



Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Escola de Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura
Linha de Pesquisa Tecnologias da Comunicação e Estéticas

Daria Lavrennikova

**CORPOS SENSÍVEIS. CAMPOS DE PRESENÇAS EM MOVIMENTO:
LABORATORIOS DE DANÇA E PRÁTICAS COLETIVAS**

Rio de Janeiro

2017

DARIA LAVRENNIKOVA

**CORPOS SENSÍVEIS. CAMPOS DE PRESENCAS EM MOVIMENTO:
LABORATORIOS DE DANÇA E PRÁTICAS COLETIVAS**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários á obtenção do título de Doutor em Comunicação e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Giuseppe Cocco
Coorientador: Prof. Dr. Guilherme Vergara

Rio de Janeiro
Outubro de 2017

FOLHA DE APROVAÇÃO

Daria Lavrennikova

Corpos Sensíveis. Campos de Presenças em Movimento:

Laboratórios de dança e práticas coletivas

Tese para obtenção do título de Doutora em
Comunicação no Programa de Pós-Graduação em
Comunicação e Cultura da Universidade Federal do
Rio de Janeiro.

Aprovada em Outubro 2017:

Dr. Giuseppe Cocco

Dr. Guilherme Vergara

Dr. Silvia Soter

Dr. Bruno Tarin

Dr. Alessandra Vannucci

Dr. Daniele Castro

AGRADECIMENTOS

Sou muito grata à muitas pessoas por terem compartilhado de alguma forma esta trajetória acadêmica e artística comigo!

Agradeço a minha família que esteve lá para mim durante todo o processo com formas infinitas de amor, suporte e generosidade.

Agradeço ao co-orientador Guilherme Vergara pela profunda generosidade, poesia selvagem, intuições, estruturas vivas e o suporte consistente que você ofereceu durante este processo intenso.

Agradeço ao orientador Giuseppe Cocco, pela paciência, apoio, aterramento e confiança.

Agradeço minha estendida família de amigos no Rio de Janeiro e no mundo que me deram amor e cuidado quando mais precisava.

Agradeço o equipe de Entre Serras e em particular o núcleo gestor, Carol Pedalino e Aline Bernardi pelas nossas maravilhosas parcerias artísticas e amizades duradouras.

Obrigada a todo o corpo docente da pós UFRJ e a todos os funcionários, assim como aos terceirizados.

We have only begun to approach writing these bodies—
the ones hanging on our bones like shabby coats, too big to be
warm, too warm to be comfortable, too comfortable to be alert
in. The uncertainty of this body challenges the fundamental
binary of Western culture—the living and the dead.
But this binary is itself crumbling.

Peggy Phalen, 1993

RESUMO

LAVRENNIKOVA, DARIA. **Corpos Sensíveis. Campos de Presenças em Movimento: Laboratórios de dança e práticas coletivas.** Rio de Janeiro, 2017. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017

Neste trabalho, estamos respondendo à realidade contemporânea em que vivemos, com o desejo de deslocar-se além dos modelos antropológicos auto-centrados, que se propagam através do sistema educacional convencional, a mídia de massa e através de uma globalização e universalização de noções de cultura. Sob as condições do capitalismo cognitivo, devemos ampliar nossa consciência de como nossos corpos e mentes estão sendo mobilizados e para que fins. Nesta pesquisa, reivindicamos, exploramos a mobilização de corpos sensíveis como campos de presenças em movimento, em contínuo com seu meio ambiente. Através de laboratórios de dança e práticas coletivas, nos engajamos em uma filosofia em ação, deslocando-se para além de paradigmas dualistas e dicotômicos tanto em relação ao corpo, como em relação ao noção do pensamento, linguagem, conhecimento e cultura. Nesses laboratórios, investigamos a dança como uma ferramenta para ativar práticas coletivas, incorporadas na definição multidimensional de subjetividades, ativando o campo de co-produções de subjetividades e corporalidades em suas singularidades. Os laboratórios de dança fazem parte de um fenômeno maior de chamada global para o engajamento crescente das linguagens artísticas experimentais nas práticas sociais, colaborativas e coletivas no mundo da arte contemporânea. Essas tendências estão em ressonância com a ampliação das noções de co-autoria e não mais espectadores, para o agenciamento de um novo protagonismo-participante, além de provocar mudanças epistêmicas nas estruturas de criação, não mais baseados em produtos mas em processos coletivos. Esta pesquisa está respondendo a uma necessidade que vem da sociedade contemporânea para deslocar a centralidade do campo artístico na direção de novas formas de ativar e fazer parte de outros modos de estar juntos, e outras possibilidades de interlocuções sociais. Esta pesquisa se alinha a emergência de novos paradigma ético-estéticos, ativos em uma zona híbrida das relações sociais, entre sintomas e intuições, reconfigurando um método elíptico, entre a prática e a teoria, entre a experiência e uma reflexão construtivista conceitual, que também orienta a própria escrita encarnada e performativa. A configuração elíptica se faz de dentro do processo de entrelaçar ação, escrita e reflexão usando ferramentas de dança experimental e performance. Assim começamos a elaborar e reconfigurar um método a partir da generosidade e cuidados como pilares que apóiam e orientam as viradas nas práticas artísticas coletivas.

Palavras-chave: corpo, presença, subjetividade, corporalidade, dança, laboratórios artísticos, ético-estético

ABSTRACT

LAVRENNIKOVA, DARIA. **Sensing Bodies. Fields of Presences in motion:** Laboratories of dance and collective practices. Rio de Janeiro, 2017. Thesis (PhD in Communication and Culture) – School of Communication Comunicação, Federal University of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017

In this work we are responding to the contemporary reality in which we live, with the desire to shift beyond anthropo-logical self-centric models, that are propagated throughout the conventional education system, mass media, and through a globalization and universalization of the notions of culture. Under the conditions of cognitive capitalism, we must broaden our awareness of how our bodies and minds are being mobilized and for what purposes. In this research we reclaim, explore and mobilize the living sensing body as a field of presences in motion, in continuum with its environment. Through laboratories of dance and collectives practices we engage in a philosophy in action, shifting beyond dualistic and dichotomic paradigms both in relation to the body as well as in relation to thought, language, knowledge and culture. In these laboratories, we investigate dance as a tool for activating collective practices, incorporated into the multidimensional definition of subjectivities, activating the field of co-productions of subjectivities and corporealities in their singularities. The laboratories of dance are part of a larger phenomenon of a global call for a growing engagement of experimental artistic languages in social, collaborative and collective practices in the contemporary art world. These tendencies are in resonance with the amplification of the notions of co-authorship and no more spectators, towards the agency of a new protagonist-participant as well as provoking epistemic changes in the formats of creation, no longer based on products but on collective processes. This research is responding to a need that comes from contemporary society to displace the centrality of the artistic field towards new ways of activating and being part of other modes of being together, and other possibilities of social interlocutions. This research is aligned with the emergence of new ethical aesthetic paradigms active in a hybrid zone between symptoms and intuitions directly from the social relations, reconfiguring an elliptic method, between practice and theory, between the experience and a conceptual constructivist reflection, which also guides the embodied and performative writing. The elliptical configuration is made from within the process of interlacing action, writing and reflection, using experimental dance and performance tools, we begin to elaborate and reconfigure methods of generosity and care as pillars that support and guide the collective artistic practice.

Keywords: body, presence, subjectivity, corporeality, dance, artistic laboratory, ethico-aesthetic

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
I. Princípios ético-estéticos: reconstituindo corpos em movimento como territórios existenciais.....	28
I.1 Dos Sintomas às Intuições: a incorporação do pensamento em movimento.....	30
I.2 Biopolítica e Biopoder de corpos sensíveis: Campos de Presenças. Ausências no campo.....	42
I.3 Cinco princípios ético-estéticos.....	48
I.3.1 Infinito como condição	
I.3.2 Interdependência e singularidade	
I.3.3 Potencial de fragilidade: interações de afetos	
I.3.4 Inclinação para o outro: fluxos e forças	
I.3.5 Fascínio pela Exterioridade	
II. Laboratórios de dança e prática coletiva.....	71
II.1. O que é um laboratório artístico? Definições múlti direcionais.....	82
II.2 Projeto Entre Serras	93
II.2.1 Estruturas de trabalho.....	95
II.2.2 Reflexões polifônicas Heterot(R)opicais.....	99
III. Chamada para corporiedade dos comuns.....	107
III.1 Chamado para a corporeidade.....	108
III.2 Virada para os comuns.....	114
III.3 Oticica e Clark: genealogias dos corpos sensíveis para a prática social.....	120
III.4 Reconfiguração da ética da generosidade: métodos de cuidados e atenção.....	131
CONCLUSÃO	137
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	141

INTRODUÇÃO

Dirigimos-nos aos inconscientes que protestam. Procuramos aliados. Precisamos de aliados. E temos a impressão de que esses aliados já existem, de que não esperam por nós, de que já muita gente está farta, que pensa, sente e trabalha em direções análogas, nada a ver com moda, mas com um 'ar do tempo' mais profundo, no qual se fazem investigações convergentes em domínios muito diversos. (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p.14)

O ponto de partida dessa pesquisa é explorar, experimentar e reconfigurar a forma como mobilizamos e envolvemos o corpo sensível, vivo (PARVIAINEN, 1998, p.33)¹, como um campo de presenças em continuum, e na interdependência com suas ecologias mentais, relacionais e ambientais (GUATTARI, 2000). Nós enfocaremos aqui em torno do contexto e das configurações de laboratórios da dança como campos de ação coletivas, entrelaçados com o corpo sensível como um laboratório simultâneo de percepções e afeições. Os laboratórios de dança e performance fazem parte de um fenômeno maior de chamada global para o engajamento crescente das linguagens artísticas experimentais nas práticas sociais, colaborativas e coletivas no mundo da arte contemporânea. Essas tendências estão em consonância com a ampliação das noções de co-autoria e não mais espectadores, para o agenciamento de um novo protagonista-participante, além de provocar mudanças epistêmicas nas estruturas de criação, não mais baseados em produtos mas em processos coletivos.(BISHOP, 2012). Esta pesquisa está respondendo a uma necessidade que vem da sociedade contemporânea para deslocar a centralidade do campo artístico na direção de novas formas de ativar e fazer parte de outros modos de estar juntos, e outras possibilidades de interlocuções sociais. Esta pesquisa está alinhada com o surgimento dos novos paradigma ético-estéticos, ativos em uma zona híbrida das relações sociais, entre sintomas e intuições, reconfigurando um método elíptico, entre a prática e a teoria, entre a experiência e uma reflexão construtivista conceitual, que também orienta a própria escrita encarnada e performativa. O conceito de "laboratório artístico" aparece como um fenômeno chave dentro desse paradigma alternativo de pesquisa e criação artística, que está

¹ Contrapondo a atitude dualista cartesiana de "ter o corpo" para "ser o corpo", Merleau Ponty apresenta o corpo fenomenal ("o corpo fenomenal"), o corpo como eu vivi, como eu o experimento, e como molda minha experiência. O termo "corpo vivo" (le corps propre) se refere aqui ao corpo como experimentado, como um sujeito vivo em si.

expandindo constantemente seus campos de intervenção e lugares de experimentação. Em termos gerais, um laboratório artístico é um formato aberto para a produção e prática de conhecimento e experiências artísticas e sociais (assim como ecológico, político, econômico, cultural) através de modos dialógicos, metalógicos, polifônicos, imprevisíveis e incertos (STAMPER, 2007). A dança experimental² (LEPECKI, 2016) nos oferece uma enorme gama de operações e ferramentas poéticas e micro-políticas que mobilizam nosso pensamento crítico em movimento através dos sentidos (uma consciência refinada) em direção a processos coletivos. Faz parte de um fenômeno maior de transdisciplinaridade entre disciplinas artísticas performáticas, artes do corpo e live arts, que permeiam e apropriam um do outro, nas suas mais diversas práticas (dança, performance, teatro pós dramático e teatro físico, interligados com as artes visuais, sonoras e artes de mídias). Isso tem gerado um fenômeno de fronteiras borradas dentro do qual muitas vezes é difícil distinguir e identificar onde uma disciplina termina e outra começa.

Os laboratórios de dança, bem como a gama mais ampla de laboratórios artísticos, em suas diferentes manifestações, situam-se e têm o potencial de se mobilizar em diversos contextos urbanos e rurais. Esses espaços variam das salas de dança e teatros mais tradicionais aos museus, galerias, centros culturais e cívicos, escolas e ruas, entre os espaços públicos e privados. Nesses espaços as experiências estéticas, hápticas e sinestético estão sendo provocadas e exploradas dentro de um formato de pesquisa amplo e intensivo, gerando novas possibilidades e processos comunicativos, modos alternativos de estar e criar juntos, assim como outros modos de conhecimento e pensamento. Os laboratórios de dança fornecem um campo de experimentação estética, micro-política e social, um tempo-espaço dedicados a questionar, estudar, testar e ensaiar como o campo coletivo de presenças poderia ser ampliado para um campo de resistência, reexistência e cuidado. O meio para o trabalho é o corpo sensível, vivo como um campo de presenças em movimento, em continuum. O estado de nossa consciência corporal condiciona nossos modos de expressão

² Lepecki descreve a dança experimental, referindo-se a um movimento dentro e além da dança e da performance contemporânea, como um modo de pensar crítico para problematizar a gestão capitalista neocolonial sobre a corporeidade e a subjetividade, imaginando uma nova comunidade de singularidades que expressa a “liberdade além do individualismo liberal”. Lepecki propõe que a experimentação [de dança e coreográfica] se torne um lugar, bem como um método para o desdobramento de singularidades definidas como “modos de individuação coletiva”. Lepecki detecta as multi-direções em que a coreografia e a dança subversiva estão fazendo isso a partir de 2000, todos reunidos e ocorrendo sob o nome da dança.

e comunicação, bem como o processo de produção de subjetividades. Ao longo desta dissertação, e dentro dos laboratórios de dança que tenho facilitado e participado, a pesquisa tem sido focada na exploração e co-produção de territórios de existência, corporais e subjetivos, conhecidos e desconhecidos. Nesta pesquisa, há um reconhecimento e cultivo de uma questão fundamental de Baruch Spinoza: Nós nem sequer sabemos de que é capaz um corpo. Spinoza e Deleuze, em diferentes momentos da história e entre diferentes contextos socioeconômicos e políticos, insistiram na importância desta questão, perguntando sobre o poder de ser afetado e afetar dentro do conjunto das relações que compõem o corpo (SPINOZA; DELEUZE).³ Estendemos esta questão um pouco mais além: de que é capaz um corpo quando está em relação e em continuum? Como podemos avançar além das fronteiras tradicionais e das dicotomias que separam o corpo de si, do mundo e dos outros, enquanto mobilizamos e exploramos a oscilação da nossa mente consciente, subconsciente e inconsciente?

Nossos corpos estão nos exortando e provocando a reconsiderar os modelos e paradigmas dominantes de comunicação que tratam o corpo como um receptáculo, que recebe e emite informações, entrando e saindo do corpo em um contexto estático sem vida, que é separado dele. No processo de desafiar o paradigma binário dominante do corpo e da comunicação, Christine Greiner propõe o conceito corpomídia, reconsiderando ambos os termos. Aqui consideramos o corpo como um campo e processo, uma mídia em si mesmo, envolvendo intermedialidade corpórea (BOENISCH, 2006, pp.151-152)⁴, e não como um veículo de transmissão. O corpo atravessa o meio ambiente, assim como o meio ambiente atravessa o corpo, uma espiral do interior e exterior. Aqui, o corpo-mente faz parte do

³ Acesso no link: <http://deleuzelectures.blogspot.com.br/2007/02/on-spinoza.html>. Deleuze escreve: “Spinoza não faz uma moralidade, por uma razão muito simples: ele nunca pergunta o que devemos fazer, ele sempre pergunta o que somos capazes, o que está em nosso poder, a ética é um problema de poder, nunca um problema de dever [...] Daí um retorno a esse tipo de choro de Spinoza: o que um corpo pode fazer? Nunca sabemos antecipadamente o que um corpo pode fazer. Nunca sabemos como estamos organizados e como os modos de existência estão envolvidos em alguém [...] pode-se dizer em geral, sem levar em conta o contexto, se alguém aumenta as afeições de que você é capaz, há um aumento de poder, se alguém diminui as afeições de que você é capaz, há uma diminuição de poder [...] cada carinho é instantâneo.”

⁴ Boenische escreve: “A intermediação na dança contemporânea está localizada no ponto em que os corpos dos dançarinos se cruzam com seu papel como [...] coreógrafos médios e dançarinos [experimentais] que fraturam os circuitos habitualmente fechados da representação mediana [...] Intermedialmente intervêm em uma projeção linear direta e no processo de identificação. Explora as configurações alternativas [...] literalmente os re-membros do corpo e engrossa sua massa semântica além das normas e padrões de mediação representativa direta [...] deslocando o foco dos produtos de representação para a presença e materialidade do meio de dança - o próprio corpo.”

contexto sensível envolvido em um fluxo permanente de informações, que afeta a emissão, transmissão e interpretação de mensagens que passam entre corpos e ambiente (GREINER, 2005, p.130)⁵. Nesta exploração do corpo como um campo de presenças em contínuum com o meio ambiente, os “sentidos apontam para uma nova transformação” (OITICICA, 1969). Ao longo de suas vidas, Hélio Oiticica e Lygia Clark, dois artistas brasileiros muito importantes, insistiram cada vez mais na potencialidade do engajamento ético-estético multi-sensorial como um caminho para a mudança social. Suas filosofias, processos e propostas artísticas, sociais e ambientais inspiraram meu trabalho e minha escrita. Eles transformaram como eu visualizo o potencial expansivo dos laboratórios de dança e práticas sociais. Eles serão discutidos durante todo o trabalho e em mais profundidade no terceiro capítulo.

Corpos sensíveis: campo de presenças

Um campo de presenças, tal como é abordado neste trabalho, joga com uma definição e compreensão móvel e mutante da “presença”. Baseando-se em uma consciência espaço-temporal intersubjetiva e singular de estar/ser, em fluxo, o campo de presenças é uma importante descoberta conceitual deste processo de pesquisa. Henri Bergson realça que “para um ser consciente, existir é mudar, mudar é amadurecer, amadurecer é continuar criando-se infinitamente” (BERGSON, 1911, p.7)⁶. De fato, a presença de uma pessoa ou ser vivo é sempre interdependente da co-presença e do contexto, isto é, em um campo experiencial, territorial e duradouro de intercâmbios com os outros, humanos e não humanos. Porém, a maneira como cada pessoa experimenta e entende esse fenômeno de presença é muito particular e flutuante, devido a singularidade radical da consciência de cada pessoa em cada tempo-espaço únicos e irrepetíveis, expressado por Bakhtin em seu livro *Problems of Dostoevsky's Poetics* (BAKHTIN, 1984, pág.32-50). Nosso campo de

⁵ Greiner escreve: “As relações entre o corpo e o ambiente se dão por processos co-evolutivos que produzem uma rede de pré-disposições, perceptuais, motores, de aprendizado e emocionais[...]Capturado pelo nosso processo perceptivo, que as reconstrói com as perdas habituais a qualquer processo de transmissão, tais informações passam a fazer parte do corpo de uma maneira bastante singular: são transformadas em corpo. Algumas informações do mundo são selecionadas para se organizar na forma de corpo-processo[...]E como o fluxo não estanca, o corpo vive no estado do sempre-presente[...]O corpo é o resultado desse cruzamento[...]É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia a qual o corpo se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo.”

⁶ Com a minha adição:[ex].

presença está constantemente sendo criado e recomposto de forças, em ressonância com a matéria vibrátil, o local, o tangível, o material, o perceptível, as sensações, as intensidades, apesar e além de nossas interpretações e da produção de sentido. Um campo de presenças pode ser amplificado ou reduzido dependendo da nossa consciência intersubjetiva de ser singular e coletivo, nossa consciência na interação.

Ao ampliar ainda mais a forma como podemos entender essa interação das consciências, Mikhail Bakhtin nos oferece importantes conceitos inter-relacionados para explorar, se adequar e integrar a nossa discussão, que incluem: desfinalização, dialogismo e polifonia (BAKHTIN, 1984). Aqui, Bakhtin usa o trabalho literário de Fyodor Dostoyevsky para ilustrar um deslocamento de paradigma, uma “forma fundamentalmente nova para visualizar um ser humano na arte” (Bakhtin, 1984, p.58). Ele se concentra na literatura, mas suas reflexões são extremamente relevantes para todos os campos da arte. Bakhtin destaca e explora como Dostoyevsky:

Não representou a vida de uma idéia em uma consciência isolada, e não a inter-relação das idéias, mas a interação das consciências na esfera das idéias (mas não das idéias somente) [...] ao lado de outras consciências [...] Em Dostoiévski, a consciência nunca gravita para si mesmo, mas sempre se encontra em relação intensa com outra consciência. Toda experiência, cada pensamento de um personagem [de um corpo sensível] é internamente dialógico, adornado com polêmica, cheio de luta, ou é, ao contrário, aberto à inspiração do lado de fora [...] Pode-se dizer que Dostoiévski oferece, em forma de arte, uma sociologia das consciências - com certeza, apenas no nível de convivência. (BAKHTIN, 1984, p. 32).

Essa interação de consciências na esfera de ação e pensamento é fundamental para a nossa discussão sobre o corpo sensível como um campo de presenças em continuum, que está inter-relacionado com a nossa consciência de corpo-mente. É precisamente essa interação interminável das consciências, incorporadas no mundo e nas experiências, através das suas naturezas dialógicas, que ilustra nossa desfinalização, assim como a natureza polifônica (multi-vocal) da realidade. Neste caso, eu e o pensamento (na sua diversidade de modos que ultrapassam o racional) está longe de ser um um todo "completo e completamente completo. Vive uma vida tensa nas fronteiras do pensamento de outra pessoa, a consciência de outra pessoa. Está orientado para um evento de sua maneira especial e é inseparável de uma pessoa". (BAKHTIN, 1984, p.32). Bakhtin descreve no livro *Notes from the Underground*, como Dostoiévski expressa a consciência de si, do ‘homem subterrâneo’ como “vivendo por sua falta de finalização, por sua falta de clareza e sua indeterminação”

(BAKHTIN, 1984, p.53). Não é uma característica ou identidade fixa, mas uma forma de visualizar o ser e a existência humana. A natureza de desfinalização do homem e do pensamento humano é descrita através de uma abertura dialógica de “autoconsciência” e “auto-enunciação” (BAKHTIN, 1984, p.59-61). É claro que devemos considerar que no trabalho de Bakhtin, o foco está nos pensamentos expressos através de linguagem verbal em um momento e lugar muito particulares na história. No entanto, para esta dissertação, nos apropriamos do conceito de "desfinalização", polifonia e dialogismo em uma reflexão sobre o pensamento e a consciência expressados através da linguagem não verbal e verbal nos campos da dança e do performance, bem como na vida cotidiana. Isso pode acontecer em pensamentos mais ou menos habituais, direcionados para a produção de significados, ou em um fluxo de pensamentos imprevisíveis em espiral que des-construam e re-construam possibilidades de comunicação através de sua expressão e presença amorfa. Também pode incluir as súbitas expressões e enunciações de pensamentos não convencionais e não domesticados que surgem de singularidades, ultrapassando a noção fixa do ser humano. Por fim eles também podem ser pensamentos que emergem através do imaginário coletivo e do “intelecto geral” (VIRNO, 2009).

O meu sentido e amplificação de um campo de presenças em movimento é sempre cultivado em continuidade e em relação ao meio ambiente e aos outros, quer dizer, uma insistência cíclica e reciclável em dar e receber, abrir e fechar, dobrar e desdobrar a uma compreensão de dar e levar, abrir e fechar, dobrar e desdobrar. A Fita de Moebius (Caminhando, 1963) que Lygia Clark materializa através de seu processo artístico, manifesta esse campo de presenças em movimento (parte de suas explorações artísticas e vitais de corpo, consciência, percepção e memória), redefinindo noções de interioridade e exterioridade, e a relação entre objeto e sujeito (MACEL, 1917). Em referência a seu trabalho Bichos (1963), assim como a sua reflexão existencial e fenomenológica sobre a inexistência de fronteiras, ela escreveu: “no Bicho o dentro é o fora, é o espaço do Bicho que eu chamo de meu pulmão, um espaço afetivo” (CLARK, 1971, p.282). Então, o que poderia significar um corpo devir externalizado? Nosso campo de presenças é ativado entre esses espaços sem limites de dentro e fora, lidando com uma precariedade, fragilidade e porosidade que nos permite entrar em contato com nosso meio ambiente e com os outros. Através de seu trabalho e, em particular, na proposição "Caminhando", Clark

provocava o participante, “o sujeito ativo, [para] encontrar sua própria precariedade” (CLARK, 1983, p.165) na execução (em estado de performance) de cortar a Fita de Moebius, as bordas do papel ficam mais e mais finas, mas não quebram (MACEL, 2017)⁷. Clark e nós mesmos, trabalhamos com o reconhecimento e a convocação desta fragilidade e deste dobramento, no seu diálogo interno-externo, à medida que ampliamos a nossa susceptibilidade a um espaço e aos outros, através do nosso corpo sensível, estabelecendo um campo de presenças. Isso é explorado através de diversos exercícios e improvisações nos laboratórios de dança. Porém, é importante reconhecer que, às vezes, nosso campo de presenças torna-se desengatado, distraído, preguiçoso, estagnado e invertido.

É desafiador verbalizar, explicar e significar a dinâmica e a intensidade de um campo de prática enraizado na experiência e na polifonia, que vai além dos limites da interpretação e da cultura de sentido. Persistentemente e coletivamente engajar o campo das presenças na vida cotidiana, através de qualidades aumentadas de atenção e experiência consciente, é imensamente difícil e exige prática, dedicação e consistência. No entanto, vale muito a pena explorar a potência de seus efeitos sobre nossos modos de estar e existir juntos no mundo, em nossa luta pela dignidade humana sustentável. O laboratório artístico fornece um campo de experimentação estética, micro-política e social, um tempo-espaço dedicado a estudar e testar como o campo coletivo de presenças poderia potencialmente ser ampliado em direção a um campo de resistência, reexistência e cuidado. Isto para mim implica a formação de alianças na luta pela dignidade humana, constantemente aberto para uma maior multiplicação. O que queremos dizer com resistência, reexistência e cuidados está sendo desenvolvido ao longo do trabalho e, portanto, deve ser aberto, em diálogo com o leitor.

Gumbrecht gerou um importante corpo de pesquisa sobre a noção de presença. O que é mais pertinente para esta dissertação são as suas reflexões sobre os desafios e as mudanças teóricas que precisam acontecer na esfera acadêmica para possibilitar uma nova discussão sobre a presença, que considerem uma relação com o mundo fundada na presença. Essa qualidade de relacionamento torna possível uma comunicação mais

⁷ “Proposição de 1963 Caminhando (Walking): um ato que poderia ser realizado com uma tira de papel Moebius, cortada de modo a criar uma fita dupla. Como a extremidade cortada não volta ao ponto de partida, as tesouras fazem seu caminho através de cortes mais finos e mais finos até o objeto ser mantido unido por um fio.”

sincronizada com o mundo. Em *The Production of Presence: what meaning cannot convey* (*A Produção de Presença: o que o significado não pode transmitir*), Gumbrecht explora a noção de presença, em relação a experiências estéticas e eventos que podem se tornar “presentes”, ou têm um efeito tangível nos sentidos, emoções e corpos humanos (afetando um ambiente ou corpo físico), atraindo exclusivamente os sentidos. “Concebemos a experiência estética como uma oscilação (às vezes, uma interferência) entre ‘efeitos de presença’ e ‘efeitos de sentido’ (GUMBRECHT, 2004, pp. Xiv). Ele coloca uma ênfase na “produção” de presença, e nas “coisas do mundo”. Ele está comprometido com a luta contra a tendência de uma cultura contemporânea a deixar para trás e até mesmo esquecer a possibilidade de uma relação com o mundo fundada na presença, fazendo isso sem ter que condenar outros modos de relação com o mundo que são predominantemente fundados na cultura de sentido. Diferentes mídias, que são diferentes “materialidades” de comunicação, afetam drasticamente a presença e o sentido que é produzido. Gumbrecht destaca o desejo, o anseio e o fascínio contemporâneo, pela presença, no sua potencial estado de extinção no mundo. Ele sugere repensar e reconfigurar as condições de produção do conhecimento nas humanidades: quais são as mudanças teóricas que podemos fazer e de que maneira podemos nos relacionar com importantes fenômenos na vida atual, que parecem estar fora do alcance de uma teoria só centrada no pensamento abstrato que é predominante nas práticas acadêmicas? (GUMBRECHT, 2004, pp.xv)

Para se comprometer contra a centralidade incontestada de interpretação, nas disciplinas acadêmicas [convenção intelectual "pós-moderna") que denominamos "humanidades e artes". Embora a cultura ocidental moderna (inclusive contemporânea) possa ser descrita como um processo de abandono progressivo e de esquecimento da presença, alguns dos "efeitos especiais" produzidos hoje pelas tecnologias de comunicação mais avançadas podem revelar-se fundamentais para despertar o desejo de presença [...] [reivindicando] uma relação com as coisas do mundo que podem oscilar entre efeitos de presença e efeitos de significado. (GUMBRECHT, 2004, pp.xiv-xv)

Ao longo deste trabalho, queremos insistir na exploração de como podemos envolver e mobilizar nossos campos de presenças, e questionar como a linguagem pode ser usada para descrever esses processos, como uma reflexão sobre experiências encarnadas. Refinar a consciência de nossos corpos sensíveis, em movimento, nos permite “retornar ao corpo-que-sabe”, descrito por Suely Rolnik em seu trabalho sobre a produção de subjetividade (ROLNIK, 2013). Podemos também pensar nisso como uma produção de um “corpo que

sabe”, também conhecido como um “corpo ressonante” (ROLNIK, 1998, pp.127-130)⁸. É um corpo que afeta e é afetado, interna e externamente, sensível e potencialmente poético. Por um lado podemos dizer que precisa ser urgentemente renovado e reativado, e por outro lado precisa ser construído e produzido, tanto na esfera social maior quanto na esfera acadêmica. A deficiência do seu engajamento na nossa sociedade contemporânea tem profundas repercussões cognitivas, éticas, políticas e ecológicas sobre o coletivo e os comuns, localmente e globalmente. Um retorno ao "corpo que sabe" em conjunto com a produção dele através de uma mobilização do campo de presenças em movimento, requer uma ação de dobramento e desdobramento de dentro para dentro e fora para dentro. Isso implica um retorno coletivo aos sentidos, como Oiticica e Clark insistiram, na emergência de relações e ações elípticas, em diálogo com o meio ambiente e os outros (VERGARA).

Um convite à encarnação

Ao longo desta dissertação, vamos invocar a abordagem fenomenológica de Merleau Ponty (2002), que nos guía para uma visão de “estar-no-mundo” sendo um corpo, no lugar de ter um corpo. Guilherme Vergara expande além dos pensamentos de Merleau Ponty, reivindicando que a fenomenologia se torna um método fenomenológico do “pensar de dentro”, nos proporcionando a mudança cognitiva que estamos desejando na experiência e pesquisa artística contemporânea. Isso implica “estudar a gênese e a essência intersubjetiva das coisas” (VERGARA, p.15), na interseção da essência da percepção e da essência da consciência. Portanto, sugerimos não apenas um retorno ao corpo-que-sabe, mas também “um retorno às coisas em si” (VERGARA, p.15). Este corpo sensível, sensual e vivo é uma fonte primordial para produzir sentido no mundo sensível e em relacionamento autêntico com as coisas do mundo. O corpo é primordialmente expressivo e revelador da vida vivida, com seus potenciais comunicativos e sua complexidade social, histórica, cultural e individual estabelecida. Essa fenomenologia da percepção traz atenção cautelosa e crítica ao conceito e à imagem predominante do corpo como objetivamente

⁸ “A palavra vibrátil qualifica o poder do corpo para se tornar vulnerável às forças, o instrumento mais real, o mais terrestre [...] principal que lhe dá a força para orientar as escolhas e ações do corpo de desejo que sabe é mais provável para estar associado a uma experiência que já está no seu corpo, para realmente lidar com isso e assumir o controle de responsabilidade [...] corpo ressonante, um corpo que ressoa ou ecoa as forças do mundo.”

conhecido, como entidade corporal e organismo (tipicamente projetando um olhar cartesiano ou enraizado no sujeito cartesiano). O método fenomenológico enfoca na primazia da percepção, e portanto num pensar de dentro. O nosso contato primordial com o mundo exige que encorporemos. Estamos e somos ligados ao mundo como seres corporais, em diálogo e relação com a “carne do mundo”, a essência das coisas, através dos sentidos que constroem nossa perspectiva e visão do mundo. De acordo com Merleau Ponty, habitamos o mundo e o mundo nos habita, o corpo é uma estrutura física e vivida (MERLEAU-PONTY, 2002, p.110) entrelaçada com a infra-estrutura do mundo. É importante lembrar que Oiticica e Clark também foram muito inspirados pelo trabalho de Merleau Ponty em seus processos artísticos e conceituais, devido a Mario Pedrosa (crítico de arte e ativista). Pedrosa introduziu a fenomenologia de Merleau-Ponty no grupo neo-concreto brasileiro, de que ambos eram figuras-chave. O trabalho deles explora como materializar e chamar a atenção para este diálogo constante com a “carne do mundo”, através de expressões e propostas singulares e coletivas. Merleau Ponty escreve que o corpo expressa a existência em cada momento, no sentido em que uma palavra expressa pensamento (MERLEAU-PONTY, 2002, p.166). Como princípio fundamental, na dança experimental (bem como em outras artes incorporadas) através de diversas práticas, exercícios e jogos, estamos constantemente trazendo nossa atenção, percepção e consciência, em fluxo e em interseção, à complexidade da expressão dessa existência singular, em dialogo elíptico com a essência intersubjetiva das coisas.

Além de trabalhar com uma abordagem fenomenológica (lógica de experiências e fenômenos) e ontológica (lógica do Ser), no intuito de explorar e falar do corpo como um campo de presenças nesta dissertação, eu também me apropriei das eco-lógicas. Isso se refere à lógica das intensidades não discursivas, introduzidas por Felix Guattari em *As Três Ecologias* (GUATTARI, 2000), e se expande para a lógica da sensação discutida por Gilles Deleuze no *Francis Bacon: Lógica da Sensação* (DELEUZE, 1990). Isso me motivou a procurar um termo para outra lógica importante e complementar, a do transitivo, do móvel, em *continuum*. Uma lógica de fluxo refere-se a esta lógica fundamental do *continuum*, expressando o corpo em continuidade com a mente, espírito / alma / consciência e em continuidade com o meio ambiente e os outros. É também o que nos permite estar em um trânsito entre uma diversidade de lógicas (lógica do sentido, intensidades, sensações etc.),

ativando sua natureza interdependente. Essa lógica de fluxo tem potencial de poético e sutil de desarmar as dicotomias e os dualismos. Essa lógica de fluxo é essencial para a esfera da dança experimental, e é usada para estruturar e orientar os laboratórios artísticos explorados nesta dissertação, e em torno do campo mais amplo da prática da dança contemporânea hoje. Ela nos apoia e nos serve de medidor na exploração e experiência de novas possibilidades de comunicação, expressão, pensamento e estar juntos, facilitando a mobilização do corpo como um campo de presenças em contínuum.

O que é dança? Em sua compreensão mais radical, respondendo a como a dança está sendo explorada hoje através da dança contemporânea e das artes da performance, considero a dança como uma expressão de nossa existência em duração e em um estado de emergência, um campo de presenças em movimento. É uma filosofia de gesto e do ato. Os assuntos e as questões mais drásticas e fascinantes se manifestam na carne e através da carne, ao longo de um processo de percepção, afinação, expressão, compreensão, confrontação, transmissão, respondendo e criticando o estado, a condição e a essência das coisas do mundo. Ao que me refiro como dança nas margens, está em um estado constante de transgredir e transfigurar o que costumava ser, o que deveria ser, o que se espera normativamente que seja, caracterizado por sua ontologia incerta e sua história em construção. Estamos lidando com a expressão de corpos que não desejam, ou não podem mais lidar com o estado atual das coisas e começam a se reinventar a partir de sua exaustão (PELBART, 2015). Muitas vezes, é reconhecido por dançarinos e artistas maduros que em um estado de exaustão, as coisas mais intrigantes e imprevistas começam a surgir. É como se nesse estado de intensidade e limites, o corpo começa a acessar ou liberar coisas que foram submersas e incrustadas no subconsciente, inconsciente e até na medula óssea.

Na prática da dança ativamos o inter-fluxo constante entre as lógicas mencionadas acima. Embora possamos ter precisão em nossa prática, o estado do corpo-mente e as lógicas e forças que governam estes estados nem sempre são nomeáveis ou categorizáveis. Nós nos permitimos o misturar, mutar e, às vezes, nos confundir e nos enredar entre eles. Ou seja, estamos constantemente trabalhando e mudando entre diversas modos de conhecimento, pensamento e atenção que incluem o fenomenológico, ontológico, epistemológico, hermenêutico, eco-lógico, alógico, extralógico, coreográfico, inter-lógico, translógico. Estamos constantemente deslocando-se entre o identificável e o que esta em

fuga, o real e o imaginário, por meio de nossas diversas faculdades de percepção. Portanto, o processo depende muito do pensamento em ação. Podemos referir-se a ela [a dança] como uma filosofia em ação, filosofia incorporada ou filosofia de performance, que depende de modos diversos e interceptantes de pensar, conhecer e experimentar: corporal, emocional, afetivo, sensorial, pragmático, sinestésico, cinestésico, háptico, temporal-espacial, proprioceptivo etc... Estamos em oscilação entre ativar a mente racional, intuitiva e sintomática, bem como o mente consciente, subconsciente e inconsciente. Trabalhando através da atenção no movimento e o movimento da atenção e nos permitindo ter multi tarefas, deslocando, reorientando e atravessando os múltiplos modos de pensamento ao mesmo tempo, às vezes em oscilação, outras vezes em isolamento. Dependendo da prática e da intenção, nossa atenção pode passar a ser altamente concentrada ou extremamente dispersa. Estamos constantemente recompondo uma caixa de ferramentas em progresso: composta de ações, partituras [scores], improvisações, exercícios, jogos, dinâmicas, conceitos, princípios, situações, eventos, acontecimentos etc. Fazemos uso de corpos, objetos, espaço, tempo, sons, vozes, música, luz, escuridão, ritmos, silêncio, desenho, rastro, escrita, leitura, fala, gesticulação. Todos esses elementos são encarnados, em fluxo, entre o movimento e a quietude, enquanto mobilizamos os limites borrados. Nessa dança aqui esboçada, insistimos em “experimentar o experimental” (OITICICA, 1972), em direção a territórios de enunciação que nos orientam a novas formas de vida e novos modos de estar juntos.

Co-produção de Corporeidades e Subjetividades

Quando invocamos o corpo sensível como um campo de presenças em contínuum, não estamos nos referindo a uma noção clara, definida e contida de corpo, mas sim às relações, aos processos e interações constantes entre o interior e o exterior. Com o objetivo de conceituar construtivamente um dos elementos mais essenciais, bem como um dos mais discutidos atualmente, que exploramos nos laboratórios da dança a importância de introduzir o conceito de corporeidade. A noção é discutida por Lepecki em uma palestra intitulada *Performance e Corporeidade*, apontando-nos na direção de ampliar noções e percepções do corpo sensível, deslocando-se de uma noção estável do corpo: “corpo apropriado” como um “vaso para um ser auto-centrado” ou “um corpo bem definido e

autônomo” (LEPECKI, 2014)⁹. Lepecki descreve o corpo como uma constante “formação, deformação, transformação”, gesticulando para outros campos de significado. A corporeidade refere-se ao corpo como uma “multiplicidade, assembléia entrelaçada no real” (LEPECKI, 2014). Ele confronta a transitoriedade permanente do corpo (sua natureza simultaneamente persistente e instável) e revela sua “transitividade pura”, sustentando uma ponte com outras disciplinas e temas (abordando as ressonâncias corporais de gênero, questões políticas, raciais e estéticas). No tempo adverbial, indica a “realidade sempre circunstancial da dependência fisiológica da estrutura e das forças econômicas, linguísticas, políticas e das forças da imaginação e do desejo” (LEPECKI, 2014). Ele fala sobre o movimento na direção da “corporeidade”, proposta em 1995 no âmbito dos Estudos da Performance, para enfrentar as complexidades e os desafios que estavam surgindo em relação ao questionamento do corpo nas live arts. Lepecki nos faz lembrar que o discurso crítico em torno do corpo sempre precisa trabalhar para recusar a utilização dos corpos como “veículos ou instrumentos para a expressão de outra coisa” (LEPECKI, 2014).

A produção de corporeidade está sempre entrelaçada com a co-produção de subjetividade. É aqui que podemos introduzir o conceito complexo, intensivo e amorfo da singularidade. Lepecki explica que, na co-produção de subjetividade e corporeidade, existe uma luta que se manifesta entre a individuação (poderes normativos) e as potencialidades abertas das singularidades (modos de individuação coletiva longe da forma judicial e monódica da pessoa). Isso significa que, no processo de formação corporal/subjetiva, existe uma tensão entre nosso condicionamento social para a consolidação consensual em uma idéia e imagem genérica de seres autônomos individuais e, por outro lado, modos de individuação coletiva desconhecidas, intratáveis e não categorizadas. Lepecki se refere a isso como performar atos dissensivos (LEPECKI, 2016, p.4). Ele usa o conceito de singularidade para expressar as práticas dissuasivas de corporeidade e subjetividade que ele identificou em uma série de obras e processos coreográficas concretos, relevantes para o laboratório artístico com suas noções ampliadas e experimentais de dança e performance.

Deleuze descreve as singularidades e os eventos singulares, como “pontos de inflexão e pontos de virada em passagens estreitas e em lugares com presença de nó; pontos

⁹ Acesso: <https://artmuseum.pl/en/doc/video-performans-i-cielesnosc>

de fusão, condensação e ebulição; pontos de lágrimas e alegrias, doença e saúde, esperança e ansiedade, pontos sensíveis” (DELEUZE, 1992, p.52). Portanto, nos referimos às singularidades que penetram, fluem, compõem, desmascaram e refazem a consciência, re-singularizando a subjetividade na co-produção com a corporeidade. Elas contêm e liberam uma multiplicidade complexa, ou uma “complexidade múltipla” que gera territórios de enunciação a serem revelados e reconhecidos, como Lepecki escreve em relação a elas. Lepecki faz referência a Georges Didi Huberman, que descreveu a singularidade como “irredutível e, portanto, portadora de estranheza” (LEPECKI, 2016, p.6). A referência de Didi Huberman à estranheza é inspirada na construção de Deleuze deste conceito, importante para a filosofia da imanência e para os “pontos sensíveis”.

Ao expressar e manifestar essas singularidades, Bakhtin ressalta que “a vida genuína [o que também pode ser considerado uma re-singularização da subjetividade] da personalidade ocorre no ponto de não coincidência entre um homem e ele próprio, no seu ponto de vista partido além dos limites de tudo o que ele é como um ser material, um ser que pode ser espiado, definido, previsto, além de sua própria vontade [...] e a penetração dialógica dessa personalidade, durante a qual se revela livre e reciprocamente” (BAKHTIN, 1984, p.59). É num ponto de viragem não finalizável e não predeterminado, no limiar da existência. É possível, dentro do laboratório artístico, gerar e propor ambientes que nos permitem atingir esses limiares, e estimular esses “pontos sensíveis”? Como é que podemos desencadear essas experiências do limite, considerando a ampla noção que Oiticica se refere como “experiências ambientais sensoriais”, que faz parte do seu programa ambiental (Oiticica, 2011, p.81)? Podemos potencialmente alcançar as fronteiras da terra de ninguém que é ao mesmo tempo de todos, através de estruturas vivas experimentais e sincréticas que reconhecem a diversidade?

O coletivo

A formação de corpos coletivos, tanto como processos harmoniosos quanto conflituosos, surge dos inter cruzamentos e inter-entrelaçamentos de múltiplos e diversos campos de presenças, através de práticas coletivas. Um corpo coletivo pode ser composto de processos tanto fragmentários quanto integrais, podendo ocorrer de forma intercambiável. Aqui estamos lidando com os comuns, conforme Antonio Negri e Michael

Hardt defendem: “das línguas que criamos, as práticas sociais que estabelecemos, os modos de sociabilidade que definem nossos relacionamentos” (NEGRI; HARDT, 2009). O coletivo e os comuns são compostos pelo entrelaçamento dos indivíduos e da sociedade, e o que está entre e além deles. A intenção é estar além da oposição pública e privada, material e imaterial. Ao longo deste trabalho, há um desejo de redefinir o coletivo como uma rede de relações interdependente e infinita, parte da “carne do mundo” (MERLEAU PONTY, 1968), composta de seres humanos, animais, vegetais, minerais, o intergaláctico...etc. (DELIGNY, 2015, p.44). Isso se desloca além de uma compreensão e valorização antropocêntrica (VIVEIROS DE CASTRO, 2002)¹⁰ e é limitada pelos modos de ser/estar e da vida (DELIGNY, 2015, pp.26-29)¹¹. A escrita de Fernando Deligny nos inspira a pensar de outra forma sobre os modos de estar juntos, “a rede é um modo de ser” (DELIGNY, 2015, p.15), um estado de tecelagem intuitivo de relações no mundo, ressoando, pulsando com e atuando sobre o mundo, assim como o mundo ressoa, pulsa e atua sobre nós.

Aqui invocamos brevemente uma perspectiva do novo materialismo, apresentada por Jane Bennett em seu livro *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* (BENNET, Jane, 2010). Ela explora a perspectiva de um mundo povoado por coisas animadas e matéria vibrante. Seu livro é um projeto filosófico e político, incentivando relações mais inteligentes, ecológicas e (materialmente) sustentáveis. Isso se refere a modos de estar ao lado, produzir e consumir com matéria vibrante e coisas vivas. Bennett defende uma vitalidade da matéria (organismos humanos e não humanos) em oposição à imagem da matéria instrumentalizada, tal como existe nas nossas fantasias destrutivas egoístas de conquista e consumo. A perspectiva da dominação e instrumentalização da matéria limita nossa percepção, “impedindo-nos de detectar (ver, ouvir, cheirar, provar, sentir) uma gama mais completa de potências não-humanas que circulam por dentro e dentro dos corpos humanos. Esses poderes materiais, que podem ajudar ou destruir, enobrecer ou degradar-nos, em qualquer caso, chamam nossa atenção” (BENNET, Jane. 2010, p.ix). Somos

¹⁰ Neste texto, assim como em outros, Viveiros de Castro discute a presença de intencionalidades e alteridades políticas que potencialmente existem em todo o universo, ultrapassando a condição humana. Essa reflexão é influenciada por seu contato com o pensamento indígena.

¹¹ “Por aí se vê que a rede e o que se pode chamar “a sociedade” não são a mesma coisa. Melhor: essa coisa do que é a sociedade, onde o ser consciente de si se esbalda, pode tornar-se tão coercitiva, tão ávida de sujeição, que as redes se tramam fora da influência da sociedade abusiva”.

[12] Neste texto, Helio Oiticica refere-se a Yoko Ono, de um texto publicado por ela em 1971: *Qual é o relacionamento entre o mundo e o artista?*

convocados para ampliar nossas relações de afetividade e intencionalidade para interagir e reconhecer essa matéria vibrante.

Ao lado de Bennett e Deligny, estamos trabalhando na direção de uma abordagem prática e teórica que se entrelaça, experimenta e é atenta à essa matéria vibrante, no processo de re-articular valores. Hélio Oiticica oferece uma reflexão sobre a tarefa central do artista: “criar não é a tarefa do artista. Sua tarefa é a de mudar o valor das coisas” (OITICICA, 2009, p.41)¹². É em parte através das intuições, sintomas e os acontecimentos ao acaso que as práticas artísticas avançam e se deslocam para outros valores. Deligny flerta com uma noção de intuição que dialoga com o conceito de Merleau-Ponty, de *cogito tácito*, como a consciência corporal e sua relação perpétua com o mundo (MERLEAU-PONTY, 1989)¹³. Deligny faz uma diferenciação entre o fazer e o agir como formas diferentes de se relacionar com o mundo, que se baseiam na intuição versus pensamento logocêntrico (DELIGNY, pp.25-32). Aqui, o desafio é evitar simplificar e inverter sua importância, numa tentativa de ir além de uma interpretação binária de logos versus práxis.

Ao pensar sobre os comuns, refletimos sobre a condição humana, sobre como nos inserimos no mundo humano (através de palavras e atos). Isso nos traz de volta para a produção de campos de presenças, que podem ser abordados através de novos paradigmas de produção do conhecimento que valorizam o *cogito tácito*, reflexividade corporal e intuição, além de dar mais protagonismo ao mundo. Assim como a aranha é movida por seu ambiente, em um relacionamento ambíguo que Deligny sugere existe entre a aranha e o “recanto” onde a teia de aranha é tecida ou se tece, nossos corpos vivos movendo e sendo movidos, moldando e sendo moldados, transformando-se e sendo transformados pelos nossos arredores sensíveis. Através das operações micro-políticas invisíveis no coração da própria existência, tecemos teias de afetividade que nos permitem sustentar caminhos heterogêneos (perspectivismo) de ser/estar e perceber o mundo. Simultaneamente, as forças micro-políticas existentes são ocasionalmente usadas para coagir o ser humano, subjugando o indivíduo e reproduzindo relações de desigualdades e violência. Isso acontece tanto através da repressão inconsciente, como consciente, do corpo vibrátil, que está entrelaçado

¹² Neste texto, Helio Oiticica refere-se a Yoko Ono, de um texto publicado por ela em 1971: *Qual é o relacionamento entre o mundo e o artista?*

¹³] “O cogito tácito, a presença de si mesmo, não sendo menos do que a existência, é anterior a qualquer filosofia, e se conhece apenas nas situações extremas em que está ameaçada: por exemplo, no medo da morte ou no olhar de outro sobre mim”.

com a matéria vibrante, ao longo dos processos macro-políticos impostos por uma cultura ocidental, moderna, patriarcal e dominante. Isso inclui o projeto neoliberal e colonial, e está interligado com as condições do capitalismo cultural e cognitivo (NEGRI; HARDT, 2000)¹⁴.

No primeiro capítulo, iremos analisar as estruturas de poder relacionais e como elas estão centradas no corpo, considerando as operações micro-políticas e como elas se relacionam, ressoam através, e qual é a sua relevância e potencialidade diante do biopoder, diante da complexa realidade local e global contemporânea. Também complementaremos a noção de intuição de Deligny, ao analisar as intuições e sintomas (DE DUVE, 2007) intercambiáveis que se manifestam através de práticas artísticas na dança experimental, e particularmente nos laboratórios de dança. Finalmente, vamos apresentar os cinco princípios ético-estéticos que surgiram, no espaço híbrido entre os sintomas e intuições através desse processo elíptico, de idas e voltas entre prática e teoria. São os princípios que orientam os laboratórios de dança e as práticas coletivas. Nesta dissertação, eles estão intimamente conectados com a descoberta e o desenvolvimento do conceito do corpo sensível como um campo de presenças em continuum. Eles nos fornecem uma visão e uma reflexão mais ampla e multidirecional sobre o que pode um corpo sensível, como campo de presenças, em fluxo e em relação.

No segundo capítulo, entramos em uma discussão mais profunda sobre o laboratório de dança e as práticas coletivas, como parte de um fenômeno maior referido como o laboratório artístico. Isso faz parte do que Claire Bishop se refere como o crescente engajamento em práticas sociais, colaborativas e coletivas, deslocando-se de formatos baseados no produto e indo na direção de formatos comprometidos com o processo (BISHOP, 2012). Através de um construtivismo conceitual, ofereço e compartilho uma definição multidirecional do laboratório artístico e seus potenciais em esferas de ação, formatos e questões relevantes envolvidas. O laboratório artístico nos fornece com um

¹⁴ Houve uma grande transformação no processo de produção, reduzindo o papel do trabalho industrial e substituindo-o pelo que Negri e Hart se referem como “produção biopolítica”. A produtividade dos corpos e a produção e manipulação de afetos (emoções / sentimentos) é essencial para esse contexto. A produtividade do corporal e do somático é um elemento muito importante nas redes contemporâneas de produção biopolítica, ao lado do trabalho imaterial na economia contemporânea (as redes informativas e comunicacionais afetam o surgimento desta nova ordem mundial, organizando a globalização e controlando a direção do imaginário social).

campo de experimentação estética, micro-política e social, é um tempo-espaço dedicado a questionar, estudar, testar e ensaiar como o campo coletivo e singular de presenças poderia potencialmente ser ampliado em direção a um campo de resistência, re-existência e cuidado. Apresento o Projeto Entre Serras (fundado, conceituado e curado por Carol Pedalino, Aline Bernardi, Dasha Lavrennikov) como uma experiência concreta e intensiva de um laboratório de dança e processos coletivos que eu co-organizei e os quais participei ativamente, em 2015 e 2016. Para essa dissertação, optei em dar foco à este laboratório [Entre Serras] porque foi onde consegui reunir mais material multi-vocal. Tem sido uma experiência que gerou uma grande quantidade de feedback e reflexão, para mim e para as outras organizadoras e os participantes, sobre as futuras orientações do como pensar, construir, re-estruturar, facilitar, documentar e analisar um laboratório de dança e prática coletiva. Compartilho três estruturas de trabalho (selecionando entre muitas outras que foram usadas) que foram desenvolvidas nos laboratórios realizados durante o Projeto Entre Serras. Isso oferece uma reflexão sobre os tipos de práticas que podemos nos envolvermos, ilustrando as diversas qualidades e intensidades de produção de conhecimento e experiências em que estávamos engajados. Este capítulo é concluído com reflexões polifônicas das experiências do Entre Serras (parte do material foi organizado em uma publicação que teve lançamento on line).¹⁵ composto de múltiplas vozes dos artistas-participantes, artistas co-organizadores e diversos colaboradores que compartilharam uma multiplicidade de processos: produção de subjetividade e corporeidade (corpo vibrátil), mudanças ontológicas, realizações fenomenológicas e processos de re-singularização que se mobilizaram.

No último capítulo, exploramos os conceitos de **incorporação e os comuns** no processo da reconfiguração de noções de generosidade, abordando e explorando territórios corporais e subjetivos conhecidos e desconhecidos da existência. Nem sabemos do que o corpo é capaz, quando se torna mais conciente de estar em relação com os outros e em contínuum, indo além das fronteiras tradicionais e dicotomias que separam o corpo de si, do mundo e de outros. Nós mergulhamos nas ontologias instáveis da dança e nós refletimos sobre as potencialidades que essa instabilidade, e a fragilidade conseqüente, tem para gerar

¹⁵ Acesso ao publicação Entre Serras:

http://docs.wixstatic.com/ugd/4381b0_1d99dc0478e34d1fbf91aeb9f308c94b.pdf

novas formas de comunicação, expressão e convivência. Essas revelações nos permitem compreender melhor os processos de resistência, re-existência e cuidados, em conjunto com uma investigação aprofundada dos cinco princípios que sustentam esse trabalho. Isso também nos permite contextualizar o laboratório artístico em um quadro epistemológico e ontológico (de dança, performance e filosofia), isto é, suas abordagens e modos de produção de campos de presenças, sentido e conhecimento. Esta ontologia da dança, na fabricação coletiva, é configurada e re-configurada, se localiza e se desloca. É simultaneamente resistente, de forma ambígua, e às vezes inconsciente das condições semio-capitalistas que o circundam e que capturam sua natureza virtuosa, comunicativa e afetiva. A fabricação coletiva desta ontologia é importante para entender e desenvolver as ferramentas materiais e conceituais, que temos à nossa disposição, bem como para promover um pensamento crítico, que está enraizado em uma oscilação entre a percepção, intuição e a reflexão, entre a produção de presenças e a produção de sentidos. Neste último capítulo, exploramos as abordagens ético-estéticas de Hélio Oiticica e Lygia Clark, dois artistas que trabalham também com o engajamento do corpo vivo e sensível como um campo de presenças, que os leva à mobilização de estruturas vivas, expressivas e para a mediação de métodos sutis de resistência, reexistência e cuidado. Suas obras e proposições ativaram operações poéticas, micro-políticas, sociais e ecológicas e foram manifestadas e concebidas através de um processo elíptico de prática e teoria. Seus processos eram uma composição construtivista de ação, pensamento, invenção, escrita, questionamento, desconstrução e formulação de conceitos e neologismos destinados a verbalizar e articular os campos de presenças e a produção de sentido em oscilação, com os quais estavam trabalhando e experimentando. Minha intenção é compartilhar brevemente como esses dois artistas continuam sendo extremamente relevantes para os campos de comunicação, filosofia, estudos da performance e da dança experimental. Eles nos ofereceram uma gama de ferramentas preciosas, flexíveis e amplamente interpretáveis, como também questões e estruturas vivas para serem multiplicadas e reinventadas, que são dedicadas a uma ética de ação e experimentação. Esta ética de ação nos guia para reconfigurar uma ética de generosidade.

CAPÍTULO 1: Princípios ético-estéticos: reconstituindo corpos em movimento como territórios existenciais

Neste primeiro capítulo, começamos com uma reflexão sobre a evolução dos princípios ético-estéticos que sustentam o processo da pesquisa-prática realizada ao longo desta dissertação, particularmente direcionados para questionamentos sobre laboratório artístico. Em parte, foram os escritos de Felix Guattari que inspiraram e sustentaram minha insistência aqui em desenvolver uma abordagem ética-estética para a pesquisa e a prática. Os escritos e conceitos desenvolvidos por Guattari me desafiaram a questionar e capturar as particularidades dessa abordagem, ou seja, os princípios dos quais deslocamos nosso peso e testamos e exploramos novos caminhos. Para este trabalho, dentro de um panorama de um paradigma ético-estético, proponho cinco princípios, que serão desenvolvidos ao longo deste capítulo, na tentativa de traçar, articular e criar um contorno para o material. A intenção é gerar uma espécie de bússola, sensível e suscetível às particularidades do ambiente, para guiar a prática e a teoria, a partir do qual poderíamos continuar a agir e propor, gerando um quadro conceitual para ação e pensamento. No entanto, é importante acentuar que eles são princípios extremamente interdependentes, complexamente entrelaçados e intercalados, e não se reduzem à sua simplificação em cinco categorias. São princípios que considero para nós, como seres humanos, necessários de reconhecer e ensaiar com urgência em nossas práticas artísticas e de vida. Compreendo a dança como uma filosofia de gesto, que nos fornece ferramentas para explorar, reconhecer e trabalhar com eles. Aqui, neste trabalho, há um compromisso de reconhecê-los e ensaiá-los: 1. infinito como condição 2. Interdependência e singularidades 3. Potencial de fragilidade: interações de afetos 4. Inclinação para o outro: fluxos e forças 5. Fascínio pela exterioridade. A interação desses princípios afetou e transformou as maneiras de me perceber e me ver, como também a maneira de ver os outros participantes do trabalho. Cada um dos participantes, independentemente dos papéis, tinha perspectivas diversas e uma potencialidade comum em desdobramento, uma unidade vital e uma multiplicidade de pontos de vista. Isso exigiu uma abordagem fenomenológica e hermenêutica para expandir nossa consciência da percepção do potencial e do horizonte de possibilidades do laboratório artístico.

Proponho partimos do corpo sensível como um campo de presenças em contínuum, em diálogo com a teoria, que recupa suas raízes epistemológicas gregas: modo de ver, contemplar, especular, observar. As intuições e ferramentas conceituais iniciais que começaram a me guiar vieram de explorar as relações e interlocuções entre a concepção das três ecologias de Felix Guattari (1. a subjetividade humana; 2. as relações sociais; 3. o meio ambiente) e a cosmologia Tupi Guarani, como possíveis filosofias paralelas que desafiam nosso sistema dominante de valores contemporâneos. Quer dizer, uma reflexão sobre os modos de pensar e estar juntos, apontando para outras possibilidades. A noção "em contínuum", de fluxo, utilizada ao longo deste trabalho, refere-se ao corpo entrelaçado e inseparável de suas dimensões de subjetividades, intersubjetividades e ambientais, uma apropriação das três ecologias de Guattari (GUATTARI, 2000). Este corpo também performa (realiza/interpreta) e percebe a singularidade, tanto no que vê e experimenta (excesso de ver) como no que é negado à sua visão e percepção, devido ao espaço / lugar e perspectiva que cada um ocupa, que ninguém mais pode ocupar ao mesmo tempo, como descrito por Bakhtin (1984). Essa visão está em ressonância com a fenomenologia dos sentidos de Merleau Ponty (2002). Através do jogo de palavras, o poeta Mark Strand nos fornece uma perspectiva poética do que Bakhtin se refere como interminável (BAKHTIN, 1984, p.53), um campo peculiar de presenças que também implica ausências, convidando-nos a ir além das dicotomias.

*Em um campo / Eu sou a ausência / de campo. Isso é / sempre o caso. /
Onde eu sou / eu sou o que está faltando. Quando eu caminho / Eu separo
o ar / e sempre / o ar se move dentro / para preencher os espaços / onde o
meu corpo está. / Todos temos razões / para mover / Eu me movo / para
manter as coisas inteiras. (STRAND, 1979)*

Se consideramos que não há limites de dentro para fora, é necessário estar ciente do contexto e das condições contemporâneas em que vivemos e passamos, que são internalizados e reproduzidos por nós. Nosso contexto é em parte também caracterizado pela crise e fragmentação social, política, econômica, ecológica e existencial, com grandes ondas de conservadorismo, fundamentalismo e nihilismo. Ao longo do processo de pesquisa, foi importante compreender e fundamentar o contexto político, econômico e social em que manobramos: Felix Guattari e Gilles Deleuze, ao lado de outros filósofos políticos (teóricos e ativistas), muitos provenientes dos autonomistas (um movimento marxista italiano que

surgiu na década de 1960 incluindo Antonio Negri, Paulo Virno, Franco Bifo Berardi, Giuseppe Cocco, Michael Hardt), nos ajudam a traçar alguns dos sintomas e condições urgentes. Eles caracterizam o atual território existencial dominante (parte de um sistema global que Guattari descreve como WIC) dentro do qual estamos trabalhando e vivendo, e estamos condicionados por eles: quais territórios e relações de poder estamos resistindo e desestabilizando através do nosso trabalho e por quê?

I.1 Dos Sintomas às Intuições: a incorporação do pensamento em movimento

Eu me comprometo a desenvolver uma abordagem construtivista transdisciplinar, inspirada pelas estratégias construtivistas, éticos e estéticos, da obra do Hélio Oiticica (BRAGA, 2007). Essa abordagem procura observar e escutar aos sintomas e intuições (DE DUVE, 2007) que respondem à realidade contemporânea em que vivemos. A intenção é ir além dos modelos anthro, logo e ego cênicos, que são difundidos e reproduzidos através: de um sistema de educação antiquado e convencional; pelos meios de comunicação de massa; e através das noções globalizadas e universalizadas de cultura. Diversos autores e pesquisadores que estão trabalhando entre os campos da filosofia, comunicação, política e artes comprometem-se a explorar as questões de subjetividade, onde me incluo, a fim de ampliar a definição de subjetividade. Para isso, insisto na necessidade de questionar e ampliar nossas noções e imagens do corpo, incluindo o conceito da corporeidade, sendo usado principalmente no campo do estudo da performance. Guattari, sendo um desses autores que inspirou muito essa escrita, em seu último livro, *Caosmosis*, se dedica a ilustrar e a expressar como as mudanças de consciência têm o potencial de acontecer através de operações micro-políticas, experiências estéticas e o que Guattari em parte se refere como “acontecimentos singulares” (GUATTARI, 1995, pp. 18-19). Neles, o corpo sensível, em continuum com seu ambiente, um ser móvel no mundo, torna-se ciente e em conexão com a duração. Henri Bergson se refere a esse experiência como “tempo real” (BERGSON, 1911), como algo ativado e pulsante, relacionado às lógicas de *aion* e *kairos* (PELBART, 1993, p.35)¹⁶, em constante fluxo e mudança, potencializando a consciência e vida. Através dos “acontecimentos singulares”, as multiplicidades e singularidades da subjetividade e da

¹⁶ Descrito por Peter Pal Pelbart: “o *aion*, que é esse presente que faz jorrar de dentro de si o tempo, e o *kairos*, que é o momento adequado, o bom momento para decidir e fazer.”

corporeidade têm o potencial de emergir, se bifurcar e mutar apontando para territórios existenciais de enunciação alternativos e inusitados. Uma questão central é como, nesse processo, podemos adquirir consistência e persistência:

Fazer funcionar o acontecimento como portador eventual de uma nova constelação de Universos de referência [...] voltado para a construção da subjetividade [...] o tempo deixa de ser vivido passivamente; ele é ativado, orientado, objeto de mutações qualitativas. A análise não é mais interpretação transferencial de sintomas em função de um conteúdo latente preexistente, mas invenção de novos focos catalíticos suscetíveis de fazer bifurcar a existência. Uma singularidade, uma ruptura de sentido, um corte, uma fragmentação, a separação de um conteúdo semiótico – por exemplo, a moda dadaísta ou surrealista – podemos originar focos mutantes de subjetivação [...] harmonias, polifonias, contrapontos, ritmos e orquestrações existenciais inéditas e inusitadas. Complexificação desterritorializante essencialmente precária, porque constantemente ameaçada de enfraquecimento reterritorializante, sobretudo no contexto contemporâneo, onde o primado dos fluxos informativos engendrados mecanicamente ameaça conduzir a uma dissolução generalizada das antigas territorialidades existenciais [...] Nessas condições, a tarefa da função poética, em um sentido ampliado, é recompor universos de subjetivação artificialmente rarefeitos e re-singularizados [...] de catalisar operadores existenciais capazes de adquirir consistência e persistência. (GUATTARI, 1995, pp.30-31)

É importante ressignificar o noção da “análise” no campo das ciências sociais, como Guattari faz em relação ao seu trabalho no campo da psicanálise. A análise também pode significar a invenção e geração de novas possibilidades e focos através de “acontecimentos singulares”, cultivando a reflexão-ação. Ao mesmo tempo é crucial vislumbrar e detectar as condições dos sintomas pós-fordistas em que vivemos, e como essas condições determinam nossas formas de pensar, sentir e agir. Isto que dizer, como Guattari nos instiga, trabalhar para prever uma concepção mais “transversalista” de subjetividade, entre o “coquetel subjetivo contemporâneo” que inclui: 1. Territórios existenciais 2. Universos incorporados: sistemas de valores com suas implicações sociais e culturais. Através de abordagens inovadoras para a investigação da práxis, pretendemos progressivamente ampliar a consciência e visibilizar como essas dimensões mecânicas tecnológicas (máquinas de informação e comunicação) e sociais, participam na formação de nossas subjetividades, em sua “natureza transversal”.(GUATTARI, 1995, p. 4). Neste trabalho, nos comprometemos com, não só ficar fixo no direcionamento da análise de uma realidade opressiva em sua produção de subjetividades dominantes, baseado no que muitos autores já fizeram de forma muito eloqüentemente. Ao mesmo tempo, nos dedicamos a entrar em diálogo com a presença dessas forças biopolíticas que se inserem em nossas vidas e corpo-mentes. Através

da prática e reflexão, insistimos em forjar linhas de fuga e bifurcações em direção a processos de singularização, em nossas múltiplas dimensões existenciais. Re-invocamos a definição de Deleuze, “Singularidades são pontos de virada e pontos de inflexão, pontos sensíveis.” (DELEUZE, 1990, p.52).

Assim, ao invés de se concentrar em “encontrar soluções” para modos mais sustentáveis de estar juntos, estamos trabalhando através de operações poéticas e micro-políticas, experiências estéticas e perguntas infinitas, testando, expulsando, e gerando novas possibilidades de operações. Assim, nossos territórios existenciais estão em evolução e involução criativa (DELEUZE; GUATTARI, 2005, pp.239-240)¹⁷. Isso exige que estejamos em uma adaptação consciente aos contextos sensíveis: quer dizer, uma filtragem, afinação e sincronização. Não existem respostas claras, universalizadas aos modos “corretos” (positivistas) de estar ou pensar. Mas, podemos criar indicadores e uma espinha dorsal ética-estética para guiar e continuar intuindo, inventando e refletindo através daquilo que percebemos individual e coletivamente, ouvindo, observando, cheirando, sentindo, provando e degustando o meio ambiente e nossas relações.

Estamos trabalhando através de sintomas e intuições, em ressonância com o teor de arte e crítica, do autor Thierry de Duve (DE DUVE, 2007)¹⁸. Ambos são espécies de sinais que devemos aprender a ler e a ouvir, que existem em nos nossos “contextos sensíveis” materiais e imateriais. Eles influenciam os movimentos / fenômenos artísticos e sociais, bem como os entendimentos e reconfigurações do que é considerado arte, ou mais especificamente dança. Invocando o campo das intuições, o que nutre nossos processos poéticos e estéticos, também se refere ao que ainda não está plenamente consciente: “A arte

¹⁷ Deleuze e Guattari escrevem que uma involução é uma "evolução que não passa de algo menos diferenciado para algo mais diferenciado, no qual deixa de ser uma evolução filial hereditária, tornando-se comunicativo ou contagioso ... o termo que preferimos para esta forma de evolução entre termos heterogêneos é "involução", com a condição de que a involução não seja de forma alguma confundida com a regressão. Tornar-se involutivo, a involução é criativa ... envolver é formar um bloco que execute sua própria linha "entre" os termos em jogo ... criando nada menos do que mundos novos ... Uma involução temível nos chamando para devires sem ouvidos".

¹⁸ Thierry de Duve escreve, “É raro que eu diga que não é arte. Em geral, para mim são casos limítrofes, quando se trata de um problema de ética do artista, quando há algo antiético, não antiestético. Nesse momento, tenho problemas[...]o que é um sintoma? Quero tirar as conotações negativas da palavra. Um sintoma é quando o médico diz: "Você tem os sintomas da gripe". Ou o psicanalista diz: "Você é neurótico, esses são os seus sintomas". Um sintoma é um sinal. É preciso saber lê-lo. É um indício. E uma intuição é a mesma coisa, mas do lado do criador do sintoma[...]deve[m] ser interpretado[s].” Access at: <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002007000300011>

não reproduz o visível; ela torna visível”¹⁹, afirmou Paul Klee. No estado urgente de nossa realidade contemporânea precisamos profundamente recuperar essa lógica de intuição, que em parte emerge de uma sintonização profunda entre o organismo e o meio ambiente, experimentando-se como um componente igual e integrado do ecossistema. Como uma sociedade global, estamos aparentemente no limite do colapso e, no entanto, vaga-lumes sobreviventes e discretos continuamente emitem sinais e nos guiam em direção às nossas esperanças submersas. Essas esperanças incluem a materialização de um novo paradigma intersubjetivo, outros modos de convivência que priorizam a sustentabilidade da vida sobre a acumulação insustentável de capital e poder. Esses vaga-lumes, tanto como criaturas quanto como forças, servem metaforicamente como imagens de sobrevivência, de resistência nômade de pensamento e ação, e de um ativismo político e poético viável, descritos por Georges Didi-Huberman em seu livro recente, *Sobrevivência dos Vaga-lumes* (DIDI-HUBERMAN, 2009). Eles são as forças emanantes e vitais que orientam e revelam nossas intuições individuais e coletivas. Didi-Huberman nos adverte sobre os perigos e os afetos sufocantes de promover uma atitude apocalíptica, que muitos escritores, pensadores e até ativistas têm a tendência a assumir, levando-nos a antecipar uma conquista sobre nós, onde ainda não aconteceu. Em vez disso, devemos estar na procura, pronto para detectar as oportunidades e os lampejos dos brilhos que aparecem e desaparecem dos vaga-lumes. Isso quer dizer, aguardar as forças inesperadas que atravessam e iluminam nossa intuição, sem as quais começamos a enfraquecer e desvanecer. Didi-Huberman descreve que se manifesta como: “o espaço interino”, que é temporário, nômade, improvável, também é um sonho para aberturas, para possibilidades, para luzes apesar de” (DIDI-HUBERMAN, 2009). Em nossos momentos mais sombrios e tormentosos, o resplendor dessas formas de resistência frágeis e sutis, pode oferecer-nos uma oportunidade súbita e inesperada, uma intuição em uma faísca. É o relâmpago, a oportunidade que é comparável à forma como os filósofos gregos imaginaram e descreveram a lógica dos kairós, o que eu mencionei anteriormente. Ou seja, o tempo de pulsação crítica e o momento ideal, dependendo de um estar em sintonia com o meio ambiente, em duração. É uma percepção e consciência do tempo que escapa às normas e regulamentos da cronologia.

¹⁹ acesso: <https://www.saylor.org/site/wp-content/uploads/2012/02/ARTH208-4.4.3-Paul-Klee.pdf>

Antes de avançar para falar sobre a intuição na esfera da dança e da performance, gostaria de invocar uma outra inspiração e perspectiva importante sobre a potência da intuição, descrito pela Audre Lorde, autora, feminista e ativista de direitos civis. Ela estava envolvida em temáticas paralelas de existência da minoria (sendo ela mesma negra, feminina, lésbica), afetada e atravessada pelas vozes e ecos de populações e forças marginalizadas, bem como a potência das idéias sem nome e sem forma, em emergência, como formas de resistência e arte. Ela lutou pela resiliência e sobrevivência dessas forças e idéias intuitivas e ambíguas que ela chamou de “poesia” no sentido mais amplo (pensamento, movimento, som, traços, palavras etc.):

Pois é através da poesia que damos o nome para as idéias que são, até o poema, sem nome e sem forma - prestes a nascer, já sentida. Essa destilação de experiência a partir da qual a verdadeira poesia nasce como um conceito de nascimento de sonhos, como idéia de nascimento sensível, como a compreensão de nascimentos do conhecimento [...] Eu falo aqui de poesia como a revelação ou destilação da experiência, e não a palavra estéril que, muitas vezes, os pais brancos distorciam para significar - para cobrir seu desesperado desejo de imaginação sem percepção [...] Para as mulheres, então, a poesia não é um luxo. É uma necessidade vital de nossa existência. Forja a qualidade da luz dentro da qual nós atribuímos às nossas esperanças e sonhos para a sobrevivência e a mudança, primeiro transformados em linguagem, depois em ideias, depois em ações mais tangíveis ... Os horizontes externos mais distantes de nossas esperanças e medos são pavimentados por nossos poemas, extraído das experiências cotidianas [...] E onde essa linguagem ainda não existe, é a nossa poesia que ajuda a modelá-la. A poesia não é apenas sonho ou visão, é a arquitetura esquelética de nossas vidas. A possibilidade não é tampouco para sempre, nem em um instante ... O que os pais brancos nos contaram, me faz pensar, portanto, no que eu sou; e o que as mães negras são em cada um de nós - o poeta que sussurra em nossos sonhos - me faz sentir que, portanto, posso ser livre. A poesia motiva a linguagem para expressar e orientar essa consciência e exigência revolucionária, a implementação dessa liberdade.²⁰ (LORDE, 1985, p.36)

O que ainda não está consciente, mas queima e acaricia a nossa pele e os sentidos em antecipação, é uma necessidade vital da nossa existência. Ele se manifesta através de sussurros, gritos, rachaduras, brechas, relâmpagos, faíscas, sonhos, devaneios e contra fluxos, fora da lógica do [tempo] cronos e das paisagens mensuráveis. É uma enorme fonte

²⁰ Lorde continua: "No entanto, a experiência nos ensinou que a ação no agora também é sempre necessária. Nossos filhos não podem sonhar, a menos que vivam, não podem viver a menos que sejam nutridos [...] devemos constantemente nos encorajar a nós mesmos e a tentar as ações heréticas que os nossos sonhos implicam e algumas de nossas idéias antigas menosprezam. Na vanguarda do nosso movimento para mudar, há apenas a nossa poesia para insinuar as possibilidades reais. Nossos poemas formulam as implicações de nós mesmos, o que sentimos dentro e o que fazemos real [...] Se o que precisamos sonhar (nossa poesia), para mover nossos espíritos mais profundamente e diretamente, é um luxo, então nós damos até o núcleo - a fonte - do nosso poder, a nossa mulher; derrubamos o futuro dos nossos mundos [...] Porque não há novas ideias. Existem apenas novas maneiras de fazê-los sentir, de examinar o que nossas idéias realmente significam e sentem".

de criatividade e crítica construtiva, e por isso a sua oscilação entre intuições e sintomas. Mas para acessar o que não é totalmente consciente e, no entanto, está borbulhando urgentemente na superfície da pele, requer nossa susceptibilidade, através do que nos referimos aqui como a intuição, os sonhos e o subconsciente que se manifesta na forma de poesia. Ser suscetível significa permitir-nos ser expostos as forças de vida e morte. Isso pode ser entendido como a percepção da intensidade da duração, o nascimento à presença, como é ilustrado por Jean Luc Nancy em seu livro *The Birth to Presence (O Nascimento da Presença)*. A presença toma forma e apresentação através da poesia. Nancy descreve isso como a borda em que a escrita escreve, as danças dançam, o desenho é traçado:

"A apresentação da presença. "Poesia" significa não um gênero literário como tal, mas o limite da literatura, da escrita onde nada está escrito, mas a chegada da presença, uma vinda que nunca pode ser escrita ou apresentada de forma alguma. A ponta em que a escrita escreve apenas o seu próprio limite, exposto a [...] para nos encontrar expostos, para existir. A existência é uma iminência da existência. Cada dia, cada instante nos expõe à sua necessidade, sua lei, seu capricho ... A própria presença é nascimento."(NANCY, pp.ix-x)

Consideramos que, na esfera da dança contemporânea e da performance, os sintomas e as intuições que produzem a prática (e as reflexões teóricas em conjunto) estão olhando e interagindo indiretamente e diretamente com as questões éticas críticas, que permeiam e desestabilizam nossa sociedade contemporânea, tanto em suas naturezas ambíguas quanto paradoxais. Estas questões éticas incluem: a precariedade e a alienação; o fluxo intenso, acelerado e imparável de informação (comunicacional e tecnológico) que nos envolve e acelera nosso senso de tempo e diminui o nosso senso de espaços relacionais compartilhados; um aumento das patologias sociais; violência e crueldade; paralisia e intolerância à alteridade devido ao medo e aos corpos - mentes anestesiados; apenas para nomear alguns. No entanto, o confronto e a exploração dessas questões, e das infinitas possibilidades e alternativas de resistência e esperança que existem em lutas alegres, apesar de, e dentro da nossa realidade contemporânea, é feita da maneira mais simples, informal, não quantificável, contraditória, através de modos impossíveis, desorientadores, sensuais, afetivos e ainda não descobertos. Todos esses caminhos, em última instância, estão questionando os temas, e através dos meios do corpo, do indivíduo, do coletivo, do humano (reconhecendo a complexidade dessas noções). A intuição que está surgindo nas práticas e preocupações artísticas do âmbito da dança experimental e da performance, incluindo as

minhas próprias práticas, tem sido a exploração e o envolvimento de nossos “sistemas imunológicos” e “filtros” existenciais / sociais / culturais / micro-políticos que processam e apalpam o mundo exterior-interior. Ou seja, uma constante reorganização e reconfiguração, através de uma diversidade de níveis biopsicossociais entrelaçados. Ou seja, os afinamentos corporais e psíquicos para perceber, expressar, comunicar e dar sentido ao ser e estar-no-mundo, através de diversas ferramentas e em diversas direções. Para nos ajudar a entender isso, Joroen Peeters, através da citação de Peter Sloterdijk, refere-se à noção de estar flutuando como “dependendo de estados compartilhados de disponibilidades e pressupostos comuns” (PEETERS, 2004, p.68), a atividade que Sloterdijk descreve mais profundamente como sendo humano. Estar em “esferas”, é estar em espaços simbólicos comuns, quer dizer, estar flutuando. Peeters também se refere ao nosso mundo interior mutável, “uma estrutura imune culturalmente formada” ou “um controle climático” que é reconfigurado e acumulado através de circunstâncias e condições na vida, é o que nos protege de um “mundo exterior alienígena”. Temos a possibilidade de oscilar entre o fechamento do espaço interno e a sua permeação e abertura. Essa oscilação e aclimatização ocorre mais ou menos conscientemente, e às vezes inconscientemente, enquanto re-ajustamos nossas estruturas imunes e nosso mundo interior. Na dança bem como nas outras práticas de artes do corpo:

"você organiza permanentemente o seu espaço interior, incorporando o espaço, a luz, a estrutura cultural e assim por diante; não é, portanto, um sentimento que se acrescenta ao gesto [ou ao movimento], mas, pelo contrário, muda tudo o que faz internamente, e nesse mesmo momento ... O contexto é uma realidade que já está sendo internalizada ... no fazer ou fazendo a 'flutuação' visível ... A nível metafórico, a abordagem do corpo também pode ressoar com a realidade cotidiana que nos rodeia e com a formação de esfera e a produção de significado que prevalece ali. O que chamamos de fora sempre estará relacionado aos espaços internos simbólicos que colocamos. No sentido mais mínimo, eles cobrem todo o nosso próprio organismo ... Nós realmente abordamos o mundo com sentidos, metáforas e conceitos que nos são familiares: em que extensão estão os sentidos culturalmente definidos, um resíduo depositado em nossa mente e nosso corpo que constantemente estabelece um jogo, e geralmente sem que se sinta ciência disso?" (PEETERS, 2004, pp.51-52)

Nesta passagem de escrita, Peeters indica o que, no campo da dança experimental e da performance, tornou-se um foco de interesse e campo de experimentação. Isso faz parte de um fenômeno maior a que eu me refiro aqui como "dança fronteiriças", que tem envolvido um pensamento crítico através do corpo sensível em continuum com seu ambiente por meio

de práticas experimentais de investigação e ação. Essas práticas coletivas são um tanto radicais, desestabilizadoras e transformacionais. Eles questionam diversos paradigmas do corpo e das relações humanas básicas, nos seus hábitos e condicionamentos, bem como na sua potencialidade e natureza transgressiva. Isto acontece através de um espaço experimental em que juntos pesquisamos, esticando os espaços internos existentes singulares para aumentar sua elasticidade e suscetibilidade com o intuito de entrar em diálogo com um mundo móvel que às vezes pode parecer estranho e assustador na sua infinitude (PEETERS, 2004, p.50). Os formadores de dança, bailarinos e coreógrafos, com quem eu troquei em diferentes escalas, e que através de suas práticas ilustram e exemplificam este fenômeno a partir de uma diversidade de abordagens são: Vera Manteiro (Portugal), Benoit Lechambre (Canadá), Meg Stuart (EUA / Bélgica), Keith Hennessy (EUA), Martin Stanberg (Suécia), Dani Lima (Brasil), Gustavo Ciríaco (Brasil), Lia Rodrigues, Bruno Caverna (Brasil / Rússia), Paulo Mantuano (Brasil), Rodrigo Maia (Brasil), Carol Pedalino (Brasil), Aline Bernardi (Brasil), Breno Caetano (Brasil / Bélgica), Maria Machado (Brasil). Alguns desses artistas são mais conhecidos internacionalmente²¹, enquanto outros, mais especificamente do Brasil, são menos conhecidos dentro do circuito internacional. Mas considero que eles estão promovendo práticas de pesquisa de dança e performance muito importantes, entrelaçados com uma exploração de outros modos de estar juntos e outras possibilidades de comunicação, alguns dos quais estão estendendo esse trabalho além da comunidade de dança.

No laboratório artístico estamos desenvolvendo práticas em diálogo direto com esse fenômeno, tanto devido a preocupações e interesses urgentes e questões essenciais compartilhados, que estimulam a prática-reflexão, como também pelas influências e inspirações dos artistas listados acima, com os quais trabalhamos. No terceiro capítulo serão compartilhadas as dinâmicas concretas e as estruturas de trabalho que usamos no laboratório artístico; bem como uma expressão polifônica das experiências dos diversos participantes, em termos da multiplicidade de explorações, intenções, questões e

²¹ Outras referências importantes que se encaixam nesse fenômeno, incluindo Xavier Le Roy (França), Jerome Bel (França), João Fiadeiro (Portugal), etc. Discutido por Andre Lepecki em seu livro "Singularity Dance in the Age of Performance".

transformações ontológicas, epistemológicas e fenomenológicas. Isso irá ilustrar diversas abordagens para o trabalho e os efeitos potenciais que elas geraram.

Questões constantes que precisam ser colocadas para acessar, refletir sobre e avaliar esta pesquisa e este processo criativo, precisam ser enraizadas no contexto: Por que e onde fazemos isso? Com quem estamos trabalhando e colaborando? Para quem e o que estamos criando? Quais são os efeitos imateriais e materiais sobre os corpos - mentes, as relações e os ambientes? Como podemos usar, transformar, ajustar as práticas para alcançar uma gama mais diversificada de participantes e públicos? E, essencialmente, qual é o sistema de suporte e a atitude de responsabilidade envolvidos? Com o desejo de gerar e ativar novos paradigmas e sistemas de valores, novas possibilidades de comunicação e modos de estar juntos, precisamos simultaneamente identificar, questionar e “desestabilizar” o que compreendemos e percebemos como modelos e sistemas de ordem dominantes e repressivos, padrões aceitos de medidas, subjetividades majoritárias e relações dominantes patriarcais. Uma coisa é fazer isso localizado num estúdio ou um ambiente seguro e protegido, mas é completamente outra história deslocar e mobilizar essas atividades - esses outros modos de ser e fazer juntos - em espaços públicos, em contato com qualquer um, sem idéia prévia de quem participará. Estes outros podem ter uma multiplicidade de reações fora do nosso controle e jurisdição: eles poderiam ser curiosos, menos adaptados, mais suspeitos, menos confiáveis, menos permeáveis, mais vulneráveis, mais em risco ou, por outro lado, mais arriscados, mais excessivos, mais radicais, mais suscetíveis. A incerteza e a inclusão da rua são fascinantes, mas com o tipo de trabalho que propomos, precisa de atenção, orientação e suporte. Desenvolver métodos e ferramentas para esses tipos de ações públicas estão em progresso, mas não serão discutidos com grande detalhe neste trabalho. Na dança, assim como na vida, estamos lidando com o corpo sensível como a expressão constante da existência em fluxo e da incerteza. Isso significa admitir e reapropriar a famosa citação de Spinoza: nós nem sequer sabemos de que é capaz um corpo, em suas potencialidades e em seus perigos. Para permitir-nos arriscar de forma coletiva e responsável, é preciso sempre ter prudência e cuidados profundos. Este cuidado e prudência é o oposto das paranóias e do receio produzidos e divulgados pelos meios de comunicação de massa, em relação ao outro desconhecido, à alteridade. Essa prudência, cuidado e conscientização como método é um saber fundamental, que é construído de

forma gradual, coletiva e contextual. Assim cultivamos ferramentas e refinamos a consciência para poder fornecer a troca com o mundo e com os outros, ao propor operações e experiências estéticas.

Quando se trata de configurar e transcender as fronteiras entre a arte e vida, Mikhail Bakhtin nos fornece um discurso muito relevante sobre a capacidade de gerar respostas em relação à abordagem do ser humano e sua prática artística e teórica (BAKHTIN, 1990). Ele propõe que devemos cultivar uma unidade responsável de pensar e realizar ações, isto é, ações que envolvam múltiplos territórios (subjetivos, relacionais e ecológicos). Ele apresenta conceitos como “pensamento de ação-realização” e “pensamento participativo (não indiferente)”, desenvolvido em sua filosofia do ato ou da ação responsável (em direção a uma filosofia do ato). Ou seja, na presença participativa de outros, somos mais propensos a assumir a responsabilidade por nossos pensamentos e ações. Ele argumenta que o ser humano não tem direito a um “não álibi de ser”, isto é, a uma evasão da incompetência única que é constituída pelo lugar de nunca ser repetitivo. Ele se refere a isso como “o único responsável pela ação que a vida inteira deve constituir”. De que forma podemos responder à construção de uma unidade, uma fusão e penetração, entre a vida e a arte, atualizada no eu? “devemos nos responder através e através ... Eu tenho que responder com minha própria vida pelo que experimentei e entendi como arte” (BAKHTIN, 1990 pp.1-2). Ou seja, a constituição e a reconstituição de nossa fundação ética-estética é contínua, sempre em progresso, tecendo entre pensar e agir. Eu considero que o caminho para a unidade de responsabilidade é composto de um processo de tropeçar e navegar através dos modos de ser e devir²² (DELEUZE; GUATTARI, 2005, pp.239-240). Juntos, refinamos a consciência de nosso campo de presenças em continuum para processos de involução criativa em aliança, isto é, um profundo fascínio e exploração das multiplicidades dentro, fora e através de nós. A vida e o arte devem assumir uma responsabilidade mútua, embora seja obviamente mais fácil e às vezes mais moderno se esconder atrás das cortinas da

²² Deleuze e Guattari escrevem “Becoming is a rhizome, not a classificatory or genealogical tree. Becoming is certainly not imitating, or identifying with something; neither is it regressing-progressing... Becoming is a very with a consistency all its own; it does not reduce to, or lead back to, ‘appearing’ ‘being’ ‘equaling’ or producing. A becoming-animal always involves a pack, a band, a population, a peopling, in short a multiplicity... We do not become animal without a fascination for the pack, for multiplicity. A fascination for the outside? or the multiplicity that fascinates us already related to a multiplicity dwelling within us? ... writing is a becoming, writing is traversed by strange becomings that are not becoming writer, but becoming rat, becoming insect, becoming wolf.”

indústria da arte, do entretenimento, das normas sociais, dos bodes expiatórios ideológicos ou das justificativas da “arte pela arte”, sem tomar responsabilidade por nosso “lugar de Ser” na incerteza e transformabilidade da vida (BAKHTIN, 1990). Segundo a fenomenologia dos sentidos, realizamos e percebemos a singularidade, tanto no que vemos (excesso de visão) quanto no que é negado à nossa visão, devido ao espaço / lugar e perspectiva que ocupamos, que ninguém mais pode ocupar no mesmo tempo.

Helio Oiticica e Lygia Clark são dois maestros muito importantes, tipos de feiticeiros, que eu consideraria figuras anômalas²³, de acordo com a terminologia de Deleuze e Guattari (DELEUZE; GUATTARI, pp.244-250). Eles existiam nas fronteiras e margens de múltiplas disciplinas, entre a arte e a vida. Eles abriram possibilidades para novas alianças estéticas, deslocando-se para fora e contra as normas. Eles gradualmente me ajudaram a encontrar formas de compreender esta questão fundamental da responsabilidade. O trabalho e abordagem do Oiticica e Clark serão discutidos mais no último capítulo. Contemplei as suas obras e escritos, ao longo deste processo de arte e vida, que foi o processo deste doutorado e a elaboração do que é laboratório artístico. Significou um compromisso com os ciclos interativos e elípticos de ação, reflexão e elaboração de ferramentas dedicadas à mobilização do corpo sensível como um campo de presenças em direção a modos de resistência, reexistência e cuidado.

Como fundamento, podemos considerar o laboratório artístico como um ambiente (e uma comunhão com o meio ambiente) em que cultivamos o diálogo entre o que Oiticica, no seu texto “A Dança Na minha Experiência” (OITICICA, 2011) se refere como, a multiplicidade de “estruturas expressivas” singulares e coletivas (ou "expressividade

²³ “Anomalous[...]refers to that which is outside rules or goes against the rules...the anomalous is a position or set of positions in relation to a multiplicity. Sorcerers therefore use the old adjective "anomalous" to situate the positions of the exceptional individual in the pack[...] Sorcerers have always held the anomalous position, at the edge of the fields or woods. They haunt the fringes. They are at the borderline of the village, or between villages. The important thing is their affinity with alliance, with the pact, which gives them a status opposed to that of filiation. The relation with the anomalous is one of alliance...There is an entire politics of becomings-animal, as well as a politics of sorcery, which is elaborated in assemblages that are neither those of the family nor of religion nor of the State. Instead, they express minoritarian groups, or groups that are oppressed, prohibited, in revolt, or always on the fringe of recognized institutions, groups all the more secret for being extrinsic, in other words, anomic[...] It is not so much that women are witches, but that sorcery proceeds by way of this becoming-woman). On the far side, we find becomings-elementary, -cellular, -molecular, and even becomings-imperceptible. Toward what void does the witch's broom lead?[...]That is how we sorcerers operate. Not following a logical order, but following alogical con- sistencies or compatibilities.”

estrutural") em uma "comunidade experimental". Isso envolve o que a Oiticica descreve como a necessidade coletiva de "atividade criativa latente". Ele descreve o "ato expressivo direto" como a imersão no ritmo. O ritmo é um conceito-chave que ele desenvolve em relação ao corpo sensível. Deleuze também refere-se à essa noção do ritmo como um unidade dos sentidos, uma potência vital, no texto, *Lógica dos Sentidos* (DELEUZE, 1990). Ele fala em referência à pintura, mas a questão é igualmente relevante para as artes cênicas,

uma espécie de unidade original dos sentidos ... em contato direto com um poder vital que excede todos os domínios e os atravessa. Este poder é o ritmo, que é mais profundo do que a visão, a audição, etc ... Esta é uma "lógica dos sentidos", como disse Cézanne, que não é racional nem cerebral. O que é o melhor é, portanto, a relação entre sensação e ritmo, que coloca em cada sensação os níveis e domínios através dos quais passa. Esse ritmo corre através de uma pintura, assim como percorre uma música. É uma diástole-sístole: o mundo que me apreende fechando em torno de mim, o eu que se abre para o mundo e abre o próprio mundo. (DELEUZE, 1990, pp.42-43)

Ele afirma que o ritmo é a coexistência entre o corpo e seus arredores, um encontro sincrônico, pulsante no meio ambiente e no corpo. A diástole é a fase ou processo de relaxamento e dilatação das câmaras cardíacas, a parte do ciclo cardíaco quando o coração recarrega de sangue após a sístole (uma contração). Assim, ele está se referindo ao pulso humano e à vibração em todo o ambiente que interagem, entrelaçam, dançam e se tornam ritmos. Há uma importância dada aqui a uma consciência de sentir e ser sentido pelo mundo, na direção a percepção do próprio pulso, tempo e refrão. Isso também está se referindo ao cultivo de singularidades e um refrão singular, como a que nos leva a uma unidade de responsabilidade, ao invés de sua evasão (DELEUZE, 1990, pp.42-43). Retornamos aos escritos de Oiticica sobre a dança como um ato total de ser, isto é, a unidade dos sentidos:

a conexão entre o coletivo e a expressão individual[...] o ato total de ser que experimentamos aqui em nós[...]um ato total de vida, irreversível, o desequilíbrio para o equilíbrio do ser[...]a dança também não propõe uma fuga desse mundo imanente, mas o revela em toda a sua plenitude[...]uma expressão (ato) total do eu." Não seria esta a pedra fundamental da arte?" (OITICICA, 2011, pp.76-77)

Em nossa exploração, estamos interessados em práticas e ambientes que provocam, apoiam e permitem, o que Oiticica descreve como "uma expressão total de ser", a "consciência de uma totalidade, da relação indivíduo-mundo como ação inteira" (OITICICA, 2011, pp.76-77). Isso não deve ser confundido com uma abordagem binária à noção de unidade, Oiticica

ao longo de seus escritos refere-se aos processos criativos como unificadores e desestabilizadores, conflituosos e harmoniosos, desequilibrando-nos e trazendo-nos de volta ao equilíbrio. Em uma insistência na nossa re-descoberta de uma heterogeneidade coletiva e singular “resistindo à insidiosa normalização de nossas vidas ... ativando singularidades isoladas e reprimidas ... devem ser encontrados meios para permitir o singular, o excepcional, o raro” (GUATTARI, 2000, p.51). A lógica ecosófica, que Guattari apresenta e defende, é semelhante à lógica de um artista que deve se adaptar e alterar seu trabalho artístico após a “intrusão de algum detalhe acidental”, se lançando ao jogo de equilíbrios e em um estado de vulnerabilidade. Este “evento” potencialmente faz com que o projeto inicial “bifurque”, levando-o à “deriva” de sua abordagem anterior na direção de algo inesperado (GUATTARI, 2000, p.51). Esses efeitos surpreendentes ocorridos ao acaso também acontecem com diversas formas de dança enraizadas na improvisação, a exemplo do samba, que Oiticica teve grande intimidade, além de um relacionamento contínuo e comprometido com a comunidade da Mangueira: “uma dança de descentramento, uma experiência de margear o centro gravitacional do corpo por meio de sucessivos desequilíbrios curvilíneos prontamente rearranjados em novos, ágeis e curvilíneos desequilíbrios” (FABIÃO, 2016 p. 21). É o compromisso com um modo de ser e estar flexível e altamente perceptivo, informado pelos acidentes, exceções, intrusões, diversões e até decepções que aparecem; enquanto se recria um diálogo heterogêneo imprevisível com o mundo. É um modo de ser acessível e inclusivo, uma inclinação para e com o outro. Todos nós podemos praticar e ensaiar esse modo de ser com “consistência”, fundamentalmente transcendendo papéis limitados de artista, professor, pesquisador, dançarino, empregada, sociólogo, bibliotecário, freelancer e levando-nos em direção a uma consciência ética-estética amplificada e com responsabilidade.

I.2 Biopolítica e Biopoder de corpos sensíveis: Campos de Presenças. Ausências no campo

Estamos invocando, destacando, aprendendo e desenvolvendo práticas e conceitos estético-cinestésicos que estão gerando suporte e referências para a reconfiguração de estruturas imunes sociais, fundamentadas no corpo como um campo de presenças em contínuum com suas dimensões mental, relacional e ambiental. O desejo e a intenção é

desafiar e transformar modelos de educação, comunicação, produção de conhecimento e produção de subjetividade petrificados e opressivos, pretendendo fazê-lo desestabilizando e reconfigurando noções e visões universalizadas e homogêneas do corpo e do ser humano. Esta é uma tarefa enorme, em que os inimigos e aliados são difíceis de distinguir ou entrelaçar. Aqui as dicotomias do bem e do mal, certo e errado, não nos servem nesse território complexo onde o opressor e os oprimidos muitas vezes ocupam papéis intercambiáveis.

O enorme desafio, a medida que embarcamos no horizonte ambicioso e ambíguo de explorar e reconfigurar os territórios existenciais, é aperfeiçoar e renovar continuamente nossas percepções de acordo com nosso paradigma ético-estético. Isto é, nossa consciência de estar dentro e ser parte de um mundo, deslocando-se e transformando-se a velocidades imprevisíveis, em continuidade com nossos corpos que estão em fluxo intersubjetivo, com suas próprias velocidades e pulsos particulares. A potencialidade do corpo sensível, como um campo de presenças em contínuum, serve como chão sem bases e um filtro suscetível para um campo de (ação) resistência, reexistência e cuidado. Tanto a minha atividade em dança e nas artes cênicas, quanto minha pesquisa acadêmica na última década e meus compromissos políticos, críticos e culturais me levaram a insistir no corpo como um campo de conhecimento, resistência e reexistência, fundamentado nesta consciência de estar no mundo. Enfatizamos a “experiência vivida” evocando uma presença e envolvimento sensorial, temporariamente e historicamente informados, conectado a um reservatório pré-objetivo de significado que vai além da noção de representação. Csordas afirma que é de fato a linguagem que dá acesso a esse mundo de experiência, ao invés de ver experiência e linguagem como elementos opostos (CSORDAS, 1994, p.7). Então, algo a considerar ao longo deste trabalho é como podemos, através da linguagem, examinar o corpo sob o poder e a dominação, sem perder o corpo como sujeito? O corpo funciona como o terreno em que os dualismos se encontram, para permanecerem em tensão ou se colapsam um sobre o outro. Insistimos em uma abordagem fenomenológica que reative, de forma infinita, uma consciência epistemológica, ontológica, política e social, um processo semelhante a uma espiral.

No entanto, para agir, reagir, reinventar e criar, de forma responsável, temos que estar cientes do que está acontecendo ao nosso redor, local e globalmente. No contexto

urbano contemporâneo, a nível global, há uma aceleração intensificada da nossa experiência corporal de tempo e uma compressão de espaços internos e externos, bem como uma atrofia de nossas funções empáticas e potenciais multi-sensoriais. Isso significa uma necessidade urgente de uma reflexão experimental e de uma transformação no modo como os corpos estão organizados, ocupados e experimentados coletivamente. Os modelos de educação e os modos de comunicação, tanto formais como informais, através dos quais os seres humanos experimentam o dia a dia em relação aos outros, têm uma enorme influência sobre a capacidade corporal criativa para responder de forma mais ativa ou passiva, mais conscientemente ou não conscientemente, em relação ao seu ambiente, a fim de poder transformar suas condições, ou caso contrário, reproduzi-las.

Em escala coletiva, a civilização ocidental e seus modelos de soberania e individualismo fragmentaram e desencarnaram muitas atividades sociais importantes, que estão resultando em estados biopsicossociais contemporâneos de instabilidade: patologias sociais, intolerância e violência de vários tipos. Como sociedade, ainda não reconhecemos a gravidade dos problemas que surgem devido à falta de espaços coletivos, onde os corpos possam ser oferecidos em protagonismo experimental, experiências estéticas e oportunidades de improvisação através das quais possam perceber, sentir, comunicar, pensar, inventar e até mesmo transformar-se de forma mais criativa, livre e de modo mais expansivo. Peter Pál Pelbart escreve sobre as condições civilizatórias contemporâneas que tem a consequência de “um corpo que não pode mais lidar com isso”:

o que chamamos de civilização é resultado de um progressivo silenciamento do corpo, de seus ruídos, impulsos, movimentos. Mas também, a docilização que lhe foi imposta pelas disciplinas, nas fábricas, nas escolas, no exército, nas prisões, nos hospitais, pela máquina panóptica...o que o corpo não aguenta mais é a mutilação biopolítica, a intervenção biotecnológica, a modulação estética, a digitalização bioinformática, o entorpecimento. Em suma, e num sentido muito amplo, o que o corpo não aguenta mais é a mortificação sobrevivencialista, seja no estado de exceção, seja na banalidade cotidiana...o efeito anestésico e narcótico, configurando a impermeabilidade de um ‘corpo blindado’ em condições de niilismo terminal. (PELBART, 2015, pp.31-32)

O corpo sensível está manifestando-se em choros e gritos, pedindo ajuda e reconhecimento, de formas mais subitamente silenciosos. Esses gritos se manifestam em uma variedade de formas criativas e destrutivas, para a materialização de novas economias e coletividades sociais, como também práticas artísticas, educacionais e terapêuticas novas. Além disso, tem também um aumento das patologias sociais, da alienação e extremismos da violência.

Através da prática, Pelbart estimula-nos a enfrentar esse corpo sensível e sentido, que afeta e é afetado, em suas condições econômicas, tecnológicas, informativas e comunicacionais mutáveis, ao invés de reduzir ou evitar o contato com o mundo e diminuir ainda mais seu campo de presenças e potencialidade de ação. Através de práticas teatrais e performativas com pacientes clínicos, Pelbart desenvolveu esse tipo de proposta usando os artes do corpo para estimular e questionar processos coletivos experimentais. Essa experimentação grupal informal inicial agora se transformou em uma equipe de teatro auto-organizada a longo prazo.

Diante disso, seria preciso retomar o corpo naquilo que lhe é mais próprio, sua dor no encontro com a exterioridade, sua condição de corpo afetado pelas forças do mundo e capaz de ser afetado por elas: sua afetabilidade [...] todo sujeito vivo é primeiramente um sujeito afetado, um corpo que sofre de suas afecções, de seus encontros, das alteridades que o atinge, da multidão de estímulos e excitações que lhe cabe selecionar, evitar, escolher, acolher. (PELBART, 2015, pp.31-32)

A ativação da nossa afetividade, depende da construção gradual de uma consciência micropolítica das forças que temos à nossa disposição, aquelas que nos afetam diariamente e extraordinariamente. Isso pode ser ativado, em parte, pela política de percepção, descrito por Hans-Thies Lehmann em seu famoso livro *Teatro pós-dramático* (LEHMANN, 2006), também pode ser ativado através de práticas e experiências performáticas e incorporadas. Lehmann discute como o envolvimento político nas práticas de artes cênicas não é mais efetivamente estimulado através de tópicos e conteúdo, mas sim através de formas de ativação da percepção. Ele reconhece como os modos de percepção são moldados e destacados, em um mundo saturado com mídias de comunicação e tecnologia. A estrutura básica de percepção mediada pelos meios de comunicação de massa é que não há experiência de conexão entre os sinais de recepção e envio, e nenhuma experiência de relação entre envio de mensagem e resposta. Portanto, não há afetividade viva e vontade de consciencializar, mas sim um interesse em um público que não tem consciência de como a informação está sendo interiorizada e pode potencialmente desestabilizá-los ou desensibilizá-los (LEHMANN, 2006, pp.184-187). Um modo de espetáculo é propagado, defendendo e reproduzindo um sistema de valores e modo de vida dominantes entrelaçado com um sistema de produção dominante, conforme descrito por Guy Debord em seu famoso texto *Sociedade do Espetáculo* (DEBORD, 1996):

o espetáculo é tanto o resultado como o projeto do modo dominante de produção. Não é uma mera decoração adicionada ao mundo real. É o cerne da irrealidade da sociedade real. Em todas as suas manifestações particulares - notícias, propaganda, publicidade, entretenimento - o espetáculo representa o modelo dominante de vida [...] Tanto na forma como no conteúdo, o espetáculo serve como uma justificativa total das condições e objetivos do sistema existente. (DEBORD, 1996)

A política das percepções nas artes do espetáculo propõe como responder através de uma estética de responsabilidade: engajar a capacidade de resposta do ser humano pela expansão e refinação da percepção, resultando em implicações mútuas através da experiência estética. Isso também engaja uma desconstrução ativa de modos de comunicação e atenção que predominam na sociedade do espetáculo. Uma mudança de hábitos e comportamentos, desde espectadores passivos a participantes ativos que experimentam a imaginação e constroem processos culturais e realidades alternativas.

O artista brasileiro, Lula Wanderley, que trabalhou diretamente com Lygia Clark, afirma que “para resistir hoje temos que aprender a perceber” (WANDERLEY, 2017)²⁴. Em uma entrevista, ele descreve o paradoxo contemporâneo de se esforçar para resistir contra e, simultaneamente, criar um sentido de flexibilidade, adaptando-se às condições pós-fordistas contemporâneas em que vivemos, por meio de suas intenções como artista para refinar a percepção, desestabilizar nossa visão, e (re) estruturar um senso de si mesmo:

Querida desestabilizar o olhar pela imagem para criar novas leituras, porque eu estava com o olhar desestabilizado/sensível, pronto para ver coisas que estavam diante dos nossos olhos e que não percebemos. Quando falo em desestabilizar o olhar, é dar porosidade [...] ir além da imagem, da superfície, da informação instantânea. Falo primordialmente do registro poético, mas também da percepção da realidade política bruta [...] criar um estranhamento para as imagens que documentam a realidade, arrancar o olhar da acomodação [...] Não podemos dizer não a alguns aspectos do capitalismo globalizado, mas não devemos aceitar esse liberalismo econômico maníaco que tem nos levado a desigualdade social e a uma crise econômica da qual não vemos saída. Você tem que ser flexível e ao mesmo tempo resistente, como a borracha. É aprender a perceber o movimento do mundo e trazer novamente estranhamento [...] a fragmentação é a minha maior dor, mas talvez seja a minha maior riqueza. Eu sou muito fragmentado, eu vivo do acaso, do que me surge. A fragmentação é muito intensa. Mas é isso que eu tenho que enfrentar, porque no fundo, eu sei que o sentimento poético da vida é o que me traz unidade [...] citando lições da Nise da Silveira: ‘faça de sua sensibilidade o instrumento de trabalho’. (WANDERLEY, 2017)

Na descrição de Lula Wanderley, descobrimos seu reconhecimento de sua afetabilidade e a intensidade e a dor potencial que vem junto com a sensibilidade. Ele trabalha

²⁴ Acesso no link: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/28171/20592>

para transformar essa sensibilidade em um processo criativo, e seu trabalho artístico se dá nos diversos formatos de fotografia, objetos relacionais e manifestações coletivas através das artes do corpo. Ele compartilha esse processo criativo com seus pacientes, que experimentam vários gradientes de psicose, dentro de uma “experiência poética clínica”, que ele desenvolveu com Lygia Clark. Isso levou à criação de um espaço interdisciplinar muito importante no Rio de Janeiro, o "Espaço Aberto ao Tempo", dedicado à exploração de práticas clínicas alternativas. Ele explica que seu trabalho com Lygia Clark o ajudou a construir uma clínica que combina e sintoniza conhecimento prévio e experiências concretas, não baseada na teoria, mas sim ancorada na “imanência do encontro”, “pele de escorpião possível de descolar-se e recriar-se constantemente” (WANDERLEY,2017). Ele está se referindo a uma reinvenção ética, estética e política simultânea. Assim como no caso de Pelbart, Lula Wanderley nos ajuda a refletir sobre o que significa responder poeticamente à nossa própria afetividade e a afetividade dos outros, reconhecendo e criando ferramentas para canalizar esse fluxo de intensidades que é potencialmente criativo, como também desestabilizador.

Portanto, através de uma “política de percepções”, como ilustrado nos casos de Lula Wanderley e Peter Pal Pelbart, mesmo com uma diversidade de vivências psicossociais complexas, é relevante e possível responder à necessidade urgente de reativar a consciência dos reflexos e sentimentos humanos. No processo de auto censura, os seres humanos se tornam anestesiados, desconsiderando os impulsos espontâneos provenientes do meio ambiente. Esta desconsideração, ou mesmo a repressão, de impulsos, é uma tentativa de mobilizar e sustentar a racionalidade instrumental e autocontrole emocional. Existe uma importância e uma urgência subestimadas de cultivar e liberar os afetos, tanto imediato quanto duradouro, que fluem através e de nós. Assim podemos explorar e treinar características emocionais e uma “lógica da sensação” (DELEUZE, 1990), de modo que a sensibilidade acompanha modos de conhecimento mais racionais. Assim como Lula Wanderley, através do seu trabalho, sugere desestabilizar o olhar e brincar com encontros improvisados, Lehmann apresenta a possibilidade de estimular efeitos similares através da estética do risco, explorando o extremo, o estranho, o chocante, o desorientador, os eventos e experiências amorais, não sociais e cínicas. Isso significa jogar com, dentro e através de situações que liberam afetos, quebram tabus e envolvem uma percepção expandida e não-

familiar (extraordinário). Neste encontro improvisado com outros corpos e o espaço, o poder de ser afetado e afetar não deve ser simplesmente percebido como fraqueza ou dominação, mas sim como uma força que possui potenciais expressivos e transformadores desconhecidos. No ato de expressá-lo e explorá-lo, começamos a aceitar os processos, reconhecendo essa aparente estranheza que entra em nós. Somos capazes de perceber como se manifesta em sensações e afeições, e constatar que esses encontros têm o potencial de nos transformar de forma sutil ou mesmo drástica, à medida que eles se tornam nós. As práticas no laboratório artístico ativam estratégias e ferramentas semelhante ao proposto acima, mostrando um comprometimento com e uma consideração profunda pelo terreno dos afetos, como parte do um projeto ético.

I.3 Cinco Princípios Éticos Estéticos

Os 5 princípios, introduzidos no início deste capítulo, são fundamentais para experimentar os potenciais e os limites das nossas paisagens relacionais e o terreno dos afetos. Isso nos ajuda a entender as formas em que podemos mobilizar e sustentar eticamente nossas práticas no laboratório artístico. Eles foram identificados no início deste capítulo e optei por discuti-los de forma menos sistemática. Desterritorializando-os, o leitor é convidado e desafiado a construir sua própria compreensão em relação a eles, permitindo que os princípios se entrelaçam e entram em contato um com os outros através do processo de leitura, assim como fazem em nossas vidas, ambientes, relações e sistema corpo-mente. Esses princípios, verbalizados e contornados neste trabalho, são os resultados das descobertas e eles surgiram de intuições. Mas também serviram como espinha dorsal ética do nosso processo de elaboração de um laboratório artístico, e estão em construção. De forma líquida mas também contínua, esses cinco princípios aparecem e são explorados através das estruturas de trabalho, compartilhadas no último capítulo, alimentando-os e cultivando-os. Ao mesmo tempo eles continuam a ser desenvolvidos, nutridos e cultivados pelas estruturas de trabalho, ilustrando o encanto do processo elíptico de ação-reflexão. Eles se tornaram pontos de partida conceituais éticos e estéticos para pensar e gerar novas práticas e estruturas de trabalho. Eles são definições no processo de formulação, que são destinadas a amplificar e, em última instância, modificar, dependendo dos territórios e do contexto com o qual entram em contato. Eles são, em grande parte, guiados pelas lógicas

das intensidades. Para listá-los novamente: 1. infinito como condição 2. Interdependência e singularidades 3. Potencial de fragilidade: interações de afetos 4. Inclinação para o outro: fluxos e forças 5. Fascínio pela exterioridade.

A formulação dos princípios éticos estéticos foi possível com a ajuda e orientação de diversos autores em diálogo e intercâmbio com as experiências vivenciadas e as reflexões providas das práticas artísticas, sobretudo desenvolvidas no Projeto Entre Serras (fundado conceituado e curado por Carol Pedalino, Aline Bernardi, Dasha Lavrennikov). Foi realizado através de uma polinização cruzada, um patchwork de autores, artistas, textos, conversas, reflexões e ações irradiando de uma diversidade de disciplinas. O que permitiu a verbalização e delimitação desses princípios éticos e estéticos, em processo, surgiu através do diálogo gerado entre a dança experimental e a exploração filosófica integrada no laboratório artístico e por detrás dele, em uma revisão constante entre prática e teoria.

Tem sido um processo de estruturação e construção de ferramentas para expandir e reinventar nossas paisagens existenciais heterotópicas. Como trabalhar na direção de uma paisagem existencial em que a fonte e a noção de valor são determinadas por nossos vínculos com os outros, pela nossa afetividade, e pela nossa capacidade de proteger e sustentar a vida através de uma susceptibilidade e permeabilidade generosa e compartilhada (inter-relacional) às singularidades e aos processos de heterogênesse? Isso significa aceitar os desafios que vem do conflito, da discordância, da dissidência, da desunião e dos mal-entendidos, que se estendem ao longo do processo. Através do que é referido como a práxis ecológica e a lógica ecosófica, nós poderíamos estar praticando e gerando dissensões através de um renascimento da competência individual como força social. Guattari refere-se a isso como uma “desunião unificada”, trabalhando tanto pela solidariedade quanto pelo dissenso.

Há uma convocação para reconhecer e lidar com nós mesmos como indivíduos, na característica de sermos infinitamente condicionados pelos ambientes e territórios diversos e compartilhados aos quais fazemos parte. Como Guattari nos lembra ao longo das *Três Ecologias*, que a realidade e as condições móveis impostas pelo Capitalismo Integrado Mundial (IWC), isto é, o capitalismo pós-industrial como o terreno político-econômico global, são caracterizados por intensas transformações tecno-científicas. Estamos

trabalhando e somos condicionados por essa realidade, e em resposta devemos gerar dissenso através da prática. Mais e mais IWC, tendendo a descentralizar sua localização de poder, trabalhando através da capitalização do poder subjetivo, funcionando através da produção de sinais, sintaxe e subjetividade. Isso acontece através de um controle sobre a mídia de comunicação, publicidade, pesquisas de opções, etc. (GUATTARI, 2000 , p.47). Em resposta e em dissenso, através de uma Política de Percepção, essas práxis ecológicas procuram possíveis “vetores dissidentes” de singularização e subjetivação, tipicamente o que corre “contra a ordem normal das coisas”. Normalmente, o catalisador da mudança existencial é intuído na proximidade, mas ainda não tem suporte expressivo em agenciamentos coletivos de enunciação (como em um território ou relacionamento): “como experimentos na suspensão do significado são arriscados, pois existe a possibilidade de uma desterritorialização violenta que destruirá a assembléia de subjetivação [mental / relacional, como o movimento social] ... [ou] perderão sua consistência - aqui estão as raízes da ansiedade, culpa e, em geral, a repetição psicopatológica ” (GUATTARI, 2000, p.45).

Portanto, ao trabalhar com esses processos sutis e frágeis, as repressões existenciais e as singularidades devem ser abordadas com uma desterritorialização suave. Isto quer dizer que as formas de apoio aos participantes que participam de operações micro-políticas devem ser configuradas, para poder usá-las como catalisadores para a subjetivação. A lógica das intensidades, em suas infinitas diversidades, nos afecta de forma cotidiana. É apenas uma questão da consciência de cada um, da interação e da mobilização dessa lógica, “aceitação consciente de certas rupturas existencialistas de significado”, que Guattari afirma buscar refúgio na arte e na religião (GUATTARI, 2000). No processo de reflexão ética-estética sobre a produção de subjetividades, ao longo de minha prática e processo artístico, performático e acadêmico, tornou-se impossível para mim não levar em consideração as implicações interdisciplinares e a pesquisa sobre / da psique, a pesquisa e pensamento psicanalítico crítico, bem como temas de psicose, loucura e patologias sociais em relação (direta e indireta, implícita e explícita) à esfera artística. Muitos dos autores, incluindo Fernando Deligny, Deleuze e Guattari, Bifo, Paulo Virno, Foucault, Peter Pal Pelbert, Suely Rolnik e artistas como Lygia Clark, Lula Wanderley e Nise da Silveira, que invoco neste trabalho, foram integrando e reconsiderando os potenciais de entrelaçar os campos da

arte e a psique (bem como a noção ambígua da loucura). Eu tenho usado os conceitos oferecidos por esses autores entrelaçando-os com minhas próprias experiências nos laboratórios artísticos, bem como conceitos e experiências de outras pessoas com quem troquei ao longo do processo. No Brasil, a evolução desses campos que estão em polinização cruzada, demonstrou um importante movimento de abordagens artísticas e reformulações filosóficas híbridas e alternativas. Também mostrou posições políticas e éticas em resposta ao entrelaçamento das fronteiras da prática artística, psicose e saúde mental. Durante os meus últimos quatro anos trabalhando e estudando no Brasil, essa temática começou a aparecer cada vez mais explicitamente na minha visão periférica, através de trocas com artistas, pensadores e pessoas em geral. Também começou a se infiltrar nas minhas fontes bibliográficas e nas práticas em que estive envolvida, tornando-se uma presença inevitável e também ambígua ao longo do meu trabalho.

No entanto, ao formular a importância deste tema para este trabalho a um nível mais íntimo e em termos de uma constituição ética, o que ficou mais claro foi que, nas alturas das condições de produção pós-fordistas impulsionadas pelo semiocapitalismo, é um questão difícil de evitar. Quase todos nós, até certo ponto, sofrem ou sofremos, e/ou temos pessoas próximas a nós (amigos, familiares, colegas, pessoas que não conhecemos mas cruzamos diariamente na rua), que sofrem de patologias sociais ou alguma forma de psicose (depressão, ansiedade, pânico, autismo, esquizofrenia, etc.), mesmo que não tenha sido diagnosticado. É importante reconhecer a minha intimidade com o tema, o quanto eu já interagi com ele, em diferentes níveis, ao longo dos processos diários de pensar, criar, trocar e conviver com os outros. Durante todo o trabalho da dissertação, as práticas da escrita encarnada e da dança experimental funcionaram como ferramentas para acalmar, sustentar e inspirar, assim como provocar momentos de instabilidade e incerteza que também foram importante para o processo. As obras de filósofos e pensadores, bem como inúmeros artistas de dança, performance e artes visuais, me ofereceram poéticas e pensamentos conceituais de expressão e exploração dos fluxos e fluidez da psique. Isso nos apoia a construir uma compreensão gradual deste processo intensivo, fascinante, às vezes fragmentário e desestabilizador que é a vida e sua produção de subjetividades. Explorar isso em níveis globais, locais e íntimos, nos ajuda a entender que esse fenômeno humano é uma responsabilidade coletiva e social que não pode ser considerado culpa, falha ou

instabilidade de uma pessoa, mas sim o resultado e responsabilidade de todo um território e rede existencial de relações e afetos. A visão Tupi Guarani da loucura, considera nossas relações como causa e solução para nossas instabilidades coletivas e nossas experiências de alienação, bem como aquilo que categorizamos sob o termo “doença mental”:

Essa noção guarani nhandeva da loucura é altamente sofisticada. Ela retira a primazia do indivíduo, e por conseguinte as ações de isolamento, exclusão, traição e abandono que sucedem sempre ao indivíduo que adocece. Mas e sobretudo – tal sofisticação exige colocar no centro do debate sobre a saúde (física ou mental) as relações... nos exige interrogar a nossa potência afetivo-muscular para inventar novos pactos relacionais. novos contratos. novos modos. que vistos assim deveriam ser sempre relacionais... contratos ou modos exigem serem trocados. intercambiados. exigem serem ditos. devemos poder falar deles. saber quais são... negociado e/ou verbalizado. a potência e a primazia da relação exige-nos deslocar em relação ao outro. isto é: em relação aquele / aquilo que não conhecemos. deslocar como ir em direção à potência afetivo-muscular...ainda não sabemos o que podemos - se nos colocamos verdadeiramente em relação. (KIFFER, 2017)²⁵

O que essa visão aponta é um reconhecimento da necessidade de ensaiar a inclinação, a interdependência e a vulnerabilidade. Nos encoraja a aceitar nossa dependência primária do outro, nossa afetividade e a potencialidade de sair do nosso eixo individualista vertical. Através deste processo entrelaçado, começamos a deslocar-se para o outro, em uma potência afetivo-muscular de mobilidade e afeição.

A possibilidade de encontrar um sistema de apoio e fidelidade através de pessoas concretas e em presença física, e as pessoas que estão por trás dos livros com os quais troquei, é o que ajudou nesse processo. A verbalização e a escrita poética, íntima, encarnada e performativa, de sutis e complexos processos psicopatológicos, desestabilizadores, que eu e tantos outros vivenciamos e continuamos a viver diariamente, nos proporciona uma sensação de reconhecimento, aceitação e compreensão mais profunda. Nos oferece ferramentas para lidar com qualidades, padrões, reflexões e confusões que normalmente são inaceitáveis dentro dos paradigmas binários e modelos psicológicos, sociais, científicos e acadêmicos dominantes com a intenção de normalizar o ser humano. Reivindicamos e afirmamos ter ultrapassado esses modelos, mas eles estão ainda profundamente inseridos em nossos sistemas universitários, relações sociais e familiares, sistemas clínicos e em nosso imaginário coletivo.

²⁵ Acesso no link: <http://www.revistadr.com.br/grito/sobre-a-loucura-a-mulher-em-relacao>

Navegando e perambulando nesse processo de pesquisa, artístico e acadêmico, com uma infinidade de possíveis caminhos e gêneros de informação disponível, houve momentos de caos completo, apesar do meu desejo de controlar e disciplinar o processo. Caminhando ao longo dessa corda bamba entre o caos e a composição: houve um fluxo constante e incontável de idéias e inspirações internas e externas (de textos, experiências, conversas, sonhos, performances, entrevistas, etc.). Havia também uma diversidade de formas de processar esta informação, dependendo do dia, da hora, do estado do corpo, da localização da qual eu trabalhava. Eu alterei entre momentos de calma, ordem e clareza, intensidade e inspiração profundas, entrando em processos de distração e frustração, para citar alguns estados mais categorizados. Os contextos que me cercaram tiveram um efeito importante e, em alguns aspectos, foi internalizado no que foi produzido por escrito. Toda as experiências de pesquisa (escrever, ler, refletir, analisar, praticar entre a biblioteca e laboratório artístico, para nomear algumas locações), intencionalmente ou não, sempre tem uma dimensão física, emocional e visceral. Por que não trazer nossa percepção ampliada e refinada, bem como fatores desestabilizadores do processo, mencionado anteriormente por Lula, de certa forma na totalidade do processo de pesquisa de doutorado? Minha consideração desta questão e a escolha consciente de enfrentar isso apareceu tarde no processo. Por que demorou tanto tempo para finalmente incluir esse corpo-que-sabe, o corpo sensível, vivo e vibrátil (com seus afetos, desejos, intuições, emoções, sensações, crises)? Esse corpo sensível era um assunto central da pesquisa, na totalidade do processo de pesquisa. Isso mostra a complexidade de como estamos condicionados pelas lógicas binárias as quais criticamos e teorizamos, o quanto essas lógicas estão arraigadas profundamente em nossos canais radiculares e sistemas ósseos. Essa realização me deixou perplexa e me excitou do mesmo modo, me convencendo a levar o meu "eu fascinado" ao processo de pesquisa. Eu estava surpresa com quanto tempo demorei para identificar uma profunda incoerência e congruência no meu trabalho. Mas também estava profundamente animada e libertada pela percepção de que havia tanto para descobrir, e que eu poderia sentir e identificar os avanços. De certa forma, o trabalho começou a fazer sentido de forma mais radical aqui, tão atrasado no processo. Um limiar foi aberto, nada e tudo mudou aqui simultaneamente. Este processo transformou a forma como que eu percebia o mundo, meu modo de ser, quer dizer, pesquisar, pensar, conceituar, mover, compor espaço e tempo,

experimentar, escrever, ler, estudar, palestrar, relacionar-se com outros, etc..., tanto minha perspectiva como “artista” bem como “acadêmica”. Eu me tornei mais consciente do meu papel como polinizadora cruzada, como construtora de pontes e como nômade transdisciplinar e transcultural.

Nós não precisamos nos afundar e nos perder nas ondas da intensidade, nem reprimir e negar a existência de seus fluxos e sua proximidade e influência sobre nós. Temos a opção de tomar o caminho oferecido pela Nise da Silveira a Lula Wanderley, tornando nossa sensibilidade e suscetibilidade o instrumento do nosso trabalho. Assim, quando reconhecemos nosso corpo como um campo de presenças em contínuum, que é sentido e sensível, que afeta e é afetado, existe um reconhecimento da nossa vulnerabilidade em relação aos outros e ao mundo, como uma potencialidade a ser explorada e expressada. Deleuze descreve a “violência da sensação” (DELEUZE, 1990), uma violência de reação e expressão. As forças invisíveis moldam e agitam a carne, dentro de uma relação material de forças. Isso inclui as tensões e forças da gravidade, da inércia, da pele contra o osso, da pele contra a pele de outro, bem como as forças inomináveis que afetam nosso movimento interno e externo: “todas as forças interiores que atravessam a carne para fazer o espasmo [ou grito] visível” (DELEUZE, 1990, p.xii). Esta violência de sensação, que ele descreve, no lugar de ser considerada negativa ou uma força para ser evitada, ela pode ser ensaiada e experimentada como tensões e intensidades do encontro, como potencial de ação, expressão, transformação e troca.

Simultaneamente, não podemos abordar a “violência da sensação” e a experiência da “vulnerabilidade” sem reconhecer que houve um grande aumento na violência política de diferentes tipos em relação ao corpo a nível global (e particularmente no Brasil), caracterizado por experiências psicossomáticas de dor e auto-alienação. Isso põe em questão os tipos de conseqüências que as diversas formas de violência têm sobre a corporalidade e as reações corporais e formas de resistência, variando de estados permanentes de violência, limpeza étnica, estupro, tortura, bem como a opressão hegemônica de populações empobrecidas (através do poder político, econômico, policial, militar), como no caso das favelas do Rio de Janeiro. “O corpo aparece como o veículo ameaçado do ser humano e da dignidade” (CSORDAS, 1994, p.4). Essa ambiente existe em climas de violência e guerra, assim como em contextos de opressão hegemônica em

situações de empobrecimento, que são relevantes para a realidade do Brasil. Portanto, é importante reiterar e investigar as forças potenciais e a potencialidade do corpo sensível no processo de luta pela dignidade humana. Reafirmamos que nem os corpos individuais, nem os órgãos sociais podem ser concebidos como “naturais”, do ponto de vista de uma objetividade monolítica. É importante insistir que eles não existem fora do processo de auto-criação chamado trabalho humano: “o corpo universalizado natural é o padrão de excelência do discurso social hegemônico” (CSORDAS, 1994, p.2). Em vez disso, é crucial contextualizar os corpos no tempo e no espaço, fundamentá-los em uma determinada localização e considerá-los em relação a outros corpos. Tornou-se essencial trabalhar na construção de uma visão e perspectiva pluritônica e polifônica do corpo. Refletimos sobre a pergunta de Pelbart para gerar e ensaiar possíveis caminhos de ação:

"Como então preservar a capacidade de ser afetado através de uma permeabilidade, uma passividade, até mesmo uma fraqueza. E como ter uma força de estar na altura da sua fraqueza, ao invés de permanecer na fração de cultivar apenas a força?" (PELBART, 2015, pp. 31-32)

Neste trabalho, redefinimos e insistimos na complexidade do termo “ensaio”, além da definição mais tradicional de repetir o conjunto de materiais no processo de aperfeiçoá-lo para uma apresentação. Estamos considerando os potenciais de repetir experiências estéticas e práticas de artes do corpo como um ensaio de diversos modos de fazer e estar (juntos). Etimologicamente, ensaiar significa repetir, além de vir da palavra latina para ancorar, virar o solo, rasgar, despedaçar, ferir. Ao repetir práticas, descobrimos e exploramos as profundezas de algo, expondo em seu interior, o que estava escondido no subsolo. Na maioria das vezes nossas lágrimas, feridas, medos e traumas são revelados junto com nossos potenciais humanos, que nem sequer percebemos que existia. Em seu livro, Peggy Phalen inter-relaciona os temas da performance, do desaparecimento, do corpo e do trauma inscrito em nosso ser carnudo. Isso ilustra os potenciais para uma “estruturação de si” ao ensaiar o drama de nossa corporeidade, num espaço-tempo móvel e incerto, através de práticas estéticas que geram experiências inéditas, que são consideradas sem lucro pelo sistema. Desta forma, avançamos para uma noção de dignidade humana que reconhece a nossa natureza paradoxal, reversível, efêmera e vulnerável.

Trauma rasga o tecido do próprio conhecimento: é uma ferida no sistema de significado através do qual o sujeito conhece o mundo, no

conhecimento de si próprio [...] o trauma talvez nunca seja totalmente interpretado, mas a lágrima que ele cria pode ser consertada como é ensaiado, reescrito, revisado [...] A vida, a performance e o teatro (arte com corpos reais) persistem, apesar de uma economia de reprodução que os faz parecer ilógico e certamente um investimento pobre [...] pode ser que o teatro e a performance respondam a uma necessidade psíquica de ensaiar por perda [para a alegria], e especialmente pela morte [nossa natureza efêmera]. Anunciado como ensaio, performance e teatro, tem uma relação especial com a arte como memorial [...] A promulgação de invocação e desaparecimento realizada pela performance e pelo teatro é precisamente o drama da própria corporeidade. De uma vez, a estrutura da carne consolidante e da erosão, decomposição, falta de forma, o corpo nos acena e resiste às nossas tentativas de refazê-lo. A moção resistente foi a atração por esta escrita, uma escrita para e contra corpos que morrem. (BUTLER, 1997, pp. 95-96)

Através desses tipos de práticas ensaiadas, exploramos e atuamos relativamente a questões ontológicas essenciais de ser, devir e desaparecer. Elas compõem, decompõem e recompõem nossas noções de corpo, de si, do grupo e do humano, bem como nossos sistemas de valores (a nível local e global). Até certo ponto, ao longo de toda a história humana, muitos desses dilemas e questões biopsicossociais e filosóficas têm sido praticado de forma cíclica a partir de diferentes campos e perspectivas por artistas, cientistas, xamãs, mestres de artes marciais, psicanalistas, monges, gurus, etc...

Ao construir uma ética da ação coletiva através da prática e reflexão, trabalhamos com e através da nossa carne (como a matéria vibratória sensível em que estamos encarnados no mundo) e a carne do mundo, encarnando o pensamento. Desta forma, nos permitimos entrar em diálogo com o continuum entre o conhecido e desconhecido, o aprender e desaprender, o si e outro, o confronto e a colaboração, a vulnerabilidade e a integridade, a singularidade e a multiplicidade. Negri e Hardt descrevem a transversalidade e a multiplicidade dessa carne:

Carne, isto é, aquela substância viva comum em que o corpo e o intelecto coincidem e são indistinguíveis [...] uma espécie de princípio incorporado que traz um estilo de ser onde há um fragmento de ser. A carne é nesse sentido um elemento de ser. Como a carne, a multidão é pura potencialidade [...] O monstro revolucionário que se chama multidão aparece no fim da modernidade continua para transformar nossa carne em novas formas de vida. (NEGRI, 2011)

A rica dinâmica dessa multidão é caracterizada pela sua mutabilidade e liberdade. Para Negri e Hardt, as pessoas são representadas como uma unidade, enquanto a multidão não é representável; as

pessoas constituem o corpo social, enquanto a multidão constitui a carne da vida. É um agente social ativo, em oposição à força social passiva e “irracional” descrita como as massas. Estamos lidando com a multidão de corpos, bem como cada corpo como uma multidão. A mente-corpo é composta de multiplicidades e de seus laços com outros, que são misturados, híbridos e em metamorfose:

Eles são como ondas do mar em movimento perene e transformação recíproca [...] Não há possibilidade de um corpo estar sozinho [...] Quando o homem é definido como individual, quando ele é considerado uma fonte autônoma de direitos e propriedade, ele é feito sozinho [...] A transcendência é a chave para qualquer metafísica da individualidade, bem como para qualquer metafísica da soberania. Por outro lado, do ponto de vista do corpo, há apenas relação e processo. O corpo é trabalho vivo, portanto expressão e cooperação, portanto, construção material do mundo e da história. (NEGRI, 2011)

Lembramos que o modelo dominante do corpo, que existe dentro da dinâmica do individualismo utilitário, é uma construção cultural e social. A imagem e a representação social e cultural do corpo, bem como a relação pessoal de cada pessoa com seu próprio corpo e os corpos dos outros, desenvolvem uma cultura corporal específica que condiciona os valores sociais e nosso senso de responsabilidade para com os outros. Judith Butler expande as noções de interdependência e vulnerabilidade, questionando as noções de auto-suficiência e independência, no processo de re-imaginar e rever novos e antigos paradigmas e conceitos do corpo:

Sugiro que repensemos a relação entre o corpo humano e a infra-estrutura para que possamos pôr em questão o corpo como discreto, singular e auto-suficiente e, em vez disso, proponho compreender a encarnação como performativa e relacional; A relacionalidade inclui a dependência de condições de infra-estrutura, legados de discurso e poder institucional que precedem e condicionam nossa existência. Também estou sugerindo que certos ideais de independência são masculinos, e que uma conta feminista expõe a dependência desarmada no coração da idéia masculinista do corpo. Isso é diferente de dizer o que os corpos das mulheres são ou o corpo dos homens. Eu não estou fazendo essas afirmações, mas apenas mostrando o que considero ser uma concepção masculinista de ação corporal que deve ser ativamente criticada. Minha referência à dependência pode incluir a dependência da mãe do zelador, mas essa não é a principal forma de dependência que me preocupa aqui. Ao teorizar o corpo humano como um certo tipo de dependência da infra-estrutura, compreendido de forma complexa como o meio ambiente, as relações sociais e as redes de apoio e sustento, o próprio ser humano prova não ser dividido do animal ou do mundo técnico, colocamos as formas em que somos vulneráveis a infra-estruturas dizimadas ou em desaparecimento, apoios econômicos e mão-de-obra previsível e bem

compensada. Não somos apenas vulneráveis um ao outro - uma característica invariável das relações sociais -, mas essa mesma vulnerabilidade indica uma condição mais ampla de dependência e interdependência que altera a compreensão ontológica dominante do sujeito incorporado. (BUTLER, 1993, p.20)

Butler proporciona uma reflexão e uma crítica importante sobre as perspectivas masculinistas e feministas do corpo, enfatizando a encarnação como um aspecto performativo e relacional. Além disso, ela ressalta a dependência e a vulnerabilidade do corpo humano em relação a sua infra-estrutura e ecología (a infra-estrutura sendo composta de uma complexidade de seu meio ambiente, relações sociais e redes de apoio técnico, econômico, político, social). Práticas encarnadas e experiências estéticas, como os gerados no laboratório artístico, são necessárias para reinventar e repensar nosso relacionamento com a nossa corporalidade e a dos outros, as subjetividades encarnadas que nos cercam. Simultaneamente, para que esses tipos de espaços e ambientes se multipliquem e se tornem uma realidade permanente, acessível a uma maioria da população, é crucial que este processo seja complementado por processos de luta em direção a garantias mínimas, para todos os indivíduos, em suas condições materiais também como imateriais (econômica, social, política e cultural). Trata-se de lutas sociopolíticas e micro-políticas para a dignidade humana que devem ser materializadas lado a lado, em aliança com e enraizadas em sujeitos encarnados. O que o Estado hegemônico e os poderes econômicos mais desejam é que nosso senso de luta política seja separado de nossos corpos, fundado em assuntos descontextualizados transcendentais e noções de direitos. O que o Estado mais teme é a força inegável dos corpos sensíveis manifestado através do afeto coletivo e da interdependência com um território e infra-estrutura local de que sentem profundamente parte, formando um corpo coletivo de ecologias múltiplas (mental, relacional e ecológica). É por isso que os movimentos que lutam pelos direitos indígenas e da terra (como Movimento dos Sem Terra) em sua profunda conexão encarnada com um território e seu corpo coletivo, são um grande ponto de confronto contemporâneo para os governos. Simultaneamente, eles servem como inspiração para os movimentos sociais que necessitam apoio e reconhecimento, especificamente no caso do Brasil e o resto da América latina. A produtividade dos elementos corporais, somáticos e subjetivos é um elemento muito importante nas redes contemporâneas de produção e controle biopolítico, ao lado do trabalho imaterial que compõe a economia contemporânea. As redes informativas e

comunicacionais afetam o surgimento desta nova ordem mundial, organizando a globalização e controlando a direção do imaginário social. Joaquín Herrera Flores expressa a lógica da hegemonia e do império:

"Por isso, que todo poder hegemônico sempre tende a fortalecer e sustentar abordagens teóricas idealistas ou transcendentais à ação humana que escondem ou, na melhor das hipóteses, ignoram e / ou silenciam as fontes da produção do valor social [...] Um sujeito transcendental, isto é, um sujeito sem corpo, sem necessidades, sem qualquer coisa que possa ser apropriada ou explorada, e, portanto, um sujeito sem capacidade ou possibilidade de antagonismo, já que desapareceu por magia as circunstâncias em que se encontra no mundo." (HERRERA FLORES, 2005, p.7)

Estamos lidando com estruturas de poder que estão profundamente enraizadas na totalidade das nossas relações sociais e precisam ser visibilizadas e desestabilizadas através da práxis. Foucault lembra-nos que: "O poder é assim expresso como controle que se estende ao longo das profundezas da consciência e dos corpos da população" (NEGRI; HARDT, 2000, p. 24). Esse poder é investido nas múltiplas dimensões da sociedade, na bios social. Portanto, ele nem precisa ocupar uma figura totalitária, mas inserir-se em todos os elementos da vida social, com a intenção de atravessar nossa carne, ossos e alma, nos contagiando de dentro para fora. Assim, Negri e Hardt afirmam que a resistência não é mais considerada marginal, mas está no centro da sociedade. É também por isso que a luta por singularidades corporais, ou subjetividades singulares, ativada através da conscientização política e social, acompanhada de consciência corporal, é um empreendimento radical e urgente. O processo questiona e desloca o sujeito homogeneizado e universalizado da sua zona de conforto. Estamos nos referindo de novo à noção de corpo sensível como campo de presenças se afirmando em direção aos campos de resistências. Peter Pelbart escreve:

Os estudos de Michel Foucault mostraram de sobra que o poder é capilar, que ele não só incide como também em parte é engendrado na mais minúscula dimensão. Mas, por outro lado, a história mostra que também grandes revoluções às vezes começam em pequenos laboratórios, na cabeça e na prática de alguns poucos desvairados, na mais microscópica das agitações. Penso que é esse um dos nossos mais caros alentos. (PELBART, 1993, p. 26)

Exploramos como nossos seres vulneráveis, carnis e capilares nos dão os instrumentos sensíveis e sensatos para a produção de novas subjetividades em co-produção com corporeidades heterogêneas. Eles procuram escapar da captura, mercantilização e universalização do capitalismo e de suas qualidades mais exclusivas. Através de uma

dedicação a criação de ferramentas para ensaiar novas formas de vida, que reconhecem a nossa vulnerabilidade e inter-subjetividade coletiva e individual, nos comprometemos com uma luta micro-política contra a forma como o corpo foi, e continua sendo, convencionalmente, ensinado, tratado e visto (através de modelos dominantes de saúde, mídia e educação). Isto é, o corpo visto como objeto, a ser corrigido, curado, reprimido, controlado, organizado, normalizado, aprimorado, aperfeiçoado, decorativo para ser “útil”, “atraente” e “ordenado”, para servir às subjetividades capitalistas.

Retornamos às noções de flutuação e filtros, mencionados no início do capítulo, que contribuem para a nossa discussão sobre o corpo sensível como um campo de presenças em contínuum, em seu estado de vulnerabilidade, sensibilidade e afetividade. Ao invés de controlar, curar e desensibilizar o corpo vivo, é uma questão de perceber-se, ajustar-se, reestruturar-se aos nossos filtros. É constantemente medir como e o que significa tornar-se responsabilmente permeável em relação ao mundo, cuidando a nós mesmos e aos outros no processo. Como é que podemos mudar a qualidade do nosso contato com o mundo e, portanto, nossa noção de ‘responsabilidade’ em relação aos outros? Quando fazemos referência ao “corpo que sabe”, é em termos de recuperar este conhecimento inerente do corpo através da conscientização e do cuidado, através de diversas experiências estéticas, seja através de práticas das artes do corpo contemporâneas ou formas mais tradicionais de conhecimento coletivo (saber popular), as duas pertencendo a uma cultura viva. Suely Rolnik indica que as formas de vida na América Latina (que eu tenho vivenciado na minha experiência no Brasil) tendem a priorizar, ensaiar e manifestar esse "corpo que sabe" através de uma diversidade de práticas comunitárias de canto, dança e ritual onde os corpos estão colocados em relações afetivas, ativas e improvisadas (ROLNIK, 2013).

Trabalhamos e re-trabalhamos, estudamos, desestabilizamos e reescrevemos esses filtros e esferas através da dança contemporânea e das artes do corpo, ao serviço da vida e ao serviço de uma luta social e política em oposição à uma vida que está sendo mobilizada e tratada como objeto e meio para a acumulação de lucro. Permitir-se afetar e ser afetado, tocar e ser tocado, empatizar e colaborar, sem o vínculo com interesses estratégicos, tem resultados contundentes, inquantificáveis, efêmeros, e sustentáveis, considerando a sustentabilidade das três ecologias. No que se refere ao trabalhar e refinar as percepções, afecções e sensações na prática de dança experimental, desde o ponto de vista da teoria

pragmática, muitas vezes a abordagem pode ser considerada ineficiente, não lucrativa, sem objetivos enfocados e bastante demorado. De fato, esses processos que experimentam os laços relacionais e ambientais, através de experiências estéticas, possuem outras lógicas temporais, exigindo outra relação com o tempo e duração. Isso também nos exige que desenvolvamos outro entendimento de “produtividade e valor”, o que podemos experiencialmente descobrir junto com outros modos de produzir presença e significado. Percepção, reconhecimento e generosidade (em relação a si mesmo e aos outros) podem ser experimentados como processos interligados que requerem dedicação e consistência em seu desenvolvimento. Isso é básico, fundamental, e simultaneamente muito complexo. Giuseppe Cocco, em seu texto sobre Helio Oiticica, analisa e questiona as noções contemporâneas de valor em relação às condições atuais do capitalismo cognitivo e os potenciais para libertar essas noções das cadeias da terminologia do mercado capitalista.

O mundo é hoje desenhando por redes de territórios e comunicação. Seu espaço-tempo é da circulação nas metrópoles. Uma circulação que já é produção: formas de vida que produzem formas de vida, produção de conhecimento por meio de conhecimento, em espiral. Na circulação, a produção se torna uma bio-produção: toda a vida é posta para trabalhar, trabalho e vida coincidem e se misturam [...] A alma volta a se juntar ao corpo e a produção de subjetividade se torna terreno fundamental da geração de VALOR [...] A produção biopolítica está ancorada nos corpos e nas relações que eles instauram entre eles no seio das multidões. (COCCO, 2016, pp.81-82)

Cocco amplia a noção de valor, apresentando a descrição de liberdade de Merleau Ponty como sempre baseado no “encontro”, com o outro e com o mundo, onde nos misturamos e nos entrelaçamos com o mundo e os outros de maneiras incertas, confusas e imprevisíveis. Ele coloca uma pergunta extremamente importante “De onde vem esse valor, esse não ter preço do direito de ser?” (COCCO, 2016, pp.84). Como conseguimos chegar ao ponto em que o ser/estar, e além disso, o ser/estar juntos, fora das relações de lucro, tornou-se tão subvalorizado e ameaçado na sociedade contemporânea?

Cocco cita a reflexão simples e profunda do Antoine de Saint-Exupery, sobre a recuperação deste valor de ser/estar com os outros. Em seu livro *Pilote de Guerre* (traduzido como *Vôo para Arras*) Saint-Exupery descreve um encontro economicamente “sem lucro” e afetivamente lucrativo: “Quero me sentir calmo, quero participar, estar conectado, comunicar, receber e fazer, receber esse amor ... rede de laços que faz devir” (COCCO, 2016, pp.84). Aqui estamos nos referindo a outro paradigma de valor,

relacionado ao comum. Outra economia preside e reside nesta economia do comum. Aqui Cocco explica que a “riqueza” é produzida na multiplicação de relações e vínculos afetivos.

A riqueza está em outro lugar: nos laços e no sentido que faz a comunidade e que a comunidade faz. A vitória e heroísmo também está em outro lugar [...] A vitória está na comunidade e no amor que a funda [...] O humanismo é ameaçado, derrotado por ter perdido seu fermento [...] Se o que procuramos é esse fermento, essa cultura viva, é porque pensamos que sabemos que o ‘ser’ não é o império da lógica, nem o império da linguagem, ainda menos das bandeiras e outros totens, mas dos atos [...] Nos diremos que o ato essencial é a luta, o éxodo [...] Lutando por um território, ‘tendo sacrificado uma parte de si a esse território’, tendo lutado para salvá-lo e suado para torná-lo mais belo, poderemos entender esse território, ter amor por ele: um território que não será a soma dos interesses, mas a soma das dádivas. (COCCO, 2016, pp.85)

A reflexão de Cocco é essencial para questionar as relações entre valor, riqueza e interesses que residem dentro e por trás das práticas que cultivamos. Ele enfatiza a importância da ressignificação dessa terminologia na luta por outros modos de estar juntos que co-criam outros territórios existenciais. Isso significa cavar nos nossos entendimentos e atitudes habituais e padronizadas em relação à riqueza, ao valor e à economia. No processo, começamos a revelar coletivamente, a trazer uma consciência e potencialmente mudar o sistema de valores que motiva os intercâmbios, encontros e colaborações em que nos envolvemos. Incentivamos que isso seja feito através de reconstruções inclusivas, criativas e coletivas desses termos dentro e entre os processos artísticos e sociais.

Portanto, estamos enfatizando a necessidade de enfrentar as estruturas básicas de existência e de expressão, nossos modos de ser/estar (com os outros e no mundo). Estamos preenchidos com hábitos, padrões, atitudes e interesses que estão inscritos com implicações micropolíticas e biopolíticas. Na maioria das vezes, nem sequer os percebemos, e estamos ainda menos conscientes de que podemos transformá-los. Este corpo vivo, como campo de presenças em continuum, está interminavelmente expressando existência, e cumprindo simultaneamente normas e acordos sociais (MERLEAU-PONTY, 2002). Para que possamos ser aceitos e pertencer à sociedade em que vivemos, e para se adaptar constantemente às suas condições semio-capitalistas, até certo ponto devemos diminuir e reprimir uma grande parte de nossas potenciais expressivos e capacidades criativas que são consideradas excessivas, improdutivas e “inadequadas”. No processo, na maioria das vezes, somos inconscientes de que as ações, pensamentos e comportamentos que produzimos e reproduzimos são infinitamente condicionados e afetados por normas, expectativas e

condições sócio-políticas e econômicas. O problema surge quando as normas sociais que o corpo-mente deve respeitar tornam-se cada vez menos genuinamente sociais e sustentáveis e cada vez mais estratégicas, mecânicas e virtualizadas na sociedade contemporânea, onde a colaboração e a comunicação são os frutos preferenciais para alcançar um lucro e uma acumulação doce e suculenta. Em resposta às tendências da alienação que caracterizam a vida contemporânea, devido às condições pós-fordistas e à tecnologização onipresente de nossos espaços sociais e educacionais, o corpo-mente produz gestos de resistência dos mais diversos, às vezes de formas fascinantes e outras vezes desesperados. As singularidades potenciais que permanecem, habitam e atravessam nossos interiores e exteriores nos acompanham e insistem em revelar-se, em conjunto com outras singularidades pulsantes que nos acompanham. Portanto, estamos lutando para gerar ainda mais projetos e práticas diversas motivadas ético-esteticamente e que levam em consideração o terreno corporal e subjetivo de afetos e percepções para: “criar novas intimidades, novos vínculos e novas formas de vida” (HARDT, 2015, p.215).

No processo de ensaiar novos laços relacionais e novas intimidades no laboratório artístico, nos dedicamos a gerar diferentes ferramentas e dinâmicas para perceber, reconfigurar e afinar nossos “filtros”, que são uma conjunção e continuidade entre a subjetividade e corporeidade. Somos convocados para participar de um processo de “re-singularização”: o processo requer outros modos de pensar e auto-constituição, do que estamos acostumados a entender como a construção de uma identidade. Essas esferas ou filtros não são características que nos pertencem ou qualidades que nos individualizam, no sentido daquilo que nos separa dos outros e do mundo. Em vez disso, imaginamos esses filtros como uma extensão de nós para o mundo e para o mundo em nós. Eles são um tipo de antena ou um sistema de canalização que ativamos para nos sintonizar com o mundo e com os outros, a partir dos processos inter cruzados de percepção, expressão e comunicação. É o que ativa o corpo como campo de presenças em continuum, que nos estende, nos penetra e está entre nós. Este sistema de canalização nos permite desenvolver um processo de comunicação que seja exclusivo, que seja infinito e se adapte em diálogo com o mundo e outros. Uma das suas lógicas centrais de comunicação e expressão se dá através de intensidades, uma lógica do eco, o que Guattari descreve como uma lógica de intensidade (GUATTARI, 2000, p. 44). Isso significa um reconhecimento de que somos “capturados

por" e capturamos nosso ambiente, e que podemos avaliar e reconfigurar esse relacionamento e processo de captura.

Guattari explica que “a singularidade não é individualidade”, mas é sobre ser singular, tendo que ver com o nível pré-pessoal e pré-individual (GUATTARI, 2000, p.11). Nossa vida interior, nossa interioridade, é um cruzamento de um interior com um exterior, onde muitos componentes da subjetivação se encontram. Pelbart, referente a Deleuze, fala da “exterioridade” como o terreno sem chão, dentro do qual a subjetividade emerge, é uma dobradura de exterioridade, uma contração do exterior em duração: “a textura mais íntima do processo de subjetivação [...] ele [Deleuze] reconhece o fora para ser imanente na subjetividade e no processo de subjetivação [...] para pensar de outra forma: ser convidado a dobrar de outra forma as forças do exterior. O convite para o exterior ou a paixão pelo exterior encontra sua função estratégica e política, quando desencadeia uma mutação subjetiva, isto é, a redistribuição de afetos, do que atrai e o que repele” (PELBART, 2000, pp.207-208). Este dobrar é o que também me refiro como a ressingularização da subjetividade, formas de mutações subjetivas, que se anuncia no contato com as singularidades que são reprimidas por fatores, modelos e normas dominantes e dominadores. O que nos interessa é reconhecer a co-produção de subjetividade e corporeidade, em relação, que afirma outros modos de estar juntos e insiste em confrontar e trabalhar com os paradoxos e os conflitos que nos engendram. Como é que essa memória absoluta do exterior se manifesta e como podemos trabalhar com e explorar isso? Pelbart questiona se o rizoma não é a expressão mais extrema disso: “a conectividade errante, a proliferação multidirecional, a ausência de centro, de sujeito, de objeto - uma topologia e uma cronologia suficientemente alucinantes [...] a outra possível cartografia de todos os mundos - o que torna precisamente este mundo um outro, nos livrando das cadeias do cotidiano, como Kafka o queria” (PELBART, 2000, p. 208). Como uma resposta à alienação que se manifesta na sociedade contemporânea devido a uma sobrecarga de uma infosfera, uma aceleração do tempo e uma virtualização dos relacionamentos, nós precisamos de outros tipos de ambientes e intervenções ético-estéticos para lidar com a intensa interconectividade e estimulação que estamos experimentando. Ao invés de permanecer majoritariamente nos espaços cognitivos das transações e das interações

desencarnadas e virtualizadas, precisamos canalizar esse potencial rizomático através de nossos corpos, através dos nossos modos de pensamento háptico e cinestésico.

Foucault em uma discussão paralela, sobre as tecnologias de si (FOUCAULT, 1988, p. 16-49)²⁶ nos apresenta duas questões paradoxais: primeiro, a partir da perspectiva do Max Weber: “Se alguém quer se comportar racionalmente e **regular a ação** de acordo com os princípios verdadeiros, que parte de si mesmo devemos renunciar?” No entanto, Foucault afirma que o processo de conhecer a si mesmo inclui “o impulso de buscar dentro de si quaisquer sentimentos e movimentos escondidos da alma” (FOUCAULT, 1988). Esses processos são e foram, através da história, interditados e proibidos em muitas filosofias e teologias moralistas, que acompanham as lógicas de dominação e dualismo (entre bem e mal, sagrado e profano), propagando uma visão monolítica da racionalidade, verdade e normalidade. Foucault coloca sua própria pergunta a partir de outra perspectiva, sinalizando uma lógica ecosófica de ressingularização: “Como certos tipos de interdição exigiram o preço de certos tipos de conhecimento sobre si mesmo?” (FOUCAULT, 1988). Isso inclui interdições e rejeições de um conhecimento sobre: o que um “corpo que sabe” é capaz de. Uma questão focal inspirada pela famosa citação de Spinoza e reciclada por numerosos filósofos, pensadores e artistas: Nós nem sequer sabemos de que é capaz um corpo. Só começamos a ter acesso às capacidades desconhecidas do pensamento e ação corporal, quando nos deslocamos e nos tornamos conscientes de nós mesmos no corpo como um campo de presenças em continuum. Isso significa parar de renunciar ao “corpo que sabe” e a sua exterioridade enigmática. Pelbart também descreve a exterioridade como uma espécie de loucura. A loucura, apesar da sua complexidade e amplitude, é julgada, preconcebida, simplificada e comercializada como doença mental dentro de padrões sociais dominantes, tendo uma forte repercussão no imaginário coletivo. Da mesma forma, começamos a descobrir os perigos, os riscos e as conseqüências dessas interdições morais, a censura e o silenciamento do corpo, socialmente impostas nas condições do capitalismo pós-fordista. Nossas mentes-corpos são simultaneamente bombardeadas por uma infosfera e tecnosfera em expansão, enquanto existe uma negação geral da responsabilidade social e

²⁶ Foucault descreve as tecnologias de si como: “permit[ing] individuals to effect by their own means or with the help of others a certain number of operations on their own bodies and souls, thoughts, conduct, and way of being, so as to transform themselves in order to attain a certain state of happiness, purity, wisdom, perfection or immorality.”

coletiva, nesses territórios existenciais de aceleração e amplificação. Os laboratórios artísticos que propomos geram e questionam os espaços onde podemos reconfigurar as formas de brincar, ensaiar e cultivar as exterioridades e conseqüentemente gerar processos de re-singularização, buscando dentro de si os sentimentos e movimentos escondidos da alma.

Tanto nos livros *As Três Ecologias* quanto em *Caosmosis*, Guattari propõe que, nós como leitores e parte de uma sociedade, possamos configurar novos mapas de existência e trabalhar no desenvolvimento de novos paradigmas éticos-estéticos, na direção de recompor as lutas a partir das três dimensões da práxis ecológica. Mais uma vez, estes três registros ecológicos são: o meio ambiente, as relações sociais e a subjetividade humana. Isso não quer dizer separá-los em três dimensões, mas sim entender como elas são interdependentes, e às vezes diferenciadas por práticas (GUATTARI, 2000). O que eu achei mais relevante para esta dissertação é o que Guattari aponta nesta *Lógica Ecosófica*: 1. dedicada a descobrir como estimular a heterogênese, isto é, activar as singularidades, exceções e estranhezas. 2. dedicado à re-singularização da subjetividade que liberta singularidades que são reprimidas pela subjetividade dominante e dominador. 3. regido por uma lógica do ecos, isto é, uma lógica de intensidades (GUATTARI, 2000, p.44), gerando outras possibilidades de comunicação.

Do discurso apresentado por Guattari, em parceria com Deleuze (bem como outros autores que seguiram seus caminhos, forjando novas rotas), em essência, o que considero mais radical, revolucionário e simultaneamente relevante para o contexto de hoje é que eles estão propondo que liberemos as subjetividades do sujeito individualizado. Eles descrevem essas subjetividades como modelos não convencionais, não comercializável, para agência, ação e inteligibilidade. São recursos compartilhados, não vendáveis, quer dizer os comuns. Da mesma forma, faz parte de um processo de libertação da noção de singularidades da subjetividade humana. “Longe de serem individuais ou pessoais, as singularidades presidem a gênese de indivíduos e pessoas; eles são distribuídos em um "potencial" que não admite nem o Eu nem o eu, mas que os produz através da realização ou realização” (DELEUZE, 1990, pp.102-103). Guattari reconhece e descreve novas possibilidades e potencialidades de comunicação através de lógica de intensidades:

"É uma lógica de intensidades, de conjuntos auto-referenciais envolvendo durações irreversíveis. É uma lógica não só de sujeitos humanos constituídos como corpos totalizados, mas também de objetos parciais psicanalíticos [...] a lógica das intensidades, ou eco-lógica, preocupa-se apenas com o movimento e a intensidade dos processos evolutivos. O processo, que eu opto aqui para o sistema ou a estrutura, esforça-se para capturar a existência no próprio ato de sua constituição, definição e desterritorialização [...] que romperam o quadro totalizante e começaram a trabalhar por sua própria conta, superando seus conjuntos referenciais e manifestando-se como seus próprios índices existenciais, linhas processuais de vôo."(GUATTARI, 2000, p.44)

Em parte, essa reflexão responde e é uma crítica a uma civilização eurocêntrica, antropocêntrica e egocêntrica, excessivamente privilegiada e compulsivamente obcecada com a produção de si e da subjetividade. Nós compulsivamente afirmamos, constituímos e “vendemos” subjetividades na forma de imagens, habilidades, capacidades e talentos únicos. Trabalhando na esfera cultural, artística e acadêmica, devemos nos perguntar como é que podemos conscientizar, reduzir e redirecionar essa tendência excessiva e agressiva da produção competitiva de subjetividades capitalistas, independentemente de quão alternativas e criativas parecem. Cheguei à conclusão de que, assim que eu “individualizar” e “privatizar” partes da minha subjetividade na minha mente (ficando excessivamente concentrado nela ou torturada pessoalmente e vitimado por ela), estarei desconectado de um corpo em contínuum, ele começa a cristalizar-se em uma subjetividade comercializável “capitalista” ou/e em um sintoma psicossocial do mesmo fenômeno. Este é um fenômeno que atribuo a uma classe particular de sociedade privilegiada, que depende dessa mesma subjetividade para produzir conhecimento, arte, idéias, marcas (trabalho imaterial) em condições semio-capitalistas. Ao mesmo tempo que essa classe tem a oportunidade e o tempo de se dedicar para uma certa “privatização narcisista”, lucrativa de si mesmo. No entanto, é também devido a esse mesmo privilégio de tempo, educação e acesso que devemos assumir a responsabilidade, em aliança e solidariedade com outros diversos territórios existenciais, lutando contra esta privatização e redução de noções de si, das relações, da comunidade e do meio ambiente através das formas mais diversas e desesperadas.

É precisamente nesses tipos de processos ambíguos, aparentemente paradoxais, que nos dedicamos a explorar no laboratório artístico. Temos que nos perguntar constantemente como é que os processos, as práticas e as ações coletivas que instigamos e ativamos - em diálogo com essas outras modalidades imanentes, incertas e ambíguas de subjetividade e

das singularidades - são mantidas e cultivadas em espaços de generosidade e dedicação à vitalidade da vida e da dignidade humana? Como podemos multiplicar e expandir esses processos coletivos para torná-los cada vez mais socialmente inclusivos e relevantes para uma diversidade de pessoas que compõem nossas comunidades, localmente, nacionalmente e globalmente?

É precisamente essas singularidades, que nos compõem mas não nos pertencem, que estão em seu estado de fluxo; que são mais ou menos humanos; que fluem e passam por todos nós. Todos nós temos acesso a eles em diferentes gradientes, e temos a responsabilidade potencial e mútua para compartilhá-los: “o movimento pelo qual o ego se abre à superfície e libera as singularidades a-cósmicas impessoais e pré-individuais que estavam presas” (DELEUZE, 1990, p.213-214). Como mencionado no início deste capítulo, os filtros através dos quais experimentamos o mundo e o mundo nos penetra estão socialmente e culturalmente condicionados. Eles são recursos comuns, sistemas em sintonia, que podem se manifestar dentro, ao redor e entre nós. Manifestam-se de maneira violenta e pacífica, sutil e excessiva, conscientemente e subconscientemente. Eles não respeitam as normas sociais ou as dicotomias semânticas e de conhecimento.

Muitas vezes, as singularidades são sem nome e com fronteiras embaçadas. Elas são catalisadoras de mudanças existenciais, suspenso entre a arte e a vida, embora tenhamos a intenção de explicá-los com palavras, como eu tento fazer durante todo o trabalho. No laboratório artístico, eles são em parte o que nosso corpo sensorial como um campo de presenças, procura e deseja encontrar, em sintonia com o seu entorno. Nós convocamos isso para emergir dentro de nós, mesmo que por uma fração de segundo, mesmo que eles desapareçam antes que possamos registrar o que aconteceu: “O corpo dançante é constantemente abordado pelos arredores, por uma realidade explosiva que não se deixa domesticar. É um corpo trágico, depois de tudo, nunca será capaz de dançar com rapidez o suficiente para olhar para trás, por isso é precisamente o que lhe dá vida” (PEETERS, 2004, p.54). No centro de uma diversidade de práticas existem missões impossíveis e paradoxais que insistimos em aventurar-se através, precisamente porque confrontam as incógnitas do que o corpo é capaz, particularmente quando está em relação com os outros e o mundo, e em duração. Eu testemunhei que através do estudo das sensações internas e dos fluxos de energia - o mapeamento, redação e ampliação das geografias internas e externas - estamos

gradualmente recompondo e reconfigurando nossas ecologias e ontologias (nós mesmos, nossas relações e nosso meio ambiente). Abrimos e suavizamos as esferas corporais para entrar em novos limiares e vagar coletivamente em territórios inexplorados. “Contexto está dentro de mim. É este estado, essa dinâmica que eu quero observar” (PEETERS, 2004, p.55). O dançarino experimental e artista Benoit Lechambre (que inspira meu próprio trabalho) expressou de forma memorável em um workshop, ilustrando a existência de um continuum entre o corpo e seus arredores, formando uma única paisagem. Nesse processo, começamos a questionar onde o eu termina em um espaço contínuo, transparente, infinito e não orientado, encarnado pelo corpo. Simultaneamente reconhecemos e exploramos o espaço que está dentro de nós.

O movimento do campo energético do pensamento e da sua organização física é semelhante ao outro sistema proprioceptivo [...] Os sentidos entrelaçam uns com os outros e desenvolvem novas qualidades proprioceptivas. O corpo está constantemente ouvindo-se [o contexto internalizado], e é um sistema de comunicação complexo do qual aprendemos muito, para entrar em interação com nosso meio ambiente. [...] Numerosos extremos do sistema nervoso juntos nas pernas dos pés como se o pé fosse um teclado gigantesco e altamente sensível. Cada ponto está conectado a uma dinâmica múltipla em outro lugar do corpo. Ao se mover e equilibrar, não só podemos estimular o pé, mas também definir todos os padrões de energia em movimento em outro lugar do corpo. O corpo está constantemente produzindo conexões neuronais, peças elétricas criativas e conexões a nível celular. Essas partes suportam o corpo, mas também uma chave para o estado e os pensamentos. Se pudéssemos detectar os possíveis sentimentos e padrões internos do corpo, a coreografia abordaria a complexidade da física quântica. Portanto, o potencial dessa pesquisa é infinito. (PEETERS, 2004, pp.55-56)

A reconfiguração e exploração de si, do outro e do espaço, manifestadas através de uma lógica de intensidade, ocorre através de práxis: é um processo contínuo e paradoxal de entrelaçamento e libertação, tecelagem e ruptura, observação e revelação, fuga e entrega. Aqui as dicotomias e os limites claros se desfazem nos ventos de imanência e do devir. Nos aproximamos, insistimos e começamos a confiar nos limites borrados com o desejo de recriar outros territórios existenciais de união, quer dizer, outras paisagens relacionais.

Construa sua vida, seu mundo, seu ambiente proclamando aos quatro ventos a necessidade de uma metodologia de alegria, de metamorfose, de transgressões, de subversões de ordens e de imagens dominantes. Vivemos a vida com alegria, com humor, relativizando tudo de forma séria, colocando-a em relação ao seu contexto, de legalização da alegada

racionalidade universal de todo particularismo cultural. (HERRERA FLOERS, 2007)

Um paradigma ético-estético está nas fronteiras da arte e da sociedade. Ele explora os fatores e dispositivos híbridos e de intercruzamento que oscilam entre a arte e a vida, entre o subjetivo, relacional e ambiental, e entre o intelecto e a intuição. Aproveita-se de ferramentas de diferentes esferas e campos de conhecimento (artes, filosofia, tecnologias sociais, novas economias, teoria crítica, antropologia, cultura, comunicação, sociologia e psicanálise). Formulado a partir de e em torno da dança, cruzando-se e voltando-se para a prática e a teoria do performance, o laboratório artístico é um formato para explorar essas ferramentas, dispositivos, conceitos, práticas, princípios, suportes e dinâmicas interdisciplinares que estimulam uma lógica de intensidade. Estamos interessados em experimentar e perceber as forças heterogêneas em jogo, dentro e fora de si, dobrando para criar um interior que inclui o exterior, quer dizer, as exterioridades. Pelbart afirma que isso nos permite tornar-nos mestres de nossas velocidades, moléculas e singularidades. O exterior que está em nós é um reservatório ilimitado de informações e inspirações que nutre nosso campo de possibilidades e intuições. Ressaltamos mais uma vez, a exterioridade é um terreno sem fundamento (sem chão), a partir do qual a subjetividade emerge (PELBART, 2000, p.208).

CAPÍTULO 2: Laboratórios de dança e práticas coletivas

Um laboratório onde tento perceber e praticar como é que poderia ser a vida, ou como é que poderiam ser algumas zonas, partes da vida, que pelo visto não são de uma determinada maneira [fáceis] a digerir, [ou] que alguns de nós já digeríamos [...]Mas sabendo que eu não sei como é que é a vida de outra maneira, é preciso experimentar e ver como seria de fato, na prática, na vivência e na relação, minimamente, como se pode perceber em um laboratório e não na vida real.(MANTERO,2014)

A realização e implementação de um laboratório artístico, tem sido formulada e reconfigurada através de diversas questões teóricas e práticas, gerando mais perguntas, juntamente com descobertas inesperadas. Uma caixa de ferramentas, em evolução, também foi gerada para ser compartilhada e futuramente ativada. Tem sido um processo de idas e voltas entre o experimentar, questionar, pensar, estudar, ensaiar e escrever através de experiências incorporadas (campos de presença em movimento), em diálogo com material teórico (estruturas de significado), resultando em uma estratégia de construtivismo conceitual e prático (inspirado nas estratégias e métodos de construtivismo de Helio Oiticica). Isso me levou a formular estruturas de pensamento e princípios éticos para guiar o trabalho. Neste capítulo enfocamos a experiência do Entre Serras, que é um projeto artístico comunitário na zona rural do Gamarra, Minas Gerais. Aline Bernardi, Carol Pedalino e eu assinamos a co-organização, realização, facilitação e participação desse projeto que teve sua primeira edição em 2015, segunda edição em 2016 e terá a terceira edição realizada em 2018. No entanto, o Entre Serras é apenas um dos múltiplos projetos artísticos em que participei e atuei nos últimos quatro anos, e que utilizou e investigou o formato de laboratório artístico. Considero importante mencionar aqui os outros projetos com abordagens similares nas suas intenções de laboratório artístico, porque de alguma forma eles são relevantes e complementam as reflexões: 1. Laboratório de Artes do Corpo que eu facilitei ao longo de dois anos, com a participação dos estudantes da UFF, na cidade de Niterói, e aberto à participação do público geral 2. Olha, Imagina, Escuta, Sente que ocorreu entre o MAC e a UFF (Niterói) e o Espaço Mova (Rio de Janeiro) em junho de 2017, envolvendo diversos artistas e indivíduos interessados na exploração das artes interdisciplinares para a ativação de experiências estéticas coletivas e modos de cuidado e cura, considerando a arte na sua relação com a sociedade. 3. Laboratório de Gesto,

Percepção e Presença, facilitada por Dani Lima. 4. Laboratório de pesquisa de movimento do projeto Icó 5. Laboratório Play-Fight Formless Arts (facilitado pelo Bruno Caverna, Dasha Lavrennikov e Sofia Gilberti). Todos eles ocorreram na cidade do Rio de Janeiro nos últimos quatro anos em diferentes contextos, dentro de diferentes durações, com diferentes intensidades, com diferentes públicos participantes, e gerando uma diversidade de resultados, questões, dúvidas, conseqüências e continuidades. A abordagem de ação-investigação tornou-se central para essa pesquisa acadêmica, artística e pedagógica.

O projeto Entre Serras, como também os outros laboratórios, usou métodos e dinâmicas dialógicas, polifônicas e elípticas para a exploração e produção de conhecimento e de arte dentro de processos coletivos que mobilizaram ferramentas e experiências estéticas e micro-políticas, de dentro e ao redor, do campo (da prática) da dança experimental (intercruzando com muitas outras disciplinas das artes e humanidades). O material teórico (a maior parte dos campos da filosofia, teoria crítica, comunicação, cultura e estudos da performance) que entrou na elaboração e realização dos laboratórios vem dos autores que invoco ao longo dessa dissertação. Eu tenho desenvolvido uma aliança invisível e uma intimidade com alguns desses autores ao longo dos anos; a escrita desses autores me inspirou, confundiu, desestabilizou e fascinou. Eles me abriram novos caminhos de reflexão, me convidaram a dar continuidade às perguntas deles, e me deram ferramentas e esperança ao longo do processo da dissertação. Parte desse material teórico foi incorporado, reelaborado e compartilhado nos laboratórios artísticos, e estou explorando como incorporar outros aspectos para futuros laboratórios. Na fronteira e no encontro entre a teoria e a prática, me interessa uma exploração e experimentação de como se pode mobilizar e envolver o corpo vivo e sensível, como um campo de presenças em contínuum com suas três ecologias, o corpo como um laboratório vivo por si só. O material gerado e compartilhado aqui: as experiências, reflexões, frustrações, princípios, conceitos, questões, métodos e estruturas de trabalho e jogo, destinam-se a facilitar e estimular o meu próprio trabalho, como também o trabalho de outros pesquisadores e artistas, em ativar, questionar e re-negociar as práticas coletivas e experimentais do corpo. Esse material tem uma relevância em abordagens de prática-pesquisa (ação-investigação), seja no âmbito do laboratório artístico, ou não. Por que, como, para quem, com quem e onde optamos por investigar? Qual é o seu alcance e propósito? Como pode ser multiplicado e expandido?

Essa configuração, elaboração, consciência e "a capacidade de gerar respostas" transformaram-se ao longo do processo de pesquisa. As constantes idas e voltas entre reflexão teórica (leitura e escrita), a prática (coletiva) e as conversas com artistas, pensadores e diversas pessoas me ajudaram, me confrontaram e me levaram a questionar, estruturar e reconfigurar as práticas para compartilhá-las aqui na dissertação, e para seu uso posterior numa diversidade de espaços. Por trás da minha exploração artística e teórica, me senti confrontada em assumir uma responsabilidade maior na formulação dos princípios éticos e estéticos. Os cinco princípios, em andamento (in progress), explorados no primeiro capítulo, tem a intenção de formular um certo critério ético-estético para essa pesquisa, o que hoje considero essencial num laboratório artístico. Renomeamos eles aqui, para continuar a elaborá-los: 1. infinito como condição 2. Interdependência e singularidades 3. Potencial de fragilidade: interações de afetos 4. Inclinação para o outro: fluxos e forças 5. Fascínio pela exterioridade.

Esses princípios estruturam, em parte, o que é, e o que poderia ser, um laboratório artístico. Nos laboratórios artísticos, mesmo diante das questões geradas e recolocadas e, portanto, da caixa de ferramentas usada e elaborada, de forma particular e diferenciada em cada laboratório (com base em temas concretos explorados, o contexto em que se trabalha, os participantes, o período de tempo d laboratório, os objetivos ou a falta de objetivos pré definidos), é de fato a ativação e a exploração dos cinco princípios ético-estéticos que unifica todos esses diversos laboratórios que participei. É claro que as formas em que os princípios são explorados, a sua especificidade ou presença nos métodos das propostas variam. Como mencionado anteriormente, esses cinco princípios estão intrinsecamente interligados. Portanto, no processo de ensaiar a fragilidade, devemos reconhecer e repetir a interdependência, bem como a inclinação. Ao visibilizar os infinitos padrões, hábitos e condicionamentos dentro dos nossas relações intersubjetivas de poder, interligadas com a nossa relação corporal e percepção do espaço através da visão, atenção, respiração, caminhada etc., ensaiamos também nossa inclinação (um constante estado de fluxo e mudança constante), a nossa exterioridade e os percursos e interações não identificados e desconhecidos. No processo de mergulhar na exterioridade, exploramos nossa susceptibilidade e permeabilidade às forças e fluxos que nos atravessam por dentro e ao nosso redor (a inclinação), através de nossos corpos como filtros. Além disso,

experimentamos nossas estruturas e apoios, formados pelos condicionamentos e impulsos infinitos (quotidianos), na necessidade constante de organizar o caos. Nossa natureza vulnerável é afetada e afeta em seu processo de reorganização e reconfiguração. Esses princípios se complementam, são interdependentes em sua materialização e não devem ser oferecidos ou entendidos como princípios singulares. Tirados do contexto e de um senso de integridade, eles podem ser usados de forma imprudente e irresponsável, desestabilizando e desterritorializando um corpo, sem reconfiguração de territórios e relações existenciais (com singularidades). No entanto, existe um grande potencial nas práticas que se enfocam, oscilando a atenção, e jogam com a fronteira entre os princípios através da reflexão e ação, com o fim de expandir a nossa consciência para começar a perceber a multiplicidade e complexidade que caracterizam cada um dos princípios, como forma de igualmente reintegrá-los e entrelaçá-los. Se estamos comprometidos em trabalhar de uma forma íntegra e ética, incluso se nos concentramos em um dos princípios e focar a nossa atenção em um elemento, aspectos dos outros princípios aparecerão, interferirão e voltarão a se reorganizar e re-situar.

Ao elaborar o que é um laboratório artístico hoje, para nós, tornou-se essencial perguntar: Quais são as questões essenciais com que lidamos: artisticamente, existencialmente, sócio-politicamente, ecologicamente, pedagogicamente? O que nos impulsiona? O que é que envolve nossa persistência e insistência como seres criativos, sensíveis, sensuais, compassivos e impulsivos na co-criação de um mundo, apesar dos climas globais e locais do caos e da crise incompreensíveis: o medo, o ódio, o niilismo, a desorientação, racionalidade impulsionada pelo lucro e pelo poder, ameaças constantes à vida e à dignidade, repressão e opressão, conservadorismo, fundamentalismo, autoritarismo, imperialismo, neoliberalismo? Muitos vezes, quando penso sobre esta situação instável e como respondê-la sozinha racionalmente, começo a sentir ansiedade e uma sensação de tristeza e desamparo. As estruturas opressivas e repressivas de poder são construídas, mobilizadas e enraizadas de tal maneira, em todos os nossos sistemas e estruturas biopsicossociais, que os reproduzimos e cultivamos em nossas atitudes em relação ao mundo, aos outros e a nós. Mas, de repente, insistimos em encontrar outros em um espaço-tempo compartilhado dedicados a enfrentar as mesmas preocupações e (algumas) questões muito diferentes. Nós nos oferecemos um espaço-tempo para explorar proposições

incorporadas (das artes do corpo) não convencionais, através de diversas experiências estéticas e operações poéticas e micro-políticas; para explorar o que é que nossas mentes-corpos, como expressões de nossa existência, têm que revelar e recuperar. Vera Mantero, na citação inicial deste capítulo expressa a inquietude e a vontade de usar o "laboratório" como um espaço para perceber e praticar como é que poderia ser a vida, ou como é que poderiam ser algumas zonas que pelo visto não são de uma determinada maneira.

Em "estado de laboratório", nos comprometemos a explorar questões primordiais juntos, dando valor e atenção à pulsação e ressonância de nossas mentes-corpos em um espaço-tempo comum. Dessa maneira começamos a subverter micro-politicamente nossas atitudes de consenso e conformidade com o estado dominante e opressivo das coisas. As certezas, perguntas e preocupações com que chegamos para o espaço começam a ser reveladas, ativadas, remodeladas, e chegam a sofrer interferências barulhentas, até mesmo um pouco fora da nossa controle às vezes. Quando nos confrontamos com questões vitais, viscerais e primordiais, através de práticas corporais criativas e coletivas, gerando um regime experiencial não-ordinário, descobrimos as novas potencialidades e forças, assim como ativamos os fluxos dos medos e das vulnerabilidades (ambos valorosos). É importante lembrar que a mobilização dos fluxos deste sistema biopsicossocial nem sempre se refere ao movimento externo, mas ao movimento da atenção e a atenção ao(no) movimento, estimulando e refinando a consciência. Assim, nos encontramos, "dançamos com" e começamos a mudar os estados de medo estagnado, desamparo, ansiedade e possível desconsideração e ódio para os outros. Começamos a mudar nossa consciência coletiva e singular, de nossa potencialidade and interdependência como corpos e seres que formam um ecossistema. Na mobilização e desencadeamento desses fluxos de forças internas e externas (afetividade, sensações, forças muitas vezes não identificáveis), começamos a perceber e sentir a mobilidade, a incerteza e a potencialidade dos diversos estados de nosso corpo-mente que são preenchidos com impulsos, desejos, emoções, afeições e fascinações que não prestamos suficiente atenção, ou que reprimimos, ou para quais simplesmente nunca temos tempo porque são consideradas sem fins lucrativos em nosso sistema socioeconômico. Aquilo que nos leva a lutar, viver, reinventar, resistir e re-existir, em relação aos outros, começa a aparecer, atravessar-nos, instigar-nos, confrontar-nos, inspirar-nos, estimular-nos, nos assustar, desafiar-nos e nos provocar fascínio através

do corpo como um campo de presenças em continuum, que gradualmente reestruturamos, re-configuramos e re-adaptamos em diálogo com o mundo e com os outros corpos. O laboratório artístico, conforme eu entendo, envolve e explora tipos de práticas e ferramentas que nossas mentes-corpos estão urgentemente exigindo, desejando, intuindo e inquirindo.

A questão que nos perguntamos é, o que estamos fazendo aqui ‘dançando’ e ‘experimentando’? Quais percursos subterrâneos e linhas de fuga nos oferece esta ‘dança’, apesar dessa sombria situação e da atual paisagem política, econômica e social? Estou me referindo a ‘dança’, em seu amplo alcance de compreensão, como uma forma de pensamento em ação, explorado nos últimos capítulos. No entanto, quando nós, em nossos corpos como campos de presença em continuum, são colocados em movimento (externamente visíveis ou internamente percebidos), nossa consciência começa a amplificar. Poderia ser a partir da improvisação mais simples, andar em câmera lenta e pausar em um espaço simultaneamente com os outros, convidar nossa atenção para estar em relação com nosso pulso e nossa respiração; caminhar de acordo ou em discordância com esse pulso, eventualmente buscando entrar em um ritmo coletivo com o espaço e com os outros corpos, enquanto percebe o próprio ritmo interno. O corpo começa a ouvir e a observar, se tornando consciente de si mesmo como este campo de presenças em continuum. Experimentamos a nós mesmos e aos outros como interações e interseções do organismo com o ambiente, composto de consciências, ritmos, e forças. Corpos atravessados e percorridos, afetados e que afetam, vulneráveis e persistentes, através das ‘experiências’ estéticas exploradas e ativadas no laboratório artístico. No sentido de John Dewey do termo,

A experiência é uma questão de interação do organismo com seu ambiente, um ambiente tanto humano quanto físico, que inclui os materiais da tradição e das instituições, assim como o ambiente local. O organismo traz consigo através de sua própria estrutura, nativa e adquirida, forças que desempenham um papel na interação. O Eu interior age, além de sofrer, e os seus sofrimentos não são impressos de forma inerte, mas dependem da forma como o organismo reage e responde. Não há experiência na qual a contribuição humana não é um fator na determinação do que realmente acontece. O organismo é uma força, não uma transparência. (DEWEY, 1934, p.246)

Assim, estamos lidando com a ‘produção e estrutura’ de uma experiência e um ambiente, uma interação com um espaço-tempo específico. Nós agimos e somos agido, fazemos e estamos sujeitos a, experimentamos e nos envolvemos. Não é algo completamente autônomo dentro do eu ou da mente, mas sim uma ‘conexão intrínseca’ e uma ‘ligação’ do eu com o mundo através da ‘reciprocidade de fazer e estar sujeito a’, que nos leva a mudar e desenvolver através da troca (DEWEY, 1934, p.257). Tem uma qualidade individual e singular, um começo e fim embaçado. Embora as ‘experiências estéticas’ não sejam evidentemente muito diferentes de outros tipos de experiências, nelas a estrutura pode ser reconhecida, através de um estado ou emoção particular, um processo de perceber e detectar uma integridade. O abordagem filosófica de Dewey, em relação a experiência artística, enfatiza que não existem divisões psicológicas intrínsecas entre os aspectos intelectuais e sensoriais, entre as fases emocionais e ideológicas, imaginativas e práticas. Por outro lado, é na sociedade ordenada que indivíduos e classes são colocados em uma categoria ou em outra. Para ele, a arte deve:

Atravessar as distinções convencionais para o elemento comum subjacente do mundo experiente, ao mesmo tempo em que desenvolve a individualidade como a forma de ver e expressar esses elementos, pois isso é o escritório da arte na pessoa individual, para compor diferenças, eliminar isolamentos e conflitos entre os elementos do nosso ser, utilizar oposições entre eles para construir uma personalidade mais rica. (DEWEY, 1934, p.258)

O tempo dedicado ao desfazer essas distinções, ao perceber o movimento da nossa atenção, ao ‘experimentar o experimental’ (OITICICA, 1972), para ativar as singularidades, é fundamental em nossas vidas hoje, no processo de retração e reestruturação de territórios existenciais, estimulando territórios de enunciação. Isso vem junto com o processo de compreensão do que é que está nos conduzindo e impulsionando como seres humanos, como podemos constantemente nos reconfigurar, e aonde estamos indo.

Considerando que o desejo é um campo de forças conflitantes, atravessando nossa subjetividade e corporeidade, o que é o que coloniza nossos desejos? Quais ferramentas, trajetórias e desencadeantes e gatilhos nos permitem reconstituir nossos campos desejáveis, perceptivos e afetivos? Como podemos reestruturar-nos em um gesto comum de reestruturação de nossas comunidades? Isso significa reconhecer que nos estruturamos uns dos outros, em uma co-produção de subjetividade e corporeidade, e, em conjunto, temos a capacidade de reconfigurar os territórios da existência. Devemos assumir a

responsabilidade por este potencial, pela nossa sensibilidade como campos de presença em continuum e pelas ferramentas à nossa disposição. Invocando Spinoza: o que pode um corpo? Não sabemos o que pode o nosso corpo, não sabemos o que, e como, as coisas nos afetam, e não sabemos também do que somos capazes, quando entramos em relação.

Uma busca para ativar processos de re-singularização, trazemos gradualmente a nossa atenção e conscientizando as forças conflitantes dentro de nós. Pouco a pouco, vamos descolonizando fragmentos de nossos modos condicionados de percepção e desejos, enraizados nos fluxos de atenção, afetividade, e sensação. Observamos e começamos a explorar como experimentamos as coisas, quer dizer, como ingerimos e digerimos, inalamos e expiramos, respondemos e nos reinventamos como parte desse mundo. Ao explorar o corpo como um campo de presenças, também nos desafiamos a considerar e reconhecer as ausências que atravessam o espaço e nós mesmos, os espaços a partir dos quais nos tornamos ausentes e os espaços ausentes dentro de nós. Pelbart nos provoca com a pergunta:

Como podemos conquistar a perda de nós mesmos e ir ao coração da dispersão anônima, indefinida, embora nunca negligente? Como podemos entrar num espaço sem lugar, num tempo sem gerar, na proximidade daquilo que foge da unidade; em uma experiência daquilo que é sem harmonia e sem acordo? ... no extremo oposto de uma metáfora de proximidade, de abrigo, de segurança e de harmonia. (PELBART, 2000, p.201)

É importante explicar que ao se referir ao corpo como um campo de presenças, não queremos entrar em uma dicotomia entre presença e ausência, mas sim jogar com sua natureza interativa e inseparável. O corpo, ao reconhecer-se como um campo de presenças, começa a ter acesso para lidar com o que Pelbart expressa como qualidades que compõem nossa existência: como dispersão, indefinição e desarmonia. Através das nossas práticas, exploramos o que a mente racional considera ser tarefas aparentemente impossíveis, como entrar em um espaço sem lugar. No entanto, são precisamente esses estranhos territórios, paradoxais e contraditórios, que invocamos e provocamos, em partes, nas práticas laboratoriais. Isso também nos ajuda a lidar e enfrentar nossos próprios paradoxos e experiências encarnadas de vazio, nossas lacunas e fraturas, indefinições das quais o ser humano e a vida estão compostas. Pelbart cita Blanchot: "O que é o primeiro NÃO é a plenitude do ser, é a rachadura e a fissura, a erosão e a lágrima, a intermitência e a privação

de gravações ... ele não é mais ele mesmo, ele já não é ninguém ... uma região ... onde nada é feito de ser, e em que nada é realizado. É a profundidade da inércia do ser" (PELBART, 2000, p.203). Qual é este estado de "não ser, mas o Outro, o Fora, o Neutro"? (PELBART, 2000, p.203). Sinto uma afinidade com essa paixão pelo exterior, que Pelbart descreve e reconhece nas obras de Kafka, Blanchot, Foucault, Deleuze e Guattari no que diz respeito aos temas de fronteiras, limites, alteridade, exterioridade, nomadismo, situados entre a razão e a desrazão, entre a filosofia e a loucura, a relação entre pensamento e suas fronteiras. Trata-se de questões dos limites da nossa cultura:

Debaixo da história, encontra-se a ausência da história, um murmúrio de profundidade, o vazio, o vácuo, o nada, o resíduo, as ondulações. Debaixo do trabalho, encontra-se a falta de trabalho, debaixo do sentido, o não-sentido. Debaixo do motivo, encontramos uma desrazão. Em suma, uma experiência trágica é escondida pelo nascimento da loucura como fato social, objeto de exclusão, confinamento e intervenção. O que pode ser feito por falta de razão, em sua alteridade irreduzível, em sua "estrutura trágica" para investigar o próprio nascimento da racionalidade psiquiátrica que o reduziu ao silêncio ao transformar-se em loucura? (PELBART, 2000, p.203)

Temos a intenção de explorar o pensamento do exterior, e o exterior do pensamento, os temas mencionados acima na citação, diretamente e indiretamente ao longo do nosso laboratório artístico. Esse exterior, que tem sido associado a uma noção preconceituosa de loucura, principalmente associada à doença mental, que Pelbart descreve como aquela que a cultura expulsa e sem a qual ela não pode viver. Pelbart aponta para essa paixão pelo exterior como sintoma e intuição:

Para nos ajudar a repensar o status de exterioridade de hoje, em um momento em que a exterioridade é objeto de derrubamento assustador, cujas consequências mais imediatas são a impressão sufocante de que o campo do possível foi esgotado ... por muito tempo, a promessa de um exterior absoluto foi ligada ao domínio da loucura, literatura ou revolução. Isso mudou completamente. Por mais que vejo, a claustrofobia contemporânea - que são as consequências do estrangulamento político e psíquico não é, suponho, a prerrogativa somente do Brasil - não é mais que um índice, entre muitos outros, de uma situação diante da qual nos sentimos completamente desarmados; isto é, um índice de um pensamento sem fora em um mundo sem exterioridade ... A loucura era para o homem essa exterioridade enigmática que ele excluiu, mas em que ele também se reconheceu, e que refletia tudo o que ele achava abominável, mas também fazia parte dele a constituição mais íntima, o seu Outro, mas ao mesmo tempo, o Mesmo ... Como avaliamos se o exterior, como nós o temos hoje, ainda é capaz de fundamentar a nossa resistência ao intolerável ou incitar a criação de novos possíveis? (PELBART, 2000, p.202-2004)

Como é que podemos recuperar o Exterior? Como gerar um ambiente que contempla e convida as multiplicidades, nas formas heterogêneas de ser e ocupar o corpo? A proposta é de re-situar, re-localizar e reconhecer os múltiplos modos de estar juntos, bem como a nossa interdependência e proximidade com o que negamos e encerramos ao que chamamos de 'doença mental'. Talvez com a possibilidade de identificar, ensaiar e abraçar qualidades do Exterior dentro de nós mesmos e na relação com outros por meio de atos criativos, descobriremos uma maior afinidade, uma maior aceitação e inclusão da presença do que chamamos de doença mental. Mas, de fato, as forças e fluxos do Exterior, muitas vezes encerrados e isolados no termo de "doença mental", tem uma complexidade, indefinibilidade e potencialidade mais profunda que a sociedade reconhece. Através da prática de dança experimental, como também de outras artes performáticas, considero que estamos explorando possíveis caminhos para cavar, recuperar e permitir outras lógicas de expressão, comunicação e pensamento, bem como outros modos de escrever e estar juntos, que admitem e exercitam as qualidades do Exterior. Ao cultivar uma ética e filosofia em ação, ao lado de um dançar - pensar - estar experimental, começamos a cultivar potencialmente a generosidade da colheita. O trabalho de Fernando Deligny vem à mente aqui, pois ele insistia em outros modos de nutrir processos coletivos, na construção de comunidade, conforme ele descreve em seu livro *Aracniano* (DELIGNY, 2015). Uma parte da vida de Deligny foi dedicada a trabalhar com adolescentes autistas numa colônia, em um ambiente de vida alternativo que buscava envolver e abraçar as particularidades dos indivíduos autistas em seus modos de ser, acompanhando-os em suas singularidades. Deligny seguiu sua intuição traçando e dando valor aos caminhos e percursos dos adolescentes com a criação de um meio ambiente, indagando e aceitando as lógicas paralelas de seus modos de ser (HILTON, 2015)²⁷. Ele fez isso em lugar de forçá-los a seguir as normas da linguagem e da ordem convencional, com o intuito de expandir a noção limitada do que o ser humano deveria ser. Isto é, ir além da designação de como o ser humano deve se comunicar, como ele/ela deve pensar e agir. O trabalho do Deligny, para mim, ressoa com os princípios do laboratório artístico, na exploração e experimentação entre o meio ambiente, os indivíduos e o coletivo; gerando outros modos de conhecimento

²⁷ Acesso ao link: <https://lareviewofbooks.org/article/mapping-the-wander-lines-the-quiet-revelations-of-fernand-deligny/>

e outras possibilidades de comunicação através da sensibilidade: como traçar, vaguear, desenhar, caminhar, sentir, acompanhar, deixar rastros intensivos e sensações errantes. Em sintonia com essa abordagem do Deligny, dentro do "laboratório artístico", aspiramos a usar nossa sensibilidade para mobilizar ferramentas para a criação de outros modos de troca e comunicação, outros adereços, brinquedos e dinâmicas para entrar em relação uns com os outros, adaptando-se à diversidade bio-psico-social dos participantes. No entanto, ao mesmo tempo que aplicamos o cuidado como método, desafiamos a nós mesmos e aos outros no processo, invocando a "estranheza", as "singularidades" e os territórios inexplicados e desconhecidos da enunciação que permeiam nossos seres e o meio ambiente.

Essas outras lógicas, que procuramos ativar, desencadear e estruturar reciprocamente através de improvisações, dinâmicas e partituras (scores) vão além do regime espaço temporal e experiencial dominante. Eles despertam atos e modos de estranheza, anormalidade, incerteza, compulsão e fragmentação, através dos quais múltiplos lados e estados de nós emergem, às vezes dentro do espaço de poucos minutos e às vezes numa duração maior. Esse tipo de trabalho requer duração, tempo, comprometimento e persistência para instigar, acessar e explorar. Nós não só abraçamos, mas também provocamos as aparições das incógnitas, obsessões, irregularidades, intensidades, desarmonia, confusão e 'feiúra'. Todas essas qualidades irreconhecíveis e reconhecíveis são bem vindas, não são julgadas, é oferecido um campo para acontecer, aparecer e transformar, são ensaiadas, são acompanhadas e testemunhadas por outros com generosidade e cuidado. Pelbart escreve que as experiências estranhas potencialmente "nos despoja do eu e do mundo, do ser e da presença, da consciência e da verdade, da unidade e da totalidade, da experiência dos limites, da experiência-limite" (PELBART, 2000, p.203). Na sua verbalização, pode parecer contraditório que nos afastemos, e logo depois insistamos no corpo como um campo de presenças, para entrar nestas experiências incertas de expropriação, bem como (re) posse. No entanto, essa exploração aparentemente paradoxal é precisamente o que nos permite instigar campos de resistência e reexistência para re singularizar e reformular nosso senso de subjetividade na co-produção com a nossa corporeidade. A sensação de um completo desaparecimento de um Exterior do nosso mundo contemporâneo, devido a um sistema capitalista totalizante, de que Pelbart fala

neste artigo, é o que faz a sua aparência, exploração e envolvimento tão urgentes e relevantes em nossas práticas de dança e performance, assim como é necessário na literatura e na escrita. Isso faz parte de uma luta para encontrar formas de ‘basear(enraizar) nossa resistência’ e ‘incitar a criação de novas possibilidades’ através e com o Exterior, respondendo a um “mundo sem exterior, um capitalismo sem exterior, um pensamento sem exterior” (PELBART, 2000, p.205). Mesmo que temporário e inconsistente, essas experiências de perceber, incorporar e brincar com o Exterior em sua aparência e desaparecimento, ressoam em nossas mentes e corpos. Elas mudam a maneira como olhamos e experimentamos o mundo, enquanto re-configuramos o que um Exterior poderia ser e significar.

As práticas utilizadas e desenvolvidas no laboratório exploram questões e temáticas básicas, ainda que complexas, que envolvem modos habituais e outros modos não convencionais de estar juntos: modos de comunicação, modos de pensar, modos de pesquisar e estudar, modos de dançar. Durante o processo, outras possibilidades de comunicação, outros modos de pensar e outras questões e caminhos de pesquisa são criados. Este processo nos convida a assumir, além de reconfigurar, os valores e os princípios éticos que orientam nossos comportamentos e interações, e os padrões de medidas segundo os quais compreendemos, reconstruímos e respondemos às nossas condições no mundo.

II.1 O que é uma laboratório artístico? Definições multidirecionais

O laboratório artístico é um conceito em construção coletiva multidirecional no mundo da arte contemporânea, entrelaçando-se com um movimento em direção ao social e ao experimental na arte contemporânea. Claire Bishop, em seu livro "Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship" (Infernos Artificiais: Arte Participativa e Política de Espetáculos), apresenta uma pesquisa extensa e também problematizações sobre o que ela se refere como a “virada social” na arte. Nessa obra, ela se refere a uma orientação crescente em direção aos contextos sociais nas práticas artísticas, nas Américas, no Sudoeste Asiático e na Rússia, com um foco nos países europeus, onde aconteceu um *boom* ainda maior desses “projetos coletivos”, atrelado a grande tradição de fundos públicos para a arte (BISHOP, 2012, p.2-3). Esta orientação artística para o florescimento

social, desde anos 1990, em uma diversidade de localidades geográficas, pode ser entendida como o “compartilhamento de uma série de desejos para superar a relação tradicional entre o objeto artístico, o artista e o público”. Para simplificar: o artista é concebido menos como um indivíduo produtor de objetos distintos e mais como um colaborador e produtor de situações [...] que visam pressionar os modos convencionais de produção artística e consumo sob o capitalismo. Sendo assim, essa discussão é concebida em articulação com uma escrita de tradição Marxista e pós-Marxista sobre a arte como um esforço desajustador que não deveria estar sujeita à divisão do trabalho e especialização profissional” (BISHOP, 2012, pp.2-3). A dança contemporânea foi uma das áreas que mais se engajou nessa virada para o social, e incorporou o uso e a exploração do laboratório artístico como uma interconexão e um entrelaçamento entre pesquisa e prática social, constantemente buscando reconfigurar seus espaços potenciais de ação e formas de pesquisa. O laboratório artístico é reconfigurado nesse ir e vir entre experiências e reflexões, assim como no diálogo com as intenções de definir e elaborar o que ele é ou poderia ser, e sua relevância na atualidade. Ele ainda não foi totalmente capturado e identificado como uma prática e um processo formal, e continua a ser utilizado e interpretado livremente por uma diversidade de artistas profissionais, amadores, curadores, etc. Assim como a própria noção de dança, ele está em constante evolução, involução e reconfiguração. Havia tanto um processo de insistência em estabelecer critérios e padrões para o que é um laboratório artístico, abrangendo a pesquisa artística, ao mesmo tempo em que houve uma hesitação em definir e fixar o que ele é, assim como o que ele não é. Inspirada por uma variedade de textos e reflexões sobre esse tema, em particular por ‘What is an artistic laboratory?’ (O que é laboratório artístico?), de Peter Stamper (2007), e ‘The Doing of Research’ (O Esforço da Pesquisa), de Martin Spanberg²⁸, juntamente com minhas diversas experiências laboratoriais nos últimos quatro anos, busco fornecer uma reflexão sobre formatos possíveis, entendimentos e potencialidades deste conceito. O laboratório artístico combina e explora questões artísticas, pedagógicas, sociais, ecológicas, culturais, políticas e econômicas. Quais formatos e princípios de pesquisa guiam o trabalho? Quais são as intenções em potencial, metas e objetivos? Que

²⁸ Acesso ao link: http://martenspangberg.se/sites/martenspangberg.org/files/research_06.pdf

ferramentas, estruturas e dispositivos são utilizados? Que tipo de participação, colaboração, organização, co-criação, liderança ou orientação são utilizadas?

O laboratório artístico mobiliza experiências estéticas. Aqui nos referimos às reflexões de John Dewey em relação à experiência anteriormente mencionada. Paralelamente, eu gostaria também de enfatizar a noção de estética no sentido de *aisthesis*, como descrito por Claire Bishop em seu livro *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*: “um regime autônomo de experiência que não é redutível à lógica, razão ou moralidade” (BISHOP, 2012, p.18). É por esse motivo que a estrutura da experiência do laboratório artístico gera um ambiente singular de integração e intercâmbio no qual as fronteiras convencionais entre o intelectual, o sensorio, o emocional, o ideacional, o imaginativo e o prático são sobrepujadas e borradas. Simultaneamente, regimes convencionais de lógica e razão são redimensionados e desestabilizados.

O laboratório artístico é um formato para a produção e prática de conhecimento dialógica, metalógica, polifônica, imprevisível e incerta. Trata-se de uma tendência em questionar o que é o conhecimento, conectando a multiplicidade de suas lógicas e campos, na possibilidade de ser capaz de conhecer de outra maneira. Peter Stampers escreve que a forma do diálogo é similar a um laboratório artístico na sua maneira de produzir conhecimento, pois é uma constante troca de perguntas. Diálogo é um formato de conhecimento, e em seus movimentos e devaneios, o princípio do acaso aparece mostrando que o laboratório não pode ser medido pela eficiência imediata ou pela produtividade, mas em termos de seu efeitos a longo prazo (STAMPER, p.2007, p.68). Às vezes um formato metalógico aparece no processo laboratorial: isto é, "uma estrutura dialética auto-consciente em jogo com um assunto problemático, a estrutura da conversa como um todo também é relevante para o mesmo assunto [...] a metalogia pode ser um técnica dialógica performativa, uma prática que torna uma atividade cotidiana estranha e encenada. Mas as restrições da forma, paradoxalmente, dificultam a compreensão, é uma ao mesmo tempo rígida e efêmera "(STAMPER, 2007, p.60-61). A concepção, o desenho, os critérios, a implementação e a filosofia de um laboratório depende do contexto e do ambiente onde ele ocorre, se em um espaço rural ou urbano, na universidade ou em um centro cultural, se é guiado através de um estrutura de dança experimental, artes visuais, ou linguagens

diversificadas etc. Isso mostra que a produção de conhecimento é inerentemente um processo relacional, um entrelaçamento social: questões que são relevantes para os processos sociais são, da mesma maneira, relevantes para o processo artístico, e são afetados pela cultura que os origina. O laboratório artístico se tornou uma ferramenta importante para a pesquisa em dança contemporânea, quando a pesquisa começou a florescer no final dos anos 1990 e a externalizar o conhecimento produzido para outras áreas das artes e das ciências sociais e exatas. Partindo o panorama da dança contemporânea e da prática da performance, nós devemos nos perguntar que paradigma de pesquisa existe nesse campo. Trabalhando no interior e em torno da dança experimental, a estratégia de conhecimento que insistimos não é encontrar uma resposta ou ser um perito para resolver a questão, mas antes disso, dar ênfase na qualidade da busca, um conhecimento em movimento, transformação e circulação. Isto resulta em uma generosa, móvel e contextualizada forma de conhecimento. O corpo do pesquisador cria percepção através de seus filtros sociais e corporais e de seu sistema nervoso. Isso significa que o laboratório renegocia, integra e lida com a ordem social em seu trabalho. Peter Sampers explica que nesses laboratórios artísticos nós buscamos respostas cujas perguntas não levamos em consideração: isto quer dizer que nós buscamos por mais questões coletivas para formatar ferramentas mais precisas na busca de conhecimento. Laboratórios são destinados a ser “verdadeiros espaços livres” para artistas, amadores, indivíduos que ‘rompam as barreiras entre produção e apresentação’ (STAMPER, 2007, p.65). A noção de ‘espaço livre’ (ou espaço de liberdade) é metafórica, na medida em que os espaços onde a pesquisa ocorre são sempre anexados e situados em uma localidade específica, esse contexto torna-se central para a pesquisa. O laboratório provê um espaço de reflexão entre corpos que entram em negociação, assim como o corpo serve como um laboratório paralelo e espaço de reflexão onde o processo de pesquisa flui no interior e para o exterior. As questões que ocupam nossas mentes informam a maneira como vemos o mundo, determinamos nossos comportamentos e como lidamos com o conhecimento. Há uma constante descoberta do que você inicialmente não buscava descobrir, o que pode fazer com que a pesquisa seja considerada desfocada e gerar experimentos rachados. Ainda no interior do nosso paradigma de pesquisa nós estamos interessados em gerar e fazer perguntas, abrindo novos mundos de possibilidades e respostas sem sucesso, aceitando que algumas vezes nós só

vamos entender o valor das respostas ao longo da jornada. Há um entrelaçamento social entre a produção de arte e de conhecimento. O conhecimento aqui é performado e performativo. Muitas vezes encontramos respostas possíveis para perguntas impossíveis. A abordagem pedagógica envolvida trabalha através do treinamento da aceitação paciente da perpétua falha da visão (da verdadeira visão) e de um estado receptivo para a inevitabilidade do desentendimento como algo gerador e esperançoso. O mal-entendido nos provê de oportunidades de conversação e troca (PHALEN, 1993). O processo de pesquisa é interdependente com a permissão de perguntas a serem feitas e da criação de condições para sustentá-las, solicitá-las e estimulá-las.

Um laboratório artísticos é um espaço para explorar os infinitos potenciais de uma pesquisa artística e social. Um laboratório artístico tende a gerar e reorganizar seus próprios métodos, ferramentas e estruturas durante o processo laboratorial. Questiona-se o que ele é e o que ele se torna durante o próprio fazer. Atinge uma diversidade de ferramentas, conceitos, práticas, ideias e conhecimentos de áreas transdisciplinares, através de cada participante, que traz sua própria bagagem e suas experiências. Ao longo do processo de pesquisa é possível mixar, combinar, reciclar, fragmentar e reinventar ferramentas e conceitos. Nesse processo invoca-se e convoca-se a produção coletiva de singularidades (STAMPER, p.2007, p.67).

O laboratório artístico gera conceitos não verbais dialógicos e polifônicos e uma pluralidade da mente, tal qual Bakhtin se refere. Bakhtin considerou que a verdade não pode ser simplificada em uma afirmação ou frase. . Em vez disso, a verdade é uma série de declarações e trocas mutuamente referidas, contraditórias e logicamente inconsistentes. A verdade exige a presença de uma multiplicidade de vozes vivas, não mantidas em uma única mente, nem expressas por "uma única boca". "As consciências de outras pessoas não podem ser percebidas, analisadas, definidas como objetos ou como uma verdade única - só podem relacioná-las dialogicamente ... [através] de um autêntico diálogo inacabado" (BAKHTIN, 1984, pp.67-68). Uma verdade polifônica depende de muitas vozes simultâneas interdependentes. Isso não se refere à noção de verdades complementares mas, em vez disso, à realidade do mútuo endereçamento, da presença, do engajamento, e da responsabilidade com o contexto de um evento da vida real. Essa noção não pretende

relativizar a verdade, mas realçar seu caráter relacional, que é a construção de verdades em relação, em troca de pontos de vista (dialógica), e no interior de uma construção coletiva (polifonia). Esse ponto de vista reconhece a existência do conflito não como algo contraproducente e violento, mas como uma construção mútua de realidades diversas.

O laboratório artístico ativa a co-produção de subjetividades e corporeidades. O processo coletivo reconhece e estimula a luta existente entre noções condicionadas e confinadas do *self*, bem como a compreensão expandida das singularidades. É um espaço coletivo para trocar, compartilhar e investigar o conhecimento e as práticas incorporadas através de um processo de experimentação, questionamento, jogo, criação e pesquisa, se utilizando de meios corporais, subjetivos, espaciais, temporais, linguísticos, imagéticos, sonoros e a relação com objetos.

O laboratório artístico nos aponta para uma nova linguagem e um novo mundo de experiências em comunicação. Helio Oiticica fala sobre essa questão no texto ‘Os Sentidos Apontando Para uma Transformação’. Os escritos de Oiticica insistem em "uma revolução completa para uma revolta social individual" (OITICICA, 1969, p.5). Ele propõe estruturas para expressar esse novos modos potenciais de comunicação: o que ele se refere como ‘células-comunicativas’, que constroem “comunidades experimentais”; assim como o uso de ‘sítios coletivos’ ou ‘espaços de permanência’ para “tensionar uma proposta’. A intenção é que a experiência comunal interna desenvolva-se na direção de experimentos relacionais de grupo e células expansivas, com uma exigência para uma nova relação social na sociedade. Além disso, estas ‘células comunitárias’ são complementadas por uma comunicação que Lygia Clark se refere como ‘celular’. Oiticica explica esta comunicação celular como

De pessoa para pessoa, um diálogo corporal improvisado pode se espalhar como uma criação em cadeia como se fosse um conjunto biológico, ou o que eu poderia chamar de "crepactice"... uma busca pelo que podemos chamar de um ritual biológico, no qual as relações interpessoais enriqueceriam um ao outro e estabeleceriam uma comunicação realmente crescente em um nível aberto... uma prática interpessoal.. o contato entre você e eu .- (OITICICA, 1969, pp.6-7)

Sendo assim, aqui nós nos referimos às diferentes fases de um potencial laboratório, que funciona ao nível ‘celular’, abrangendo o nível interno comunitário, assim como a

percepção da comunidade em expansão. Isso significa a ativação de forças centrífugas e centrípetas, que variam em níveis de intimidade e proximidade, foco e multiplicidade, mas todas tem sua importância e seus aspectos complementares.

O laboratório artístico é um processo e uma prática coletiva e cooperativa. Isso ilustra o movimento em direção ao social nas artes, como descrito por Claire Bishop. Convoca-se cuidado e generosidade como métodos e pilares centrais para o trabalho. A pesquisa só pode se tornar um laboratório, um espaço de reflexão, um lugar para produção e circulação de conhecimento quando é compartilhado por um grupo de pessoas que está constantemente reformulando questões e ferramentas. O que é importante considerar nesse processo é a ética do diálogo, a ética na ação. As trocas no laboratório são baseadas em contribuições de pensamentos artísticos, sociais, filosóficos e colaborativos, produzindo conhecimento em novos modos inesperados, o que significa que a metodologia está constantemente sendo reconfigurada e reinventada (STAMPER, 2007, pp.66-68).

Um laboratório artístico desperta uma relação de "terceiro espaço" com o mundo, a espacialidade e a temporalidade, que é uma consciência espacial crítica e criativa da distância entre as coisas e de suas possibilidades imaginadas. É um outro modo de pensar e uma relação de abertura, flexibilidade, permeabilidade e controvérsia com o mundo e seus acontecimentos, experiências e ambientes. Considera-se que as descobertas que atravessamos não são nunca conclusões mas pontos de partida para outras explorações (SOJA, 1996, p.3-4). Dentro do laboratório artístico, constantemente geramos operações e gatilhos em vista a reconsiderar como nos relacionamos com a espacialidade e a temporalidade, com os regimes convencionais de tempo e espaço, como é o caso do conceito de "terceiro espaço". Esse conceito foi originalmente proposto por Henri Lefebvre e retrabalhado por Edward Soja, no campo de conhecimento da geografia expandida e da crítica, na tentativa de ir além e efetuar uma crítica à lógica binária e à dicotomia de oposição do poder (SOJA, 1996, pp.3-4). O "Terceiro Espaço" é um espaço vivo a qual nós damos sentido e que é entrelaçado com a experiência vivida através da consciência espacial crítica. Tem a ver com a forma como entendemos e agimos para mudar a espacialidade, real e imaginada. É interdependente com o primeiro e o segundo espaço, convencionalmente

conhecidos. 1. no primeiro espaço nós percebemos o espaço como ele é mapeado (o mundo real e material) 2. no segundo espaço nós imaginamos o espaço e temos ideias sobre ele (representação imaginada da espacialidade). 3. o terceiro espaço é o espaço vivido (um espaço real e imaginado) e é onde todos os espaços se unem, ele abrange tudo. Pensa-se a espacialidade como permeada pelas emoções, pelos modos de percepção, pelas interações, pela afetabilidade, pelo ambiente físico, pelas fantasias, desejos, memórias, etc. Ao discutir os potenciais da consciência do Terceiro Espaço, Edward Soja igualmente invoca o conceito Foucaultiano de espaço heterotópico que se refere a outros espaços, um espaço de radical abertura e hibridização, que reconsidera os poderes que ordenam o espaço (SOJA, 1996, pp.6-10). Foucault descreve isso como: “o espaço onde vivemos, que nos atrai para fora de nós mesmos, no qual a erosão de nossas vidas, nosso tempo e nossa história acontece, o espaço que nos fere e consome, é também em si mesmo um espaço heterogêneo. Em outras palavras, nós não vivemos em um tipo de vazio.. nós vivemos no interior de uma série de relações que delineiam lugares que são irreduzíveis a outros” (FOUCAULT, 1984, p.3). Este conceito desperta diretamente nossa imaginação espacial em direção a outros encontros e relações entre espaço e tempo em sua interdependência. O laboratório artístico igualmente implementa tipos de heterotopias, que Foucault argumenta existir em qualquer cultura e civilização, estes ‘outros lugares’ são lugares reais que existem, mas que estão do mesmo modo fora de todos os lugares, mesmo que possamos localizá-los. Nós estamos constantemente ativando outros regimes de experiência, governados por aisthesis,, que não são redutíveis à lógica, razão ou moralidade. Foucault explica que a heterotopia poderia ser uma utopia legitimada, onde a inversão, o dissenso e a representação ocorrem, uma experiência mista conjunta, um lugar sem lugar que ordena o ritual e o real: “Eu estou bem ali, ali onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a minha própria visibilidade e me permite ver a mim mesmo onde estou ausente” (FOUCAULT, 1984, p.4). Ele se refere aqui à experiência de olhar para dentro do espelho. Dinâmicas elípticas muito similares de ação, reflexão, percepção, presença e ausência ocorrem no espaço artístico laboratorial. Estes dois conceitos nos servem para escavar dentro das potencialidade do laboratório artístico como esse espaço-tempo vivido-imaginado se impõe, interage, interrelaciona, inverte, envolve, etc.

Um laboratório artístico é tanto um fenômeno artístico de pesquisa radical, como igualmente tem a potencial tendência de ser universalizado e capturado pelo semiocapitalismo. Martins Spanberg explica que o paradigma artístico de pesquisa que acompanhou o conceito de “laboratório artístico”, ou seja, um crescimento das estratégias de investigação orientadas para o processo nas artes performáticas, começou a se consolidar e florescer na Europa e nos EUA entre os anos 1990 e o início do anos 2000: "a era da "pesquisa" na qual uma "paixão obsessiva pela pesquisa começou a se espalhar", entre dançarinos, coreógrafos, artistas da performance, cenógrafos e produtores (SPANBERG, p.1). Sua genealogia no interior e ao redor da dança contemporânea, vem em parte do movimento de pesquisa e do fenômeno da dança pós-moderna que começou no EUA em diálogo aberto com muitos outros campos da arte e processos, em particular com o envolvente e incerto campo da performance. De acordo com Lehman, laboratórios teatrais emergiram igualmente a partir de suas aproximações com a performance (LEHMANN, 2006). Assim, em um movimento similar, a dança começou uma aproximação e expansão em direção às práticas e estudos da performance, das artes visuais, das novas mídias, e do teatro pós-dramático e do teatro físico. Houve simultaneamente uma mudança em direção ao social, integrando e explorando novas tecnologias sociais, novas economias e diversas formas de engajamento social (tanto nos centros urbanos quanto em lugares marginais, nas cidades e nas áreas rurais) (BISHOP, 2012). Através da expansão e abertura ao que a dança poderia ser, assim como o profundo interesse no que o corpo-mente (como heterogêneo e desconhecido) é capaz em relação com os outros, através dessas novas ferramentas e de uma grande riqueza de informação, emergiu a necessidade de espaços e formatos 'para experimentar e para o experimental'. Isto é, para questionar, estudar, processar e desenvolver ferramentas, métodos e redes conjuntas (práticas e teóricas), conhecendo os desafios envolvidos nesta mudança em direção ao trans e interdisciplinar. Nessa mudança paradigmas ético-estéticos precisam ser reconfigurados através da experiência, a fim de readaptar as novas condições, ambientes e contextos. Spanberg propõe uma reflexão crítica sobre o que ele considera que a pesquisa fez, ou produziu, no interior e além das artes da performáticas:

A orientação para pesquisa nas artes performáticas iniciou uma expansão através de uma série de táticas politicamente corretas que enfatizavam a

interdisciplinariedade e o culturalismo, do mesmo modo que os estudos da performance, e não demorou muito tempo até que a pesquisa tenha sido sequestrada por entusiastas que tinham a única missão de encontrar para eles mesmos um lugar de pertencimento. O terceiro ponto do desenvolvimento da pesquisa nas artes performáticas, depois de seu estabelecimento e expansão, implica em redefinir o campo e reabilitar seu valor simbólico... somente através do estabelecimento de um quadro metodológico preciso que a pesquisa pode se livrar das exigências superficiais da economia capitalista. O que a pesquisa produziu em relação ao campo científico até hoje, em vez de um excedente e, portanto, uma posterior divulgação do conhecimento, é uma hierarquização de processos e práticas que em uma perspectiva maior homogeneiza o impulso dos esforços do campo. (SPANBERG, p.2)

Neste texto, ele aborda o fenômeno das perspectivas de economia, da propriedade e das justificativas sociopolíticas. Sua abordagem crítica ao tema é essencial para entender suas potencialidades bem como as precauções que devemos tomar. Falando sobre o contexto Europeu e dos EUA, ele explica que algo que começou como um movimento de vanguarda, uma necessidade e paixão por descobrir novos territórios de enunciação, processo e expressão tem tido cada vez mais, nos últimos anos, se tornaram cada vez mais uma tendência de adaptação da singularidade da pesquisa artística para modelos de produção mais convencionais (universalizados). Isto quer dizer que o mercado/circuito da arte e os espaços universitários começaram a se apropriar e capturar o que começou como um movimento radical para forjar linhas de vôo e outros modos de viver e criar. Eu não vou além nessa discussão mas considero importante mencionar os paradoxos com que lidamos em relação a este fenômeno deste contexto do semiocapitalismo. Isto implica que temos que aplicar o pensamento crítico na elaboração deste fenômeno, e tendências da pesquisa artística, especificamente nos casos do Brasil e da Rússia (onde eu tive contato com suas amorfas e incertas características), onde eu considero que ainda não houve captura e compartimentalização, como aconteceu na Europa e nos EUA. Este é um tema sobre o qual nós precisamos falar e trocar coletivamente, na prática e na teoria, de maneira a manter a resistência e a re-existência no movimento do laboratório artístico e pesquisa artística em geral. Para isso, eu sugiro que tomemos como ponto de partida o corpo sensível como um campo de presenças em contínuum que tem a potencialidade de ativar uma diversidade de processos artísticos coletivos em um movimento em direção ao social (nas escolas, universidade, espaços culturais, projetos sociais, ruas e praças, e espaços centrais e marginais do interior e da cidade). Essa perspectiva é oposta àquela em que se parte do laboratório artístico como uma tendência e possibilidade de fonte de lucro para instituições

artísticas, econômicas e culturais, assim como os crescentes think tanks (bancos de pensamentos) e as indústrias criativas multimilionárias que caracterizam o capitalismo cognitivo. Laboratórios artísticos-sociais tem o grande potencial de criar novas dinâmicas para a produção e intercâmbio de conhecimento dentro do espaço universitário, mas devem também ser gradualmente reconfigurados e importados com cuidado e pensamento crítico. Além disso, nós devemos estar constantemente estruturando nossos guias e nossas ferramentas ético-estéticas. Que tipo de laboratório artístico-social, espaços heterotópicos, Terceiros Espaços, experiências estéticas, processos coletivos, novas linguagens de comunicação, e células comunitárias estão nossos corpos-mentes urgentemente solicitando e desejando? Quais formatos e experiências de laboratórios artísticos apoiam e envolvem processos de re-singularização das nossas subjetividades e corporeidades, nas atuais condições semiocapitalistas que engendram subjetividades capitalistas? Aqui retornamos à atemporal reflexão de Spinoza: nós nem sabemos do que o corpo é capaz (em relação), assim como nós não sabemos ainda o que o laboratório artístico é capaz em sua multiplicidade de contextos. O laboratório artístico é um campo potencial de entrelaçamento de nossos corpos sensíveis (como laboratórios artísticos vivos) em intercâmbio com o terceiro espaço coletivo e o espaço heterotópico de ação e reflexão, de filosofia em ação. O formato do laboratório artístico (e a espaço-temporalidade) é interdependente do meio em que ele está inserido e da inteligência de nossos corpos vivos, vibrantes, sábios e pensantes.

II.2 Projeto Entre Serras

O projeto Entre Serras: Residências Artísticas, Poéticas e Políticas da Sustentabilidade surgiu de uma necessidade pulsante e urgente desenvolvida por três artistas-curadoras: Carol Pedalino (Minas Gerais), Aline Bernardi (Rio de Janeiro) e eu. Previamente a isso, já estávamos trocando e trabalhando juntas em uma diversidade de projetos artísticos, sociais e comunitários. Houve um desejo de ativar um projeto fora dos centros urbanos, deslocando nossas práticas artísticas e trocas para áreas e populações rurais. O mote é “Residir, Resistir, Resignificar”, propondo um processo artístico coletivo intensivo e imersivo, através de intercâmbios artísticos em um contexto rural. Fomos guiadas por modelos alternativos de sustentabilidade e questões-centrais que foram motivacionais e nos causaram desorientação em sua urgência. Em parte, utilizamos o livre formato e a filosofia de laboratório artístico para guiar as estruturas, ritmos e práticas de muitas das experiências estéticas. Os formatos, ferramentas e princípios de laboratório artístico que, enquanto organizadoras-fundadoras, exploramos no Projeto Entre Serras, estávamos desenvolvendo e praticando coletivamente e separadamente através dos últimos anos, compilando experiências e conhecimento. Eles estão em constante diálogo com reflexões teóricas que nutrem os conceitos, a estrutura, um intercâmbio e diálogo crítico e dinâmico com autores nos campos interdisciplinares de dança, estudos de performance, comunicação, teoria cultural, filosofia, política, tecnologias sociais e estudos cognitivos. Muitas das ferramentas que contribuí para o projeto e os laboratórios artísticos foram inspiradas pelas trocas que tive com artistas e pensadores, cujas práticas artísticas exploram questões que se entrelaçam com muitas das questões que surgiram ao longo desta dissertação, incluindo: Benoit Lechambre, Bruno Caverna, Vera Mantero, Meg Stuart, Dani Lima, Paulo Matuano, Gustavo Ciriaco, Jesse Curtis, Keith Hennessy, Marten Spanberg, Frey Faust, Manuel Bellerin, Guilherme Vergara, Peter Pal Pelbart, John Croft, entre outros.

O projeto Entre Serras foi organizado e realizado na área rural entre as montanhas de Minas Gerais (Gamarra) e do Rio de Janeiro (São Pedro da Serra e Bom Jardim). Ocorreu durante um período de duas fases e focos. O trabalho de laboratório artístico foi focado na primeira fase do projeto, onde dezesseis indivíduos (que estão trabalhando com e estudando arte) de

uma diversidade de disciplinas, níveis, idades e origens reuniram-se por um período de oito dias, em outubro de 2015. A primeira fase foi localizada e explorada no contexto de em uma pequena comunidade rural no sul de Minas Gerais. A experiência completa de 8 dias mudou por dentro e por fora o estado de espírito, de trabalho e de criação do laboratório artístico. Às vezes era difícil desenhar as linhas entre o que era prática artística, processo pedagógico, intervenção social e o que era vida, essas fronteiras começaram a se fundir e a se misturar. O espaço do estúdio foi ampliado para a comunidade local e as práticas criativas foram expandidas para a cozinha, refeições, caminhadas, jardinagem, conversas etc.

A segunda fase do projeto aconteceu em São Pedro da Serra, onde Aline, Carol e eu, juntamente com Leonardo de Abreu Voigt (um sociólogo e amigo que nos acompanhou) nos concentramos em gerar uma diversidade de diálogos e ações com a comunidade local para questionar o que a sustentabilidade e os processos criativos significam para a comunidade local? e como eles podem nos servir em lutas sócio e etno políticas de direitos (educacionais, culturais, de terra). O que precisa ser feito para mudar a direção das práticas artísticas no cenário político-social-econômico atual? Essa segunda fase aconteceu durante um período de 6 dias em novembro de 2015. Isso incluiu uma diversidade de atividades, conversas (em um formato de laboratório artístico), projeções de vídeo, performances e intercâmbios com alunos, ativistas culturais e moradores locais de São Pedro da Serra e arredores. Uma das atividades mais memoráveis e poderosas foi a nossa participação em um protesto e ocupação de uma escola rural que estava sendo encerrada. No lugar de ir mais longe ao descrever em detalhe as multiplicidade de experiências, compartilharei as questões coletivamente formuladas que impulsionaram e emergiram sequencialmente ao projeto e às proposições. Aqui exponho três estruturas de trabalho que foram utilizadas e desenvolvidas ao longo do processo do projeto. Finalmente, eu também decidi compilar um texto de experiências polifônicas (escritas encarnadas), recebidas dos participantes que compuseram esse projeto, com sua multiplicidade de perspectivas e reflexões paralelas e intercruzadas. Esses fragmentos de textos compartilhados compõem uma publicação em formato de Revista Virtual que criamos como um dos resultados do projeto Entre Serras.

Perguntas e Impulsos Ético-Político-Aestéticos:

Residir, Resistir, Resignificar

Entre Serras é um espaço de práticas e questionamento

Entre Serras é um lugar de imersão, troca e fortalecimento

Entre Serras é um campo de experimentação e produção de ideias

Esvaziar. Absorver, preencher e esvaziar novamente. Partilhar o mesmo ar, o mesmo espaço e o mesmo tempo

Alimentar questões estético-político-éticas na busca de soluções e ações que sustentem as mudanças dos paradigmas ambientais econômicos e sociais atuais.

De que maneira o contexto rural influencia o olhar estético da construção artística?

Que estratégias precisamos inventar para desenvolver práticas artísticas no panorama político atual?

Que pode vir a ser um ECO-CORPO: modificações do individualismo característico dos centros urbanos para proposições coletivistas? descentralização e descolonização das atividades culturais? deslocamento para novos contextos de ação?

O Entre Serras nasce e deseja caminhar na direção de uma nova maneira de viver e trabalhar. Para onde vamos? Para a dobra, para o continuar.

II.2. 1 Estruturas de trabalho

Here I will briskly introduce three structures of working, amongst the diverse other, that we used and developed throughout the Entre Serras Project. I have continued using and elaborating them in other spaces and laboratory processes. They are living structures, structures for experimentation to continue to build on and elaborate. They are all elliptical processes that involve shifting between doing, moving, performing, witnessing, documenting and reflecting. In the artistic laboratory the witness, the act of observing the other in the performative act becomes just as important as the act of doing and performing. Through both the performing and witnessing, whose frontiers often become blurry, we experiment with and build an awareness of the sensing body as a field of presences in continuum and in motion.

1. Writing in action and action in writing (tools and practices brought from Corpo Palavras developed by Aline Bernardi): This structure of working deals with the many layers and potentialities of language and writing when it is taken out of its conventional, habitual and static framework, and mobilized through motion, actions, improvisations and interactions. Through diverse proposals and dynamics it questions how we write in action, how we capture experiences, how we perform writing. We push the boundaries of what we understand and accept as writing. Here language is explored as forms of enunciation and expression, as it is instigated, provoked, invoked, convoked and destabilized by flux, forces, movement and different forms of contact with others and the space-time. Examples of exercises (facilitated by Aline Bernardi) include creative free writing (inspired and stimulated by a question, theme, or experience), challenging ourselves to constantly remain in the act of writing, while bringing our sensory attention to this act 1. walking slowly

forward in a straight line shoulder to shoulder with a group of people, attempting to maintain a similar rhythm and distance. 2. starting in a clump of bodies, using the other bodies as supports for the writing, readjusting in accordance to needs, desires and in relation to the other bodies adjustments 3. walking freely through the space while writing and sensing the presence of the other bodies weaving and composing the space together 4. at the same time as a group of people wander around the space and whisper in the ear of the writers, the writers continue writing despite and in relation to the external information, including and excluding bits and pieces of what is being heard and said generating a multiplicity of voices in ones writing, while continuing one's own train of thought 5. sitting, shifting, and moving in and around a chair while writing. In the process we discover new relationships with the chair as a place to write from and with. 6. In slow-motion shifting the positions and postures you write from while alternating between tracing, drawing and writing. In the process one loses and finds where the borders and thresholds are between these acts 7. In a large circle walking towards the center of the circle together with the group, shrinking and expanding its size, while maintaining the shape of the circle. Bringing one's attention and gaze back and forth between the paper and the environment while continuing to write. After these writing exercises are done, there are a multiplicity of ways to come back to the writing, to reuse it, sort through it, recycling and recomposing the writings both into texts as well as back into the creation of movement and gesture.

2. Undoing the known and engaging the unknown: This structure of working was inspired by and appropriated from Vera Mantero's practice that she refers to as 'doing without knowing', 'speaking without knowing', and 'writing without knowing'. They are improvisational frameworks of engaging and invoking the emergence of movements, gestures, sensations and perceptions that we are not used to experiencing or allowing to emerge. It works through a provocation of the body-mind to shift towards a more direct relation with one's subconscious. It is a practice that can be very broadly interpreted and takes time to enter into, sensing through and understanding what it might mean to 'do without knowing' as its practiced. The process is affected by what we conceive and understand as 'doing', 'knowing', 'thinking', 'moving', 'dancing', 'speaking', 'writing', and requires that we shift beyond preconceptions of what this 'means' allowing new meanings and modes to emerge through the doing. The doing, writing and speaking (without knowing) are practiced separately from one another in a diversity of dynamics. Within the structure of working there is an oscillation between improvising 'without knowing' as well as 'through the knowing' (that is the habits, the comfort zones, the tendencies). Therefore the body begins to both acknowledge its habits and conditioned movements and relations as well as the infinity of possibilities of movements, gestures and interactions with the space and others that emerge and have never been experienced. In the practice unrecognizable modes of moving, locomoting, mind-body states and corporal narratives appear through the intensity and viscerality of moving oneself, without 'thinking about it'. It is as if you are escaping the thinking self that judges, that intends to understand and give meaning and reason to what you are doing. Throughout the process we take time to return to and reflect on the experiences, in the attempt and try to remember and capture memorable modes of moving and being that occurred. We likewise go back and forth between doing/performing and observing/witnessing the others. The language used to guide the doers towards this state of 'not knowing' can be very helpful in the process.

Language, by means of words through writing and speech which is typically what we

structure our thoughts through and give coherence and meaning to reality, is instead used as a path towards discovering 'incoherence', that leads us to finding other kinds of connections and diverse meanings, often considered absurd, strange and inappropriate within our conventional society. We are invited to move freely, in the difficult exercise of not thinking about what and why we are doing, free of judgment and rationalization. As a result this writing, speech and movement shifts towards allowing that which both arrives out of nowhere and somewhere, into the body-mind, without controlling through the body-mind. The more one practices this exercise in its various formats, the more consistent the inconsistency and 'incoherence' becomes. We begin to notice patterns that emerge and repeat themselves through the not knowing. It is an impossible act of giving the body over to movement, to being, to writing, to speech. Almost as if we are allowing ourselves to be moved through, written through and spoken through by other unidentifiable strange forces that come from both within and outside of us (inseparably). If you were to rationally think about what was happening it might not make sense. But as soon as you begin to allow your body to sense through the space, though the movement and words in a state of duration, consistently escaping meaning and coherence, somehow it begins to generate another kind of thinking process that is traceable, fascinating and in communication with the environment and others. What in the beginning is stressful, disorienting and seems impossible, through insistence and rehearsal begins to provide a rich source of new information, new meanings, as well as the acceptance of deconstructing meaning towards an intensity of simply being with others in ambiguity and through a logic of the senses. This means yielding to the practice and encounter.

'Upon speaking without knowing', while a partner writes down what they are able to capture through the speech, words become disorientated and reoriented. We find comfort, value and a source of communication simply in the sound and resonance of the words as they pour out of the speaker like a waterfall that finds and loses its direction of flow. There is both a fictionality and reality in what is communicated, what is shared, and what is sought after in the not knowing. As one gets more comfortable with the strangeness of what is happening, words begin to dance, varying in rhythms, flows, pauses, accelerations and inflections. Body and words merge, the words gain flesh in their insistence and acceptance of not having to make rational sense or coherence. What is most fascinating is when you realize you, or the one you are witnessing somehow connects with the flow of the unknown, accepts its arrival and begins to take advantage of it, playing with it, and communicating through it. The impulses and intensities that manifest themselves through the body and language, when they are permitted and invited, tell us a lot of important things, even if we do not have a clear understanding of what they are saying or where they come from. Working with them and observing them, while also allowing others to observe them and communicate what they saw is useful both as a creative process as well as to better come know oneself and others. Through the unknowns and multiplicities that emerge collectively, we struggle with ourselves and the world through gestures of resistance and dissensus, accept and find interest in the strangeness that we reveal and permit amongst ourselves, and find poetry and a potentiality in the subversive and incoherent acts and language that appear. Collectively we discover other modes of being together and communicating, while releasing protective and defense mechanisms, judgements, tensions, and masks. We convoke our bodies to drop their defense mechanisms and soften our immunity structures to become more permeable to the space and others. This means reclaiming our vibrating body in dialogue with other vibrating bodies and matter and

allow these forces and interactions to move us.

Something that begins as a wildly chaotic and ‘senseless’ scene with a group of bodies allowing themselves to get lost in not knowing and formlessness, begins to reorganize itself and find new pathways and logics of interactions and actions. Witnessing a group of bodies going through this process is fascinating and informing, and helps us access parallel states of doing without knowing and speaking without knowing. We give ourselves the task to observe where our attention wanders in the witnessing and what is produced and affected in us through the watching and listening. It is a space to experience how communication and thought could be otherwise, a territory of possibilities. This kind of relation with the unknown tends to be completely absent from our every day lives. I consider it important to provide ourselves with spaces for this to manifest and be rehearsed, because it exists and hibernates in our body-minds, it is another source of knowledge. From this wealth of information and material that appears, we can then reconstruct and recompose it into performance, a text, a drawing, a story, a song, a rhythm, a dance.

3. Shifting perceptions and visions: This structure of working deals with the simplicity and complexity of vision, breath, pulse, as well as actions such as walking, falling, getting up and down, locomoting, touching, twisting, pushing etc. We focus on the movement of our attention and our attention in movement. An example of an exploration within this kind of structure of working could include: focusing our attention on locomoting, that is constantly moving through a space in a straight line, in an improvised manner, with the task that on the out breaths (exhalation) we pause and on the in breaths (inhalation) we are moving. All attention begins to concentrate on this task which reorganizes breath and movement, which the body is not used to (although in reality it is a simple task of breathing and moving). As the exercise evolves and we begin to adapt to this very different way of moving through space, freely yet within a strict guideline, our attention begins to shift away from purely focusing on our breath and wanders off to other details, we begin to adapt and observe what happens to our own body, in relation to the space, and in relation to the other bodies around us. The sense of external and internal space begins to expand and dialate. We begin to bring other factors in play, such as the possibilities of contagions by the movement and rhythms of another body. We begin to notice how the space affects our breath, and begin to play with the rhythms and lengths of the breaths, thus affecting the movement and state of mind-body. We begin to notice how this way of breathing and moving is making us feel in relation to others and the sensations it generates in ourselves and others. Continuing to move from the initial breath structure, we begin to allow the sensations we are sensing (coming from the inside and outside stimulus) to affect the way we move through space. It begins to turn into a group migration of sorts, guided at its essence by breath and our awareness of it, and the movement and pauses it generates in the space and in the relations. It begins so simply and evolves into something so complex and multi-dimensional, a flocking of sorts. It takes time for our body-minds to adapt to this way of thinking and moving through breath, it amplifies our notion of inner and outer space, and it creates a sense of suspension in the lived time-space we inhabit together. Our attention and perception becomes more and more mobile and refined, wandering, oscillating, focusing in on details, dispersing, and expanding. Yet throughout the whole time our attention (as much as possible), in its diverse modes and formats, persists and insists on engaging ourselves in relation with the space and others. It is an interaction of consciousnesses, manifested through the corporeally and subjectivity that is present.

II.2. 2 Heterot(R)opical Poliphonic Reflections:

A composition of embodied writings and drawings coming towards enacting affections, perceptions, sensations, realization and reflections of an unwritable experience. By: Izabel Stewart, Aline Bernardi, Claire Camus, Daria Lavrennikova, Milena Paiva, Rodrigo Maia, Carol Pedalino, Pedro Kiua, Oni Dots, Fernanda Ribeiro. Drawings by: Diogo Monteiro, Guillermo Palacios, Fernanda Ribeiro

Participar de um encontro com foco em políticas, estéticas e poéticas da sustentabilidade, soava como um “sinal”, trazendo a sensação de que minhas angústias - assim como minhas esperanças - encontrariam espaço- tempo para compartilhamento com outros seres. Estava buscando uma vivência que tivesse a força de penetrar a superfície, buscar alimento em solo profundo, úmido, a fim de fazer da terra a própria Residência, Resistir nela e Ressignificar os sentidos desta relação: foram esses os 3 Rs que acompanharam o convite.

Ao desembarcar na Espaço Lua Branca já podia avistar a abrangência deste encontro: isolada entre serras, com água roxa descendo pelas encostas e sem energia elétrica, as conexões se tornam muito mais férteis! as plantações de oliveiras, jabuticabas, amoras... E, diante delas, um mandamento se revelou para mim: “amora ao próximo e coma a ti mesmo!” Fui me devorando aos poucos, à medida que liberava em mim uma área (de corpo, de tempo, de imaginação) para me refazer coletivamente, pois como disse o poeta Francisco Dornelles, “quando me abro, o outro me fecunda”.

As esperanças como as angústias foram acolhidas e elaboradas pelo grupo. Do mesmo modo, a rotina de manutenção do espaço, o cuidado com o jardim, o preparo da alimentação vegetariana, assim como as saudações, as dinâmicas, os passeios, tudo era feito em grupo. Um exercício de convivência da maior relevância era comungado diariamente pelo interesse um pelo outro.

Os temas abordados em dança, performance ou escrita suscitavam ricas conversas ao final do dia. Para quê e para quem dançar? Qual o papel da dança na construção do futuro? Por que dançar no fim do mundo? Essas e muitas outras questões foram formuladas e discutidas, e mais do que respondê-las, a simples confrontação com elas nos impulsionava a agir para além delas. A dança, a composição no instante, mostrou mais uma vez sua potência para estabelecer relações concretas e sutis entre os presentes e desembrutecer corpos e mentes, como uma raiz rizomática que tece as tramas que dão sustento a terra, e aflora o olhar permitindo ampliar a visibilidade.

Foram inúmeras improvisações realizadas, onde tudo era permitido, sem que o “tudo” fosse confundido com “qualquer coisa”. A liberdade que dispúnhamos era fruto da experiência ético-estética oportunizada pela natureza daquele encontro: pessoas de gerações diferentes, com formações variadas, trabalhando de forma cooperativa, num lugar remoto entre céu e terra. Essa conjuntura proporcionava aos participantes o amparo e a confiança para inventar outro mundo possível, menos fechado em certezas porque mais aberto ao imprevisto e à multiplicidade. Um mundo que cultivamos juntos, movidos pelo desejo de praticar a arte do encontro a partir do posicionamento ético que a existência do outro em si é válida. Esse outro que não é clone, mas é simétrico a mim. Esse outro humano, animal, vegetal, terra.

Este “outro mundo” que criamos, embora passageiro e limitado em sua cronologia,