

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS
ARTES**

DESLOCAR-SE – TRANSITAR NO CORPO E NO ESPAÇO URBANO

Bruno Damião dos Santos

Niterói, 2019

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS
ARTES**

DESLOCAR-SE – TRANSITAR NO CORPO E NO ESPAÇO URBANO

Bruno Damião dos Santos

Orientadora: Profa. Dra. Ana Beatriz Cerbino

Niterói, 2019

Bruno Damião dos Santos

DESLOCAR-SE – TRANSITAR NO CORPO E NO ESPAÇO URBANO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes como parte das exigências para obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense.

Banca Examinadora

Professora Dra. Ana Beatriz Cerbino – UFF (orientadora)

Professor Dr. Tato Taborda – UFF

Professora Dra. Ruth Torralba – UFRJ

Niterói, 2019

Dedico este trabalho a minha mãe, que sempre me encorajou a perseguir meus objetivos e principalmente me inspirou a não temer o trabalho. Busco me dedicar as escolhas que faço em minha vida pois a tenho como grande exemplo de dedicação e força. Te amo mãe.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao universo por me encorajar a ser questionador da minha vida, da minha existência... Por me levar a MOVER e não querer parar mais. Agradeço a essa força linda cheia de nomes que, independente de como é chamada se manifesta em sua grandeza em muitos momentos desta jornada complicada que é a vida.

Agradeço, sempre, a minha mãe, Leda que apoiou e me deu força nesta jornada; mesmo quando não apreciava a ideia de me ver transitando entre São Paulo e Rio de Janeiro. Admiro e me inspiro em sua força diária. Obrigado por me ensinar a ser assim, a sorrir mesmo em dias cinzentos. Muito Amor e inspiração. Te amo demais, Ledinha. Não há uma ação que eu faça sem que pense na senhora.

Obrigado as minhas sobrinhas pelo amor e carinho de cada visita. ♥

Agradeço a minhas amigas de Sampa. Mulheres incríveis que me ensinam tanto sobre ouvir, esperar, respirar e, sobretudo batalhar pelo o que se acreditar. Especialmente Cintia, Silvana e Karol que me acompanham há tanto tempo, e às vezes sem notar, veem me ensinando sobre resiliência. ♥

Agradeço a meus *amigos-família* do Rio de Janeiro que estenderam suas mãos e corações para que juntos seguíssemos compartilhando risadas, movimentos e preocupações sobre a vida, a universidade, a educação e a dança em nosso país. Amo e me orgulho muito de vocês: Netto, Natty, Manu e Lu. E minha sempre linda turma da graduação: Jaque, Bruna, Raquel e Aninha.

Agradeço aos meus sábios e generosos mestres que, com muita paciência e amor me aproximaram da arte, da dança, da música, do teatro... Permitindo assim que eu me afetasse por essa energia maravilhosa e transformadora.

Com muita felicidade e ânimo eu agradeço à professora Ruth Torralba por iluminar meus passos acadêmicos e artísticos com sua generosidade e sabedoria. Com o mesmo carinho e respeito eu agradeço ao professor Tato Taborda que, com notável atenção e cuidado soube instigar as inquietações que movem meus interesses acerca do corpo e da dança. E claro, um muito obrigado a minha professora orientadora Beatriz Cerbino, por me lembrar de enxergar minhas potencialidades, não duvidar de minha dança e de meu trabalho com esta pesquisa. Gratidão Bia.

EPIGRAFE.

“Um espírito alimentado com coisas boas, o mesmo reproduzirá...”.

Pedro Peu – professor/mestre na capoeira, na dança e na vida.

RESUMO

Apoiado nas incertezas do corpo – suas imagens e suas possibilidades – como motivação à produção artística em dança, esta pesquisa propõe uma produção artística e uma reflexão sobre os modos de se produzir dança considerando principalmente a fisicalidade do corpo humano e seu transitar por diferentes lugares da cidade. Tem-se em vista entender este último como espaço de interação e possível agente de transformação dos corpos. Objetiva-se primordialmente experienciar as tensões e atravessamentos provenientes da relação Corpo-Dança-Cidade para se construir um corpo que desloque ideias e símbolos comuns à rotina urbana, como ritmo, forma gênero e sexualidade dos corpos. Utiliza-se o termo “deslocar” como procedimento metodológico na criação do texto e da prática artística, já que “deslocar” carrega como uma de suas acepções a ideia de movimento – uma das ações possíveis da dança, e para as construções e organizações da vida. A pesquisa se estrutura metodologicamente a partir do livro “Pistas do método da cartografia – pesquisa-intervenção e produção de subjetividade” de PASSOS, KASTRUP, ESCÓSSIA (2014) que prevê a realização de trabalhos processuais e para tal lança mão de um método igualmente processual. Para impulsionar as discussões sobre corpo, dança e cidade juntam-se aos autores e autoras já citados, nomes como GIL (2001), LEPECKI (2011), LOURO (2000) , SANTOS (2006) e VIANNA (2005).

Palavras-chave: Corpo, cidade, dança.

ABSTRACT

Based on the uncertainties of the body - its images and its possibilities - as motivation for artistic production in dance, this research proposes an artistic production and a reflection on the ways of producing dance, considering mainly the physicality of the human body and its transit through different places of the city. One has to understand "city" as a space of interaction and possible agent of transformation of bodies. It is primarily intended to experience the tensions and crossings from Body-Dance-City relationship in order to construct a body that displaces ideas and symbols common to the urban routine - such as the rhythm, form, gender and sexuality of bodies. The author uses the term "Displace" as a methodological procedure in the creation of text and artistic practice, since "Displace" carries as one of its meanings the idea of Movement - fundamental action for Dance, and for the constructions and organizations of life. The research is structured methodologically from "Pistas do método da cartografia _ pesquisa-intervenção e produção de subjetividade" by PASSOS, KASTRUP, ESCÓSSIA (2014) that foresee the accomplishment of procedural works and for this they use an equally procedural method. To boost the discussions about body, dance and city the author brings names such as GIL (2001), LEPECKI (2011), LOURO (2000) , SANTOS (2006) and VIANNA (2005).

Keywords: Body, city, dance.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

	PÁG.
Imagem 1. Praça XV.....	40
Imagem 2. A leveza que vem do vento.....	44
Imagem 3. Saídas de ventilação do metrô.....	45
Imagem 4. Movimento seguindo as proposições do vento.....	45
Imagem 5. Dentro da passarela - mergulhado no espaço.....	50
Imagem 6. O espaço construído para o carro.....	52
Imagem 7. Praça XV. 2018.....	54
Imagem 8: O céu do Centro.....	80
Imagem 9. Praça dos museus.....	81
Imagem 10. Fachada do Centro de Artes.	87

SUMÁRIO

Antes do primeiro passo, introdução	11
1. Conversa em primeira pessoa – Corpo. Dança. Cidade	19
1.1 Passos iniciais - Da Formação a constantes transformações.....	20
1.2 Construindo Corpos.....	22
1.3 Espaço – Textura e Ritmo	24
1.4 (Re)construindo corpos.....	28
1.5 Uma pausa. O salto... ..	33
1.6 Vestir-se.....	37
2. A cena. A rua	39
2.1 Escutar, deslocar e transformar - práticas que se tornam procedimento metodológico.....	41
2.2 Dividir o espaço ou incômodo.....	51
2.3 Dança em segundos - Como construir uma coreopolítica de passagem.....	54
2.4 Fluidez I. A cidade que eu passei a perceber.....	61
2. 5 Fluidez II Corpo em Trânsito – uma descrição necessária	63
3. Trabalho prático – O fazer da pesquisa	66
3.1 Ocupando espaços. Ganhando formas.....	67
3.2 Sobre as filmagens – Laboratórios.....	69
3.3 Aqueles que me veem.....	82
3.4 Para além do programado. Desvios, improvisos e tropeços.....	88
3.5 Assumir medos.....	92
4. Passos a serem dançados – Considerações finais	95
Referências	97

Antes do primeiro passo, introdução

Este trabalho se propõe a construir uma reflexão acerca dos modos de se produzir dança a partir de diferentes corpos, ou melhor, a partir do despontar de imagens de outros corpos sobre um mesmo corpo. Leva-se em consideração, principalmente, o estado de corpo que emerge da relação entre determinados corpos e o ambiente urbano. Entendo que por ora possa existir uma ansiedade em conhecer ou saber sobre quais corpos me refiro, entretanto, receio reduzir ou enquadrar pessoas, modos de ser e atuar na sociedade, em tipos sociais atrelados aos seus corpos – gêneros, cores, tamanhos ou sexualidades. Por enquanto, posso adiantar que me refiro ao corpo (ou aos corpos) em sua fisicalidade; longe dos rótulos colocados sobre sua pele. Irei me aproximar de corpos que, como o meu, desviam-se, de uma maneira ou de outra, dos padrões impostos pela sociedade, seja pela imagem idealizada deste corpo ou mesmo pela sexualidade que ele carrega.

Uma das propostas desta pesquisa¹ é trazer à escrita e ao corpo, o movimento de dança que emerge em um espaço de relação criado a partir do mover (anatômico) do corpo, no entre de diferentes ações, no acúmulo de gestos plurais e singulares. Plurais porque são uma sorte de movimentos executados todos os dias, e singulares, pois cada pessoa possui seu modo de fazê-lo.

Trata-se da apresentação de um trabalho teórico-prático em que serão expostas situações que corroboraram para a construção de um “corpo múltiplo” ou múltiplos corpos em uma única pessoa. Chamo de *corpo múltiplo* ou *múltiplos corpos* a possibilidade de colorir diferentemente a própria corporeidade². Escolho como agentes principais, construtores de tais corpos, ou estados de corpo, o **movimento** e o **espaço**. O movimento por ser elemento básico de nossas ações motoras, das mais simples as mais complexas; elejo-o por ser parte fundamental à expressão dos corpos. A forma com a qual nos movemos pode informar, entre outras impressões, como nos sentimos ou como nos enxergamos, ou seja, nosso movimento transmite a leitura que fazemos de nós mesmos. Contudo, importa sabermos que não temos e nem teremos o domínio das leituras que farão sobre nossos corpos, pois enquanto leitores não conhecemos os diferentes contextos socioculturais ou históricos de vida de todos aqueles ao nosso redor. Eles igualmente não conhecem nossas trajetórias em sua completude. A escolha

¹ A pesquisa se configura como um processo passível de alterações, por isso o leitor encontrará ações já concluídas e alguns ainda na potência do acontecer, se transformar.

² Utilizaremos “corporalidade” como um possível sinônimo.

do espaço como colaborador desta construção chamada “corpo” se dá pelo entendimento dele, o espaço, como uma rede de interação na qual as relações se estabelecem em sociedade.

Dito isso, gostaria de tomar um trecho desta introdução para apresentar brevemente o estudo da dança que, sob uma vertente bastante específica (a produção artística em dança aliada ao estudo e consciência do movimento - contempla também o estudo do espaço) em minha formação como bailarino. Apresento minha bagagem de artista do corpo, que será melhor desenvolvida no primeiro capítulo, com a motivação de levar clareza sobre as escolhas de movimento (técnicas e métodos formativos) que foram feitas em meu trabalho artístico.

Na graduação em Dança, refleti sobre a presença da dança em muitos espaços do convívio social. Entendi que se apresenta com tamanha naturalidade que dificilmente nos damos conta. Em minha família, por exemplo, é muito comum dançarmos em encontros e celebrações festivas: seja para comemorar um aniversário, o batizado de uma criança ou algum feriado prolongado. Posso dizer que dançamos desde criança. É comum que aprendamos a dançar através da ação do mover, experimentando combinações, copiando os mais velhos ou influenciados pela “dança da moda³”. Claro que em muitos casos esse aprendizado é praticamente intuitivo, não há uma reflexão necessária sobre quais partes do corpo se movem, ou quais movimentos, em suas abordagens anatômicas, são executados. Contudo, existe ali a construção de um corpo dançante. Um corpo que dança pela experiência do mover. Esse foi o passo inicial de minha dança e costuma ser, até hoje, o que mais me encanta no dançar e ao dançar: as formas que o corpo adquire ao se mover e como essas configurações podem construir narrativas, contar histórias, empoderar um corpo, elaborar discursos, compor formas e imagens que fazem vibrar e levam ao diálogo, à discussão. Quando passei a estudar o movimento de dança, em sua fisicalidade, poesia e em sua capacidade de aflorar particularidades, passei a desenhar uma jornada de estudo e formação em que o encadeamento dos movimentos era o carro chefe do discurso. É um longo processo de entendimento, que se dá até hoje, para perceber os caminhos do movimento, os grupos musculares solicitados na realização de determinados gestos, os encaixes ósseos e como eles me guiariam com efetividade de um movimento a outro; uma grande bagagem que se configura hoje como um “método” chave do meu mover. Não se trata de uma batalha entre quais códigos se tornam reconhecíveis em meu corpo, pois tais percepções sobre o movimento só surgiram pra mim a partir deste grande e variado acúmulo de danças. Como

³ A dança, ou as danças que são fortemente divulgadas pelas grandes mídias e que se mantêm como interesse de uma grande parcela da sociedade.

minhas experiências de corpo vêm me demonstrando: de toda dança vivenciada algo é apreendido e mantido sob a pele. Quero poder deixar o movimento falar a partir da técnica que for. São tantas as formas de se fazer a dança que, para começar a me mover, optei por ouvir meu corpo e essa bagagem que é tão latente em meus músculos, em minhas articulações, em minha história de dançarino.

A pesquisa almeja dar voz ao corpo do autor e daqueles que como ele desviam normas corporais das formas de corpo que são mais facilmente aceitas em nossa sociedade. Refiro-me a condições, maneiras e uso do corpo que foram moldadas a partir de um padrão e impostas aos demais corpos. Estes modelos propagam códigos fixados ao corpo que são continuamente promovidos e ensinados nos mais distintos espaços sociais. Questiona-se aqui a rotulação e fixidez de movimentos colocada ao corpo humano, o ato de prender o movimento a uma determinada imagem de corpo partindo de certas premissas, tais quais: gênero, sexualidade, espaços geográficos que os corpos ocupam, entre outras características.

Por esta pesquisa de dança focar-se no movimento do corpo, algumas considerações devem ser feitas sobre as características descritas acima e sua importância para este trabalho: minhas práticas como pesquisador de dança (aluno e professor) têm me apresentado, ao longo dos últimos dez anos⁴, que o mover do corpo, seja na dança ou em qualquer outra maneira utilizada para nos expressarmos, está associado ao que as construções sociais definem sobre as premissas a pouco expostas; explico: quando o assunto é gênero, temos, por exemplo, que o modo como muitas meninas organizam sua corporalidade, foi construído para transmitir “graça”, “delicadeza”, “boa educação” e que assim sendo, todos os movimentos vindos deste corpo - pensado para transpassar tais qualidades - teriam seus esforços voltados a tais propósitos, e logo constituiriam uma corporalidade específica, uma “corporalidade de mulher”.

Vale pontuar que, mesmo quando algumas mulheres têm a possibilidade de hoje debater sobre regras que possivelmente oprimem seus corpos, a construção patriarcal – instituidora e mantenedora de tais regras - caminha de mãos dadas com uma tradição machista que se conserva disfarçada sob o superficial discurso “sempre foi assim”, promovendo, deste modo a naturalização de um comportamento sobre o corpo da mulher e sobre o corpo do homem. Dificulta-se, assim, que um debate de gênero mais igualitário seja difundido. Sem que nos enganemos, também nos foi ditado o comportamento sobre o “corpo de homem”, ou sobre uma ideia do que significaria “ser homem”. Não pretendo comparar os discrepantes níveis de

⁴ Período em que passei a estudar e a trabalhar com dança profissionalmente, como área de pesquisa e ensino.

aprisionamento ou liberdade sobre os corpos a partir do recorte de gênero, visto que tamanha discussão necessitaria de um maior desdobramento. Entretanto, julgo importante pontuarmos uma questão que permeia o recorte de gênero e atravessa essa pesquisa diretamente: a construção dos corpos de mulheres e homens, pois neste processo ambos os corpos têm seus movimentos presos a determinadas amarras.

Em poucas palavras, já demos o tom que guia nossa discussão, isto é, com esta breve exemplificação se torna possível enxergar que, através de distintas características do corpo humano, podemos ter nossos movimentos reféns de preceitos que nos igualam ou nos diferenciam (para o bem e para o mal), sem que necessariamente nos demos conta.

Admitindo a dança como geradora de reflexões e mudanças práticas em nosso convívio, apresentei o gênero como tema inicial para esclarecer a importância de ter imprescindíveis discussões sociais e culturais como nutrientes de uma proposta artística que visa desembaraçar, senão, remover as regras e os rótulos impressos sobre os movimentos dos corpos. Ou seja, pretendo dar protagonismo ao corpo que deseja se mover partindo de suas vontades - estando essas ligadas ou não, às expectativas da sociedade. Para isso, entendo ser necessário conhecermos e/ou reconhecermos o que em nós um dia foi formatado. Acredito que deste ponto em diante estaremos aptos a selecionar o que pode ser significativo, valioso a nossa corporalidade, e livrarmo-nos daquilo que de alguma forma a limite. Com o entendimento que há uma escolha sobre como organizar o próprio corpo, pode-se assim quebrar ou ao menos deslocar a rigidez dos processos que dificultam eleger o que é essencial e libertador pra si próprio.

Artistas antes de mim dançaram, cantaram, atuaram ou escreveram a respeito de corpos não-binários, corpos homossexuais, corpos negros, gordos ou magros que, antes de tudo, querem apenas ser (existir) e com isso pedem licença para passar ou “batem com os pés na porta” para saírem do anonimato e ocupar espaços comuns. Inclusive, dentro da comunidade LGBTQ+ existe o dizer “sair do armário”, usado para se referir a um corpo assumidamente⁵ homossexual, um corpo que não esconde sua realidade, não limita sua corporeidade a expectativa de terceiros, não restringe o movimento próprio.

No momento em que discuto sobre corpos que falam de suas experiências em meio ao espaço urbano e os códigos sociais que escolheram pra si, transformo o dizer “sair do armário” em uma imagem de resistência, de escolha de caminhos, um exemplo que rompe

⁵ Um corpo que entende e aceita a sua orientação sexual e identidade de gênero (uma ou mais) e não esconde essa informação das demais pessoas de seu convívio e/ou da sociedade.

com as amarras colocadas sobre o corpo. O sair de um confinamento para viver a cidade em sua completude. Quando decido figurativamente delimitar o espaço cênico de minha dança, essa é uma das caras imagens que se apresenta e me toca fortemente. Digo figurativamente, pois se trata de um “armário” que já não tem mais suas paredes, o corpo “dentro” dele está exposto e na potência de romper qualquer limitação imposta a si. Uma vez fora do armário é criada a resistência para que nunca mais se volte pra lá. Utilizamos nossas histórias, nossas bagagens como instrumento de força e persistência para continuar existindo em quaisquer lugares.

As discussões traçadas no primeiro capítulo deste trabalho são fomentadas direta ou indiretamente por artistas que levaram discussões sobre o corpo não-binário para seus trabalhos, são eles/elas Lorelay Fox, Liniker, Jaloo, Caio Prado, As Bahias e a Cozinha Mineira, Pablllo Vittar e MC Linn da Quebrada. A exposição destes e *outras* artistas é fundamental para fomentar a rede LGBTQ+ que é tecida entre/com os integrantes (ou não) da sigla. Redes como esta estimulam outras produções brasileiras, atuam como nutrientes para ações, pesquisas, trabalhos acadêmicos que, como este, vivenciam as exposições/questões do corpo não-binário.

Outros nutrientes compuseram o solo de onde cresce esta pesquisa. Aos poucos eles se tornarão presentes em minha fala, antes disto gostaria de apresentar o cenário que dá palco (que é palco) a este trabalho: o espaço urbano.

Todas as problemáticas acerca das imagens que são atribuídas aos corpos, ou a maneira em que eles se movem, são colocadas em foco no espaço urbano. Por esse e outros motivos a cidade se tornou o placo de experimentos durante a pesquisa; nela continua se dando a criação coreográfica a qual este texto se debruça e caminha em conjunto. Com a dança proponho que os gestos sejam redimensionados, deslocados; podendo reforçar, criticar e em até certo ponto se tornar descabido de sentido. Quero ressaltar a importância do mover do corpo, antes de qualquer alegoria colocada sobre ele.

Investigou-se como os modos de agir, de se comportar e percorrer a cidade são alterados, modificados durante o atravessamento corpo-urbe. Discorro a partir do meu corpo, e de meus pares, contudo deixo aberto o diálogo a outras formas, cores e tamanhos, para que seja possível assim ouvirmos e vermos os diferentes corpos que se modificam no trânsito do espaço urbano, principalmente na cidade do Rio de Janeiro.

O processo metodológico para esse trabalho se organizou e ainda se organiza por meio da escuta do fazer, do exercício de observar o corpo e sua capacidade de se relacionar adaptavelmente as diversas situações sociais. Do exemplo de porosidade e permeabilidade

observado no corpo, especificamente no corpo que dança, se constrói um mapeamento aberto, maleável deste corpo (ou corpos) e seus trajetos, trânsitos, transformações. Um mapeamento cartográfico por onde o corpo percorre, e é ao mesmo tempo percorrido pelas relações que constrói com o espaço. Corpo que, carregando o pensamento do mover da dança é flexível e provido da consciência do movimento. É forte e brando. Em diálogo com um espaço de construções planejadas ou naturais; de arquiteturas rígidas e moldáveis. Espaço com cores, texturas e cheiros variados; combinados em uma sorte de ritmos que compõem seu tempo.

Para a realização de um mapeamento cartográfico procurou-se suporte nas “Pistas do método da cartografia _ pesquisa-intervenção e produção de subjetividade” de PASSOS, KASTRUP e ESCÓSSIA que preveem a realização de trabalhos processuais e para tal lançam mão de um método igualmente processual.

O passo seguinte ao de observação foi o da ação.

Como produzir o movimento de dança? Quais as motivações que o fazem presente, que o tornam presente? O que habita entre o gesto cotidiano e o movimento dançado? Como a paisagem e o espaço interferem na produção de uma dança? A partir destes e de outros inquietantes questionamentos que foram esmiuçados com o decorrer da pesquisa, esta última passou a se configurar, a ganhar estrutura. Forma mutável e por isso em constante transformação – como o corpo, como a dança e como a cidade⁶. Possíveis respostas já habitavam meu corpo no início da pesquisa, entretanto não estavam ainda organizadas a ponto de serem identificadas com inteligibilidade. Precisei de laboratórios de criação e estudo, momentos de reflexão, conversas com outros artistas para perceber qual dança procuro e de que forma ela se apresenta. Irei descrever esse processo de criação, ensaios e também descobertas acerca do fazer artístico da dança no terceiro capítulo deste trabalho.

Sigo movendo e pensando sobre o corpo e sobre uma dança que se relaciona com o espaço urbano, pois carrega suas questões para todos os espaços e que na cidade encontra parte de suas motivações para surgir, para produzir e promover a existência segura do ser e estar.

Falar do corpo e de uma dança que se relaciona com o espaço urbano, revelou-se como um processo cíclico que partia do corpo e que a ele voltava. Mesmo quando parte da criação artística era uma “resposta” às motivações que surgiam no espaço de relação corpo-cidade a promoção da dança em resposta às provocações da urbe (sendo essas expressas e sugestivas ou mesmo implícitas) não se davam de maneira equilibrada, quero dizer, a partir de minhas

⁶ Refiro-me à cidade do Rio de Janeiro que foi e é palco de muitas das motivações que geram esta escrita/dança.

experiências nas ruas e reflexões sobre a dança que ali surgia percebi que o corpo dançante era muito mais afetado do que sua capacidade de afetar. Até o presente momento me questiono se o espaço urbano, suas relações/trânsitos, se encontra adormecido. Ou se a efervescência/velocidade da cidade cria sobre os corpos uma camada que os limita a seguir em frente unicamente. Minhas proposições continuam a abrir buracos nos espaços públicos. Não objetivando uma interação de contato entre os corpos propriamente dito, mas sim mirando nas brechas do automatismo, a ponto de perfura-lo e anunciar através desta abertura em seu tempo as potências de um corpo dançante que veste os códigos que deseja e nele opera para provocar o fluxo do despertar dos corpos.

Antes de interligar em uma rede os pontos que nomeiam o primeiro capítulo e iniciam nossa conversa, acredito que seja de grande importância contextualizá-los brevemente e então relacioná-los. Primeiro, veremos Corpo e Dança para depois investigarmos o que deste entrosamento se apresentou e se apresenta na Cidade. Discorrer sobre eles em tópicos diferenciados refere-se a uma tentativa de esgarçar e esclarecer o que pretendo apresentar sobre estes diferentes pontos, e que não se trata de uma legítima separação, pois nesta pesquisa veremos Corpo-Cidade-Dança em constantes imbricamentos, se entrelaçando e alimentando a produção escrita e dançada. Portanto, lê-los “separadamente” diz respeito a um meio de debruçar-se atentamente sobre aquilo que pode ser particular a cada um, sem desconsiderar o que é comum a todos.

Discutiremos no segundo capítulo os caminhos que o corpo da pesquisa percorreu e percorre para engendrar os deslocamentos, de ação ou corpos, necessários para conquistar, garantir, ou resistir sendo um corpo que procura ocupar quaisquer estados de corpo a partir de seu desejo. Esse capítulo irá versar sobre rompimentos e fissuras construídas nos muros da padronização do movimento. Ele irá discorrer sobre os procedimentos metodológicos utilizados para deslocar ou ressignificar os códigos colocados sobre os movimentos, e como a partir deles se torna possível reviver espaços da cidade. Em aproximação com as discussões e práticas artísticas apresentadas, principalmente, no ensaio “Coreopolítica e coreopólicia” de André Lepecki, iremos analisar o processo de construção coreográfica para esta pesquisa em diálogo com as imagens, performances e danças descritas no trabalho do autor sob a lente dos termos que nomeiam seu ensaio. O propósito é pensar de que maneira a arte e/ou artistas contribuem para a promoção de modos de existir e resistir que valorizam as mais diferentes formas de ser.

O terceiro e último capítulo traz as experiências práticas realizadas pela cidade do Rio de Janeiro que não se direcionaram a um resultado único mas a uma série de trânsitos que investigam as potencialidades do corpo alicerçadas em diferentes estímulos – o espaço, distintas sonoridades, cores, odores, temperaturas, vestimentas. Para este registro/memorial, utiliza-se dos devidos suportes: fotografias, vídeos e anotações que descrevem a primeira fase de filmagem do processo artístico.

Concluo essa pesquisa entendendo que ela foi o estopim de diferentes processos e percepções acerca da relação corpo e cidade. As proposições apresentadas sobre a dança continuam a se revelar como questões constantes, desde o seu modo de fazer, técnica escolhida, qualidades de movimento, até o modo de se nomear a ação já feita: dança, coreografia ou performance? E ainda assim, os significados sobre cada um destes conceitos se expandem cada vez mais nas discussões contemporâneas da dança, da coreografia e da performance. Particularmente aceito que as imbricações são inegáveis e tento reforçar que me movo a partir do modo que meu corpo se apresenta considerando os meios pelo quais ele se formou tecnicamente; sem me agarrar aos nomes atribuídos ao meu movimento, afinal a rotulação dos gestos corporais e de nossos movimentos foi o que deu corpo a esta pesquisa. Entendi que a consciência sobre o próprio corpo – o que o forma, quais são suas bagagens, o desenvolvimentos de suas possibilidades motoras, sua potência de expressão, etc. – nos permite escolher qual corporeidade desejamos apresentar na cidade e que a partir deste desejo torna-se possível trabalhar em sua construção. Este processo me esclareceu que muitas de nossas escolhas podem ser encaradas como socialmente inapropriadas por não serem a tendência atual, entretanto ele igualmente esclarece que elas são apropriadas a nós mesmos, por se fazerem presentes em nossos corpos agora.

1. Conversa em primeira pessoa – Corpo. Dança. Cidade

Como bailarino aprendi a falar e a ouvir com todo o meu corpo. Posso me utilizar apenas da boca se quiser, ou então de meus ouvidos, mas tenho a escolha de ouvir e falar com o corpo todo. Temos essa possibilidade, mas precisamos aprendê-la, desenvolvê-la.

Como em qualquer conversa alguns corpos falam muito, praticam mais sua fala, enquanto outros são melhores ouvintes, preferem e predominam o silêncio. Assim, cada corpo desenvolve o seu vocabulário, a suas palavras, o seu movimento. Em minha experiência pessoal, antes de conseguir falar com o corpo todo eu precisei ouvi-lo. Dei forças a sua estrutura, cuidei de suas palavras, e agora, sinto que posso falar, escrever e ler através/pelo/com meu corpo. Deste princípio de fala e de escuta do corpo surgem os movimentos, a dança de cada um. No corpo, pelo corpo está o fundamento, o início de toda palavra que digo em meu movimento, em minha dança.

Tornou-se indiscutível em minhas análises sobre o corpo – enquanto ouvinte e falante – que, ao se transformarem as experiências por ele vividas, também se transformam seus movimentos, ou seja, o próprio corpo é transformado; sua postura é alterada, sua fisicalidade pode ser transformada. Apego-me inicialmente as características anatômicas do corpo, pois embora abracemos a complexidade de sentidos trazidos pela dança (diversas narrativas, ações, emoções, forças e energias), está na fisicalidade do corpo, e o que pode ser trazido por ela, uma das inquietações entendidas para este trabalho como importante meio de criação em dança.

Através desta busca, neste caminho de bifurcações o artista da dança, pesquisador, bailarino se debruça num universo de escolhas sobre o que deseja/pode/quer falar com o seu corpo, pelo seu corpo, sobre o seu corpo.

Jussara Miller nos diz com assertividade: “Não existe dança se não houver primeiro o corpo.” (MILLER, 2005, p.59); e ao se utilizar de uma metáfora em que o corpo é o instrumento primeiro do artista da dança, o instrumento necessário para o acontecimento do movimento dançado, assim como a tinta e o pincel podem ser considerados instrumentos para o pintor; o som, instrumento da música, e para tal o violão, a autora lança mão desta afirmativa destacando sua percepção sobre a importância do corpo físico humano para a dança. Embora na contemporaneidade tenhamos uma abundância nos modos de se produzir o movimento de dança, seja por meio de diferentes mídias e tecnologias, ou com auxílio de objetos, iremos assim como a autora, nos atentar aos movimentos que podem ser realizados por meio da fisicalidade do corpo humano.

Essa identificação com Miller se justifica por conta de uma bagagem, um processo de aprendizado e constantes estudos que considera uma importante lição que adquiri como pesquisador do movimento de dança: o entendimento de que antes de realizá-lo, é preciso primeiro, escutar e observar o corpo.

1.1 Passos iniciais - Da formação a constantes transformações

O trabalho de composição coreográfica – da maneira que venho estudando em minha formação acadêmica, ou mesmo a partir de um processo de aprendizado movido pela escuta e observação de meus mestres e professores coreógrafos⁷, baseia-se inicialmente no olhar para o corpo. Sua estrutura física e memória corporal. Atento-me aos aspectos técnicos de dança que são entendidos e comunicáveis ao corpo que irá dançar, independente da estética estudada e apreendida por aquele corpo. Entendo a relevância do estudo técnico de algumas danças em minha formação e como ele contribuiu para a escolha de movimentos que elejo hoje. Neste processo artístico especificamente, o olhar foi voltado às minhas experiências, às minhas memórias corporais, ou seja, à bagagem que se construiu e continua a se construir a cada nova experiência corporal que vivencio.

A (re)construção do vocabulário de movimentos que um dia foi apreendido pelo meu corpo traz ao momento presente as sensações da experiência vivida durante diferentes etapas da minha contínua formação em dança. Desde 2006/07, período em que estudei com Ivaldo Bertazzo em sua Escola do Movimento⁸ e no projeto Cidadança⁹ quando, por exemplo, eu atentamente observava Bertazzo, como meu professor, conduzindo suas aulas em total integração com a respiração, estrutura corporal e as canções cantaroladas que conduziam o ritmo de cada exercício ou sequência de movimentos. Em tais experiências aprendi a olhar o corpo para além de sua expressão estática, ou de “formas prontas”. Segundo Bertazzo:

Ele [o corpo] é encarado já como resultado de um jeito de funcionar. Ele é visto na forma que se apresenta aos nossos olhos, e não em sua função dinâmica, no ato de caminhar, de sentar, de apanhar um objeto, que são os modos como cada pessoa se expressa corporalmente. (BERTAZZO, 2004, p.30).

⁷ Entre eles ressalto o dançarino e capoeirista Pedro Peu, o professor e coreógrafo Ivaldo Bertazzo, as bailarinas e coreógrafas Susana Yamauchi, Miriam Druwe e Christina Belluomini; e grandes professoras que encontrei na graduação em Dança na Universidade Federal do Rio de Janeiro, como Maria Alice Poppe, Silvia Soter e Lara Seidler.

⁸ Escola de Reeducação do Movimento (SP) criada por Bertazzo em 1976, onde este desenvolve o Método Bertazzo de Reeducação do Movimento.

⁹ Projeto desenvolvido por Ivaldo Bertazzo e Inês Bogéa na capital paulista (2006/07). Entre outras atividades, estudava-se: dança musicalização, comunicação, e fisioterapia com o Método Bertazzo.

O olhar apurado de Bertazzo convida desde o bailarino profissional até a pessoa curiosa sobre as funções motoras do corpo a se atentar as possibilidades do mover. Trata-se de um alerta para se enxergar além daquilo que a princípio parece já estar dado, finalizado. Encarar o corpo a partir de sua função dinâmica e combinar aos movimentos acima citados o rigor técnico, a plasticidade que reflete e declara o corpo do bailarino é um desafio, é uma das discussões deste trabalho.

Ao conhecer e estudar com Bertazzo essas informações chegaram a mim como um aviso e até hoje mexem com o meu entendimento de corpo. Elas me fazem viajar no tempo e perceber as construções físicas e emotivas que desenvolvi e os espaços pelos quais transitei para que hoje estivesse com este corpo que apresento ao mundo. Passei a me mover diferentemente e a observar os corpos a partir de distintas perspectivas. Lembro-me de situações em que, cansado do cotidiano escolar, das cadeiras e carteiras minúsculas e apertadas, procurava reorganizar minha postura na tentativa de fazer aquele momento de “aprisionamento corporal” o menos torturante possível. Sentado na cadeira da escola eu apoiava meus dois pés no chão, sentava no meio da cadeira pressionando os ossos da bacia, pelve¹⁰, contra ela. Verificava se minha cintura escapular (estrutura formada pelos ossos escápula e clavícula, conectados entre si por ligamentos) estava em alinhamento com a cintura pélvica enquanto procurava expandir meu tronco através da imagem da linha da parede posterior,

que interliga o sacro, um osso largo e sólido, (situado na parte posterior ao centro da bacia) base da sustentação da coluna vertebral ao osso occipital, que fica na base posterior da cabeça. Com uma mão apoiada no sacro e a outra no occipital constrói-se mentalmente essa linha.” (BERTAZZO, 2004, p.121)

Entendendo a construção desta imagem é possível organizar o alinhamento da coluna e, como objetivado por mim na ocasião, trazer algum conforto diante das horas de espera em uma mesma posição. Com esses passos iniciais sigo um processo artístico que considera a estrutura física do corpo e suas potencialidades motoras para que assim possamos, eu e/ou qualquer corpo, dançarmos e relacionarmos nossas construções corporais com qualquer outra estrutura de corpo – um objeto, outra pessoa, a cidade.

¹⁰ A bacia, ou cintura pélvica é formada por dois ossos denominados ilíacos que se articulam anteriormente entre si, estes ossos estão separados posteriormente pelo sacro. O nome bacia refere-se ao espaço limitado pelos ossos ilíacos, sacro e cóccix. A parte superior do ilíaco é achatada e chama-se íleo, já a parte anterior chama-se púbis e a parte inferior é denominada de ísquio. Quando nos sentamos é sobre o ísquio que nos apoiamos. Para saber mais veja: http://www.estudamos.com.br/ciencias/ossos_da_bacia.php acesso em: mar/2018.

A inteligência corporal e mental desenvolvida através do trabalho de reeducação do movimento, e mais tarde ao entrar em contato com diferentes práticas/técnicas corporais¹¹, ampliou minha percepção a sutilezas jamais percebidas, (muitos aprendizados se fazem presentes ainda hoje, como por exemplo, a forma de estruturar o corpo ou a agilidade que se conquista ao estudar essas práticas; entretanto sei que outros aprendizados serão apenas efetuados com o passar dos anos). Hoje percebo com mais clareza, como se configura a geografia dos espaços em que eu costumei circular, e daqueles que atualmente circulo; observo o modo como foram projetados, o que oferecem, ou não, de conforto para o corpo; pontos que influenciam diretamente na construção e desenvolvimento das expressões de nosso corpo.

1.2 Construindo corpos

Nos estudos de corpo e para o corpo, passei a perceber costumes que vêm sendo ensinados e aplicados a ele há muito tempo em nossa cultura. Costumes que, aliás, precisam ser revisados e questionados para sabermos se sua existência é justificável por razões práticas e funcionais que de fato colaboram para o desenvolvimento das pessoas e de suas atividades diárias, ou se foram criados em função de um discurso vertical que visa satisfazer e promover apenas uma parcela da sociedade enquanto tenta-se formatar os movimentos dos demais corpos, policiá-los. É necessário cuidar das práticas que investem sobre os corpos. É preciso fomentar debates que discutem as formações dos corpos em todos os espaços de convívio – escola, igreja, família universidade, etc. - pois neles já existe um pensamento sobre o corpo, um pensamento que silencia, padroniza os movimentos e poda os corpos.

Em sua pesquisa a dupla Diana Milstein e Héctor Mendes (2010) assinala a percepção de “um intenso trabalho sobre os corpos das crianças presente nas salas de aulas, nos recreios, nos momentos de formação de fila, de recreação etc.”; esta investida comumente se estende a adolescentes e adultos, modificando apenas a esfera social e a forma como se emprega. Ainda a respeito do trabalho sobre o corpo que se inicia com as crianças nas escolas, os autores acrescentam que:

Diferentemente daqueles que argumentam que as práticas escolares manifestam a ausência e o desconhecimento do corpo, sustentamos que o trabalho pedagógico com os alunos implica sempre um trabalho com e no corpo – mais ou menos

¹¹ Estudei a técnica Klauss Vianna com Marines Calori na Sala *Crisantempo*. E as técnicas de dança clássica, dança contemporânea e danças populares brasileiras.

explícito – e que esse trabalho é a base e a condição para demais aprendizados. (MILSTEIN; MENDES, 2010, p. 25)

Da argumentação feita por esses autores pode-se constatar que o trabalho sobre o corpo feito na escola é primeiro e anterior a outros aprendizados. Percebo que, de maneira geral ele se resume a reduzir os movimentos do corpo, formatá-los segundo as vontades que prevalecem em cada sociedade. Os alunos, meninos e meninas, precisam aprender a controlar seus corpos, permanecerem sentados e em silêncio - aprendizado que não seria problemático caso houvesse um investimento em outras maneiras de aprender através do corpo. Sem a predominância de uma prática ou outra.

Meu olhar sobre os corpos e espaços por onde eles transitam vem se ampliando horizontalmente durante as práticas desta pesquisa. Percebo a postura física das pessoas que passam por mim durante meu dia a dia – sem critérios ou julgamentos, apenas pelo exercício de observação e reflexão sobre seus modos de agir. A partir deste, aparentemente simples, exercício é possível intuir de que modo aquele corpo se porta em seu cotidiano, quais são seus modos de produzir gestos, qual tônus muscular é colocado sobre suas ações. Claro que estas observações poderiam render um registro mais fidedigno sobre os corpos, se assim se quisesse, contudo elas demandariam um tempo de dedicação exclusivo do observador sobre os corpos observados, levando em conta que tal exercício requer uma observação cuidadosa, livre dos estereótipos que facilmente se acoplam aos corpos, como: “movimentos leves, pois são de um corpo feminino”, “agilidade nas ações porque o sujeito é magro”, etc. Embora meu objetivo nunca tenha sido traçar um perfil dos corpos que transitam pela cidade, dedicar-me a um trabalho corporal me fez olhar para corpos além do meu, inclusive para me reconhecer, me estranhar, me perder, me achar... O transitar e observar diferentes a mim nutrem minha composição artística. Somos tantos corpos.

Assim como passei a observar os corpos de outras pessoas, comecei a ter mais atenção aos meus gestos e a maneira com a qual me expressava. Notei que temos posturas corporais bem distintas, desde o modo em que apoiamos os pés no solo, a maneira de caminhar ou se sentar, até a realização de movimentos mais complexos, mais elaborados como específicos passos de dança. Entendi que essas diferenças eram resultantes de um acúmulo de ações que se fizeram durante os anos e que elas estavam igualmente relacionadas aos espaços sociais em que convivemos, pois muitos destes espaços direcionam nossos trajetos, condutas, atitudes e costumes, assim como o cotidiano escolar age sobre as crianças durante o ensino infantil. Os direcionamentos ou as regras que eu presencio sendo colocadas sobre os corpos, por vezes

sobre meu próprio corpo, vêm sendo executadas desde nossas infâncias, porém só uma apurada escuta do corpo nos faz percebê-las.

É interessante como o corpo pode se tornar poroso e atento a questões que o cercam. Porosidade que está ligada a um fino trabalho de escuta, percepção e respostas sensoriais. Destas qualidades brotam a atenção que mais tarde é levada para criação em dança.

Durante o estudo de procedimentos coreográficos, improvisos ou criação de pequenos sequenciais de dança, verifico elementos que despertam meu interesse de um jeito especial – como novos procedimentos de criação em dança. O mais presente deles é a relação com o espaço, ou melhor, a possibilidade de se criar diversas espacialidades dentro de um trabalho consciente com o corpo. Este procedimento é geralmente empregado como um exercício de aula de dança: Conhecendo a paisagem, o espaço físico de onde se dança, tentam-se perceber a distância existente entre o próprio corpo, objetos ao seu redor e os demais corpos que o circulam. Mover-se nos vazios existentes entre esses corpos traz a cada corpo movente noções de amplitude do próprio gesto, o espaço existente entre si e o outro, domínio sobre a área que ocupa... Percepções como essas se demonstraram imensamente úteis quando fui às ruas ouvir as proposições da cidade e deixar que minha dança se afetasse por seu ritmo, textura, cheiro e temperatura dos diferentes palcos que construí no meu transitar. Outro aspecto que considero importante ao me relacionar com diversas espacialidades é a clareza a respeito do direcionamento do meu corpo, e entender que esta percepção parte de uma referência. Compreendi com Bertazzo que, para o trabalho de reeducação e consciência corporal, a melhor referência é o próprio corpo. Vale apreendermos, por exemplo, que o lado direito/esquerdo de nosso corpo será o mesmo independente do lugar da sala/espaço que ocuparmos; a percepção de lateralidade tem que partir de si e não de um canto fixo da sala de aula ou de qualquer outro espaço geográfico externo ao corpo. Embora estas noções pareçam óbvias e, por isso, muitas vezes deixam de ser despertadas, elas contribuem à aproximação do domínio e controle de nossas ações no espaço em que dançamos ou nos relacionamos socialmente. São características assim que desejo incorporar à dinâmica do movimento básico do corpo e transformá-la em meu modo de dançar.

1.3 Espaço – textura e ritmo

Início convidando o leitor a expandir a noção de “espaço” para amplas dimensões em que a dança o lê. Para diferentes concepções. Começamos nossa conversa tendo o termo

“espaço” como um ponto fixo para o corpo movente, uma sala de aula, por exemplo. Um sinônimo para “lugar”. Entretanto, ao nos afinarmos a outros usos do termo, para permitir uma aproximação deste entendimento a tantos outros, iremos expandi-lo e criar uma sorte de “espaços” para nosso corpo, para nossas relações conjuntas. Assim, chamo atenção à percepção do espaço enquanto lugar de relação, afeto e apropriação, e não apenas um lugar de passagem, ou ambiente cercado por paredes. Com este pensamento me aproximo do geógrafo Milton Santos que em suas palavras nos apresenta o espaço como um personagem composto que atua e acompanha as interações históricas. Segundo o autor “o espaço é um misto, um híbrido, um composto de formas-conteúdo.” (SANTOS, 2006, p. 25). De tal modo, havendo relação, interação entre os corpos e o meio geográfico, qualquer território será convertido em espaço. O autor afirma que:

No começo era a natureza selvagem, formada por objetos naturais, que ao longo da história vão sendo substituídos por objetos fabricados, objetos técnicos, mecanizados e, depois, cibernéticos, fazendo com que a natureza artificial tenda a funcionar como uma máquina. Através da presença desses objetos técnicos: hidroelétricas, fábricas, fazendas modernas, portos, estradas de rodagem, estradas de ferro, cidades, o espaço é marcado por esses acréscimos, que lhe dão um conteúdo extremamente técnico. [...] O espaço é hoje um sistema de objetos cada vez mais artificiais, povoado por sistemas de ações igualmente imbuídos de artificialidade. (SANTOS, 2006, p. 39).

O autor nos atenta às relações que se instauram sobre um lugar e assim o transforma potencialmente. Temos exemplos em nossa vida urbana que atestam tais transformações: o uso que damos aos celulares, a maneira como nos comportamos no transporte público – ônibus, metrô, trens – o número de vezes que frequentamos *shoppings* ou centros comerciais, enfim, um combinado de ações que envolvem corpo e cidade e opera modificações em ambos.

Torna-se possível argumentar que não apenas a cidade e sua natureza artificial passam a operar com artificialidade, mas que em congruência a esses acréscimos, o corpo também passa a se artificializar, a se tornar cada vez mais mecanizado.

Milton Santos nos alertou sobre a maneira com a qual os elementos que caracterizam o espaço como moderno/atual também lhe acrescentam um conteúdo extremamente técnico. Por saber das mútuas interferências, relações e, sobretudo, do envolvimento entre corpo e cidade, temos como resultado o acréscimo deste tecnicismo também em nossos corpos. Inclina-mos a apresentar nossos movimentos cada vez mais automatizados. Vamos aos poucos alterando nossas condições físicas, e deixando de lado a organicidade de nossas ações. Por meio destes apontamentos poderemos enxergar e dar foco a um problema acerca do corpo: seu próprio

ritmo em confronto ao ritmo de seu meio. A questão é: como administrá-los? Como equilibrar informações já existentes no corpo com outras que chegam até ele? Ou mesmo como balancear o encontro de tais informações?

No que concerne à condução das relações interpessoais podemos pensar de que modo este corpo de multitarefas reage, isto é, será que passamos a agir a partir de métodos em nossas relações com o outro? Será que o tecnicismo, ao tomar conta do corpo ultrapassa a ação motora e se estende ao modo de estar em sociedade? Vejamos, muitas das relações interpessoais que mantemos com amigos, colegas de trabalho, etc., acontecem num ritmo e proximidade diferenciados daquele proposto pela instantaneidade dos dispositivos de comunicação como celulares e computadores, ou seja, elas ocorrem geralmente com maior esgarçamento e aproveitamento do tempo. Porém, entendo que a suposta urgência que demanda o uso constante de aplicativos de celulares e similares está ligada a um cotidiano partilhado por pessoas em que a realização de várias tarefas é o pressuposto para aquisição e investimento de tempo sobre tais dispositivos. Inclusive, contagiadas por essas tecnologias, um grande quantitativo de pessoas costuma aplicar sua forma de operação, a praticidade do tecnológico, em outras esferas da vida. Esse imediatismo gera reflexos na maneira com a qual lidamos com nossos fazeres no “mundo fora do celular”, “fora da conexão”, *off-line*.

A professora, jornalista e crítica de dança Helena Katz chama atenção para este fenômeno em sua palestra na 1ª Mostra Internacional de Teatro, em São Paulo, em 2014. Ela diz:

(...) na medida em que cada um de nós começou a usar estes dispositivos, o computador, e tudo o que foi virando esse negócio chamado “computador” [...] Aconteceu uma coisa fundamental com a gente, fundamental com cada um de nós: A habilidade de tomar conta de muita coisa ao mesmo tempo [...]. A gente foi ficando craque nisso. Só que quando você vai ficando craque nisso [na realização de múltiplas tarefas simultaneamente] você não fica só craque nisso na tela do computador, you are getting the hang of it! [...] Essa é a sua percepção do mundo: Velocidade, simultaneidade, [...] (informação verbal, ênfase minha)¹².

Em sua fala, Katz nos esclarece as prováveis reações ou efeitos provenientes de uma prática realizada corriqueiramente. Ao enfatizar, por exemplo, nossa capacidade de desempenhar várias tarefas diante de um computador, ela nos apresenta como possível consequência o uso dessa agilidade/rapidez aplicada em quaisquer outras ações do dia a dia. Parafraseando a autora podemos dizer que, da recorrência de nossos hábitos e da realização de

¹² Helena Katz – filmagem de palestra apresentada na 1ª Mostra Internacional de Teatro em 2014 em São Paulo. Vídeo publicado em 7 de novembro de 2014 no *Youtube*. Acesso em: 29, mar, 2018.

multitarefa *online*, passamos a criar nossas percepções e leituras sobre o mundo. A autora fala da aplicabilidade do tecnicismo das telas à vida.

Comumente, desprendemos muitas horas de nosso dia inclinados sobre celulares, teclados de computadores ou então estagnados em ações repetitivas que corroboram à promoção dos automatismos e à cristalização de nossos movimentos. Para além destes hábitos e de suas já citadas repercussões em nossos vínculos interpessoais promovemos ainda, danos à relação que desenvolvemos com nosso próprio corpo.

A mecanização característica dos gestos da rotina moderna do trabalho modificou nossa relação com o corpo. De modo geral, o homem não tem hoje tanta necessidade de caminhar, correr, ultrapassar obstáculos etc. Seus movimentos são reduzidos. No dia a dia, nossos gestos ficam cada vez mais cerceados e nossa mobilidade é inexpressiva. (BERTAZZO, 2004, p.10)

Uma vez que não temos ações básicas de mobilidade tão requisitadas à nossa circulação e trânsito pelo meio comum, deixamos de agir ativamente com nosso corpo, fazendo de seu gestual um mover cada vez menos expressivo, menos tonificado. Podemos observar corpos adquirindo conjunturas posturais mais passivas ao presenciá-los em uma rotina de trabalho automatizada. Situações como essa se fazem evidentes até mesmo no processo de ir e vir do trabalho. Consideremos aqui, o dirigir-se ao trabalho. O trânsito. É importante pontuar que, essa jornada pela cidade acontece diferentemente a depender dos grupos de pessoas que nos referimos, podemos exemplificar de maneira simples e direta que, alguns deles enfrentam os congestionamentos do trânsito a partir do conforto de seu carro próprio, outros ao contrário, espremem-se por diferentes transportes coletivos lotados. Repare com a distinção que, em cada meio, circunstância, o corpo é exposto a distintas situações de tempo, comodidade e postura corporal.

O acúmulo e permanência destas situações apresentam ao corpo uma condição quase unilateral de adequação a elas, isto é, dentro dos exemplos citados, e considerando um cidadão comum, sem o entendimento de como distribuir o peso de seu corpo sobre sua base de sustentação, sem atenção à própria respiração ou desprovido de qualquer outra experiência de consciência corporal, ele irá provavelmente “encaixar-se” na ação, sem contestar ou buscar meios que respondam ao desconforto ou tensões adquiridas pelas horas de espera e permanência em seu trajeto/local de trabalho. Reeducação a própria postura e se tornar atento às formas que vão se cristalizando em nosso corpo devido à despercebida repetição, pode ser um caminho contrário à demasiada existência de tensões e quaisquer outros males que cingem o corpo do cidadão contemporâneo. Em todo caso, acredito que o olhar ao corpo e escutá-lo

cuidadosamente é um passo dado em direção à organização que sugere um estado de corpo mais atento as seus encaixes ósseos, sua respiração e equilíbrio físico. Proponho que tenhamos o olhar e a escuta ao corpo como uma resposta primeira, trazida pela emergência dos problemas apresentados agora, e ainda que provisória essa resposta servirá como o ponto de partida, um passo inicial para apoiarmos temporariamente nossas questões e passarmos a construir outros entendimentos e saberes sobre um corpo consciente de suas próprias características, formas, limites, possibilidades e ritmos.

Até que se criem os espaços de autorreflexão em cada corpo, penso ser necessário o suporte de pequenas e efêmeras certezas para o agora. Estudar e conhecer o ritmo individual, contrastando-o com os diferentes ritmos da cidade, de outras pessoas e de distintas maneiras de vivenciar os espaços públicos - shoppings, praças, supermercados, vem a ser um modo de visualizar, entender e equalizar o próprio ritmo diante daqueles diferentes ao seu. Reconhecer-se a partir do outro.

Sigo me indagando até que momento o constante e crescente tecnicismo de nossa sociedade contemporânea - evidenciado por meio da velocidade das fábricas, dos automóveis, da produção e atualização de objetos tecnológicos, assim como por meio dos projetos de aceleração e suposto desenvolvimento da cultura e da produtividade em grandes cidades - irá interferir sobre os corpos. Não intento buscar respostas instantâneas, entretanto reforço a importância de apontarmos caminhos, certezas provisórias, ainda que para cada passo dado, sigamos duvidando de tais certezas. Por isso, investigo como as investidas procedidas do tecnicismo exacerbado sobre os corpos, em paralelo as normas ditadas sobre o modo de viver (ser corpo), interferem nos estados corporais que apresentamos externamente. Detendo esse conhecimento poderemos descaracterizar tais investidas indesejadas, desestruturá-las ou até mesmo extravasá-las, organizando-as diferentemente.

1.4 (Re)construindo corpos

Independente do procedimento utilizado em minha criação em dança, atualmente, quando inicio um processo de pesquisa, me parece muito evidente o quanto minhas memórias corporais se misturam com as experiências vividas em meu corpo a cada novo dia. Trata-se de reviver ou atualizar certas memórias do corpo e considerar a experiência do dia presente. As relações que traçamos com cada pessoa, a cada dia, em cada lugar, contribuem cada uma a sua maneira, para a construção de nossos diferentes modos de agir. Quero dizer: Os corpos se moldam também a partir do meio social e, por essa ser uma prática comum em nossa cultura,

ela se perpetua quase que despercebidamente. Assim, específicos modos de ser, de andar e se expressar ganham maior visibilidade que outros, tornam-se modelos. Estabelecem-se padrões – de gênero, sexo, cor, etc. – que, em sociedade vigiam e regulam todos os demais corpos num esforço de mantê-los dentro de uma suposta e ideal norma corporal, ou então marginalizá-los desta. Segundo Guacira Lopes Louro:

Os corpos são significados pela cultura e, continuamente, por ela alterados. Talvez devêssemos nos perguntar, [...] como determinada característica passou a ser reconhecida (passou a ser significada) como uma "marca" definidora da identidade; perguntar, também, quais os significados que, nesse momento e nessa cultura, estão sendo atribuídos a tal marca ou a tal aparência. (LOURO, 2000, p. 08).

A partir desta marca definidora de identidade descrita pela autora, se estabelece uma norma a respeito do corpo (gesto, movimento, vestimenta, etc), que é culturalmente validada e se torna parâmetro para os demais corpos. Uma vez não enquadrado nos códigos que definem a identidade em voga, o corpo passa a ocupar um lugar de estranheza e ilegitimidade. Seu distanciamento destes códigos é o que por muitas vezes “autoriza” a chamada normatividade o qualificar como inferior. Basicamente, espera-se que as identidades - modos de ser, agir, falar, vestir - sejam similares, senão a própria identidade da norma. “Em nossa sociedade, a norma que se estabelece, historicamente, remete ao homem branco, heterossexual, de classe média urbana e cristão e essa passa a ser a referência que não precisa mais ser nomeada” (LOURO, 2000, p.9). Corpos que carregam outras características serão assinalados a partir desse parâmetro, tornando-se o não-branco, o não-heterossexual, etc. Podemos dizer que, ao se estabelecer uma norma de corpo, estipulam-se também os comportamentos e ações deste; logo, se é esperado e cobrado que todas as corporeidades caibam no enquadramento de corpo desenhado pela norma. Arquétipos encaixados na pele, no músculo, no osso; eles cobrem o corpo, cobrem o movimento.

O que resta ao corpo por baixo destas camadas? Como ele se move?

Com estas indagações e a busca por possíveis respostas, outras questões se aproximaram da pesquisa, na verdade, outras questões acerca do corpo – em sua aparência e expressão. Percebo em minha experiência pessoal, como cidadão transeunte (artista e em todos os outros papéis sociais que me cabem), que a imagem do corpo apresentada à sociedade precisa estar seguramente vinculada a um gênero para tranquilizar as expectativas colocadas sobre aquele corpo. Esse é um problema que vem ganhando foco por um número considerável de artistas nas mais diversas mídias e formas de expressão da contemporaneidade – cinema, teatro, música, performance, vídeos no *Youtube*, etc. Artistas

que proclamam, gritam, marcham e educam sobre a viabilidade do corpo vestir quaisquer trajes, postar-se segundo seu próprio gosto, e transitar por todas as regiões e lugares do país a partir da corporeidade que lhe julga própria. Por exemplo, as/os artistas que levam discussões sobre o corpo não-binário para seus trabalhos, como Liniker, Jaloo, Gloria Groove, As Bahias e a Cozinha Mineira, Lorelay Fox, Pablo Vittar, entre tantos outros. Aproximo-me de suas pessoas, apego-me a suas ideias, canções e discursos para que, ao meu modo, eu possa fazer uma arte livre dos rótulos imposto ao corpo, isto é, livre da binariedade que estes carregam. Almejo registrar que antes ou por baixo de tantas camadas colocadas pelas roupas, maquiagens e acessórios, o discurso criado com a dança é fundamentado pela fisicalidade do corpo.

Estes fazeres artísticos pontuam lugares de fala. Firmam a existência e resistência de corpos pares a eles que ainda não conseguem falar por si próprios. São corpos que mantêm suas características fluidas, como acreditam que devam ser apesar de ideias contrárias à mudança - sobretudo durante o período em que esta pesquisa se realiza (2017 - 2019) onde uma constante onda de conservadorismo se apresenta discursando contrariamente a fluidez dos corpos, tentando fixá-los em uma ideia e imagem já a muito estabelecidas e imutáveis sobre o que deveriam ser os corpos de mulher ou de homem.

Pensemos nos termos “resistência” e “conservadorismo” por um momento para refletir a seguinte questão: Por que um corpo ao dançar, vestir, ou se portar deslocando as ideias de binariedade dos gêneros exerce um ato de resistência?

Tomando de empréstimo uma importante consideração feita pelo filósofo Peter Pál Pelbart em carta aberta aos alunos secundaristas a respeito do ato de resistência destes jovens durante as ocupações de suas escolas em 2016, poderemos enxergar o caráter subversivo e até enunciador de novos ares que permeiam o ato de resistir em resposta à fixidez do conservadorismo que os assolava:

[...] o que até ontem parecia inimaginável [...] torna-se não só possível, mas desejável. De pronto, já não se tolera o que antes se tolerava, e passa-se a desejar o que antes era impensável. Isso significa que a fronteira entre o intolerável e o desejável se desloca – e sem que se entenda como nem por que, de pronto parece que tudo mudou: ninguém aceita mais o que antes parecia inevitável. (PELBART, 2016 p. 04).

Através do declarado pelo filósofo somos capazes de inferir o embate entre forças opostas que agem num confronto de interesses díspares. Inspirado nos atos de ocupação dos

alunos secundaristas o filósofo nos fala sobre promover e desejar mudanças diante daquilo que parece impensável, inevitável. Toma-se o ocorrido com os estudantes como exemplo e experiência viva de um ato de resistência às ideias, pensamentos e medidas forjadas contra as necessidade/desejos de um grupo. Por meio da organização e ocupação feita pelos alunos e alunas secundaristas, é possível capturar o caráter perseverante de um ato de resistência, a força para desejar e viabilizar meios de produzir mudanças sobre o que antes era inalterável. Importa ressaltar a grandiosidade deste ato sobre resistir à fixidez que pretende estagnar ideias, desejos, transformações, corpos. Quando cito artistas que me motivam a criar a partir de estímulos tão flexíveis, como o “borrar”, misturar ou transformar os códigos que costumam caracterizar um gênero ou outro, eu pretendo me agarrar a uma realidade que também é do meu corpo, pretendo dar vivacidade a uma experiência de pele e cotidiano que deslize entre as características do feminino e do masculino. Por isso, a importância de resistir.

Resistência no contexto de corpos não binários se refere, muitas vezes, a existir, a ocupar espaços, a estar entre todos, ser reconhecido (a) e respeitado (a) por todos. Diz respeito a uma experiência de corpo na cidade: Como é estar, ocupar ou circular pela cidade quando se é colocado à margem desta? Posso dizer com segurança que, resistência para estes corpos é lutar para garantir a própria existência. A pesquisa vem tecendo um laço com essas encorajadoras ações, ou melhor, esses modos de ser e estar no mundo, como exemplos de corporeidades outras, diferente àquela já comumente demonstrada por um convencional projeto de corpo que visa definir todas as identidades por: cor, tamanho, gênero, sexo, etc. Este laço age como nutriente para fomentar questões sobre meu próprio corpo e o movimento de dança que há em mim.

Apesar disso, vale pontuar que em nossa sociedade diferentes técnicas e práticas de manipulação são empregadas ao movimento conforme o projeto de corpo que se objetiva. Por isso, ir em contramão dos códigos que manipulam os gestos é resistir ao cerceamento do corpo. Em “Corpos Dóceis”, Michel Foucault (2014) descreve a edificação de um corpo em que o objetivo é conceber um soldado. O autor afirma que “O soldado tornou-se algo que se fabrica.” (FOUCAULT, 2014, p. 162) e continua:

Houve, durante a época clássica, uma descoberta do corpo como objeto e alvo de poder. Encontraríamos facilmente sinais dessa grande atenção dedicada então ao corpo — ao corpo que se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil ou cujas forças se multiplicam. (FOUCAULT, 2014, p. 163).

Atualmente o investimento na fabricação ou manutenção daquilo que se acredita ser o corpo ideal para cada pessoa continua. Hoje, não se objetiva a construção do soldado unicamente, mas de corpos igualmente obedientes e doutrinados. As práticas de manipulação do corpo podem sofrer alterações em suas abordagens essenciais, elas podem até adquirir diferentes técnicas ou procedimentos disciplinares, entretanto manterão a gênese de seu propósito doutrinário sobre o corpo. A uniformização dos movimentos. De uma simples observação sobre o comportamento dos corpos, já se torna possível notar restrições comuns a eles. Espera-se, por exemplo, que meninas tenham um comportamento diferente dos meninos. Ou indo mais a fundo, algumas pessoas acreditam que a construção da feminilidade, do “ser mulher”, está no uso da cor rosa, é sabido que não se trata apenas de uma cor de roupa, mas da idealização de um corpo e comportamento que se transmite com essa separação dos gêneros através da cor que se denomina a um e a outro. Pensamentos que associam o uso da cor aos estereótipos de feminilidade e delicadeza. Tende-se assim, a censurar o garoto que faz o uso da cor rosa, pois segundo esta compreensão anacrônica acerca do “ser homem”, este garoto deveria se trajar de azul, pois aparentemente a cor é um dos fatores que definem a identidade de gênero dos seres humanos. Costuma-se assim, empregar ensinamentos opostos na divisão dos seres homem-mulher: ensina-se às crianças distintas maneiras de se sentar, falar, mover, ou então do que gostar, com o que e como brincar, entre outros “modos corretos de agir”. São instruções guiadas pela ideia social e cultural criada sobre aquilo que seria o corpo do homem e o corpo da mulher. “Os corpos não são, pois, tão evidentes como usualmente pensamos. Nem as identidades são uma decorrência direta das "evidências" dos corpos.” (LOURO, 2000, p. 08). É sabido e comumente esperado diferentes punições a quem desvia os indícios dados pelos seus corpos. Quando se vê uma mulher com “traços masculinos”, logo se aponta tais características como uma ruptura, falha ou desvio corporal, moral ou de sua personalidade. O pré-julgamento automatizado emerge da normatização a qual os corpos são submetidos. As ações de controle sobre os corpos ultrapassam a esfera física, e vão para além daquilo que eles aparentam ser em seu gênero ou em sua sexualidade, entretanto ficaremos atentos a essas indicações em nossa conversa, uma vez que a forma como o corpo se mostra e se move é uma particularidade cara à expressão individual, e no âmbito cênico da dança se torna relevante ao exercício de composição artística. Conhecer as potencialidades do corpo e poder desenvolvê-las tecnicamente vindo sendo uma estratégia na construção e desenvolvimento de meu trabalho artístico.

1.5 Uma Pausa. O Salto

Qual a importância da vestimenta, dos acessórios, dos objetos cênicos, das imagens construídas numa cena? Poderíamos criar uma enorme lista para justificar a importância e a necessidade de cada um destes elementos para a cena. O fato é que eles são cuidadosamente pensados para compor e complementar as intenções do bailarino, intérprete, coreógrafo, ou diretor responsável pela cena. Neste trabalho os elementos cênicos foram selecionados ou se fizeram necessários a partir de cada investigação durante o percorrer do que tem sido este processo.

A partir da minha vontade de explicitar o movimento como fundamento das ações do corpo, o primeiro elemento apresentado foi o espaço, a cidade (observá-la, transitar por ela, me relacionar com ela - seus objetos e sua dinâmica). Assim o fiz. Eis que chegou o momento de não fazer nada. De apenas ir à rua e ser (existir). Aprendi que esse momento poderia ser de fato uma pausa. Minha oportunidade de só estar em um espaço, sendo; sentido seu cheiro, ouvindo seus sons, vendo suas cores, sentindo sua temperatura... Pausa que me fez encontrar ilhas de silêncio em meio ao caos de outros momentos em meu corpo ou em outros corpos.

A partir deste vazio repleto de potências, ações na iminência do acontecer eu passei a compor cenicamente. Ouvi e observei elementos que mais tarde permeariam meu movimento.

Um acúmulo foi se formando: lugares, pessoas e gestos repetitivos do cotidiano, contudo o maior acúmulo estava nas roupas que exemplificam minha vestimenta diária. Neste processo de organizar a cena percebi que na vestimenta convergia questões relacionadas ao mover e ao ser: Roupas entendidas como peças femininas transpassavam pelo meu corpo e assim abalavam as certezas acerca 'da roupa que é para mulher ou para o homem'; além dos diferentes efeitos que cada roupa conferia ao movimento do meu corpo: cada peça de roupa, cada textura de tecido exibir uma forma e um desenho único ao meu gesto durante seu deslizar pelo meu corpo em cena. Eu conduzia o movimento em sua intenção, tamanho, anatomia e com isso processava seus sentidos em meu corpo. Questões relacionadas ao corpo e a dança que nasceram antes da pesquisa se configuraram (que nela amadureceram, e até agora ressoam em meu fazer artístico) se somam a minha bagagem enquanto viajante deste percurso de estudo do corpo e da dança.

A respeito daquilo que procurei reunir para compor a cena, elegi objetos, acessórios e peças de roupa que exibissem as diversas maneiras de ser corpo. O material recolhido resultou em um número grande para carregar em meus próprios braços, e aos pouco percebi que

precisaria de uma mala para possibilitar o transporte destes objetos, agentes de minhas intenções pelos espaços da cidade.

Dentro da mala utilizada na cena carrego ferramentas que vitalizam a minha força, coragem, inteligência e delicadeza. São roupas, símbolos que dizem respeito sobre quem eu sou, mas não são necessariamente parte de mim. Vestir-se, revestir-se, trocar a roupa, são mudanças feitas na exterioridade do corpo e alteram principalmente nossa estética. A vestimenta que vai além da exterioridade e faz parte também da essência do corpo está na pele. Essa deve estar livre de qualquer camada que a impede de ser, mover, respirar.

Com esta ideia carrego a força da palavra bagagem – mais do que só uma mala – minha origem, crenças, formação enquanto pessoa que dança, ensina, aprende, ama e acredita na comunicação que ultrapassa a voz. As histórias, experiências, técnicas, práticas que compuseram e compõem minha formação artística e desenham até hoje as criações que se apresentam em meu mover.

Proponho com esta mala carregar entre diferentes pontos da cidade as roupas que visto e os saltos que calço. Colocá-los e removê-los de meu corpo, esconder e revelar partes da pele em um esforço de assegurar que independente dos arquétipos colocados sobre as peças de roupas, em nossa sociedade, elas são inofensivas a fisicalidade e subjetividade do corpo. Deixo que a pele apareça entre as trocas, pois ela é a única vestimenta que faz parte do corpo. Ela é o corpo, se refere a quem se é, as demais vestimentas são camadas que tiramos de acordo com o nosso desejo.

Durante a fluidez das trocas eu percebo a presença de outro ritmo no espaço. Pode ser que a cena tenha gerado outra temporalidade sobre ele, ou mesmo transformado meu olhar sobre o tempo já existente. De repente a cidade passou a ser menos enérgica. Passei a senti-la diferentemente. Essa nova escuta reconhecida na cidade pode ser reflexo da minha disposição sobre ela, do meu estado de corpo sobre o corpo-cidade. Senti essa tranquilidade da cidade como uma resposta a minha posição mais serena sobre ela. Uma mudança causada pelo mover; pelo deslocar da energia e do ritmo da cidade. A dança pode operar nesta e em outras situações como a responsável pela mudança nos estados de corpo. Uma experiência que demanda ser vivida e antecede explicações sobre o que se é sentido e alterado.

Pausar por lugares da cidade me leva a pensar sobre como é estar ali. Receber tantas indicações sobre os modos que a cidade pode ser/estar, me faz criar um paralelo sobre a dinâmica de nossos corpos. Penso nos estados de corpo que passei desde o amanhecer ao sair de casa, considerando o percurso durante a tarde e os momentos em que posso aproveitar para respirar calmamente – a necessidade de oxigenar o meu corpo para que as ideias e reflexões

fluam com mais facilidade. Danço, paro, respiro fundo até o momento de retornar ao anoitecer.

Noutro momento retomo minha dança, e desta vez a inicio com um salto.

Não confunda com o pular, ação de saltar, sair do chão. Todo bailarino conhece a progressão de movimentos que se deve existir antes da realização de ações como os saltos, de forma que nenhum bailarino começa sua aula ou ensaio saltando, dando pulos pela sala de dança. Assim, eu esclareço a possível ambiguidade por trás da palavra ‘salto’, pontuando que me refiro ao sapato de salto alto, o *high heel*.

De uma brincadeira que surge ao “desfilar” de salto alto dentro de casa, eu encontrei satisfação e divertimento em meu gesto. Passei a apreciar o corpo que surgia sobre o salto alto. Vagarosamente fui aprendendo a me deslocar sobre ele. A prática me fez notar, quase como um lembrete que, os acessórios estão aí, dados ao uso, como as palavras que são apropriadas ao nosso vocabulário uma vez que a decodificamos; e por saber lê-los resolvi também experimentá-los. Senti-me e ainda me sinto a vontade em minha feminilidade e o salto alto reforça isso. Aliás, essa foi a leitura que fiz do salto alto: símbolo de feminilidade, confiança. Firmeza buscando equilíbrio com a leveza.

Trago a particularidade de mostrar o corpo sobre o salto como possibilidade de deslocar entre os símbolos masculinos e femininos, independente do gênero de cada corpo ou de sua orientação sexual. É sobre sentir-se no movimento a partir de diferentes trajés.

Torna-se importante enfatizar que assim como podemos deslocar roupas sobre nossos corpos e borrar as imagens e acepções por trás de cada vestir e desvestir existe uma contínua e oposta ideia a esta, que versa sobre a conservação de corpos e gestuais ligados unicamente à representação de seu corpo biológico; do gênero designado durante o nascimento da pessoa. Esse pensamento opera esforços para manter naturalizados os códigos que são impressos sobre os movimentos do corpo. Um esforço doutrinador que visa cristalizar os movimentos; eles se fundem as ações. Sem um cuidado atento ao corpo, eles podem se tornar couraças, limitando a movimentação e expressão do corpo. “De qualquer forma, investimos muito nos corpos. De acordo com as mais diversas imposições culturais, nós os construímos de modo a adequá-los aos critérios estéticos, higiênicos, morais, dos grupos a que pertencemos.” (LOURO, 2000, p. 08). Todas essas determinações, sempre partindo de um trabalho de ordem sobre o corpo; e este, mesmo sendo o protagonista de suas ações práticas, passa a ter o potencial genuíno de seu mover reprimido para então operar como um grande realizador de tarefas motoras, presas a um gênero, a uma cor, ou a qualquer outro papel social.

Estas percepções me despertam a curiosidade para o entendimento do movimento que se constrói em meu corpo no dia de hoje. Somo a isso a indagação sobre como desenvolver intervenções ou procedimentos que revertam os estados inertes que por vezes muitos corpos (inclusive o meu) se encontram devido às situações que outrora foram colocados: situações de inferioridade, ou não pertencentes, desautorizados a circular ou permanecer no espaço urbano. Acredito que mover-se pela cidade em passos de dança ou mesmo ao transitar por ela este corpo se torna protagonista de uma obra movente. Ele cria seu espaço. Ocupa. Faz-se presente ainda que outros não queiram vê-lo. E mais, através desta micro-ação em dança este corpo subverte, mesmo que por um instante, seu lugar de “incoerência”, tido como marginal, e questiona assim, o que de fato se apresenta como coerente, e se ainda deve haver um centro e uma margem.

Corpo que ganha visibilidade ao extrapolar as formatações que costumam limitar sua maneira de ser, corpo. Faz-se isso justamente apontando seu lugar de potência - neste caso o movimento. Não falo sobre metáforas ou idealizações sobre o corpo e seu circular pela cidade, mas sim, da real potência deste trânsito; estabelecida na experiência e habilidade que o corpo tem de abrir/criar/fundar espaços – de interação, performance, diálogos, divergências, etc. Acrescemos que relacionar-se dinâmica e efetivamente com a cidade transfere o corpo para um estado ativo. Ele se torna vívido e cada vez mais presente em suas ações com o meio.

Tendo o estudo deste gestual corriqueiro: suas reproduções, aquilo que o gera e como eles se expressam como ferramentas para minhas experimentações, pesquiso modos de produzir movimentos de dança que emergem deste modelo disciplinar do gesto para então, como já sugerido, transitar com ele pela cidade, dançá-lo, subvertê-lo, seguir na contramão de sua própria criação. Acredito que o dançar pela cidade já se configura como ato de visibilidade, permanência e resistência – um ato político. Intento gerar o movimento que seja fruto desconstruído destes moldes e que esteja livre para se manifestar por outros caminhos do gesto corporal. Essa investida colabora inclusive na promoção de corpos mais ativos e capazes de vivenciar a cidade de maneira encarnada. Levar o gestual comum para a dança e transformar o “simples” circular pela cidade em uma cena, em um fluido rio em constante transformação. “O corpo da cena investiga temporalidade e espacialidade, [...] O nexo do corpo cênico é o fluxo. O passageiro, o instantâneo, o imediato – rajada, revoada, jato. Nascendo e morrendo; nascendomorrendo.” (FABIÃO, 2010, p. 321).

Neste sentido pretendo conduzir nosso diálogo a construir a reflexão acerca do mover do corpo que dança, o corpo da cena, e como podemos assim transportar nossas tendências corporais para outros lugares de ação ou então transformá-las em fluxo, torná-las dinâmicas e

mutáveis. Com este desafio, carrego a motivação do dançar que se constrói no mover do corpo pelo bailarino. Na dança que surge pelo movimento em si, e que por isso já é potência de presentificação.

Para desenvolver esta tarefa me apoio também em José Gil (2001) que, em seu texto “A dança e a linguagem” disserta diretamente sobre o sentido do dançar do bailarino, ponto caro a esta proposição que aposta no dançar como dispositivo de presentificação do corpo independente de suas características. Em seu texto o autor utiliza-se das palavras de Merce Cunningham para exemplificar o nexos dos movimentos dançados:

Se um bailarino dança – o que não é a mesma coisa que ter teorias sobre a dança ou sobre o desejo de dançar ou sobre os ensaios que se fazem para dançar ou sobre as recordações deixadas no corpo pela dança de algum outro -, mas se um bailarino *dança*, já está lá tudo. O sentido está lá, se é isso que queremos. É como este apartamento onde vivo – olho a toda a minha volta, de manhã, e pergunto-me, o que é que tudo isto significa? Significa: isto é onde eu vivo. Quando danço, significa: isto é o que eu estou a fazer. Uma coisa é justamente a coisa que aqui está. (VAUGHAN, 1998, apud GIL, 2001, p. 82, grifo do autor).

O entendimento de que a dança em si é o suficiente para promover reflexões sobre sua própria prática, desobriga o bailarino a elencar respostas imediatas que contemplem os sentidos expressos pela fala. Isto é, o significado da existência do mover do bailarino é o próprio mover, a dança. Os sentidos emergentes deste fazer poderão ser infinitos – abrem-se muitas leituras possíveis sobre o mover observado no corpo de um bailarino, contudo o significado maior está em sua existência, naquilo que a dança apresenta, no que ela é.

1.6 Vestir-se

Em uma realidade de recíprocas interferências e vasta heterogeneidade de corpos, encontro-me instigado a levar às ruas a construção e desenvolvimento de um corpo que aprendi a “vestir” sobre o meu. Visto por meio da dança corpos que se acoplam ao meu. Torno presente em meu corpo outros tantos corpos. Quando lanço mão da imagem de vestir um corpo sobre o outro, faço uma analogia ao nosso elementar costume de se vestir e se despir diariamente. Por essa prática, transformamos superficialmente nossos corpos através das vestimentas que o recobrem, apresentando assim, diferentes aparências e formas de corpo.

Por que “vestir” outros corpos? O espaço urbano faz com que este artifício seja necessário a todos nós. Para mim esse processo teve início diante de situações onde meu corpo não acompanhava ou não se encaixava no ritmo, na cor, no tamanho, no perfil que é

implícita e explicitamente solicitado, utilizava-me desta estratégia para contornar tais implicações e então plantar em uma realidade não preparada ao diferente uma semente própria à transformação, à mudança, à fluidez. O fluxo. O nascer de outro corpo. Hoje este processo se faz resistência, vestir corporeidades que se encaixam ou não no imaginário social de “apropriado” faz parte da minha pele e se tornou uma vestimenta recorrente em minha dança.

Precisamos entender a importância de ter o corpo livre para vestir e ser o que a ele é confortável. A potência do movimento está na sua capacidade de expressão e não no tipo de roupa que recobre sua pele, muito menos na cor desta vestimenta. Repito que sob as camadas de roupa o que se mantém é a fisicalidade do corpo, e essa deve ser cuidada respeitando as decisões da pessoa dona de seu movimento, dona de seu corpo. Com isso vale ressaltar que, vestir um novo corpo pode significar despir-se de camadas que já não lhe façam bem.

Aprendemos a modelar nossa corporeidade a partir da situação e lugar que estamos. Vestir outros corpos seria também um exercício de mostrar que o corpo assume outra postura em resposta ao espaço; como uma reação a ele. É saber instaurar uma conjuntura diferente ao espaço, contorná-lo, e então se apropriar desse novo cenário. Em vista disso, se é capaz de gerar distintos estados de corpo em si mesmo, pode-se transformar as próprias ações segundo suas vontades e/ou necessidades. Acredito que o aprendizado e domínio destes corpos outros possa ser transferido a quaisquer situações, segundo a escolha e interesse de quem os organiza.

Veremos nos próximos capítulos os caminhos que o corpo da pesquisa percorreu e quais deslocamentos - de ação ou de corpos - foram necessários para garantir ou conquistar um corpo que procura vestir tantas outras corporeidades e então romper com a formatação dos gestos e movimentos que se forma com nossa cultura e com as expectativas sociais que se dão no chão e ritmo da cidade - por vezes bastante determinista. Esse próximo capítulo irá discorrer sobre os procedimentos coreográficos utilizados para deslocar ou ressignificar os códigos colocados sobre os movimentos, e como a partir destes deles se torna possível reviver espaços da cidade.

2. A cena. A rua.

Este capítulo irá discursar sobre formas de relacionar o fazer artístico ao viver habitual – se é que estes já não se misturam. Pensa-se nos possíveis desdobramentos desta correlação: Como o corpo artístico, trabalhado tecnicamente para uma cena, contribui para a experiência ordinária do corpo não artístico, ou seja, o corpo fora do palco? Aqui se exibem os caminhos que o corpo da pesquisa percorreu, e ainda percorre, investigando modos de efetuar microações da arte no dia a dia ordinário. Falo em ressignificar, deslocar ideias e práticas da dança para o ir e vir do cotidiano. Será abordado os deslocamentos - de ação e corporeidade - que foram necessários para garantir e/ou conquistar uma afirmação corporal que procura vestir, incorporar diversas formas e estados de corpo. Assim se problematiza romper com a formatação dos gestos, movimentos e trajetórias do corpo urbano promovido por expectativas sociais e sua composição e ritmo bastante deterministas. Acredita-se que através das ações do corpo construiremos a organização necessária para compor os movimentos que libertem nossas gestualidades do policiamento implícito e explícito no ambiente urbano.

Para isso trabalhou-se sobre alguns pilares: mantiveram-se os estímulos que levaram a criação da célula coreográfica que move e oxigena a discussão teórica – a fisicalidade do corpo humano, minhas experiências em dança enquanto bailarino, pesquisador e observador do movimento – para então chegarmos às implicações e problemáticas que os corpos e seus movimentos admitem simplesmente por vivenciarem a experiência urbana. Pensou-se nos meios pelos quais os corpos se adaptam à cidade, quando, por exemplo, mesmo sem perceber buscam aderência a seu ritmo e automaticidade. Considerou-se também o corpo que se move na contramão deste ritmo e responde às regras colocadas sob os espaços de convívio sem se curvar cegamente a elas, mas questionando-as, principalmente, quando essas não consideram outras formas de ser e estar na cidade.



Imagem 1. Praça XV _ julho 2018. Foto: reprodução de vídeo - arquivo pessoal

Inspirado nos artistas descritos anteriormente, com suas práticas que apresentam o corpo de forma plural, de caráter não-binário e desencadeadores de uma estética que encontra brechas na cidade, a dança neste trabalho procura igualmente deslizar por essas brechas para anunciar um corpo que se permite existir com qualquer cor e tamanho, no ritmo que lhe cabe. Corpo que assume um deslocamento por todas as orientações do espectro de gênero, utilizando-se das imagens e símbolos do masculino e feminino como uma adição ao seu comportamento e não como uma regra definidora de seu movimento. Por fim, em aproximação com as discussões e práticas artísticas apresentadas, principalmente, no ensaio “Coreopolítica e coreopólicia” de André Lepecki, iremos analisar o processo de construção coreográfica para esta pesquisa em diálogo com as imagens, performances e danças descritas no trabalho do autor sob a lente dos termos que nomeiam seu ensaio. Em seu texto, Lepecki esclarece abordagens a respeito da ‘coreografia’ considerando que esta “pode ser usada simultaneamente como prática política e como enquadramento teórico que mapeia, de modo incisivo, performances de mobilidade e mobilização em cenários urbanos de contestação.” (LEPECKI, 2011, p.42). Dada tal apresentação, criamos nesta pesquisa o vínculo primeiro com as abordagens trazidas por Lepecki por meio do paralelo coreográfico e de corpo – político e social – que chama para si à ação e participação no ambiente urbano. Minha dança neste trabalho opera como agente de transformação do corpo e de um espaço geográfico a partir dos deslocamentos feitos com este corpo/neste corpo sobre o “lugar comum” que este costuma ocupar. Utilizo-me do meu discurso coreográfico para endereçar um pensamento acerca do movimento corporal, seus códigos, simbologias, e de suas trocas com o cenário urbano antes, durante e depois de seu trânsito na cidade.

A dança, enquanto prática performática, coreográfica ou mesmo como uma atividade recreativa, pode propiciar quebras nos automatismos dos movimentos do corpo quando vivenciada regularmente. Daí, a percepção sobre um corpo cênico que pode influir sobre um cotidiano já viciado pelos mesmos trajetos, ações e discursos.

2.1 Escutar, deslocar e transformar - práticas que se tornam procedimento metodológico.

Atentar-se e registrar nossos traços pessoais, sem cair nas armadilhas do comodismo e da automaticidade, (a qual por vezes mergulhamos), se configura como um desafio constante; nesta tarefa, percebo atenciosamente as variações físicas e emocionais que se encontram em meu corpo, ou melhor, como eu (corpo) me encontro. Intuo que tais mudanças estão vinculadas ao lugar (território) que ocupo, e desse modo, mais uma vez se confirma a necessidade de criar, de dançar considerando o espaço que me cerca. Surge-me, então este impulso: o desejo de operar fissuras nesses espaços.

Deslocar-se: Mudar de lugar, mover, transferir até transformar. Da definição do termo “deslocar” à sua aplicação prática é que surge a motivação de desviar técnicas corporais cênicas para o cotidiano. Por meio desta intervenção se almeja gerar zonas de respiro e afeto para o corpo que o faz e os corpos que o rodeiam.

O termo “deslocar” em si, já me soa como potencial de mobilidade. Espero que dessa forma ele seja lido; como um sair de si, sem deixar de ser você mesmo. Isto é, deslocar uma qualidade de lugar a outro. Porosidade. Não é sobre a exclusão de suas características, mas sim ao transporte e compartilhamento de tais qualidades em sua própria corporeidade.

Penso no uso do “Deslocar” no corpo, como um direcionamento de práticas/técnicas corporais cênicas para qualquer situação cotidiana. Como vimos com José Gil, o nexos do movimento dançado não é ditado por uma finalidade posterior, ele é o que lá está, ele é aquilo que se apresenta. A partir deste ponto de compreensão é possível constatar que a motivação necessária para a criação do movimento de dança está no próprio ato de dançar. Não há necessidade de se criar traduções ou legendas identificáveis pela linguagem falada para se promover a dança. O processo é auto-desvelador, ele revela suas razões de existência e suas questões de permanência. Podemos com isso, engendrar em distintos contextos ações que serão empregadas a partir da realização de uma dança.

A maior finalidade de deslocar corporalidades neste experimento se inicia no cuidar de si e se mostrar capaz de admitir a fluidez dos movimentos na dança, no corpo e na vida. Desprender os movimentos do corpo de padrões que se desenvolvem em sociedade e por vezes não contemplam a todos os corpos. Falo sobre ocupar diferentes lugares/posturas no meu corpo e assim na cidade. Conscientizar-se dos corpos e gestos viciados que assumimos ao transitar pela cidade em nome do espaço, de uma norma vigente e, sobretudo de uma suposta ideia de segurança. A percepção que tenho sobre meu próprio corpo e aquilo que está ao meu redor se amplia, uma situação que se apresenta por conta do espaço urbano que ocupo - seu contexto e suas características – e meu processo pessoal de reconhecimento corporal.

Reconhecer-se corpo, dono e pertencente de si, requer tempo.

Lembro que, na tentativa de ser mais bem recebido por outras pessoas, já me percebi portando um estado de corpo que era o tipo de corpo considerado adequado ao momento e em que me encontrava. Tal esforço era empregado na espera de uma aceitação por parte do grupo no qual me aproximava. Era um deslocamento das minhas características de corpo que se transferiam da minha pele para debaixo de uma máscara. Na ocasião, eu portei a “máscara do macho”, tentei ser menos feminino, ou como era me dito eu precisava ser “um pouco mais largado”, “mais macho”, “menos certinho”. Essas condições impostas ao meu corpo restringiam minha movimentação, deslocando-a para fora de mim. Para longe de mim. Utilizo-me desta mesma ideia pra trazer à minha cena, ao meu corpo, símbolos que eram/são presentes em minha corporeidade. Deixo-os aparecer nas ruas, lugares dos quais eu os tentei esconder. Aproximo-me das ruas e faço uso dos símbolos, gestos e movimentos que me fazem acessar uma corporeidade própria. Não me restrinjo às ideias superficiais construídas sobre os gestos, quero que eles deslizem pelo corpo, se misturem em uma dança e reflitam ao exterior até encontrarem as margens do espaço físico. Envolve-me a ele e me mesclo à suas texturas.

Ao entender que desta configuração se resultam alterações no modo de agir e portar os gestos, minha busca se dirige a examinar os movimentos corporais provenientes desses estados – ou lugares de fala – do corpo. É importante esclarecer que não devemos olhar para o corpo como objeto passivo, pois o corpo responde direta ou indiretamente às interações propostas por cada atmosfera. Basta um cuidadoso olhar para perceber como cada um se adapta (ou não) as situações diárias que os espaços oferecem. A falta de adaptação ao ambiente urbano pode também se configurar como uma resposta corporal a ele.

Longe de querer dar conta da multiplicidade de corpos de uma cidade e, claro, entendendo que as diferenças econômicas e sociais dos espaços também são agentes operantes sobre os corpos, convido o leitor a contemplar alguns lugares da cidade e então depositar sua

atenção sobre as sensações que se manifestam em seu corpo durante esta experiência - observe-o, escute-o em cada lugar que escolher. Talvez esse seja o melhor meio de compreender sobre essa quase simbiose entre o corpo carne e o corpo cidade. Ainda que neste trabalho seja descrito minuciosamente sobre minha experiência de corpo, você só conseguirá se aproximar e apreender de uma vivência similar quando dedicar um tempo de escuta à sua própria experiência. Vivenciar e agir sobre o espaço; estando nele, e sendo como ele: sujeito e objeto. Segundo Passos (2014) “O observador está sempre implicado no campo de observação, e a intervenção modifica o objeto”. (PASSOS; BARROS. 2014 p. 21). Importa esclarecer que, para o autor intervir é pesquisar, mergulhar-se no espaço observado, ser parte dele. Uma vez imerso nesta experiência perceba sua respiração, seus gestos e se você é capaz de agir a partir dos desejos do seu corpo ou se, ao contrário, entende ser prudente agir a partir de uma expectativa externa a você, externa ao seu corpo - segundo o “desejo social”. O exercício é ouvir e enxergar primeiro o próprio corpo, assim como eu, transeunte destes ambientes olhei para o meu. Compartilho o recorte geográfico que fiz durante meu trajeto de observação e escuta corporal: Estive atento a qualquer variação em meu estado corporal principalmente ao transitar pela região central do Rio de Janeiro – Central do Brasil, Praça Tiradentes, Passeio, Cinelândia, Praça XV, Largo da Carioca, Píer Mauá – em alguns pontos de transição entre bairros e algumas regiões da zona norte da capital fluminense – Cidade Nova, Maré, Ilha do Fundão e Ilha do Governador. Lugares por onde movi e fui movido.

Muitas vezes percebi a mudança em minha postura física, a oscilação do meu tônus muscular, a rigidez em alguns músculos. O reflexo e agilidade a micro movimentos se apuram, até a alteração no meu estado emocional se modifica, como por exemplo, minha ansiedade aumenta e me percebo nervoso sem ter um motivo aparente. Todos esses fatores se potencializam e contribuem para tornar evidente um específico tipo de tensão e atenção corporal. Independente dos fatores que alteraram os níveis de atenção em meu corpo - receio, alerta ou calma e felicidade ou apenas contemplação, todos eles me colocavam em contato direto com o espaço. Não era apenas uma passagem pela cidade, era o corpo vivendo-a. Em meu corpo habitam várias corporeidades. A junção e mistura delas é o que constantemente apresento à cidade; é o que posso oferecer, por em jogo para me relacionar com outros corpos e com a estrutura arquitetônica que forma o meio urbano. Ainda que, por ora, eu me evidencie mais de um jeito do que de outro, todas as minhas formas de ser, coloquemos assim, estarão em mim, ocupando outras camadas.

Ciente de que frequentemente eu devo aguçar minha atenção e cuidado ao circular pela rua, já que nem sempre podemos desfrutar de um espaço seguro como desejamos, procurei investir em momentos de leveza e diversão pela cidade. Deixar o corpo entregue a tranquilidade, sentir-se calmo e leve é um estado de corpo pelo qual devemos passar em nossos trajetos pelo circuito urbano que realizamos, independente de nossos pontos de partida e chegada. Soltar-se ao vento, contemplar as árvores e o raio do sol que passa entre seus galhos, foi um passo que dei como em um ensaio para rastrear pontos de leveza do espaço. Em seguida busquei convergir a leveza daquele cenário com meu corpo. Coloquei em teste meios de me apropriar da suavidade que presenciava, para deixar que ela deslizasse pelos meus movimentos.

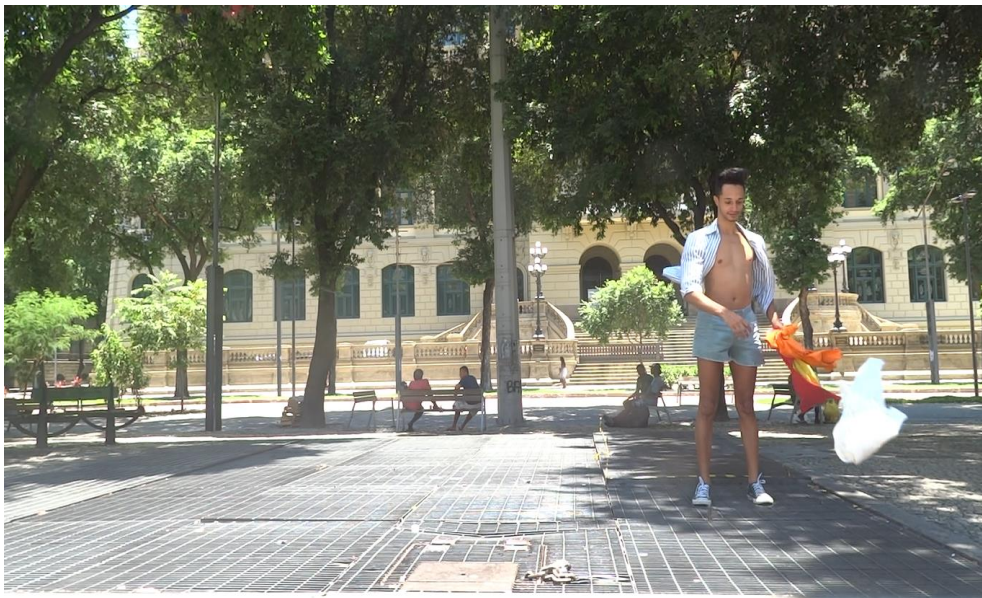


Imagem 2. A leveza que vem com o vento. Foto: reprodução de vídeo - arquivo pessoal

Próximo ao acesso da estação Cinelândia no centro do Rio se encontram saídas de ventilação do metrô - através de grades presas ao chão uma forte corrente de vento é liberada do foço do metrô, e foi por lá que eu pude acessar a descontração necessária para relaxar meu corpo e ceder a desenvoltura do momento. Com a dinâmica de um jogo eu me propus o desafio de tentar executar alguns movimentos do sequencial coreográfico que desenvolvi para dar início a pesquisa, limitando-me a uma única regra: mudar de vestimenta.

O processo foi muito interessante, pois agi intuitivamente e, por me divertir, não levei em consideração a força da corrente de vento que vinha do foço do metrô. O vento não cessava e enquanto isso eu tentava colocar as peças de roupas que estavam em minhas mãos em algum lugar da grade, próximas a mim para recuperá-las no momento das trocas. Após

conseguir posicionar as peças ao meu alcance eu comecei a me mover aproveitando a sensação de estar cercado pela ventania que vinha do chão. Para mim, sentir o vento é como um lembrete para respirar fundo. O ar do espaço estando em forte movimento instigou minha memória a acessar uma respiração mais profunda e tranquila. Ao alterar o ritmo que realizo essa troca de ar com o espaço eu já consigo me sentir mais leve.

Ao explicar como se lê a respiração nos estudos da linguagem corporal Klaus Vianna (2005, p. 71) diz que respirar “significa abrir, dar espaço. [...] Imagem muito forte de nossa emoção, a respiração representa nossa troca com o mundo.” Essa troca pode ser igualmente entendida e sentida como uma conexão. Aproximação e afinidade com o local.



Imagem 3. Saídas de ventilação do metrô. Foto: reprodução de vídeo - arquivo pessoal

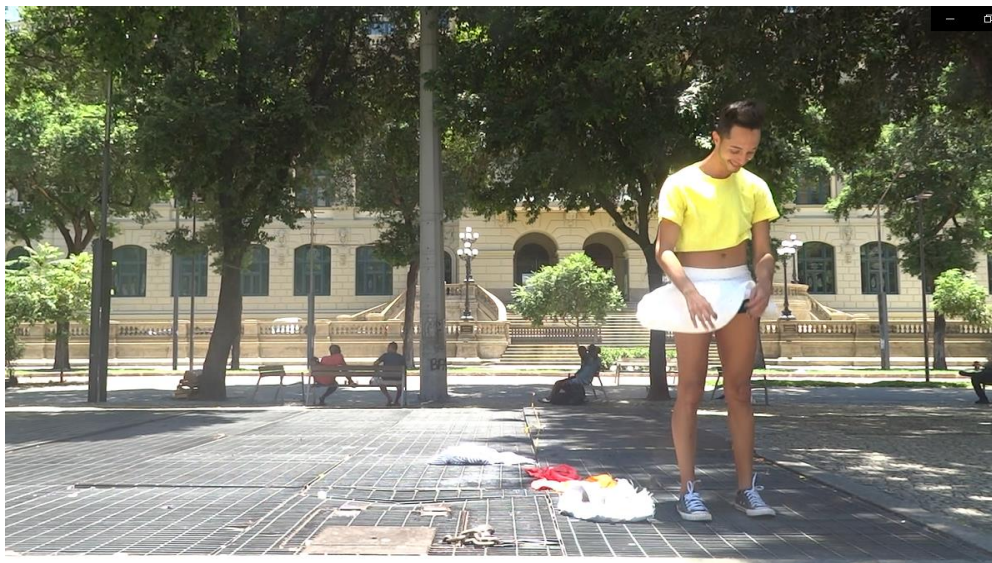


Imagem 4. Movimento seguindo as proposições do vento. Foto: reprodução de vídeo - arquivo pessoal

Aprendi que essa experiência pode ser vivida por qualquer estado de corpo em que nos apresentemos – se nossa fisicalidade permitir e tivermos a vontade para tal. Assim, promovi um jogo de corpo/respiração com o espaço do centro da cidade. Na verdade me abri para que tal promoção se desse. Em uma volta pela cidade, um passeio despretenso eu busquei por ludicidade. Sem desqualificar a potência do riso que diverte, fui ao encontro de intervenções que me fizessem rir. E como num efeito dominó, a brincadeira desencadeou o riso, o relaxamento e a respiração serena.

Penso que essas conexões que traçamos com o espaço, com o mundo, nos colocam em acordo com a realidade que nos cerca, põem nossos pés no chão, nos faz presente ao momento; por isso a relevância de sensibilizarmos nossos corpos ao ponto deles captarem as interferências externas a si com receptividade e consciência. Traçar os filtros necessários ao seu corpo e seguir seu trajeto realizando as negociações que contribuirão para sua constante formação enquanto corpo. Desta forma estaremos mais facilmente dispostos e sensíveis ao espaço e a outros corpos.

Interação entre paisagem e corpo = a construção de um espaço. Corpo e cidade se fazendo presentes, afetando um ao outro. A “presença”, como comumente se chama nas artes da cena; o estado de corpo que o bailarino apresenta ao se dedicar unicamente a ação que está a realizar, sua dança. Aplica-se total concentração ao momento em que se vive; coloca-se nele, e a ele se entrega “o presente do presente. A capacidade de conhecer e habitar este presente dobrado determina a presença do ator ou bailarino [...] O corpo cênico está cuidadosamente atento a si, ao outro, ao meio; é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva.” (FABIÃO, 2010, p. 322, grifo meu). Conseqüentemente o corpo da rua e o corpo da cena têm suas características aproximadas; ambos atentos. O transitar pela cidade com a consciência deste estado de corpo transforma a ação de ir e vir em cena. Abanda-se a precisão do trajeto, e o corpo da rotina aprende a ser maleável como se de fato estivesse em um jogo cênico - extremamente atento a si e ao outro. Brincar com estas formas de corpo, com a mutabilidade de nossa corporeidade, significa encontrar um equilíbrio entre o corpo cotidiano e o corpo extracotidiano.

A experiência que tive como transeunte alimentava minha construção enquanto bailarino e vice-versa, assim como as perspectivas que tive nas ruas fomentavam minha escrita. Formou-se assim, uma via de mão dupla, uma rede por onde corpo, coreografia e escrita se encontram e se interferem mutuamente. Envolto nesta experiência, percebi com

clareza o cruzamento das ações e entendi a conformação da pesquisa. Estavam todos os elementos em um mesmo nível, “num mesmo plano de produção ou de coemergência - o que podemos designar como plano da experiência.” (PASSOS; BARROS. 2014 p. 17). Pode-se dizer que, ao habitar (fazer surgir ou trabalhar) no plano da experiência, a prática de fazer/ser a pesquisa surgiu como uma intervenção no meu modo de vivenciar a cidade. Circular despretensiosamente pelas ruas colaborou de alguma forma para emergência deste paralelo entre os modos de ser e estar - corpo cênico urbano. Aos poucos este fazer se organizou como um processo metodológico que me ajudou a entender os caminhos pelos quais a minha dança poderia se estruturar coreograficamente na urbe. Os deslocamentos, as velocidades, as pausas, as repetições... qualidades já tão presentes no fluxo comum de uma grande cidade que, para o estudo coreográfico se estaria a passos (técnicos) de distância. Passos que podem ser dados a qualquer momento do processo que se estabeleceu com o despontar do plano da experiência. “A cartografia como método de pesquisa é o traçado desse plano da experiência acompanhando os efeitos do próprio percurso da investigação.” (PASSOS; BARROS. 2014 p. 17).

Enquanto desenvolvo um trabalho onde as partes se articulam e se alternam sendo todas, sujeitos e objetos da pesquisa posso intercalar papéis importantes à pesquisa facilitando o acompanhamento desta. Sou corpo transeunte a vagar pela cidade, sou observador de meu corpo e do corpo-cidade, sou bailarino que organiza em coreografia os conhecimentos técnicos da dança, sou aquele que coreografa - conduzo os movimentos, as ideias, os sentidos, emoções e inquietações do corpo em um espaço-corpo maior do que a fisicalidade contornada pela minha pele; sou ainda aquele que volta sua escuta e cuidado a esta dança que se faz sobre o chão da cidade. A investigação segue em um ciclo. A cada novo passeio pela cidade uma volta cíclica é realizada e então descobertas surgem, novos encontros acontecem e toda a dança, ainda que coreografada é renovada, atualizada.

Os passeios, ou “inícios” de ciclo, não buscam por encontros, olhares ou quaisquer interações diretas com outros passantes, eles acontecem através do tatear por marcas do movimento corporal - símbolos que contribuem ao processo. Aproximando-me da ideia de “Rastreio” trazida por Virginia Kastrup em “Quatro variedades da atenção do cartógrafo: o rastreio, o toque, o pouso e o reconhecimento atento”, busco por indicações que demonstrem as construções sociais dos movimentos do corpo, sua postura e expressão no espaço urbano, além de agentes (naturais ou sociais) que intervêm sobre esse mesmo movimento alterando-o. Segundo a autora: “O rastreio é um gesto de varredura do campo. Pode-se dizer que a atenção

que rastreia visa uma espécie de meta ou alvo móvel. Nesse sentido, praticar a cartografia envolve uma habilidade para lidar com metas em variação contínua.” (KASTRUP, 2014. p.40). Servindo-me de um procedimento cartográfico, abraço a ideia de rastreio ao entender que em minha pesquisa o objeto/sujeito tal como meu objetivo/possível resultado seguirá móvel a depender do estado de corpo em que me apresento e principalmente do espaço geográfico em que o experimento acontece. Conhecendo a mobilidade existente em cada nova proposição – mudança de lugar na cidade, minha intenção de pesquisa em cada local, a relação das outras pessoas com aquele espaço, etc. - eu me detenho à observação. Já adentrando em minha experiência, eu concedo um tempo de aproximação no qual apenas a observo. Gradativamente me coloco desejoso a investigar a harmonia entre minhas intenções coreográficas e as disponibilidades do espaço.

Entendo que a cada nova resposta do espaço e do meu corpo, cada imprevisto emergente da relação corpo-espaço numa determinada localidade se revelará como uma preparação, aprendizado ao próximo lugar de vivência da pesquisa, dessa forma procuro me manter atento às reações que ocorrem antes, durante ou depois da realização da dança.

Para o cartógrafo, o importante é a localização de pistas, de signos de processualidade. Rastrear é também acompanhar mudanças de posição, de velocidade, de aceleração, de ritmo. O rastreio não se identifica a uma busca de informação. (KASTRUP, 2014. p.40)

Assim, procuro vivenciar a relação corpo-cidade abarcando múltiplas localizações, temperaturas e texturas; cada qual revelando seus modos de operação; as pistas necessárias para que o corpo/bailarino siga em seu tatear direcionando-se a um próximo lugar. Em meio ao meu modo de rastrear os espaços em que transito e danço, ou seja, a forma que leio e me utilizo das pistas fornecidas por Kastrup eu vario meu estado de corpo conforme as tensões sociais afloram – o número de pessoas que passam por mim, considero também se estas são mulheres ou homens, se o espaço que dividimos é mais ou menos aberto, a extensão que tenho para tatear, pisar, dançar; o ritmo de nossos corpos e como, por exemplo, essa configuração modifica minha respiração, minha expressão facial, e logo, meu movimento, minha dança. Ao fazer um reconhecimento dos corpos que cruzam o meu, é possível perceber as características que compõem sua corporeidade – postura, a maneira como caminha, o modo com o qual gesticula, sua vestimenta, etc. Embora esses traços não definam e nem resumam as pessoas, eles se mostram como parte da expressão de cada uma delas. Combinados a características como atitude e tonicidade muscular de cada corpo esse conjunto composto de signos e ação motora transpassam por mim em diferentes níveis de agilidade quase como se

refletissem a velocidade dos carros na avenida. A aproximação que nosso corpo faz de seu contorno é exprimido em nossa carne. Constato que, o cotidiano - com o ritmo que tiver - deixa seus indícios nas diferentes pessoas que por mim passam, assim como estas podem eventualmente presenciar os efeitos do cotidiano sobre mim. Observar os corpos das pessoas é como observar o corpo da cidade.

Meu corpo, por ocupar um lugar de experiência, e então ciente de sua possibilidade de investigar múltiplos estados do movimento pode camuflar ou mesclar o que realmente sente, como realmente se move, meu ritmo, agilidade ou minhas intenções ao mover, utilizando-se do desenvolvimento técnico colocado na ação, na experimentação que, logo se organiza como um ato cênico.

Desvencilhar-se de referências pessoais, vícios corporais para ouvir e enxergar as indicações do momento da cena, estando/sendo essa em um espaço comum da cidade – praça, calçada, passarela, enfim, espaços alternativos para o acontecimento da dança que realizo – é complexo, pois em tal circunstância o “desligamento” das automaticidades trazidas pelo cotidiano é dificultado. Isto é, aparentemente caminho na direção oposta do procedimento metodológico que desejo desenvolver, pois como aprender com a cena e com o corpo treinado do bailarino, estados corporais que facilitam os deslocamentos de imagens construídas sobre o corpo no meio urbano uma vez que esse corpo, durante tal empenho, se encontra mergulhado na cidade, neste próprio meio urbano? Como silenciar o gesto corriqueiro que se prende ao meu corpo para dar espaço a outros gestos, outros movimentos? Percebi que, na tentativa de alcançar o corpo da cena esbarrávamos na presença do corpo do dia a dia. Dificilmente se acessava um corpo hábil a mesclar ou deslocar símbolos estabelecidos pelo cotidiano social, por estar incluído, imerso nele.



Imagem 5. Dentro da passarela - mergulhado no espaço. Foto: reprodução de vídeo - arquivo pessoal

Ao passo que a experiência de ir às ruas demonstra o revelar de tantas corporeidades em um mesmo corpo, a pesquisa segue buscando um corpo atento a elas, aos corpos que a cercam e ao ambiente que compõe a própria rua; tal qual o Corpo Cênico proposto por Eleonora Fabião. Desta forma me questiono: Como operar na prática a percepção aberta do Corpo Cênico diante de simultâneas e constantes influências, sem asfixiar-se nas referências externas a ele?

Talvez seja o momento de enfatizar uma descoberta revelada na pesquisa que, a princípio foi encarada com receios, mas agora se expressa em um entendimento esclarecedor: Dissertar sobre uma prática efêmera e mutante como a construção de um trabalho processual de dança requer a disponibilidade de uma escrita igualmente mutável, flexível a mudanças e descobertas contínuas. Não poderia seguir escrevendo sobre negociar os movimentos que me habitam com aqueles propostos por outros corpos/situações, quando ao vivenciar essa realidade no processo de criação eu não estava hábil para administrar essa conversa, essa relação. Ir a campo, estar na rua, é laboratoriar as ideias que movem minha escrita, é ensaiá-las em contato com o outro. Aproximação que a dança, o mover na cidade, me propicia.

Pude testemunhar aspectos do trabalho que, antes de se aproximarem de uma conclusão ou fechamento, vivenciaram transformações em um de seus elementos, e com isso, parte da completude do processo se alterava e reconfigurava o trabalho como um todo.

Entendi que, mais do que aceitar as mudanças ocorridas no processo artístico do corpo, eu teria que lembrar e cuidar das influências diretas que viriam a ressoar na escrita deste trabalho artístico.

2.2 Dividir espaço ou incômodo

O desejo em demonstrar como a fisicalidade do corpo e/ou seus estados corporais é modificado a partir do espaço social que ocupamos me era justificado a partir das experiências que tive na rua. Um grande exemplo está nas vias públicas que passei: Os espaços pelos quais transitei eram alterados - ou já haviam sido construídos - em razão dos automóveis - carro ou moto. Segundo Milton Santos “As cidades não seriam hoje o que elas são se o automóvel não existisse.” (SANTOS, 2006, p. 41). Durante certos momentos do meu percurso foi preciso que eu reconfigurasse meus planos de locomoção e procurasse por passarelas, semáforos ou acesso de pedestre. Quando não o fazia precisava dar lugar a um automóvel que invadia a espaço demandando passagem ou uma vaga para estacionar. Essa quase onipresença do automóvel implica em alterações do trajeto do pedestre que, ao caminhar arquiteta seu trajeto considerando os improvisos que precisará fazer devido ao desmedido número de carros e motos que entrará em seu caminho. Já os motoristas costumam seguir suas viagens baseadas na pressa, e mesmo com o crescente congestionamento dos centros urbanos, essas personagens se apoiam em uma suposta agilidade que irão obter com seus automóveis e, conseqüentemente acreditam na “sobra de tempo” que ganharão para realizarem atividades posteriores no restante de seu dia. Uma afirmação que em alguns casos não se configura em uma verdade completa. “O automóvel fortalece no seu possuidor a ideia de liberdade do movimento, dando-lhe o sentimento de ganhar tempo, de não perder um minuto, neste século da velocidade e da pressa.” (SANTOS, 2006, p. 42).

Como apresentei no capítulo anterior, estamos em constante contato com objetos técnicos e essa prática é claro, pode colaborar na realização de muitas atividades do nosso cotidiano, logo, facilmente aprendemos a conviver com as mais diferentes técnicas, práticas e seus objetos. Entretanto, ao ir às ruas da cidade para realizar meu percurso coreográfico, me choquei com desvios de rota e as obras - aparentemente infundáveis - que redesenhavam os passos dos pedestres enquanto ampliavam as rotas para os automóveis.



Imagem 6. O espaço construído para o carro. Foto: reprodução de vídeo - arquivo pessoal

Imerso em uma realidade onde dividir o espaço com automóveis (particulares ou públicos) faz parte das atividades corriqueiras externas ao nosso lar me fez perceber que os automatismos dos gestos do corpo não são acentuados apenas por objetos caseiros, portáteis. Isto é, enquanto transeunte, eu não tenho a opção de reconfigurar a coreografia que faço sobre o mapa da cidade já que sobre ele não se aplica um aumento, valorização e cuidado das áreas estruturadas para os pedestres. Dessa forma, temos que realizar praticamente o mesmo trajeto todos os dias, condicionando assim, nossos corpos a executar repetidamente os passos dados no dia anterior. Pisamos incessantemente sobre os mesmos lugares.

Preciso pontuar que não desejo expor essa presença compartilhada do espaço entre corpo e automóvel como uma disputa, mas como uma relação de influências diretas. Influências vindas principalmente da expansão do automóvel no espaço natural do homem, pois elas ultrapassam o limite material de qualquer automóvel e ganham o meio urbano como um todo. Deixaremos de ter espaços de convivência, praças, parques ou quaisquer outros espaços que nos permita circular e experimentar a vida por meio da fisicalidade e natureza do corpo, em nome de um modo de ir e vir que, ao que tudo indica não prioriza dar espaço a capacidade de expressão dos movimentos do corpo? Repito: O automóvel é presente para facilitar a vida das pessoas, contudo a organização da cidade deve priorizar as pessoas pelos seus corpos. É preciso desenvolver estratégias que tornem o trânsito pelo meio urbano uma atividade que não limite as possibilidades do corpo humano e sim as potencialize.

Vejo no movimento consciente a alternativa que o corpo tem de produzir um existir saudável pra si e para sua relação com a cidade. Para tanto, as pessoas precisam de situações onde possam ser corpos orgânicos, usufruir de sua natureza sem a lógica e tempo que acompanham esses objetos “facilitadores” da ação humana. Aliás, é preciso estar atento aos aspectos da nossa vida que são de fato aperfeiçoados por essas tecnologias e o que, não contramão desta lógica, causam incômodos e prejuízos aos nossos corpos. Com toda fricção existente na relação corpo-cidade, seja neste momento por meio da tensão entre corpo e os objetos que “facilitam” sua vida na urbe, ou mais tarde com quaisquer futuras problemáticas, sinto que os corpos, ou ao menos o corpo que acha brechas na lógica contemporânea da velocidade e da pressa, para retomar Milton Santos, consegue encontrar corporeidades para manter nestes espaços o que lhe é significativo.

Parece-me que se apoiar em oposições coloca o homem em movimento. Sua constante aproximação às tecnologias e objetos automáticos vão na contramão de sua tentativa de se conectar a um corpo e estilo de vida mais orgânico. A busca por uma “conexão com a natureza”, a “desautomatização” de seus movimentos em concomitância ao uso demasiado de aparelhos eletrônicos e aplicativos de celular/computador, levam o corpo a uma dualidade que o coloca em movimento. Assim como no período moderno da dança, onde muitos bailarinos e criadores passaram a dançar a partir de movimentos que nasciam de uma dualidade, como por exemplo, contração e relaxamento, opostos que servem de base para a técnica de Martha Graham¹³ (1894 – 1991). Tal qual na dança, me parece que as dualidades que se complementam podem ser um caminho para guiar o movimento do cidadão urbano

¹³ Martha Graham foi um dos grandes nomes da Dança moderna norte-americana. Bailarina, coreógrafa e professora, ela rompeu com as rígidas convenções do balé e desenvolveu uma técnica que compreendia uma profunda relação entre respiração e movimento – extensão e relaxamento. Saiba mais em: <http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Martha_Graham> Acesso em 07/07/2019.

2.3 Dança em segundos - A construção de uma coreopolítica de passagem

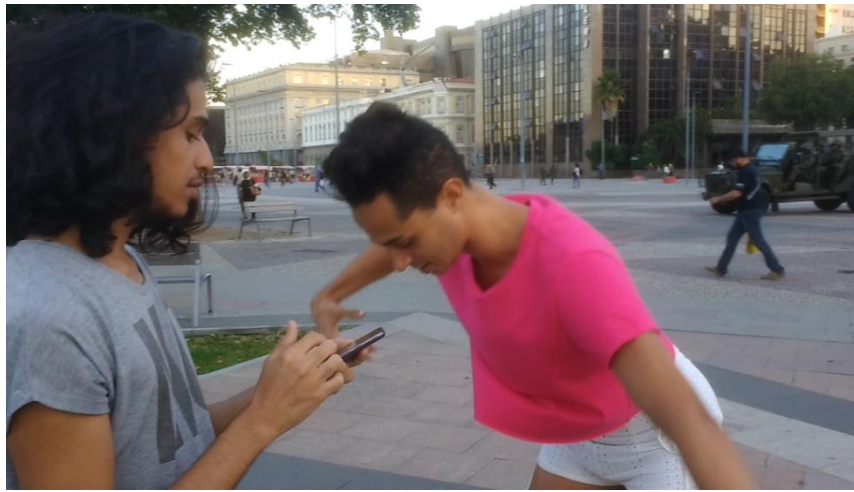


Imagem 7. Praça XV. 2018. Foto: reprodução de vídeo - arquivo pessoal

Uma cautelosa análise é feita do campo de circulação; a cidade e os corpos que por ela circulam fazem parte de um estudo processual que considera todos os elementos nele envolvido. Uma política coreográfica que visa agir sobre coreografias anteriores; coreografias estas que determinaram moldes sobre quais os pés andariam, os caminhos que seriam desenhados no chão da cidade, logo, como os movimentos seriam organizados nos corpos.

Pergunto-me como é possível sentir uma ausência de corpo em uma região onde tantos corpos circulam? Pergunto-me ainda se com a imanência de uma ação coreográfica, uma proposição corporal no espaço da cidade, seria possível causar um desarranjo, um contraste à ambientação já dada e conhecidamente agitada dos centros urbanos? Ou seria necessária uma ação que extrapole este ritmo já vigente?

Ainda que nesta nova política coreográfica tal proposição se apresente tão movente quanto o próprio ritmo da urbe, poderia ela apontar ou sugerir um cenário diferente do comumente evidenciado? André Lepecki nos dá uma pista ao colocar a questão:

Podem a dança e a cidade refazer o espaço de circulação numa coreopolítica que afirme um movimento para uma outra vida, mais alegre, potente, humanizada e menos reprodutora de uma cinética insuportavelmente cansativa [...] e com certeza espetacular? (LEPECKI, 2011, p.49).

Provocado pelas questões trazidas acima e refletindo sobre minha experiência urbana diária, me sinto tentado a instaurar uma diferente política coreográfica nos asfaltos, morros e calçadas da cidade. Sinto-me instigado a alterar princípios cristalizados nos movimentos do

corpo e na arquitetura destas superfícies, aspirando ser mais um em tantos corpos desejosos a primeiro bagunçar, para então reorganizar o corpo, seu mover e a coreografia que ele dança na cidade. Embarco neste diálogo de corpo e escrita relacionando-me com as práticas coreográficas/performáticas expostas por Lepecki em seu ensaio *Coreopolítica e coreopólicia*, contudo, antes de apresentar os exemplos citados pelo autor, gostaria de expandir nossa discussão à possíveis coreopolíticas estabelecidas na cidade do Rio de Janeiro - ações que pude presenciar durante o período em que desenvolvo esta pesquisa. Aproveito para esclarecer que, neste trabalho se entende “coreopolítica” como uma expansão do campo coreográfico; uma possibilidade do corpo em arte, e claro, do artista do corpo¹⁴ construir “um atentar agudo às particularidades físicas de todos os elementos de uma situação sabendo que essas particularidades se conformatam num plano de composição entre o corpo e o chão chamado história” (LEPECKI, 2011, p.47). Penso que a construção deste atentar agudo, refere-se ao desenvolvimento de um olhar/tatear/escutar com perspicácia.

Começo descrevendo uma ação compreendida como coreopolítica, realizada no chão da cidade do Rio de Janeiro. Ressalto seu caráter descontínuo, que interrompe o fluxo anterior e expõe um fazer de lógica divergente da já apresentada naquele momento: Em dezembro de 2018 vejo um cidadão em situação de rua se aproximar de um bar próximo a Praça Tiradentes e, movido pela música que vinha do bar, ele começa a dançar – ele se movia em uma via que atualmente dá acesso à estação de *VLT*¹⁵. Aos poucos, o fluxo contínuo de pessoas que transitavam na mesma via do dançarino começou a desacelerar. Algumas pessoas contornavam o “palco” do dançarino para encontrar o acesso à estação ou então para se dirigir ao outro lado da praça, já as pessoas que estavam nas proximidades do bar começaram a dançar após esta dança ser inaugurada naquele espaço. Volto minha atenção ao dançarino que alavancou a situação e percebo que este se aproximou da plataforma do *VLT* durante sua dança. Ao alcançar a rampa de acesso à plataforma ele teve sua ação interrompida por um funcionário/agente do *VLT* que solicitou sua retirada das dependências da estação do *VLT*, sugerindo que ele procurasse outro lugar para dançar. O homem, que a este ponto já tinha gerado um levante de corpos dançantes e curiosos a seu redor, foi aos poucos silenciando sua movimentação e se deslocado pra longe dali.

Mesmo com a saída deste homem que iniciou a dança na praça, eu pude perceber a agitação criada ao longo dela. Uma nova configuração de espaço e movimento se estabeleceu.

¹⁴ Bailarinxs, dançarinxs, estudiosxs da dança e da performance, e tantas outras possíveis nomenclaturas para falarmos das ações e dos agentes do corpo.

¹⁵ Meio de transporte coletivo. A sigla significa: Veículo Leve sobre Trilhos

Enquanto as pessoas observavam o homem se distanciar, algumas questionavam a ação do agente do *VLT* e, com dúvidas, se indagavam a respeito da permissividade de permanência do homem dançarino. Surgiram questões acerca dos lugares próprios para a circulação e permanência dos corpos naquela região.

Olhares atentos iriam notar a alteração que se deu no ritmo dos corpos que ali estavam – desde instantes anteriores a atuação do dançarino, durante a mesma e após a sua finalização. Ao iniciar sua dança, aquele homem desenhava uma nova ordem no espaço, uma composição que fez pessoas despertarem ao presente daquele momento, entender o ocorrido e partir de então estabelecer uma nova rota. Outras pessoas pararam para contemplar a dança e ainda outras, iniciaram suas próprias danças. A mudança do tempo no corpo coletivo foi apenas uma modificação causada pela manifestação da dança daquele corpo. Em âmbito reflexivo, por exemplo, a dança ecoa nos espaços públicos questões referentes à sociedade: o estar em conjunto ou em unidade, nossas semelhanças e diferenças, a história que já presenciamos e aquela que se faz agora... Segundo Lepecki:

A capacidade imanente da dança de teorizar o contexto social onde emerge, de o interpelar e de revelar as linhas de força que distribuem as possibilidades (energéticas, políticas) de mobilização, de participação, de ativação, bem como de passividade traria para essa arte uma particular força crítica. (LEPECKI, 2011, p.45).

Passageira, e por isso mesmo, própria ao momento, a dança é resultado de si mesma, do mover fugaz do movimento corporal. Devido seu acontecimento ressonâncias poderão soar na posteridade, mas seu desempenho está atrelado a seu processo de acontecimento, que também é seu resultado. Essa característica de ‘ser-sendo’, seguir surgindo e desaparecendo, conduz a dança à efemeridade que, para Lepecki a coloca no “âmbito da política” (LEPECKI, 2011, p.45).

Fazer política a partir de meu corpo, ter carne e estrutura óssea como plataforma política, se configura como um meio de apresentar ao outro a minha vida como condição de existência não negociável. É explanar através de minhas idiosincrasias que tenho igual direito de ser e estar pelos espaços sociais da cidade vestindo a corporeidade com a qual me reconheço. Por vezes essa condição me é negada ou reconfigurada a partir de certos moldes. Pessoas quaisquer direcionam correções ao meu corpo, policiam o modo com o qual me disponho no espaço, ou como me movo. Ao estender meu trânsito pela cidade devo me atentar inclusive as regras colocadas sobre meu corpo, como se minha corporeidade não pertencesse a mim apenas, mas também aos outros corpos do espaço urbano. Corpos que me ditam a

maneira “apropriada” de me mover, por onde e quando devo andar... Mudanças em meu movimento, em minha forma, em eu trajeto.

A partir destas informações devo prever uma participação oculta em meu caminhar, em meu mover. A “presença” de um personagem - ou de uma ideia - que vigia meus passos. Pela cidade existem corpos programados para guiar todos os demais, ou pelo menos para garantir que todas as pessoas permaneçam em seus trajetos sem provocar alterações no corriqueiro ritmo da cidade. Esses agentes da imutabilidade urbana operam como forças invisíveis; eles aparecem quando um corpo qualquer transgride a coreografia política daquele espaço. Tal qual aconteceu no exemplo que eu pude presenciar na Praça Tiradentes: uma pessoa inicia a ação desencadeadora de forças que renovem o espaço e os corpos que o ocupam, mas num determinado momento, “no meio do caminho dessa coreopolítica do chão e das potências liberadas, tem ... a polícia.” (LEPECKI, 2011, p. 50). Manifesta-se aquele que irá barrar a ação. Surgem exercendo suas funções de agente de trânsito, guarda municipal, segurança de edifícios, fiscal do transporte coletivo, etc. Todos esses atores sociais influem na coreopolítica que se traça no chão da cidade. Em concordância com André Lepecki, “polícia” em nosso trabalho será lido como:

Um ator social na coreopolítica do urbano atual, uma figura sem a qual não é de todo possível pensar-se a governamentabilidade moderna. Uma figura também cheia de movimento, particularmente o ambíguo movimento pendular entre a sua função de fazer cumprir a lei e, a sua capacidade para a sua suspensão arbitrária; (LEPECKI, 2011, p.51).

Através de uma presença que demanda ordem, esse ator social consegue se utilizar do instante em que está no domínio das leis para propagar sua função regulamentadora desta, instituindo por sua autoridade as leis do convívio social. A efetividade desta ação pode deixar os corpos civis em um estado de vigilância (de si e do outro) que quase os paralisa. Temos que ‘andar na linha’ ou então ‘prestar contas’ à polícia. Leio “coreopolícia” como a demarcação do espaço, do corpo, da arte, da carne, feita por este ator social que segue o plano da governamentabilidade moderna vigente. Ao atualizar-se este plano, os mecanismos executados por estes atores sociais poderão igualmente se atualizados. Outra coreopolítica será desenhada, outra coreopolícia será empregada.

Durante o percurso da pesquisa, foi necessário se pisar por diferentes chãos, procurar fissuras para estabelecer uma coreopolítica que fale ao meu corpo e ao corpo que se difere do meu. Este procedimento nos fez lidar com distintos policiamentos de lugar e de corpo. Precisei de empréstimo, desenvolver, ou melhor, atualizar e expandir o campo coreográfico desenhado ao trabalho para que eu pudesse comover cada ponto da cidade a partir dos

elementos que ela oferecia. Assim, como uma coreopolítica de minha carne, de meu movimento, eu estabeleci diferenciados acordos ao propor a minha forma de mover e o caminho pelo qual eu desejava realizar tal movimento. Ao passo que caminho com o trabalho, posso notar a convergência de ideias que o ajudam a se estruturar metodológica e politicamente. Posicionar meu corpo no espaço e articular um discurso através da dança (corpo presente alterando o curso e o fluxo de um lugar) constitui uma plataforma que ambiciona manifestar dissenso no espaço urbano, transpassar fatores limitantes do movimento feito pelo corpo em distintas situações: enquanto este transita na cidade, pelo seu direito de ser e mover segundo o corpo e corporeidade que escolheu expressar, pelo movimento do corpo em si, em sua própria fisicalidade – seus gestuais, suas posturas. Considero inclusive os movimentos que realizo e as roupas que escolhi vestir. Todos estes elementos formam a minha experienciada coreopolítica da carne, do corpo no chão do urbano.

Entendendo que o dissenso é dinâmico, capaz de promover rupturas, faz com que seja possível compreender sua proximidade com as artes do movimento, fluidas e fugazes. A coreopolítica que venho experimentado, vivido e assistido busca “chacoalhar” as automaticidades prendidas nos corpos devido ao desenfreado e repetitivo comportamento cotidiano, assim como o dissenso que, “produz a ruptura de hábitos e comportamentos, e provoca assim o debandar de toda sorte de clichês: sensoriais, de desejo, valor, comportamento, clichês que empobrecem a vida e seus afetos.” (LEPECKI, 2012, p. 43); espero livrar o movimento do corpo dos códigos e vícios que os limitam.

Desse modo, a pesquisa segue investigando a manutenção de meios mobilizadores da ação ativa sobre o corpo e sua organização no meio social. Ou seja, através desta plataforma de corpo, se averiguam formas de controle, coordenação e disposição dos corpos pela cidade, bem como, é possível investigar maneiras de operar rupturas na rigidez da organização imposta pelas ‘coreografias do espetáculo urbano’, o trajeto que os corpos podem/devem traçar em seus percursos diários.

Em Coreopolítica e coreopolícia, Lepecki descreve três distintas ações de corpo – dança ou performance – que desordenam a coreografia espacial dos lugares que ocupam.¹⁶: *The Great White Way*, do performer e artista plástico norte-americano William Pope L., *Tatlin's Whispers #5* da artista e performer Tânia Bruguera e por fim, a clássica cena da dança

¹⁶ Tenha mais detalhes em: Coreopolítica e coreopolícia. André Lepecki. Ilha, Revista de Antropologia. UFSC, v. 13, n. 1, p. 41- 60, jan.-jun. (2011) 2012.

na chuva do ator e dançarino Gene Kelly no filme musical *Singing in the rain*. São trabalhos completamente diferentes, escolhidos propositalmente por Lepecki; segundo ele, a disparidade nos exemplos nos mostra que:

A “polícia” – independentemente do lugar onde sua figura aparece (ruas verdadeiras ou cenários de cinema), da época (anos 1950 ou 2010), dos modos de representação (Hollywood ou *performance art*), dos modos de instrumentalização [...] e dos modos de atuação (a polícia interfere no fluxo da arte como um crítico severo, [...] ou no fluxo do amor, como um rival ciumento) – se constitui como um sistema de presença e um vetor de força que determinam, orientam e contêm movimentos e danças que se atrevem, mesmo que provisoriamente e por via de seus surpreendentes movimentos inusitados, a mudar os lugares onde elas se dão. (LEPECKI, 2012, p. 53.).

Dos exemplos citados pelo autor acerca dos modos de se operar fissuras na coreografia social, iremos nos aproximar do último trabalho mencionado – a famosa cena de Gene Kelly em *Singing in the rain* - por sua aproximação com as vivências realizadas ou assistidas durante o processo deste trabalho. A começar pelo caráter alegre, descontraído que permeia tanto a dança de Kelly, como a dança apresentada na Praça Tiradentes: Os dois dançarinos, cada um a sua maneira e tempo, realizam sua dança expressando tranquilidade e espontaneidade ou felicidade e paixão. Ambos percorrendo o caminho que o movimento da dança os leva. Kelly, sob a chuva, dispensa o carro que o aguarda e realiza seu trajeto deslizando sua dança pelas calçadas e avenida da cidade: “na sua alegria, pula e volteia dentro e fora dos espaços dedicados à circulação pedonal: ele pisoteia em poças na calçada e salta para o meio do asfalto, rodopiando no espaço dedicado ao fluxo do automóvel.” (LEPECKI, 2012, p. 53.). Fora das telas do cinema temos um dançarino que mesmo no anonimato desempenha sua momentânea ação para um público local - de passantes e curiosos – que, de modo similar presencia o desfecho da dança que se dá pela ordem do guarda/agente de segurança, pela determinação da “polícia”. Na vida real a ordem vem pelo comando de voz, como já descrevi, o guarda se aproxima do dançarino e solicita que ele se retire. Este, aos poucos vai interrompendo sua dança e se afastando. Analogamente, no filme de Kelly “A dança não tem um final. Ela é interrompida por um policial que não diz nada. Na verdade, ele interrompe a dança em seu mais pleno desbunde apenas aparecendo na cena, parando e cruzando os braços.” (LEPECKI, 2012, p. 53.). Os policiamentos estáticos sobre os corpos moventes, ou o bradar das vozes da “polícia” são os decretos das leis sobre os corpos que se movem fora de seu lugar de circulação.

Em minha circulação pela cidade não me deparei com este tipo de policiamento, mas precisei cuidar da integridade física do meu corpo, uma vez que nem todas as pessoas ao meu redor estavam de acordo com a minha vestimenta ou então apresentavam certo desconforto

com o modo em que eu me movia. O policiamento sobre meu corpo, a repreensão que chegava a mim era mais sutil, ela estava velada. Até o momento desta escrita não houve qualquer abordagem direta a mim ou a alguém que me acompanhe, ainda assim, pudemos perceber olhares de desaprovação por parte de alguns corpos que, mesmo não se expressando diretamente, nos faz imaginar que sua desaprovação ou desconforto pela minha presença, dança e movimentação venha de um lugar de estranheza - se considerarmos essa como uma das primeiras reações diante do desconhecido, do incomum. Em todo caso, não pudemos confirmar essas impressões, pois como já disse, não recebemos qualquer reprovação direta com relação à nossa ação – dança ou filmagem.

Em relação ao registro filmográfico, tentou-se capturar, de acordo com a cena, alguns recortes importantes para o processo. Em uma conversa com a artista responsável por esse registro, planejamos os planos e quadros que melhor apresentariam a ação no vídeo. Como cada espaço apresenta sua particularidade de luminosidade, som, distância, fluxo de automóveis, etc, íamos reconfigurando a cena para promover nossa melhor relação corpo-câmera.

Em alguns lugares¹⁷ da cidade esta relação com a câmera não pôde existir. De acordo com amigos e moradores destas regiões, é sabido que algumas localidades não podem ser filmadas, e pela nossa segurança, assim o fizemos. Parte do processo foi experienciado sem qualquer filmagem.

Diante desta situação entendi que a legislação sobre o movimento do corpo e do espaço, no que tange aos lugares pelos quais devemos estar, como e quando circular, ou onde parar, etc, está sob a vigilância de muitos atores sociais na cidade do Rio de Janeiro. Em casos como o ocorrido na pesquisa, não se precisou de um personagem físico para controlar as ações do corpo e da câmera, essa regra já está subentendida na organização de alguns espaços, como ocorreu na comunidade da Maré. Lepecki nos diz que “ela [a polícia] é aquele elemento que *já está dado* na organização da pólis”. (LEPECKI, 2012, p. 54, grifo do autor). As regras em relação ao espaço na Maré eram conhecidas por seus moradores e trabalhadores que, ao perceber nosso desconhecimento daquela realidade nos alertou sobre seu funcionamento. Enquanto artistas, conscientes de nossos trabalhos e questionamentos acerca da expressão do corpo e da busca e valorização de uma corporeidade em que ele possa se reconhecer, não intencionaríamos pôr

¹⁷ Funcionário da instituição “Redes da Maré” e a amigos moradores da Maré nos informaram que em determinados pontos de algumas comunidades da Maré não seria aconselhável usar qualquer dispositivo para filmagem. Por motivo de segurança, seguimos suas instruções.

este mesmo corpo, protagonista de nossos movimentos, em uma situação delicada, ou mesmo hostil.

Compreende-se assim, uma real importância em se inicialmente conhecer diferentes espaços da cidade, para então se efetivar coreopolíticas que podem/devem ser realizadas em cada lugar. Outro ponto a ser considerado é a necessidade de se preservar a integridade do corpo que opera o dissenso. Assim como os corpos, a cidade tem suas regiões mais rígidas ou mais flexíveis, lisas ou ásperas; é preciso que a dança, em todas as suas condições e estados do corpo, vivencie as conjunturas e condições de mudança da cidade.

Como dançar uma dança que muda lugares mas que ao mesmo tempo sabe que um lugar é uma singularidade histórica, reverberando passados, presentes e futuros (políticos)? Como promover uma mobilidade outra que não reproduza a cinética do capital e das máquinas de guerra e policiais? Como coreografar uma dança que rache o chão liso da coreopólicia e que rache a sujeição dos sujeitos arregimentados pela coreopólicia? Dançar para rachar o chão do movimento, dançar no movimento rachado do chão, rachar a sujeição. Criar a rachadura no estado das coisas, e nas coisas do Estado. (LEPECKI, 2012, p. 56.).

2.4 Fluidez I. A cidade que passei a perceber

Richard Sennett, na introdução do livro *Carne e Pedra*, apresenta em seu texto “Corpo Passivo” o distanciamento que o corpo cria da cidade, principalmente, por conta da facilidade de circular, e apenas circular, por ela. Embora hoje este fato não seja uma realidade para todas as pessoas já que, percorrer por algumas cidades pode ser uma tarefa mais difícil para determinadas classes sociais que outras, a ideia de ‘correr contra o tempo’ parece não excluir uma só pessoa em nossa sociedade contemporânea, colaborando para que assim, pouco se viva do lugar em que se transita. Este afastamento (corpo – lugar) nos torna cada vez mais passivos em relação à cidade. “O espaço tornou-se um lugar de passagem, medido pela facilidade com que dirigimos através dele ou nos afastamos dele.” (SENNETT, 2003, p. 17).

O autor acrescenta:

Os deslocamentos são mais rápidos num meio ambiente cujas referências tornaram-se secundárias. Assim, a nova geografia leva mais água para os moinhos dos meios de comunicação. O viajante, tanto quanto o telespectador, vive uma experiência narcótica; o corpo se move passivamente, anestesiado no espaço, para destinos fragmentados e descontínuos. (SENNETT, 2003, p. 18).

Igualmente analisando as interações entre o corpo e espaço, SANTOS (2006), enfatiza que devemos considerar que “o espaço é formado por um conjunto indissociável, solidário e também contraditório, de sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados

isoladamente, mas como o quadro único no qual a história se dá.” (SANTOS, 2006, p. 39). O autor nos traz a ideia de uma rede onde qualquer ação promovida resulta uma reação na totalidade do espaço. Tomo de empréstimo essa afirmação, e sigo acrescentando que, se entendemos o espaço como um conjunto indissociável, de ações e objetos, poderemos enxergá-lo nesta rede onde vários pontos se conectam e se influenciam mutuamente. Uma rede que tem em sua configuração corpos e histórias sendo formados e transformados o tempo todo. Dessa forma, é possível enxergar em ambos os autores, ainda que por vias distintas, a descrição de um ambiente onde a relação Corpo-objeto-ação-Espaço pode acontecer ativa ou passivamente a depender do entendimento e envolvimento que esses elementos têm entre si. Em minha pesquisa esse envolvimento se dá de maneira direta uma vez que me abro às experiências cotidianas, expondo meu corpo ao contato com os diferentes objetos de nossa contemporaneidade com intuito de promover variedades no meu modo de mover. A relação Corpo-objeto-ação-Espaço neste trabalho acontece revelando camadas isoladas em cada elemento desta conjugação, enquanto descobertas próprias a seu entrelaçamento emergem no corpo, na dança, no espaço.

Percebo com Sennett um corpo que, por ser basicamente transeunte, pouco tem a chance de experienciar o espaço ativamente. Contudo, por fazerem parte de um sistema de envolvimento único, corpo-espaço, se afetam simultaneamente mesmo que de forma involuntária, simplesmente por partilharem a experiência urbana.

Ao ler as proposições sobre “Espaço” apresentadas por Milton Santos e Richard Sennett presenciamos, através da lente da geografia e de uma análise social, os modos com os quais o espaço urbano, a cidade, afeta e interage com o corpo. Para ampliar nossa rede de estudo e reflexão aproximamos distintos meios de ler a tríade originária dessa discussão Corpo – Cidade – Dança; abeiramos áreas do conhecimento em que encontramos similaridades e dissemelhanças entre elas. Portanto, ainda com a intenção de desenvolver outras aproximações ao pensamento que estamos construindo, ou seja, aumentar essa lente de análise sobre os elementos que formam o corpo da pesquisa, convido Maria Alice Motta que, dentro dos estudos do Movimento da Dança, apresenta mais uma possível leitura sobre “espaço”. Para MOTTA (2006) “o espaço abriga o paradoxo (do entre) de ser infinito em sua finitude; imensurável tanto quanto dimensional; subjetivo tanto quanto objetivo; potência do sendo e potencialidade do ser; externo e interno; gerador e gerado; absoluto e móvel; intensidade e tempo.” (MOTTA, 2006, p.105). A autora trata de forma paradoxal, concreta e poética a existência do espaço, dando a ele um horizonte de significados e significantes. Como o corpo

que, em sua essência e fisicalidade já é repleto de oposições e multiplicidades complementares: interno/externo; cima/baixo; grande/pequeno; direito/esquerdo; superior/inferior; etc. Trago tal leitura para nos lembrar de apreciar o espaço em suas mais variadas acepções. Veremos essa complementariedade descrita em situações do 3º capítulo através dos exemplos da prática coreográfica. Estes antagonismos formam um terreno fértil para a pesquisa em dança e quando aliado a outras áreas do conhecimento possibilitam a oferta de inúmeras leituras sobre eles mesmos. Seria como criar dança tendo o enfoque nas já mencionadas oposições, no entanto através de um viés filosófico, linguístico ou biológico.

2.5 Fluidez II. Corpo em Trânsito – uma descrição necessária.

Tornei-me observador de mim. Neste exercício, passei a notar que determinados gestos que eu fazia poderiam ter a desaprovação de um específico grupo ao meu redor. Entendi que, para alguns, os traços inerentes ao meu corpo poderiam não corresponder às expectativas criadas sobre a noção que operam de masculinidade.

Homens e mulheres adultos contam *como* determinados comportamentos ou modos de ser parecem ter sido "gravados" em suas histórias pessoais. Para que se efetivem essas marcas, um investimento significativo é posto em ação: família, escola, mídia, igreja, lei participam dessa produção. Todas essas instâncias realizam uma pedagogia, fazem um investimento que, frequentemente, aparece de forma articulada, reiterando identidades e práticas hegemônicas enquanto subordina, nega ou recusa outras identidades e práticas; (LOURO, 2000, p. 16).

Ser/ter um corpo em que a movimentação não está presa à uma ou outra identidade de gênero pode causar fricções e estranhamentos entre esse corpo, e aqueles fincados numa ideia de que o corpo deva se mover segundo seu gênero ou de acordo com a orientação sexual vigente. A partir de meu corpo eu pude notar que, ações sutis ou delicadas não correspondem à idealização construída para o “masculino”; inclusive, para muitos homens heterossexuais, tais características podem ser tomadas como um insulto. Ao invés de empregarmos qualidades e eficiência a nossos movimentos, costumamos delimitá-los a um corpo ou outro através dessas formatações. Eles se tornam “refêns” de um determinado estilo de vida ou de um espectro de gênero bastante limitado.

As características atribuídas ao corpo de mulher que estão e são presentes em meu corpo, nunca se apresentaram a mim através de uma conotação negativa ou como um problema. Na verdade, foi completamente ao contrário, sempre apreciei os traços femininos em meu gestual, tendo sido eles ensinados a mim ou realizados por intuição. Traços que

carrego comigo desde muito cedo e que, crescendo com eles, eventualmente, descobri através do olhar e julgamento externo que eles “não pertenciam” ao meu corpo por serem femininos, logo, “determinantemente” de mulheres. A partir de então, passei a não mais me sentir a vontade com esse registro corporal. Enquanto crescia, tive que aprender a controlá-los, a escondê-los. Fui aos poucos ensinado a não fazer os movimentos tidos como feminina (mexer no cabelo, cruzar as pernas, falar com suavidade, gesticular, por as mãos na cintura, etc.). Esse processo de apagamento de minha feminilidade não teve um sucesso efetivo. Contudo, ele serviu para que eu pudesse perceber que nem todos os lugares estariam preparados para presenciar corpos de homens com traços femininos ou vice-versa. Com isso, fui adequando meu gestual de acordo com o espaço que eu ocupava. E nesta equalização que se mantém até hoje, eu sinto meu corpo mais ou menos a vontade a depender do lugar em que estou.

Percebi em meu corpo registros que só se manifestavam em determinados pontos da cidade. Como marcas sensoriais na pele, no músculo, na mente. Estes registros agem como dispositivos de alerta. Por exemplo: sabendo do real perigo que me cerca por ser *gay*, ou por ter registrado em meu corpo traços femininos, eu circulo por distintos pontos da cidade em estado de alerta, já não percebo quando entro neste estado de corpo, passo quase que automaticamente a mascarar minhas ações físicas a fim de esconder os movimentos do meu corpo que não são socialmente esperados no corpo de um homem cisgênero. Pergunto-me com isso, em que nível de entendimento social as pessoas se entendem como detentoras dos signos do feminino e masculino para então definirem quais deles podem ou não ocupar meu corpo ou quaisquer outros corpos de homens e mulheres? Quais gestos seriam aceitos vindos de meu corpo? Existe o gesto proibido ao corpo do homem ou ao corpo da mulher?

Talvez, minha maior inquietação e incômodo venha da pressuposição de que as ações das pessoas são determinadas pelo seu papel social, quero dizer, por que o modo de se mover/gesticular/comunicar de uma pessoa deveria estar atrelada unicamente a seu gênero, local em que vive, ou qualquer outro aspecto singular?

A autora Guacira Lopes explica que, “num mundo de fluxo aparentemente constante, onde os pontos fixos estão se movendo ou se dissolvendo, seguramos o que nos parece mais tangível, a verdade de nossas necessidades e desejos corporais.” (LOURO, 2000, p.08). Em seu texto “Compondo identidades” a autora ainda diz que:

[...] O corpo é visto como a corte de julgamento final sobre o que somos ou o que podemos nos tornar. Por que outra razão estamos tão preocupados em saber se os desejos sexuais, sejam hetero ou homossexuais, são inatos ou adquiridos? Por que outra razão estamos tão preocupados em saber se o comportamento generificado corresponde aos atributos físicos? Apenas porque tudo o mais é tão incerto que

precisamos do julgamento que, aparentemente, nossos corpos pronunciam.
(WEEKS, 1995, apud LOURO, 2000, p. 08, grifo meu).

A partir deste provocador esclarecimento trazido por Louro e do próprio impulso questionador desta pesquisa, retorno à minha reflexão acerca dos corpos que posso ser/habitar/deslocar enquanto me movo pela cidade, com isso pretendo artisticamente gerar práticas corporais que desloquem a imagem generificada impressa sobre o movimento do corpo.

O que se move em mim quando receio em me mover pela cidade? Investigo respostas a esta pergunta enquanto presentifico um corpo, uma dança que sugira a livre circulação do gestual, a remoção do rótulo - homem/mulher - que foi anexado ao movimento. Estudo as possibilidades do mover, enquanto tomo de empréstimo a ideia de célula coreográfica como uma micro-parte de um todo maior a ela. Dançaria assim, uma célula coreográfica como modo de existência, resistência? Danço para respirar, para me mover, para conseguir oxigenar meus pensamentos e meu corpo. Para circular e fluir como o ar. É sobre depositar atenção ao corpo e também a estes pontos da cidade. Convidar a todos a demorarem seus olhares sobre estes lugares que, por vezes se resumem ao “meio do caminho”, uma região de passagem entre diversos destinos. Esses locais se tornam um marco de recusa para muitos transeuntes, onde a permanência representa, muitas vezes, um perigo para a saúde e para a integridade destes.

Interessa-me inclusive, tornar tais pontos da cidade palcos momentâneos. Essa é a possibilidade que tenho de dialogar ativamente com o local que gerou algumas das palavras que digo/danço.

3. Trabalho prático – O fazer da pesquisa

Apoiado, principalmente, na ideia de *Hódos-metá* de “Pistas do método da Cartografia”, este capítulo se configura como uma elucidação, extensão e complemento à atividade prática da criação em dança a partir das conflituosas relações com os centros urbanos, principalmente na cidade do Rio de Janeiro. A cartografia, como apresentada por PASSOS, KASTRUP, ESCÓSSIA:

Pressupõe uma orientação do trabalho do pesquisador que não se faz de modo prescritivo, por regras já prontas, nem com objetivos previamente estabelecidos. No entanto, não se trata de uma ação sem direção, já que a cartografia reverte o sentido tradicional de método sem abrir mão da orientação do percurso da pesquisa. (PASSOS, KASTRUP, ESCÓSSIA, 2012, p. 17)

Dessa forma, sigo o trajeto da pesquisa visualizando os caminhos a serem percorridos tendo a errância como abertura as experimentações acerca do movimento e do desenho que compõe a escrita. Conheço o caminho a ser investigado e me permito desconhecer os resultados provenientes das fissuras e fricções que poderão surgir no percurso e no resultado da pesquisa.

Descrevem-se neste capítulo, os exercícios e as experimentações utilizados na construção do processo coreográfico. Processo que se utiliza dos vícios colocados sobre o corpo como uma forma de acentuar suas possibilidades motoras enquanto se experimenta diferentes modos de operação ao variar minha vestimenta ou o espaço em que a dança acontece. Os ensaios/experimentos se configuraram como um procedimento metodológico de criação até se atingir o entendimento de que o deslocar conceitos/imagens poderia ser o próprio “método” coreográfico. Será descrito como a ação de “deslocar” - entendida aqui como uma forma de variação, um procedimento de criação em dança - permitiu a ativação de diferentes corpos em meu corpo.

Como em um diário de bordo, relato minha ida a diferentes pontos da cidade, (Fundão, Cidade Nova, Praça XV, etc.) nos quais realizo proposições coreográficas guiadas por exercícios de composição, como por exemplo, o exercício de acúmulo de gestuais com/ou a partir dos movimentos básicos do corpo - anatomicamente falando, os movimentos de flexão, extensão, adução, abdução das partes, etc. A ideia é agir sobre tais movimentos provocando variações em sua forma e qualidade de execução inicial. Prática inspirada principalmente na ideia de Agentes de Variação e os diferentes Modos de Execução dos Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp. Os Fundamentos da Dança se estruturam como um procedimento

metodológico do estudo do movimento; foram organizados pela professora emérita da UFRJ Helenita Sá Earp. Neles, os Modos de Execução do Movimento estão divididos em: conduzido, o ondulante e o pendular. Temos também o grupo dos impulsionados, que são: o percutido, o lançado e o balanceado. Embora cada Modo de Execução tenha sua particularidade trazendo uma qualidade específica ao movimento, isso não impede a ação conjunta de um Modo de Execução ou mais, nem mesmo a mudança sucessiva de um Modo de Execução para outro. Desta maneira, podemos agir sobre o mesmo movimento criando distintos ‘coloridos’, variações, tudo a depender do Modo de Execução empregado ou, do elemento utilizado enquanto agente de variação. Este foi/é o ponto caro a pesquisa no que diz respeito a execução da célula coreográfica: A possibilidade de experimentar diferentes texturas, cores e qualidades do mover.

3.1 Ocupando espaços. Ganhando formas

Os primeiros impulsos de criação surgem em um exercício de notação acumulativa de gestos/formas do corpo. Basicamente formas que eu percebia em mim, registradas quase como vícios corporais. Os gestos foram escolhidos no momento em que se fizeram recorrentes em ações comuns ao meu cotidiano como tomar um banho, esperar por alguém ou aguardar por um ônibus. Da simplicidade destes gestos trabalhados em sequência, adquire-se uma célula coreográfica.

Gosto de organizar e dançar os movimentos a partir da forma física do corpo humano, a partir de seus movimentos anatômicos básicos – articulando seus encaixes ósseos, rotacionando uma parte ou outra, e assim seguir combinando diferentes possibilidades motoras. Alterno entre flexões, extensões até desenvolver esse jogo de composição com maior fluidez.

Gestos elencados para compor a célula coreográfica: (ordem randômica)

- Transferir o peso entre as pernas; tirar o cabelo do rosto; verificar se os olhos estão limpos; articular os dedos; olhar para os lados; apoiar o peso na borda externa do pé; arrumar (puxar) a calça/bermuda; parar desmunhecado; desenvolver o braço para ensaboar as axilas; por as mãos na cintura; verificar a mochila nas costas; coçar o nariz; passar a mão na testa; organizar/pentear as sobrancelhas.

Após a realização destes gestos em sequencial eu senti a necessidade de desenvolver ritmo, aplicar dinâmica a eles e começar a desenvolvê-los em diferentes intenções e qualidades. Dançá-los. Assim o fiz.

A partir de uma livre inspiração no trabalho “*Accumulation*”¹⁸ de Trisha Brown¹⁹, a célula coreográfica se configura neste momento como um sequencial que tem como motivação a adição sucessiva de diferentes gestos cotidianos. A partir da escolha de um primeiro gesto outros se somam a esse. Processualmente temos: a escolha de um primeiro gesto e sua repetição até que eu o tenha assimilado em meu corpo, então adiciono um segundo gesto; o processo de assimilação se repete, e um novo gesto é adicionado. Com a acumulação de novos gestos a célula coreográfica passa a desenvolver seu ritmo próprio e num processo natural os gestos iniciais passam a se transformar – não os prendo em sua forma inicial permitindo assim possíveis variações.

Uma vez que essa metodologia foi estipulada, criou-se uma partitura sobre a sequência. Partitura que me permitiu realizar algumas experimentações. Essas experimentações se deram nas maneiras que passei a colorir a sequência. Com relação à forma: inseri repetições em alguns movimentos. Dupliquei ou tripliquei os primeiros movimentos. Depois investiguei o caminho reverso da sequência completa, meios de realizá-la de trás pra frente. Enfim, nesse momento de laboratório sobre o sequencial coreográfico foi investigado variações e/ou transformações do movimento em algumas estratégias como, por exemplo, a variação rítmica, as mudanças de níveis espaciais e a repetição do movimento sob diferentes perspectivas. Pontos presentes em muitas estilísticas ou técnicas do estudo do movimento e da dança

Tive a oportunidade de ensaiar minha dança algumas vezes antes de fazê-la nos diferentes espaços da cidade. Abaixo descrevo brevemente sobre a experiência de dançar e registrar nas regiões da Cidade Nova, Ilha do Fundão e Praça XV da cidade do Rio de Janeiro. Organizei, e descrevo os procedimentos realizados em cada dia de filmagem do trabalho, assim como minhas impressões a respeito da ação como um todo.

¹⁸ “*Accumulation*” (1971) - Obra coreográfica de Trisha Brown em que a bailarina e coreógrafa constrói uma sequência de unidades gestuais, adicionando um gesto a outro, que se estende gradualmente. Para saber mais: <https://www.trishabrowncompany.org/repertory/accumulation-1.html?ctx=date> acesso em maio/2018

¹⁹ Coreógrafa e bailarina norte-americana. Criadora da ‘Trisha Brown Companhia de Dança’ em 1970.

3.2 Sobre as filmagens – Laboratórios.

- Rio de Janeiro, fev2018 – filmagem a partir das 14h (equipe de 3 pessoas)

Bruno Damião – coreografia e direção.

Rodrigo Patriota – Filmagem 1.

Natália Silva – Filmagem 2.

Esse registro se refere a minha primeira experiência de trabalho solo na rua. Já vivenciei trabalhos similares anteriormente, no entanto, aqui o contexto é outro. Em minha bagagem de artista eu guardo trabalhos que fiz com o grupo Batakerê em São Paulo, onde pude vivenciar algumas manifestações da nossa cultura popular em praças, esquinas, parques e no grande centro da capital paulistana. Contudo, foi uma realidade completamente diferente da apresentada hoje.

Ao dançar na Cidade Nova em um domingo do mês de fevereiro eu experienciei diferentes sensações e tive distintas percepções. A primeira se refere ao quantitativo de pessoas que por ali circulam, pois por ser um domingo resultou em um fluxo muito menor de transeuntes. Percebi que eu teria mais espaço para me mover em lugares que normalmente transito me desviando das pessoas durante a semana. Assim, com mais espaço, pensei que o movimento seria apenas fluxo e expansão, entretanto, enquanto eu dançava algumas interrupções foram surgindo, pausas que não foram programadas por mim. Explico: durante a execução de alguns movimentos eu parei para perceber o lugar ao meu redor. A região em frente à prefeitura da cidade do Rio de Janeiro é bem ampla, um grande ponto de encontro de avenidas, entrada e saída de viadutos, mais a estação do metrô – a grande plataforma e os trilhos. Com esse gigante ponto de encontro cheio de entradas e saídas, o lugar se torna um tanto intimidador. Minhas pausas surgiam com a súbita aparição de grupos de pessoas que se aproximavam, vindos de algum lugar, buscando chegar a outro. Quando não era possível identificar as pessoas antes de eu começar a dançar eu procurava ficar mais atento ao meu redor.

A percepção de estar em um lugar da cidade onde comumente transito para embarcar no metrô ou pegar um ônibus, mas que hoje objetivo algo incomum aos meus hábitos, me soou interessante, curioso. Em um outro dia da semana lá estaria eu, em meu silêncio e discrição, atento a cumprir o roteiro de comportamento específico daquele lugar: Alerta a possíveis situações de risco que fazem parte da realidade daquele lugar.

Pôr-se a dançar é iniciar um discurso, e no meu eu pretendia dizer – para mim e para muitos outros corpos que por ali circulam - que é possível se sentir aliviado e equilibrar o tônus muscular pelas regiões do corpo, é possível expirar com calma enquanto estiver aqui, e principalmente: Olhem para este espaço, ele não se faz apenas de prédios. Ao dançar me senti compartilhando um segredo. Ainda um pouco tímido, às vezes com a voz tremendo, mas insistindo nas palavras, movimentos. Sentia que era preciso ter um diálogo com o espaço – falar e ser ouvido, ouvi-lo. Eu já ouvi muito dos espaços, assim como ouvi a respeito deles também: ‘A Cidade Nova é muito perigosa’, ‘A Central do Brasil é uma bagunça’. Sabemos, mesmo que por intuição, quando não podemos nos demorar em um lugar, quando devemos cuidar de nossos pertences, de nosso corpo. O que não sabemos ao certo são as formas de desenvolver proximidade com os lugares. Até aprender essa lição, sinto o espaço tencionando meu corpo, e talvez por isso – a falta de aproximação - eu tenha escolhido dançar aqui. Quero buscar leveza onde nem sempre posso.

Em razão de meu discurso estar muito presente no corpo, me perguntei de que maneira aquele espaço (pessoas, paisagem) iria ler meus movimentos, iria escutar meu corpo. Senti grande evidência sobre meu corpo ao dançar sozinho numa região tão expansiva como a Cidade Nova. Embora eu não estivesse completamente sozinho na concepção deste trabalho, (tinha meus amigos me acompanhando na produção) eu não pude evitar a sensação de vulnerabilidade que me cercava. Senti-me muito pequeno diante daquela paisagem tão ampla e aberta. Percebi que as sensações de sentir-se bem e seguro em contraponto a tensão e o estado de urgência - como a real possibilidade de estar em perigo - estão diretamente vinculadas aos outros corpos que compõem o espaço, afinal de contas são estas relações que o compõem; ao contrário teríamos simplesmente uma paisagem. Como nos esclarece Santos (2006):

Paisagem e espaço não são sinónimos. A paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza. O espaço são essas formas mais a vida que as anima. [...] O espaço é sempre um presente, uma construção horizontal, uma situação única. (SANTOS, 2006. p.66-67).

Por essa característica única e presente do espaço se torna difícil resumi-lo a partir das situações que ele apresenta. Posso dizer a partir de minha experiência em circular e pronunciar a minha dança que, alguns momentos nos presenteiam com a surpresa interrupção de outros corpos. Essa pausa, momento de suspensão pode nos apresentar infinitas reações. Enquanto eu dançava sob a passarela de acesso ao metrô, um grupo de pessoas passaram por mim para chegar ao elevador. Eram em sua maioria mulheres e crianças (de distintas idades e

tamanhos). Elas me cumprimentaram e me perguntaram sobre o funcionamento da estação Cidade Nova (que é inoperante aos finais de semana), e depois seguiram a sua conversa ocupando o ponto do qual eu me retirava por ter acabado de dançar. Foi como em um jogo de revezamento. O encontro com essas pessoas me chama atenção ao entendimento de que estar na cidade refere-se a negociar os espaços, dividi-los. Segui dançando, esperando outros bons encontros para o decorrer da pesquisa.

- **Rio de Janeiro, 18/06/18 – 10h (equipe de 4 pessoas)**

Bruno Damião – concepção, coreografia e direção.

Bruno Henrique – Produção e bastidor.

Mário Netto – Filmagem 1 e edição.

Natália Silva – Filmagem 2.

Após o primeiro registro do trabalho solo na rua, as questões que eu vinha pensando e escrevendo sobre os corpos se multiplicaram e outras se fizeram evidentes. Por exemplo, ao me propor a fazer um trabalho de dança contemporânea na rua eu tinha a certeza de que estaria entre algumas pessoas, mas pouco pensei sobre as reações que as pessoas teriam, ou como isso me afetaria. Fui à rua buscando investigar modos de ocupar o espaço que, minimamente alterasse a atmosfera única que até então sempre senti (tensão, preocupação, etc). Não estava preparado para lidar com as possíveis reações das pessoas que transitassem por ali.

Minha intenção em elaborar um trabalho de dança em que o levantamento do material coreográfico viesse das corporalidades construídas a partir do dia a dia da urbe, no ir e vir do trânsito pela cidade mostrou-se insuficiente, possivelmente, por ser uma realidade comum a tantos corpos, essa estética poderia se misturar a demais realidades do espaço. Não descarto que o ritmo da cidade deixa seus registros em nosso corpo, em nosso ritmo biológico. Vemos posturas que se alteram segundo a rotina que levamos no mundo contemporâneo, entretanto, mais do que as mudanças causadas pelo tecnicismo das grandes cidades e seus objetos técnicos eu vejo corpos que se estruturam diferentemente por uma força ou organização que não é concreta e material, mas que formata, limita e cerceia os corpos tanto quanto: A regulação dos gêneros, a homofobia, o racismo e outros processos de diferenciação que legitimam e promovem desigualdades diariamente, entre corpos, classes, espaços. Minha experiência enquanto homem cisgênero homossexual me faz sentir na pele a censura e

regulamentação que tenta enquadrar minha sexualidade ao meu gênero e me deixa perceber o quão complexo é ter uma corporeidade feminina. Questões que eu claro percebo há muito tempo, mas que agora mergulhado nas pesquisas sobre corpo e cidade resolvi abordar através da ação de Deslocar que, aqui é tida como um procedimento que visa mesclar os símbolos do masculino e do feminino em um mesmo corpo. A ideia é ampliar e multiplicar meu corpo, é poder transitar no/em/sobre o meu corpo. Transitar em mim. Tornar-me vários.

Assim, mudei a dinâmica de gravação que estava seguindo. A nova metodologia de trânsito/ocupação/filmagem do trabalho se configura da seguinte forma:

Estabeleci como uma regra conferir e reconhecer o espaço a ser trabalhado antes que qualquer outro movimento fosse realizado. Organizei com meus amigos que esta gravação, por conter novos elementos, seria realizada inicialmente na Ilha do Fundão, um local próximo a todos da equipe e facilitaria o transporte dos objetos necessários para a realização da filmagem.

Com relação à célula coreográfica, poucos ajustes foram feitos, procurei inserir interrupções intencionais durante a execução – como um reflexo das naturais interrupções que aconteceram na gravação anterior. Busquei priorizar o Modo de Execução Conduzido. Modo de execução que mantenho desde a criação da sequência, variando-o em poucos momentos. Tenho investido na repetição de determinados movimentos em ordens aleatórias, e no ritmo que realizo os mesmos. As poucas mudanças com relação ao movimento foram uma escolha estratégica, uma vez que a sequência como um todo já seria transformada por cada troca de roupa e pela adição do salto alto.

Eis que variações surgem em diversos aspectos. O salto me exige uma reorganização postural que altera algumas formas, como já descrevi no primeiro capítulo. Formas anteriormente simétricas ganham assimetria, a velocidade na execução também é alterada. A meu ver, a variação mais significativa veio com a mudança da roupa – utilizo roupas pessoais, de meu cotidiano, das aulas de dança e o salto alto. Em alguns momentos eu danço trajando uma bermuda, camisa e tênis, e a esta “performance” as pessoas reagem com mais naturalidade – observam enquanto caminham, transitam por mim focadas em seus destinos, algumas desviam de minha direção ao perceber que o trabalho está sendo filmado.

Após dançar a célula coreográfica em mais de um ponto do “palco” escolhido, e repetir esse processo um número suficiente de vezes para garantir a captura da sequência na

filmagem, eu posso finalmente trocar de roupa para recomeçar esse ciclo a partir de outra vestimenta. São trocas rápidas - aprendemos no processo de filmagem que, ganharíamos na qualidade de luz dos vídeos se as gravações fossem realizadas na luz natural do dia, por isso qualquer outra atividade paralela à gravação era feita com mais agilidade. Tínhamos que aproveitar a claridade do dia.

Com a mudança de vestimenta outras manifestações ocorrem. Troco minha roupa e com isso possivelmente altero as leituras que farão do meu corpo, da minha dança. Utilizo um *top cropped*, um *short* justo e calço um salto alto. Repito a sequência no mesmo lugar: Coloco-me em uma calçada no centro de uma avenida de mão dupla. O resultado: carros com motoristas homens buzinaam a passarem por mim, alguns fazem comentários não muito audíveis, mas de intenções compreensíveis, outros com expressão de espanto param para olhar. Eu continuo a dançar, mas não deixo de pensar o que de “incrível” ou “espantoso” tem no salto alto? Suspeito que para tais observadores não se trata da habilidade do dançarino sobre o salto alto; acredito que o aspecto ao qual muitos se apegam é o fato de um homem estar calçando tal sapato, ou usando roupas “incomuns” para ele. Tento compreender as causas de tais estranhamentos, pois levo em consideração as diferentes bagagens que trazemos em nossa educação, formação. Mas seguindo o que minha pesquisa vem apresentando, eu seria ingênuo em acreditar que os comentários de cunho machista e homofóbico e os olhares críticos em desaprovação eram causados unicamente pela surpresa em presenciar o salto alto. Ainda mais quando as reações que demonstram desaprovação se direcionam majoritariamente de homens que aparentemente não se preocupam com as consequências que suas opiniões insensíveis, apáticas sobre o corpo do outro podem ter. Arrisco a dizer que os motivos para tal insensibilidade se apoiam à ignorância por parte dessas pessoas em desconhecer tal ação (discriminação) como um problema, já que dificilmente, ou nunca, sofrem qualquer tipo de julgamento social por causa de sua aparência. Louro afirma que:

Os grupos sociais que ocupam as posições centrais, "normais" (de gênero, de sexualidade, de raça, de classe, de religião etc) têm possibilidade não apenas de representar a si mesmos, mas também de representar os outros. Eles falam por si e também falam pelos "outros" (e sobre os outros); apresentam como padrão sua própria estética, sua ética ou sua ciência e arrogam-se o direito de representar (pela negação ou pela subordinação) as manifestações dos demais grupos. (LOURO, 2000, p. 10).

Para os corpos ocupantes das posições centrais enxergarem e aceitarem outros corpos - diferentes ao seu - falando por si mesmos, apresentando sua própria estética, pode ser custoso, estranho.

Enquanto danço, procuro compreender a surpresa que acompanha o deslocamento do salto alto, do *top cropped*, e de outros símbolos comumente identificáveis como “algo de mulher” estar no corpo de um homem cisgênero. A surpresa inicial não é um problema; sabemos que algumas pessoas precisam de tempo para entender que vestimenta é um tecido, acessório colocado sobre o corpo; a problemática está no que se decide fazer com tal informação. Principalmente quando a leitura de tal informação parte de uma situação de privilégio, ou para mais uma vez referenciar Louro: dos grupos sociais que ocupam as posições centrais.

Vejo com muita potência a qualidade de borrar os símbolos do masculino e feminino em meu corpo, e embora algumas reações me façam ter segundos pensamentos sobre o circular/estar na rua vestindo/usando o que eu considero parte da minha identidade, ações como essa - a dança nesta pesquisa- me encorajam a construir a minha cidade a partir de como me vejo, me percebo; a partir de minha identidade. Reafirmando e modificando ambas – cidade e eu mesmo. Trata-se de uma construção política de existência e resistência. Mostrar-me faz parte de uma plataforma que defende o pertencimento, a negociação de uma ordem de organização espacial.

- **Rio de Janeiro, 20/06/18 - 12h (equipe de 3 pessoas)**

Bruno Damião – coreografia, direção e edição de vídeo.

Bruna Maria – produção e filmagem.

Mário Netto – film. e edição de vídeo.

A cada experiência novos aprendizados se revelam.

Com a última sessão do registro filmográfico entendemos aspectos do trabalho que funcionaram bem no encontro coreografia+câmera e que manteremos na atual e nas próximas filmagens. Vale ressaltar que estamos nos utilizando de nossa pouca experiência em realizar filmagens. Apoiamo-nos em nossa sensibilidade e olhar atento ao trabalho de gravação, edição e concepção do vídeo. Tendo esclarecido esses pontos ressalto que mantivemos e manteremos nossas filmagens durante o dia, utilizando a luminosidade natural a nosso favor, ou mesmo o pôr do sol que revela nuances de luz e cor interessantes à estética do vídeo que estamos realizando. Continuaremos com as variações nos quadros de filmagem e na alternância nos planos entre cortes e sequências.

No que diz respeito à coreografia: Em função do salto alto eu terei que aplicar pequenas mudanças nos giros que realizarei, pois o atrito do solo de cimento batido das ruas não contribui para os momentos em que a dança é realizada de salto alto. Pode ser que essa característica mude novamente a depender da qualidade/tipo de solo em que eu venha a realizar a célula coreográfica. Ficou-me claro que o salto alto influi alterações para além de sua simbologia. O salto alto demanda outra organização dos membros inferiores – e por consequência do corpo com um todo. Muda-se a relação de distribuição do peso do corpo entre metatarso e calcanhar, o equilíbrio entre as laterais direita e esquerda. E a própria duração da dança, que passa a ter um tempo de experimentação menor, devido ao maior desgaste físico - durante a gravação de uma cena, pode ser necessário repetir a sequência coreográfica várias vezes seguidas. O trabalho de repetição gera pequenas alterações no corpo além de causar certo cansaço ao bailarino sobre o salto alto.

Realizamos a filmagem em algumas horas e durante esse tempo, diante de algumas impressões, tivemos nossa autorreflexão sobre a escolha do lugar. As maiores foram: A curiosidade das pessoas com relação ao que elas viam enquanto caminhavam. Alguns olhares atentos que vêm em grande parte das crianças, e por fim, o intenso fluxo de pessoas que chegam e partem da Praça XV, por meio das barcas, ônibus ou *VLT*.

Por ser um lugar de grande fluxo de gente a Praça XV é muitas vezes palco de importantes manifestações políticas para o Rio de Janeiro e para o Brasil, e por isso mesmo justifica sua importância para o acontecimento desta dança. Enquanto artista me fortifica lembrar que em 2013 um grande grupo de artistas se encontrou na Praça XV para se reunir a tantas outras classes trabalhadoras, e juntos seguirem pela ruas da cidade desenhando uma extraordinária coreografia de corpos pulsantes que almejam e exigem seus direitos de ser, ir, vir, habitar, ocupar nesta grande urbe. Eram corpos e vozes que partiam da Praça XV, e ressoavam pelo Rio de Janeiro e pelo Brasil (durante as manifestações de junho de 2013).

Este espaço, a seu modo, construiu um corpo que será lembrado por muitos outros corpos/espacos. “A cada momento, cada lugar recebe determinados vetores e deixa de acolher muitos outros. É assim que se forma e mantém a sua individualidade”. (SANTOS, 2006, p.87). Os vetores acolhidos pela praça XV durante os anos em que por lá transito, despertaram/despertam em mim vetores de ação e reação. Forças que concentram e expandem potência artística, que ressoam e ressignificam as vozes, os movimentos dançados anos atrás.

Com essa motivação maior trazida pelo espaço fizemos nosso trabalho, nossa proposta de circular pela cidade mostrando a necessidade e possibilidade de sermos outros corpos. O deslocar entre os símbolos amplia, esclarece e viabiliza os corpos que eu posso ser.

Terminada a gravação na Praça XV, planejamos nossa saída de lá tomando o *VLT*, pois dentro das opções de transporte esta era a mais cômoda para o horário. Despedi-me do meu amigo responsável pela edição de vídeo deixando com ele parte dos figurinos utilizados na filmagem. Junto a minha amiga segui viagem carregando o material que tínhamos produzido em vídeo. Faríamos uma baldeação na região da rodoviária “Novo Rio” e então pegariamos o último ônibus para casa.

Seguimos nosso caminho até a rodoviária conversando sobre o trabalho coreográfico, a seleção das roupas e o que cada uma delas costuma representar aos olhos do senso comum, falávamos inclusive sobre as roupas que usávamos no momento - trajávamos shorts curtos (na altura das coxas), e na parte superior eu vestia uma camiseta branca justa ao meu corpo e minha amiga Bruna Maria uma camisa preta larga. Descemos na estação "rodoviária" do VLT e nos dirigimos para o ponto de ônibus da Avenida Francisco Bicalho (avenida paralela à estação do VLT). Neste breve trajeto, o percurso de cruzar uma avenida, vários garotos, enquanto desciam de um ônibus, nos perceberam e de modo imediato gritaram em nossa direção: "Passa a mochila"; "perdeu", "é nosso". Estávamos diante de um assalto.

Meu corpo travou! Eu fiquei paralisado. Foram os segundos/minutos mais desesperadores da minha experiência na cidade do Rio de Janeiro. Todas as sensações de medo, desconforto e tensão que eu descrevi anteriormente neste trabalho, se encontraram em meu corpo. Ao se narrar uma situação de perigo, costuma-se dizer que tudo acontece muito rápido, e de fato foi assim que eu senti. Após entender o que estava acontecendo, vi quatro rapazes vindo em nossa direção e outros tantos descendo do mesmo ônibus em que estes estavam. Fui tomado pela adrenalina do momento, quis chorar, gritar – me imaginava no chão apanhando, como já ouvi de alguns amigos LGBTs que foram assaltados e agredidos. Nunca pensei de que forma reagiria a uma tentativa de assalto, e aquele sem dúvida não era o momento de pensar, contudo algo apitou em minha mente: “eles vão nos espancar!”.

Corremos! Um dos garotos tentou entrar na minha frente, eu esquivei e corri. Senti muito medo. Dois deles seguraram a Bruna que, por não estar segurando nada, conseguiu se debater até livrar seus braços. Os rapazes insistindo em segurá-la rasgaram a camisa que ela vestia. Livre, correu em minha direção e juntos, alcançamos o ponto de ônibus. As pessoas que estavam ao redor, ao perceber o ocorrido, se protegeram como puderam, evitando cruzar o caminho do grupo de rapazes.

Quando entramos no nosso segundo ônibus eu lembrei que carregava os celulares com as várias filmagens que tínhamos feito momentos antes. Senti-me aliviado por estar bem, por não ter perdido o trabalho e por estar apto a continuar.

Para mim estão cada vez mais concretas e palpáveis as marcas físicas e psicológicas registradas em nossos corpos, e que constroem nossa vida em relação com a cidade.

- **Rio de Janeiro, 18/12/18 - 10h (equipe de 3 pessoas)**

Bruno Damião – coreografia, direção e edição de vídeo.

Jaqueline Maria Tasma – produção e filmagem.

Mário Netto – film. e edição de vídeo.

Aproximadamente 6 meses se passaram desde a última vez que produzi registros do processo coreográfico em espaços da cidade, tal experiência foi reveladora. Como já descrevi, aprendi que eu poderia ir à rua com menos assertividade e mais abertura ao que a cidade iria me apresentar. Contudo, durante o intervalo entre as gravações do processo artístico (período entre os meses de agosto e dezembro de 2018) eu pude seguir com minhas reflexões enquanto apenas circulava pela cidade. Através das janelas dos ônibus e *VLTs* eu pude observar lugares por onde já passei, vi pontos da cidade pelos quais eu dancei, e enquanto o fazia, os sentia diferentemente, como se tivesse marcado meu corpo naquele espaço.

Ao retornar às ruas com a proposição de vivenciá-la como em um laboratório, sala de ensaio onde a arquitetura e a sonoridade agem como influenciadores ou parte da plateia que contribui para o avanço do processo artístico eu percebo vividamente o caráter contínuo e investigativo, cerne da dança que se desenvolve em meu corpo. Após me expor à cidade, me abrir a ela, sinto com mais facilidade suas interferências, a ressonância de sua força em minha pele.

Preparei uma nova equipe que iria colaborar com meus experimentos no centro do Rio. Organizamos o material que seria usado na cena - mala, vestimenta e o equipamento usado para o registro filmográfico. Chegamos ao local da filmagem momentos antes para estudar o lugar em que a dança seria realizada. Escolhemos a frente dos museus - MAR e Museu do Amanhã - pois já tínhamos transitado inúmeras vezes por estes mesmos lugares anteriormente. Passei por ali como um turista, como um visitante de exposições, como um estudante e pesquisador e agora entendia ser pertinente colocar meu corpo sobre aquele chão em outro tempo, outra condição e então processar os afetos, as percepções que a mim viriam. Nos demoramos no estudo do espaço para a realização da filmagem, pois como dança na pesquisa não havia sido pensada necessariamente para a câmera, ou seja, para a realização de uma filmagem, precisávamos nos adaptar a cada nova localidade. Neste momento do trabalho

a dança já estava coreografada - uma escolha que previa as já numerosas variações que o espaço apresentaria ao meu corpo, com isso, para demonstrá-las com clareza, entendi que seria necessário o arranjo coreográfico como sustentáculo das ideias essenciais à minha dança. Não queria que, por exemplo, as trocas de roupas tão caras a dança ficassem vazias de sentido por conta de um corpo perdido nas tantas situações propostas pelo ambiente.

Minha dança versa sobre estados de corpo. Um estado de corpo que busco acessar durante a dança para contrapor ou dialogar com aqueles do meu cotidiano, situações de conforto/desconforto, ou de reconhecimento de si mesmo naquilo que se veste ou no modo que se move. Por esse motivo as trocas de roupas e o ato de dançar sobre o salto alto são significativas em meu dançar: o modo como me visto compõe parte da minha personalidade, exemplifica o que eu acredito acerca da liberdade que desejo e exerço em meu corpo, com o meu corpo e seu gestual; sobre a liberdade que as pessoas devem ter quando buscam se expressar corporalmente. As constantes mudanças de vestimenta demonstram como os tecidos que transpassam pelo corpo são camadas a mais sobre a pele e não algo que irá modificá-lo essencialmente.

Confiante da estrutura que tínhamos organizado - os elementos de cena, a luminosidade ideal à filmagem e a coreografia - iniciamos o registro da dança.

Carrego comigo a bagagem que transporta minhas roupas, calçados e outros acessórios. Deixo-a em um ponto qualquer do chão e começo a delinear o espaço pelo qual irei dançar. A ideia é criar pontos que envolvam e transpassem o corpo a partir deste ponto inicial, criando assim o espaço cênico. A imagem de uma constelação em que podemos ligar as estrelas uma na outra ilustra a proposição que desenha o chão para esta dança. Após circular sobre estes pontos eu retorno ao local inicial - a mala - e retiro dela os símbolos que irão passear sobre meu corpo. Reforço que optei por um número grande de vestimenta, para enfatizar um fato, talvez já dado, mas ainda pouco evidente para algumas pessoas: A maneira com a qual a roupa transforma, orna ou decora o movimento do corpo não o define, pois sua definição está para além das camadas que o revestem. Este ornamento pertence a um extenso processo de formação do ser que, eventualmente, passa a escolher como irá usufruir destes revestimentos. Um corpo pode ser delimitado a partir de sua superfície, mas seus movimentos, ideias e potência criativa esgarçam esses limites, rompem com as limitações que os códigos determinam.

Durante meu circuito entre os pontos da constelação que formo no solo, eu danço ouvindo a música “*Excavation -Part I*” do artista e produtor britânico Bobby Krlic²⁰, como um modo de me aterrar ao que faço, de me conectar com a minha ação, o ato de dançar em si, já que outras tantas referências desta vivência poderiam facilmente me distanciar da coreografia, ou de qualquer outra estrutura que eu tenha organizado para formar o registro filmográfico. Deixo a música tocando através de um mini fone de ouvido enquanto me aproximo com minha mala. Após acomodar a mala no ponto inicial eu sigo com minha dança. A dança é feita de fora para dentro, ou seja, já tendo elaborado a coreografia eu permito que ela flua pelo meu corpo para que possa estar aberto a outras situações. A conexão estabelecida comigo mesmo é apoiada pela música que me mantém firme e enraizado com o processo e dança que inicio, isto é, eu percebo aquilo que acontece ao meu redor, estou atento a possíveis interferências, mas ainda assim continuo ancorado à sequência que realizo.

Após o encadeamento coreográfico dos gestos dançados eu passo a transformar o espaço com os objetos que carrego na mala; distribuo-os pelo espaço e passo a dançar modificando a estética de minha vestimenta ao ir alternando as peças de roupa que ajusto ao meu corpo. Repito alguns movimentos com diferentes roupas avaliando quais variações precisam ser feitas a cada nova peça. A sequência não é tecnicamente difícil de ser dançada e, devido a sua origem ser motivada inicialmente por gestos do cotidiano eu não faço uso de movimentos de alta complexidade, contudo encontrei variações e dificuldades que estavam fora do controle coreográfico: A troca de vestimenta ou calçado é um momento que tende a conter a dinâmica contínua com a qual se encaminha a dança, com isso, se torna uma incógnita conhecer a qualidade com a qual os movimentos coreografados seriam retomados. Independente disso, a dança seguia sem problemas, pois o intuito é abraçar as variações, aprender com elas ou a partir delas. Ademais, o corpo que sustenta tais variações em sua superfície, sobre sua pele, se mantém íntegro apesar de tais alterações.

Outro cenário imprevisto foi a temperatura do chão em que eu dançava, fator importante a se considerar quando parte da dança poderia ser feita descalça ou com trocas de calçado. Em situações anteriores a mudança de calçado não fazia parte da cena, ou quando ocorrido eu estava sentado em um banco de praça no fim da tarde (como se deu na Praça XV). Desta vez, o registro do trabalho coreográfico foi feito no período da manhã e, entre o revezamento dos calçados havia um tempo em que eu permanecia no centro do espaço criado pelos objetos dançando descalço. Contudo, eu fui pego de surpresa pela temperatura do solo que estava

²⁰ Músico e produtor britânico conhecido como *The Haxan Cloak* – a música faz parte do álbum “*Excavation*” de 2013.

muito quente. Era uma manhã de dezembro, o dia já estava quente, e o chão vinha aquecendo desde o momento em que o sol havia subido ao céu. Quando eu retirei meus sapatos e apoiei meus pés descalços no chão percebi que ele estava extremamente quente. Diante disto, meu “sensor *bailarinístico*” me mandou continuar. Tentei seguir com a coreografia transferindo o peso do meu corpo para as bordas externas dos meus pés, ou retirando o apoio dos dedos do chão, mas essas medidas não eram suficientes. Continuei com a sequência retirando a camisa que eu vestia e após colocá-la no chão pude seguir dançando sobre ela. As locomoções planejadas na coreografia seriam iminentes, assim, eu logo teria que sair deste lugar de conforto que encontrei sobre a camisa, contudo eu evitei me deslocar por um tempo realizando a dança no mesmo lugar. Essa escolha de permanecer sobre a camisa iria alterar minha ideia e previsão do que seria a coreografia, contudo foi a solução que encontrei para o momento. Minha ação seguinte foi caminhar em direção a uma sandália plana que estava próxima a mim e calçá-la para continuar a sequência. Ainda que esta não tenha sido a ordem em que organizei a sequência coreográfica, repito, foi a solução imediata para o imprevisto que se apresentava.



Imagem 8: O céu do Centro. Foto: reprodução de vídeo - arquivo pessoal

Esse processo memorial - onde escrevo sobre a prática coreográfica, revisito o registro coreográfico - me ajuda a refletir sobre o meu fazer dança. Eu consigo reconhecer as escolhas que faço ao dançar, como por exemplo, seguir o percurso de uma sequência, quando eu poderia simplesmente, largá-la devido ao calor do chão. Minha tentativa de manter o encadeamento coreográfico está para além de tendências da minha dança; essas e outras escolhas se apoiam na formação que tive enquanto bailarino e agora na forma que dou a meu mover, isto é, à dança que atualmente faço.



Imagem 9. Praça dos museus. Foto: reprodução de vídeo - arquivo pessoal

Em situações onde devo me relacionar com imprevistos, com o acaso, eu comumente me apoio à minhas referências em dança - as técnicas que tenho domínio ou que estudo há bastante tempo. Acredito ser interessante destacar que, enquanto bailarino, minha relação com o improviso sempre esteve presente nos processos de criação, no momento em que preciso dar os primeiros passos para qualquer novo trabalho. Ao dançar improvisadamente, com ou sem o acompanhamento de quaisquer sonoridades, eu me coloco em um estado de fluidez. Lanço um movimento no espaço e deixo os próximos surgirem em encadeamento. Por exemplo, inicio uma flexão anterior de coluna, combino a este movimento uma circundução de braço, e então deixo meu corpo falar por si, sem racionalizar cada movimento, mas sentindo-o. Sigo nesta fluência até que eu resolva tomar o controle de minha fala. Este processo de improviso acontece em lugares que me permitem respirar a dança e somente ela. Improviso em salas de ensaio, em meu quarto, em lugares onde não preciso me preocupar com o formato do chão, sua temperatura ou quaisquer outras interferências, basta que eu feche os olhos, perceba minha respiração e comece a me mover.

A organização que crio em meu corpo para improvisar (como irei começar a me mover e o espaço que seleciono) também reflete o modo com o qual me formei enquanto bailarino; para além disso, a maneira com a qual ajo sobre a decisão de doar meu corpo a outras atividades/situações da vida, quero dizer, preciso me certificar que estou confiando meu corpo a um espaço que irá acolhê-lo para que então eu possa “desligar” minha atenção e me entregar em movimento, respiração e dança.

Esclareço a relevância destas medidas para explicitar o porquê da pesquisa se desenvolver em um caminho entendido como seguro para o meu corpo. O cuidado que tive no início do trabalho, e que mantive durante o percorrer de todo este processo, estava consciente e/ou inconscientemente ligados a uma necessidade de tomar conta de meu corpo, estar atento a ele, e talvez seja essa a razão que dificulte minha entrega a um processo de improviso em dança (como descrevi) em um lugar onde desconheço as respostas ao meu dançar ou mesmo a minha permanência. Já com a coreografia, cria-se uma base que sustenta ao menos o encadear dos movimentos. As mudanças no meu estado corporal acontecem periodicamente, elas são mais facilmente disfarçadas, mas estão igualmente presentes. Meu corpo muda em suas sensações e reflexões.

Conhecendo na pele os levianos juízos que são comumente atirados à terceiros – em razão da aparência de seus corpos - me sinto um tanto pressionado ou mesmo vulnerável aos julgamentos que podem ser direcionados a mim em razão de minhas escolhas - o local e minha dança, a roupa que visto em contraste com meu gênero, e outras concepções que poderiam ser facilmente formadas pelo senso comum e impostas a mim ou ao espaço que compartilhamos. Danço ciente de que outros corpos/olhares estarão prontos para julgarem meu corpo, e esta consciência me importuna de tempos em tempos. Talvez daí venha minha necessidade em assegurar que pontos do trabalho estejam muito bem estruturados para o caso de outros pontos se desestabilizarem.

A organização coreográfica realizada na rua desenha um limite invisível no espaço entre o corpo do bailarino e os demais corpos que por ele transitam. Concede segurança ao intérprete. Suspeito que os traços criados pelos movimentos do corpo e pelos movimentos da câmera que o filma, asseguram-no certa proteção. Seria o espaço cênico criado pela dança e pela câmera de vídeo uma camada que acolhe o corpo e o protege?

3.3 Aqueles que me veem

Imerso em meus pensamentos, tentando entender como os “problemas” colocados sobre o corpo poderiam ganhar forma em meu trabalho e talvez, a partir de uma concretude fomentar discussões que já vêm sendo feitas sobre a estética dos corpos, a circulação e permanência destes na cidade, os códigos usados para diferenciá-los e/ou enquadrá-los em orientações de gênero, me entreguei à minha já outrora visitada “ilha de silêncio”²¹. Em um

²¹ Inspirado na “região do silêncio” de Laban, me apego aos exercícios de meditação que tanto pratiquei nos últimos cinco anos de vida acadêmica. “Há por trás de todo acontecimento e de toda coisa uma energia que

mar de leituras e encontros com outros artistas²², aprendi com sua teoria e prática que, às vezes é necessário silenciar os pensamentos, os movimentos antes de começar um novo passo. Desta ideia, eu promovo um exercício em que sem impelir ações/reações em relação à cidade eu passo apenas a analisá-la. Devo pôr em prática a contemplação, isto é, me silenciar por alguns momentos e me abrir para ouvir e ver os espaços ao meu redor. Como agente proativo que sou, controlar minhas proposições ou reações à cidade nunca foi um exercício fácil, ainda assim, eu tento. Ocasionalmente anoto²³ algumas sensações e sigo meu caminhar. Toda a cidade vira experiência. Sinto-me ansioso com a constante alternância no fluxo de pessoas nas ruas, a temperatura da cidade mudando, os desenhos formados pelas sombras dos prédios que deslizam no chão seguindo o movimento do sol, etc. Mudanças que em um instante seguinte deixam de ser estranhas e passam a ser reconhecida pelo meu corpo. Aos poucos minha atenção passeia com mais tranquilidade pela cidade.

Entendi que ao abaixarmos o volume de nossas ideias e opiniões pré-formadas possamos acessar um lugar de escuta mais íntimo e inteligível. Nesta dinâmica, visitei alguns centros culturais da cidade e, durante minha visita à mostra “Jean-Michel Basquiat”²⁴ intuí sobre os modos de produção de afeto entre objeto artístico e o espectador: Eu passeava pelas galerias da exposição sem objetivo específico, como um caminhante na rua. Nem tudo ali foi realmente captado por minha atenção até o momento em que meu olhar notou um trabalho sobre anatomia do corpo humano²⁵, o afeto foi imediato. Eu me aproximei da obra e percebi que se tratava de um desenho com a visão frontal de uma clavícula. Durante este efêmero momento de contemplação eu soube que, mesmo não notando pausadamente todas as outras obras pelas quais passei, a comunicação que fiz com aquela diante de mim era o necessário para me mover, me transportar ao momento de sua criação – imaginei os objetos que estavam a alcance do artista enquanto ele desenhava, quais livros ele lia, assim como o que ou a quem ouvia.

A obra me fez refletir sobre a potência que existe no momento de um encontro/passagem; o momento em que meu olhar passa por um corpo e o percebe ainda que

dificilmente se pode dar nome. [...] A região do silêncio, [...] as mensagens vindas dessa região do silêncio são, no entanto, tão eloquentes! Elas os falam, em termos sempre cambiantes, de realidades que são, para nós, de uma grande importância. O que nós chamamos habitualmente de "dança" vem dessas regiões" [...] (MILLER, 2005, p. 92)

²² Amigos estudantes que, como eu, produzem arte e partilham suas criações.

²³ Todas as anotações feitas durante este processo permeiam o corpo deste trabalho.

²⁴ A mostra “Jean-Michel Basquiat” ficou em exibição de 12 de outubro a 7 de janeiro de 2019 no CCBB - RJ.

²⁵ O trabalho se chama "*Anatomy: One plate (Rgt Clavicle)*". Seu nome e o desenho de uma clavícula me ajudaram a supor a relação com anatomia humana.

brevemente. Aproximei-me desta obra por notar que se tratava da imagem de uma clavícula e então presumi que se tratava de partes do corpo humano ou um estudo sobre anatomia. Enquanto vivia uma comunicação sensível com esta obra, de maneira similar, as outras pessoas que por ali passaram escolhiam ou acidentalmente apreciavam outras obras, outros corpos.

Essa sensível experiência me fez entender que os olhares sobre mim e sobre minha dança serão numerosos, e que cada um será responsável por um tipo de afeto ao meu corpo. Alguns olhares apenas passarão, outros serão curiosos e se atreverão a olhar ainda que em seu trânsito, e terá aquele que, por alguma razão específica ou quem sabe ao acaso, irá contemplar com mais atenção, pois pôde se relacionar com algo.

Como adendo, vale pontuar que o registro filmográfico se constitui de uma edição do resultado parcial da pesquisa que não engloba a completude do processo experimental. E mais importante: Neste estágio da pesquisa ainda era uma prioridade demonstrar os trechos mais afinados com o que se havia planejado previamente. Veremos nas descrições posteriores como as prioridades na pesquisa vão se transformando. E ainda: nem todos os procedimentos do trabalho que foram importantes à pesquisa puderam ser filmados.

- **Passeio e Castelo (centro) - Rio de Janeiro, 19/12/18 - 15h (equipe de 3 pessoas)**

Bruno Damião – coreografia, direção e edição de vídeo.

Jaqueline Tasma – produção e filmagem.

Mário Netto – produção.

Os espaços seguintes para a realização do registro filmográfico foram pensados a partir do trânsito que eu realizo para atravessar a cidade entre as zonas norte e sul. Assim sendo, selecionei dois pontos do centro da cidade. Pontos, nos quais já me percebo corporalmente confortável, ainda que atento à movimentação de outros corpos.

Nesses espaços a filmagem demonstrou com clareza o caráter transitório destes pontos. A região conhecida como Passeio tem em suas adjacências a Praça Mahatma Gandhi, os bairros da Lapa e Cinelândia, além do acesso ao metrô da cidade que facilita a circulação de transeuntes. Por se tratar de um espaço de circulação (fluxo constante de pessoas) planejamos filmar momentos estratégicos e apropriados àquela situação e local. Consideramos partes da coreografia que acreditamos conectar-se com o espaço devido sua concepção e modo de

realização, são elas: a exposição das roupas que se encontravam na mala e as trocas de vestimenta. Entendendo este local como um espaço de deslocamento, um espaço de trânsito eu me apeguei a trechos da coreografia onde abordo o “deslocar” no contexto de fluidez, transformação. Ficou-me claro tais características na Rua do Passeio e seus arredores, em que o constante fluxo transforma a dinâmica do espaço, ainda que este conserve sua forma material firme e praticamente inalterável. Pensei no corpo cidade sendo revestido e modelado pelas diversas cores e formas dos corpos vívidos que transitam por ele, tal qual o corpo bailarino revestia e modelava seu corpo com as diferentes cores e formas das roupas que retirava da mala.

Em um espaço onde passar de um lado a outro parece ser o objetivo comum entre todas as pessoas, seus corpos se encontram mais focados, determinados em cortar o espaço e logo alcançar sua outra extremidade, o lugar a que se destina; numa dinâmica como esta eu encontro olhares fugazes. Seja durante o movimento ou na potência do mover os corpos que passam por mim geram encontros efêmeros. Como na experiência que foi a pouco descrita sobre meu flunar entre as obras de arte em um centro cultural, ao transitar pelo espaço da cidade nossos olhares passeiam pelas diferentes paisagens e eventualmente encontram um objeto, corpo, sobre o qual se demoram um pouco mais. Após aproximar estas duas situações eu findei qualquer ansiedade que havia criado sobre o olhar do outro. Entendi que cada corpo recebe e usufrui das informações vindas da rua com uma intensidade e tempo próprios. Com essa consciência, passei a me mover aproveitando os caminhos que a dança fazia no meu corpo, já não me preocupava com a sequência coreográfica. Entendi que, mesmo registrando seus traços e indícios de pertencimento, o público na rua é tão passageiro quanto a dança que realizo. Deixei que a tranquilidade desta compreensão fluísse no meu corpo, notei essa calma se refletir em minha dança e com ela eu fui para a próxima localidade em que dançaria.

No encontro da Rua do Passeio com a Rua Álvaro Alvim eu pude realizar a cena completa, como a concebi: considerando momentos de pausa onde eu poderia respirar com mais profundidade, podendo também exibir o conteúdo material de minha mala e assim conseguindo exprimir o conteúdo imaterial que é minha bagagem artística - minha dança e formação enquanto bailarino, transeunte, ou qualquer outro papel social que me caiba.

Durante a minha dança, antes de abrir a mala que carrego, uma outra pessoa também portando uma mala se aproximou para observar o que eu estava fazendo. Eu devolvi o olhar e ao fim da dança percebi que ele acenou pra mim, resolvi me aproximar para que pudéssemos trocar algumas palavras. O homem que me observou durante toda a dança se chama Pedro.

Em nossa breve conversa, ele compartilhou conosco que quando mais jovem pôde estudar teatro e que havia percebido a cena que eu estava desenvolvendo com o uso da mala e com as trocas de roupa. Antes de ir embora ele nos parabenizou pelo trabalho e pelo fato de estarmos realizando um registro de dança na rua; disse que ficou feliz em poder assistir e lembrar-se do tempo em que atuava. Encontros como este que tive com o Pedro evidenciam a importância de expor o corpo na rua. O corpo sob qualquer vestimenta, o corpo com qualquer gestualidade.

Destaca-se que o movimento de um corpo, ou melhor por o corpo em movimento consciente pela cidade promove afetações sobre outros corpos, uma ação que pode contagiar e possibilitar reflexões acerca do corpo que se enxerga dançando, do corpo que se percebe observando, do corpo que passou e apenas olhou, enfim, sobre os corpos de todos nós. Percebi em nossa conversa que, a visibilidade que os corpos recebem na cidade está atrelada às vivências dos nossos olhares. Talvez o Pedro tenha parado para apreciar a completude da minha cena, pois já tenha vivenciado o fazer cênico em sua vida. De repente se faz necessário uma abertura a vivências outras; abertura às práticas que não são habituais às nossas experiências diárias. Precisamos romper com nosso costumeiro trajeto e passar a realizar novos.

Antes de encerrar o dia de registro resolvemos apenas circular juntos pela região da Cinelândia em direção ao Castelo, ainda no centro do Rio, e durante essa caminhada não pude evitar em pensar o quanto a minha atenção às informações da cidade, da rua, estavam ou estão vinculadas, quase que unicamente, ao que eu conheço. Tentei não me julgar a partir destes pensamentos, pois entendo que comumente damos mais atenção aos códigos/símbolos que sabemos decodificar, logo, deixamos tantos outros passarem despercebidos, ou não nos abrimos a eles. Entretanto, me coloquei no lugar de busca e análise dos símbolos, situações e realidades que ainda não são de meu entendimento, de minhas vivências. Concluí o registro daquele dia ciente de que até aquele momento os encontros com a cidade e com outros corpos têm sido bastante frutíferos e desafiadores para a minha pesquisa, para o meu corpo e até para as minhas certezas, pois mais do que me apresentar respostas com relação aos símbolos construídos sobre o movimento do corpo, esse processo artístico tem me apresentado o quanto todos nós desconhecemos das experiências de corpo na cidade e como muitas delas podem ser comum aos nossos corpos. Percebi que é no encontro atento, na abertura e disponibilidade, que se aprende a desconstruir, ressignificar e selecionar pra si os códigos que estão ou formam a complexa relação corpo-experiência urbana.

- **Maré - Rio de Janeiro, fevereiro de 2019 (equipe de 4 pessoas)**

Bruno Damião – coreografia, direção e edição de vídeo.

Jaqueline Tasma – fotografia e filmagem.

Luciana Barros - acompanhamento

Mário Netto – produção.

Dia 12 - 15h Conhecer espaços da Maré.



Imagem 10. Fachada do Centro de Artes. Foto: reprodução de vídeo - arquivo pessoal

Estou em meu 4º ano como professor no Centro de Artes da Maré (CAM), lá eu troco experiências sobre Consciência Corporal com um grupo de aproximadamente 35 mulheres. Tem sido um longo processo de ensino aprendizagem para todos os envolvidos. Neste processo de aprendizado e escuta de nossa turma, desenvolvemos um caderno, como um diário de bordo, onde depositamos nossas impressões acerca dos encontros/aulas, passeios, reuniões e confraternizações que temos durante o ano. Através deste dispositivo podemos aprimorar nossas atividades e nos aproximarmos ainda mais. Embora já faça mais de três anos de trabalho na Maré eu não me considero um conhecedor da região. O CAM se encontra perto da Avenida Brasil, no primeiro quarteirão da Nova Holanda - uma das 17 comunidades do Complexo da Maré. Dentro deste período de trabalho eu nunca tive a oportunidade de conhecer as outras comunidades ou mesmo as redondezas do Centro de Artes. Contudo, para este trabalho que versa sobre o movimento, sobre sua formação e transformação não poderia desconsiderar este importante e vívido espaço de movimentos, sons, fluxos, cores, etc. Para isso, me organizei junto a dançarina Luciana Barros, moradora da Maré, integrante da antiga

formação de artistas do Núcleo II²⁶, e grande amiga, para que juntos pudéssemos conhecer espaços outros além do CAM.

Estávamos como de costume num grupo de três pessoas e nos encontramos com a Luciana no Centro de Artes, de lá fizemos um longo passeio iniciado na Nova Holanda e passando pelas comunidades do Parque União e Rubens Vaz. Por ser moradora da Maré a Luciana pode nos mostrar lugares que seriam interessantes para uma boa captação da câmera de filmagem, além de nos informar sobre os lugares que não poderíamos filmar ou mesmo transitar dentro das comunidades. A Maré estava bastante movimentada, circulamos por lugares com intenso fluxo de motos, pessoas e carros. Foi muito especial conhecer um pouco mais de cada comunidade, embora fosse difícil entender os limites geográficos da Maré que, se misturam com muita facilidade. Só sabíamos aonde pisávamos, pois tínhamos a Luciana nos guiando. Conheci lugares e praças que antes só tinha ouvido falar. Finalizamos nosso passeio na “Ilha dos Pescadores”, uma das partes da Maré que encontra a Baía de Guanabara. Neste espaço vimos alguns pescadores trabalhando em seus barcos e redes sob um trecho da via Expressa Presidente João Goulart, a conhecida “Linha Vermelha”. Este lugar tem uma sonoridade tão incrível. O som das árvores ao vento se combinava ao som das já tão polêmicas barras/placas que isolam a Linha Vermelha das comunidades da Maré: Com o passar dos automóveis na via expressa as placas eram balançadas devido a forte ventania gerado pela velocidade dos carros e dos ônibus. Apesar das possíveis contradições que enxergamos na Maré, ela não deixa de ser uma fonte de inspiração e criatividade a este e tantos outros trabalhos artísticos²⁷. Encerramos nosso passeio com a certeza de que teríamos muitos espaços e propostas para estudar e experimentar com a pesquisa.

3.4 Para além do programado – Desvios, improvisos e tropeços.

Comecei essa pesquisa com a ideia de deslocar concepções já estabelecidas sobre o corpo, ou mais, sobre o movimento deste. Entretanto, com as experiências de ir às ruas simplesmente para vivenciá-las, apreciá-las ou então já dançar essa ideia do “deslocar” símbolos, percebi que as transformações que eu pretendia explicitar ficaram mais presentes no imaginário que eu construí na cena através das mudanças em minha vestimenta, do que na

²⁶ Um grupo de jovens pré-selecionados que frequentam atividades voltadas à profissionalização e à pesquisa de material criativo (oficinas práticas e aulas de dança com 4 horas diárias, cinco vezes na semana). Fonte: <http://www.liarodrigues.com/styled/index.html> acesso em 16fev de 2019.

²⁷ Como as exposições do Galpão de artes Bela Maré e outros tantos trabalhos desenvolvidos pelo Centro de Artes da Maré.

fisicalidade do meu corpo. Isto é, eu intuía que com meu corpo e minha dança eu pudesse transmitir uma ideia de embaralhar os gestos/movimentos que são colocados em nossa corporeidade e com isso demonstrar que poderíamos criar/ressignificar e possuir qualquer corporeidade sem alterar quem realmente somos, até porque podemos ser todas essas corporeidade que habitam um mesmo corpo, entretanto eu uma auto avaliação do processo que já se encaminha por um tempo, sinto que foram poucos os momentos em que eu pude perceber meu corpo - em sua fisicalidade - sendo visivelmente alterado ou desafiado pelas realidades concretas dos diferentes espaços que circulei. Quero dizer: Ainda que os dias mudem, ou que cada roupa proponha diferentes texturas e controversas leituras ao movimento do corpo, eu me mantive, em grande parte do tempo, na busca pela regularidade da sequência coreográfica. Percebi que, mesmo quando a rua provocava agitação em mim, quando me sentia mais ansioso, ou quando meu corpo esquentava, eu ainda buscava me apoiar na sequência coreográfica e na estrutura da cena (nos objetos cênicos que delimitavam o “palco” para a minha dança, e na câmera filmográfica), pois ela me trazia comodidade.

Acredito que ao assumir o caráter processual de um trabalho artístico, o artista obtém certo tempo de análise sobre este trabalho. No caso de minha prática artística em dança, eu pude aproveitar os intervalos entre um laboratório e outro para refletir acerca dos “resultados” em cada dança/apresentação. Desta análise foi possível averiguar pacientemente o registro filmográfico do material construído nos diferentes pontos da cidade, e a partir de então formular respostas parciais ao processo que venho desenvolvendo. Como já descrevi em uma autoanálise acima, eu pude visualizar no registro do trabalho poucos momentos em que eu permiti alterações no sequencial coreográfico. Com isso, procurei mudar minhas estratégias para as ações/danças futuras.

Para a realização do trabalho na Maré eu me propus a um exercício que viabilizasse e até facilitasse algumas influências do espaço - em sua concretude ou atmosfera: Abracei o desafio de realizar a coreografia ou partes desta, utilizando o **salto alto**²⁸ em todos os momentos. Saliento que este trabalho coreográfico não é pensado exclusivamente para o salto alto. Como muitas outras peças de minha vestimenta, o salto alto pertence a uma composição que versa sobre a fluidez, sobre a possibilidade de o corpo usar quaisquer peças de roupa sem que seja rotulado por isso. Assim, desenvolver toda a coreografia de salto alto e abraçar a geografia cambiante da Maré seria uma atualização do meu processo metodológico de criação e escuta do espaço.

²⁸ Salto alto tipo *stiletto* - de salto longo e fino. Evitei o uso do termo "stiletto" neste trabalho, devido a fácil aceção ao estilo de dança homônimo.

Dia 14 fev- 15h Nova Holanda _ Maré.

Bruno Damião – coreografia, direção e edição de vídeo.

Jaqueline Tasma – fotografia e filmagem.

Luciana Barros - acompanhamento

Mário Netto – produção.

Iniciei o registro do trabalho nas proximidades do Centro de Artes, e como parte de minha preparação, eu ainda realizei a sequência utilizando um calçado plano. O chão era em parte asfaltado e ao se aproximar da calçada ele se transformava em cimento batido. Mesmo com alguns desníveis ou buracos no chão eu fui capaz de realizar os giros e saltos que permeiam a sequência, assim como permaneci bem equilibrado sobre minhas pernas ao fazer as flexões anterior de tronco. Física e esteticamente falando a sequência não sofreu grandes variações. Meu corpo e o corpo daquele espaço se relacionaram bem, talvez, por ser este meu ambiente de trabalho, um lugar que me traz tranquilidade e aconchego.

No entanto, ao realizar a mesma coreografia, no mesmo espaço, mas desta vez calçando o salto alto eu pude sentir a insegurança perpassar por todo meu corpo²⁹. Mesmo me sentindo bem e ciente de que estava seguro, eu não desempenhei o sequencial coreográfico como havia planejado. Quando cheguei ao lugar programado para realizar a dança utilizando o salto alto meu maior empenho foi o de permanecer sobre meus pés. Fiquei muito surpreso com o desequilíbrio - físico e emocional - que a mudança do calçado causou sobre meu corpo.

Por muitas vezes eu estive em lugares espaçosos da cidade, entre grandes prédios no intuito de vivenciar o lugar a ponto de senti-lo em minha dança, e mesmo que nestas últimas experiências tal aproximação tenha ocorrido satisfatoriamente, nada ainda havia se comparado a este momento em que se combinou o desafiador uso do salto alto com as imprecisões existentes no espaço geográfico. Tive que abraçar tais imprecisões e realizar a dança como era possível. Em comparação às realizações anteriores posso citar alterações trazidas pela configuração atual: Em muitos momentos da coreografia eu mantive algum nível de assimetria em minhas pernas - a leve flexão de um joelho me garantia maior estabilidade e firmeza na sustentação da minha base de apoio, isto é, com um joelho semiflexionado eu conseguia colocar maior pressão no solo, empurrando-o e garantindo assim, melhor apoio. Minhas ações eram mais cuidadosas. Eu fiquei mais lento; toda minha atenção estava focada

²⁹ Importante esclarecer que, para mim o uso corriqueiro do salto alto nunca foi uma dificuldade; na verdade os “obstáculos” surgiram quando precisei adaptar a realidade da dança ao salto alto e ao chão em que dançava.

na minha base de apoio, no chão, já que eu calçava um salto longo e fino. Ao dançar sobre o salto alto eu procurei manter meus pés mais afastados do que anteriormente para ampliar minha base de apoio. Os giros que antes eram realizados em um único impulso de transferência sobre uma das pernas precisou ser realizado decupadamente - o atrito do solo em contato com a sola do salto alto prendia este último impedindo-o de deslizar no chão, logo impossibilitando a realização do giro como um movimento único e contínuo; a superfície alterava a qualidade do movimento, conseqüentemente os giros eram feitos a partir de seguidas transferências de peso entre as pernas, onde em cada passo, o meu corpo girava cerca de 180°. O grau de inclinação do movimento de flexão anterior do tronco³⁰ era encurtado cautelosamente, em consequência da minha falta de apoio em meus calcanhares. Durante a dança o salto alto não me permitia ficar muito tempo parado, estabilizado. O apoio e peso do meu corpo estavam predominantemente sobre meu metatarso e dedos fazendo com que eu variasse a posição dos meus pés para me manter em equilíbrio sobre o apoio da meia pata e do salto fino do sapato. No intuito de manter as posições dos pés requeridas pela coreografia eu me encontrei inúmeras vezes em desequilíbrio, com o eixo do meu corpo oscilando entre frente e trás, um lado e outro do meu corpo. Nesta postura as chances de se perder o equilíbrio e o risco de queda em movimentos de inclinação do corpo, como em uma flexão anterior são maiores, por isso, através do conhecimento de meu corpo, eu me precavia de sofrer um acidente evitando a realização de grandes inclinações. Esse procedimento passou a guiar minhas experiências pelos diferentes espaços da Maré.

Realizamos o trabalho na passarela dez da avenida Brasil - passarela de acesso à comunidade Nova Holanda - e devido a largura da passarela somado ao fluxo de transeuntes, posso dizer que o trabalho coreográfico não só se adaptou, mas que se transformou em uma nova dança. As mudanças no trabalho começam no momento em que subo a rampa da passarela em direção a seu topo, A subida íngreme da rampa só dificultou minha permanência no salto alto e, enquanto eu subia vários olhares surpresos se direcionaram a mim, por parte das mulheres os olhares eram acompanhados de elogios e até certa admiração - acredito que muitas podem se identificar com as dificuldades de se locomover sobre os sapatos de salto alto. Alguns homens olhavam com estranhamento, mas ao contrário do que eu imaginei nenhum deles se manifestou verbalmente ou demonstrou qualquer desaprovação explícita a minha vestimenta ou atividade.

³⁰ A aproximação do tronco com a pelve no plano sagital.

Ainda na rampa da passarela eu iniciei a coreografia - já ciente de que aquele espaço iria me apresentar certos “entraves”. Eu estava em um lugar bastante alto, com uma abertura em meu horizonte que me dava acesso a muitas influências e interferências: o som de obras acontecendo na Avenida Brasil, o grito dos comerciantes pela rampa da passarela e também em sua base, a circulação das motos em meio aos pedestres que atravessavam para chegar ao outro lado da avenida, as conversas casuais das pessoas que passavam por mim... Um turbilhão de informações ao qual deliberadamente mergulhei para experimentar outras situações de corpo. Enquanto dançava me sentia ansioso, mas apesar do vasto número de acontecimentos eu pude me concentrar naqueles mais próximos a mim, para ouvi-los, enxergá-los e empenhar-me a dançar com a comunicação resultante destes encontros. Eu dançava no topo da rampa, de esquina para o início da passarela, num espaço que se havia acumulado embalagens que antes foram descartadas ao chão. Diante desta realidade eu tive menos áreas de apoio, menos lugares para pisar ou me deslocar. Em um determinado momento da dança - enquanto fazia uma transferência de peso sobre as pernas - eu procurei me apoiar no parapeito de ferro da passarela, e para meu espanto ele estava solto - grande parte daquela construção, por ser temporária, parecia ser um grande remendo, contudo só com o toque, o contato que fiz ao parapeito, que se foi possível verificar o modo com o qual os encaixes da construção estavam mal afixados. Assim, ao meu toque, a barra do parapeito deslizou em direção ao precipício que resulta na avenida Brasil. Ao perceber o deslize da barra de ferro eu a abandonei imediatamente, me perdi em minha ação momentaneamente. Tentei retomar a minha dança, sem saber na verdade qual movimento fazer ou mesmo para onde minha dança me conduzia. Foi um susto que disparou minha adrenalina, lembro-me de dar risada e procurar correspondência nos olhares que me acompanhavam. Finalizei a dança saindo do quadro que me filmava e então fizemos uma pausa em nosso registro.

3.5 Assumir medos

Dissertar sobre as mudanças que a coreografia experienciaria foi mais fácil do que de fato vivenciá-las ao ir às ruas. Dei-me conta de tal realidade através do processo artístico, uma percepção trazida pela experiência. Foram com as práticas descritas aqui que consegui abraçar as mudanças que aconteciam com a coreografia; sua desconstrução, o transformar da fluidez em pausas, momentos em que me desconecto da lógica de movimentos ordenados em ‘A, B, C’ para deixar que aconteçam segundo a necessidade da relação corpo-espaco. Passei a reconhecer o desvelar de um corpo cheio de interrogações como parte de meu processo

coreográfico. Evitei “corrigir” os acasos e admiti suas interferências. Percebo que essa mudança em minha atitude corporal se tornou mais presente nos laboratórios/experiências que realizei pela Maré, não posso garantir se existe uma razão específica, mas suspeito que a proximidade com os outros corpos (pessoas e arquitetura urbana) corroborou para a efetivação das mudanças em meu estado corporal. O corpo da Maré - suas pessoas, organização e geografia - se demonstrou mais aberto e cheio de informações. De modo igual, não descarto a possibilidade de meu corpo estar mais aberto às referências deste espaço após ter vivido tantas influências anteriores a esta. Penso que, meu corpo conseguiu se silenciar e ouvir mais, pois neste espaço, Nova Holanda, Parque União, o espaço falava demasiadamente. “Gritos” de atenção eram reclamados, a cidade roubava a minha atenção, alterava meus fluxos, e para pertencer a ela eu a ouvia. Aproximava-me para criar vínculos a partir deste novo ritmo que desenvolvemos juntos.

Ao dançar, meus movimentos me transportam a uma região cênica. Uma atmosfera que muitas vezes me diferencia enquanto artista da dança dos outros corpos que ocupam um determinado espaço. Notei que a intensidade da Maré, sua energia forte e vívida interrompia essa diferenciação e trazia meu corpo a sua realidade. Era como se durante minha dança eu estivesse me ligando a este lugar cênico, que não é desconectado da realidade, mas ainda assim, acontece num espaço muito próprio e até individualizado, e que num choque de realidade era convocado a participar daquela atmosfera conjunta e repleta de fluxos coletivos que permeiam as comunidades da Nova Holanda e Parque União. Um exemplo claro desta situação ocorreu no centro da passarela dez: coloquei-me no centro da passarela, pronto para realizar a dança. Silenciei meus movimentos e me pus a observar o espaço, eis que percebo a estrutura vibrando. Imediatamente me correspondi com a Jaqueline Tasma que já me filmava desde a preparação para a dança. Ela acenou pra mim e em um gesto confirmou também ter percebido o vibrar da passarela. Importante ressaltar que sempre atravessei a passarela dez em meus percursos até o Centro de Artes, e até então não havia percebido qualquer agitação ou tremor. Diante desta nova realidade eu soube que seria necessário renunciar algumas ideias pensadas para coreografia, como por exemplo, a forma expansiva com a qual o movimento foi elaborado, os pulos e mais do que tudo, a velocidade na execução de cada movimento deveria ser ralentada.

Essas mesmas alterações também foram empregadas na Ilha dos Pescadores - a locação seguinte do nosso trabalho. Um estabelecimento reservado aos trabalhadores da pesca na Maré e foi gentilmente aberto ao nosso trabalho após uma conversa com os pescadores responsáveis pelo local. Lá se encontra uma oficina de reparo dos barcos danificados e um

cais onde outros tantos barcos ficam atracados. O lugar é uma das regiões mais silenciosas dentre as quais conhecemos na Maré, o que validou sua escolha, pois traria um contraponto interessante à pesquisa, em comparação aos últimos lugares em que registramos a dança.

Ressalto a importância dos ajustes que devem ser considerados quando planejamos realizar um novo registro filmográfico da dança: Mesmo já tendo feito um reconhecimento prévio da localização da filmagem, precisamos na ocasião da gravação nos adequar aos espaços favorecidos pela luz, e claro que também possibilitem a permanência do corpo do bailarino. Assim, em diálogo com a Jaqueline Tasma ajustamos o espaço e meu corpo em função da câmera, pois ainda que esse trabalho não seja pensado como uma vídeo-dança a câmera filmográfica repercute uma interferência direta nele.

Iniciamos a dança no píer da Ilha dos Pescadores. Como na experiência anterior eu me propus realizar o sequencial coreográfico de calçado plano e de salto alto e então deixar que as alterações agissem sobre meu corpo/movimento/dança nesta experiência. Durante minha movimentação, o silêncio do espaço foi ficando mais presente, aumentando o volume do seu corpo. Com mais silêncio eu pude me ouvir mais e perceber que meu corpo estava um pouco trêmulo, talvez por juntar o desafio do salto alto com o estreito espaço do Píer. O intrigante é que, mesmo sem o som de obras, veículos, comerciantes e transeuntes havia muito do espaço chegando em minha direção. Era um silêncio gritante que prevalecia sobre a amplitude do lugar. Outra questão que me afetou demasiadamente foi a beleza de sua paisagem que sobressaía a poluição da baía. A água da Baía de Guanabara que toca a Ilha dos Pescadores está poluída, contudo a magia do lugar resiste aos descuidos que este vem sofrendo. O movimento das águas combinado ao trabalho de pesca do lugar me mostrou o esforço da natureza para se manter corpo orgânico e vivo. Acredito ser de grande relevância a esta pesquisa ter a Ilha dos Pescadores apresentando territórios naturais da zona norte da cidade que, mesmo com certa contradição ainda manifestam alguma beleza aos olhos daqueles que por ali passam diariamente.

Conclui a filmagem do trabalho artístico com a satisfação em sentir meus movimentos e minha dança marcados por registros do meio urbano. Registros que se criaram através do afeto e da escolha; por meio de um espaço de relação que criei com a cidade.

4. Passos a serem dançados. Considerações finais.

No momento em que a pesquisa começa a criar um desfecho, ou a se desdobrar em diferentes caminhos, eu passo a concluir algumas questões.

Início este “fim” enfatizando o caráter desafiador de equilibrar honestamente a escrita e a prática do processo artístico. Quando se consegue realizar as duas práticas simultaneamente é possível sentir o crescimento do trabalho com equivalência, contudo esse empreendimento é complexo, pois ainda que a prática escrita demande unicamente de minha presença a realização da dança em lugares públicos, como a rua, requer uma produção mais substancial. Era imprescindível que eu tivesse algum acompanhamento para questões de registro, produção e segurança. Uma logística que nem sempre eu tive.

Constatei durante a pesquisa a relevância de viver o que se escreve. Por esta razão, em meu trabalho, procurei retornar aos espaços do transitar urbano com minhas inquietações sobre corpo-dança-cidade. Tal prática contribuiu para que eu pudesse produzir uma escrita de dança encarnada. Como bailarino, refletindo sobre o fazer da dança, me coloco o desafio de considerar essa questão com uma atenção especial em meus próximos trabalhos já que percebo essa problemática como uma dificuldade. Como podemos escrever a dança e fazer a dança com certo equilíbrio? Falo da busca de uma escrita harmoniosa e coerente a prática de corpo.

O momento seguinte de finalização se refere a minha observação integral do trabalho, momento que na iminência de concluir a pesquisa eu a observo com mais totalidade. Assim, posso afirmar que neste processo já pude vivenciar experiências que me encorajam a intuir possíveis respostas as minhas suposições iniciais em relação à criação em dança, principalmente no que diz respeito ao modo de se criar dança considerando atravessamentos entre corpo e cidade, a dualidade cotidiano \times extracotidiano, e o antagonismo entre o esperado pela sociedade \times a quebra de expectativas sociais, ou seja, um deslocamento de padrões preexistentes. Sem o intuito de fechar a discussão, aponto a seguir as leituras que tenho feito do processo.

Entendeu-se que, mesmo quando o exterior à pele está limitando o movimento do corpo, como a roupa, ou quaisquer outros objetos, ideias e conceitos que alterem nossa corporeidade, é possível alterar as condições destes, desloca-los, utilizá-los de outra forma. A pesquisa demonstrou que, em todos os espaços sociais há um investimento sobre o corpo a fim de

reforçar identidades, modos de ser e agir em nossa cultura; práticas que não cabem em todos os corpos e ainda assim são forçadas como marcas na pele. Nestas palavras finais nos resta reforçar o impulso de atuar na contramão destas marcas que insistem em se fixar em nossos corpos e, contrárias a elas exercer a fluidez dos gestos, dos movimentos do corpo e de nossa própria corporeidade.

Pelo caráter transformador do trabalho, me mantenho consciente de que aos poucos a pesquisa passou a dar foco à fisicalidade do corpo e em sua movimentação, pois entendi que os papéis sociais que operamos formam nosso ser integral, mas eles não nos determinam; não podemos nos resumir em um papel. No meu caso: ser artista, ser professor, ser homossexual, ser pesquisador de dança – e todos os outros papéis pelos quais me enxergam, formam simultaneamente e rotativamente a corporeidade que eu visto; como na ação do Vestir narrada em minha dança em que se deslocam roupas sobre o corpo. Aqui, eu visto a cada dia mais ou menos peças de uma corporeidade que forma o meu todo.

Após este esclarecimento eu pude dar voz ao movimento do meu corpo, e coloca-lo em foco na pesquisa. Pude perceber como estes papéis sociais nutrem meu corpo em cada uma das situações que vivenciei na relação corpo-cidade, para então desenvolver os estados de corpo que melhor dialogam com minhas intenções em cada ocasião.

Entendo que a pesquisa ainda tem rumos a serem explorados, entretanto, até esse ponto foi possível perceber que, as qualidades de movimento dos corpos, assim como suas vestimentas e sua estrutura física não podem estar presas a símbolos ou códigos sociais – sejam eles elementos separados por gênero, tamanho, classe, ou quaisquer outras formas de classificação do corpo e de seu movimento.

Até aqui não sei de fato quantos corpos eu ainda posso ser, quantas corporeidades posso experimentar, ou o quanto que eu irei me transformar para construir a minha cidade, a minha forma de circular por essa urbe já organizada; contudo ciente de que a cidade está sempre mudando – física e socialmente, sei que ainda tenho pra onde ir, ainda tenho o que mudar, e por mais que eu intua os caminhos só irei descobri-los, de fato, ao percorrê-los. Acredito que hoje, no que diz respeito ao trilhar caminhos nossos corpos são ousados. Carrego as palavras da carta de Pelbárt em minha memória lembrando que, o que até ontem parecia inimaginável, torna-se desejável.

Referências

- ADORNO, Theodor. **O ensaio como forme**. In: Notas de literatura I. São Paulo : Editora 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. **Art, Inactivity, Politics**. In: Serralves international conferences 2007 • politics. <https://quepuedeuncuerpo.files.wordpress.com/2014/06/art-inactivity-politics.pdf>
Acesso em: 05/02/2019
- BARROS, R.; PASSOS, E. **A cartografia como método de pesquisa-intervenção**. In: KASTRUP, V.; PASSOS, E.; ESCÓSSIA, L. (Org.). Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto alegre: Sulina, 2014. p. 17-31.
- BASBAUM, Ricardo. **Amo os artista-etc**. In. Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais, Rodrigo Moura (Org.), Belo Horizonte, Museu de Arte da Pampulha, 2005. Disponível em: <<https://rbtxt.wordpress.com/>> acesso em: 23/01/2019.
- BASBAUM, Ricardo e PENNA, João Camillo. **Diagrama (manifestações) versão no. 2**, 2016. Grey Room 65, Fall 2016.
- BERTAZZO, Ivaldo. **Espaço e Corpo: guia de reeducação do movimento** / Ivaldo Bertazzo, Inês Bogéa. – São Paulo: SESC, 2004. 240p.
- BUTLER, Judith. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo**. In: O CORPO EDUCADO - PEDAGOGIAS DA SEXUALIDADE Guacira Lopes Louro (organizadora). 2ª Edição. Autêntica Editora. Belo Horizonte 2000.
- CARNEIRO, Lucianne. **“Brasil perde posição em ranking de inclusão social”**. O Globo, Rio de Janeiro, 31 jul. 2014. Disponível em <<http://www.oglobo.com.br/colunas>>. Acesso em: 02 abr. 2018.
- CERBINO, Beatriz. **O corpo cênico e suas autorias**. In: Anais do XVII Encontro de História da Anpuh- Rio. 2016
- DELEUZE, Gilles. **O ato de criação**. Palestra de 1987. Edição brasileira: Folha de São Paulo, 27/06/1999. tradução: José Marcos Macedo
- DÓRIA, Gisela. **Entrelaçando Fios: possíveis eixos dramaturgicos na dança contemporânea**. Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Arte. ABRACE, ANPAP e ANPPOM em parceria com a UFRN | Brasil | V. 3, n. 2 | p. 194 - 208 | jul. / dez. 2016
- ECO, Umberto. **O que é uma tese e para que serve**. In: Como se faz uma tese. São Paulo : Perspectiva, 2016.
- EXPÓSITO, Marcelo. **A arte como produção de modos de organização**. Transcrição e tradução de Milla Jung. Apresentação de Marcelo Expósito no Musac –Museu de Arte

Contemporânea de Castilla y León, 2014. In Francowicz, Marcos. (Org.) 1ed. Curitiba: contemplado pelo Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais 11ª Edição, 2015.

FABIÃO, Eleonora. **Corpo cênico, estado cênico**. Folhetim: Teatro do pequeno gesto, Rio de Janeiro, n.17, p. 24-33, mai. - ago. 2003.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**; tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis, Vozes, 1987. 288p. Do original em francês: Surveiller et punir.

GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. Tradução: Miguel Serras Pereira. Relógio D'Água Editores, 2001

HANNA, Judith Lynne. **Sexo, aprendizado e imagens da dança**. in: DANÇA, SEXO E GÊNERO – Signos de identidade, dominação, desafio e desejo. p 27- 53. 1999

KASTRUP, Vírginia. **O Funcionamento da Atenção no Trabalho do Cartógrafo**. In: KASTRUP, V.; PASSOS, E.; ESCÓSSIA, L. (Org.). Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto alegre: Sulina, 2014. p. 32-51.

KRAUSS, Rosalind. **Os espaços discursivos da fotografia**. publicado em “O fotográfico” (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002), tradução de Anne Marie Davée com revisão técnica de Maya Hantower e Lane de Castro) revisada do original *Le photographique. Pour une théorie des écarts*. (Paris: Editions Macula, 1990).

LEONARDELLI, Patricia. **Corpo da consciência e possíveis dramaturgias da memória que dança**. 2011 - Revista Cena – nº 9. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – UFRGS.

LEPECKI, André. **Plano de Composição**. In: GREINER, C.; SANTO, C. E; SOBRAL, S. (Org.) Cartografia. Rumos Dança Itaú Cultural – Criações e Conexões. p. 13-21. 2010

_____. **Coreopolítica e coreopolícia**. Ilha, Revista de Antropologia. UFSC, v. 13, n. 1, p. 41- 60, jan.-jun. (2011) 2012.

_____. **“The body as archive: will to re-enact and the afterlives of dances”**. In: *Singularities*. NY: Routledge, 2016.

LIMA, André Meyer Alves de. **Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp – Apostila Didática**. Rio de Janeiro 2012.

LOURO, Guacira Lopes. **Pedagogias da sexualidade**. In: O CORPO EDUCADO - PEDAGOGIAS DA SEXUALIDADE Guacira Lopes Louro (organizadora). 2ª Edição. Autêntica Editora. Belo Horizonte 2000.

MILLER, Jussara Correa. **A escuta do corpo: abordagem da sistematização da técnica Klaus Vianna**. Campinas, SP, 2005.

MILSTEIN, Diana. **Escola, corpo e cotidiano escolar**. Diana Milstein, Héctor Mendes; tradução Ana Lúcia Silvia Ratto; revisão Terumi Koto Vilalba. - São Paulo: Cortez, 2010.

MOTTA, Maria Alice Monteiro. **Teoria Fundamentos da Dança – Uma abordagem Epistemológica à Luz da Teoria Das Estranhezas**. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte). Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói-RJ, 2006.

NATAL, Carolina. **Mediações entre o cinema e a dança: territórios em questão**. Significação, Revista de Cultura Audiovisual, USP, v. 41, n. 42, 2014. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/89282/pdf_36> acesso em: 23/11/2018.

OBICI, Giuliano. **Condição da Escuta, Mídias e Territórios Sonoros**. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2008.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides. **A cartografia como método de pesquisa-intervenção**. In: KASTRUP, V.; PASSOS, E.; ESCÓSSIA, L. (Org.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade* - p. 17-31. Porto alegre, Sulina, 2014.

PELBART, P. Pelbart: **Tudo o que muda com os secundaristas**. Outras palavras: comunicação compartilhada e pós- capitalismo, São Paulo, 13 maio 2016. Disponível em: <<http://outraspalavras.net/brasil/pelbart-tudoo-que-muda-com-os-secundaristas/>>. Acesso em: 11 set. 2018.

POPPE, Maria Alice Cavalcanti. **O corpo imaginado: em busca de uma cartografia do espaço interior**/ Maria Alice Cavalcanti Poppe. Rio de Janeiro, 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, 2014.

RANNIERY, Thiago. **Currículo, normatividade e políticas de reconhecimento a partir trajetórias escolares de “meninos gays”**. Education Policy Analysis Archives, [s.l.], v. 25, p.51-83, 29 maio 2017. Education Policy Analysis Archives. <http://dx.doi.org/10.14507/epaa.25.2835>.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção** / Milton Santos. - 4. ed. 2. reimpr. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. - (Coleção Milton Santos; 1)

SCHAFFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: UNESP, 1992.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra** / Richard Sennett; tradução de Marcos Aarão Reis. – 3ªed. – Rio de Janeiro: Record, 2003.

SILVEIRA, Silvia Camara Soter da. **Cidadãos dançantes: a experiência de Ivaldo Bertazzo com o corpo de Dança da Maré/Silvia Soter** - Rio de Janeiro: UniverCidade Ed. 2007. 148p. (Textos Acadêmicos. Dança), p.49-62.

_____. **A educação somática e o ensino da dança**. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. (orgs.). *Lições de Dança 1*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1998. p. 141-148.

TORRALBA, Ruth; LARANGEIRA, Lidia; ALBUQUERQUE, Laura; GOUVÊA, Bruna; CHILINQUE, Thaís. **A dança como política do encontro com pessoas e lugares**. *Fractal: Revista de Psicologia*, v. 29, n. 2, p. 143-151, maio-ago. 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.22409/1984-0292/v29i2/2182>> Acesso em: 15 out. 2018.

TROTTA, Rosyane. **POR UMA TEORIA BASTARDA: For a bastard theory**. *Moringa: Artes do Espetáculo, João Pessoa*, v. 3, n. 1, p.7-21, mar. 2012. Semestral. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/12752>>. Acesso em: 12 fev. 2018.

VIANNA, Klauss; Carvalho, Marco Antonio de. **A dança**. São Paulo: Siciliano, 1990.

VINHOSA, Luciano. **Território: um evento que dá lugar a experiência estética**. In: arte Reflexões no Silêncio entre ruminâncias e experiências / Luciano Vinhosa. – Niterói: PPGCA, 2016. 220p. – p. 81-86 (Coleção Mosaico).

Referências videográficas

Helena Katz - MPTA. São Paulo 2014.

MITsp 2014 – Olhares Críticos – Percursos em Perspectiva. Produção de MITsp - Mostra Internacional de Teatro de São Paulo. Helena Katz (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP) – MPTA. São Paulo 2014 vídeo (88min) Publicado em 7 nov. 2014- Mostra Internacional de Teatro de São Paulo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RkBXNTg1lgs&t=81s>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

Lorelay Fox – Canal “Para Tudo” 2018.

“PABLLO É MULHER?” - Lorelay Fox. Canal do Youtube. Vídeo publicado em 13 de dez de 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qOoVc84NKbA&list=FLPTWzxy5zads8VO2dyXvUw&index=2&t=0s>> Acesso em: 13 de dezembro de 2018.

Intomore – Canal “Intomore” 2019.

“Old Gays Meet Pabllo Vittar” - Featuring: Robert E. Reeves, Michael Peterson, Jessay Martin and Bill Lyons. Canal do Youtube. Vídeo publicado em 09 de maio de 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9qHWWzeWgDQ&t=225s>> Acesso em: 09 de maio de 2019.

Rosa Luz – Canal “Rosa Luz Do Canal Barraco da Rosa” 2016.

“AFRONTANDO IDEIAS!” Rosa Luz. Canal do Youtube. Vídeo publicado em 21 de abr de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=424&v=_kms4WYxTD4> Acesso em: 09 de maio de 2019.

Sites pesquisados para etimologia, significados e sinônimos das palavras

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa:
<https://dicionario.priberam.org/>

Dicionário de sinônimos online:
<https://www.sinonimos.com.br/>