



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

THIAGO SAMPAIO DE MORAES ALBUQUERQUE

**DANÇA NO ESPAÇO PÚBLICO: UM “DESPACHO” PARA A
EXPERIÊNCIA DA ALTERIDADE**

Salvador
2018

THIAGO SAMPAIO DE MORAES ALBUQUERQUE

**DANÇA NO ESPAÇO PÚBLICO: UM “DESPACHO” PARA
EXPERIÊNCIA DA ALTERIDADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Dança.

Orientadora: Prof^a Dr.^a Fabiana Dultra Britto.

Salvador
2018

THIAGO SAMPAIO DE MORAES ALBUQUERQUE

DANÇA NO ESPAÇO PÚBLICO: UM “DESPACHO PARA A EXPERIÊNCIA DA ALTERIDADE

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Dança, Escola de Dança, da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em ___ de _____ de 2018.

BANCA EXAMINADORA

Fabiana Dultra Britto – Orientadora _____
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Adriana Bittencourt Machado _____
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Antonio Alves Flávio Rabelo _____
Doutor em Artes pela Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM)

A
Jorge Schutze (*in memoriam*), uma imagem que não cessa de dançar.
Cia do Chapéu, onde continuar a criar é sempre o melhor caminho.
Magno Almeida, sua singularidade me inspira.

AGRADECIMENTOS

Aos amigos chapeleiros com quem partilho os primórdios dessa pesquisa e a torcida para vê-la chegar até aqui. Obrigado por tudo!

Aos meus pais e irmãos, porque sei que mesmo no silêncio e na distância a torcida é a favor.

A todas as professoras e técnicos do PPGDança, pelo profissionalismo, cuidado, respeito, afeto e confiança.

À Fabiana Britto, pela orientação desse trabalho, mas também pela calma, estímulo e abertura para novas perspectivas de conhecimento.

À Adriana Bittencourt por dissipar graça, conhecimento e generosidade.

A Flávio Rabelo, por aceitar o convite de participar dessa banca, colaborando sobremaneira para a continuidade do fluxo. E pela oportunidade de me deixar ser cisco.

Ao grupo de pesquisa Laboratório Coadaptativo – Labzat, pelas reflexões e provocações compartilhadas. Um carinho especial pelas professoras Jussara Setenta e Mayra Spanghero.

À Cléa Costa e seu pai, Sr. Demar, pelo primeiro acolhimento em Salvador.

Ao amigo Eris Maximiano (*in memorian*) e ao Vitor Fortuna por articularem uma ótima morada durante os primeiros anos da pesquisa.

Aos amigos “soteroalagoanos” Lucas Valentim e Olga Lamas pelo carinho e recepção de sempre.

Aos amigos conquistados ao longo desse processo e que deram tanta força e alegria de muitos modos possíveis, em especial: Ana Rizek, Juliana Timbó, Flor Murta, Aline Vallim, Renata Roel, Isaura Tupiniquim, Joyce Barbosa, Edu O. e Ricardo Alvarenga.

Aos colegas de turma pela partilha da experiência.

Às Meigas, pelo apoio, estímulo, alegrias, provocações e amor.

À Márcia Shoo (*in memorian*), porque sempre lhe serei grato.

A todos os amigos que demonstraram solidariedade em diferentes momentos desse processo, em particular: Karla Melanias, Vicente Brasileiro, Roberto, Ricardo Araújo, Galiana Brasil, Marcos Rêgo, Kelcy Mary, Júlio César, Patrícia Nemézio, Fabrício Barros, Guilherme Ramos, Cadu, Chico, Antônio, Isaac Xuxu e Ronaldo.

À CAPES, pela concessão da bolsa (1º ingresso).

À Miúcha, Mila e Caio por saberem como aliviar a tensão.

E um agradecimento muito especial a Magno Almeida, por ser poesia no meu dia a dia.

ALBUQUERQUE, Thiago S. de M. **Dança no espaço público: um “Despacho” para a experiência da alteridade.** 101fl. 2018. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

RESUMO

Este trabalho se desenvolve a partir da observação de experiências de dança em espaços públicos. O foco é o sentido político da experiência artística. Busca-se compreender em que medida uma ação de dança realizada no espaço público pode desestabilizar, ainda que temporariamente, certos padrões hegemônicos de organização dos corpos e ambientes envolvidos no contexto urbano. A hipótese articulada é a de que quando a experiência artística confere, sob propósito, valor dramático ao contexto de sua ocorrência, tratando a cidade para além de um mero espaço a ser ocupado, ampliam-se as chances de se produzir um potente tensionamento da lógica da pacificação urbana e da própria dança enquanto espetáculo cênico. Dessa forma, fica instaurada a problematização da experiência do corpo na cidade contemporânea e a compreensão da dança como um modo possível de desencadear novos arranjos da organização dessa experiência, em favor de um trato mais complexo e atento à relação com a alteridade em nossa sociedade. Uma atitude desviante do que o projeto urbano institui é uma chave importante para se pensar a noção de microrresistência. E a prática da errância é tomada como uma forma possível dessa atitude se configurar em ação. As dinâmicas processuais que constituem uma experiência errática, ou seja, a desorientação, lentidão e incorporação, são compreendidas como propriedades passíveis de serem articuladas numa experiência de dança, especialmente quando essa obra é composta por meio da prática da improvisação e dotada de significativa receptividade ao contexto, em detrimento da autossatisfação performática do artista. Tendo em vista a consistente atuação do performer Jorge Schutze no que concerne a sua investida em espaços públicos, nos últimos anos de sua trajetória artística, sua performance “Despacho” é apresentada e analisada, a partir de diferentes narrativas da sua ocorrência, a fim de articular um trânsito entre as generalidades envolvidas nas reflexões levantadas e a singularidade de um fenômeno específico.

Palavras-chave: Corpo. Dança. Espaço público. Microrresistência. Errância. “Despacho”.

ALBUQUERQUE, Thiago S. de M. **Dance in public space: an "Despacho" for the experience of otherness.** 101fl. 2018. Master Dissertation – Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

ABSTRACT

This thesis departs from the observation of dance experiences in public spaces, focusing on the political aspect of the artistic experience. It seeks to understand to what extent a dance action performed in the public space can destabilize, even if temporarily, some hegemonic standards of organization of bodies and environments involved in the urban context. The hypothesis here articulated is that when the artistic experience gives, under purpose, a dramatical value to the context of its occurrence, dealing with the city as something beyond a simple space to be occupied and amplifying the chances of producing a powerful tensioning of the urban pacification logic and of dance itself as a performing show. In this way, the inquiring of the experience of the body in the contemporary city and the understanding of dance as a possible way of unleashing new arrangements for the organization of this experience, in favor of a more complex and attentive treatment of the relationship with otherness in our society. A deviant attitude from what the urban project establishes is an important key to think the notion of micro-resistance. And the practice of wandering is taken as a possible form of this attitude to set up itself in action. The procedural dynamics which constitutes an erratic experience, that is, disorientation, slowness and incorporation properties are understood as capable of being articulated on a dance experience, especially when this work is composed through the practice of improvisation and endowed with significant responsiveness to context, to the expense of the artist's self-satisfaction. Given performer Jorge Schutze's consistent agency regarding his foray in public spaces, in the last years of his artistic trajectory, his performance "Despacho" is presented and analyzed, from different narratives of its occurrence, in order to articulate a transit between the generalities involved in the reflections raised and the singularity of a particular phenomenon.

Key-Words: body, dance, public space, micro-resistance, wandering, "Despacho"

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	UM ERRANTE CHAMADO CORPO	21
2.1	CORPO E(M) MOVIMENTO	21
2.2	O CORPO: NARRADOR DE EXPERIÊNCIAS	27
2.3	O CORPO E OS ACORDOS ESTABILIZADOS	32
2.4	O CORPO ARTISTA E A ABERTURA DE NOVOS CONTEXTOS	38
3	CAMINHOS DO CORPO NA CIDADE	42
3.1	CORPO E CIDADE: PRODUÇÃO PERMANENTE DE TENSÃO	42
3.2	A ERRÂNCIA E SUAS DINÂMICAS	47
3.3	UMA QUESTÃO DE RECEPTIVIDADE	52
3.4	POR QUE A DANÇA CONTEMPORÂNEA?	59
4	DANÇA E ERRÂNCIA: TECENDO RELAÇÕES	65
4.1	DANÇA E CIDADE EM RELAÇÕES DE TENSÃO	65
4.2	IMPROVISAÇÃO: UMA ESTRATÉGIA E SUAS LIMITAÇÕES	72
4.3	“DESPACHO”: PERFORMANDO UM CONVITE	78
4.4	“DESPACHO” NA INTERSECÇÃO ENTRE DANÇA E ERRÂNCIA	86
5	DERIVAS INCONCLUSAS	91
	REFERÊNCIAS	95

Agora se lança todo desejo
sobre sua dança e dança,
dançando, se dança.
Agora não cansa mais.
Agora seu nome é delírio.
Agora seu palco é o éter.
Agora, insano, salta, solto no vazio. [...]

Milton Rosendo (2009, p. 44)

INTRODUÇÃO

Essa pesquisa se desenvolve a partir do olhar sobre a realização de ações de artísticas em espaços públicos das cidades contemporâneas. Enfatizando a área da dança como recorte. O processo que levou à maneira como a pesquisa encontra-se aqui abordada foi marcado por uma série de descontinuidades e bifurcações, ainda que nunca tenha perdido de vista o tema da dinâmica entre arte e cidade. A tríade composta pela observação, o estudo teórico e a própria prática se deu variando a intensidade de cada uma dessas atividades e, por isso, o percurso dessa investigação não cessou de sofrer uma série de deslocamentos conceituais, metodológicos e de pressupostos.

Como se pretende dar continuidade às reflexões e argumentações aqui empenhadas, o sentido processual das ideias e da maneira como elas se apresentam não pode ser perdido de vista.

Antes de adentrar nos conteúdos específicos da pesquisa, se faz necessário apresentar uma breve contextualização da sua gênese, para auxiliar na compreensão do lugar de fala do trabalho, em termos históricos e geográficos.

As questões que mobilizam essa pesquisa começaram a se organizar em meio às atividades da Associação Artística Cia do Chapéu, grupo residente em Maceió/AL e do qual faço parte desde sua fundação em 2002¹. Entre o período de 2008 a 2012, a Cia do Chapéu desenvolveu, sem qualquer apoio institucional público ou privado, um projeto chamado “Jornada de Intervenções”², em que seus integrantes e outros profissionais convidados propunham uma série de ações artísticas nas ruas da capital alagoana. A ideia da Jornada resultou da simultaneidade de dois interesses em comum por parte dos integrantes do grupo. Tratava-se tanto de retomar a experiência dos primórdios da Cia antes mesmo de se constituir como tal, quando realizávamos improvisações e exercícios cênicos no centro comercial de Maceió; quanto de se aprofundar num tipo de criação artística nova para aqueles jovens artistas e estudantes de teatro: as “intervenções urbanas”.

1 O grupo se mantém em atividade ininterrupta até o presente momento. Entre suas produções destacam-se os espetáculos “Apesar de Você...” (2003); “Alice!?” (2007); “Uma Noite em Tabariz” (2009); “Graças” (2010); “Mal” (2013); “Tarja Preta” (2014) e “Alice!?” (2016). Além disso, a Cia do Chapéu realiza o projeto “Chá da Tarde”, encontro com outros grupos e artistas cênicos para discussão sobre a produção local e as políticas públicas voltadas para cultura em Alagoas e integra o grupo gestor do Festival de Artes Cênicas de Alagoas – FESTAL. Neste ano de 2018, o grupo realizará o projeto Cena em Fluxo, composto pela circulação de espetáculos e intercâmbio com as Cia Flor do Sertão (Penedo) e Raízes da Terra (Arapiraca).

2 Atualmente o site da Cia do Chapéu encontra-se em manutenção. Mas a Jornada de Intervenções possui um blog próprio apresentando relatos sobre as intervenções realizadas, além de textos sobre o assunto e encontra-se disponível no link <<http://jornadadeintervencoes.blogspot.com.br/>>. Acessado em 28/05/2018.

O conceito de “intervenção”, portanto, era novo para o grupo naquele momento e emergiu muito em virtude de uma certa confluência de acontecimentos que favoreceram a sua permanência naquele contexto. Entre esses acontecimentos, é possível citar a aproximação e o interesse do grupo pelo trabalho da Prof^a Dr^a Nara Salles³, então docente do curso de Teatro-Licenciatura da UFAL, e cuja pesquisa cênica dava ênfase particularmente ao caráter sensorial da experiência artística em detrimento de um compromisso com uma narrativa dramática textual. Essa abordagem apontou ao grupo uma perspectiva onde as fronteiras entre as linguagens artísticas eram percebidas como móveis e flexíveis, desprovidas de definições rígidas e absolutas.

Outro acontecimento contemporâneo ao surgimento da “Jornada de Intervenções” diz respeito à iniciativa do Sesc Alagoas de inserir, no conjunto de ações complementares ao projeto Palco Giratório, apresentações artísticas norteadas pelo conceito de “intervenção urbana”, compreendido de maneira geral como um conjunto de ações *a priori* realizadas sem aviso prévio, não comprometidas necessariamente com ideia de representação e produzidas no sentido de crítica à lógica capitalista de consumo e aos estados de alienação por ela gerados. Ou ainda ligado às ações de natureza arquitetônica em espaços e edifícios ociosos da cidade.

Como eu compunha a equipe de cultura da instituição⁴, respondendo pela programação de artes cênicas, tive acesso a uma série de textos e discussões sobre o sentido desse termo. E assim passei a compartilhar tais conhecimentos com os demais integrantes da Cia do Chapéu, além de articular uma série de apresentações com outros artistas locais. Esse fluxo de informações e novas experiências acerca

3 Entre as diversas experiências que os integrantes da Cia compartilharam com a Prof^a Dr^a Nara Salles destaca-se a Instauração Cênica “Em Branco”, uma ação criada a partir dos altos índices de homicídios de jovens no Estado de Alagoas. A ação consistia em simular uma sucessão de assassinatos, alvos de franco atiradores, deixando ao redor dos corpos caídos no chão as marcas da perícia e um varal onde eram penduradas roupas de jovens assassinados. Um artigo sobre essa ação foi publicado nos anais da IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas e encontra-se disponível no link: <<http://www.portalabrace.org/ivreuniao/Gts/criacaoExpressao/Em%20Branco%20a%20violencia%20no%20cotidiano%20urbano%20-%20Nara%20Salles.pdf>>. Acesso em: 27/05/2018.

4 Durante o período de 2004 a 2011 respondi pela função de Técnico de Cultura do Sesc Alagoas, tendo entre minhas atribuições programar e acompanhar as ações de Artes Cênicas da instituição em todo Estado de Alagoas. Entre 2006 e 2007, a curadoria do projeto de circulação nacional de artes cênicas Palco Giratório, a qual eu também compunha, começou a incluir no seu panorama de espetáculos e obras cênicas, ações performáticas e de intervenção. Assim, o Departamento Nacional iniciou um processo de formação junto aos técnicos regionais que incluía o compartilhamento e o debate sobre ações de natureza mais híbrida. A partir daí, passei a dividir esses materiais e textos com a Cia do Chapéu a fim de compreender em que medida a maneira como o grupo se iniciou se aproximava e se interessava por aquele debate.

do fazer artístico, marcado simultaneamente pela criação, reflexão e observação⁵, despertou tamanho interesse que se tornou meu objeto de pesquisa no curso de Especialização no Ensino da Arte da UFAL, do qual fiz parte na turma de dança, entre 2007 e 2009⁶.

A Cia do Chapéu percebeu que estava sintonizada com um movimento mais amplo, não restrito ao contexto de Maceió, quando tomou conhecimento da realização, em 2008, da 1ª edição do Corpocidade⁷, encontro artístico-acadêmico composto por espaços de debate e também apresentações de intervenções urbanas, sendo realizado pelos grupos de pesquisa Laboratório Coadaptativo - LABZAT e Laboratório Urbano, vinculados, respectivamente, ao Programa de Pós-Graduação em Dança e ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, ambos da Universidade Federal da Bahia.

Embora se tratem de eventos distintos e ligados a circunstâncias específicas, sem nenhum vínculo direto entre si, fica sinalizado em alguma medida que a segunda metade da primeira década dos anos 2000 foi um período particularmente fértil para o debate a respeito do uso do espaço público, inclusive por meio da arte. E o termo “intervenção urbana” figurou sobremaneira entre aqueles artistas e articuladores desse debate.

-
- 5 Além da Cia do Chapéu, outros artistas locais demonstravam interesse e desenvolviam experimentos artísticos em espaços públicos, nesse mesmo período. O artista Flávio Rabelo concluiu sua graduação em 2006, sob orientação da Profª Drª Nara Salles, desenvolvendo trabalho a partir da performance “Estranho, um cara comum”, ação que se desenrolava ao longo de 12h, em frente a Catedral Metropolitana de Maceió e posteriormente realizada em outros espaços e cidades. Sua pesquisa sobre performance prosseguiu no mestrado e doutorado e a relação da arte no espaço público é um assunto chave desses trabalhos acadêmicos e artísticos. A Cia dos Pés desenvolveu o projeto “Poéticas Urbanas”, contemplado pelo Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna, compondo uma série de ações de dança pensadas para pontos específicos da cidade de Maceió, entre 2008 e 2010. E ainda a Cia LTDA, conduzida pelo artista Jorge Schutze, a partir de 2006, passou a se dedicar sobremaneira a espetáculos e performances voltadas aos espaços públicos. Mais informações sobre esses artistas e grupos encontram-se disponíveis respectivamente nos links: <<http://flaviorabelo.com/Flavio-Rabelo>>; <<http://companhiadospes.blogspot.com.br/>> e <<http://companhialimitda.blogspot.com.br/>>. Ambos acessados em 28/05/2018.
- 6 O projeto do referido curso de Especialização em Ensino da Arte foi proposto pela Profª Drª Nara Salles, na época já coordenadora da graduação em Teatro-Licenciatura, da UFAL. A especialização possuía quatro turmas (teatro, dança, música e artes visuais) e foi ofertada prioritariamente para profissionais da educação que estivessem em exercício em sala de aula. Como não era o meu caso, já que a função no Sesc era de dedicação exclusiva, tentei inscrição na turma de dança tendo em vista o nível de concorrência inferior à turma de teatro. Como o projeto de pesquisa proposto tratava a questão das intervenções urbanas de forma multidisciplinar, estabeleci um recorte voltado à área da dança. Concluí o curso apresentando trabalho intitulado “A dança como forma de intervir no espaço urbano - uma experiência no Grupo de Estudos Teatrais Orientados (GESTO) do Sesc Alagoas”. As reflexões desenvolvidas nesse curso, posteriormente, nortearam o ingresso no Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA.
- 7 O Corpocidade, encontro bienal, já vai para sua 6ª edição em 2018. Informações sobre o encontro e as pesquisas nele articuladas estão disponível no link: <<http://www.corpocidade.dan.ufba.br/#section-encontros>>. Acessado em: 28/05/2018.

Os efeitos mais latentes desse contexto sobre a produção da Cia do Chapéu foi um certo tensionamento no seu processo criativo, tanto em termos de linguagem quanto de espacialidades. Já não se tratava exclusivamente da prática teatral, mas de uma dinâmica criativa mais híbrida e flexível. Da forma simultânea, as questões da institucionalização da arte e dos espaços convencionais de apresentação solicitaram de maneira contundente a atenção do grupo.

Assim, o conceito de “intervenção urbana” acompanhou os primeiros anos dessa pesquisa de mestrado, fruto da continuidade do trabalho desenvolvido na Especialização, e a dança manteve-se como campo escolhido a partir do qual as investigações se desdobrariam. Contudo, a ênfase na relação entre dança e intervenção urbana foi se enfraquecendo e perdendo espaço para outra abordagem, menos preocupada com os limites de uma configuração dessa natureza e mais atenta às implicações da experiência do corpo artista na cidade.

O que sucedeu, então, foi um deslocamento processual da reflexão crítica no sentido das implicações das experiências de dança contemporânea realizadas nos espaços públicos em detrimento de uma conceituação que interligasse dança e intervenção urbana.

Assim, a partir desse ponto, todo o estudo passou a ser guiado pela reflexão a respeito de como a dança pode, de alguma maneira, ferir ou desestabilizar, ainda que momentaneamente, determinados modos de organização da vida urbana atrelados a uma crescente fragilização da experiência corporal na cidade.

Como uma experiência artística de dança, seja ela compreendida como intervenção, performance, instauração ou qualquer outro conceito, poderia gerar certo tensionamento sobre as formas dominantes de lidar com o espaço público, ou seja, aquelas guiadas, por exemplo, pela indiferença, o medo, a falta de empatia e a pressa? E como, a partir desse tensionamento, funcionaria como um modo de apreensão da cidade desviante do que o projeto urbano instaura como norma? De que modo a dança poderia ressignificar a experiência da alteridade na cidade contemporânea?

Evidenciou-se assim um interesse particular sobre a função política dessas ações. E, assim, foi preciso compreender melhor o processo de composição dramática afim de complexificar essa investigação.

O que se pretende levantar aqui, então, é um estudo acerca da coimplicação entre dramaturgia da dança e sua função política, defendendo a hipótese de que a potencialidade da ação artística em produzir rupturas nos padrões de determinado contexto urbano está, de alguma maneira, vinculada à compreensão do espaço de

ocorrência da experiência como um ambiente vivo, dinâmico e, portanto, corresponsável pela produção de significados inerente à ação.

Trata-se, portanto, de uma diferenciação entre conformar consensualmente a dança no espaço público (ou em qualquer espaço público) e a percepção sobre o espaço para além da condição restrita de cenário, de modo a valorizá-lo significativamente em termos dramáticos. Isso implica uma atenção voltada para o contexto de ocorrência da ação, considerando as singularidades das circunstâncias contextuais.

Para tanto, se fez necessário enfrentar o desafio de evitar qualquer pensamento de ordem dualista, ou seja, que pusesse de um lado uma ideia de cidade inóspita para uma experiência sensível mais complexa e, do outro, a dança, como uma espécie de solução para tal problema.

Também foi preciso escapar de toda intencionalidade de dividir a diversidade de experiências de dança entre aquelas que cumprem uma função política e aquelas que não o fazem, para não sugerir que suas respectivas configurações se apresentam enquanto formas absolutas e independentes do seu contexto de ocorrência.

Para compreender em que medida certas experiências de dança realizadas nos espaços públicos podem se apresentar como uma crítica ou uma resistência ao modo hegemônico de organização da vida urbana, a dinâmica entre corpo e cidade percebida pelo viés da sociologia e do urbanismo revelou significativa coerência no desenvolvimento da hipótese. E, as experiências da errância descritas por Jacques (2014), dos corpos cotidianos que se dispõem a viver a cidade de uma maneira desviante do que o projeto urbano institui, se apresentaram como pistas relevantes para se pensar o corpo que dança nesses termos de resistência e crítica ao que a autora chama de estetização da cidade e pacificação urbana.

Decorreram daí algumas questões: haveria entre os vários modos de compor dança, algum que prescindisse de certo(s) dispositivo(s) capaz(es) de gerar uma identificação entre a experiência artística e a prática da errância, em termos de sua natureza de ação política? Em que medida a dramaturgia da dança implica uma relação entre corpo e contexto eficiente na função de crítica às lógicas dominantes de organização da vida urbana? E em que sentido a busca por essa aproximação entre dança e experiência errática poderia acrescentar complexidade aos estudos sobre a relação entre corpo e cidade?

Diante da tarefa de relacionar duas experiências de naturezas distintas (dança e errância), porém de alguma forma interligadas devido ao fato de ambas

empenharem, cada uma a seu modo, o corpo no seu processo de existência, a atitude mais coerente seria identificar que território da dança apresentaria um tipo de produção dotado de certo desprendimento quanto a rigores formais e regras de composição preestabelecidas, pois a errância pressupõe o ato de se perder, de se desviar do caminho sem a necessidade de um plano prévio. O errante não segue um mapa nem obedece rigidamente as indicações do projeto urbano; antes, sua caminhada é regida pela curiosidade, pelo estranhamento ao que lhe salta aos sentidos em tempo real e, assim, nunca prescinde um ponto de chegada predefinido, perdendo-se continuamente ao longo da caminhada.

Por essa perspectiva, em virtude de seu caráter exacerbadamente experimental e descompromissado com a submissão de seus processos compositivos a programas externos a eles, a Dança Contemporânea parece atender de maneira mais satisfatória a possibilidade de conexão entre o processo de composição dramaturgica em dança e uma experiência errática.

Por ser extremamente suscetível a trocas e contaminações de naturezas variadas, esse território da dança tende a produzir uma diversidade de experiências, muitas delas voltadas aos espaços públicos. Caberia, então, observar ações artísticas nesse contexto a fim de compreender em que medida determinadas configurações expressariam uma composição dramaturgica implicada na exploração do espaço público num sentido semelhante ao que os errantes de Jacques (2014) praticam.

Importante esclarecer que não é objetivo dessa pesquisa sugerir que a prática da errância poderia encontrar condições de se configurar por meio da dança na contemporaneidade, ou seja, não se está tratando aqui da emergência de uma nova forma de errância no mesmo sentido dado, por Jacques (2014), à flanância, à deambulação e à deriva. Dança e errância são ações distintas. A relação aqui é mais sutil e diz respeito à possibilidade de certas configurações da dança partilharem das mesmas propriedades que são percebidas numa experiência errática. Esse entendimento foi deduzido e posteriormente averiguado, como será visto no último capítulo, a partir da observação sobre como a performance de dança “Despacho”, criada por Jorge Schutze (1963-2016)⁸ se organiza dramaturgicamente.

No que tange às experiências de dança realizadas nas ruas da cidade, a exemplo de “Despacho”, a improvisação se destacou como um fator, *a priori*, intimamente implicado na trama que aproxima dança e errância, especialmente,

⁸ Artista natural de Marília/SP, residente em Alagoas desde 2003, onde desenvolveu diversos projetos artísticos, tais como “Estado de Graça”, “Recursos Humanos” e “Pessoa Física”. Desde 2006 era responsável pela Cia LTDA.

quando se parte do pressuposto que esse modo de compor dança (improvisação) é tratado como estratégia do artista, para lidar de maneira melhor articulada frente a imprevistos e instabilidades decorrentes da natureza de livre fluxo que caracteriza os espaços públicos.

Nota-se que, conforme a improvisação é articulada pelo artista no espaço público, potencializa-se a experiência no sentido de nutrir certo deslocamento aleatório e uma dinâmica interativa no contexto urbano sustentados por contínuos desvios e desorientações. Dessa forma, os corpos em jogo na experiência podem, eventualmente, se conectar com a cidade a partir de uma lógica alternativa àquela que rege o signo da pacificação dos espaços públicos, de modo semelhante à do errante: perdendo-se e se reencontrando, experimentando a cidade em tempos e espaços pouco visibilizados pela lógica do projeto urbano.

Contudo, a improvisação por si só não é condição irrestrita para garantir que a dança assuma esse caráter de resistência à lógica dominante, pois como toda ação que se repete continuamente, sem o constante questionamento dos hábitos impregnados, a improvisação pode se configurar uma experiência significativamente autocentrada. Portanto, a ação dramaturgica prescinde de outros dispositivos e de uma rede mais complexa de conexão com o contexto.

Diante do exposto, a performance de Jorge Schutze, enquanto ação mobilizadora das questões centrais dessa pesquisa, será apresentada no sentido da busca por um diálogo entre a argumentação teórica e o fenômeno dança realizado no espaço público, porém sem a intenção de qualificar a pesquisa na condição de um estudo de caso.

Considerando que toda formulação teórica está intimamente ligada a algum fenômeno específico da experiência de vida do indivíduo que a formula, é preciso registrar que no caso dessa pesquisa o trabalho de Jorge, sua maneira de compor dança e de “performar” agiram significativamente sobre o meu exercício crítico-reflexivo empenhado nesse estudo. Boa parte das ideias aqui desenvolvidas se organizou muito em virtude do meu contato com sua atuação artística e profissional, em níveis diferentes de aproximação. E, se, por um lado, foram as “intervenções” realizadas junto à Cia do Chapéu que alimentaram as primeiras questões sobre a relação entre dança e cidade; por outro, foi a dança de Jorge, em especial sua performance "Despacho", que me conduziu à hipótese aqui defendida.

E o sentido de continuidade da investida de Schutze com suas ações nas ruas da cidade, consolidando uma pesquisa artística de destaque no cenário alagoano, além do seu reconhecimento em outros contextos nacionais e internacionais,

acabam por legitimar a escolha de se trazer à luz o trabalho desse artista, de modo a torná-lo visível por outras perspectivas, fazendo jus à excelência da sua atuação, profissionalismo e responsabilidade com o mundo em que vivia, independente do papel social que cada momento lhe exigisse assumir.

“Despacho” é uma performance de dança criada no/para espaços públicos marcados pelo intenso fluxo de transeuntes, como praças e mercados públicos. A experiência se desenrola a partir de uma dinâmica de interação entre artista e seus interlocutores, onde a dança, composta de modo improvisado, se realiza como um convite para a aproximação e o diálogo entre os indivíduos ali envolvidos. No que se refere à ocupação espacial, a ação tem caráter exploratório, percorrendo direções aleatórias conforme diferentes tipos de contato (visual, sonoro, verbal, gestual) são travados entre artista e transeuntes. A problemática que se evidencia na ação de Schutze é a de crítica às relações sociais desenvolvidas sob o signo da impessoalidade e indiferença que predominam na contemporaneidade, refletido na tomada do espaço público por parte da sociedade como mero lugar de passagem.

Para pensar de que modo “Despacho” se organiza e instaura coerências nos espaços públicos, determinados registros⁹ referentes a diferentes sessões dessa performance, serviram como fonte narrativa da sua composição dramaturgica, a fim de que essa reflexão empenhe uma significativa contribuição à produção de conhecimento na área da Dança.

Diante do exposto, o estudo encontra-se organizado em três capítulos, cada qual estruturado em 4 subseções, cujos assuntos centrais embora sejam distintos, apresentam uma medida de complementariedade e continuidade entre si.

No primeiro capítulo observa-se o corpo por uma perspectiva evolutiva, tomando como base conceitual a Teoria Corpomídia desenvolvida por Katz e Greiner (2005, 2015) e uma parte do aporte teórico por elas articulada. Fica sugerida a errância como uma metáfora possível para se pensar o processo de constituição do corpo, uma vez que o corpo "nunca se apronta" e nas trocas ininterruptas com o seu ambiente de existência, ambos não cessam de se reconfigurar; há portanto sempre uma medida de incerteza sobre as próximas direções a serem tomadas nesse processo. As pesquisas de Greiner (2005); Katz (2001); Britto (2008) e Bittencourt

9 Vídeos “estudos sociais – despacho” e “Despacho II”, gravados em Maceió durante realização da performance, respectivamente, no calçadão do comércio e na Praça Marechal Deodoro, em 2009; o Trabalho de Conclusão de Curso de Especialização, de Jorge Schutze, intitulado “Despacho – o corpo que dança e a pedagogia dos relacionamentos”, concluído e apresentado em 2011; a resenha crítica da coreógrafa e diretora Luciana Lara a respeito da apresentação realizada no bairro paulista de Santo Amaro, compondo programação do projeto “Modos de Existir: Intervenções”, em 2015 e, a análise do jornalista e escritor Sergio Maggio a partir da apresentação, ocorrida na IV Mostra de Dança XYZ em Brasília, em 2016.

(2012) são os pilares teóricos desse capítulo que se desdobra ainda nas questões de como as experiências do corpo são apreendidas e auxiliam na produção de suas dramaturgias; como as imagens do corpo estão implicadas nessa trama que faz de cada corpo uma singularidade, bem como possibilita que determinados acordos que favorecem certos corpos e ambientes sejam replicados nos mais variados contextos em favor de sua continuidade no tempo e, ainda, a maneira como o corpo artista pode desestabilizar alguns padrões dominantes por meio de novos arranjos dos modos de organização dos corpos e ambientes no contexto urbano.

No capítulo 2, observa-se a relação entre corpo e cidade, compreendendo, a partir de Jacques (2008, 2010, 2014), a tensão entre espetacularização e microrresistência como uma dinâmica de coimplicação. Ao longo da história da cidade moderna, todo processo de "embelezamento" e higienização dos espaços públicos, ainda que gerido pelo poder dominante, nunca esteve totalmente imune à emergência de situações e ações contra-hegemônicas. É nesse sentido que a prática da errância é apresentada, como um tipo de experiência de certo modo crítica à maneira como a multidão se organiza no espaço urbano ao longo da história da urbanidade. Em seguida se argumenta que o cerne das ações de microrresistência à pacificação urbana reside num trato com a alteridade por um viés dialógico, nos termos de Sennett (2012). Trata-se de uma atitude mais receptiva e menos autocentrada. Essa forma de lidar com o "outro" urbano é uma chave importante para a produção de dissenso, noção apresentada por Jacques (2014) a partir de Rancière (2012), no intuito de relacionar arte e política. O capítulo se encerra buscando estabelecer uma relação entre dança e experiência errática e encontra na dança contemporânea um fértil território para essa aproximação, muito em virtude de seu caráter auto-organizativo exacerbado e metalinguístico, desobediente a normas externas aos processos criativos, favorecendo a tomada do espaço público como objeto de investigação, a partir de configurações as mais variadas possíveis.

Por fim, no capítulo 3, busca-se compreender em que medida uma experiência de dança realizada no espaço público pode se configurar uma ação política. Para tal empreitada, os estudos de Hércules (2005) a respeito da dramaturgia da dança e a pesquisa sobre dança e performatividade, desenvolvida por Setenta (2008) oferecem pistas para articular essa reflexão. Nesse sentido, as noções de receptividade e dissenso voltam à discussão. Mais adiante, considerando que uma significativa parcela das experiências de dança compostas para/no espaço público se utilizam da prática da improvisação, esse tipo de composição em dança

recebe uma atenção mais cuidadosa a fim de compreendermos como de fato ela pode ganhar contornos de uma ação receptiva ao contexto de ocorrência da experiência artística. Nesse sentido, a tese de doutorado de Martins (2002) sobre improvisação e a reflexão de Sennett (2012) a respeito do processo da aquisição de uma habilidade corporal colaboram com essa parte, pois discutem a implicação dos hábitos na realização das ações corporais. As duas últimas subseções do capítulo se detém sobre a performance de dança “Despacho”, do artista Jorge Schutze. Com base na análise e interpretação de vídeos e resenhas críticas sobre a obra de Schutze, desenvolve-se uma reflexão a respeito, respectivamente, da potência política da performance enquanto uma crítica ao sentido de impessoalidade dominante no espaço público da sociedade contemporânea, como aponta Sennett (2012), e da possibilidade da composição dramaturgica de “Despacho” apresentar certa aproximação com as dinâmicas processuais de uma experiência errática.

2. UM ERRANTE CHAMADO CORPO

2.1. CORPO E(M) MOVIMENTO

Transvejo o mundo
engolindo pelos olhos
a temperatura da palavra
acontecida
gerando continuidades
(Magno Almeida)

Toda dança se constitui da indissociabilidade entre corpo e movimento; ainda que certos movimentos não se deem a ver. A errância, outra experiência abordada nessa pesquisa, também está intimamente conectada à relação do corpo que se move, mais especificamente o corpo que percorre as ruas de uma cidade, marcado por uma medida de incerteza sobre que direção tomar.

Nesse sentido, a relação entre corpo e movimento solicita atenção antes da pesquisa se enveredar pelas reflexões sobre dança, errância e cidade. Corpo e movimento perpassam todos esses assuntos abordados mais adiante, sem perder de vista as especificidades de cada um e do modo como serão relacionados neste trabalho.

O entendimento de corpo adotado por essa pesquisa parte da Teoria Corpomídia, que vem sendo desenvolvida por Katz e Greiner (2015) ao longo de pelo menos duas décadas. Para essas duas pesquisadoras, o corpo é uma instância indisciplinar, cruzamento de informações biológicas e culturais. Portanto, exige assim um olhar igualmente indisciplinado, porque toda disciplina carrega uma parcela de incompletude quando trata do corpo.

O conceito de corpomídia nasce na área da Comunicação, tendo o corpo artista como um dos principais objetos em observação. Mas interessa estudos de outras áreas, de diferentes pesquisadores e campos do conhecimento. Esse conceito surge como uma alternativa ao modo hegemônico vigente nessa área (publicidade, TV, Internet etc.) que relaciona o corpo na mídia apenas como objeto, propondo a tomada do corpo ele próprio como uma mídia.

O corpomídia é um conceito em construção. Interessa a diversidade sobre o que se diz dele, respeitando o rigor do trabalho científico, mas também a liberdade e o sentido inventivo de toda observação, porque como todo objeto em investigação, o corpo também diz de quem o observa.

No que concerne ao processo de conhecer o mundo, tendo o corpo em vista e a ideia de corpomídia como base, é importante levar em conta que teoria e prática não são oposições, apenas instâncias distintas de um mesmo processo: a produção de conhecimento. Ambas sujeitas a revisões. “O conhecimento muda porque os acessos aos seus objetos e os próprios objetos também se alteram.” (KATZ, 2005: 98).

Quando apresentado, o conceito de corpomídia ainda carece da explicação sobre a qual mídia se refere. Ele é a mídia, o próprio conjunto de informações que não cessa de se transformar. Desse modo, não se está falando de processadores, pois a relação entre corpo e informação, da perspectiva dessa teoria, é uma relação de coimplicação, na qual a informação não está separada do corpo, mas é o próprio corpo tão logo se encostam um no outro. E nesse encontro, ao contrário dos processadores (TV, liquidificador, batedeira), o corpo não sai ileso, ele se transforma de acordo com a natureza da informação que encontra (KATZ e GREINER, 2015: 9). Mais adiante o sentido de informação se encontra melhor esclarecido.

O interesse de Katz e Greiner (2015) no que se refere ao conceito de corpomídia é evidenciar que o corpo “nunca se apronta”. Num dos berços dessa teoria, a tese de doutorado de Katz (2005), ela já afirma a esse respeito: “Corpo: trânsito permanente entre natureza e cultura. O que parece não mudar, aparece também como a variedade do que não para de mudar.” (KATZ, 2005: 16).

O caráter de coimplicação entre corpo e movimento é, portanto, aspecto fundamental para a compreensão do que seria chamado de corpomídia. O entendimento de que o corpo abriga movimento e é, simultaneamente, por ele produzido está no cerne desse conceito. “É o movimento que faz do corpo um corpomídia” (GREINER & KATZ, 2005: 133).

É na evolução, no sentido darwiniano¹⁰ da palavra, que a Teoria Corpomídia se alicerça. Evolução como processo de produção de diversidade. Uma dinâmica relacional ininterrupta entre os diferentes corpos e ambientes existentes. Trocas que se apresentam, de forma simultânea, como produto e produtoras daqueles que interagem e assim transformam os contextos de maneira incessante.

Evolução também no que se refere à transmissão de informações (biológicas e culturais), garantindo a continuidade não dos seres ou coisas em si, mas dos processos relacionais que lhes configuram.

10 Charles Darwin, naturalista inglês do século XIX, autor da famosa obra “A Origem das Espécies”, será o responsável por apresentar uma nova e revolucionária perspectiva sobre a existência da vida no planeta, defendendo a ideia de que um processo evolutivo lento e gradual configura os diferentes seres vivos; o que desestabilizou sobremaneira a visão de mundo que privilegia Deus como criador de todas as coisas.

Dessa forma, os estudos de Prigogine¹¹ a respeito das estruturas dissipativas se complementam e contribuem com a perspectiva evolutiva adotada pela Teoria Corpomídia, na medida em que ao defender a irreversibilidade do tempo, insere o corpo no conjunto de fenômenos distantes do equilíbrio termodinâmico, os sistemas dinâmicos instáveis.

A noção de sistema parte da Teoria Geral dos Sistemas (TGS). Britto (2008), a partir de Jorge Albuquerque Vieira¹², caracteriza um sistema como a reunião de um agregado de coisas sustentado pelas relações desenvolvidas entre os elementos desse agregado, partilhando assim propriedades. (BRITTO, 2008: 67)¹³.

Da perspectiva da ciência da complexidade¹⁴, Morin (2011) defende uma amplitude quase universal para a teoria sistêmica:

[...] já que num certo sentido toda realidade conhecida, desde o átomo até a galáxia, passando pela molécula, a célula, o organismo e a sociedade, pode ser concebida como sistema, isto é, associação combinatória de elementos diferentes. (MORIN, 2011: 19).

A natureza complexa inerente aos sistemas, segundo Morin (2011), não trata essa “associação combinatória” como uma mera junção de elementos, antes uma “unidade complexa” cuja totalidade não pode ser reduzida à soma das partes. (MORIN, 2011: 20).

A noção de sistema em vista se refere àqueles ditos abertos, ou seja, que se constituem das trocas de matéria, energia e informação com o meio. E assim mantêm-se em estado constante de reorganização, dissipando-se ao mesmo tempo em que se estabilizam temporariamente e conquistam autonomia para continuarem

11 Ilya Prigogine (1917 – 2003) foi um premiado estudioso russo, químico-físico ganhador do Nobel de Química de 1977, pelos estudos a respeito do desequilíbrio termodinâmico e suas estruturas dissipativas.

12 Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1994). Atualmente é professor assistente doutor da Faculdade de Dança Angel Viana. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em Metafísica, atuando principalmente nos seguintes temas: complexidade, semiótica, arte, ciência e astronomia. Informações coletadas na Plataforma Lattes, em 02/01/2018.

13 Em sua tese de doutorado, Britto (2008) problematiza a maneira como a historiografia da dança produzida no Brasil mais especialmente encontra-se carregada de equívocos quanto ao modo como os indivíduos e os eventos da história são apresentados, sob uma lógica determinista e simplista que pouco explica as diferenças entre os tipos de dança existentes e a relação entre elas. Desse modo, a pesquisadora articula entre a TGS e estudos da biologia contemporânea um argumento em favor de novos parâmetros que auxiliem investidas mais coerentes de se perceber e narrar a história da dança.

14 A partir da segunda metade do século XX, alguns estudiosos, entre eles Edgar Morin, tem desenvolvido reflexões a respeito da noção de complexidade, a fim de combater visões simplificadoras e, por consequência, reducionistas e mutiladoras, da vida e dos fenômenos que lhes constitui. A complexidade não nega o simples, mas se deixa tecer em meio às contradições e incompletudes do pensamento sobre a existência.

a existir. Tal abertura é a fonte do contínuo tensionamento entre equilíbrio e desequilíbrio e o que garante a sua permanência¹⁵ no tempo.

A questão para a Teoria Corpomídia no que tange os estudos de Prigogine é a compreensão de que o corpo encontra-se submetido à dissipação de energia (entropia), o que o mantém afastado do equilíbrio termodinâmico e garante ao seu futuro um estado de abertura permanente, impossível de se predizer com precisão. Nesse sentido, a mutabilidade é intrínseca à natureza do corpo, do vivo.

O corpo, enquanto sistema aberto (dinâmico, instável e complexo), mantém-se num estado contínuo de tensionamento entre crises internas e aquelas geradas em virtude das constantes trocas com o ambiente.

O corpo está inscrito na “flecha do tempo”. E se constitui corpo na medida em que o tempo passa e gera condições para uma série de interações ocorrerem. Tais interações, irreversíveis como o tempo, são simultaneamente produto e produtoras de novos contextos, novos corpos, novas situações, novas relações, novos ambientes.

Eis outro fator que evidencia a indissociabilidade entre corpo e movimento: as relações. Especialmente as relações entre corpo e o ambiente que lhe abriga. A noção de ambiente em Britto (2008) se refere a um dos parâmetros fundamentais do comportamento sistêmico. Corpo e ambiente são instâncias coimplicadas e imersas num processo interativo, no qual vão se modificando conforme interação, sem que se possa afirmar que um esteja submetido ao outro. O ambiente é também um sistema aberto e, sob esse ângulo, não é possível confundir-lo como um lugar a ser ocupado meramente. Ou: “O ambiente não como lugar de ocorrência das trocas inter-sistêmicas mas como um conjunto de possibilidades conectivas, é parte integrante e caracterizadora desse relacionamento.” (BRITTO, 2008: 71).

Para a Teoria Corpomídia, essa noção de codependência entre corpo e ambiente, aliada ao sentido irreversível dos processos dissipativos, é crucial para a compreensão da complexidade do corpo, em especial do corpo humano. Muito embora não seja somente ao corpo humano que o corpomídia se refere.

A coimplicação entre corpo e ambiente é constitutiva do sistema. O ambiente é ele próprio um sistema. Isso não significa a anulação das particularidades de um ou do outro.

15 A permanência aqui em vista se refere a um parâmetro sistêmico fundamental, correspondendo às condições de continuidade do sistema, em virtude das relações com o meio. Em Britto (2008) é possível conhecer de modo mais específico, ainda que resumido, os demais parâmetros sistêmicos (fundamentais e evolutivos). Na subseção 2.3 retomamos à questão da permanência.

Estabelecendo um diálogo entre diferentes referências e estudos, a exemplo da articulação com o trabalho de Prigogine, Katz e Greiner (2015) problematizam o entendimento do corpo como um recipiente ou autômato, um objeto de forma acabada ou definitiva.

A dinâmica entre corpo e ambiente não elimina as noções de dentro e fora, mas lhes confere um sentido mais complexo. O corpo é fluxo, intimamente conectado ao contexto onde está inserido. Num processo que se dá em rede, o corpo muda a si mesmo e ao contexto, ao mesmo tempo que também sofre mudanças em virtude de respostas externas a ele. Tudo ao mesmo tempo. Essa perspectiva também inviabiliza a percepção de corpo biológico e corpo cultural como dois universos incomunicáveis e independentes. “Falar em co-evolução significa dizer que não é apenas o ambiente que constrói o corpo, nem tampouco o corpo que constrói o ambiente. Ambos são ativos o tempo todo.” (GREINER, 2005: 43).

O corpo e o ambiente estão imersos num processo comunicativo no qual seus formatos se constituem na ação interativa, ao longo do tempo, modificando-se de maneira coimplicada. Logo não é possível falar de um agindo sobre o outro. Tão pouco confundir as generalidades com o sentido de homogeneização.

Cada corpo apresenta um modo singular de lidar com o mundo. Ainda que pertencente a uma espécie, cada indivíduo tem sua singularidade garantida dentro das generalidades que constituem os corpos da espécie a qual pertence.

Ao que tudo indica, a singularidade de um corpo está ligada à identidade das suas ações em um ambiente e o fluxo incessante de imagens que não apenas o identificam em relação aos demais seres vivos, mas o tornam apto a sobreviver. (GREINER, 2005: 80)

Nessa dinâmica, corpo é tensionamento constante entre estabilidade e instabilidade. Corpo é sempre circunstancial porque submetido ao fluxo ininterrupto do tempo da termodinâmica: se degradando ao passo que buscando autonomia para garantir sua permanência no mundo. Corpo é corpomídia: ele mesmo um cruzamento de informações em fluxo, variando as taxas de estabilidade e instabilidade, não como um processador pois que no encontro entre corpo e informação ambos se transformam.

Por esse prisma, a constituição do corpo é um processo dinâmico, nutrido por movimento ao mesmo tempo em que não cessa de produzi-lo. Segue num fluxo entrecruzado por ordem e caos, dissipação e estabilidade. Pois, nesse caminhar: “A matéria-energia vive na passagem do estado de possibilidade para o de existência,

e a informação do estado de existência para o de hábito (leis de natureza diversa).” (GREINER, 2005: 114).

Desse modo, talvez a errância seja uma metáfora possível para pensar o processo de constituição do corpo; sendo este, ao mesmo tempo, o errante e seu ato de errar. Perdendo-se constantemente de si mesmo tão logo se conhece um pouco mais.

O corpo se apresenta sempre margeado pela transitoriedade. O que se dá a ver num corpo como “acabado” não passa da estabilização temporária de determinado fluxo de informações, algo que, na tensão entre o que diz respeito ao interior do corpo e ao que lhe é externo, inevitavelmente se transformará, ganhando novos contornos sem chance de regressar ao seu “estado anterior”.

Quando se trata da visão sistêmica e co-evolutiva, a ideia de informação está atrelada à organização. A dinâmica interativa entre corpo e ambiente está sempre produzindo contextos mais ou menos estáveis. E como essa dinâmica não se caracteriza por um tipo de relação ativo-passivo, não cabe nem ao corpo nem ao ambiente, de maneira independente, a emergência das novas configurações contextuais. A isso chama-se auto-organização.

A auto-organização manifesta-se no sistema sempre que seu estado de instabilidade produz flutuações cuja intensidade não pode ser assimilada por mecanismos diluidores dos seus efeitos levando, ao contrário, as flutuações a ampliarem-se conduzindo o sistema ao ponto de bifurcação, a partir do qual o comportamento do sistema é probabilista: não é possível prever qual regime de funcionamento será adotado pelo sistema dentre os possíveis abertos pela perturbação sofrida, pois são as próprias flutuações que definem tal escolha. (BRITTO, 2008: 48).

O processo co-evolutivo que se caracteriza pelo vínculo indissociável entre corpo e ambiente responde pela maneira como determinadas informações se estabilizam tanto no corpo quanto no ambiente. Assim, nascem os padrões. Como estão submetidos à irreversibilidade do tempo e das relações que nele se desenrolam, tais padrões não são imutáveis. “Informação, nesse sentido, seria um padrão de variedade.” (GREINER, 2005: 114). Dito de outra forma: [...] a informação não é uma coisa, mas uma relação, um modo de organização. (GREINER, 2005: 114).

Essa compreensão sobre informação e os aspectos ligados a ela, tais como o processo de estabilização e a maneira como os padrões impregnam variados contextos é fator chave para a reflexão feita nos próximos capítulos a respeito da experiência sensível do corpo na cidade contemporânea e de como a dança pode

provocar certas rupturas dos padrões dominante que organizam a lógica do espaço urbano.

Para tanto, se faz necessário seguir um pouco mais com o olhar sobre a relação entre corpo e movimento, compreendendo de que modo as interações com o ambiente são decisivas na emergência e continuidade de certas configurações e contextos.

2.2 O CORPO: NARRADOR DE EXPERIÊNCIAS

Esta pesquisa parte do pressuposto de que a lógica da cidade contemporânea encontra-se submetida a um processo que tende a fragilizar e reduzir a potencialidade dos espaços públicos enquanto contexto próprio para o exercício político. A maneira como a sociedade tem lidado com as diferenças, tanto no que tange à organização/manutenção dos espaços públicos quanto às relações sociais que ali se operam, tem evidenciado um sentido de homogeneização cultural de alcance global.

Por esse ângulo, a experiência sensível do corpo na cidade tem se reduzido a níveis cada vez mais baixos de complexidade, comprometendo as habilidades sociais voltadas a práticas cooperativas mais exigentes e ao exercício de empatia em relação ao outro. A experiência da alteridade nas cidades contemporâneas encontra-se significativamente aberta a um nocivo processo de descontinuidade.

Segmentação social e territorial, superficialidade das trocas entre indivíduos diferentes, homogeneização dos gostos e hábitos culturais, redução do sentimento de apropriação dos bens públicos. Essas e outras situações, todas intimamente conectadas à lógica global de consumo, tem delineado com certa contundência a vida social, política e cultural das cidades contemporâneas.

Vale ressaltar o entendimento de que, tal como o corpo, cada cidade possui suas singularidades, um modo próprio de organização social, cultural e política e que o alcance do processo de pacificação do espaços públicos não opera na mesma medida e intensidade em todo lugar. O que está em jogo é o fato de que a lógica desse processo, intimamente ligada à ordem do consumo, apresenta significativa eficiência no que tange à sua infiltração nos mais diferentes contextos urbanos e numa velocidade sempre crescente.

Tendo isso em vista, alguns estudos de interesse da Teoria Corpomídia se mostram oportunas ferramentas para se desenvolver uma reflexão acerca desse

processo de fragilização da experiência sensível do corpo na cidade, bem como, e mais especialmente, sobre a emergência de ações de microrresistência inerentes a esse mesmo processo.

É dessa forma que o debate a respeito das dramaturgias do corpo desenvolvida por Greiner (2005) se apresenta como uma possibilidade de iluminar a questão num nível de descrição ainda pouco contemplado no que tange aos estudos sobre a apreensão da cidade pelo corpo. Espera-se com isso contribuir com a complexidade do assunto, possibilitando abertura de novas perspectivas e encaminhamentos de ordem científica.

De acordo com o viés co-evolutivo aqui em vista, as relações de troca entre corpo e ambiente produzem e se constituem, simultaneamente, de um fluxo de informações. As próprias configurações tanto do corpo quanto do ambiente, sempre transitórias, se (re)organizam continuamente e são codependentes dessa dinâmica interativa.

A ideia de dramaturgia do corpo se relaciona com o movimento, com a ação do corpo no mundo e mais especificamente com as coerências instauradas em meio a esse fluxo de informações. Nesse sentido, não é algo estanque, mas em constante transformação, uma vez que, vale lembrar, frente a irreversibilidade do tempo, não é possível retornar a que se era antes.

Ao que tudo indica, a singularidade de um corpo está ligada à identidade das suas ações em um ambiente e o fluxo incessante de imagens que não apenas o identificam em relação aos demais seres vivos, mas o tornam apto a sobreviver. Isso tudo estaria relacionado também à dramaturgia de um corpo, uma vez que tudo se resolve no momento em que acontece. Um presente que carrega a história e aponta para o futuro, mas que se organiza a cada instante, criando novos nexos de sentido. (GREINER, 2005: 80).

Embora o termo dramaturgia seja, *a priori*, associado à produção das artes cênicas, e a ela de fato possa se relacionar, o sentido de dramaturgia do corpo abordado por Greiner (2005) diz respeito antes de mais nada à atuação do corpo no mundo, no cotidiano mesmo, na comunicação com o ambiente que o cerca, sem compromisso imediato com a criação artística. Importante destacar que o sentido de comunicação não se restringe à linguagem tão pouco à linguagem verbal. Trata-se de um processo mais complexo e permeado por diferentes níveis de trocas. Dito de outro modo: “[...] o processo de comunicação ocorre inevitavelmente no reconhecimento de relações.” (GREINER, 2005: 116)

Sob esse ângulo, “dramaturgia é uma espécie de nexo de sentido que ata ou dá coerência ao fluxo incessante de informações entre corpo e o ambiente.” (GREINER, 2005: 73).

Para desenvolver essa noção de dramaturgia do corpo, Greiner (2005) estabelece como uma das principais fontes teóricas os estudos de Damásio¹⁶ a respeito das imagens do corpo.

Segundo Damásio, as imagens são construídas quando se mobiliza objetos (pessoas, coisas, lugares etc), de fora do cérebro para dentro e também quando reconstruímos objetos a partir da memória e da imaginação, ou seja, de dentro para fora. (GREINER, 2005: 72).

Quando se refere a imagens, Damásio, de acordo com Greiner (2005), está tratando de um processo de produção de padrões mentais ligados tanto aos estímulos perceptuais capturados pelo corpo a partir do ambiente quanto da sua própria atividade interna no acionamento das representações operadas no cérebro.

Por esse ângulo, o conceito de imagem não se restringe ao sentido da visão, mas engloba toda uma série de “modalidades sensoriais”, incluindo percepções de ordem muscular, climática, visceral, sentimental, entre outras. Ou seja, o corpo não cessa de produzir imagens, uma vez que se encontra imerso no fluxo ininterrupto de trocas com o ambiente. Mapeando-o por meio dos seus receptores sensoriais e também a partir do que já se encontra internalizado como representação estabilizada (memória, imaginação, hábitos).

Quando entramos em contato com objetos (pessoas, lugares, ações como um ranger de dentes etc.), através de um movimento que vai do exterior para o interior ou vice-versa (quando, por exemplo, reconstituímos objetos através da memória), estamos sempre construindo imagens. (GREINER, 2005: 79).

Essas imagens auxiliam na construção da nossa representação do mundo, em nosso cérebro. Não enquanto um duplo ou uma cópia idêntica dos objetos representados, antes como um “mapa” constantemente atualizado. E assim, auxiliam na construção e manutenção do nosso conhecimento sobre o mundo e sobre nós mesmos. Ou seja, a experiência vai produzindo “narrativas” do mundo no corpo, e do próprio corpo para si mesmo, em permanente estado de atualização.

16 Antonio Damásio é um neurocientista português residente no Estados Unidos, onde compõe o corpo docente do Departamento de Neurologia da Universidade de Iowa. Sua pesquisa se dirige muito especialmente à relação entre emoções e sentimentos e suas bases cerebrais. Entre seus livros destacam-se “O Erro de Descartes” (1994) e “O Mistério da Consciência” (2001).

Essas experiências se referem às relações estabelecidas entre corpo e mundo, especialmente àquelas que “fazem sentido” para ambos. “Experiência: a oportunidade de eliminação das más escolhas.” (KATZ, 2001: 53)

A experiência é o caminho pelo qual conhecemos o mundo e aprendemos a lidar com ele, isso implica sua transformação e a nossa, simultaneamente, de modo ininterrupto.

As experiências são fruto de nossos corpos (aparato motor e perceptual, capacidades mentais, maquiagem emocional etc), de nossas relações com nosso ambiente físico (mover, manipular, comer etc), e de nossas interações com outras pessoas dentro da nossa cultura (em termos sociais, políticos, econômicos e religiosos).” (GREINER, 2005: 46).

As imagens que decorrem da experiência e as representações que elas configuram estão vinculadas ao conhecimento que adquirimos no processo de ação no mundo, o que envolve movimento, raciocínio, criatividade e planejamento. (GREINER, 2005: 72).

Nesse sentido, a organização da dramaturgia de um corpo:

[...] é também o modo como as imagens do corpo se constroem no trânsito entre o dentro (imagens que não se vê, imagens pensamentos) e o fora (imagens implementadas em ações) do corpo organizando-se como processos latentes de comunicação. (GREINER, 2005: 73).

A dramaturgia do corpo é algo que se constrói na dinâmica interativa entre corpo e mundo. Nunca é estanque. É processual, transforma-se a cada instante, variando circunstancialmente as taxas de estabilidade e instabilidade das informações em fluxo.

A produção de imagens estaria de alguma forma atrelada ao modo como categorizamos o mundo, classificando os estímulos e conceituando experiências. Além de contribuir com a construção da memória.

A ação de categorizar é inerente ao ser vivo, pois sua sobrevivência depende da maneira como constrói as representações do mundo em que vive. O sentido de categorização é o de classificar estímulos do ambiente a fim de otimizar sua experiência no mundo em favor da sua continuidade no tempo.

Em consonância com os estudos do Nobel de Medicina de 72, o pesquisador Gerald Edelman¹⁷, Greiner (2005) se refere à memória como “uma capacidade de categorização preestabelecida”. (GREINER, 2005: 41).

No que concerne ao corpo humano, o processo de categorização se transforma com a experiência. Ou seja, nossas percepções sobre os objetos do mundo é puro movimento, mutável, mesmo quando temos a impressão de vivermos um *flashback* de um sentimento ou situação, seja por rememoração ou pelas similaridades na repetição de determinadas experiências. Isso implica dizer que a memória também é dinâmica e se transforma seguindo os passos das sucessivas experiências perceptivas do corpo consigo mesmo e com o mundo.

Essa maneira de compreender a memória inviabiliza o entendimento do cérebro como um gaveteiro onde guardamos “imagens” (dessa vez, no sentido de fotografia) das situações e relações que nós vivenciamos. “Não há estoque, apenas percursos transcorridos e conexões já experimentadas.” (GREINER, 2005: 43).

Frente ao que foi exposto, interessa chamar a atenção para o entendimento de que as experiências ficam inscritas no corpo. A maneira como compreendemos as coisas, o mundo e como lhes damos significado está intimamente conectada à nossa experiência corporal. O corpo em movimento conduz à organização simbólica de si mesmo e do mundo. Mas tudo isso seguindo um fluxo ininterrupto de transformações. O corpo narra a si mesmo e ao mundo, simultaneamente, a todo instante.

O assunto da memória relacionado à produção de imagens mentais e ao processo de categorização das experiências perceptivas apresenta coerência suficiente para estabelecer um diálogo com a noção de corpografia, um conceito melhor desenvolvido no próximo capítulo, mas que em linhas gerais se refere à apreensão da cidade pelo corpo, no sentido de uma espécie de registro da experiência urbana, uma inscrição no âmbito do sensível também em fluxo permanente de transformação, apresentando taxas variadas de estabilidade e particular a cada corpo.

A ideia de ambiente corresponde a uma dimensão muito mais ampla e complexa do que o entendimento de um lugar, como uma cidade. Contudo, a experiência urbana está englobada no contexto ambiental do viés sistêmico. Embora a cidade corresponda apenas a um aspecto da vida humana, seus modos de organização também estão implicados na produção de imagens e memórias, sempre

¹⁷ O pesquisador estadunidense é médico e biólogo molecular. Dividiu o prêmio Nobel com o britânico Rodney R. Porter. Destaca-se por seus estudos sobre anticorpos e as proteínas usadas pelo corpo para combater infecções.

em fluxo, ou seja na constituição dos corpos, cada qual com sua própria dramaturgia.

Cabe aqui olharmos para o fluxo de informações que permeiam as trocas entre corpo e cidade e refletir sobre a estabilização e a replicação de determinados padrões de informação e como esses padrões agem sobre a experiência sensível do corpo e dos espaços públicos.

Na próxima subseção daremos continuidade a essas questões, e caminho escolhido para isso foi o de expandir o debate sobre a produção de imagens, introduzindo novos aportes teóricos interligados à Teoria Corpomídia.

2.3 O CORPO E OS ACORDOS ESTABILIZADOS

Um aspecto marcante da lógica global de consumo diz respeito sobremaneira à produção de imagens no sentido de peça publicitária. Não somente o corpo encontra-se submetido à condição de objeto pelos meios de comunicação, mas também as cidades não raras vezes são reduzidas a cenários, imagem construída como marca de grife, promovida publicitariamente tendo em vista seu consumo de forma imediata.

Tais imagens no entanto, além de não corresponderem à complexidade da realidade, são ainda reproduzidas como equivalentes idênticas daquilo que representam. Cópias fiéis de uma cidade bela, atraente e livre de contradições. Pronta para ser usufruída e servir de modelo para outros corpos e outras cidades.

O que decorre daí é um caráter homogeneizante dos modos de ser e estar no mundo e, simultaneamente, construir o mundo. Corpos atacados na sua subjetividade por padrões que buscam se impor nos mais variados contextos seguindo indiferentes às singularidades de cada um. Cidades distintas organizadas sob uma mesma lógica urbanística e arquitetônica interessada na segmentação e neutralização das diferenças.

Na direção contrária a esse pensamento, a pesquisa de doutorado de Bittencourt (2012), professora vinculada à Universidade Federal da Bahia (UFBA), problematiza o sentido de imagem utilizado pelos meios de comunicação e auxilia na complexificação do debate sobre a relação evolutiva de co-condicionamento entre corpo e ambiente.

Apostando num diálogo interteórico entre as pesquisas de Prigogine e Damásio, já mencionados anteriormente, além de C. S. Peirce¹⁸ e Lakoff e Johnson¹⁹, Bittencourt (2012) defende a hipótese de que quando se trata de corpo e ambiente, a imagem não se reduz à impressão, mas é antes de tudo uma “ação estratégica do corpo ao se constituir corpo”. (BITTENCOUR, 2012: 12).

Na perspectiva dessa autora, a imagem não é uma coisa que se coloca no lugar de outra, especialmente quando o assunto é o corpo. Imagem é tratada como tipo específico de informação, uma conquista evolutiva do corpo para favorecer os processos comunicativos com o meio.

O trabalho de Bittencourt (2012) está sintonizado com a Teoria Corpomídia. Nesse sentido, mapeando o corpo como um sistema dinâmico instável, um fenômeno inserido na flecha do tempo, o que se evidencia é o caráter transitório das configurações contextuais. Corpo e ambiente são percebidos como fenômenos coimplicados numa dinâmica interativa ininterrupta, marcada pela transitoriedade e pelas circunstâncias.

As imagens estão atreladas as essas trocas inter-sistêmicas, vinculadas à percepção do corpo e, simultaneamente, contribuindo com a própria constituição do corpo e também do ambiente. O meio também produz imagens. A percepção é ação no/do corpo produtora de imagens que se tornam corpo. Por esse ângulo, conclui-se que “corpo é imagem em fluxo no tempo.” (BITTENCOURT, 2012: 13).

Da pesquisa de Bittencourt (2012), alguns aspectos interessam de forma particular. Um primeiro ponto diz respeito à variedade de modalidades de imagens, de ordem da consciência ou não, ligadas aos órgãos sensitivos, incluindo ainda as emoções e os sentimentos. E a distinção entre esses dois últimos tipos de imagens é apresentada em consonância com os estudos de Damásio. Enquanto as emoções vão indicar os estados do corpo, em termos de conjuntos de imagens; os sentimentos correspondem às experiências do corpo, na condição de representação mental. Os sentimentos são tratados como “a combinação de estados corporais e de

18 Charles Sanders Pierce (1839 – 1914) foi um estudioso norte-americano com formação em física e matemática, mas que se destaca especialmente por seu pensamento filosófico, sendo um dos responsáveis pelo desenvolvimento da semiótica contemporânea (estudo dos signos), área de conhecimento tratada como uma das principais bases teóricas da Teoria Corpomídia.

19 George Lakoff e Mark Johnson são dois estudiosos norte-americanos, o primeiro da área de linguística e o segundo, da filosofia. Em conjunto desenvolveram uma pesquisa sobre metáfora, da perspectiva das ciências cognitivas. Seu livro *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge To Western Thought* também integra com certa relevância a base teórica dos estudos de Greiner e Katz sobre o corpomídia. No caso de Bittencourt (2012), o pensamento desses dois autores interessa pois possibilita tratar as imagens como metáforas do corpo, já que são uma ação comunicativa entre corpo e ambiente. Esse assunto é melhor explicado na próxima subseção.

pensamentos, percepção do corpo em forma de imagens.” (BITTENCOURT, 2012: 23).

E prossegue explicando que os sentimentos se compõem na justaposição entre algumas emoções, embora nem toda emoção gere sentimentos, e outras imagens mais estabilizadas e específicas como determinada canção ou a imagem visual de um lugar ou de alguém. Nesse sentido, é possível deduzir que a experiência na cidade também é fonte de emoções e sentimentos.

Um segundo ponto relevante do trabalho mencionado é a explicação de que a constituição de toda e qualquer imagem está conectada à relação do corpo com o meio. Além disso, elas não são estáticas, não estancam e quando se diz que elas cumprem a função de sinalizar índices dos estados de corpo, tais estados seguem esse fluxo de transformações ininterruptas. Estado de corpo é sempre outro, diferente do anterior, sem pausa ou congelamento, diferente a cada instante, pois além submetido à irreversibilidade do tempo.

Da perspectiva de Bittencourt (2012), toda repetição de uma ação perceptiva ou outro movimento do corpo não pode ser confundida com uma cópia da anterior, antes uma reorganização. A repetição gera ações semelhantes, mas não iguais. E já que se encontram submetidas ao processo evolutivo, as imagens se veem implicadas nos mecanismos de seleção, adaptação e transmissão. Porém isentas das noções de moralidade e justiça. As imagens tendem a produzir padrões, estabilizar-se, vivendo uma tensão permanente entre o que se dissipa e aquilo que permanece. Assim é o corpo. Sua permanência no tempo se deve à sua capacidade de se transformar a cada instante, na busca por uma comunicação sempre mais eficiente com o meio, uma vez que “[...] a medida de permanência não é deduzida pelo tempo de duração de um sistema mas pelo teor de contaminação que ele é capaz de promover, ao longo de suas experiências interativas com outros.” (BRITTO, 2008: 71).

Vale registrar, ainda, que a permanência é percebida no nível do conjunto ou da espécie e não do indivíduo, uma vez que são as relações operadas entre espécies, e espécies e ambientes, que sinalizarão as condições para suas respectivas continuidades. Permanência: contínuo tensionamento entre o que é possível e o que se faz necessário.

As configurações de corpo e ambiente emergem da ação interativa entre eles. Como a ação é ininterrupta, as configurações são sempre transitórias. Porém nesse processo, algumas informações tendem a se estabilizar. O corpo se constitui de uma coleção de informações, sempre em trânsito.

Imagens ocorrem como traduções de códigos e se reorganizam na dimensão do reconhecimento e da geração de outros códigos. Por conta disso, elas aparecem emaranhadas e misturadas como indicações do corpo. São acordos do corpo com o ambiente que se apresentam, também, como um conjunto de disposições que podem virar hábitos pela renegociação constante do acordo. (BITTENCOURT, 2012: 52).

É o modo de comunicação que corpo e ambiente estabelecem ao longo do tempo que gera as formas existentes no mundo. Essas formas se constituem enquanto padrões de informação, ou seja:

Sistemas de códigos constantemente combinados. Fluxo de replicações de informações que se contemplam como propriedades que constituem a natureza dos acordos efetuados e destacam-se como proposições que conceituam e contextualizam o estado em que o corpo se encontra (BITTENCOURT, 2012: 64).

Bittencourt (2012) apresenta os hábitos como resultados de conjuntos de imagens dotados de altas taxas de estabilidade. Ao mesmo tempo que o corpo os produz é também moldado por eles, como “gírias” cuja flexibilidade lhes permite fazer sentido nos mais variados contextos. E quando estabilizados apresentam melhores condições de se replicarem em outros corpos e ambientes, garantindo melhores condições de continuidade no tempo.

E, juntamente com Greiner (2011), trata o processo de estabilização de padrões como o fator memória do sistema. Ambas explicam que determinadas maneiras de operar são selecionadas em detrimento de outras conforme favoreçam as condições para sua permanência e conseqüente replicação da informação. Nesse sentido, o que se transmite ao longo do tempo não são as coisas, mas o modo como elas operam.

Os padrões são produzidos nas relações entre os sistemas (sistema e subsistema, seu ambiente). As maneiras que os padrões de informação se organizam são únicas, tendo em vista o caráter irreversível do tempo. Daí resulta dois tipos de padrões: “os que se repetem continuamente, uma vez que possuem a capacidade de replicação com maior grau de conservação da informação, e os padrões aleatórios” (BITTENCOURT, 2012: 67).

Nesse processo, algumas informações apresentam maior coerência diante das circunstâncias e se estabilizam com maior facilidade em relação a outras, como ajustes que favorecem tanto os corpos quanto o ambiente que os cerca.

A existência de um corpo pode ser curta, mas a ressonância de suas ações no mundo pode repercutir por muito mais tempo. O mesmo vale para outros sistemas, cuja existência atravessa o tempo pelos modos como se relacionam com o ambiente e não especificamente pela forma que ganham a partir dessas relações. Muito embora, forma e função sigam sempre coimplicadas.

Para pensar de que maneira padrões de informação se replicam, Bittencourt (2012), assim como Britto (2008), recorre ao campo de estudo desenvolvido por Richard Dawkins, conhecido por memética.

Meme é um termo criado em 1976 pelo biólogo neodarwinista Richard Dawkins, em seu livro *O Gene Egoísta*. Considerado uma unidade de informação que replica de cérebro para cérebro, pode ser reconhecida em livros, músicas, danças etc. Memes podem ser ideias, partes de ideias, línguas, desenhos que, de alguma forma, se autopropagam. (BITTENCOURT, 2012: 70).

A ideia de Dawkins é criar um paralelo entre a transferência de informação biológica e a cultura. Para esse pesquisador, da mesma maneira que os organismos vivos seriam “máquinas de sobrevivência” dos genes que lhes constitui, uma relação similar ocorreria com toda produção cultural (crenças, discursos, comportamentos, obras de arte). Todo objeto ou ação humana implicaria a existência de memes cuja função seria a de se replicarem para permanecerem.

Se de um lado, o gene porta instruções que configuram um corpo, o meme também corresponde a determinadas instruções contudo relacionado às estruturas culturais. Em última instância, “os memes são estratégias adaptativas de genes.” (BRITTO, 2008: 63).

Isso significa dizer que nossas informações culturais seriam transmitidas por um processo de imitação, num sentido amplo da palavra. Sabendo-se e reforçando que o sucesso da replicação de cada meme é dependente da sua relação com os demais fatores existentes no ambiente de sua atuação e não somente à sua própria particularidade. Memes, assim como imagens, tendem a caminhar juntos como estratégia de sobrevivência.

Além disso, o meme não é detectado fora da estrutura que ele ajuda a organizar. Eles não estão soltos de forma independente no mundo, mas em relação com corpo e mundo. Como sublinha Greiner (2011):

Segundo Dawkins, ele [o meme] só pode ser observado quando implementado, através de suas manifestações. Assim, se o meme é uma

cartografia neuronal equivalente, por exemplo, às instruções para uma criação musical, ele só pode ser de fato observado quando transformado em música. (GREINER, 2011: 77).

A noção de meme e o modo como ele opera é uma potente metáfora para se compreender como determinadas configurações e organizações de corpos e ambientes tem se instaurado com demasiada contundência e coerência nas cidades contemporâneas.

Embora a evolução não trabalhe com qualquer sentido cultural de justiça, a proposição de Bittencourt (2012) sobre imagens e sua articulação com o entendimento de meme, trazido por Dawkins, nos alerta para a dimensão ética que envolve o processo de constituição do corpo. A complexidade constitutiva do ser humano lhe permite questionar e agir conscientemente sobre suas escolhas, articulando, ainda que de maneira virtual, os possíveis cenários que dali podem emergir, lembrando-o da sua parcela de responsabilidade sobre a construção do mundo.

Ao considerar imagem por esse viés, vale ecoar a questão levantada por Bittencourt (2012): “No mundo onde os corpos atestam seus próprios modos de organização, é possível perguntar qual a imagem de corpo que temos hoje?” (BITTENCOURT, 2012: 79).

E ainda desdobrar a questão por âmbitos mais específicos: que acordos entre corpo e cidade tem garantido a continuidade dos padrões hegemônicos responsáveis pelos processos de pacificação e espetacularização urbana? Que tipo de experiências de fato contribuem com a emergência de imagens alternativas, padrões ainda que tímidos, mas altamente potentes na tarefa de desestabilizar determinados modos de organização predominantes dos corpos e espaços na cidade? Que sentimentos tem sido recorrentes nas experiências dos corpos com a cidade?

Muito provavelmente, as respostas a essas questões sejam tão transitórias e circunstâncias quanto o são as imagens que auxiliaram na sua formulação. E as perguntas também sofrem revisão. Porém, isso não as deslegitima, apenas nos lembra que estamos em trânsito. Tudo se transforma. Desdobramentos são inevitáveis e, nesse caso, necessários.

Na próxima subseção, seguimos investigando as questões relacionadas à experiência do corpo na cidade, pelo viés evolutivo e, dessa vez envolvendo a dança de maneira mais direta.

2.4 O CORPO ARTISTA E A ABERTURA DE NOVOS CONTEXTOS

O processo de pacificação urbana age sobre os espaços públicos de modo a inibir trocas mais exigentes entre indivíduos diferentes. Sua organização tende a produzir uma segmentação do uso dos espaços, tendo em vista especialmente aspectos econômicos e sociais, além de reduzir sua funcionalidade a mero lugar de passagem e/ou consumo. Esse tipo de experiência de baixa complexidade em termos de interação entre corpo e cidade é, simultaneamente, produto e produtora de padrões hegemônicos de organização de corpos e espaços, no sentido de uma crescente homogeneização cultural e social.

Considerando que a relação interativa entre corpo e cidade tem se sustentado predominantemente em experiências de tão baixa complexidade, é possível estabelecer um paralelo entre a pacificação urbana e o que Greiner (2005) chamou de anorexia da ação comunicativa. No sentido de que os modos dominantes de organização das cidades contemporâneas coadunam com a fragilização dos processos comunicativos do corpo.

A ideia dessa metáfora foi desenvolvida com o intuito de debater em que medida determinados fenômenos e situações tendem a inibir ou desestabilizar o processo interativo entre corpo e ambiente e as ações cognitivas do corpo.

Contudo, é preciso observar o processo de espetacularização urbana levando em conta sua complexidade, o que implica a existência constante de contradições, tensionamentos e instabilidades de dimensões variadas. Nesse sentido, não é possível tratá-lo como um fenômeno absoluto em si mesmo.

E a partir daí abre-se caminho para reconhecer ações de resistência a tal processo em concomitância a ele. A arte é um campo que não se dissocia da comunicação e muito menos do ato de conhecer, portanto, se constitui uma maneira possível de produzir rupturas na lógica “anoréxica” inerente à pacificação urbana.

É nesse sentido que a dança se apresenta nessa pesquisa, como um dos modos possíveis de tensionar a lógica da espetacularização urbana, configurando-se como um tipo de experiência com potencialidade para impregnar os contextos urbanos com padrões de informação alternativos às organizações hegemônicas dos corpos e espaços da cidade.

Para compreender como essa operação ocorre, os estudos sobre as imagens do corpo voltam a auxiliar o debate.

Como já foi mencionado anteriormente, as imagens tendem a constituir códigos, são estratégias que auxiliam o corpo a categorizar e conceitualizar suas

experiências. Nesse processo as ações do corpo que se dão a ver emergem como metáforas, pois se trata de um “transporte” de certa informação em termos de outra. Sempre de forma compartilhada e entrecruzada.

Esse argumento é apresentado por Bittencourt (2012) a partir dos estudos de Lakoff e Johnson. As imagens em fluxo que constituem o corpo se enredam num trabalho em conjunto, misturando-se e sistematizando a comunicação do corpo, por meio de operações metafóricas – pensamentos que ganham visibilidade no corpo e indicam sua lógica organizativa em relação ao mundo.

Contexto ganha texto quando o corpo e o ambiente se comunicam em trocas, o que implica em relações de enunciações. Metáforas são imagens categorizadas que, no corpo, portam aspectos visíveis que sinalizam a possibilidade de comunicação do corpo em um determinado ambiente e, portanto, posicionamentos e atitudes diante do mundo. (BITTENCOURT, 2012: 77).

De acordo com as pesquisas de Lakoff e Johnson, sob a perspectiva de Greiner (2005), nossa maneira de lidar corporalmente com as experiências que vivenciamos se dá no sentido metafórico. Nossa percepção apreende uma experiência em termos de outra, ou seja, ela não dá conta dos objetos externos tão pouco das informações internas em sua plenitude, mas realiza uma espécie de “transporte” entre o que conhecemos e as experiências que afetam esses conhecimentos, transformando-os continuamente. Essa perspectiva extrapola a ideia de metáfora como figura de linguagem para se constituir uma espécie de arranjo das informações geradas pelas trocas entre corpo e ambiente.

Nesse contexto, a dança é reconhecida como uma possibilidade do corpo utilizar o conhecimento que emerge das experiências cotidianas em favor de novas formas de testar e conhecer corpo e mundo.

No artigo “A dança como estratégia evolutiva da comunicação corporal”, publicado em 2003 e cujas reflexões se desdobram no livro “O Corpo” (2005), Greiner debate sobre as relações entre arte e comunicação e argumenta que a dança seria uma forma especializada do corpo se comunicar e conhecer, justamente porque se organiza no corpo em movimento, o germe da comunicação.

Não se trata de estabelecer uma hierarquia entre as manifestações artísticas. Todas são formas de comunicação e de produzir conhecimento. O enfoque na dança se deve ao fato de que sua emergência é codependente do corpo em movimento. A existência de toda e qualquer dança se deve exclusivamente ao momento da sua ocorrência. Fora desse instante ela deixa de ser.

Neste artigo, a pesquisa de Lakoff e Johnson é apresentada, dando-se ênfase ao entendimento de que a produção de conceitos não se restringe a uma ação intelectual, mas ocorre no modo do corpo agir no mundo, em todo instante, e se dá na condição de matéria metafórica porque pressupõe o deslocamento de informações internas e externas ao corpo.

Nesse sentido, as experiências do corpo são a fonte do processo de estruturação do conhecimento e da conceituação do mundo. E a dança, uma especialização adquirida de modo a dar continuidade a esse processo, articulando o pensamento sobre o mundo no âmbito do simbólico.

As experiências são fruto de nossos corpos (aparato motor e perceptual, capacidades mentais, fluxo emocional etc), de nossas interações com nosso ambiente através das ações de mover, manipular objetos, comer, e de nossas interações com outras pessoas dentro da nossa cultura (em termos sociais, políticos, econômicos e religiosos) e fora dela. Dançar é, em termos gerais, estabelecer relações testadas pelo corpo em uma situação, em termos de outra, estabelecendo, neste sentido, novas possibilidades de movimento e conceituação (GREINER, 2003: 56).

O corpo artista apresenta assim certa diferenciação dos demais não porque cria, uma vez que a criação não é um território particular da arte, mas da vida. O que ele faz, no entanto, é articular o que conhece em organizações e nexos de coerência que se deslocam do cotidiano, ainda que este seja a fonte de sua experiência. E, dessa forma, aponta novas possibilidades de relações com e no mundo, pois tende a constituir um hábito o processo de desestabilização das metáforas que impregnam os pensamentos hegemônicos de ser e estar no mundo.

O corpo muda de estado cada vez que percebe o mundo. E o corpo artista é aquele em que aquilo que ocorre ocasionalmente como desestabilizador de todos os outros corpos (acionando o sistema límbico) vai perdurar. Não porque ganhará permanência neste estado, o que seria uma impossibilidade, uma vez que sacrificaria a sua própria sobrevivência. Mas o motivo mais importante é que desta experiência, necessariamente arrebatadora, nascem metáforas imediatas e complexas que serão, por sua vez, operadores de outras experiências sucessivas, prontas a desestabilizar outros contextos (corpos e ambientes) mapeados instantaneamente de modo que o risco tornar-se-á inevitavelmente presente. (GREINER, 2005: 123).

A dança, enquanto forma de comunicação e cognição do corpo (artista), é sempre uma potente possibilidade de estabelecer novos arranjos sobre as maneiras convencionais e hegemônicas de lidar com determinado contexto.

A dança presentifica-se como uma possibilidade eficiente de elaboração de conhecimento e do processamento de nexos de sentido. Isso decorre do fato de trabalhar a partir da matriz primária da comunicação: o corpo em movimento. Ou seja, a dança nada mais é do que um processo de comunicação altamente complexo e especializado que emergiu no corpo quando este se mostrou apto a elaborar processos simbólicos nascidos dos caldos culturais (GREINER, 2003: 51).

É portanto, nesse sentido, que algumas experiências artísticas tendem a constituir ações de microrresistência à pacificação urbana, arejando os contextos com novos textos, padrões alternativos que apontam caminhos distintos do modo hegemônico de experimentar a cidade.

Contudo, vale frisar que a relação entre espetacularização urbana e microrresistência não é percebida nesse trabalho como uma oposição dualista, um mero antagonismo. São antes consideradas duas instâncias imersas num mesmo processo interativo que constitui a dinâmica entre corpo e cidade. Ocorrem de forma simultânea e difusa, contaminando-se e se reorganizando a todo instante. Impregnando os corpos e ambientes continuamente.

Por esse ângulo, torna-se estratégico experimentar um trânsito entre generalizações e situações específicas, a fim de apontar para intermediações, em favor da desestabilização de verdades dadas e da abertura para perspectivas alternativas sobre os objetos e fenômenos analisados. Deixando evidente a transitoriedade inerente à percepção.

Em virtude disso, esse trabalho se desenvolve tendo em vista uma experiência específica, a performance de dança “Despacho”, desenvolvida pelo artista Jorge Schutze. E que é melhor apresentada e discutida no último capítulo. Trata-se de uma forma possível de pensar a dança como microrresistência, uma articulação que provavelmente caminharia por outras vias se reorganizada num outro momento.

No próximo capítulo, as reflexões se desdobram no sentido de relacionar arte e política, utilizando a experiência errática como uma referência para pensar a noção de microrresistência e um tipo de ação que pode auxiliar a investida da dança na cidade.

3. CAMINHOS DO CORPO NA CIDADE

3.1 CORPO E CIDADE: PRODUÇÃO PERMANENTE DE TENSÃO

No fundo, a cidade que os meus pés tem pisado não passa de uma farsa em prosa real
(Magno Almeida)

A cidade é percebida nessa pesquisa como um ambiente dinâmico, simultaneamente, produto e produtor dos cidadãos que nela habitam. Um dos aspectos constitutivos da cultura. Por essa perspectiva, tratá-la como um mero lugar a ser ocupado expressa uma visão simplista sobre os processos nos quais corpo e ambiente encontram-se implicados de maneira interdependente.

Portanto, interessa olhar para corpo e cidade enquanto duas instâncias imersas numa série de processos relacionais simultâneos, ininterruptos e codependentes. Suas respectivas configurações, submetidas a sucessivas e inestancáveis transformações, das mais variadas escalas, se constituem de padrões, alguns mais instáveis e inférteis e outros mais exitosos no que tange à sua replicação ao longo do tempo.

Arquitetura, comportamento, moda, alimentação, política, arte e todos os demais âmbitos da vida humana (cultura, sociedade, política), implicam uma série de padrões mais ou menos estabilizados, que resultam de acordos estabelecidos entre corpo e ambiente e encontram-se vinculados a um pensamento sobre como ser e estar no mundo; expressam um sentido em curso conforme se repliquem ao longo do tempo.

Do ponto de vista da arquitetura e urbanismo, a partir de Jacques (2010, 2014) considerando o veloz, embora descompassado, alcance dos padrões homogeneizantes replicados pelo processo de globalização, as cidades contemporâneas são percebidas como enormes “cenografias urbanas”, resultantes de um processo conhecido como espetacularização urbana.

Tal processo caracteriza-se pela intensa homogeneização dos espaços públicos, conferindo à sua dinâmica operativa um sentido pacificador, segmentador e empobrecedor das experiências corporais. O espaço público vê suprimida, progressivamente, a sua condição de lugar do exercício político. E assim ganha cada vez mais contornos de um espaço “apolítico”. (JACQUES, 2010).

O que ocorre é a construção de uma maneira de lidar com as diferenças pela via da inibição de conflitos. Arquitetura e urbanismo tendem a sucumbir a esse

processo, produzindo ambientes pouco mobilizadores de encontros e trocas mais “exigentes” entre indivíduos diferentes. O que se prioriza é a construção dos espaços enquanto lugares de passagem, de preferência automobilística, e não o da pausa, da lentidão ou do afeto.

Entretanto, apesar de hegemônico, o processo de espetacularização urbana não se encontra totalmente imune a fissuras. Dentro da própria lógica homogeneizante da cidade espetacular emergem continuamente micro ações e arranjos, ainda que temporários, capazes de tensionar seu sentido pacificador. São modos de apropriação da cidade sustentados por práticas cotidianas que se desviam do que o projeto urbano propõe/impõe.

Vê-se, portanto, a contínua emergência de potentes conflitos em virtude dos contrastes entre os contextos marcados pela lógica da estetização da cidade, que a trata como “peça publicitária” e outros contextos mais complexos em termos da experiência corporal, porque desobedientes aos padrões impostos pelos projetos urbano, político e cultural da cidade.

A ideia de espetacularização faz referência à obra de Guy Debord (1931-1994)²⁰, “A Sociedade do Espetáculo”, uma metáfora à veloz expansão e domínio da sociedade do consumo sobre o Ocidente, a partir do início do século XX, quando a imagem publicitária assume o papel de protagonista na vida cotidiana, afetando significativamente a relação dos indivíduos nos mais variados níveis (subjetivo, interpessoal, social, profissional). O contexto apresentado por Debord (1973, 2005) é a de uma realidade invertida em imagem, a sociedade então separa-se de si mesma à medida que adota como procedimento dominante a sua própria representação, porém numa versão que não corresponde à pluralidade de contextos que lhe constituem. Uma versão que amortece os sentidos porque, entre outros aspectos: “É o contrário do diálogo.” (DEBORD, 2005, p. 14).

A relação de amortecimento dos sentidos a partir da atitude passiva de simples contemplação está no cerne da obra de Debord. Nas palavras de Rancière (2012):

20 Guy Debord foi fundador do grupo francês Internacional Situacionista (IS), junto ao qual desenvolveu suas ideias críticas sobre o processo de alienação social e cultural decorrente do poder do capitalismo sobre a organização social que tende a reificar o indivíduo e comprometer sua subjetividade face à lógica publicitária do consumismo. A IS foi responsável por uma série de experiências urbanas em Paris, pois o grupo de Debord era defensor da cidade como espaço de jogo e situações que privilegiassem a afetividade entre indivíduos e espaço urbano. As derivas são tipos de errância praticados pelos situacionistas e analisadas no livro Elogio aos Errantes, de Paola B. Jacques (Edufba, 2014), importante referência para o desenvolvimento dessa pesquisa. Para mais detalhes sobre Guy Debord e sua Internacional Situacionista, o texto, também escrito por Jacques e, disponível no link <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.035/696>> é uma rica fonte de informação.

Qual é a essência do espetáculo segundo Guy Debord? É a exterioridade. O espetáculo é o reino da visão, e a visão é exterioridade, ou seja, desapossamento de si. A doença do espectador pode resumir-se numa fórmula breve: 'Quanto mais ele contempla, menos ele é'. (RANCIÈRE, 2012, p. 12).

No contexto descrito e analisado por Debord (2005), as relações que configuram a sociedade são disseminadas por imagem, perdendo seu caráter de ações vividas para assumirem a condição de aparências.

Para Jacques (2010), esse processo se estende também para as cidades contemporâneas, não se restringindo mais somente aos produtos culturais e outros bens de consumo. A cidade contemporânea passa a ser ela própria uma peça publicitária, convertida em imagem objetivando seu “consumo imediato”.

Essa lógica atinge as cidades em nível global, a partir da crescente padronização dos projetos de urbanismo que propõem certas configurações e organizações para os grandes centros urbanos, transformando-os em gigantes cenografias urbanas, uniformes, homogêneas e consensuais (JACQUES, 2010).

Eis a natureza predominante dos espaços públicos dessas cidades cenográficas: “espaços desencarnados, fachadas sem corpo”. Em termos práticos “são espaços pacificados, aparentemente destituídos de seus conflitos inerentes, dos desacordos e dos desentendimentos, ou seja, são espaços apolíticos.” (JACQUES, 2010, p. 108-109). Apesar do sentido de bem comum inerente ao espaço público, as diferenças econômicas e sociais de classe é que delineiam o sentimento de apropriação e destinação de determinados espaços da cidade.

Tal situação atrela-se a implicações significativas sobre a experiência corporal dos seus habitantes, no sentido do seu empobrecimento, da participação mínima nas questões de ordem social, no trato com os outros, enfim, na relação com a alteridade.

Os corpos que vivem sob o signo da espetacularização urbana geralmente desconhecem experiências mais complexas de interação com a cidade. O espaço público se torna nesses casos mero espaço de passagem e menos de convívio. As trocas que eventualmente ocorrem nesses espaços nem de longe impelem o indivíduo a exercitar a empatia e compreender o outro nos seus próprios termos, são trocas superficiais, porque apressadas, cercadas pelo medo, indiferença ou conveniência.

A respeito das relações entre indivíduos totalmente diferentes, Sennett (2012) desenvolve um estudo que aponta para uma crescente fragilização dos elos sociais, pois os indivíduos tem se mostrado cada vez mais desabilitados em se relacionar com aqueles com quem nutrem divergências ou que não compreendem bem.

De acordo com Sennett (2012), a forma como desde a infância algumas desigualdades são impostas ou absorvidas pelas crianças, ao entrarem no universo escolar, provoca um colapso no instinto de cooperação que carregamos em nossos genes e o sentido de competitividade muitas vezes se sobrepõe ao longo das experiências com outras crianças, estendendo-se para a vida adulta, onde a possibilidade de depender do outro passa a ser sinônimo de fraqueza, tendo como único resultado a vergonha de se revelar incompetente frente aos desafios da vida. Nesse jogo, os vínculos sociais são reduzidos a experiências superficiais, fugazes e pouco promissoras para construção de uma sociedade mais coesa.

Nos casos em que há uma predominância do instinto de competição, a exemplo do que ocorre na contemporaneidade, a sociedade acaba produzindo indivíduos com sérias dificuldades de estabelecer vínculos mais fortes de afetividade e cumplicidade. Bauman (2009) resume essa situação da seguinte maneira: “quando a solidariedade é substituída pela competição, os indivíduos se sentem abandonados a si mesmos, entregues a seus próprios recursos – escassos e claramente inadequados.” (BAUMAN, 2009, p. 21).

O cerne do que Jacques (2010, 2014) e Sennett (2012) problematizam, respectivamente, a respeito da espetacularização urbana e da desabilitação para trocas cooperativas mais exigentes, reside na maneira atual, predominante, das sociedades globalizadas lidarem com as diferenças.

A sociedade moderna está gerando um novo tipo de caráter. É o tipo de pessoa empenhada em reduzir ansiedades provocadas pelas diferenças, sejam de natureza política, racial, religiosa, étnica ou erótica. O objetivo da pessoa é evitar qualquer sobressalto, sentir-se o menos estimulada possível por diferenças profundas. [...] A homogeneização cultural é evidente na arquitetura moderna, no vestuário, na comida de rápido consumo, na música popular, nos hotéis... A relação é globalizada e interminável. [...] O desejo de neutralizar toda diferença, de domesticá-la, decorre de uma angústia em relação à diferença, conectando-se com a economia da cultura global de consumo (SENNETT, 2012, p. 19).

Contudo, apesar desse panorama pouco animador, ambos os estudiosos reconhecem a existência de ações, atitudes e situações que sinalizam alternativas a esse processo macro de neutralização das diferenças. Respostas de naturezas

diversas, conectadas entre si por um sentimento de empatia ao outro e um sentido de desvio do projeto urbano, refletindo um sentimento de apropriação do espaço público alternativo à proposta que toma a cidade como mero cenário. Ações de caráter micro, mas nem por isso menos potentes, responsáveis pela garantia, ainda que momentânea, da manutenção e continuidade da experiência da alteridade na cidade, onde a relação entre corpo e espaço urbano se desloca significativamente das orientações requeridas pelo projeto da cidade espetacularizada.

A espetacularização urbana e as fissuras que emergem dessas micro ações coexistem no mundo e se retroalimentam continuamente, de modo que à medida em que se tensionam crescem em complexidade.

Seria importante entender que a crítica ao espetáculo pacificador também faz parte deste processo de espetacularização e que a resistência a este processo lhe é inerente, intrínseca, e mais, que esta crítica só pode ser de fato tensionadora ou problematizadora de dentro do próprio processo, mas em outra escala ou registro [...], ou seja, enquanto microrresistência (JACQUES, 2010, p. 109).

Ainda que o processo de neutralização das diferenças na contemporaneidade represente o modo dominante de organização dos corpos e ambientes nas cidades; a diferença, a diversidade e as divergências continuarão a emergir e fazer frente a lógica da pacificação urbana.

Alguns cidadãos, alvos e produtos constantes da invisibilidade social, da marginalidade e dos descasos das políticas públicas, ajudam a dimensionar a variedade de modos de existir no mundo e apresentam alta capacidade de infiltração nos contextos urbanos pacificados e assepticados: o mendigo, a prostituta, o bêbado, o camelô, o ambulante e o artista são exemplos de indivíduos anônimos e discriminados, representantes máximos do universo da sujeira, da feiura, da ilegalidade e do banal. “São esses vários outros que, por sua simples presença e prática cotidiana, explicitam conflitos e provocam dissensos.” (JACQUES, 2014, p. 23).

Entre as experiências desviantes do processo de espetacularização urbana, uma que se destaca sobremaneira, talvez justamente por acompanhar o processo histórico de urbanização das cidades modernas desde o período da Revolução Industrial, em Paris, até os meados do século XX, tanto em países da Europa quanto aqui no Brasil, é a prática da errância.

Os tipos de indivíduos mencionados acima figuram frequentemente entre diversas narrativas errantes, essas por sua vez, configuram-se potentes

instrumentos de desestabilização da produção de subjetividades hegemônicas, representando, para o indivíduo contemporâneo, uma potente alternativa de apreensão da cidade e de experiência de alteridade radical, em meio ao caráter pacificado dos espaços públicos.

A experiência errática, sob a ótica de Jacques (2014), se apresenta um tipo de prática em que a relação entre corpo e cidade se nutre de inquietude, curiosidade, imprevisto, estranhamento, ou seja, atitudes desobedientes ao sentido disciplinador do projeto urbano. Trata-se de um modo de apreensão do espaço urbano mobilizador de questões a respeito da produção de microrresistência à espetacularização urbana na contemporaneidade.

Devido à ênfase dada ao corpo no que tange à prática da errância, os conhecimentos desenvolvidos por Jacques (2014) recebem, a seguir, um olhar mais atento, a fim de se complexificar o pensamento acerca da relação entre corpo e cidade, pelo viés da dança.

3.2 A ERRÂNCIA E SUAS DINÂMICAS

Considerando a coimplicação entre pacificação/espetacularização urbana e microrresistência, Jacques (2014) apresenta, no seu *Elogio aos Errantes*, três momentos diferentes da história do urbanismo em que a experiência errática assumiu, de alguma maneira, o papel de crítica às forças hegemônicas atuantes nos seus respectivos contextos; forças interessadas prioritariamente em não apenas fazer da cidade um lugar mais “belo”, mas fazê-lo da perspectiva de que para tal é necessário excluir a diferença. E a diferença é representada em todos os casos por aqueles que se desviam política, social, econômica ou culturalmente dos padrões dominantes.

O esforço empenhado por Jacques (2014) é o de apresentar evidências de que a experiência da alteridade na cidade contemporânea ainda é uma possibilidade, mesmo diante de um contexto tão inóspito em virtude dos tratos pacificador e segmentador que subjazem à organização dos espaços públicos. De acordo com a autora, a experiência ainda sobrevive para o homem contemporâneo, especialmente, se tomada da perspectiva da prática cotidiana ordinária, a qual é nutrida, entre outros fatores, pela criatividade e solidariedade – qualidades de um corpo que expressa interesse pelo outro.

Para Jacques (2014), o problema da sobrevivência da experiência da alteridade no espaço urbano está intimamente conectado não somente aos modos como essas experiências se dão, mas principalmente à maneira como elas são transmitidas ao longo do tempo, podendo replicarem-se em diferentes contextos. No caso das errâncias, são as narrativas produzidas pelos errantes que garantem sua continuidade no tempo. A transmissão dessas narrativas, por meio de poemas, músicas, diários, obras plásticas, mapas, crônicas jornalísticas e estudos teóricos, auxiliam na construção de uma outra história do urbanismo moderno, desviante dos registros históricos oficiais e revelam que ao longo dessa história, a experiência do corpo na cidade nunca esteve submetida, na sua totalidade, à lógica dominante de seus respectivos contextos todos eles representados, cada um a seu modo, por projetos urbanos pouco atentos ou verdadeiramente desinteressados em valorizar a experiência da alteridade na cidade.

As narrativas errantes representam, portanto, a possibilidade de compartilhar a experiência para além do seu tempo de ocorrência, e mais, são registros da vida urbana, de diferentes contextos, produzidos por quem estava imerso nas suas contradições e ambiguidades, aspectos que constituem qualquer relação de ordem complexa, a exemplo da coimplicação entre corpo e cidade, espetacularização e microrresistência.

O que se defende, antes de tudo, é que apesar da intensa homogeneização da cultura e dos contextos urbanos, nos quais a produção de falsos consensos e assepsização dos espaços públicos tendem a domesticar e anular as diferenças, ainda assim é possível reconhecer a emergência de experiências corporais mais complexas do que aquelas regidas pela lógica pacificadora dos projetos urbanos contemporâneos.

A experiência errática pode ser vista como possibilidade de experiência da alteridade na cidade. A experiência errática seria uma experiência da diferença, do Outro, dos vários outros, o que a aproxima de algumas práticas etnográficas e posturas antropológicas. O errante, em suas errâncias pela cidade, se confronta com os vários outros urbanos. [...] A experiência errática, assim pensada como ferramenta, é um exercício de afastamento voluntário do lugar mais familiar e cotidiano, em busca de uma condição de estranhamento, em busca de uma alteridade radical (JACQUES, 2014, p. 30-31).

Flanâncias, deambulações e derivas são práticas que emergem em contextos específicos, no entanto, trazem no seu cerne o sentido de crítica ao seu tempo, e

mais diretamente, aos processos urbanos que caracterizam esses contextos²¹. E se revelam potentes produtoras de relações entre corpo e cidade a partir do que o projeto urbano exclui, uma maneira sensível de apreensão da cidade, e ainda, uma possibilidade de método para o urbanismo contemporâneo pensar os espaços públicos por um viés mais “incorporado”.

Cada uma dessas experiências, expressa maneiras alternativas de lidar com os padrões de organização urbana e social dominantes dos seus contextos de ocorrência, desencadeando modos de apreensão da cidade desviantes daqueles impostos pelos projetos que regiam a lógica urbana em cada um desses contextos. O que se nota é a construção de microrresistências que se aproximam entre si pela ação de errar na cidade, mas que se distinguem também, entre outros aspectos, pela relação com a multidão.

Se os *flâneurs* se deixavam levar pela multidão, os antropófagos e surrealistas provocavam e devoravam a multidão, os tropicalistas e situacionistas não se contentavam com a multidão em si, ou seja, com simplesmente fazer a experiência da alteridade já dada. Eles buscavam criar novas condições de possibilidades para a experiência de alteridade, outras vivências urbanas de alteridade, inventar novas situações, criar novos jogos para possibilitar outras experiências: um possível devir-multidão ou devir-outros (JACQUES, 2014, p. 236).

Apesar de constituírem experiências erráticas distintas, devido aos diferentes contextos em que se desenvolveram e se projetaram por meio de suas narrativas, a autora identifica um sentido de proximidade entre elas, determinadas propriedades compartilhadas ou, usando seus próprios termos, certas “dinâmicas processuais”. Para Jacques (2014), uma experiência errática se organiza a partir de três dinâmicas processuais específicas e complementares: a desorientação, a lentidão e a incorporação.

A primeira diz respeito ao desejo voluntário do errante de se perder, mesmo na cidade que conhece, pois perdendo-se, desvia-se de todo sentido de orientação que o projeto urbano impõe aos seus habitantes e assim constrói outra percepção do espaço urbano; a lentidão, por sua vez, refere-se a um tempo alternativo ao da velocidade moderna, em que a cidade é apreendida de forma superficial e

21 Da análise de Jacques sobre as experiências erráticas da flanância, deambulação e deriva, interessa particularmente a essa pesquisa o ponto de vista da relação que elas instauram entre corpo e cidade, ou seja, a maneira como essas experiências possibilitam uma apreensão da cidade por um viés desviante do projeto urbano. Para mais detalhes sobre os contextos em que essas experiências erráticas ocorreram, bem como os personagens que as produziram e lhes narraram, indica-se a leitura do livro de Jacques: Elogio aos Errantes (vide referência bibliográfica).

distanciada. Quando se perde voluntariamente na cidade, o errante demonstra menos interesse em seguir o fluxo apressado das ruas e se dedica ao exercício de estranhamento ao que instaurou-se como comum no cotidiano urbano.

E por fim, a incorporação que reflete um processo desencadeado pela relação entre as outras duas dinâmicas, produzindo o “corpo-sujeito” ou “sujeito corporificado”, de Ana Clara Torres Ribeiro²², indivíduo cujas ações não se deixam capturar pela lógica mutiladora do espetáculo que, além de anular o diverso e o múltiplo, suprime a autonomia do indivíduo, reduzindo sua experiência corporal aos níveis mais básicos de passividade. As ações do sujeito corporificado atestam as astúcias criativas e inovadoras da experiência cotidiana e popular que tendem a ser renegadas porque não se encaixam nos padrões homogeneizantes e hegemônicos da cidade espetacularizada (JACQUES, 2014).

De acordo com Jacques (2014), seria a incorporação a dinâmica processual mais eficaz na tarefa de evidenciar o sentido desencarnado e espetacular das cidades contemporâneas. O corpo, a relação entre corpo e cidade é um ponto norteador para a defesa da sobrevivência da experiência da alteridade.

Essa relação é compreendida por Jacques (2014) num sentido bem próximo do caráter coevolutivo da perspectiva sistêmica, a partir da noção de “corpografia urbana” desenvolvida em conjunto com Fabiana Dultra Britto²³.

Do ponto de vista de Jacques (2014), a cidade não é um mero lugar a ser ocupado. Existe um sentido de coimplicação entre as ações dos indivíduos e a configuração da cidade em que eles vivem. As experiências desses corpos na cidade produzem informações que impregnam tanto os corpos quanto os espaços urbanos, num fluxo sempre contínuo e irreversível, responsável pelas permanentes e mútuas transformações vividas ao longo do tempo tanto pelos indivíduos quanto pela cidade; “além dos corpos ficarem inscritos nas cidades, as cidades também ficam inscritas e configuram nossos corpos.” (JACQUES, 2014, p. 308).

22 Juntamente com Michel de Certeau e Milton Santos, Ana Clara Torres Ribeiro é uma referência fundamental para a construção do argumento de Jacques em seu Elogio aos Errantes, e de forma mais direta, no epílogo em que trata das três dinâmicas processuais da experiência errática. A socióloga e professora Ana Clara Torres Ribeiro desenvolveu no Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional (Ippur) da UFRJ, bem como no Laboratório da Conjuntura Social: tecnologia e território (Lastro), grupo de estudo fundado por ela, uma rica e complexa pesquisa a respeito da ação social.

23 Uma explicação a respeito do desenvolvimento do termo “corpografia” pelas pesquisadoras citadas pode ser encontrada em nota do artigo “Co-implicações entre corpo e cidade: da sala de aula à plataforma de ações”. In: BRITTO, Fabiana Dultra & JACQUES, Paola Berenstein (Org). Corpocidade: debates, ações e articulações. Salvador: EDUFBA, 2010, p. 12-21.

Corpografia seria justamente essa inscrição da cidade no corpo, uma espécie de registro ou memória, reatualizando-se ininterruptamente ao longo das interações entre indivíduos e espaços urbanos no decorrer do tempo.

As corpografias formulam-se como resultantes da experiência espaço-temporal que o corpo processa relacionando-se com tudo o que faz parte do seu contexto de existência: outros corpos, objetos, ideias, lugares, situações, enfim; e a cidade pode ser entendida como um conjunto de condições para essa dinâmica ocorrer (JACQUES, 2014, p. 309).

Por essa perspectiva, as corpografias urbanas possibilitam pensar a continuidade das experiências vividas entre corpo e cidade para além do seu tempo e espaço de ocorrência. As informações que constituem essa memória urbana da cidade no corpo e do corpo na cidade, sinalizam, na sua contínua transformação, bem como em determinadas recorrências, as contradições que permeiam a organização da cidade e da vida social urbana contemporâneas, bem como, os possíveis direcionamentos que a sociedade tem disponíveis como alternativa de construção de seu futuro. O corpo, portanto, e a corporalidade expressa por ele a partir das relações estabelecidas com a cidade, quando observados com atenção podem oferecer sugestivas pistas sobre as reais aberturas que o espaço público possibilita a experiências da alteridade.

É o que ocorre quando Jacques (2014) analisa as experiências erráticas da flanância, da deambulação e da deriva, considerando as dinâmicas processuais nelas engendradas enquanto modos do corpo praticar a cidade, ainda que seus respectivos contextos urbanos tendessem à inibição dessas experiências.

Vale ressaltar que a relação de complementariedade entre as dinâmicas processuais é o que favorece à errância o caráter de experiência da alteridade na cidade. Porém, como a partilha dessas propriedades entre as diferentes experiências erráticas é variável, e está implicada na relação do corpo com seu contexto, cada experiência se organiza de um modo próprio e expressa uma maneira igualmente particular do errante se relacionar com a cidade, o que envolve uma constante variação do nível de codependência entre essas três dinâmicas processuais.

A desorientação, a lentidão e a incorporação, na condição dinâmicas processuais, estão ainda intimamente ligadas à ideia de cidade vivida ou praticada, ou seja, a modos de ser e estar na cidade nos quais o corpo experiencia o espaço urbano a partir de uma atitude desviante que envolve atenção, curiosidade e

estranhamento, ou seja, totalmente diversa de uma postura regida pela pressa, a indiferença, o “anestesiamento” que os espaços pacificados e cenográficos propõem. Decorre daí corpografias de complexidade equivalente (Britto e Jacques, 2009).

As três dinâmicas processuais estão expressas no cotidiano daqueles, errantes ou não, cuja existência na cidade tende a se desviar do projeto urbano que trata a cidade como cenografia, que a espetaculariza. E, por isso, esses sujeitos a experimentam a partir de relações mais criativas e afetivas do que os sentidos disciplinador e consumista contemporâneos instauram como norma.

Nota-se a partir dessas dinâmicas processuais alguma conexão com determinadas qualidades de ação desse indivíduo errante, ou do “sujeito corporificado”, capazes de impregnar os contextos urbanos de padrões totalmente distintos daqueles que configuram os modos dominantes de organização do espaço urbano.

O improviso, a curiosidade, o estranhamento, a afetividade tendem a se fazer presentes, não de modo ordenado ou dependente, nas trocas estabelecidas entre corpo e cidade quando a desorientação, lentidão e incorporação se encontram implicadas nessas trocas. E podem ser percebidas como qualidades de todo corpo, errante ou não, que se desvia do sentido orientador impresso no projeto urbano.

Tanto as dinâmicas processuais de uma errância quanto essas qualidades de ação se reforçam uma a outra, aproximando-se de um trato dialógico com a cidade, nos termos de Sennett (2012), aspecto melhor desenvolvido na próxima subseção. As trocas dialógicas entre corpo e cidade potencializam a construção de significados para o espaço público divergentes daqueles cuja hegemonia lhes confere certo caráter “naturalizado”. É justamente, a partir dos contrastes e tensionamentos entre modos de uso do espaço público que as experiências erráticas, bem como determinadas ações de dança, são capazes de cumprir uma função política em relação à pacificação e espetacularização urbanas.

3.3 UMA QUESTÃO DE RECEPTIVIDADE

Para desenvolver a ideia das dinâmicas processuais da experiência errática, Jacques (2014) estabelece um diálogo com os estudos de três teóricos que se dedicaram, de modos distintos, à relação entre indivíduo, cidade e sociedade.

A desorientação possui uma íntima conexão com a noção de “homem ordinário” desenvolvida por Michel de Certeau, em seu *A Invenção do Cotidiano*, onde o indivíduo é apresentado como alguém que se vale de “táticas desviacionistas” para lidar com as “estratégias” que desenham e implantam o projeto urbano. O homem ordinário anda pela cidade e atualiza o projeto. “A lógica errante acompanha a lógica da tática desviatória, a lógica cega do corpo a corpo amoroso, que se opõe à lógica da estratégia.” (JACQUES, 2014, p. 277). A desorientação seria um perder-se durante a caminhada, desviando-se das estratégias que constituem o território dominado pela espetacularização urbana a partir de táticas que redesenham e reutilizam ao seu modo próprio esse território.

O errante, na condição de “homem ordinário”, quando se perde na cidade também estabelece um modo de se apropriar do espaço por meio de atitudes improvisadas para lidar com o território “desconhecido” e regido por regras externas às do seu cotidiano. E assim aquele território, o espaço dado do projeto urbano é, por fim, atualizado.

Já a lentidão faz eco ao conceito de “homem lento”, de Milton Santos. Uma metáfora aos sujeitos cujo cotidiano encontra-se desconectado da lógica da elogiada velocidade contemporânea, aquela regida pela pressa de se chegar ao destino evitando o mínimo contato com o percurso e também pela urgência da comunicação virtual.

Jacques (2014) apresenta as variadas associações que Milton Santos estabelece entre os “homens lentos” e algumas qualidades decisivas para um trato mais incorporado da cidade. A experiência da descoberta, a sabedoria, a criatividade, inventividade e a informalidade são algumas dessas qualidades ligadas à vida dos que se relacionam com a cidade pela lógica da lentidão. Entretanto, no caso do errante, a lentidão é voluntária, organizada sob propósito a fim de complexificar sua relação com a cidade.

O errante urbano seria como um homem lento voluntário, intencional, consciente de sua lentidão, que, assim, de forma crítica, se nega a entrar no ritmo mais acelerado, um movimento do tipo rápido, ao afirmar claramente sua lentidão voluntária (JACQUES, 2014, p. 294).

Os “homens lentos” também agem com rapidez, porém a aceleração que eles empreendem em suas ações não é da mesma natureza da velocidade que marca os passos da contemporaneidade, indiferente e excludente. Ao contrário, os “homens lentos” sinalizam a coexistência de tempos distintos na sociedade e sua aceleração

ocorre sem a perda da atenção ao outro; a curiosidade se mantém ainda que os tempos variem de ritmo.

Por fim, a incorporação como já foi mencionado na subseção anterior, tem a ver com o conceito de “sujeito corporificado” de Ana Clara Torres Ribeiro. Trata-se do sentimento de apropriação do sujeito sobre as diferentes instâncias de sua vida social; um corpo que resiste à sua reificação, exercitando o quanto pode sua autonomia e sua liberdade de ir e vir.

A maneira como Jacques (2014) articula esses diferentes referenciais teóricos, distintos porém comunicáveis entre si, para identificar, explicar e correlacionar as três dinâmicas processuais caracterizadoras de uma experiência errática, preserva um grau de abertura para novas conexões interessadas na complexificação do estudo da relação entre corpo e cidade.

Um primeiro fator que se nota decorrente dessa abertura instaurada habilmente por Jacques (2014) é a possibilidade da desorientação, da lentidão e da incorporação não pertencerem ao domínio exclusivo das errâncias, mas se presentificarem em outras ações voluntárias e conscientes do corpo na cidade. E nesse sentido, a reflexão empenhada é a de que determinadas experiências de dança realizadas nos espaços públicos poderiam se constituir ações voluntárias de apreensão da cidade imersas na lógica desviante da errância.

Sob esse ângulo, seria o modo como as três dinâmicas processuais se comunicam entre si que tornaria a ação mais ou menos próxima da uma experiência errática. Dessa maneira, caberia pensar em que medida a dramaturgia de uma dança poderia envolver a desorientação, lentidão e incorporação, no sentido dado por Jacques (2014), numa configuração organizada capaz de estabelecer interseções entre a experiência artística e a prática da errância. A busca por essas interseções, nessa pesquisa, se dá a partir da observação sobre a obra “Despacho” de Jorge Schutze.

Contudo, o olhar sobre essa performance de dança e a possibilidade das dinâmicas processuais da errância estarem implicadas em sua dramaturgia são aspectos melhor desenvolvidos no próximo capítulo.

E, um segundo fator, complementar ao primeiro, é a contiguidade entre a experiência corporal engendrada a partir das dinâmicas de desorientação, lentidão e incorporação e a atitude de receptividade inerente às habilidades dialógicas de que trata Sennett (2012). Essa conexão entre a experiência errática e as trocas dialógicas auxiliam na reflexão a respeito da potencialidade da função política das ações de microrresistência à espetacularização urbana.

Em seu livro *Juntos – os rituais, os prazeres e a política da cooperação*, o historiador norte-americano argumenta sobre a necessidade do indivíduo contemporâneo desenvolver certas habilidades a fim de favorecer trocas cooperativas mais exigentes e complexas, de modo a resistir ao processo macro e globalizante de homogeneização cultural, o qual sobrevive da intensa inibição e domesticação das diferenças.

A questão para Sennett (2012) é que desaprendemos a lidar de forma receptiva com essas diferenças e passamos a assumir um comportamento de “retirada” e indiferença em relação ao outro.

A prática da cooperação vive um processo de desabilitação. Enfraquecemos nosso tato frente às pessoas com as quais não reconhecemos semelhanças ou interesses em comum. “Estamos perdendo as habilidades de cooperação necessária para o funcionamento de uma sociedade complexa.” (SENNETT, 2012, p. 20).

Não que tenhamos parado de cooperar, no entanto, seu estudo busca demonstrar o quanto parece difícil, na contemporaneidade, vivenciar situações mais intensas dessa natureza. Estabelecemos constantes trocas, nos diversos ambientes que transitamos cotidianamente. Sennett (2012) nos lembra que até as conversas descompromissadas entre estranhos, num bar por exemplo, são uma forma de cooperar, no sentido de que elas geram uma atmosfera de prazer recíproco. Ou seja, do ponto de vista do historiador norte-americano, além das trocas formais, associadas ao campo profissional e ainda a determinados rituais da vida cotidiana (casamento, funeral, formaturas), a cooperação também se manifesta informalmente.

A proposta de Sennett (2012) a respeito do trato com as diferenças consiste no desenvolvimento de certas habilidades sociais que ele denomina de “dialógicas”. Essas habilidades favorecem a capacidade de “ouvir” atentamente a outra parte. Trata-se de uma atitude mais receptiva aos outros, considerando seus próprios termos; uma atitude mais atenciosa, menos defensiva ou assertiva. Está em jogo a capacidade de compreender o outro não apenas pelo que é dito, mas pela atenção aos detalhes mais sutis, como o olhar, os gestos, as pausas e sugestões; a partir daí evita-se que ideias preconcebidas e uma postura autocentrada impeçam que uma relação favorável entre ambas as partes se dê, sem que seja necessário eliminar as diferenças em jogo.

É possível que você, como eu, não goste da expressão ‘habilidades sociais’, que parece indicar pessoas boas de conversa em um coquetel ou capazes

de lhe vender coisas de que você não precisa. Mas existem habilidades sociais mais sérias. Elas podem percorrer toda a gama de ações implicadas em ouvir com atenção, agir com tato, encontrar pontos de convergência e de gestão de discordância ou evitar frustração em uma discussão difícil. Todas essas atividades têm um nome técnico: chamam-se 'habilidades dialógicas' (SENNETT, 2012, p. 17).

No processo dialógico, alternativo ao dialético, não só de sínteses se mantém a conversa e o entendimento comum não necessariamente consiste na finalidade da troca. Contudo, dialógica e dialética mantêm intersecções e podem se converter uma na outra, conforme os detalhes da conversa são captados e interpretados.

O cerne da capacidade de escuta, contudo, está na escolha de detalhes concretos, específicos, para levar a conversa adiante. Os maus ouvintes recuam para as generalizações em suas reações; não estão atentos àquelas pequenas frases, gestos faciais ou silêncios que abrem uma discussão [...] Uma conversa dialógica pode ser comprometida definitivamente por excesso de identificação com a outra pessoa (SENNETT, 2012, p. 33).

Para Sennet (2012), a questão da convergência ou divergência numa comunicação encontra sua base nos sentimentos de simpatia e empatia. À medida que a primeira recorre a identificações, mesmo que imaginárias, a fim de minimizar possíveis tensões; a empatia, encontra-se sustentada pela curiosidade, sendo capaz de mobilizar nossa atenção mais na direção do outro do que para nossas próprias conclusões preconcebidas ou pensamentos autorreferenciais. Enquanto “formas de reconhecimento”, simpatia e empatia são igualmente úteis no exercício da cooperação, porém em momentos distintos; cabendo à segunda “uma aplicação política específica”:

Como questão filosófica, a simpatia pode ser entendida como uma recompensa emocional para o jogo dialético de tese-antítese-síntese: 'Finalmente estamos nos entendendo', o que dá uma boa sensação. A empatia está mais ligada à troca dialógica; embora a troca seja sustida pela curiosidade, não experimentamos a mesma satisfação de um fechamento, de estar rematando as coisas. Mas a empatia tem sua própria recompensa emocional (SENNETT, 2012, p. 35).

Sennett (2012) chama de “trocas diferenciadas” as experiências em que a dialógica impera. Neste tipo de troca, as diferenças estão salvaguardadas e a comunicação se efetiva sem que elas sejam ignoradas ou anuladas, mas antes são tomadas como motores que favorecem a continuidade da relação. O ponto é lidar com as diferenças sem tratá-las como meras dualidades, oposições que careçam

obrigatoriamente de uma síntese, pois diferença não significa obrigatoriamente juízo de valor. “‘Diferente’ não precisa ser melhor ou inferior.” (SENNETT, 2012, p. 104). Nas trocas diferenciadas, não há o compromisso em garantir que o objeto em discussão tenha o mesmo significado para os envolvidos na relação, o que não invalida ambos pontos de vista.

Sob esse ângulo, torna-se possível identificar um vínculo entre as dinâmicas processuais da errância e a ideia de receptividade inerente às trocas diferenciadas vistas em Sennett (2012) pois, é justamente à alteridade radical que as experiências corporais regidas pela desorientação, lentidão e incorporação se dirigem.

É no trato receptivo com a cidade, lidando com o contexto urbano como um “fato interessante”, ou nas palavras de Britto e Jacques (2008), “como um conjunto de condições interativas”, que as ações de microrresistência como a errância ou uma experiência de dança têm potencializado seu sentido de crítica à homogeneização cultural e, dessa forma, evidenciam a natureza de sua função política.

O sentido de função política adotado aqui está de acordo com a percepção de Jacques (2010, 2014) e diz respeito ao entendimento de Rancière (2012) sobre produção de dissenso, ou seja, produção de conflito de sensorialidades. Logo, não se trata de ações cuja resistência se coloca de maneira frontal ao alvo de suas críticas. Essas ações cumprem uma função política na medida em que se sustentam a partir de “trocas diferenciadas”, em meio ao sentido pacificador e segmentador dos espaços públicos das cidades contemporâneas.

Enquanto a pacificação – a construção de consensos, que busca esconder os conflitos – é uma forma de despolitização; o desentendimento – a explicitação de dissensos, que torna os conflitos visíveis – seria uma forma ativa de resistência, de ação política (JACQUES, 2010, p. 109).

A cidade espetacularizada age na direção do consenso. O sentido político do espaço público se fragiliza a partir dessa organização pacificadora e segmentadora, inibidora do conflito, do encontro entre diferentes. Por outro lado, o interesse pelo outro, a curiosidade pela diferença na vida urbana e o estranhamento ao que está estabelecido no âmbito do comum abrem os caminhos para a ocorrência de experiências capazes de produzir dissenso nos espaços públicos da cidade, ou seja, de desencadear conflitos de sensorialidades. Trata-se de modos de estar na cidade que se sustentam por um trato dialógico com/nos contextos urbanos onde emergem, são modos que existem e se alimentam a partir de trocas diferenciadas.

Para Rancière (2012), o dissenso se refere à falta de equivalência entre dois mundos sensíveis que se encontram, de maneira que uma mesma situação não necessariamente terá o mesmo significado para esses dois mundos sensíveis. Por sua vez, o consenso

[...] significa acordo entre sentido e sentido, ou seja, entre um modo de apresentação sensível e um regime de interpretação de seus dados. Significa que, quaisquer que sejam nossas divergências de ideias e aspirações, percebemos as mesmas coisas e lhes damos o mesmo significado (RANCIÈRE, 2012, p. 67).

Nota-se que quando se fala num encontro com a diferença ou em relação com a alteridade, o que está em jogo são os diferentes significados que o espaço público pode ter para cada indivíduo.

Sob a perspectiva de Jacques (2010), a arte também pode produzir “desentendimento” quando realizada no espaço público, configurando-se uma potencial ação de microrresistência à lógica espetacular contemporânea.

Algumas ações artísticas críticas na cidade contemporânea buscam ocupar, usar, profanar, apropriar-se do espaço público para construir e propor outras experiências sensíveis e, assim, perturbar essa imagem tranquilizadora e pacificada do espaço público que o espetáculo do consenso tenta forjar (JACQUES, 2010, p. 117).

O papel da arte enquanto ação política não diz respeito exclusivamente à emissão de um discurso ou a uma ação com “fins sociais”, mas especialmente à maneira como confere visibilidade a formas distintas de ser e estar em determinados contextos. Arte e política iluminam aquilo que foge do que é comum e assim desencadeiam conflito de sensorialidades, produzem dissenso.

É por isso que a arte [...] acaba por tocar na política. Pois o dissenso está no cerne da política. Política não é, em primeiro lugar, exercício de poder ou luta pelo poder. Seu âmbito não é definido, em primeiro lugar, pelas leis e instituições. A primeira questão política é saber que objetos e que sujeitos são visados por essas instituições e essas leis, que formas de relação definem propriamente uma comunidade política, que objetos essas relações visam, que sujeitos são aptos a designar esses objetos e a discuti-los. A política é a atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns (RANCIÈRE, 2012, p. 59).

Pensar a prática da errância como uma experiência produtora de dissenso implica, desse modo, levar em conta o sentido de trocas diferenciadas inerentes às

ações dos “homens ordinários”, dos “homens lentos” e dos “sujeitos corporificados”; assim, a ideia de receptividade também pode ser encontrada no cerne das experiências corporais em que operam a desorientação, a lentidão e a incorporação.

3.4 POR QUE A DANÇA CONTEMPORÂNEA?

Da perspectiva de Jacques (2014), a ideia de errância se relaciona com as dinâmicas processuais da desorientação, lentidão e incorporação. Ou seja, embora a flanância, a deambulação e a deriva sejam experiências distintas associadas a contextos específicos, seria possível, por meio das narrativas que lhes descrevem, identificar certas recorrências.

A desorientação, a lentidão e a incorporação expressariam tipos de ação caracterizadores de uma experiência errática, mas não no sentido de um programa sequencial a ser seguido. Tais dinâmicas não se dão numa ordem nem intensidade predeterminadas, antes sofrem variações a cada nova investida do errante no espaço público.

Nesse sentido, torna-se mais apropriado pensar nessas dinâmicas como qualidades expressas numa experiência corporal errática e não como uma condição para que a errância aconteça.

Por esse ângulo, a possibilidade de uma experiência de dança realizada no espaço público também expressar em sua dramaturgia essas dinâmicas processuais não se mostra de todo improvável.

Trabalhando nesse sentido, a pesquisa reconheceu o campo da Dança Contemporânea um ambiente altamente fértil no que tange a existência de modos compositivos capazes de instaurar uma comunicação mais estreita entre dramaturgia da dança e a errância, muito em virtude de sua natureza experimental e auto-organizativa exacerbada.

De acordo com Britto (2008), “a dança contemporânea se organiza à semelhança de uma operação metalinguística, na medida em que [diferente da dança moderna e do balé] transfere a cada ato compositivo os papéis de gerador e gerenciador das suas próprias regras de estruturação.” (BRITTO, 2008, p. 15).

O campo da dança contemporânea, portanto, se caracteriza especialmente pela produção de experiências artísticas que exacerbam o caráter auto-organizativo comum a toda dança, pois evitam restringir-se a programas externos à sua produção. Os procedimentos utilizados para lhes dar forma existente se

retroalimentam continuamente, integram um processo global em que o conhecimento sobre a criação artística não está subjugado a modelos dados previamente.

Por essa perspectiva, os limites entre processo e configuração se diluem constantemente, pois não são reconhecidos como momentos da criação artística estanques e independentes.

É da natureza da dança contemporânea, bem como de outras manifestações das artes do corpo (performance e teatro), lidar com o corpo como propositor de problemas e não como detentor de respostas prontas; suas obras são, simultaneamente, ignição e resultado de ideias e experiências que se contaminam e se reajustam de acordo com as circunstâncias do momento, mostrando-se avessas a fórmulas inegociáveis de criação e composição artística.

Está implícito nessa condição da dança contemporânea o pressuposto coevolutivo. A ideia de que as formas existentes no mundo encontram-se coimplicadas na trama da vida, comportando-se como estados transitórios, porque frutos de um processo interativo contínuo e irreversível.

Importa diferenciar o pressuposto que define as coisas como entidades dadas, daqueles que as considera sistemas dinâmicos: o pressuposto coevolutivo. Ou seja, a noção de que todas as coisas existentes são correlatas em alguma medida, porque partilham as mesmas condições de existência e, assim, afetam-se mutuamente (BRITTO, 2008, p. 04).

Essa forma de compreender a dança contemporânea dificulta, senão impossibilita, toda tentativa de restringir sua existência a determinados elementos compositivos. Seu alto grau de contaminação frente aos demais fenômenos da vida e sua tendência para trocas “indisciplinadas” impedem a perpétua fidelidade do artista a quaisquer conceitos ou referências, métodos ou regras.

A respeito da arte contemporânea, Bauman (1998) explica que se trata de um tipo de produção que escapa constantemente de quaisquer regras, convenções ou lógicas consolidadas. Seria um tipo de fazer ainda não instituído, porque sempre se reinventando e se redescobrendo tanto na criação quanto na recepção.

Os artistas pós-modernos estão condenados a viver, pode-se dizer, a crédito. A prática produzida por suas obras ainda não existe como um 'fato social', deixa intocado o 'valor estético', e não há nenhum modo de decidir antecipadamente que algum dia haverá de tornar-se isso. Afinal, só se pode acreditar no futuro dotando o passado da autoridade que o presente é obrigado a obedecer. Não sendo isso verdade, só resta aos artistas uma possibilidade: a de experimentar (BAUMAN, 1998, p. 137).

As configurações de dança contemporânea se libertam constantemente de previsibilidades, no sentido de não serem uma prática condicionada a um programa de regras e códigos externos a elas; mas porque se constituem pelos arranjos que o artista consegue elaborar durante seu percurso nos diferentes contextos em que se vê inserido. E a multiplicidade de escolhas não cessa de se ampliar.

O ato de experimentar, indicado por Bauman (1998), quando compreendido pela perspectiva da dança contemporânea, está diretamente atrelado ao uso do corpo em situações as mais diversas, sem necessária obediência a quaisquer técnicas impostas previamente ao seu processo de composição – diferente do que ocorre no balé clássico, por exemplo, uma vez que essa modalidade se caracteriza pela organização de passos preestabelecidos.

A dança contemporânea é produto de corpos desinteressados por homogeneidades. Corpos testando sempre maneiras diferentes de estabelecer relações com o mundo em que estão inseridos.

Experimentação [na arte contemporânea] significa admissão de riscos, e admitir riscos em estado de solidão, sob sua própria responsabilidade, contando apenas com o poder de sua própria visão como a única chance de a possibilidade artística obter controle da realidade estética (BAUMAN, 1998, p. 138).

E diante desse contexto, na medida em que as obras de dança contemporânea tendem a se organizar relativamente livres de normas externas ao seu processo compositivo, borrando insistentemente os limites entre processo e configuração, as experiências artísticas desse universo exacerbam o caráter indisciplinar da comunicação entre corpo e ambiente, porque se permitem a composições envolvendo improváveis relações entre certas referências. Nessas condições, o espaço público, não raras vezes, se torna objeto de interesse de diversos artistas, cada qual organizando a seu modo seus referenciais técnicos, estéticos, materiais e conceituais. Decorre daí, o emprego de uma série de nomenclaturas na intenção de situar conceitualmente a experiência.

Nos deparamos então com um número incalculável de configurações compostas sob condições variadas. Cada uma dessas experiências estabelece uma relação com a cidade de forma particular, gerando implicações políticas igualmente próprias.

São experiências que não mantêm necessariamente nenhuma referência compositiva comum entre elas. E mesmo quando isso ocorre, não constitui garantia alguma da existência de similaridades nas suas respectivas configurações. Da mesma maneira, quaisquer semelhanças formais identificadas entre duas ou mais experiências, não representam a utilização das mesmas referências em seus processos compositivos.

Compreender a dança contemporânea em sua diversidade de proposições dramáticas, sem incorrer na impropriedade estética e histórica de uniformizá-las sob um rótulo simplificador – como são os de 'dança contemporânea', 'dança pós-moderna', ou 'dança conceitual', entre tantos outros já forjados ao longo da história da dança –, requer um trabalhoso exercício de compreensão não dos ditos 'elementos constitutivos' de cada dança mas, sim, do modo como o comportamento e pensamento dos corpos/autores dessas danças são formulados e estabilizam-se como procedimentos de seleção e organização de material coreográfico, definindo um certo padrão de configuração compositiva (BRITTO, 2011, p. 185).

Essa predisposição ao risco e “contaminações” e a conseqüente diluição ou porosidade das fronteiras entre campos artísticos distintos tem esgarçado significativamente o processo de definição das obras de arte. Uma solução recorrente é a utilização de nomes compostos (vídeo-dança, vídeo-instalação, por exemplo) ou ainda termos gerais que possam atender a diferentes territórios (intervenção, interferência, entre outros).

Embora não seja a proposta da pesquisa problematizar esse processo de categorização da produção artística contemporânea, faz-se necessário lançar luz à essa questão considerando a natureza "indisciplinar" de “Despacho”, a performance de dança criada por Jorge Schutze e que será apresentada no próximo capítulo na intenção de refletirmos sobre a possibilidade de intersecção entre dança e errância.

Performance e dança são experiências que emergem na história da arte em contextos bem distintos, desdobrando-se ao longo do tempo em diferentes experimentações e reverberam uma infinita multiplicidade de configurações; apesar de compartilharem certos preceitos, como o fato de serem consideradas artes do corpo, que se presentificam na ação corporal. Uni-las num mesmo nome não significa redundância, mas sinaliza o reconhecimento de pontos de contato entre elas, por parte do artista. Performance e dança operam sob lógicas diferentes, mas no contexto da contemporaneidade, Schutze encontrou condições favoráveis de gerar uma ação confluyente entre esses dois conceitos²⁴.

²⁴ Na vida de Jorge, dança e performance se apresentam como experiências em constante comunicação. Obviamente que ele sabia das particularidades históricas desses dois universos e

Na contemporaneidade, os nomes não parecem se referir a conceitos engessados, ou antes, não se prendem às determinações que deram origem a tais conceitos. Mas se nutrem de conceitos contaminados por outros conceitos, experiências e referências. Os nomes situam, mas também confundem. Os nomes não são portos seguros, assemelham-se muito mais a dunas móveis, que viajam na direção do vento. E os ventos correm por onde o espaço permite. “À medida que se desenvolvem e amadurecem, os conceitos começam a se mover por conta própria e, às vezes, alcançam territórios bastante distantes de seu local de origem.” (BAUMAN, 1998, p. 160).

Esses conceitos, presentes nas ações artísticas urbanas de dança, exprimem antes de tudo a passagem por diferentes ambientes, sofrendo contínuas recontextualizações, já bem deslocados de seu local de origem. Os elementos que constituem tais obras já não cumprem a função de sinalizar precisamente a que conceito elas pertencem.

Em virtude desse processo de constantes intersecções com outros contextos conceituais que a dança contemporânea se mostra um terreno fértil para se aproximar de configurações cuja composição dramática estabelecem uma comunicação com as dinâmicas processuais de uma experiência errática.

Vale ressaltar que mesmo embebida no sentido de desorientação, lentidão e incorporação típicas de uma errância, a dramaturgia de uma dança realizada no espaço público evidenciará sua função política de produtora de dissenso, especialmente na capacidade de problematizar sua própria espetacularização e o sentido de ação social.

Não é o mero desejo do artista de produzir rupturas na lógica dominante que fará de sua experiência uma ação dissensual. A própria ação não prescinde desse desejo consciente do artista para desencadear conflitos de sensorialidades. A composição dramática da dança diz respeito a uma dinâmica relacional que envolve corpo, movimento e determinado contexto espaço-temporal, desse modo, é o tipo de relação estabelecida que produzirá ou não trocas dissensuais entre corpo e cidade.

no empenho de ambos em garantir sua autonomia e singularidade em termos de linguagens artísticas. Entretanto, na realização do seu ofício, o que estava em jogo era a investida do que ele chamava de "ritualizar a relação corpo-ambiente". Nas descrições da performance "Despacho", por exemplo, Jorge se apresenta ora como bailarino, ora como performer. Não há nessa experiência intenção de subjugar uma à outra, mas apenas a clareza de que a vida é trânsito. Era a ação, o foco de Schutze. E isso dizia respeito à vida como um todo, sem a preocupação em separar arte e cotidiano.

Seria, portanto, a capacidade de priorizar um trato receptivo ao contexto de ocorrência da sua dança, que o artista teria ampliadas as chances da sua experiência produzir significativas rupturas nos padrões dominantes de organização dos corpos e ambientes dos contextos urbanos.

4. DANÇA E ERRÂNCIA: TECENDO RELAÇÕES

4.1 DANÇA E CIDADE EM RELAÇÕES DE TENSÃO

a poesia incide
em seu estado
de fogos de artifícios
quando um
permite o outro
acontecer
(Magno Almeida)

Na investida da dança sobre o espaço público, no que concerne à produção de microrresistência à pacificação urbana, nota-se que a qualidade das trocas estabelecidas entre essas duas instâncias dinâmicas apresenta variações de acordo com o tipo de pensamento que rege, circunstancialmente, os modos do artista se relacionar com o mundo e produzir sua dança.

Quando esse pensamento pressupõe uma hierarquia entre a dança e o espaço de sua ocorrência, do tipo ativo-passivo, o segundo tende a ser tratado como mero cenário, uma moldura para a dança que se realiza. Na contramão dessa lógica, quando o artista se guia por um pensamento incomodado em relação às organizações dadas, já pré-arranjadas, reconhecendo a coimplicação entre o corpo e o contexto em que vive, o espaço de ocorrência da sua dança encontra-se inseparavelmente ligado à produção de significados desencadeada pela experiência artística.

Podemos distinguir dois tipos de dança que derivam dessas diferentes perspectivas: aquele cuja prática e dinâmica operativa fundamenta-se numa lógica processual e ligada à noção de ambiência como qualidade resultante dos processos interativos entre corpo, as condições da espacialidade que lhe concerne; e outro fundamentado numa lógica configurativa, ligada à ideia de dança como ocupação territorial e ao entendimento de espacialidade como dado preexistente e independente das relações que venham a se instaurar por interações provocadas pela situação contextual. Modos distintos de lidar com os mesmos objetos e que organizam tanto quanto derivam estruturas de pensamento igualmente distintas, resultando também em diferentes condutas compositivas (BRITTO, 2011, p. 5-6).

Essa distinção entre as formas de pensar implicadas na produção de dança afeta sobremaneira a potencialidade da função política da experiência artística. A partir dos pressupostos que orientam o modo como o artista organiza movimentos em dança no seu corpo, frente a um determinado contexto espaço-temporal, a experiência artística se constitui, ou não, uma contundente ação política, no sentido

de desencadear rupturas nos padrões hegemônicos de organização dos corpos e ambientes que constituem aquele determinado contexto.

Nesse sentido, pensar certas experiências de dança realizadas em espaços públicos como ações de microrresistência à espetacularização urbana, além de articular uma aproximação entre o modo como essas danças se configuram nas ruas da cidade e as dinâmicas processuais de uma experiência errática, pressupõe um olhar atencioso a respeito do processo de composição dramática, e de que maneira esse processo se conecta à implicação política da dança.

De acordo com Hércules (2011), no que se refere ao campo da dança contemporânea, a produção dramática está vinculada menos a um problema de expressividade e se dirige muito mais à comunicação de uma ideia desenvolvida no e pelo corpo que dança.

Sob essa ótica, a dramaturgia da dança não se reduziria à mera junção de passos. Seu sentido está relacionado antes de mais nada a um “tecido de relações coerentes”, a uma maneira da dança se organizar no tempo e no espaço.

Se colocado em outros termos, trata-se da criação de algo que, apesar de compartilhar propriedades heterogêneas, apresenta uma organização que se encontra inseparavelmente conectada, e não simplesmente agrupada. Podendo-se entender a dramaturgia, dentro de seu aspecto mais geral, como sendo a instância responsável pelo estabelecimento de tais conexões. (HÉRCULES, 2005: 18).

Nesse sentido, é possível aproximar certas experiências de dança e as dinâmicas processuais de uma experiência errática. Essa aproximação se dá pelo compartilhamento de interesses e pressupostos entre o modo como o artista organiza seus movimentos em dança na cidade e o modo como certos errantes se dirigem à multidão, à materialidade do espaço urbano, testando novas maneiras de percorrê-la e apreendê-la. Por esse ângulo, o processo de reconhecimento da dramaturgia de uma obra de dança

[...] implica na discriminação do tipo de pensamento que está sendo implementado tanto no movimento quanto no ambiente cênico, observando-se quais as relações que foram estabelecidas entre todos os seus materiais constitutivos. (HÉRCULES, 2005: 127).

Pensar uma aproximação entre uma experiência de dança e a prática da errância, por conseguinte, significa a possibilidade da dramaturgia da dança ecoar o mesmo pensamento que produz o interesse do errante pelo “outro urbano”, na

cidade. O que de certa forma, tem a ver com um trato com o espaço público para além de uma paisagem ou cenário irrelevante para o desenrolar da ação.

Do ponto de vista histórico, é no contexto da dança contemporânea que se percebe uma produção exponencial de experiências artísticas que passaram a tratar o ambiente cênico para além da condição de cenografia ou moldura para sua dança, gerando maneiras distintas e contra-hegemônicas de corpo e espaço se relacionarem em cena.

Em sua tese de doutoramento, Hércoles (2005) chama a atenção para esse aspecto na obra de Pina Bausch (1940-2009)²⁵. Adotando um modo de escrita epistolar, a pesquisadora se dirige assim à bailarina e coreógrafa alemã:

Proponho, então, que além de solucionar o problema da dança moderna, suas obras promovem o entendimento de que o cenário também se conforma como cena, na medida em que existe uma situação que está por ele sendo encenada na forma de paisagens, cafés públicos, ruínas, salas desarrumadas, mansões privadas, etc. Esta configuração do ambiente cênico como parte da cena, acaba forçando uma modificação no modo como os corpos ali se inserem (grifo meu). Esta textura espacial promove o reconhecimento de que estamos íntima e inseparavelmente conectados às condições físicas do ambiente que habitamos e, ainda, sendo constantemente modificados por elas. (HÉRCOLES, 2005, p. 107)

A compreensão sobre o espaço como “parte da cena”, como um elemento relevante para a produção de significados envolvendo o corpo em ação, quando aplicada no processo dramaturgic das experiências de dança realizadas no espaços públicos, parece ser um caminho para a produção de experiências artísticas mais consequentes em relação ao seu papel diante do contexto em que está inserida, potencializando, assim, a função política da ação.

Evidencia-se aí um sentido de diálogo entre corpo e cidade, em que juntos constroem a conversa, descobrindo maneiras de como lidar, em tempo real, com as diferenças que constituem suas respectivas falas.

Dessa maneira, a ideia de receptividade, desenvolvida no capítulo anterior, enquanto uma possível qualidade inerente ao processo de criação do artista, favorece a potencialidade da função política da experiência, na medida em que se

25 Ícone da universo da dança, Pina Bausch é mais conhecida por desenvolver o que Rosa Hércoles (2005) trata como “um outro modo de organização cênica” denominado “Dança-Teatro”. Pina Bausch compõe o cenário da dança contemporânea produzindo obras a partir de uma rigorosa e sensível investigação sobre a “vulnerabilidade da condição humana”. A incursão tanto entre os pioneiros da dança moderna europeia, como Rudolf Laban, quanto seus estudos nos Estados Unidos gerou condições para que os espetáculos de Pina Bausch fossem capazes de tensionar certas concepções estéticas marcantes da dança moderna, a exemplo do trato com o ambiente cênico não mais como um espaço neutro.

expressa por meio de atitudes menos autorreferentes e mais interessadas em testar dinâmicas menos consensuais entre corpo e cidade.

Quando o artista compõe a dramaturgia corporal da sua experiência, sustentado por uma atitude receptiva ao contexto de ocorrência da dança, aquele determinado espaço tende a ser percebido não mais apenas como um lugar desprovido de significado em relação à obra, um outro totalmente independente da experiência. Ao contrário, a dança e o espaço tendem a ser envolvidos numa mesma trama dramática, evidenciando a corresponsabilidade do contexto espaço-temporal sobre a produção de significados e a instauração de coerências no e pelo corpo.

No caso das experiências de dança desenvolvidas nos espaços públicos, a partir de um modo que ecoe uma relação do tipo "dialógico", como propõe Sennett (2012), ou ainda, que apresente uma composição dramática sustentada pelo pressuposto de que o sentido da experiência artística é co-construído entre o corpo e o contexto onde ocorre a dança, o que se dá a ver – diante da condição de cenografia urbana a que o espaço público encontra-se relegado na maioria das vezes e da dificuldade dos indivíduos contemporâneos exercitarem a empatia frente ao "outro" totalmente estranho – é um duplo tensionamento de forte implicação política: o primeiro diz respeito à própria condição pacificada do contexto urbano, que se vê, então, sujeito a uma reorganização, ainda que provisória, dos padrões estabelecidos pelo projeto urbano e, o segundo, passa pela própria dança, que se arrisca a fissurar sua condição de espetáculo cênico, desestabilizando ideias preconcebidas e replicadas pelo senso comum sobre como se deve constituir uma apresentação de dança.

Faz-se necessário destacar que a compreensão sobre as ações artísticas de crítica ao processo de pacificação e espetacularização urbana é, como afirma Jacques (2010), de ordem não-frontal. São antes desvios do que está estabelecido como dominante em termos de uso e distribuição entre forma e função, na cidade.

A condição de ação política da experiência artística de dança produzida nos espaços públicos, no sentido de crítica à espetacularização urbana está relacionada à capacidade da experiência artística de produzir relações com a cidade distintas daquelas instauradas de forma dominante pelo projeto urbano; maneiras que não ecoem a lógica espetacular e homogeneizante da cidade e da cultura.

Dessa forma, o trato receptivo do artista em relação ao contexto de ocorrência da dança, se revela assim um fator capaz tanto de tornar visíveis outros modos do corpo e cidade interagirem mais criativamente, quanto de regular a autossatisfação

performática do artista, em favor do tensionamento da dança enquanto espetáculo cênico.

Ser receptivo ao contexto não implica um mesmo e único modo de compor e configurar dança, ainda que certos padrões de comportamento e escolhas compositivas sejam recorrentes; deve-se levar em conta a condição de transitoriedade de cada contexto e do próprio corpo que dança. Quando se fala sobre receptividade, o que está em jogo é a atenção e o exercício crítico-reflexivo sobre as escolhas feitas no processo criativo e também a maneira como o artista lida, em tempo real, com as circunstâncias do contexto de apresentação da dança.

Em se tratando dramaturgia como composição de ação obediente a uma lógica interna, a ênfase recai sobre o nível de coerência das relações entre os elementos compositivos da dança, seja qual for o contexto de sua realização. A cada nova apresentação, o artista deve levar em conta as circunstâncias do momento para dimensionar o quanto a lógica interna da cena pode ou não ser comprometida; questionar suas próprias escolhas e verificar novas maneiras de estabelecer nexos de sentido com seu corpo em ação. Esse tipo de atitude se diferencia significativamente da busca insistente de encaixar uma forma em todo e qualquer contexto, pois denota flexibilidade frente a imprevistos e resistências.

Sob esse ângulo, ainda que a dança apresente pequenas alterações em sua configuração a cada nova apresentação, isso não significa, necessariamente, a perda de qualidade dramática. Pois, é o sentido que o corpo atribui aos movimentos e não sua simples forma desenhada no espaço que garante a instauração de coerências relativas à ideia mobilizadora da obra.

Cada gesto, cada ação ou movimento traz encarnado, na sua execução, o seu significado. Assim sendo, para que uma maior eficiência comunicativa se estabeleça aquilo que o corpo já sabe necessita ser problematizado, pois, o ato de pesquisar pressupõe um investimento constante na construção de meios que favoreçam a descoberta de algo que ainda não se sabe. [...] Trata-se, portanto, de um exercício crítico constante que promova o reconhecimento das relações entre forma e sentido que a ação carrega, ou pode carregar. (HÉRCOLES, 2011: 5).

Pensar em dramaturgia como um modo de comunicação do corpo em movimento, convida ao entendimento de que a função política dessa comunicação sustenta-se no pressuposto de que o corpo que dança “não precisa legendar o que está fazendo para se comunicar, o simples fazer já comunica.” (HÉRCOLES, 2011: 7).

Por essa perspectiva, é possível estabelecer uma aproximação com a proposição de Setenta (2008) de que toda dança é uma espécie de fala produzida no e pelo corpo.

De acordo com a professora e pesquisadora da UFBA, diante da gama de possibilidades de falas que o corpo pode enunciar com sua dança, há um tipo específico denominado “fazer-dizer”, uma forma de organizar dança caracterizada “por não ser uma fala sobre algo fora da fala, mas por inventar o modo de dizer, ou seja, inventar a própria fala de acordo com aquilo que está sendo falado.” (SETENTA, 2008: 17). “Fazer-dizer” é um modo específico de enunciar e implementar ideias no corpo que dança, equivalente ao ato de fala conhecido como performativo, aquele que “não 'comunica' apenas uma ideia, mas 'realiza' a própria mensagem que comunica” (SETENTA, 2008: 31).²⁶

A dança que apresenta uma qualidade performativa é o tipo de experiência em que o corpo é ao mesmo tempo o formulador e o enunciador da sua própria fala. Não se trata, portanto, de um tipo de dança que faz referência a algo fora das questões próprias do corpo que dança.

O corpo que performatiza é um corpo que reconhece e age tendo em vista uma intrincada relação de coimplicação entre seu jeito de estar no mundo e o contexto de sua existência. E por isso, acaba rompendo com certos modos dominantes de compreender e fazer dança.

No ambiente da performatividade, o fazer artístico é a ação inteligente do corpo, o seu próprio significado, pois o movimento é ato do corpo e se apresenta comprometido com as enunciações produzidas no fazer. As falas/ações que se tornam visíveis são o dizer possibilitado por inúmeros acordos que o corpo realiza para enunciar as soluções provisoriamente encontradas para certas condições/posições do seu estar no mundo. Numa ação performativa, esses acordos vão atuar para questionar a existência de um contexto dado, e, além disso, para inaugurar novos contextos. (SETENTA, 2008: 56-57).

No seu estudo, Setenta (2008) compreende a dança contemporânea como um campo permeabilizante das fronteiras entre “o fazer e o dizer”, porque ao contrário da dança moderna ou do balé clássico, na dança contemporânea é possível produzir a experiência artística de forma desvinculada das ideias preconcebidas sobre fazer dança, como ocorre com obras que tratam o espaço como um “cenário invólucro”.

26 O trabalho de Jussara S. Setenta, intitulado “O fazer-dizer do corpo – dança e performatividade”, se desenvolve a partir do uso de um dispositivo conhecido como reducionismo interteórico, que consiste num exercício de deslocamento conceitual. Nesse sentido, a autora propõe um “translado” da teoria dos atos de fala do filósofo inglês John L. Austin (1911-1960) para os domínios da área da dança.

Entretanto, não existe uma causalidade que vincule de modo direto a dança contemporânea ao tipo de experiências que Setenta (2008) denomina de “fazer-dizer”.

Um corpo de dança contemporânea será performativo quando tiver uma marca no seu modo de enunciar a dança: precisará ser um fazer-dizer com investimento em ações e organizações corporais que busquem realizar (performativizar) as ideias em movimentos e em tratá-las de maneira crítico-reflexiva. Esta diferença entre os fazeres representa um ponto político crucial na compreensão e discussão da performatividade na dança contemporânea. (SETENTA, 2008: 42).

O conceito de “performatividade”, portanto, está vinculado a danças que não descrevem uma ação, mas a realizam. A performatividade liga-se com um tipo de ação que se constitui de uma atitude marcada pela coerência entre o que se diz e o que se faz, em tempo real. Trata-se da produção de um discurso que se formula no mesmo instante em que se o enuncia. Esse tipo de atitude reflete uma atenção e uma receptividade ao contexto em que a ação ocorre, em detrimento de uma relação com algo deslocado da própria fala. Performatividade e dialógica se ressoam porque se dão a ver em ações guiadas por certa receptividade na dinâmica entre corpo e ambiente.

O modo de agir performativamente procura não se fixar em modelos preestabelecidos e trabalha com a possibilidade de reorganizar as informações existentes no corpo e inventar uma maneira de movimentar-se que enuncie as indagações e transformações ocorridas no processo do fazer. Importa notar que formulações renovadas só podem ocorrer no corpo que se coloca em estado de disponibilidade. Será preciso a disposição em acolher informações estrangeiras, estranhas a ele para que transitem pelo corpo e possam ganhar existência ou não. (SETENTA, 2008: 45).

Essa maneira de pensar encosta na lógica de Hércoles (2011), a respeito da importância do artista assumir uma postura investigativa sobre seu trabalho compositivo no intuito de favorecer a eficiência comunicativa de sua dança. Setenta (2008) defende igualmente o exercício crítico-reflexivo como um aspecto relevante quando se trata de não estacionar definitivamente num mesmo modo do corpo se comunicar por meio da dança, sob a pena de comprometer a qualidade da experiência enquanto ação política.

A atitude crítica é aquela que se dedica a favorecer um pensar onde as coisas deixam de ser evidentes por si mesmas. Não se trata de apontar

porque as coisas não estão certas, mas de discutir em que modos de pensar estão inseridas as coisas. (SETENTA, 2008: 60)

O artista dança e assim produz uma fala. Quando essa ação ocorre despreendida da intenção de ecoar uma fala cujos referentes encontram-se fora do corpo, porque problematiza o modo como enuncia essa fala, o artista termina por expressar um tipo de pensamento mais livre dos modos convencionais de criação em dança; acaba, dessa forma, por evidenciar o fluxo comunicativo existente entre corpo e ambiente e toda a provisoriedade inerente a essa comunicação, ou seja, a ação evidencia que corpo e ambiente se reconfiguram continuamente conforme se contaminam com as informações ali em trânsito.

Pensar em experiências de dança realizadas nos espaços públicos e que cumpram uma função política no sentido de produzir fissuras sobre o processo de espetacularização urbana, implica considerar que o trabalho do artista envolve uma contínua análise crítica de dois aspectos correlacionados: os pressupostos que sustentam sua produção e a maneira como sua dança enuncia as questões que lhe interessa discutir.

A função política das experiências de dança realizadas nos espaços públicos está intimamente conectada ao modo como o artista compreende e se relaciona com o contexto espaço-temporal em que decide dançar. Na medida em que esse contexto é considerado em termos dinâmicos, não reduzido às suas condições físicas e materiais, a ação artística que ali se desenrola se fortalece enquanto uma experiência da alteridade na cidade. E assim também pode denotar uma aproximação significativa entre o tipo de pensamento que lhe configura e o pensamento que organiza uma experiência errática.

4.2 IMPROVISACÃO: UMA ESTRATÉGIA E SUAS LIMITAÇÕES

Diferente de um espaço convencional de apresentações artísticas, como um teatro, estúdio ou museu, o espaço público possui uma dinâmica que impõe sobre as propostas de dança uma lógica altamente vinculada a instabilidades, onde a ação corre o risco constante de interferências imprevistas, capazes inclusive de comprometerem totalmente sua continuidade, naquele determinado contexto – até mesmo quando interações mais efetivas com os espectadores são desejadas.

Uma grande parte de artistas e coletivos que desenvolve experiências de dança nos espaços públicos das cidades contemporâneas, geralmente, têm

consciência da gama de possibilidades interativas a que estarão sujeitos. A própria variedade de estímulos existentes nos espaços públicos, não raras vezes, é o que mobiliza esses artistas às ruas da cidade – um lugar cuja natureza parece extrapolar as relações possíveis entre obra, espectador e espaço cênico que os edifícios convencionais oferecem.

A própria ideia de audiência se reveste de imprecisão mediante o caráter de passagem dos espaços públicos. O compromisso do espectador em relação à obra realizada na rua é precário e inusitado, independente da ação ser previamente divulgada ou realizada de forma inesperada naquele contexto específico.

Num ambiente dessa natureza não é incomum que o artista perceba a necessidade de desenvolver estratégias a fim de evitar que imprevistos comprometam sua ação, mas que ao contrário, sejam de alguma forma contornados habilmente ou mesmo integrados à dramaturgia da sua dança. Uma das estratégias possíveis para lidar com essa dinâmica tão própria dos espaços públicos, e que se mostra tão frequente quando determinados artistas escolhem as ruas da cidade para dançar, é a prática da improvisação.

Segundo Martins (2002) a improvisação em dança é uma espécie de “sistema de dança não planejado”, que pode se constituir tanto como um recurso, ou seja, uma espécie de técnica a fim de ampliar o repertório de movimentos estabilizados no corpo para serem organizados, *a posteriori*, numa coreografia; ou ainda enquanto a própria ação artística, a configuração mesma da experiência, a opção estética da obra desenvolvida, em tempo real, nas ruas da cidade. No caso das experiências de dança realizadas nos espaços públicos, a improvisação enquanto recurso funciona também com o objetivo de lidar, pontualmente, com situações que possam interromper de maneira antecipada e indesejada a ação artística.

Importante ressaltar que essas maneiras de lidar com a improvisação não se excluem, mas antes se complementam e ecoam uma na outra.

O sentido de ausência de planejamento da ação improvisada resulta num tipo de produção de dança em que composição e configuração se dão quase que simultaneamente. O espaço de tempo entre a ideia de movimento a ser feito e sua realização efetiva estreita-se de modo a aparentar sua fusão num mesmo e único momento.

Ao contrário do que se pode imaginar, esse entendimento não inviabiliza a tomada da improvisação como uma habilidade, apenas instaura certo deslocamento do tipo de conhecimento que ela demanda, ou seja

podemos acrescentar que o tempo para a aprendizagem da programação de movimento é substituído por um tempo para a aprendizagem da técnica de usar as informações do corpo em combinações que buscam evitar a repetição (MARTINS, 2002, p. 39).

Sennett (2012) fala sobre um ritmo implicado no processo de aquisição de uma habilidade corporal. Esse ritmo se constitui de três fases: a impregnação de um hábito por meio da repetição, o questionamento do hábito e a reimpregnação do hábito, agora sob propósito.

Este ritmo possibilita que o indivíduo, no nosso caso, o artista, consiga empregar sua habilidade de formas distintas. O conhecimento desenvolvido no processo de aquisição de uma habilidade não necessariamente estará restrito à prática daquela habilidade; ele pode ser aplicado em contextos outros e bem diferentes daquele que lhe desencadeou. Neste processo, a fase de questionamento do hábito revela-se decisiva para que o artista não se limite a uma única maneira de improvisar.

Os hábitos correspondem a um dos fatores de caráter determinista que age sobre a prática da improvisação. Além dele, o determinismo impresso numa improvisação em dança está associado ainda às “condições anatomofisiológicas do corpo que dança, gramática(s) já existentes no corpo, estilo pessoal do dançarino” (MARTINS, 2002, p. 41). Logo, a improvisação não é uma prática produtora de movimentos genuinamente novos e inéditos ao corpo, pois sendo ação realizada no e pelo corpo, não pode se eximir das restrições decorrentes dos padrões de informação ali estabilizados, na condição de hábitos.

Uma dança improvisada também se constitui a partir de certos dispositivos de ação, ou seja, escolhas de natureza dramática da dança. A opção, por exemplo, de experimentar saltos, movimentos lentos ou bruscos, interações diretas com a arquitetura ou com os transeuntes, também afetam na qualidade da dança e na estabilização de certos hábitos.

As relações entre corpo e ambiente privilegiadas pelo artista durante a improvisação, e repetidas continuamente, acabam por se constituir hábitos impregnados no corpo e respondem, em certa medida, pela amplitude do repertório de movimentos desse artista. Sob essa lógica, quanto mais experimentos o artista realizar por meio da variação dos dispositivos da sua ação dramática, mais chances ele terá de enriquecer seu repertório quantitativa e qualitativamente.

À medida que o artista questiona seus hábitos corporais e de composição e sua forma de relacionar dança e espaço público por meio da improvisação, ele gera condições para descobrir formas alternativas de estabelecer essa relação. Isto é, ele amplia sua capacidade de reorganizar os padrões estabilizados na sua forma de improvisar, de modo a variar a natureza da sua dança improvisada num mesmo contexto.

Contudo, na condição de uma habilidade, é necessário reconhecer que cada corpo encontra meios distintos de organizar seus conhecimentos, conforme se relaciona com o ambiente em que está inserido.

Às vezes, é preciso dar um tempo enorme para estabilizar o processo nesse corpo, para que ele seja capaz de improvisar. Podemos dizer também que, mesmo treinando bastante, alguns corpos têm maior facilidade do que outros – tal qual ocorre em relação a qualquer técnica que se aprende (MARTINS, 2002, p. 113-114).

Isso implica dizer que o domínio sobre a prática da improvisação varia de artista para artista, conforme seu processo particular de compor dança e sua relação com o contexto onde esse processo se dá.

A improvisação em dança, mediante sua condição de uma prática que se configura na ausência de planos prévios ou a partir de ações dispositivas, pode ser compreendida como uma coerente estratégia na empreitada de desestabilizar, momentaneamente, a ordem que predomina nos espaços públicos, bem como de lidar habilmente com a multiplicidade de estímulos que compõe a dinâmica da cidade.

O potencial da prática da improvisação no sentido de gerar uma experiência capaz de ferir os caracteres segmentador e pacificador instaurados na cidade pelo processo de espetacularização urbana relaciona-se, provavelmente, com sua significativa abertura para a imprevisibilidade. Ao passo que a composição se nutre de frases de movimento não-planejadas, resultado da tensão entre os hábitos do artista e os arranjos desenvolvidos sem prévia elaboração, em tempo real, a improvisação se constitui numa dinâmica altamente sujeita a desvios e interações improváveis e capazes de desestabilizar certos padrões de organização dominantes.

A natureza da prática da improvisação em dança tende a se aproximar de uma atitude dialógica, pois se nutre da atenção do artista, em tempo real, sobre seu repertório particular de movimentos e aos estímulos a que se volta sua percepção naquele determinado contexto espaço-temporal.

Entretanto, o artista não pode ignorar que se tornar hábil na prática da improvisação, requer o contínuo tensionamento entre imprevisibilidades e os fatores deterministas, como os hábitos. Os hábitos tendem a restringir a capacidade de combinação de frases de movimento realizadas pelo artista improvisador, pois se caracterizam pela estabilização de padrões. Se, por ventura, certos hábitos exercerem predominância sobre a composição do artista, a improvisação tenderá a assumir uma configuração autocentrada.

Daí a relevância do exercício de conscientização acerca do ritmo que Sennett (2012) reconhece no processo de aquisição de uma habilidade.

Quando esse ritmo se ritualiza, ou seja, quando o artista instaura, de forma intencional, no seu processo criativo, o exercício constante de problematização da própria prática, ele tende a ampliar seu repertório de movimentos, pois submete seu modo de improvisar a constantes questionamentos e experimentos capazes de provocar rupturas em hábitos fortemente impregnados. Mesmo sabendo que essas rupturas, mais tarde, se constituirão novos hábitos.

Uma vez que a improvisação em dança se constitui de fatores tanto deterministas (hábitos), quanto não-deterministas (frases não planejadas), o artista que atua nos espaços públicos está sujeito, frequentemente, a compor sua ação sem se dar conta do quanto seus hábitos restringem seu modo de improvisar.

Manter-se alheio ao ritmo que marca um processo de aquisição de habilidade, ou seja, negligenciar uma constante reflexão sobre a sua forma de improvisar no espaço público, reduz as chances da improvisação desencadear uma relação dialógica entre dança e cidade.

Está em jogo a aquisição de outra habilidade: saber trabalhar com a resistência, e não tomá-la como um problema a ser evitado.

O espaço público pode se apresentar como uma resistência para o artista menos habilidoso em compor em tempo real. Sua ação tratará os imprevistos como problemas com os quais não se deve trabalhar, ao invés de tentar compreendê-los. Essas maneiras diferentes de lidar com a dinâmica da cidade conduzem a improvisação por modos de se organizar também diferentes.

Para lidar com a resistência, Sennett (2012) sugere a utilização de certa flexibilidade, algo que ele chama de “força mínima”. Uma expressão cuja aplicabilidade diz respeito a “uma experiência dos sentidos”, marcada pela redução do nosso ímpeto em nos impor aos outros.

Pensar no uso da força mínima em relação às trocas entre dança e espaço público implica a produção de uma experiência menos totalitária e mais receptiva ao contexto.

Quando a improvisação realizada no espaço público se constitui de hábitos constantemente questionados, o artista demonstra maior flexibilidade na sua forma de se adaptar conforme as circunstâncias se modificam. Ele age com fluência diante de imprevistos, buscando compreendê-los, e não limitando-se à sua autossatisfação performática. “[...] só uma conversa dialógica e exploratória poderia aumentar nossa percepção das complexas questões com que nos defrontamos” (SENNETT, 2012, p. 40).

Tratar a cidade como “um fato interessante” aguça o olhar do artista sobre sua própria forma de compor sua dança no espaço público. Sua improvisação tende a abandonar qualquer sinal de imposição autorreferencial para assumir “maior sensibilidade” no trato com a alteridade. É a dança retornando ao corpo novos conhecimentos sobre as implicações existentes entre ele e seu ambiente de existência.

Somente mediante um comportamento com um mínimo grau de autoafirmação podemos nos abrir para os outros – um conceito tanto pessoal quanto político. Os movimentos totalitários não trabalham com a resistência (SENNETT, 2012, p. 255).

À medida que o artista se atém às particularidades das diferentes maneiras que os diferentes indivíduos podem reagir às suas tentativas de aproximação, ele demonstra maior flexibilidade na construção de uma dança improvisada. A experiência artística sofre constantes tensionamentos na sua condição de espetáculo cênico, ampliando as possibilidades de interação entre obra e contexto.

A improvisação, desenvolvida no espaço público, e que se situa na esfera da força mínima produz uma dança mais conectada ao ambiente, aguçando a sensibilidade do artista para as possibilidades de envolvimento com a alteridade.

O uso da força mínima e o aprendizado na lida com o que se apresenta como resistência na cidade, favorece a habilidade do artista de instaurar coerências dramáticas tendo em vista o espaço público como o ambiente vivo e dinâmico que é.

4.3 “DESPACHO”: PERFORMANDO UM CONVITE

A performance de dança “Despacho”, composta por Jorge Schutze é uma experiência realizada em espaços públicos, cuja ideia reside na intenção de produzir momentos de troca entre artista e transeuntes. O interesse em jogo é o da possibilidade da dança desestabilizar o sentido de impessoalidade que impera nos espaços públicos. Produzir afetos. Ou nas palavras do próprio Jorge, a ação consiste em “rever a relação humana a partir do corpo, desconstruir o modo de operacionalização das relações, para nelas encontrar uma nova beleza e humanidade” (SCHUTZE, 2011: 8).²⁷

Diante do exposto, o exercício empenhado nessa subseção é o de compreender em que medida a dramaturgia dessa performance se dirige a tal propósito e que implicações políticas encontram-se engendradas na sua realização. De que modo “Despacho” apresenta condições de se constituir uma ação produtora de dissenso? E, mais especificamente, como essa experiência desenvolvida por Jorge Schutze pode se constituir uma microrresistência ao processo de pacificação do espaço público?

O objeto de interesse de Jorge, em “Despacho”, é o uso do corpo no estabelecimento de relações afetivas entre estranhos; é uma tentativa de ruptura dos modos normativos dominantes de se lidar com o “outro”, no espaço público, especialmente no que se refere a maneira como os códigos sociais replicam padrões ligados a atitudes segmentadoras e de trato indiferente sobre as relações humanas.

Nesse sentido, interessa pensar ainda em que medida a performance de Jorge pode se configurar uma espécie de crítica ao indivíduo contemporâneo que, de acordo com Sennett (2012), estaria empenhado em evitar o encontro com “diferenças profundas”, para assim minimizar sua ansiedade.

²⁷ Na monografia intitulada “Despacho – O corpo que dança e a pedagogia dos relacionamentos”, escrita pelo próprio Jorge Schutze como requisito para o curso de Especialização no Ensino da Arte – Dança (UFAL), o artista relaciona seu processo criativo em “Despacho” com a prática pedagógica.

“Despacho” nasce em 2009 e realiza sessões²⁸ até 2016²⁹. No decorrer desse período, contabilizam-se dezenas de experimentações, em diversas cidades do país e também no exterior³⁰.

Os espaços públicos que compõem o centro comercial de Maceió/AL foram os primeiros contextos urbanos em que a performance foi realizada. Em 2009, no que provavelmente seja o primeiro registro da ação, um vídeo intitulado “estudos sociais - despacho”³¹, Schutze aparece dançando de forma improvisada em deslocamento pelo calçadão do comércio. A ação é filmada à distância, do alto de um prédio do calçadão.

Durante toda a sessão várias pessoas observam a dança de Schutze, mas sem interromper sua caminhada rotineira no centro da cidade; outras simplesmente ignoram aquela ação. Em nenhum momento, Jorge busca interagir com qualquer um dos passantes; seu interesse reside estritamente na produção da sua dança em meio aquele contexto. Dos transeuntes que são capturados pelo vídeo, a única pessoa que demonstra curiosidade para desvendar o que está se passando é uma garotinha que interroga o rapaz que acompanha Jorge com uma filmadora. Mas Jorge quer apenas dançar, seguir seu caminho improvisando. Testando movimentos em tempos e projeções espaciais distintos. A única interação efetiva ocorre num dado momento em que Jorge parece se deparar com um conhecido, o qual se surpreende com a súbita presença de Jorge à sua frente e se cumprimentam com um aperto de mãos e um abraço.

Nessa sessão, Jorge produz uma diversidade de movimentos, explorando sobremaneira os planos e ritmos; algumas frases de movimento se repetem (giros sobre si mesmo, leva a coluna lentamente para trás abaixando o corpo até deitar-se, desloca-se acocorado), mas não no sentido de produzir uma estrutura coreográfica atrelada a alguma narrativa. O artista não está interessado em reunir uma audiência. O modo como se desloca no espaço em nenhum momento possibilita a reunião de um “público”. Jorge não dança com o intuito de convocar uma plateia para si.

28 O termo será utilizado para se referir às apresentações da performance, mesmo termo utilizado por Schutze na sua monografia.

29 Sua última sessão foi no dia 26/02/2016, em Brasília, compondo programação na Mostra de Dança XYZ. No dia 29/02/2016, três dias após aquela sessão, Jorge foi encontrado morto em sua casa. O laudo conclusivo da perícia acusou mal súbito, porém em dado momento uma das linhas de investigação levantou a hipótese de que Schutze foi vítima de crime de homofobia.

30 O histórico da performance encontra-se disponível no blog da Cia Ltda, grupo fundado e organizado por Jorge. Disponível em: <<http://companhialimitda.blogspot.com.br/>>, acesso em 09/11/2017.

31 Filmagem realizada no calçadão da cidade de Maceió, em junho de 2009. Duração: 4'51". Câmera: Aldemir Barros. Vídeo disponível no endereço: <<https://www.youtube.com/watch?v=Fzq-TcjR8AM&t=16s>>. Acesso em: 10/11/2017.

“Despacho”, nesse momento, se revela uma ação predominantemente autocentrada. É possível reconhecer na filmagem mencionada acima que a dramaturgia da dança, no que tange ao trato com o espaço, privilegia uma relação de “ocupação territorial”, nos termos apresentados por Britto (2011), no início deste capítulo.

Entretanto, Schutze não tardou a operar uma significativa mudança no seu modo de compor “Despacho”. Jorge descreve, da seguinte forma, o momento em que privilegiar sua autossatisfação performática se revelou insuficiente e até problemático para a continuidade da sua ação.

Até ali eu decidira não me importar com nenhuma das interferências como se aquela ação fosse uma necessidade pessoal e pouco me importava a perturbação dos transeuntes [...] Até que numa dessas danças o incômodo de mover-me tomou conta de mim e eu não conseguia mais: sentia-me observado, perscrutado pelos frequentadores do lugar. (SCHUTZE, 2011: 22-23).

Ainda em 2009, a inquietação de Jorge em relação à sua indiferença para com os transeuntes acionou no artista uma nova atenção sobre si mesmo e sua dança. Num segundo vídeo, intitulado “Despacho II”³², já se nota uma significativa alteração na maneira de Jorge lidar com o contexto do espaço público, no sentido de desenvolver uma ação menos autocentrada e mais interessada nas possibilidades de trocas com os demais indivíduos envolvidos naquela dinâmica. Jorge reviu sua “necessidade pessoal” e a reorganizou a partir da potencialidade da presença do outro enquanto fator dramático.

O próprio modo como as imagens foram editadas, configurando-se um vídeodança, indica essa mudança de pensamento acerca da dramaturgia de “Despacho”. A câmera se ocupa, sobremaneira, em capturar como a ação de Jorge repercute na dinâmica daquele contexto, no sentido de como os indivíduos ali envolvidos se relacionam com a presença de Jorge dançando. E o artista agora já se coloca no espaço com uma atitude menos totalitária, se disponibilizando a interações mais efetivas. O vídeo se atém a dinâmica de contraste existente entre momentos em que Jorge encontra-se mais voltado para si e momentos de sua disponibilidade para o outro, evidenciando certo caráter de receptividade na atitude de Jorge.

32 A sessão ocorreu na Praça Deodoro, em agosto de 2009, no centro comercial da capital Alagoana. Duração: 9'52". Câmera: Aldemir Barros. Edição: Jorge Schutze. O vídeo encontra-se disponível no endereço: <<https://www.youtube.com/watch?v=EgFqGuL2f-U>>. Acesso em 10/11/2017.

O vídeo já indica um pensamento sobre o espaço público como um lugar para o convívio, para troca entre estranhos e não mais para a simples ocupação. Na medida em que a sequência de imagens privilegia o que acontece (ou que pode acontecer) entre a dança de Jorge e os demais indivíduos que transitam por aquele espaço, especialmente aqueles que demonstram, ainda que dissimuladamente, certo interesse ou curiosidade pelo que o artista está fazendo, produz-se um discurso voltado ao estabelecimento de trocas informais, ao potencial ou efetivo encontro entre desconhecidos.

O foco de interesse está nas respostas dos transeuntes ao que Jorge está fazendo. Reside ali uma intenção em sinalizar algo que não se encontra estritamente na performance desenvolvida por Schutze, mas antes na maneira como aquela experiência é apreendida por aqueles que se detém a ela.

Interessa à câmera capturar a imersão da dança de Jorge no ritmo do cotidiano daquela praça. Interessa o registro das possibilidades de interação entre artista e transeuntes que emergem a partir de como os movimentos de Jorge articulam momentos de reconhecimento recíproco da presença da alteridade.

Esse modo de apresentar “Despacho” sinaliza que o pensamento de Jorge sobre sua performance sofreu um deslocamento significativo no que tange ao modo do artista se colocar no espaço público.

Na sessão de “Despacho II”, a dança passa a funcionar como uma isca, uma porta de entrada para um encontro. Jorge dança, aparentemente desinteressado com o seu entorno e, na medida em que nota um olhar mais persistente sobre ele ou ouve algum comentário, ele se volta para aquela(s) pessoa(s) se valendo de algum gesto (conversa, aceno, sorriso, aperto de mão) que conduza aquela conexão com sua presença para um outro nível de proximidade.

Uma situação se destaca nesse sentido. Trata-se de uma troca entre Jorge e dois jovens moradores de rua. Schutze dança atento ao interesse dos garotos que o observam. Os dois parecem se divertir com o jeito de Jorge se movimentar, porém mantendo certa atitude de cautela. Eles assistem Jorge dançar, preservando certa distância do artista. E Jorge vai reduzindo a distância entre ele e os garotos lentamente, utilizando movimentos mais retraídos até que em dado momento a câmera foca um aperto de mãos entre Jorge e um dos jovens, enquanto o outro pousa o olhar sobre esse contato inesperado.

Quando a dança de Jorge gera condições para tal contato se dar, produz-se uma abertura para um novo significado sobre aqueles jovens, indivíduos invisibilizados socialmente e cuja presença na praça está vinculada geralmente a

uma ideia de ameaça e sujeira. Jorge ilumina a possibilidade daqueles indivíduos serem percebidos no âmbito do comum, iguais no direito de um trato desprovido de preconceito em virtude de sua condição social e econômica. O aperto de mãos devolve ao jovem o trato digno a que ele tem direito na sociedade, porque Jorge o trata como “qualquer um”.

Vale ressaltar que não se trata de um ação com fins sociais. Jorge não vai à rua para interagir com aqueles ditos marginalizados, como que propondo um recorte de um “público-alvo”. As trocas efetuadas a partir da dinâmica instaurada em “Despacho” se dão exclusivamente em virtude das circunstâncias contextuais (fluxo de pessoas, deslocamento de Jorge, respostas mais diretas dos transeuntes).

Nesse sentido, não é possível afirmar que a escolha por essa interação partiu de Jorge, mas do mútuo interesse entre o artista e os jovens. Ambos se permitiram ao encontro e uma vez esse encontro efetivado, construído a partir de uma aproximação não-planejada, gerou-se certa tensão em torno dos padrões que delimitam o espaço daqueles indivíduos na sociedade.

O pensamento que envolve “Despacho” apresenta uma significativa transformação no curto espaço de tempo entre a sessão “estudos sociais – despacho” e “Despacho II”, no sentido da atenção de Jorge flexibilizar sua autossatisfação performática em favor da possibilidade de um encontro com os desconhecidos. Há uma nítida mudança de parâmetro para a realização da experiência. A dança perde sua forma impositiva, autocentrada, para ganhar contornos de uma ação mais voltada para “fora”, para os outros. A receptividade entre Jorge e transeuntes se torna um parâmetro dramático, uma ação dispositiva.

Essa nova condição da dramaturgia de “Despacho” vai se encontrar ainda mais esgarçada anos depois. Na sessão que Jorge realizara em São Paulo, no ano de 2015, e registrada por meio de uma resenha crítica escrita pela coreógrafa e diretora Luciana Lara³³, nos deparamos com um parâmetro mais nitidamente definido: “Despacho” se torna um convite para dançar.

De acordo com a descrição de Lara, Jorge já não se restringe a gestos para se comunicar com os transeuntes; a palavra é introduzida na composição e “sublinha” o interesse que o performer tem de estabelecer contato com desconhecidos por meio de sua dança.

33 Sessão realizada no bairro de Santo Amaro, em São Paulo, compondo programação do projeto Modos de Existir: Intervenções, sob organização do Sesc Santo Amaro. A resenha crítica intitulada “Um homem, a dança e o outro” está disponível no site: <<http://modosdeexistir.sescsp.org.br/objeto/um-homem-a-danca-e-o-outro/>>. Acessado em: 26/11/2017.

Na apresentação descrita por Lara, Jorge usa seus movimentos "fora do padrão" como uma isca para um diálogo. Ele quer se aproximar das pessoas, quer conversar com elas. "Ao ser notado, estabelece contato e propõe dançar para outro. A partir da resposta do outro, Jorge fala, move, conversa, dança tudo ao mesmo tempo".

Lara chama "Despacho" de uma "proposição-pedido". Jorge pergunta às pessoas se pode dançar para elas. Mas sugere que ele o faz já dançando. Em meio a um contexto em que a violência, o consumo exacerbado, o medo, a pressa, a indiferença encontram-se instaurados como regra, "Despacho" se apresenta como uma alternativa regida pelo afeto, pelo interesse e curiosidade sobre o outro, pela interrupção do ritmo acelerado do dia a dia para uma conversa desconectada da rotina.

A noção de receptividade como parâmetro em "Despacho" é exposta de maneira mais evidente na resenha crítica escrita pelo jornalista Sérgio Maggio, sobre a sessão realizada em 2016. Maggio fala de um "jogo singular a dois" que se constrói frente ao "nível de resistência do interlocutor".

A percepção de Maggio sobre "Despacho" aponta para a ideia do convite a "aproximações e possibilidades". Portanto, aquela composição de 2009, na praça Deodoro, que sinalizava uma descoberta por parte de Jorge a respeito da distinção entre uma dança totalitária e uma composição nutrida pelo interesse recíproco entre artista e transeuntes, encontra-se levada ao "extremo" nas sessões descritas por Luciana Lara e Sérgio Maggio.

A palavra, que Jorge, *a priori*, evitava como recurso na sua composição, ganhou status de um parâmetro também possível. Sem que isso significasse, necessariamente, o distanciamento da performance enquanto experiência circunscrita no campo da dança.

O que ocorre com a inserção da palavra em "Despacho" é mais um sinal da receptividade de Jorge em relação ao outro. Um fato frequente durante a realização de experimentações artísticas nos espaços públicos, a articulação de falas e comentários a respeito daquele determinado acontecimento, passou a ser aproveitado por Jorge como mais um caminho possível para o encontro com o outro que não somente o corpo em movimento. Segundo Lara: "Ao ser notado, estabelece contato e propõe dançar para o outro".

As escolhas de Jorge na composição de "Despacho", mesmo quando ainda prevalecia certa atitude autocentrada, sempre carregaram uma proximidade com o universo do cotidiano da cidade. A ideia de constituir com sua performance um

espetáculo cênico, nos termos de uma apresentação onde os limites entre cena e público, artista e cidadão são evidentes, não pode ser localizada como um parâmetro na dramaturgia da dança de Jorge, mesmo quando em certas sessões era a autossatisfação performática do artista que predominava na experiência.

Por essa perspectiva, o desenrolar de diálogos informais emerge na dramaturgia de “Despacho” como mais um fator, aliado às vestimentas em nítido acordo com os padrões hegemônicos dos contextos urbanos e à dinâmica de seus movimentos frequentemente diluídos no grupo de gestos e comportamentos típicos dos espaços públicos (andar, sentar, acenar, sorrir, parar), sinalizando que a performance de Jorge caminhava no sentido contrário ao da espetacularização da sua dança.

Essa percepção é abordada por Lara logo no início do seu texto. Quando a coreógrafa propõe “descansar” o termo “beleza” para atribuir a “Despacho” o que ela chama de “buniteza”, ela faz um convite para nos desprendermos de uma perspectiva idealizada sobre dança e reconhecermos na simplicidade, proximidade e estado “menos cosmético” do trabalho de Jorge o valor estético que sua obra possui, ainda que se apresente desviante dos padrões hegemônicos.

Nesse sentido, a defesa que se faz é a de que “Despacho” não atende a uma lógica que espetaculariza a dança. Jorge produz sua ação numa direção diferente, mais próxima do cotidiano; uma configuração infiltrada na lógica do comum, expressa na roupa que usa e nas atitudes frente aos transeuntes, agindo como mais um naquele meio, deixando que encontrem a sua dança ao invés de reclamar a atenção toda para si.

A experiência é uma totalidade que envolve uma série de ações não restritas ao que o senso comum estabelece como dança. “Despacho” problematiza o cruzamento entre arte e cotidiano, propondo um entendimento de que não se trata de mundos separados e incomunicáveis.

Na medida em que Schutze compõe sua dança, utilizando-a como estratégia para estabelecer contato com pessoas as mais variadas e diferentes possíveis que circulam pelos espaços públicos, e o faz priorizando um tipo de interação que se interessa pelo outro da maneira como esse outro se coloca e não no sentido de se impor como uma ação a ser observada, o artista instaura um tipo de evento onde os afetos e toda sua carga circunstancial e espontânea são convocados em detrimento da impessoalidade predominante nas relações sociais contemporâneas, e com destaque para a dinâmica dos espaços públicos.

Maggio, por exemplo, atenta para possibilidade de “Despacho” produzir afetos que não se restringem a trocas sustentadas numa relação de simpatia, simplesmente, pois que a performance de Jorge também “instala laços que [...] estranham ou repulsam”.

A performance de Schutze, no relato de Maggio, é descrita como um desafio a qual se lança o artista; um passo arriscado porque não impõe restrições prévias, mas antes se coloca disponível no espaço público para as possibilidades de trocas que sua dança for capaz de desencadear, seja com “uma vendedora de guloseimas, um policial ou um evangélico que distribui panfletos de fé”.

Em certo sentido, é possível notar um caráter performativo na ação de Jorge, nos termos de Setenta (2008), uma vez que o artista não constrói sua performance para falar sobre algo, mais especificamente sobre a dificuldade de estabelecer uma aproximação entre desconhecidos, o artista faz da sua ação o próprio instrumento da produção dessas trocas. “Sai da representação, cai no afeto. É uma dança relação”, nos diz Luciana Lara.

O próprio título da performance surge a partir de uma interlocução, quando um transeunte acusa o artista de não estar dançando, mas sim de realizar um “despacho”. Jorge abraçou essa ideia, ainda que a afirmativa carregasse um teor ofensivo e depreciativo, e a usou em favor da construção conceitual e dramática da sua experiência.

Comparando os modos de Jorge operar “Despacho” no espaço público, descritos nas sessões aqui em foco, é possível afirmar que o processo criativo de Schutze foi permeado por constantes momentos de reflexão crítica sobre sua própria prática. Não no sentido restrito de ampliar com a improvisação seu repertório compositivo de movimentos, mas de devolver à sua dança maior contundência no que tange ao pensamento lhe era inerente.

Sua performance, assim, foi construída simultaneamente à sua realização. A cada nova sessão, diante do confronto com contextos variados, os parâmetros norteadores da composição foram tensionados e revistos, implicando a contínua reorganização da lógica operativa da experiência no espaço público.

“Despacho” demonstra, desse modo, ser um tipo de ação cuja organização é permeada por informações que possibilitam a diluição das fronteiras interessadas em pôr de um lado a arte e do outro o cotidiano, o artista e o público, a cena e a plateia. Os traços de Jorge e a maneira como sua composição entrelaça padrões de movimento ora destoantes ora aproximados do contexto em que se realiza, potencializa certo tensionamento da sua dança enquanto espetáculo cênico. O

artista insere sua dança no fluxo daquele contexto, borrando os limites entre andar, sentar, puxar conversa, dançar.

4.4 “DESPACHO” NA INTERSECÇÃO ENTRE DANÇA E ERRÂNCIA

O sentido de microrresistência à pacificação urbana se sustenta nessa pesquisa, muito especialmente, na ideia de uma atitude desviante do que o projeto urbano institui. E dessa forma, a errância é tratada como uma das experiências que pode dar visibilidade a essa ideia, porque o errante tende a abandonar os “condicionamentos urbanos” em favor de um modo próprio de apreensão da cidade.

Enquanto o projeto urbano é construído tendo a questão da orientação como preceito, a investida do errante assume um caráter desobediente a essa noção. Da mesma forma, ao passo que a lógica urbana da cidade contemporânea pressupõe a velocidade, a pressa, a urgência, o consumo frenético; o errante experimenta ritmos mais lentos, alternativos à dinâmica acelerada do fluxo urbano dominante.

Optando por uma interação com a cidade regida pela desorientação e lentidão, nos termos de Jacques (2014), o errante abre caminhos para uma experiência na qual o corpo não se vê reduzido às metáforas de produto, mercadoria ou imagem.

As dinâmicas processuais que caracterizam uma experiência errática são simultaneamente fonte e resultado dessa atitude desviante, porém não pertencem ao domínio exclusivo da prática errante. Podem se relacionar a outras ações, colaborando para a produção de dissenso no espaço público por outras vias. E é nesse sentido que se busca pensar uma aproximação entre a dança e uma experiência errática. Da mesma maneira que o errante, o artista também tem condições de produzir uma relação entre corpo e cidade de natureza tensionadora dos padrões dominantes da lógica urbana. E uma composição dramática de dança pode, então, sinalizar uma articulação com as dinâmicas de desorientação, lentidão e incorporação

É tendo isso em vista que o trabalho de Jorge em “Despacho” é tomado como um fenômeno passível de se verificar a possibilidade dessa aproximação. E, assim, os diferentes registros sobre a performance de Schutze, já apresentados na subseção anterior, configuram-se de certo modo como narrativas da sua experiência e abrem caminhos para se compreender em que medida sua dramaturgia estabelece contato com as dinâmicas processuais da prática errante.

No entanto, vale ressaltar que essa partilha de propriedades entre a dramaturgia da performance de Jorge e a experiência errática não se trata de um estado permanente ou da adoção de um modelo. Mas um estado de potência. Não se está afirmando, portanto, que “Despacho” seja uma espécie de errância. Apenas que seu modo de se organizar produz abertura suficiente para essa aproximação com a desorientação, lentidão e incorporação. Isso implica um nível significativo de instabilidade, pois para cada sessão, em cada praça, rua ou calçada, Schutze encontra uma lógica própria de articular sua performance, e assim a experiência ligada às dinâmicas da errância não necessariamente se efetua.

Mesmo porque, Jacques (2014) nos lembra que as dinâmicas processuais da errância se relacionam, porém de modo variável.

A incorporação acontece na maior parte das vezes quando se está perdido e em movimento do tipo lento. As três dinâmicas errantes podem se dar em ordens e intensidades variadas, mas elas se relacionam, mesmo que de formas distintas, e, assim, caracterizariam a errância. (JACQUES, 2014: 272).

O que está em jogo, portanto, é pensar a potência de “Despacho” enquanto produtora de dissenso, a partir do seu modo singular de construir uma relação entre corpo e cidade desobediente à lógica da orientação, da velocidade e da redução da subjetividade a níveis sempre baixos de complexidade.

Como foi apresentado na subseção anterior, o processo de composição dramática de “Despacho” se desenvolve no sentido da conquista de um modo de improvisar que se desloca de uma perspectiva autocentrada para uma abordagem exacerbadamente receptiva ao contexto de sua ocorrência.

É nesse processo de tessitura da coerência dramática da performance, aliando improvisação e um trato dialógico com o espaço público, que Jorge desencadeia uma ação dotada de potente intersecção com a experiência errática. Contudo, Isso não ocorre de forma intencional. Antes, diz respeito a um modo particular de perceber o trabalho de Schutze.

De início, o que se nota é a existência de uma intrincada conexão entre o interesse do artista em travar diálogos com desconhecidos, sua atitude receptiva em relação ao outro e a prática da improvisação, favorecendo uma experiência entretecida por constantes momentos de desorientação. A maneira como esses três fatores se complementam e se tensionam frente à organização da ação em relação à cidade, produz um tipo de deslocamento do artista no espaço público semelhante

a de um errante, que explora as ruas da cidade sem estabelecer previamente um caminho a ser percorrido.

Como fica explícito nos vídeos citados na subseção anterior, em “Despacho” o espaço de ocorrência da dança não é demarcado de forma rígida pelo artista; não se tem a intenção de estabelecer uma separação entre espaço de cena e espaço de assistência. Jorge percorre o espaço urbano nas mais variadas direções, desobediente às normas orientadoras do projeto urbano, porque se lança ao encontro do outro desconhecido.

Por essa perspectiva, a desorientação emerge como dinâmica em “Despacho” muito em virtude do fato de que o deslocamento de Jorge durante a performance não se encontra predefinido, mas antes toma como um dos seus parâmetros de ocorrência as interlocuções com os mais variados transeuntes, mesmo aqueles em trânsito. Como numa deriva, o sentido de jogo encontra-se implícito e a regra é encontrar pessoas.

Esse aspecto é, de certa forma, sinalizado na resenha crítica produzida por Maggio quando ele sugere que Schutze se desloca como uma criança, movendo-se em tom de brincadeira por entre os objetos e espaços que se interpõem entre ele e os seus possíveis interlocutores, explorando aquele determinado contexto nas mais variadas direções. Jorge “caminha por entre obstáculos que os distancia, como mesas, balcão de roupas em liquidação e postes”. E também “se desenrola no asfalto”.

Já Luciana Lara cita uma possível fala de Schutze durante a sessão que ela presenciou, que sugere um deslocamento suscetível de mudanças de direção desprovido de um acordo prévio do artista. Diz Jorge a um de seus interlocutores: “Não, não precisa parar não, eu vou dançando e acompanhando você”. Fica implícito que tão logo esse diálogo se encerrasse, Jorge já buscaria em outro interlocutor uma nova possibilidade de troca, alterando assim a sua trajetória no espaço público.

Da mesma maneira como acontece nas experiências erráticas, também em “Despacho” o nível de desorientação expresso na ação de Jorge desencadeia a ruptura com o ritmo acelerado das cidades contemporâneas e, assim, experimenta-se certo ritmo mais lento, não necessariamente vinculado a um movimento dessa qualidade, mas no sentido de que a maneira como o artista produz sua ação convida a uma troca com a cidade desviante da pressa, da velocidade tão marcante na rotina do indivíduo dos grandes centros urbanos contemporâneos. Seja quem passa e para, curioso pela dança de Jorge, ou quem já se encontra por ali e se distrai da sua

rotina para vê-lo e falar com ele, em ambos os casos, a relação de temporalidade naquele dado espaço-tempo se encontra comprometida, submetida a uma dada interferência que desestabiliza minimamente a experiência particular que cada interlocutor pode ter da lógica da pressa urbana.

É possível pensar a lentidão como dinâmica em “Despacho” não exatamente pela produção de movimentos dessa natureza, mas pela maneira como a dança de Jorge desestabiliza o ritmo predominantemente acelerado das pessoas nos espaços públicos a partir da sua interlocução com os transeuntes.

Maggio atenta para essa questão, quando descreve a ação de Jorge nos seguintes termos: “Num tempo que não é o do relógio, instala laços que seduzem, envolvem, estranham e repulsam”. A troca entre estranhos, a iniciativa do performer de se dirigir a pessoas que não conhece para que lhe permitam dançar para elas ou bater um papo, é um modo de interromper o ritmo acelerado do cotidiano das ruas da cidade, inserindo na lógica urbana dominante mais uma camada perceptiva sobre a experiência da alteridade.

Por esse ângulo, talvez a lentidão seja a dinâmica mais latente na dramaturgia de “Despacho”. Afinal, ao contrário de um errante, Jorge não intenciona se perder durante sua ação. O raio da sua atuação não pode ser comparado às caminhadas de um *flâneur*, por exemplo. Também não se equipara a uma deriva. O interesse de Jorge pelo “outro” urbano, no entanto, pode se relacionar com o instinto devorador do deambulante, que se põe em frequente confronto com a multidão.

Por fim, é muito provavelmente nos “laços” estabelecidos entre Jorge e seus interlocutores que podemos perscrutar algum sentido da dinâmica da incorporação. A performatividade inerente ao trabalho de Jorge, na condição de um “convite” que se enuncia no e pelo corpo antes de virar verbo, tende a produzir situações de deslocamento dos seus interlocutores em favor da suspensão temporária das urgências cotidianas; e assim eles expressam, em certa medida, a autonomia dos sujeitos de se “desocuparem” das suas obrigações rotineiras e burocráticas para experienciarem espaços e tempos que, *a priori*, não lhes são concedidos naquele contexto.

O que decorre daí é a produção de novos registros sensíveis da cidade no corpo, novas corpografias, que mesmo temporárias, auxiliam na abertura de outras formas de se organizar a dinâmica interativa entre corpo e cidade.

O modo como Schutze organiza a dramaturgia de “Despacho” parece não apenas tensionar os padrões dominantes que impregnam o contexto urbano, mas também fere o próprio sentido de espetacularidade da dança.

O uso de trajes que não o diferencia dos demais transeuntes; a construção de uma dinâmica de movimentos que se intercala entre o inusitado e o esperado no contexto do espaço público; a ausência de movimentos e limites preestabelecidos que demarquem os lugares da cena e do público, são alguns aspectos que produzem significativa incerteza sobre a condição de obra cênica em “Despacho”.

Perceber “Despacho” por esse ângulo é, nesse sentido, conferir ao trabalho de Schutze um potente caráter de microrresistência ao processo de pacificação urbana. Apresentando-o não como um modelo a ser copiado, mas como uma ação cujas relações constitutivas favorecem a emergência de padrões de informação alternativos àqueles predominantes nos espaços públicos espetacularizados.

Sob essa perspectiva, a performance de Jorge parece agir tal como seu nome indica, lançando-se em encruzilhadas, entre olhares e afetos, e enuncia um modo próprio da dança produzir rupturas, ainda que circunstanciais, nos modos hegemônicos de organização urbana, desobstruindo os fluxos de energia que comprometem a comunicação entre corpo e cidade.

DERIVAS INCONCLUSAS

Conclusão: nos entremeios microscópicos – produto final dos afetos enrolados na parede da carne humana por dentro -, eu colapso.
(Magno Almeida)

O interesse dessa pesquisa se dirige à investida da dança nos espaços públicos. Foram desenvolvidos três níveis de descrição sobre uma relação responsável por diversas inquietações e experimentações cênicas particulares e de outros artistas. Os questionamentos aqui articulados se interessam em deslocar acordos tácitos e hegemônicos sobre o assunto no qual transita.

Durante a pesquisa, investigou-se em que medida uma experiência de dança realizada no espaço público pode se configurar uma ação que desestabiliza, ainda que temporariamente, certos padrões hegemônicos de organização dos corpos e ambientes, no contexto da cidade contemporânea.

A aposta incidiu sobre a hipótese de que uma composição dramática de dança nutrida mais por uma atenção ao seu contexto de ocorrência e menos interessada numa postura autocentrada, amplia as chances da experiência artística produzir dissenso, ou seja, reorganizar circunstancialmente o âmbito do sensível, dando visibilidade a aspectos alternativos à lógica contextual dominante. Isso implica um sentido político significativo, uma vez que se abre a possibilidade para uma experiência da alteridade mais complexa do que propõe a lógica urbana das cidades contemporâneas.

Para sustentar essa hipótese, foi preciso entender que a experiência do corpo na cidade tende à homogeneização (cultural, social, política), uma vez que se encontra submetida a um processo de âmbito global, ligado à lógica de consumo e que age sobre a sociedade no sentido da espetacularização das cidades e reificação dos corpos. Os processos de pacificação e espetacularização urbanas produzem segmentação social e domesticação das diferenças, entre seus efeitos mais notáveis, reduzindo a experiência corporal a níveis de complexidade muito baixos, comprometendo o sentido de cooperação entre indivíduos de universos muito distintos e a coesão social no que tange ao exercício democrático de direito.

Uma ação artística de dança, cuja dramaturgia não se organiza a partir da autossatisfação performática do artista, mas que ao contrário reconhece no seu contexto de ocorrência valor dramático, traduz um pensamento sobre a relação entre corpo e mundo implicado na compreensão de que ambos encontram-se

imersos num fluxo ininterrupto de trocas de níveis e naturezas as mais variadas, afetando-se mutuamente e assim construindo junto a realidade.

Por esse ângulo, a cidade não é percebida como um mero lugar ou cenário a ser ocupado e tão pouco a dança é uma ação totalmente independente do tempo e espaço onde se desenvolve. A dança que se constrói sob essa premissa tem ampliadas suas condições de produzir potentes rupturas dos padrões que favorecem uma relação espetacularizada entre corpo e cidade.

Trata-se, portanto, de um exercício de atenção voltado mais às relações e menos às coisas. Porque as coisas nada mais são do que o resultado transitório dos acordos estabelecidos entre corpo e ambiente, ou seja, das relações. Que tipo de acordos tem se perpetrado e configurado a experiência do corpo nos contextos social, cultural, político e econômico das nossas cidades? Que tipo de acordos (dramatúrgicos) tem configurado as experiências de dança na contemporaneidade, em especial, aquelas ações realizadas nos espaços públicos?

Existem muitas formas de compor uma dança, independente do que se quer falar. Especialmente, porque a dança é uma enunciação do corpo; cabe ficar atento à maneira como o corpo lida com os assuntos dos quais busca aproximação. Portanto, não se está defendendo um modo específico de produzir experiências de dança nos espaços públicos. Também não houve o interesse de separar a produção de dança entre obras que possuem ou não função política, mas sim de apontar que tal condição está implicada nas relações circunstâncias estabelecidas no ato de ocorrência da experiência artística. Diferença sutil, porém decisiva, porque dilui a possibilidade de uma relação dualista entre espetáculo e microrresistência. As singularidades dos corpos, das cidades e das experiências de dança precisam ser levadas em conta.

Por esse ângulo, evidencia-se o caráter relacional que constitui uma composição dramatúrgica de dança. Nem a cidade é um simples lugar a ser ocupado, um palco onde as ações se desenrolam de forma independente. Tão pouco a dança é uma ação autossuficiente. Ambas estão coimplicadas.

Para pensar o sentido de microrresistência, a prática da errância foi uma chave decisiva para o trabalho. A ideia de que esse tipo de experiência envolve três dinâmicas processuais (desorientação, lentidão e incorporação) sob as quais o corpo estabelece com a cidade um trato desviante do que o projeto urbano institui, se configurou um potente material para se articular com o processo de composição dramatúrgica do corpo na cidade.

Isso implica uma aproximação entre dança e experiência errática, não no sentido de se tomar uma pela outra, mas de entrever a partilha de propriedades, identificando na dança a possibilidade dela apontar uma dramaturgia com potencialidade para estabelecer uma relação com o espaço urbano igualmente nutrida pela desorientação, lentidão e incorporação.

A prática da improvisação se apresentou como uma possibilidade de favorecer essa partilha de propriedades entre dança e errância. Mas não como uma condição, uma vez que a improvisação também pode se constituir uma ação aut centrada, apresentando uma tessitura dramática articulada predominantemente sobre os hábitos compositivos do artista, em detrimento de sua disponibilidade em conferir sentido dramático, sob propósito, ao contexto de ocorrência da sua experiência.

Ainda que a argumentação teórica apresente o assunto no âmbito das generalizações, as reflexões aqui desenvolvidas se desdobram muito especialmente a partir de um fenômeno em particular. Uma experiência artística específica, cujo modo de operar é a fonte nascente das principais atividades dedutivas geradoras da hipótese do trabalho.

“Despacho”, performance de dança criada no espaço público pelo artista Jorge Schutze, é a ação cuja coerência dramática favoreceu uma significativa mudança de perspectiva sobre a abordagem a ser adotada, bem como um modo consistente de se conectar aos pontos de interesse da investigação.

Não se trata de defender um modelo sobre a relação entre dança e função política. Mas de reconhecer nessa experiência uma série de aspectos que contemplam a complexidade do assunto em vista. Ao se debruçar analítica e criticamente sobre “Despacho”, o que se pretende é, antes de tudo, possibilitar um olhar sobre o fenômeno em níveis diferentes de descrição, e não constituir um estudo de caso.

A legitimidade e justificativa dessa escolha se sustenta principalmente no sentido de continuidade do trabalho de Schutze voltado à exploração do espaço público e, no caso específico de “Despacho”, por sua longa trajetória de apresentações marcada por uma série de registros crítico-reflexivos, não só por parte do artista compositor, mas de outros especialistas da área e críticos de arte.

Assim, com base em alguns vídeos e nas resenhas críticas produzidas sobre a performance, foi possível articular uma reflexão sobre a hipótese aqui levantada contemplando as questões expostas acima. Porém sem a pretensão de encerrar verdades sobre o assunto ou forçar uma compreensão unívoca sobre o que a performance de Schutze faz ou deixa de fazer.

Mas é preciso também reconhecer nessa escolha o seu valor afetivo. Jorge é um profissional que atuou na cidade de Maceió, contexto urbano onde nasceram as primeiras inquietações dessa pesquisa. Um artista que decidiu viver e criar em Alagoas, desenvolvendo uma série de trabalhos dotados de significativa coerência com o contexto social, político, cultural e econômico desse Estado. Suas obras sempre apresentaram alguma medida de conexão dramática com a realidade alagoana.

Sua atuação no cenário alagoano lhe rendeu diversas conquistas mas também alguns dissabores. Seu modo próprio de se relacionar com os outros, com o mundo, tendia não raras vezes a desestabilizações do que ele chamava de ‘burocracias’ das relações sociais. Jorge não passava despercebido, seja pelo seu modo de falar, de andar, de sorrir, de puxar conversa, pelo azul de suas roupas e, especialmente, por sua dança. A diferença articulada pela sua presença era da natureza do conflito.

Ter a oportunidade de conhecê-lo, de vê-lo em cena e de compartilhar a cena com ele produziu ecos que reverberam não apenas no meu trabalho artístico, mas suspeito que também no de outros profissionais que com ele conviveram. Essa pesquisa revela apenas uma pequena parcela da relevância de sua atuação no mundo e busca na medida do possível garantir a continuidade do pensamento inerente ao seu fazer artístico que nunca esteve dissociado da sua vida cotidiana. Uma tarefa difícil porque empenhada em não se confundir com a exaltação gratuita a um artista. O jogo aqui é de outra natureza, um exercício de produção de conhecimento, comprometido com a observação responsável e consequente de um fenômeno no qual Jorge estava implicado.

Assim sendo, a ideia de conclusão não se reduz ao término ou fim de uma jornada. Antes é melhor falar de “considerações transitórias”. Trata-se da estabilização temporária de ideias, reflexões e questionamentos, cujas coerências instauradas tendem a favorecer sua replicação em outros contextos, em aventuras que já tem se desenhado virtualmente junto a parceiros de cena e de vida, que assim como Jorge, me dão orgulho ter por perto.

Que esse trabalho auxilie outros estudantes e pesquisadores em suas reflexões, ainda que pela via da discordância ou identificação das incompletudes, já que como tudo que é dinâmico, a produção de conhecimento está sempre se aprontando, errando por caminhos muitas vezes improváveis e por isso sempre produzindo novidade.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Magno. *Pelos poros e pequenos apelos*. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2015.
- _____, Magno. *Composição para além-vértebras*. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2016.
- BAUMAN, Zygmunt. *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Trad.: Mauro gama, Cláudia M. Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- _____, Zygmunt. *Confiança e Medo na cidade*. Trad.: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- BITTENCOURT, Adriana. *Imagens como Acontecimentos – dispositivos do corpo, dispositivos da dança*. Adriana Bittencourt Machado. Salvador: EDUFBA, 2012.
- BRITTO, Fabiana D. *Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea*. 1ª ed. Belo Horizonte: Fabiana D. Britto. 2008.
- BRITTO, Fabiana Dutra & JACQUES, Paola B. *Cenografias e Corpografias Urbanas: um diálogo sobre as relações entre corpo e ambiente*. in: Cadernos PPG-AU/FAUBA, número especial Paisagens do Corpo, PPG-AU/UFBA, Salvador, 2008.
- _____. *Corpocidade: arte enquanto micro-resistência urbana*. in: Fractal: Revista de Psicologia, v. 21 – n. 2, p. 337-350, Niterói/RJ, Maio/Ago, 2009.
- _____, Fabiana D. *Corpo e Ambiente: co-determinações em processo*. IV ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil, 2008.
- _____, Fabiana D. *Processo como lógica de composição na história e na dança*. in: Revista Eletrônica Sala Preta, v. 10, PPGAC/USP, São Paulo, 2011.
- _____, F. D. *Corpo, dança e ambiente: configurações recíprocas*. In: Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança (2011) Dança: contrações epistêmicas, 2., 2011, Porto Alegre. Anais eletrônicos. Porto Alegre: UFRGS, 2011. Disponível em: <http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/6-2011-2.pdf> Acesso em: 29 jan 2017.
- _____, Fabiana D. *Co-implicações entre corpo e cidade: da sala de aula à plataforma de ações*. In: BRITTO, Fabiana Dultra & JACQUES, Paola Berenstein (Org). *Corpocidade: debates, ações e articulações*. Salvador: EDUFBA, 2010, p. 12-21.
- SOCIEDADE do Espetáculo, A. Direção: Guy Debord. Produção: Silmar Films. Paris: Guy Debord, 1973. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=q0AJ66Rb-1o>>. Acesso em: 12 fev. 2016.
- DAWKINS, Richard. *O Gene Egoísta*. Trad.: Geraldo H. M. Florsheim. Ed. Itatiaia: Belo Horizonte, 2001.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Trad.: Francisco Alves e Antonio Monteiro. Ed. Antipáticas: Lisboa, 2005.

GREINER, C. *A Dança como estratégia evolutiva da comunicação corporal*. In: Revista LOGOS: Comunicação e Artes. Ano 10, nº18. Rio de Janeiro RJ, 2003.

_____, Christine. *O Corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume editora, 2005.

HÉRCOLES, R. *Formas de Comunicação do Corpo – novas cartas sobre a dança*. 2005. 138 folhas. Dissertação de Doutorado - Unicamp. São Paulo. 2005.

_____, Rosa. *A Composição da Ação pelo Corpo que Dança*. Anais do 2º Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança – Dança: contrações epistêmicas, 2011. Disponível em: <http://brunaspoladore.blogspot.com.br/2012/09/blog-post_9.html>. Acessado: 04/11/2014.

JACQUES, Paola B. *Elogio aos Errantes*. 2ª ed. EDUFBA: Salvador, 2014.

_____, Paola B. *Zonas de Tensão*. In: BRITTO, Fabiana Dultra & JACQUES, Paola Berenstein (Org). *Corpocidade: debates, ações e articulações*. Salvador: EDUFBA, 2010, p. 106 – 119.

_____, Paola Berenstein & JEUDY, Henri Pierre (org). *Corpos e Cenários Urbanos*. Bahia: Edufba, 2006.

KATZ, H. e GREINER, C. Em busca de uma epistemologia indisciplinar. in KATZ, H.; GREINER, C. (Orgs) *Arte e Cognição: corpomídia, comunicação e política*. Ed. Annablume. São Paulo, 2015

KATZ, Helena. *Um, Dois, Três. A dança é o pensamento do corpo*. 1ª ed. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.

_____, Helena. *O papel do corpo na transformação da política em biopolítica*. Trama interdisciplinar – Ano 1 – Volume 2 – 2010.

LUBISCO, N. M. L e VIEIRA, S. C. *Manual de estilo acadêmico: Trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses*. 5. ed. – Salvador: EDUFBA, 2013.

MARTINS, C. *Improvisação Dança Cognição: os processos de comunicação no corpo*. 2002, 129 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica (PUC). São Paulo, 2002.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Trad: Eliane Lisboa. Ed. Sulina. Porto Alegre, 2011.

PRIGOGINE, I. *Ciência, razão e paixão*. In: CARVALHO, E.; ALMEIDA, M.C.(Orgs). *Ilya Prigogine: ciência, razão e paixão* (Orgs). 2ªed. revista e ampliada. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. Trad.: Ivone C. Benedetti. Ed. WMF Martins Fontes. São Paulo, 2012.

ROSENDO, Milton. *Os Moinhos*. Maceió: EdUFAL, 2009.

SCHUTZE, J. *Despacho – o corpo que dança e a pedagogia dos relacionamentos*. Dissertação (Graduação em Teatro-Licenciatura). Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Maceió, 2011.

SENNETT, Richard. *Juntos – os rituais, os prazeres e a política da cooperação*. Trad.: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2012.

_____, Richard. *O Declínio do homem público*. Trad: Lygia Araújo Watanabe. 1ª ed. Record: Rio de Janeiro, 2014.

SERPA, Angelo. *O espaço público na cidade contemporânea*. Ed. Contexto. São Paulo, 2007.

SETENTA, Jussara S. *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*. 1ª ed. EDUFBA. Salvador, 2008.