURO SOB O OLHAR DE ARTHUR MOURA⁶³

"A casa antes silenciosa ganha vida. Apesar da penumbra, respira, tenta resistir. Se transborda em ruídos, balbucios, gritos, cheiros, texturas e sabores. Aqueles que nela se encontram experienciam aquilo que eu, aparentemente, já tive a oportunidade de sentir em algum dado momento.

Se reconhecer em alguns sons, cheiros, texturas e falácias já não é tarefa tão peculiar, após adaptar-se ao ambiente. O problema é outro: a visão.

Sentir seu corpo respondendo ao blecaute... Estado de alerta! Demais sentidos aguçados: Corpo todo ouvidos, rígido como se esse fosse atacar ou ser atacado pelo desconhecido.

Estou atacado.

Tento regurgitar em palavras as peripécias que na casa sucedeu-se, mas ressalvo que precisarei de tempo, pois não posso (nesse momento) ser incumbido a tal tarefa."

⁶³ **Arthur Moura** @arthurmoura



VÍDEO NU ESCURO - NATAL / RN



Na imagem, René abaixado em uma porta, guiando, pelos pés, uma pessoa que se encontra enrolada dos pés a cabeça em plástico rosa. Dentro da sala, em uma parede lê-se uma pichação: PEGA O BUSÃO COM A MÃO NO CORAÇÃO.

Fonte: Estefânia Dália
Registro da residência artística *Nu Escuro*, realizada em outubro de 2018 na Casa de Cultura da América Latina, na cidade de Brasília /DF



VÍDEO NU ESCURO - BRASÍLIA / DF

Em um percurso de derramamentos artísticos, cheio de curvas, desníveis e sinuosidades, tive a oportunidade de ser atravessado por incríveis artistas, que também foram se deixando ser atravessados. Revisitando minhas memórias corporais/afetivas ocasionadas a partir das experiências com *Nu Escuro (2018)*, tanto em sua edição na capital do Rio Grande do Norte quanto em sua edição na SUPERFICIAL BRASÍLIA (uso esse termo como referencial ao incrível trabalho desenvolvido pelo querido Guerreiro do Divino Amor⁶⁴, um dos artistas que me atravessou a partir da edição de Brasília), percebo, e deixo transparecer que - através de sua proposital imersão coletiva - essa e todas as outras residências artísticas às quais transitei, me deixaram rastros. Ou, talvez, tenham me transformado em rastros, e nós, em rastros uns dos outros.

Agora, aproveitando o adendo criado pela presença de Guerreiro, aproveito para falar especificamente sobre a experiência de residir por trinta dias em Brasília. A Residência Artística Internacional OCA, me permitiu uma imersão onde eu pude me aprofundar em minhas pesquisas pessoais, mas ao mesmo tempo me permitiu ser atravessado pelas pesquisas dos demais artistas selecionados.

Trinta dias em Brasília. Brasil, Chile, Costa Rica, México e Suíça. Éramos seis artistas com realidades, nacionalidades, percursos e linguagens de trabalho distintos e fomos juntos nos colocando à beira de nossos próprios processos de criação para que pudéssemos deixar ser desequilibrados e, conseqüentemente, afetados pelos processos criativos uns dos outros.

Me coloco a refletir sobre a magnitude de experiências relacionais como esta e de como somos escassos de encontros. Com esta pesquisa reforço a importância de percebermos que encontros são a principal ferramenta para a sensibilização de si e do outro. Acredito ainda que essa pesquisa apresenta um modo de encarar todas as formas de encontro como ponto de partida para facilitar a produção de arte, principalmente se nos apegarmos à realidade política que estamos enfrentando atualmente no Brasil. Se formos seguir o significado literal da palavra encontro, temos como definição a junção de pessoas, ou coisas que se movem em vários sentidos para se dirigirem para um mesmo ponto. Entretanto, essa pesquisa não apresenta o encontro unicamente desta forma. Acredito que o encontro possa servir para nos guiar para momentos/lugares/pontos diferentes. Apresento com esse livro este lugar do eu, do outro e do encontro, como uma passagem movediça, contínua e sinuosa.

⁶⁴ Guerreiro do Divino Amor @guerreirodivinoamor



A CRISTALIZAÇÃO DE BRASÍLIA
GUERREIRO DO DIVINO AMOR

Neste momento, trago o trabalho de Guerreiro como elucidação de trabalhos desenvolvidos pelas perspectivas das experiências relacionais. Assim como Guerreiro, ou como os demais artistas que estiveram comigo na Residência Artística OCA, para que eu pudesse desenvolver um trabalho na cidade de Brasília, uma cidade até então desconhecida, eu precisava antes me permitir ao encontro com a cidade, eu precisava conhecer os ritmos daquela cidade, eu precisava descobrir os caminhos e travessias daquele grande bloco de concreto sem esquinas. Eu precisava me relacionar com a cidade para só então tentar compreendê-la.

Antes de chegarmos à compreensão da cidade - se é que isso é possível -, primeiro precisaríamos nos entender. Precisaríamos, antes de mais nada, nos compreender enquanto coletivo para, assim, descobrirmos juntos - cada um a seu modo - o ritmo de nosso próprio cardume. E assim aconteceu. Desenvolvemos nosso modo de nos relacionar. Nós nos descobrimos a cada Pôr-do-Sol.

Mesmo que contra a corrente, ou ainda que contramão, juntos, nós seguimos o fluxo dos rios de pedras asfaltadas. Desbravamos a cidade a partir de um ritmo só nosso. Tínhamos como paisagem sonora a melodia trazida pelas cigarras. Construímos

nossa própria frequência de movimento/deslocamento, tendo como base a estrutura pré-moldada que a cidade nos oferecia.

Quando trago para nossa discussão o termo 'experiências relacionais', estou me utilizando da junção de dois conceitos já trazidos anteriormente neste livro performativo. O primeiro deles é o conceito de experiência levantado com destreza por Larossa (2014), que segundo o autor trata justamente de uma relação com algo que o indivíduo experiencia. Ele apresenta o encontro como sinônimo de experiência. O segundo deles é o conceito de objetos relacionais traçado por Lygia Clark, uma atribuição generalizada a todos os elementos criados pela artista, utilizados por ela em suas investigações para/com o receptor - no nosso caso, o espectador - convocando a experiência corporal do outro como condição intrínseca da obra. Usar, vestir, tanger, moldar, mover, modificar. São algumas das ações possíveis aos experienciadores da obra de Lygia.

Deste modo, trazer essa união de conceitos reforça e destaca a necessidade de construções similares as apresentadas neste livro. Minha intenção, a cada nova execução de *Nu Escuro (2018)*, é justamente provocar aos participantes - incluindo todo sujeito atravessado pela experiência, desde

residentes enquanto participantes diretos, até os espectadores enquanto participantes não tão diretos – vivências sensoriais que dissolvam e pulverizem as noções do encontro a partir da subjetividade. Intento fazer com que cada participante atravesse um percurso para/com suas próprias noções identitárias, desconstruindo-as e refazendo-as constantemente. Assim como na extensa série *Objetos Relacionais de Lygia*, em *Nu Escuro (2018)*, os participantes são convocados à esta multiplicidade de ações, num solo de afetações constantes, onde a experiência é o ponto de partida, a experiência é o processo intermediário e a experiência é o produto final.

Os objetos relacionais nascem de exercícios de comprometimento da artista com o estado de vitalidade plena do outro, na intencionalidade de quebra das couraças e da unicidade personalista rígida, procurando atingir, especialmente, a propriocepção em seus modos mais primários: o sentido de peso do próprio corpo, a dimensão tátil de partes adormecidas como a frieza da pele do abdômen ou a esfericidade do globo ocular. As coisas que compõem o objeto são elementos simples do cotidiano: saco plástico de embalar alimento, pedras, concha, almofadas, saco de aniação, tiras de elástico, tubos de drenagem

de máquinas de lavar; reunidos em diferentes conjuntos, obras que são um composto de materialidades significantes, objetos que Clark seguiu desenvolvendo desde 1967 com a criação das máscaras abismo, dispositivo sensorial montado com seu modo peculiar de olhar o mundo. Não há nada estranho em nenhuma daquelas coisas, mas o simples gesto de recolher algo ordinário, da vida comum de todos e dispor, de forma insólita, mas simples e precisa, conjugando elementos que adquirem significação simbólica profunda como aparatos de sondagem de corpos, de produção de vínculos, de mergulho no Self. São aparelhos de mobilização visceral. São objetos de “uma arte sem arte”, elementos para o sujeito perceber-se em sua condição de ser total. (FRADE, 2015, p. 290)

Seus objetos relacionais surgem a partir de uma obra já amadurecida, a *Estruturação do Self*⁶⁵, obra que, assim como toda a produção do Coletivo Independente Dependente de Artistas, tem como proposta principal uma relação entre as subjetividades do artista e dos participantes. Assim como Lygia se dizia não-artista, podemos encarar esses objetos como não-objetos e *Nu Escuro (2018)* como não-obra. A arte produzida pela artista abandona radicalmente a burguesia,

⁶⁵ A **Estruturação do Self** constitui a última proposta de Lygia Clark (1976-88), deliberadamente portadora de efeitos terapêuticos. Com ela, o território que a artista começa a criar em 1963 torna-se realidade tangível, manifesta, e se impõe como tal.

deixa o espaço institucional do museu e se preserva em espaços não-tradicionais para arte. Para Lygia, inicialmente os consultórios e depois as ruas, o espaço público. Já no meu caso, as casas que habito, as residências que me atravessam.

Os objetos de Lygia se encontram em um espaço híbrido entre “ser” e “coisa”. Não necessitam das subjetividades interpretativas nem dos estados separados da contemplação. Os objetos relacionais fabricam a coletividade pela força do encontro. Este encontro reverbera, ecoa, ressoa irrefutavelmente no outro. Nessa abertura, tanto objeto quanto indivíduo se deixam levar, penetram-se um no outro, tornam-se vivos, expandem-se ao lugar comum da cidade, vão para as ruas, praças, tornam-se públicos. Aqui podemos fazer ainda uma breve triangulação com o trabalho desenvolvido pela já citada Ana Carolina Mundim que, em *Temporal*, utiliza do espaço público para produzir sensibilização do outro pelas vias da dança construída em tempo real, e apresenta um outro modo de lidar com a relação corpo/espaço, outro modo de produzir dança.

Retomando neste ponto as discussões acerca das noções identitárias, em *Nu Escuro (2018)*, assim como nas demais obras analisadas nesse livro performativo,

as identidades surgem como uma analogia às diferenças, à multiplicidade. A identidade cultural do indivíduo apresenta infinitas complexidades em sua definição. O indivíduo encontra-se habituado a questionar-se constantemente sobre quem ele é, ou ainda, de onde ele vem, pra onde ele vai. Existe uma necessidade incessante de uma sensação – ainda que fictícia – de pertencimento. Inicialmente, podemos definir este indivíduo por sua fragmentação, possibilitando deste modo, novas ponderações referentes às transformações nas estruturas sociais, e então, no nascimento de novas identidades. Com o intuito de facilitar ainda mais a compreensão de identidade, trago para a nossa conversa a artista cubana Ana Mendieta, que desenvolveu relações para com diversas vertentes dos campos de identidade ao longo de suas obras. A identidade intrínseca na nacionalidade, na raça, no gênero, no sexo ou em quaisquer que sejam os marcadores.

O conceito de identidade trata-se de um amplo solo de possibilidades. É possível afirmar que a identidade não é algo inato, diferentemente, trata-se de algo que se desenvolve de acordo com o que o indivíduo tece o contato para com a sociedade que o absorve. No que se refere à noção de identidade cultural, trata-se especificamente do sentido de pertencimento do indivíduo a um

determinado grupo/cultura, direcionando deste modo, a concepção da identidade de determinada sociedade. Neste caso, “pertencimento” se refere às culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e nacionais. Funcionando como um agenciador de transformação de nossas compreensões e percepções do mundo, a cultura atravessa a prática da própria formação da identidade, na formação do “eu”, dos múltiplos/possíveis “eus”.

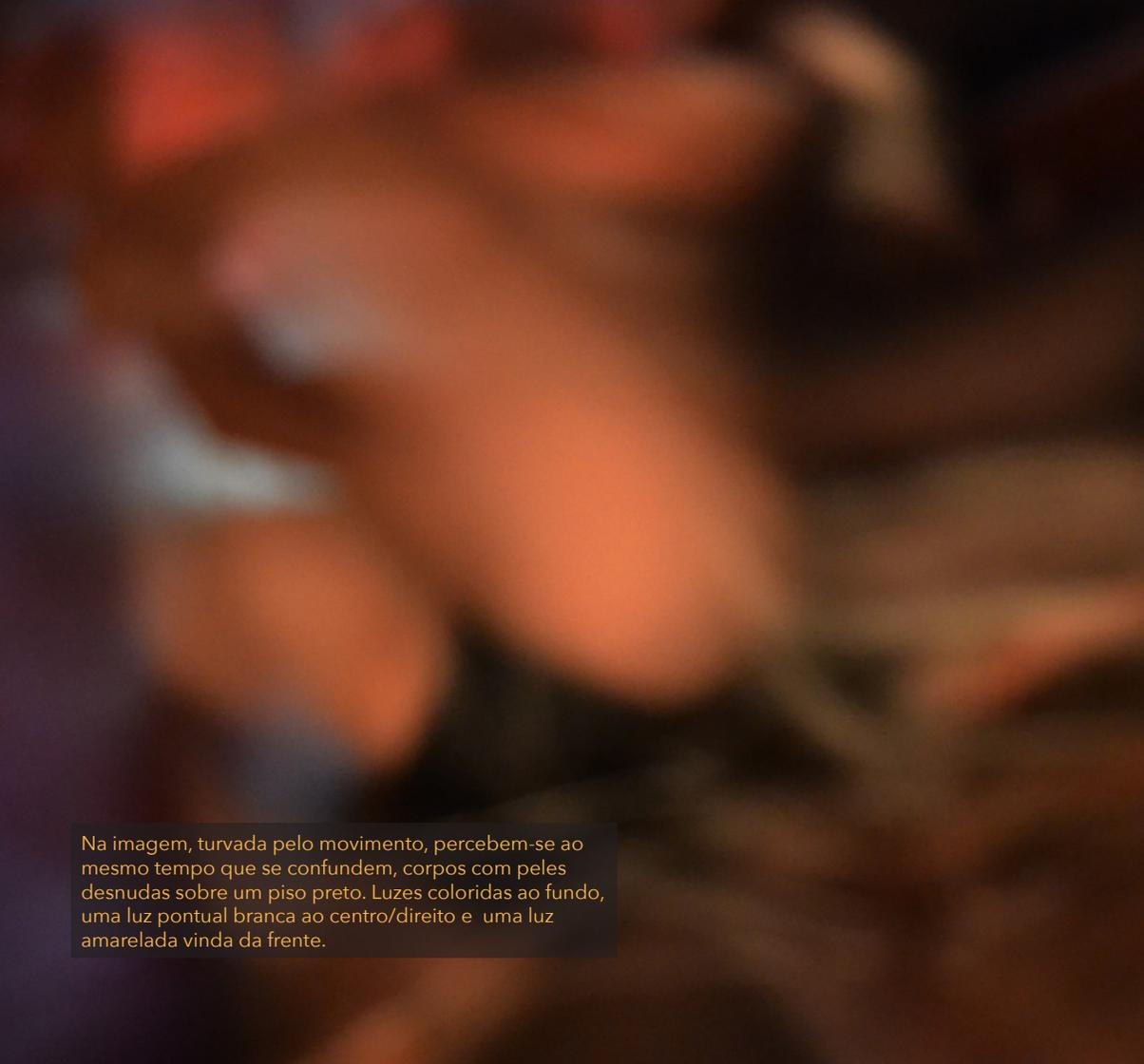
A multiartista cubana Ana Mendieta (1948 - 1985) teve uma intensa, porém curta carreira, onde desenvolveu suas obras tendo como suporte diversas linguagens artísticas, com ênfase para as práticas relacionadas à performance arte. A primeira fase de suas obras se relacionava diretamente com as noções identitárias, trazendo questões referentes à consciência de gênero e de sexo, ligadas primordialmente à problematização da vulnerabilidade feminina. Relaciono neste momento *Nu Escuro (2018)* - ou ainda as demais obras trazidas nesta pesquisa - diretamente com a *Série: Siluetas (1976)*. O teor de efemeridade ao que se refere ao tempo de duração, que tanto no trabalho de Mendieta quanto nas obras que apresento, dura apenas o tempo necessário para execução e registro das ações, restando apenas os ecos/resquícios/rastros dessa experiência relacional entre corpos e espaço. Nos trabalhos que

desenvolvo a relação com o espectador é inerente à obra. Já na série *Siluetas (1976)*, Mendieta as realizava sem a necessidade de público e lidava com as relações do corpo da artista unicamente para com o espaço.

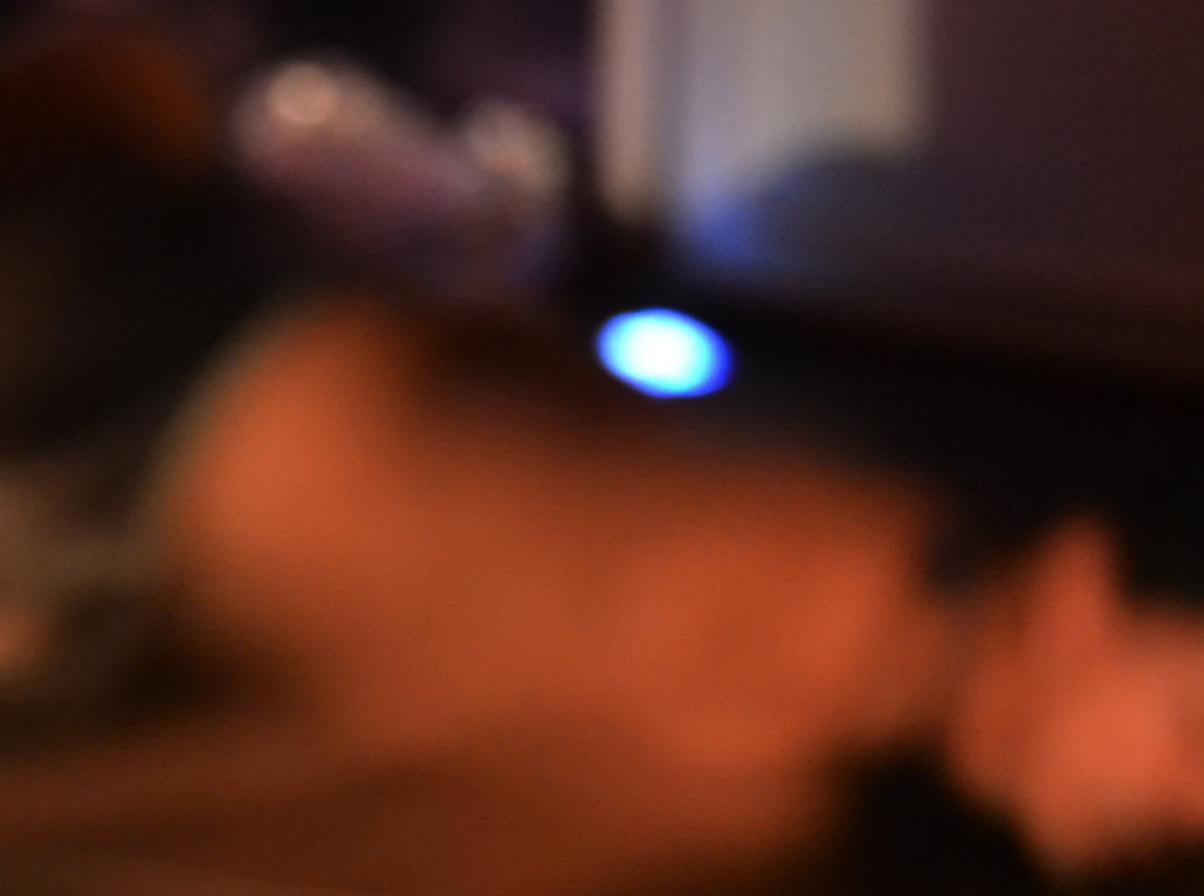
Siluetas (1976) relaciona o percurso de vida da artista a um imaginário mítico não apenas dela. Faz referências mais abertas, transpondo-as simbolicamente para seu próprio corpo, deixando pistas no cenário, que aqui eram paisagens. Estava para além de uma autobiografia, ressoava e ainda ressoa em diversas realidades. Em uma experimentação constante da presença e ausência na performance, ora de corpo presente ora ausente, nesta série, Mendieta projetava seu próprio corpo na natureza, deixando um vestígio de si, de sua silhueta, no espaço (RUIZ, 2012, p. 40).

Fazendo neste momento uma ponte entre a série *Siluetas (1976)* e a performance *Etéreo (2014)* - trazida em nosso primeiro capítulo -, inferindo nossa discussão acerca da relação entre o corpo e o sagrado, para Mendieta era associada a uma ideia de purificação e de sacrifício, principalmente pela utilização do elemento sangue em algumas das ações. Já em *Etéreo (2014)*, as mesmas noções entre corpo e sagrado, podem ser observadas, porém, com a utilização do desgaste físico e, consequente-

mente, da exaustão trazidos pela violência explícita, tanto na autoflagelação quanto na utilização do espectador como gerador destas imagens. Nas duas obras é possível se pensar também no corpo como um espaço sagrado, a transformação deste corpo físico em uma presença espiritual (KUSPIT apud MOURE, 1996).



Na imagem, turvada pelo movimento, percebem-se ao mesmo tempo que se confundem, corpos com peles desnudas sobre um piso preto. Luzes coloridas ao fundo, uma luz pontual branca ao centro/direito e uma luz amarelada vinda da frente.



Fonte: Arquivo pessoal - Registro da residência artística
Nu Escuro, realizada em outubro de 2018 na Casa de
Cultura da América Latina, na cidade de Brasília /DF

ME COLOCO NESTE MOMENTO
EM UM PERCURSO DE **REVISITAÇÃO.**

PARA ALÉM DE REATRAVESSAR, ME PROponHO A
TRANSTRAVESSAMENTOS DIANTE DE UM VASTO
TERRITÓRIO

DE LEMBRANÇAS,
ÁGUAS,
DORES,
AMORES
E AFINS.

REDES,
DERRAMAMENTOS,
MEMÓRIAS,

TESSITURAS,
ACESSOS,
CONTINGÊNCIAS.

PASSOS, POESIA, RESPIRAÇÃO,
DERIVAS INVOLUNTÁRIAS,

FOGO, VINHO,
MAPEAMENTOS.

AS RELAÇÕES PARA COM O **ESPAÇO**.

A ATMOSFERA A QUAL
NOS MANTIVEMOS **INSERIDOS**.

OS PROCESSOS DE
TERRITORIALIZAÇÃO,
DESTERRITORIALIZAÇÃO
E RETERRORIZAÇÃO.

A **FONTE** CONSTANTE
DE REMINISCÊNCIAS.

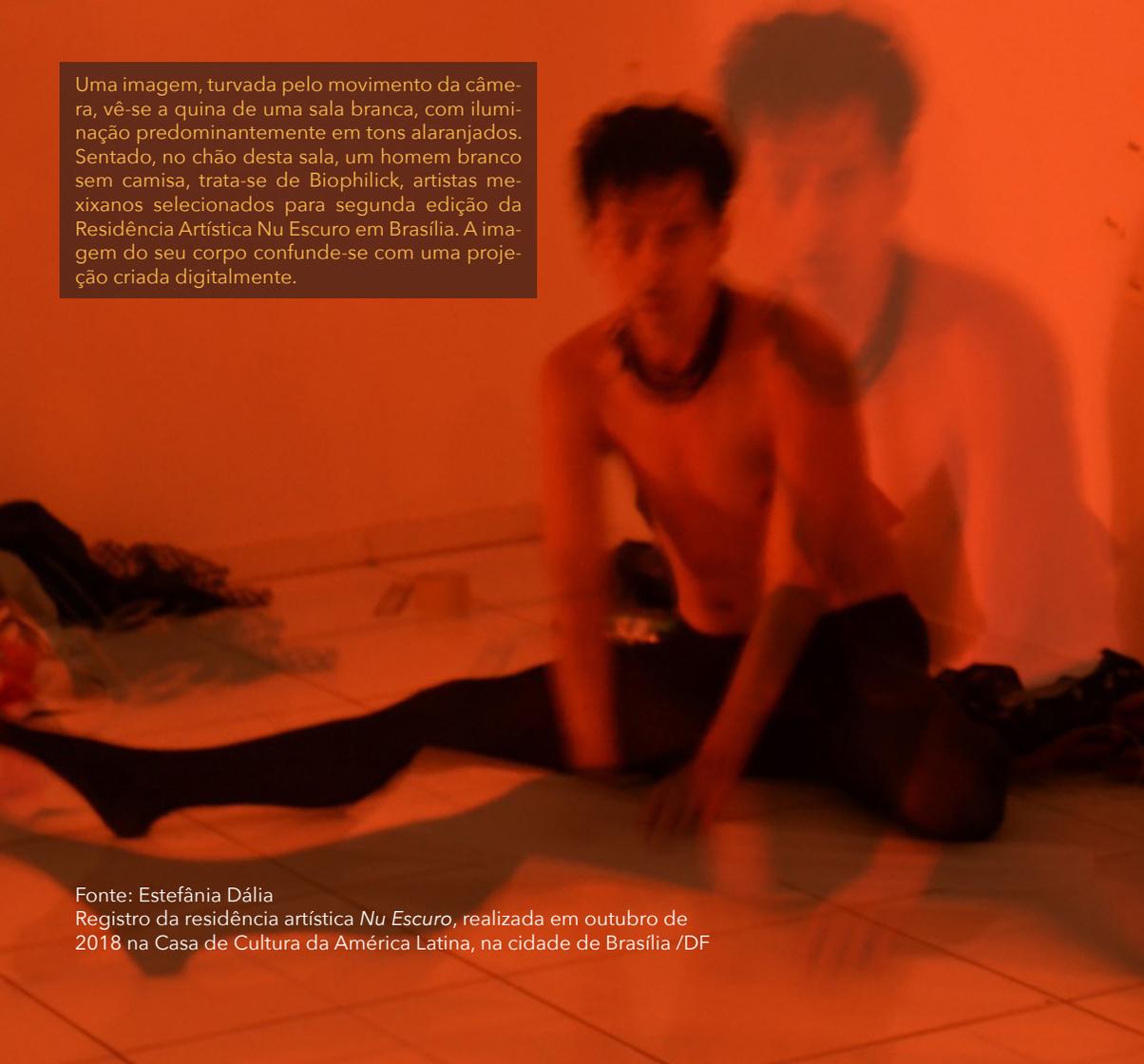
AS **FRONTEIRAS**, AS **BORDAS**,
OS **ENTORNOS**, OS **CRUZAMENTOS**,
OS **ENLACES**.

UM LIDAR DIÁRIO COM
O INVISÍVEL QUE FOGE E
AO MESMO TEMPO VAI DE
ENCONTRO.

Uma imagem, turvada pelo movimento da câmera, vê-se a quina de uma sala branca, com iluminação predominantemente em tons alaranjados. Sentado, no chão desta sala, um homem branco sem camisa, trata-se de Biophilick, artistas mexicanos selecionados para segunda edição da Residência Artística Nu Escuro em Brasília. A imagem do seu corpo confunde-se com uma projeção criada digitalmente.

Fonte: Estefânia Dália

Registro da residência artística *Nu Escuro*, realizada em outubro de 2018 na Casa de Cultura da América Latina, na cidade de Brasília /DF



DESDE SEU ESTADO FETAL
AO CORPO AMPLIADO.

MULTIPLICAÇÃO DE **CÉLULAS,**
COMPRIMENTO DE **BRAÇOS,**
ALONGAMENTO DAS **PERNAS,**
EVOLUÇÃO DA **VOZ.**

TORNA-SE UM
CORPO SANFONADO
PELO EFEITO DO TEMPO.

DISTORCE.
TORCE.

GANHA
GRAVIDADE, GRAVIDEZ
PESA A OSSATURA.

SIMBIOSE
CÂMBIO
ECO

REVERBERAÇÃO DE SI.

**NOSSA ENERGIA
É CONSTANTEMENTE
LANÇADA SOBRE AQUILO
QUE ESPERAMOS
DE NÓS MESMOS.**

**SOMOS SUJEITOS
DO PRESENTE
REFLETINDO
O FUTURO.**

REVISITAR NOSSOS PENSAMENTOS, REVER NOSSAS
AÇÕES PERANTE O QUE REALMENTE SOMOS, DIANTE
DO ESTADO QUE ESTAMOS/NOS ENCONTRAMOS.

DESTE MODO

NOS SENSIBILIZAMOS.

**NOSSO MAIOR MODO DE
SENSIBILIZAÇÃO SE FAZ PELOS
ATRAVESSAMENTOS**

**SENSIBILIZA ATRAVÉS DA PELE,
ACOLHE OS ÓRGÃOS,
EXPÕE NOSSO INTERIOR,
CONTAMINA NOSSA CORRENTE SANGUÍNEA,
AFETA SINGULARMENTE NOSSO CÉREBRO.**

SAI, QUANDO ESTÁ FORA.

ENTRA, QUANDO ESTÁ DENTRO.

DEIXA RASTROS
RESQUÍCIOS DE SI.

VAI DE ENCONTRO.

CAMINHO OU TRAVESSIA?

O QUE MAIS NOS AFETA,
DESCONHECE OS
REAIS LIMITES.

MAPEIA
TERRITÓRIOS,
DOMINA, PECA.

É AO MESMO TEMPO
VIRTUDE.

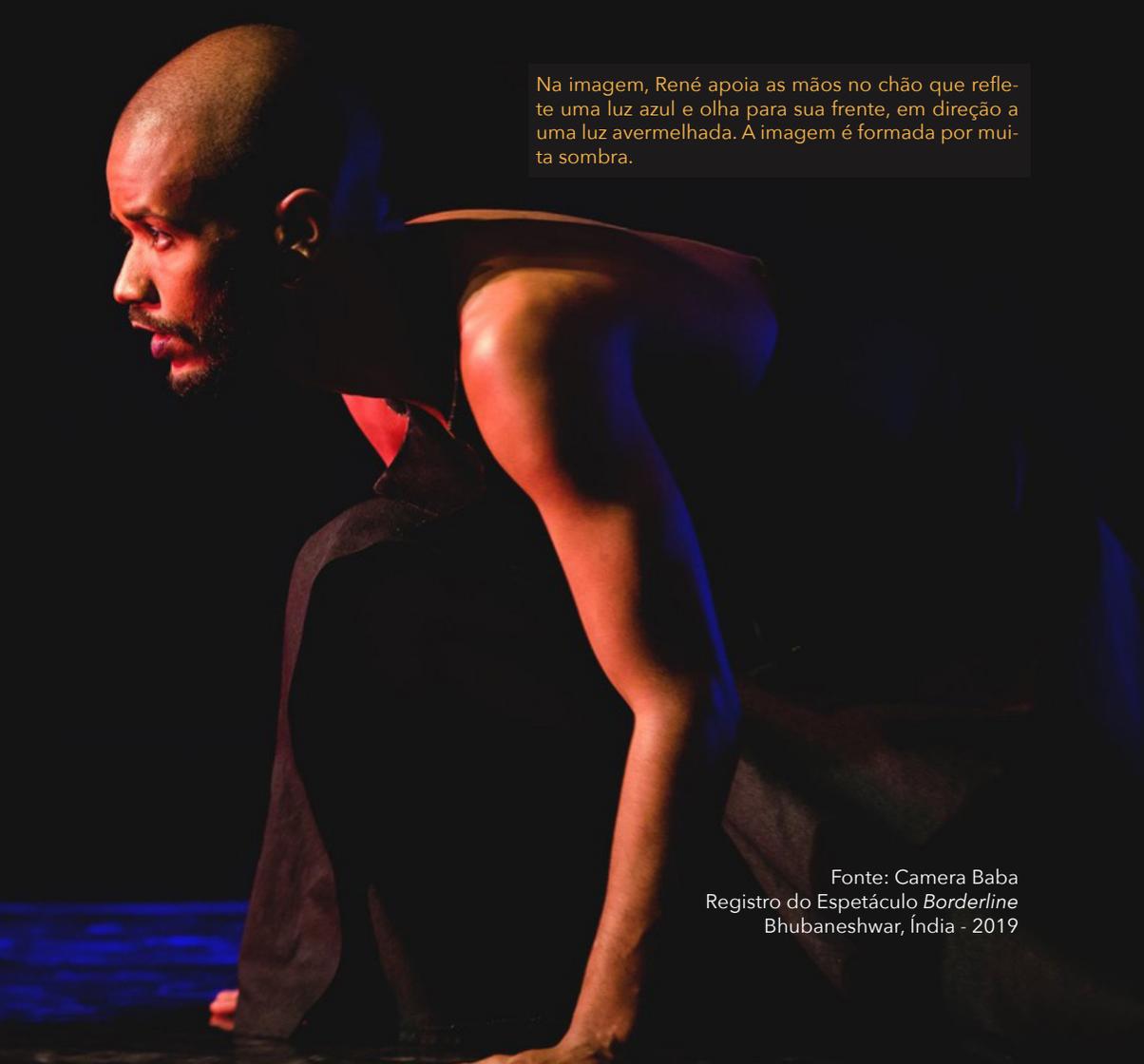
NOS CODIFICA, DESCODIFICA.

INSTIGA.

**NOS TORNA
ERRANTES.**

RESIDÊNCIA ARTÍSTICA ODISHA BIENNALE BORDERLINE

Dezembro de 2019, Bhubaneshwar, Índia



Na imagem, René apoia as mãos no chão que reflete uma luz azul e olha para sua frente, em direção a uma luz avermelhada. A imagem é formada por muita sombra.

Fonte: Camera Baba
Registro do Espetáculo *Borderline*
Bhubaneshwar, Índia - 2019



BORDERLINE
DEZEMBRO DE 2019 - ODISHA BIENNALE - ÍNDIA

SINOPSE DO ESPETÁCULO BORDERLINE

Existem várias “fronteiras” no mundo. A fronteira para/com os outros. Fronteiras geográficas, étnicas e raciais. A linha entre o bem e o mal. Vários sofrimentos, tristezas, conflitos e trevas nascem sobre eles. Aceitando a existência de limites criados e aprisionados pelos próprios humanos, agora é necessário ir além deles. E a dança tem o poder de cruzar várias fronteiras e trazer luz às pessoas. Inspirado pelos deuses da luz e da dança em todo o mundo, incluindo Japão e Índia. “Border Line” é uma expressão de paz nascida na terra de Tóquio. Um novo mito moderno está para ser apresentado ao mundo.

No Japão antigo, havia uma deusa do amanhecer chamada Ame-no-Uzume que abriu a porta de uma caverna com sua dança sensual, trazendo luz ao mundo. Enquanto isso, na Índia védica, havia a deusa Ushas, que permeava luz e vida no mundo, conectando os deuses da lua e do sol com o amanhecer.

A porta da escuridão começa lentamente a se abrir e a luz é liberada ao amanhecer. Com a chegada de um novo cosmos, os deuses do mundo inteiro se reúnem para celebrar a nova vida. Todas as linhas de borda começam a desaparecer. Além do tempo e do espaço, luz e escuridão, o Universo e a Terra. A alma transcende todas as linhas de fronteira.

Criado em 2019 durante a quarta edição da Odisha Biennale, na Índia, o espetáculo visual tem Direção Artística de Masako Ono⁶⁶, Assistência Coreográfica de René Loui e assinatura coletiva de todos os outros vinte e três artistas envolvidos.

⁶⁶ **Masako Ono** @mopa_masako_ono

Para começar esse mergulho, proponho: feche os olhos e sinta o cheiro natural das coisas ao seu redor.

Ainda de olhos bem fechados tente escutar todos os sons que te rodeiam. Aproveite, mesmo que por poucos segundos, essa travessia sensorial. Desenhe em sua mente os possíveis formatos desses cheiros/sons.

Abra seus olhos, pegue lápis, um pedaço de papel e registre os rastros deste percurso sensorial.

Ao terminar, guarde esse papel para revisitá-lo em outro momento. Depois disso, você pode vagosamente retornar a leitura.

A RESIDÊNCIA ARTÍSTICA NA ODISHA BIENNALE

Coreia do Sul, França, Índia, Japão, Reino Unido, Suécia. Esses foram apenas alguns dos países com os quais pude me conectar a partir da imersão artística na quarta edição da Odisha Biennale, festival de arte contemporânea que acontece na cidade de Bhubaneswar, capital do estado de Odisha, no Leste da Índia. Foram nove dias inteiros de bienal e outros trinta dias de residência artística. Workshops, simpósios, espetáculos, shows, palestras, performances e muitas experiências sensíveis e derivas pelas ruas e templos da cidade de Bhubaneswar. As páginas desse livro performativo não serão capazes de proporcionar, a você leitor, as mesmas experiências que eu, mas espero que consiga ao menos minimizar esse distanciamento.

A programação da Odisha Biennale começou um pouco mais cedo para mim. Como artista selecionado para o Programa de Residência Artística 2019, cheguei na cidade de Bhubaneswar trinta dias antes do início da programação oficial do festival. Dei início a essa jornada no dia vinte e cinco de novembro de dois mil e dezenove e

permaneci por lá até o dia primeiro de janeiro de dois mil e vinte. Com esse tempo tive a oportunidade de realmente experimentar os múltiplos e sinuosos ritmos da cidade. Tive a oportunidade de me relacionar forte e afetivamente com esse fluxo incessante, irregular, sonoro e fluido daquela cidade. Me debrucei em uma nova pesquisa íntima e intensa sobre o meu fazer artístico. Consigo refletir minha produção artística em um antes e um depois dessa experiência imersiva na Índia. Isso é um fato.

Somando-se aos nove dias de programação da Bienal, foram quase quarenta dias imerso numa rotina artística única, que me permitiu a aproximação com os artistas locais, bem como com todos os outros setenta artistas de todo o mundo participantes da Bienal. Não sei dizer ao certo quando comecei a me perceber como um membro do time Odisha Biennale. Mas de fato isso aconteceu. Me senti acolhido. Como um membro da família. Realmente este festival foi e, pelo que percebi, vem sendo construído com uma relação de carinho e afetividade muito grande.

Este é um grande diferencial para mim. Foi muito acolhido por todos os artistas e não-artistas envolvidos. E falo de um tipo de acolhimento absolutamente único, desde o dia de minha chegada até nossa comemoração final de ano novo.

Foi dada a largada! No dia vinte e três de dezembro começou o festival. Foram nove dias inteiros colaborando em práticas/fazeres/desvios artísticos com artistas das mais diversas linguagens e dos mais diferentes lugares do mundo. Este contato me possibilitou visualizar a possível ampliação do meu solo de trabalho. Sinto que é tempo de ampliar meus horizontes e minhas perspectivas.

O estado de Odisha, e mais precisamente a cidade de Bhubaneshwar, se mostraram imensamente ricos e de uma infinidade cultural que me deixaram muito empolgado para produzir! Tive 100% de liberdade e suporte para realizar meu trabalho na Bienal. Isso é o mais interessante! A organização da bienal financiou minha viagem, hospedagem e alimentação, disponibilizou equipe para me ajudar na realização da residência e ainda me ofereceu espaço de trabalho para minhas práticas corporais diárias.

O último, porém, não menos importante projeto dessa residência, foi a construção coletiva do Espetáculo *Borderline* (2019). Em cena, junto a mim estavam o ator performer japonês Kokido Toshimitsu⁶⁷, a coreógrafa também japonesa Masako Ono, cinco modelos indianas e, ainda, por trás das coxias uma equipe de aproximadamente vinte outros artistas e técnicos do Japão, Suécia e Índia.

O espetáculo integra visões, vislumbres e vivências. A obra, denominada espetáculo visual, teve estreia no dia trinta de dezembro de dois mil e dezenove, na programação da Bienal e tem previsão para ser reexibido na cidade de Tóquio, no Japão. Conversando com Masako, idealizadora do projeto, concluímos que esse foi um ótimo nascimento para o espetáculo, restando agora o amadurecimento e fortalecimento da obra. A ideia é que possamos nos encontrar nos quatro cantos do mundo para reexibirnos *Borderline* (2019).

⁶⁷ **Kokido Toshimitsu** @toshimitsu.kokido

**"TRÊS COISAS PRA MIM NO MUNDO
VALEM BEM MAIS DO QUE O RESTO
PRA DEFENDER QUALQUER DELAS
EU MOSTRO O QUANTO QUE PRESTO**

**É O GESTO, É O GRITO, É O PASSO
É O GRITO, É O PASSO, É O GESTO
O GESTO É A VOZ DO PROIBIDO
ESCRITA SEM DEIXAR TRAÇO
CHAMA ORDENA EMPURRA ASSUSTA
VAI LONGE COM POUCO ESPAÇO**

**É O PASSO É O GESTO É O GRITO
É O GESTO É O GRITO É O PASSO
O PASSO COMEÇA O VOO
QUE VAI DO CHÃO PRO INFINITO
PRA MIM QUE AMO ESTRADA ABERTA
QUEM PRENDE O PASSO É MALDITO**

É O GRITO É O PASSO É O GESTO
É O PASSO É O GESTO É O GRITO

O GRITO EXPLODE O PROTESTO
SE A BOCA NÃO TEM ESPAÇO
QUE GARDE O QUE HÁ PRA SER DITO

É O GRITO É O PASSO É O GESTO
É O GESTO É O GRITO É O PASSO
É O PASSO É O GESTO É O GRITO."

Meu primeiro contato com esse poema se deu há mais de dez anos, em um dos processos de criação dentro da Ekilíbrio Companhia de Dança⁶⁸, núcleo artístico responsável pela minha primeira e grande formação nas artes. Assim como os versos de Mário Lago⁶⁹, eternizados pela incrível voz de Hermeto Pascoal⁷⁰, ecoam até hoje em minha vida, meus movimentos vão se dilatando e se transformando com o tempo, mas os ecos das experiências sempre estarão presentes. A Ekilíbrio sempre fará parte de mim.

Concordo com Mário Lago no que se refere ao gesto enquanto uma espécie de escritura. Trazendo essa afirmação para a materialidade da dança, consigo defender essa fala de modo prático, a partir da construção de um dos produtos dessa residência na Índia.

B-Cut (2018), vídeo produzido durante minha imersão na quarta edição da Bienal de Odisha, consiste basicamente em um híbrido entre dança e vídeo, que exhibe pequenos trechos de filmagens dos moradores da cidade de Bhubaneswar dançando livremente por suas ruas, cada um a seu modo,

gosto, ritmo, fluidez. O resultado, colorido em diferentes significados, acompanhado pelas canções da grande artista da música potiguar, Luísa Nascim⁷¹ - vocalista da banda Luísa e Os Alquimistas⁷² - versa com a concepção de Mário Lago e com minha própria trajetória artística.

O gesto, pelas palavras de Mário Lago, tem forças para ir ao infinito. Eternizá-lo, neste momento, não cabe a mim, nem ao olhar de minha câmera, mas sim ao olhar do espectador - uma vez mais participante - que também faz parte da obra, tanto ao dançar para o olhar de minha câmera quanto ao assistir o vídeo exibido sob forma de instalação. O espectador aqui elege o que olhar, quando olhar ou como olhar. E somente a partir dessa escolha é que algo pode ou não ser eternizado em sua memória. É no espectador que minha obra se completa.

Penso nesse recorte digital como um outro modo de se fazer dança. Danço nos palcos, danço através das lentes de minha câmera e danço também através de minhas fluidas palavras escritas nesse livro.

⁶⁸ A **Ekilíbrio** é uma companhia de dança inclusiva, criada no ano de 1998 como um centro de pesquisa e produção de Arte Contemporânea.

⁶⁹ Poeta, compositor, escritor e ator, **Mário Lago** nasceu no Rio de Janeiro em 1911.

⁷⁰ **Hermeto Pascoal** @hermetopascoal

⁷¹ **Luísa Nascim** @luisa__nascim

⁷² **Luísa e os Alquimistas** @luisaeosalquimistas

Rememoro brevemente meu percurso até aqui. Foram quase treze anos me profissionalizando em dança na cidade de Juiz de Fora⁷³, aprendendo cotidianamente dentro da Ekilíbrio Cia de Dança o que é realmente dançar as diferenças. A Ekilíbrio foi meu grande berço de aprendizado e a cargo comigo onde quer que eu vá. A transformação que aquele primeiro contato com a arte realizou em minha vida, e na vida de tantos outros jovens moradores das redondezas do Bairro Dom Bosco⁷⁴, é indiscutível. O projeto fez jus ao seu nome Ekilíbrio: Dança, Cultura e Cidadania. Christine Silmor⁷⁵ - uma de minhas mestras em dança, pesquisadora das diferenças, idealizadora da Ekilíbrio assim como propulsora dos projetos que a companhia realizava - foi uma das figuras mais importantes na construção deste meu eu artista. Sou eternamente grato às vivências que a Ekilíbrio me proporcionou.

Retornemos agora ao projeto B-Cut, que surge na Índia como o desdobramento de uma produção idealizada anos atrás pela francesa Mélanie Fréguin com o projeto Overseas Culture Interchange, ao qual eu tive o prazer de fazer parte no ano

de 2016. No capítulo **Corpo / Contêiner** nós mergulhamos mais a fundo sobre o projeto. Somente na Suíça, um ano depois do desenvolvimento da primeira versão da videodança “B-Cut”, tive meu primeiro contato com a obra. Melanie me convidou para participar da iniciativa em uma turnê pela Suíça. Fui convidado para estar atrás das câmeras, para ser o olhar digital do projeto de videodança. Agora, mais de um ano depois de ter cruzado esse projeto, vi a possibilidade de transpor a ideia para Bhubaneswar. A instalação que criei nos espaços do Kalaboomi fala sobre as múltiplas possibilidades do dançar. É uma defensora das diferenças enquanto potência na dança, é um reafirmar de minhas pesquisas ao longo destes muitos anos pensando em uma dança inclusiva. Conteí com a imensa contribuição do arquiteto indiano Uditt Mittal⁷⁶ para desenhar e concretizar a ideia dessa instalação. Uditt me apresentou aos sisais e ao bambu, materiais já conhecidos, mas com os quais não tinha tanta familiaridade. Diferentemente do Brasil, tanto o sisal quanto o bambu são amplamente utilizados na cultura indiana. Tecemos juntos os planos para construir um “palco” para exibir essa

⁷³ **Juiz de Fora** é um município brasileiro no interior do estado de Minas Gerais. Localiza-se na Zona da Mata Mineira.

⁷⁴ **Dom Bosco** é um bairro situado na zona central do município brasileiro de Juiz de Fora, no estado de Minas Gerais.

⁷⁵ **Christine Silmor** @christinesilmor

⁷⁶ **Uditt Mittal** @udit9015

dança virtual e, com ajuda de muitas outras mãos, pés, cabeças, surge a instalação que recebeu B-Cut durante todos os dias da Bienal de Odisha no ano de 2019.



TEASER B-CUT BHUBANESWAR
DEZEMBRO DE 2019 - ODISHA BIENNALE - ÍNDIA



Fonte: Camera Baba Registro do Espetáculo Borderline
Bhubaneshwar, Índia - 2019



Imagem com fundo predominantemente preto. Têm-se o elenco da peça Borderline dispostas lado a lado. Ao todo dez pessoas, em sua maioria com figurinos coloridos. Os figurinos são peças de alta costura japonesa, construídas com materiais indianos. Os artistas têm seus olhares fixos para pontos distintos, eles conectam-se uns aos outros pelo toque de partes de seus corpos. Braços, pernas, rostos, tronco, formam uma espécie de paredão humano.

Imagem com fundo predominante nas cores azul e verde. Na parte direita da imagem, em destaque, René, em sua cabeça uma coroa de flores e penas, nas cores rosa, amarelo, azul e dourado e no seu pescoço uma gargantilha nas cores prata e marrom. Veste um traje de peito aberto e de mangas longas e uma saia, predominantemente na cor dourada com detalhes em vermelho e lilás. Em seu peito lê-se, tatuada, a palavra "CARNE". René está com os braços abertos e o rosto de perfil, segura na mão direita um bastão de madeira, na cor marrom escura, com detalhe de miçangas coloridas. Seu braço esquerdo está elevado próximo a cabeça e possui adereços nas cores azul, amarelo e prata. Na parte esquerda da imagem, desfocada, uma mulher negra, que assim como René, veste figurino formado por peças de alta costura japonesa, construídas com materiais indianos e adereços coloridos na cabeça, ela porém, nas cores dourado e verde.





Fonte: Camera Baba Registro do Espetáculo Borderline
Bhubaneshwar, Índia - 2019

Mais uma vez, assim como na Residência Artística Corpos Diferenciados, na construção de *Etéreo (2014)* eu me depa-
rava com uma residência artística não rotei-
rizada, e essa condição de estar sem rotei-
ro, sem instruções prévias, direcionava-me
a um novo mergulho rumo às minhas pró-
prias habilidades de compor em tempo real,
minhas habilidades de jogar com as peças
que me eram fornecidas. Aqui, meu corpo,
predisposto a dançar, não precisava de ou-
tros materiais. Eu estava munido das mui-
tas novas ambiências da cidade de Bhuba-
neshwar. Sons, cheiros, gostos, pessoas. Tudo
agia como propulsão para minha criação, eu
só precisava estar disposto a me mover.

Lidar com as situações criativas ad-
vindas do compor e do residir em tempo
real é um processo que vai sendo criado de
acordo com a intimidade desenvolvida entre
artista e espaço. Com o passar dos dias, com
o convívio, com a ambientação a esta nova
geografia, a estes novos universos sensoriais,
aos poucos começam a surgir naturalmente,
pistas, vestígios, rastros de uma criação que
ainda está por vir.

No final de cada residência, você
acaba se tornando uma travessia de si. Seu
trabalho trata diretamente de um reflexo
das suas escolhas, um reflexo do caminho
percorrido por você e, consecutivamente,
um reflexo dos atravessamentos que você
se permitiu.

AMARRAÇÕES ~~CONSIDERAÇÕES~~ FINAIS

Esse livro apresenta, de modo performativo e poético, inclinações, diálogos, reverberações, desvios, tangências, espasmos, fronteiras, reflexos, soluços, ecos, sombras, vibrações, fluências e conversas acerca de uma busca por compreender e problematizar as muitas possibilidades das práticas em dança a partir da composição em tempo real, bem como as vivências advindas através dos espaços desenvolvidos pelas residências artísticas e, consequentemente, suas possíveis articulações para com o mundo contemporâneo, como sendo um amplo solo de criação, percebidos da/para a perspectiva de um artista preto, emergente, independente e pertencente da ampla comunidade LGBTQIAPN+.

Foi possível identificar a partir desta pesquisa um relevante, vasto e numeroso solo de artistas com naturezas similares às apresentadas pelo autor. Artistas que, assim como o autor, vem desenvolvendo ao longo de suas inconstantes trajetórias para com a arte, uma relação de retroalimentação frequente com as residências artísticas, e/ou, ainda, com a composição em tempo real na dança.

A multiplicidade de produções existentes neste contexto, bem como a profundidade das obras analisadas, possibilitou que as práticas artísticas desenvolvidas ao

longo desta pesquisa se colocassem em um lugar constante de fricção para com suas próprias margens, esbarrando sempre em seus limites, questionando o seu fazer, problematizando-se e tencionando-se em direção às diferentes linguagens possíveis de diálogo, indo ao encontro com a importante e latente interdisciplinaridade na obra de arte.

Assim como as obras analisadas, este estudo se configura como uma pesquisa transdisciplinar, rizomática, pois relaciona através de sua teoria performativa/visual múltiplos campos de saber, linguagens e abordagens distintas. O foco da pesquisa trazida neste livro performativo centra-se na produção independente de um artista da dança emergente, em um recorte de tempo e espaço com propriedades e especificidades únicas, entretanto, relacionam-se de modo amplo com toda a comunidade interessada na linguagem da dança.

Como estratégia de construção metodológica essa pesquisa se iniciou por uma busca sensível e poética pela retomada das vivências para como os processos de criação de cada uma das obras analisadas, através do lembrar e, conseqüentemente, das descrições poéticas de seus processos, seguindo pela compreensão e explanação dos múltiplos significados possíveis, a partir de uma construção textual performática.

De modo a trazer volume a esta pesquisa, expandiu-se para uma dimensão de friccionamento, em que são apresentados como referenciais os artistas que atravessaram de modo direto ou indireto as práticas ou problemáticas discutidas aqui, legitimando-os como conceituadores de seu próprio fazer, e abrindo brechas para o lugar de fala do artista dentro do espaço da teorização.

Nesta mesma perspectiva, o posicionamento político de autorreferenciação, bem como de referenciação de outros artistas, objetivou a localização de tangentes com os quais foram possíveis desenvolver redes de relações amplas acerca de cada um dos conceitos pelos quais esta pesquisa móvel em dança atravessou.

Presentificar as perspectivas sensíveis/poéticas/performativas dos artistas participantes dos processos criativos trazidos nesta pesquisa aponta um dos muitos modos de referenciação possíveis para o desenvolvimento de teoria e reflexão sobre a arte.

A escolha pelo recorte apresentado, desde a seleção das obras que compuseram esta pesquisa até o modo como foram expostas aqui, afirmam o caráter experiencial desta pesquisa, ao mesmo tempo que demonstra o potencial dos próprios objetos de pesqui-

sa, justamente, presentifica uma equivalência entre objeto de arte e sua teorização.

A escala geográfica apresentada de modo indireto corroborou para a visualização de uma pesquisa em movimento crescente, desenvolvida por um artista emergente, inserido num contexto de expansão geográfica e ruptura de limites territoriais. Deste modo, esta pesquisa pode ser entendida como um mapeamento de percurso autobiográfico, que colabora com a visualização da existência de práticas artísticas independentes, realizadas por artistas emergentes do cenário brasileiro, estando estes, em destaque no território nacional e internacional de dança contemporânea, reforçando a necessidade de ampliação dos estudos relacionados à internacionalização do artista brasileiro da dança, principalmente no que se referem às práticas de composição em tempo real e às residências de artistas.

A experiência relacional presentificada em todas as obras analisadas foi trazida ao longo de toda a pesquisa com a criação de um diálogo direto com o espectador/leitor/participante.

A identificação da existência do conceito de 'residências de artistas', nesta pesquisa, evidencia a pluralidade e diversidade

de ambientes de criação como estes em função das necessidades de resistência dos artistas contemporâneos, além de todas as possibilidades subjetivas que possam ser pensadas no âmbito do residir e criar. Portanto, desenvolvem para o artista independente uma condição de espaço-tempo singular, destinada à criação, produção e resistência.

ANTES DE FINALIZAR UM POUCO DA COMPOSIÇÃO EM TEMPO REAL DE STELA DO PATROCÍNIO

"[...] **Como é o seu dia a dia aqui na colônia?** Segunda terça quarta quinta sexta sábado domingo. Janeiro fevereiro março abriu maio junho julho agosto setembro outubro novembro dezembro. Dia tarde noite. Eu fico pastando à vontade. Fico pastando no pasto à vontade que nem cavalo [...] **E você gosta dessa vida?** Gosto, gosto de ficar pastando à vontade. Ficar só pastando. **E você não tem vontade de fazer outra coisa?** Não, eu não tenho vontade de fazer outra coisa. A não ser ficar pastando. Pastar pastar pastar. Ficar pastando à vontade. O bom pastor dá a vida pelas suas ovelhas. A lei é dura mas é lei Dura lex sed lex no cabelo só gumex [...] **Stela, quais são teus desejos?** Meu desejo é crescer e multiplicar. **Crescer você tá bem crescidinha e multiplicar? Você nunca teve filhos?** Eu já botei tudo pra fora. Depois que botei tudo pra fora fui obrigada a botar pra dentro. E me ensinaram a ser rápida, ligeira e a ter velocidade. **E atualmente você bota as coisas pra fora ou pra dentro?** Pra dentro. **O que você tá botando pra dentro agora?** O chocolate que eu botei pra dentro. Você que eu tô botando pra dentro. A família toda que eu tô botando pra dentro. O mundo que eu tô botando pra dentro. De tanto olhar. **De tanto?** Olhar. De tanto enxergar olhar ver espiar. Sentir e notar. Tô botando tudo pra dentro porque botando pra dentro eu botei pra fora." (PATROCÍNIO, 2005, p. 147-152)

EPÍLOGO

por **Patrícia Leal**

Recebi um convite para acompanhar
a trajetória, travessia performática de René...

E disse sim!

Um **SI**
IMPERFEITO
MÚLTIPLO

INQUIETO
SIMBÓLICO
MÚTUO

MESTIÇO
INCONSTANTE
SÍNCRONO

Ao dançar, em Jam,
Respiramos em descompasso,
Contrastamos e integramos
nossas INTENSIDADES.
Relembramos e esquecemos
nossas memórias em gestos, gostos,
palavras, timbres, fluxos
tão diferentes e tão iguais!

Mergulhar neste livro-performance
É saltar Nu escuro
Permitir-se o risco
Perder-se e encontrar-se Outro
Residir em coletivos de múltiplas Marés
Incluir o não-visto, ouvir o não sentido
Tatear o perfume de um café-conversa:
Palavras que brotam carnes
Corpos!
Pretos, amarelos, avermelhados.... muitos!!!

Este Epílogo que vou compondo
Abre, amplia, espirala, flui...
Reverbera, como desejo
por emanações em verbo,
por mais coletivos livros-solo dançados,
pela coragem em reconhecer os Sis.
Sim, René!
Sim!!!

“Desejo a alegria em violeta
A beleza de um livro-solo
A água emana em verbo
Pele fina, vulnerável

Ensina, em cima, em si
Em ti, em mim, em flor
EM SINA
EM CIMA
EM SI
EM TI
EM MIM
EM FLOR

L â m i n a c r i s t a l i n a
Sorri seus dentes
Revela em C A R N E o gosto
Palavras imponderáveis pra mais tarde

Palavras imponderáveis pra mais tarde...”*



**Criei essa canção com palavras improváveis para mim, um desafio buscando uma diferença. A partir das palavras, logo compus a letra, mas a melodia demorou... fiz várias tentativas em vão, até que um dia vi um cartaz do espetáculo “Inverno dos Cavalos”, de Clébio Oliveira, com a imagem das costas do bailarino Gustavo Santos... e então consegui compor a melodia. Sempre soube que precisaria cantar essa melodia para alguém dançar. Na última Jam Session que promovi, realizada numa live no Instagram dia 23/03/21, cantei para René... e o sentido se fez em epílogo.*

REFERÊNCIAS ~~BIBLIOGRÁFICAS~~

ALVARENGA, Arnaldo Leite. Klaus Vianna E O Ensino De Dança: Uma Experiência Educativa Em Movimento, 2010. Disponível em: <https://www.encontro2010.historiaoral.org.br/resources/anais/2/1290440091_ARQUIVO_ArtigoKlauss-ViannaXEncontrodaSBHO.pdf>

ALVARENGA, Arnaldo. Dança Moderna e Educação da Sensibilidade: Belo Horizonte, 1959-1975. Tese de Doutorado. Faculdade de Educação/UFMG. Belo Horizonte, 2002.

ALVES, Rubem. Alegria de ensinar (a). 1.ed. 14p. Campinas: Papirus, 2000. BARROS, Manoel de. Arranjos para assobio. Rio de Janeiro: Record, 1998.

BEVILAQUA, Clara Fonseca. Corpo-Espaço: composições e encontros. In: MUNDIM, Ana Carolina da Rocha (Org.). Dramaturgia do Corpo-Espaço e territorialidade: uma experiência de pesquisa em dança contemporânea. Uberlândia: Composer, 2012.

BOURRIAUD, Nicolas. Estética Relacional. Trad. Denise Bottmann: São Paulo: Martins, 2009

CALFA, Maria Ignez de Souza. A corporificação na dança. Tese apresentada ao programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da UFRJ. Rio de Janeiro, 2010.

COHEN, R. (2011). Performance como linguagem. São Paulo: Perspectiva.

COHEN, Renato. Work in Progress na Cena Contemporânea. São Paulo: Perspectiva, 1997.

COHEN. Performance como linguagem. São Paulo: Perspectiva, 2007.

COULANGES, F. *A cidade antiga*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

COUTO, Raphael ; Entre a escrita e a leitura: cadernos como espaço de criação. In: Artistas, Autoria e as Práticas Colaborativas, 2013, Vitória. Artistas, Autoria e as Práticas Colaborativas. São Paulo: Interméios, 2013. v. 1. p. 379-384.

DAMÁSIO, Cláudia. A dança para crianças. In: PEREIRA, R. e SOTER, S. (orgs.) Lições de Dança 2, Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000.

DERRIDA, Jacques. *Margens da Filosofia*. Campinas: Papirus, 1991.

DRUCKER, Johanna. Photography after photography. Art Journal. v. 58, p. 107-111, 22 mar. 1999.

FERNANDES, C. O corpo em movimento: o sistema Laban/ Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2002.

_____. Entre Escrita Performativa e Performance Escrita: O Local da Pesquisa em Artes Cênicas com Encenação, Portal ABRACE. v.9, n.1, np, 2008.

FIGUEIREDO, João. Composição em Tempo Real. Barcelona, 2008. Disponível em: <<https://docdanca.files.wordpress.com/2013/10/figueiredojoc3a3c692c3a2c2a3oocomposic3a3c692c3a2c2a7c3a3c692c3a2c2a3o-em-tempo-real.pdf>> Acesso em: 06 de nov 2018.

FISCHER, E. A necessidade da Arte. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

FRADE, Isabela; ALVARENGA, Ana. Folder da Mostra Manifestações InDisciplinadas. Lisboa: Instituto de Belas Artes, 2015.

FREIRE, P. & GUIMARÃES, Sérgio. Aprendendo com a própria história. Vol. 1. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

FOUCAULT, M. Microfísica do poder. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____. Vigiar e Punir. Rio de Janeiro: Vozes, 1977.

GELEWSKI, Rolf. Ver, Ouvir, Movimentar-se. Dois mé todos e reflexões referentes à improvisação na dança. Salvador: Nós Editora Ltda, 1973.

GIL, José. Movimento Total: O Corpo e a Dança. São Paulo: Iluminuras, 2005.

GLUSBERG, J. (2009). A arte da performance. São Paulo: Perspectiva.

GOELLNER, Silvana Vilodre. Corpo. In: Dicionário Crítico de Gênero. Dourados: UFGD, 2015.

GREINER, Christine. O corpo: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

GUATTARI, F. Espaço e corporeidade. In: Caosmo-se: um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 153-165

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Production of Presence: What Meaning Cannot Convey. Stanford: Stanford University Press, 2004.

_____. Produção de Presença - o que o sentido não consegue transmitir. Ed. PUC- Rio, Rio de Janeiro, 2010.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização*: do "fim dos territórios" à multiterritorialidade. 4ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

KESTENBERG, J. Children and parents: psychoanalytic studies in development. New York: Jason Aronson, 1975.

LABAN, Rudolf. Domínio do movimento. Trad. Anna Maria B. De Vecchi e Maria Sílvia M. Netto. São Paulo: Summus, 1978.

LARROSA, Jorge. Tremores: escritos sobre experiência. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

LE BRETON, David. A Sociologia do Corpo. Petrópolis: RJ, Editora Vozes, 2007.

LEAL, P. Em fluxo: entrevista com Dudu Herrmann. MANZUÁ Revista de Pesquisa em Artes Cênicas/ Manzuá: Journal of Research in Performing Arts, v. 1, n. 1, p. 3-22, 26 mar. 2018.

_____. Amargo Perfume: A Dança pelos Sentidos. São Paulo: ANNABLUME, 2012.

LOUPPE, Laurence. Poética da Dança Contemporânea. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MATOS, Lúcia. Cartografando múltiplos corpos dançantes: a construção de novos territórios corporais e estéticos na dança contemporânea. 2006. 214p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Escolhas de Dança e Teatro, Universidade Federal da Bahia.

MELZER, Annabelle. Dada and Surrealist Performance. The Johns Hopkins Press, 1994.

MORAES, Marcos. Programa de Residência artística FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado). 2010. Disponível em: <<http://brunomitre.com/texto-marco-moraes-faap.php>>

- MOURE, Gloria (org.). Ana Mendieta. Barcelona: Polígrafa, 1996.
- MUNDIM, A. R.; MEYER, S.; WEBER, S. A composição em tempo real como estratégia inventiva. Revista Cena - Periódico do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, n.13, 2013. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/42090/28628>>. Acesso em: 12 junho. 2019
- MUNIZ, Zilá. Improvisação como processo de composição na dança contemporânea. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.
- NEVES, Rômulo Figueira. Acoplamento estrutural, fechamento operacional e processos sobre comunicativos na teoria dos sistemas sociais de Niklas Luhmann. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade de São Paulo, 2005.
- O BANDO; Direção: Carito Cavalcanti. Natal (RN), 2015.
- OLIVEIRA, F. H. M. (2014). "Kahlo em mim Eu e(m) Kahlo": A Performance do meu Corpo Diferenciado. Conceição|Conception, 2(2), 119-132. <<https://doi.org/10.20396/conce.v2i2.8647706>>
- PATROCÍNIO, Stela. Reino dos Bichos e dos Anímaís é o meu nome. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2001.
- PAXTON, Steve. Nouvelles de Dance. Lisa Nelson, Mouvement et Perception. Pensé e Dans Espace, 48,49. 2001.
- PRECIOSA, R. Rumores Discretos da Subjetividade. Porto Alegre. EdUFRGS 2010 .
- QUEIRÓZ, Victor. Jacques Derrida: desconstrução e "différance" (2015). Disponível em: <<https://columnastortas.com.br/jacques-derrida-desconstrucao-e-difference/>>.
- POLLOCK, Della. Telling Bodies Performing Birth. New York: Columbia University Press, 1999.
- RENGEL, L. Dicionário Laban. São Paulo: Annablume, 2000.
- RICCETTI, T. Diálogos domésticos: uma reflexão sobre o ambiente físico e a dinâmica familiar. Primeiro episódio psicótico. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade Federal de São Paulo, 2009.
- RODRIGUES, Leo Peixoto & NEVES, Fabrício Monteiro. (2012), Niklas Luhmann: a sociedade como sistema. Porto Alegre, edipucrs
- RODRIGUES, Leo Peixoto; NEVES, Fabrício Monteiro. Niklas Luhmann: a sociedade como sistema. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012.
- RUIZ, Sílvia A. Ana Mendieta: arte, história e reminiscência. Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Especialização em Artes: crítica e curadoria. PUC, São Paulo, 2012.
- RYBCZNSKI, W. *Casa: pequena história de uma idéia*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- _____. *Vida nas Cidades - expectativas urbanas no novo mundo*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- SASTRE, C. Entre o Performar e o Aprender. Práticas performativas, Dança Improvisação e Análise

Laban/Bartenieff em movimento. Tese (Doutorado em Educação) Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-Graduação em Educação. 2015. 262f. Porto Alegre, 2015.

SAYÃO, D. T. (2005). Relações de gênero e trabalho docente na educação infantil: um estudo de professores em creche. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina.

SANTOS, Milton. O Trabalho do Geógrafo no Terceiro Mundo. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1996.

SAQUET, Marcos Aurélio. As diferentes abordagens do território e apreensão do movimento e da (i)materialidade. *Geosul*, Florianópolis, v.22, n.43, p.55-76, jan./jun. 2007.

SCHECHNER, Richard; ICLE, Gilberto; PEREIRA, Marcelo de Andrade. O que pode a performance na educação? Uma entrevista com Richard Schechner. *Educação & Realidade*, n. 35, v. 2, p. 23-35, mai.ago. 2010.

SCOTT, Joan Wallach. (1995). Gênero: Uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, v. 20, n. 2, PP. 71-99

SERRA, M. A. Empatia: Um Estudo da Comunicação Não-Verbal Terapeuta Cliente. 1990. Tese (Doutorado em Psicologia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990

SPOLIN, Viola. Jogos Teatrais: o fichário de Viola Spolin; tradução de Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SOARES, A. et al. *Improvisação e dança*: conteúdos para a dança na educação física. Florianópolis: Imprensa Universitária, 1998.

STOKOE, Patrícia & HARF, Ruth. *Expressão Corporal na pré-escola*. São Paulo: Summus, 1987.v. 30 tradução Beatriz A. Cannabrava.

TEIXEIRA, L. Conscientização do movimento. In: CALAZANS, J.; CASTILHO, J. e GOMES, S. *Dança e educação em movimento*. São Paulo: Cortez, 2003. p.70-77.

TONEZZI, José. *Distúrbios de linguagem e teatro - o afásico em cena*. São Paulo: Plexus, 2007.

_____. *O Teatro das disfunções, ou, A Cena contaminada*. Tese de Doutorado PPGT/UNIRIO. 2008.

The Hours (Music from the Motion Picture Soundtrack) Composed by Philip Glass.

VIANNA, Klauss - *A Dança a* - Colaborador Marco Antônio de Carvalho. São Paulo: Siciliano 1990.

VIANNA, Klauss. *A dança*. Colaboração Marco Antônio de Carvalho. São Paulo: Siciliano, 1990.

WEITEMEIER, H. Yves Klein. Berlin:Taschen, 2001.

WENDERS, W.; WENDERS, D. *Pina: The Film and The Dancers*. Schirmer / Mosel, 2012.

WESTPHAL, Kristin. *Ertanzter Raum- Körper, Bewegung, Raum*. In: L. Klepacki, E. Lieblau et all (Org). *Tanzwelt*. Münster: Waxmann, 2008, p. 45-63.



Este livro foi feito com a família tipográfica
Avenir Next e com a fonte DIN Condensed
Bold pelo selo da Editora Caule de Papiro.



Rua Serra do Mel, 7989, Cidade Satélite
Pitimbu | Natal / RN | (84) 3218 4626
Site: www.cauledepapiro.com.br

RENÉ LOUI - COLETIVO CIDA

Espaço Cultural Casa Tomada: Av João Ferreira de Melo, 05
Capim Macio, Natal - Rio Grande do Norte

Email: coletivocida@gmail.com

(84) 9 99927 - 0246 / (84) 2130 - 6362

Conheça nossos trabalhos em: coletivocida.com.br
Saiba mais sobre René Loui em: reneloui.com.br

Siga-nos em nossas redes: [@coletivocida](https://www.instagram.com/coletivocida) e [@rene_loui](https://www.instagram.com/rene_loui)



RENE LOU

As palavras que começam a ser lidas agora, apresentadas como um **livro performativo**, colocam-se aqui como uma **extensão de um corpo que dança**. Colocam-se enquanto uma **ferramenta performativa** que reevoca, que rememora, que traz à tona uma vez mais os encontros, os atravessamentos e os **transtravessamentos artísticos** do autor. Tem-se como propósito geral inserir o leitor no contexto de uma **pesquisa de movimento contínua**, tornando-o **experienciador e cúmplice dessa jornada**. Trata-se da **exacerbação rizomática** de quatro processos criativos originados pela confluência entre as vivências de uma **residência artística** para com o diálogo desse artista com as técnicas de **composição em tempo real na dança**. Tais conceitos se apresentam como os fios condutores dessa pesquisa, mas ao mesmo tempo se relacionam com outros conceitos igualmente relevantes para a produção do artista, **práticas performativas e experiências coletivizadas**. Para alinhar estas movências textuais a **escrita performativa** de artista é o fio condutor utilizado por um **artista preto, emergente, independente, pertencente da ampla comunidade LGBTQIAPN+**, com formação transdisciplinar em design, que faz uso de palavras ora pretas, ora amarelas, em um conjunto de duzentas e dez páginas, escritas, em sua maioria, na fonte Avenir Next, tamanho nove, por vezes justificado.

ISBN 978-65-86643-39-8



REALIZAÇÃO

COLETIVO CIDA

COLETIVO PERFORMATIVO DE DANÇAS

PARCERIA

CASA TOMADA

APOIO

 ItaúCultural

 SEBRAE

A força do empreendedor brasileiro

 LE ALBIR
BLANC



PREFEITURA DO
NATAL



FUNDAÇÃO
JOSE AUGUSTO



RIO GRANDE
DO NORTE

SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO



PÁTRIA AMADA
BRASIL
GOVERNO FEDERAL