



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**



JUSCELINO FERREIRA MENDES JUNIOR

**CARTOGRAFIA DE SI: PISTAS POSSÍVEIS PARA MODOS DE PRESENÇA NA
VIDA E NA PERFORMANCE**

UBERLÂNDIA/MG

2020



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**



JUSCELINO FERREIRA MENDES JUNIOR

**CARTOGRAFIA DE SI: PISTAS POSSÍVEIS PARA MODOS DE PRESENÇA NA
VIDA E NA PERFORMANCE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em artes cênicas.

Linha de Pesquisa: Estudos em artes cênicas – Poéticas e Linguagens da Cena.

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

UBERLÂNDIA/MG

2020

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

M538 2020	<p>Mendes Júnior, Juscelino Ferreira, 1991- Cartografias de si: Pistas Possíveis Para Modos de Presença na Vida e na performance [recurso eletrônico] / Juscelino Ferreira Mendes Júnior. - 2020.</p> <p>Orientadora: Juliana Soares Bom-Tempo. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Artes Cênicas. Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.di.2020.789 Inclui bibliografia.</p> <p>1. Teatro. I. Bom-Tempo, Juliana Soares, 1981-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós- graduação em Artes Cênicas. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU: 792</p>
--------------	---

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
 Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
 Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1V - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
 Telefone: (34) 3239-4522 - ppgac@iarte.ufu.br - www.iarte.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Artes Cênicas				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico				
Data:	26 de dezembro de 2020	Hora de início:	10:00	Hora de encerramento:	13:00
Matrícula do Discente:	11812ARCO06				
Nome do Discente:	Juscelino Ferreira Mendes Júnior				
Título do Trabalho:	CARTOGRAFIA DE SI: PISTAS POSSÍVEIS PARA MODOS DE PRESENÇA NA VIDA E NA PERFORMANCE				
Área de concentração:	Artes Cênicas				
Linha de pesquisa:	Estudos em Artes Cênicas: Poéticas e Linguagens da Cena				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	IMAGENS EM PERFORMANCE: INTERVENÇÕES URBANAS E A MOBILIZAÇÃO DOS SIGNOS				

Reuniu-se através da plataforma virtual Zoom, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, assim composta: Professores Doutores: Juliana Soares Bom-Tempo (UFU/IARTE), orientador(a) do(a) candidato(a); Mara Lúcia Leal (UFU/IARTE) e Henrique Saidel (Departamento de Arte Dramática/UFRGS).

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

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

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

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

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



Documento assinado eletronicamente por **Juliana Soares Bom Tempo, Presidente**, em 26/12/2020, às 12:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Henrique Saidel, Usuário Externo**, em 30/12/2020, às 16:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mara Lucia Leal, Professor(a) do Magistério Superior**, em 05/01/2021, às 16:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2478462** e o código CRC **963F3B11**.

Dedicatória

Aos que vieram antes de mim e tornaram possível transformar sonhos em realidade e mundos por vir. A vocês minha eterna gratidão.

Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível.

Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade. Entender é uma criação, meu único modo. Precisarei com esforço traduzir sinais de telégrafo – traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço, e sem querer entender para que valem os sinais. Falarei nessa linguagem sonâmbula que se eu estivesse acordada não seria linguagem.

(CLARICE LISPECTOR).

AGRADECIMENTOS

Gostaria de começar agradecendo todas pessoas que tornaram esse ano menos pesado, aos profissionais de saúde que atuaram na linha de frente nessa pandemia, a todos aqueles que ajudaram o próximo, e prestar solidariedade a todos aqueles que se foram, espero que possamos carregar partículas de cada um de vocês em nossas existências.

Esse trabalho não seria possível sem o apoio daqueles que amo tanto e que fazem dessa vida um bom encontro. Agradeço aos amigos que fiz durante essa jornada e que mantém a coragem de gostar de mim, apesar de mim... como diz Maria Bethânia.

Agradeço imensamente a minha família, em especial a minha Mãe e meu Pai que sempre fizeram de tudo para que eu pudesse sonhar outros mundos, e que pudesse sair do interior de Goiás e me tornar um pesquisador-artista. Agradeço a meu irmão Celso pelo afeto e carinho durante esses anos juntos, a minha cunhada Thabliny por ser sempre tão gentil comigo, e em especial ao meu afilhado e sobrinho Celso Filho que chegou no meio desse caos e iluminou nossos corações, amo todos vocês. E também a Babi (cachorra) que vive conosco há mis de dez anos.

Agradeço em especial a minha tia Belinha que faleceu no ano de 2018 quando ingressei no mestrado, obrigado por sempre ter me apoiado em tudo, por ter me acolhido quando eu era uma criança e ter dito que era tudo bem ser gay, chego até aqui graças a todo respiro de vida que me deu.

A professora e amiga Juliana Bom-Tempo que foi um acontecimento que atravessou toda minha existência, desde as aulas de psicanálise em Rio verde até minha vinda para Uberlândia, obrigado pela (des)orientação na arte, na vida, na performance, na clínica e no caos, minha vida seria totalmente diferente se não fosse teu acolhimento, portanto, obrigado por tanto e por tudo. Je t'aime.

As princesinhas do cerrado Isis Anunciato e Nicolle Machado que juntos formamos uma panelinha para atravessar o caos, compomos tantos caminhos, aprendemos juntos, sofremos juntos... sempre juntos. O mestrado teria sido qualquer outra coisa sem vocês, por isso agradeço ao cosmos por ter colocado nos três juntos, desde o show do Di Melo até agora na defesa, pra sempre em meu coração.

A amiga Alana Araújo por termos tido o prazer de encontrar nesse percurso da pesquisa e mestrado e que se fez tão presente durante todo processo, dividimos a vida e o signo, obrigador por compartilhar tanta coisa comigo mesmo estando tão distantes, amo você.

A Mara Leal e o Henrique Saidel por terem participado da exame de qualificação e fizeram tudo ser tão leve, tinha uma ideia estereotipada da academia, que seria um lugar de pouco afeto e vocês dois mostraram um lado tão carinhoso, divertido e ao mesmo tempo implicados com a pesquisa, muito obrigado por compartilhar esse trajeto comigo, e por aceitarem participar da banca de defesa, guardarei com muito carinho esse encontro e afetos.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de pesquisa no último ano que foi imprescindível para a continuação dessa pesquisa, e desejo que mais pesquisadores possam receber incentivos pelo seu trabalho, ainda mais em tempos onde a educação, pesquisa e democracia está sendo atacada, pesquisar e resistir micro e macro-politicamente.

Agradeço ao Pedru Maia que foi quem olhou pra mim um dia e disse que eu era artista, mesmo quando nunca pensava nessa possibilidade, obrigado amigo pela sua grandeza no teatro e por ter despertado tantas coisas em mim, ao grupo Zi-Balangos.

Aos amigos que deixei em Goiás para me aventurar em terras mineiras, que sempre se fizeram tão presentes mesmo quando eu estava tão ausente, obrigado por suportarem minha distância e continuar me amando tanto e por fazerem dessa vida tão colorida, em especial à Thais Leão, Renata Leão, Guilherme Zilli, Matheus Freire, Lorryne Furquin, Fernanda Morreira, Esther Baroni e Jaime Moraes.

Ao corpo docente do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas por terem sido tão acolhedores, em especial aos docentes Jarbas Siqueira, Narciso Telles, Mara Leal, Juliana Bom-Tempo, Ana Carneiro e Eduardo de Paula, pelas trocas e provocações em disciplinas e por fazerem da sala de aula um espaço de produção de vida.

Agradeço ao curso de graduação em Dança da UFU que atravessou esse caminho de pesquisa fazendo com que eu ingressasse em outra graduação. Aos integrantes do Substantivo Coletivo que compartilham tanta vida e pesquisa em nossos encontros. Aos amigos que Minas e UFU me deu, cheguei aqui pisando devagar e logo fui tão bem acolhido e amado por todos, em especial aos amigos que moro junto Luciana e Marcelo, e também a gata Sami samira, a vocês todo meu afeto.

Ao grupo de pesquisa Asfalto que abriram tanto possíveis que nada disse seria real se não fosse nossos encontros, o caminho se tornou mais transgressor com vocês, em especial à Carla Fernanda, Silvio Antonelli, Isabella Barreto, Raphael Zezão, Carla Vilela, Fiamma, Marina, Marcia Franco, Juliana, Arthur Ayroso e Aline Salmin.

Aos queridos do projeto Por uma Clínica-Poética que agenciaram uma possibilidade de clínica que antes não imaginava existir, obrigado por cuidar de mim e dos outros com tanto

afeto e coragem necessária para atravessar o caos nessa jangada que criamos juntos, a vocês toda minha gratidão, queridos poéticos Geovanna Menezes, Isabella Giorgiano, Juliana, Marina e Karine.

Aos artistas que atravessaram minha vida de pesquisador e por isso fizeram parte dela, ao grupo EmpreZA, Berna Reale e Ayrson Heráclito, obrigado por gestarem tantas intensidades em suas ações, fico muito feliz de poder pesquisar mais sobre suas práticas.

Sei que deixei de citar alguns nomes aqui, peço desculpas a esses amigos, pois como libriano gosto de ser justo, porém, carrego em meu coração cada um que um dia compartilhou um sorriso ou enxugou lágrimas comigo. Sem encontro não sou nada, eu só existo na troca e por isso sempre serei grato a todes que cruzaram e fizeram dessa vida mais amorosa. OBRIGADO A TODES.

RESUMO

Esta pesquisa se propõe a acompanhar pistas de um corpo em performance, atravessado por encontros que transformaram e compuseram um modo de presença. Busca criar relações entre práticas performáticas que agenciam corpos em estados de presença e como tais estados podem gerar modos de existência implicados em criar a própria vida. Como se dá uma composição de possíveis modos de presença na performance? Como cartografar processos artísticos que dão a ver outras possibilidades de relação no encontro? A investigação faz um recorte na minha prática artística e performática de dois anos junto aos processos coletivos e individuais, e, também, junto a um campo de aliados poéticos e artísticos que compõem uma tessitura epistemológica. Convoco três coletivos e artistas da performance atuantes no Brasil sendo eles: Grupo EmpreZa (GO), Berna Reale (PA) e Ayrson Heráclito(BA), para criar diálogos entre suas performances e um possível campo teórico acerca do treinamento performativo, produção de subjetividade e encontro na relação com os estudos da presença e da produção de novos modos de vida. Além desses, trago três performances coletivas que aconteceram ao longo dos anos de 2017 a 2019, duas junto ao grupo de pesquisa Asfalto – texturas entre artes e filosofia, quais sejam: “Jardindigente (2017)” e “Buraco Negro (2017), e outra junto ao projeto de extensão Por uma Clínica-Poética chamada “Qual vida queremos? Praia na UFU (2019)” que trazem um pouco da construção coletiva de tais modos de presença. Por fim, apresento uma performance individual chamada “Como se grita no escuro? (2019)” que apresenta uma relação com a dança Butoh e suas possibilidades de produção de vida e de modos de presença.

Palavra-chave: Performance, Modos de Presença, Cartografia, Encontro.

ABSTRACT

This research proposes to follow clues of a body in performance, crossed by encounters that transformed and composed a way of presence. It seeks to create relationships between performance practices that manage bodies in states of presence and how these states can generate ways of existence implied in creating their own lives. How do you compose possible modes of presence in the performance? How to map artistic processes that reveal other possibilities of relationship in the encounter? The investigation makes a cut in my artistic and performance practice of two years together with the collective and individual processes, and, also, with a field of poetic and artistic allies that compose an epistemological texture. I call on three collectives and performance artists active in Brazil: Grupo EmpreZa (GO), Berna reale (PA) and Ayrson Heráclito (BA), to create dialogues between their performances and a possible theoretical field about performative training, production of subjectivity and encounter in relation to studies on the presence and production of new ways of life. In addition to these, I bring three collective performances that took place over the years 2017 to 2019, two with the research group Asfalto - textures between arts and philosophy, namely: “Jardindigente (2017)” and “Buraco Negro (2017), and another with the extension project For a Clínica-Poética called “Qual vida queremos? Praia na UFU (2019)” that bring a little of the collective construction of such ways of presence. Finally, I present an individual performance called “Como se grita no escuro? (2019)” that presents a relationship with the Butoh dance and its possibilities for the production of life and ways of presence.

Keyword: Performance, Ways of Presence, Cartography, Meeting.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Diagrama da Pesquisa	29
---------------------------------------	----

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Serão Performático #2.....	45
Imagem 2 - Serão Performático #2.....	46
Imagem 3 - Serão Performático #2.....	46
Imagem 4 - Serão Performático #2.....	47
Imagem 5 - Serão Performático #2.....	47
Imagem 6 - Serão Performático #2.....	48
Imagem 7 - Serão Performático #2.....	48
Imagem 8 - Serão Performático #2.....	49
Imagem 9 - Serão Performático #2.....	49
Imagem 10 - Quando Todos Calam.....	57
Imagem 11 - Transmutações da carne	65
Imagem 12 - Transmutações da carne	66
Imagem 13 - Transmutações da carne	66
Imagem 14 - Transmutações da carne	70
Imagem 15 - Transmutações da carne	71
Imagem 16 - Transmutações da carne	72
Imagem 17 - Transmutações da carne	72
Imagem 18 - Encontros Grupo Asfalto	82
Imagem 19 - Jardindigente	85
Imagem 20 - Jardindigente	86
Imagem 21 - Jardindigente	87
Imagem 22 – Jardindigente.....	88
Imagem 23 - Jardindigente	89
Imagem 24 - Jardindigente	90
Imagem 25 – Buraco Negro	93
Imagem 26 - Buraco Negro	94
Imagem 27 - Buraco Negro	95
Imagem 28 - Buraco Negro	96
Imagem 29 - Buraco Negro	97
Imagem 30 - Intervenção Clínica-poética	98
Imagem 31 - Convite virtual para a ação.....	100
Imagem 32 - Qual vida queremos?.....	101

Imagem 33 - Qual vida queremos?.....	102
Imagem 34 - Qual vida queremos?.....	104
Imagem 35 - Como se grita no escuro?	106
Imagem 36 - Como se grita no escuro?	109
Imagem 37 - Como se grita no escuro?	111
Imagem 38 - Como se grita no escuro?	112
Imagem 39 - Como se grita no escuro?	113

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO: TRAÇANDO PISTAS DE UM MODO POR VIR.....	17
2	PRIMEIRA PISTA: TRAÇANDO UMA CARTOGRAFIA DE SI.....	23
2.1	GÊNESE DE SI OU MEMÓRIAS DO PEQUENO JUNIOR	29
2.2	CONVOCANDO ALIADOS: CONSTRUÇÃO DE UM CAMPO COMUM ENTRE MULTIPLICIDADES	33
2.1.1	Afinal, o que estamos chamando de modos e estados de presença?	35
2.1.2	Criando corpos em tempestades: uma outra pista entre Grupo Empreza e treinamento performativo/territórios existenciais.....	44
2.1.3	Compartilhando modos de produção de presença: Berna Reale e possíveis produção de vida na performance	55
2.1.4	Redistribuição dos modos de vida: do encontro a performance social e política de Ayrson Heráclito.....	63
3	SEGUNDA PISTA: COLETIVIDADE DE SI.....	78
3.1	POÉTICAS ASFÁLTICAS	78
3.1.1	“Jardindigente 2017”: germinando modos de presença na performance.....	84
3.1.2	Buraco Negro (2017): cartografias do caos.....	91
3.2	CLINICA-POÉTICA: POR MODOS DE VIDA NA ARTE E CLÍNICA.....	98
3.2.1	Instaurando modos e praias... ..	99
4	QUARTA PISTA: ARTESÃO DE SI E POÉTICAS DO ESCURO	105
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS: O QUE SE DIZER DEPOIS DE UM FIM QUE ANUNCIA NOVOS COMEÇOS... ..	115
6	REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO.....	117

1 INTRODUÇÃO: TRAÇANDO PISTAS DE UM MODO POR VIR

É muito difícil pensar no começo ou no fim de um traçado e/ou de uma pista. Qual foi os encontros que tornaram possível que esta pesquisa nascesse e quais direções ainda podem apontar a continuação desta pesquisa? Desde já digo que essa pesquisa é resultado daquilo que vivi, dos encontros que tive, dos amigos que cultivei, dos teóricos que deixaram os olhos atentos para a vida e a arte; do clínico que, por vezes, reorganizou o caos. Trago aqui blocos de intensidades que passaram pelo corpo e criaram outros possíveis, uma performance, um gesto; modos de presença no mundo.

A pesquisa trata de experiências marcadas pela intensidade dos modos de existência. Suely Rolnik (1993) chama esses estados corporais produzidos pelo encontro do corpo com uma matéria nova de marcas, e, ainda afirma que precisamos encontrar formas e práticas de deixar tais marcas falarem e vazarem. Aqui faço um movimento de cartografar experiências que foram significativas na construção dessa pesquisa e que deram a ver modos de vida mais potente e de certa forma deixar com que estas marcas falem.

O ponto disparador de entrada da pesquisa se deu pela pergunta: “O que te dá tesão na performance?” feita pela Juliana Bom-Tempo¹ que coordenava o grupo de pesquisa Asfalto, estávamos fazendo uma performance no campus Umuarama da Universidade Federal de Uberlândia, tratava de uma performance chamada “amarrações coletivas”, e criávamos teias com barbantes e ocupávamos por uma semana este território construído dentro da universidade; respondi que o que me deixa feliz era ser artista e estar em cena, sentir o corpo pulsar e compartilhar com o outro aquele momento, ali no encontro. Tal pergunta fez olhar para trás buscando entender experiências que tivera ao longo de toda vez que fui artista e subi em um “palco”. É como se tudo fizesse sentido agora que encontro um território onde existir é possível, onde sonhos se tornam ações em performance e o corpo território de passagem. Dessa forma, faço o recorte da pesquisa para pensar, como se dá uma construção de modos de presença na performance? Como se dá a produção de corpos em estado de presença que agenciam outros modos de vida?

No decorrer de cada pista que ia se compondo percebo o quanto tais processos criavam e transformavam o corpo na relação com o outro e na performance, constituindo um “si” em processos de composição e decomposição. Por isso, proponho pensar a ideia de modos de

¹ Coordenadora do grupo de pesquisa Asfalto – texturas entre artes e filosofia e também coordena o projeto de extensão Por uma Clínica-poética.

presença fortemente ligada a uma produção de vida; a um modo de existência. Sendo assim, a ideia de cartografia de si vai permear toda a pesquisa, pois, o fazer da pesquisa acabou por acompanhar processos artísticos e de formação, e assim constituem tal cartografia de si por se tratar de experiências que foram transformadoras no sentido de construção de corpos, operando diversos processos de produção de subjetividade e de tesaõ pela vida.

O recorte da pesquisa se dá por experiências performáticas no período de 2017 a 2019, onde compartilho encontros que tive durante esse período junto ao grupo de pesquisa **Asfalto – texturas entre artes e filosofia** e o projeto de extensão **Por uma clínica-poética**; além disso, convoco aliados teóricos/poéticos para compor a proposição de uma cartografia de si na produção presente nessa pesquisa. Convoco aqui a cartografia por se tratar de uma pesquisa processual ligada a experiência da subjetividade, algo que não fixa sentidos no sujeito, sendo este apenas um elemento restrito na produção de subjetividade. Portanto, ao pesquisar, quando se inicia uma pesquisa cartográfica, há o acompanhamento de processos já em curso, “a pesquisa de campo requer a habitação de um território que, em princípio, ele não habita” (BARROS; KASTRUP, 2009, p.56). O que chamo aqui de “cartografia de si” se trata de um processo que não se refere ou representa o sujeito, e sim uma experiência que transpassa os contornos identitários pautados na constituição do sujeito na sociedade contemporânea e se vincula às forças que habitaram essas experiências e transformam os modos de existir no encontro.

Pesquisar o corpo levou a um mundo de descobertas, caminhos que traçaram um gesto de existência e agenciaram corporeidades ao longo do caminho, pude experimentar diversas possibilidades com o corpo e nas relações com o outro, com o espaço, sinto a vida mais potente desde que alguns processos corporais se tornaram abertos e sensíveis, hoje posso dizer que sinto meu corpo maior, no sentido de perceber os mundos plurais que se abriram e abrem quando faço corpo entre corpos. Sinto que estar nas artes cênicas foi uma espécie de chamado que recebi, e ainda hoje tento entender para onde devo continuar a caminhar. Pesquisar o corpo levou a entender um tempo do corpo, que é mais lento do que esse tempo cronológico que vivemos, é preciso parar e escutá-lo, deixar que ele seja o seu mestre, e isso será um aprendizado constante, pois a cada dia aprendo uma coisa nova, um modo diferente de se sentar e respirar. E isso é o objeto dessa pesquisa, as possibilidades de vida que um corpo pode gestar.

Formei em psicologia pela Universidade de Rio Verde no ano de 2016, e fui atravessado por problemas que haviam sido gestados anos antes de me formar, dois encontros

são crucias para que hoje possa dizer que pesquiso arte. Primeiro quando em 2010 tive a oportunidade de ingressar em um grupo de teatro chamado Zi-Balangos², lá tive a experiência de montagem de peças e oficinas. Tralhávamos todos os dias até meia noite e na época tinha trancado o curso de psicologia, pois me sentia perdido na vida, o teatro me trouxe de volta, reorganizou o caos que pairava naquela época, e foi aí que pude me engajar no campo das artes. Em cena, experimentei a potência transformadora que a arte tinha sobre o corpo na época, e umas das coisas que me lembro é; como eu me sentia vivo e pulsante no palco, algo que não percebia no cotidiano. Essa experiência marcante forjou uma ruptura na vida, que despertou o desejo de estudar e atuar nas artes cênicas, porém, no momento, não sabia como integrar meus conhecimentos adquiridos na graduação em psicologia com as artes cênicas.

Durante esse mesmo período após retomar o curso de psicologia havia tido cursos e oficinas com Juliana Bom-Tempo que colocava em questão o corpo na relação com a clínica, uma proposta diferente para pensar os modos de relação com o corpo na psicologia e isso ficou marcado como uma possibilidade além do currículo tradicional da psicologia. Quando finalizei o curso, a primeira coisa que fiz foi procurar e pedir ajuda sobre como trilhar um caminho entre a arte e psicologia. Foi então que, por um convite, vim até Uberlândia participar do evento “VII InterFaces Internacional – Performance e Pedagogia: Poéticas e políticas do corpo”³ no ano de 2016 e me deparei pela primeira vez com um evento artístico e acadêmico e, também, pela primeira vez vejo uma performance ao vivo; antes só tinha visto peças de teatro e lido sobre performance em livros. O evento abriu muito a perspectiva acerca dessas possibilidades na performance, e aí começo a estudar e pesquisar de forma mais profunda com o intuito de ingressar no mestrado em artes cênicas.

No mesmo ano cheguei a escrever um pré-projeto de mestrado para a seleção, entretanto, acabei reprovando na prova de proficiência em línguas e isso fez com que não fizesse a inscrição do processo seletivo; fiquei acabado por sentir o fracasso de falhar, porém isso me deu uma vontade maior em insistir. Acabei passando o restante do ano planejando como faria para ingressar no próximo ano, ter fracassado em 2016 foi necessário para que no próximo ano fosse possível mudar para Uberlândia. No ano de 2017 mudo para participar do grupo de pesquisa Asfalto – texturas entre artes e filosofia, que se propunha a pensar as relações entre a filosofia da diferença – mais especificamente Deleuze e Guattari - e as artes do corpo. Ingressei como aluno especial em disciplinas isoladas no curso de graduação em

² Grupo de teatro independente atuante na cidade de Rio Verde – GO.

³ Evento artístico produzido pelo curso de teatro da UFU com ênfase em pedagogia e performance no ano de 2016.

Dança da UFU, e outro campo se abriu neste caminho; a área da dança, que colocou questões antes não trabalhadas pelo teatro e performance.

Essas experiências, descritas acima, desconstruíram certo pensamento acerca da arte e do corpo, desvelando territórios artísticos, potencializando o uso do corpo enquanto potência de expressão, e dando contorno a um modo de fazer arte. Tais experiências levaram a descobrir mundos, e construir interlocuções entre áreas. Entretanto, ainda pulsava uma vontade de tentar entender esses processos corporais e como isso funciona; ainda paira certo ar de mistério acerca do conhecimento do corpo, o desejo de pesquisar e entender o tempo do corpo; ou talvez seja uma dificuldade de entender a linguagem do corpo que não se pauta em significados, muitas vezes abstratos quando tentamos trazer para a linguagem. Tais encontros abrem um campo de possíveis na pesquisa e na vida. É um compartilhamento íntimo desses processos coletivos que forjaram o performer que se transforma em mim a cada encontro e, assim, carrego comigo toda força coletiva e criativa de tais encontros.

Convocando aliados poéticos e políticos e teóricos e...

Essa pesquisa seria outra coisa se não fosse os encontros que trago aqui, não sei bem o que seria sem esses aliados e afetos, só sei que não imagino um caminho diferente, por isso, gosto de pensar que o que falo é uma polifonia de vozes que atravessaram um corpo e produziram modos de presença, tento assim dar vazão a esses encontros que habitam o corpo. Sendo assim, cada pista é composta desses encontros e de como eles me mobilizaram, alguns artistas e teóricos foram muito fortes na construção da pesquisa e isso fez com que juntos traçássemos um plano comum e penso em como a pesquisa ressoa modos coletivos resultantes desses caminhos.

Alguns artistas foram muito fortes no percurso feito até aqui, senti a necessidade de chamar seus trabalhos para criarem uma ponte entre performances e disparadores teóricos que agenciaram pensar a presença e sua relação com uma produção de vida, portanto, mesmo chamando de teórico todos aliados compõem conversas e práticas sobre os corpos. Um modo de ser e estar no mundo que revela corpos considerando dimensões extensivas e intensivas.

O primeiro capítulo é um traçado de uma cartografia de si, em que envolvo desde a construção de um plano para a ideia de cartografia junto ao conceito de cuidados de si (FOUCAULT, 2006), forjando a proposição de uma cartografia de si que venham a constituir, até uma ponte entre aliados poéticos/teóricos – entendendo até uma variação desses aliados, pois alguns artistas produziram tanto práticas como conceitos e teorias. Após esse primeiro

momento compartilho um recorte da história do pequeno Junior onde faço um levantamento de alguns eventos que deixaram marcas e por isso compõem essa pesquisa. Depois apresento um campo provisório do que foi pertinente a esta pesquisa sobre os estudos da presença.

A primeira ponte que faço é com o grupo EmpreZa (GO) com a ideia de treinamento performático e territórios existenciais de Félix Guattari (1990). Para a discussão foi escolhida a performance “Vesúvio” que constitui serões performáticos onde se desenrolam diversas ações ao mesmo tempo, criando uma “tempestade de corpos” como o coletivo costuma dizer. Minha proposta é aproximar práticas do grupo com os teóricos que dizem acerca de um possível treinamento na performance que seria esse de potencializar o corpo, se colocar numa deriva de experimentações que acabem por produzir modos de presença para e na execução da performance.

A segunda ponte é entre o trabalho de Berna Reale (PA) e a discussão e produção de subjetividade que venha a produzir modos de presença na performance. A artista ficou parada em um mercado ao ar livre com vísceras em sua barriga esperando urubus as comerem; seus trabalhos vão muito em direção à intervenções urbanas, criando ruídos nos signos dos espaços e, assim, podem acabar produzindo modos de vida e de relação outros nesses encontros, até mesmo desestabilizando signos do cotidiano.

A terceira ponte é com o trabalho de Ayrson Heráclito (BA) e com a relação do encontro, como isso pode gerar uma redistribuição das forças e, assim, reorganizar as relações em um novo arranjo e conseqüentemente outros estados de corpos. O performer trata em suas ações de performances rituais que reatualizam memórias da África e sua diáspora na América do Sul. Dessa forma, penso como esses encontros provocam o ressurgimento de feridas, uma ação que denuncia todo um sistema racista que insiste em apagar a ancestralidade com a dominação colonial dos corpos e das subjetividades.

O segundo capítulo é composto pelos encontros coletivos que tive junto do grupo de pesquisa Asfalto – texturas entre artes e filosofia e o projeto de extensão Por uma Clínica-Poética e, assim, produziram em mim uma coletividade de si. Essa pista diz sobre as relações que foram se construindo no caminho prático da pesquisa, onde estive performando junto aos aliados de vida e de arte. Foram três performances que serão compartilhadas no correr deste texto, criando uma conexão com a produção de espaços de vida e que tipo de vida desejamos.

O terceiro e último capítulo traz a performance “como se grita no escuro?” na discussão de um modo de vida animal que atravessa o humano, as relações de um corpo que se embrenha em uma descida a profundidade de si e que acaba por construir esse modo a cada passo e a cada pista. Essa performance fala de todas as relações que foram postas

anteriormente no encontro com grupos, aqui falo de um corpo povoado por coletividades, que caminha só na escuridão em direção aos seus que se foram e que ainda estão por vir.

Então convido você leitor a acompanhar tais pistas, a se deixar afetar pelos blocos que virão adiante, que seja uma viagem prazerosa e que algo possa te incomodar tanto que o faça abrir os olhos e ficar mais atento, e que possa te marcar de alguma forma, que permita que a diferença possa povoar nossos dias, na arte e vida, que esses encontros sejam potentes pra vocês como foram pra mim. “O artista traz do caos *variedades*, que não constituem mais uma reprodução do sensível no órgão, mas erigem um ser do sensível, um ser da sensação, sobre um plano de composição, anorgânica, capaz de restituir o infinito” (Deleuze; Guattari, p.238-239, 2010). Cada pista a seguir dá a ver um pouco desses cortes e recortes no caos que de certa forma gestaram a produção de diferença nos corpos.

2 PRIMEIRA PISTA: TRAÇANDO UMA CARTOGRAFIA DE SI

Proponho⁴ aqui cartografar os caminhos que foram percorridos e os encontros que fizeram marcas e que de alguma forma agenciaram transformações acerca da construção e composição de estados de presença, onde foi possível experimentar modos de presença de diferentes planos e composições e puderam fazer passar intensidades, criar corpos e estados potentes e, também, despontentes na vida/performance, pois, pode um encontro na performance desencadear forças e velocidades muitas diversas que agenciam até mesmo microfascimos nas relações.

Portanto, o objetivo desse texto é dar contorno aos pensamentos e as ações que compõem uma investigação de si, e traçar um campo epistemológico acerca dos estudos da presença, suas possíveis relações com a performance, convocar aliados poéticos e a produção de possíveis modos de existência junto a produção de um modo de presenças que coletivize experiências e práticas na fronteira entre performance e vida. Como se dá a composição de uma cartografia de si?

Portanto, gostaria de iniciar apresentando a ideia de “cartografia de si” que aqui proponho. Faço uma junção da cartografia como metodologia de pesquisa e do conceito de cuidado de si proposto por Michel Foucault (2006; 2004), onde o filósofo lança um olhar às práticas de si na Grécia Antiga efetuada entre os filósofos que tinham como propósito uma construção de si como uma arte da existência. Essas práticas, porém, vão sendo perdidas em função de outras questões filosóficas no decorrer dos tempos na sociedade ocidental.

A proposta de “cartografia de si” é colocada, também, em outro contexto (MATTAR, 2017), onde a professora de artes visuais da USP propõe aos alunos olharem para a cartografia como um processo de composição e acompanhamento de processos artísticos baseado em uma escrita sobre percepções, criando uma relação com a anotação de viagem e assim ela propõe o que a mesma intitula, uma cartografia de si. Aqui proponho uma forma de fazer um tipo de recorte das experiências que me constituíram enquanto artista e ser no mundo e operar tal estratégia como metodologia e análise de pesquisa. Mais do que acompanhar um processo, trata-se de acompanhar toda uma prática de transformações ao longo do percurso da criação, produção e execução de uma performance e caminhos da vida de um artista.

⁴ Vou usar a primeira pessoa nessa pesquisa por se tratar de uma proposta de cartografia de si, porém muitas vezes essa primeira pessoa do singular se dirige a processos coletivos, portanto é sobre um si que se dirige ao mundo e os outros, não leia como se fosse um “eu”.

Para Foucault (2004, p.267) “o cuidado de si constituiu, no mundo greco-romano, o modo pelo qual a liberdade individual – ou a liberdade cívica, até certo ponto – foi pensada como ética”. Essa ética se direcionava a construção de um modo de ser para os filósofos da época, de modo que o exercício sobre si produzia uma transformação de si e na sociedade. Porém, esse cuidado de si não pode ser lido como ações egoístas para si, pois, sua ética implica uma transformação que tenha efeitos no coletivo, de forma que esse cuidar de si seja coextensivo ao cuidar do outro. “O cuidado de si é ético em si mesmo; porém implica relações complexas com os outros, uma vez que esse ethos da liberdade é também uma maneira de cuidar dos outros...” (Ibidem, 2004, p.270).

Isso propõe pensar e agir sobre si em relação ao mundo, com base em práticas e técnicas de produção e de cuidado com si mesmo, que são construídas para cada contexto. “O cuidado de si implica, pois, um trabalho de si sobre si mesmo. É preciso estar inquieto consigo mesmo, atento ao que se passa consigo, para que se possa agir, transformar-se” (GALLO, 2019, p.7). Desse modo, o trabalho de si e sobre si implica em se embrenhar em uma composição de si no plano da existência; um movimento estético que engendra outros modos de vida agenciando o que Foucault chama de estética da existência ou artes da existência. Por isso, acho interessante pensar esse conceito criando uma ponte entre tal filosofia e a arte da performance, onde podemos dizer que a performance rompe divisões entre arte e vida.

Dentro da proposta há as práticas de si que se mostram pertinentes nesta pesquisa. Foucault (2004) fala de algumas dessas práticas que seriam na antiguidade uma espécie de meditação sobre si, uma atenção que se coloca a refletir sobre si e, também, a prática de uma escrita de si. “Deve-se entender, com isso, práticas refletidas e voluntárias através das quais os homens não somente se fixam regras de conduta, como também procuram se transformar, modificar-se em seu ser singular e fazer de sua vida uma obra...” (FOUCAULT, 1984, p.14). O autor chama, também, de prática ascética em um sentido mais geral, pois, não se liga a uma renúncia de si como no cristianismo e sim um exercício sobre si que procura se constituir, atingir um modo de ser que é sempre transitório. “Essas práticas não são, entretanto, alguma coisa que o próprio indivíduo invente. São esquemas que ele encontra em sua cultura e que lhe são propostos, sugeridos, impostos por sua cultura, sua sociedade e seu grupo social” (Ibidem, 2004, p.276).

Aqui entendo as práticas performáticas como práticas de si, porque de certo modo atingimos certos níveis de transformações com a performance, penso isso quando experimento esse modo de presença em meu corpo e na relação com o outro. Reforço aqui

que a ideia que o cuidado de si é uma prática, uma ação para com as forças operantes no plano real e virtual. Galvão aponta:

(...) ao dizer que o cuidado de si se constitui como uma ação do sujeito para consigo mesmo, isto, diferenciando-se de um posicionamento egoísta e narcísico, implica, necessariamente, uma ação para com o outro. Portanto, podemos dizer que o “cuidado de si” se trata de um “duplo-retorno”, primeiramente um “retorno para si” e, num segundo momento, um “retorno para o outro e para o mundo”. Porém, esse “duplo-retorno” proporciona o aparecimento de uma questão de cunho ontológico, pois o sujeito, ao retornar para si, confronta-se com sua atual condição (GALVÃO, 2014, p.159 grifo do autor).

O recorte que faço nesta pesquisa se deu pelas experiências e encontros que tive durante o período de 2017 a 2019, por isso, lanço mão da ideia de “cuidado de si” que é proposta por Foucault e desenvolvida por outros pesquisadores que faço uso aqui. Outro ponto que veio a evidenciar a potência de tal uso conceitual foi o fato de que no decorrer da pesquisa, percebemos que a ideia de estados de presenças se ligam fortemente a produção de novos modos de vida algo relacionado a ideia das práticas de si que agenciam modos de ser; por isso falamos em presenças no plural, modos de vida que intensificam a experiência nas artes presenciais, algo que não diz respeito a uma perspectiva quantitativa, e sim a multiplicidade de forças e processos em relação. Sendo assim, entendo que a pesquisa acerca dessas práticas demanda um debate interdisciplinar atravessado pela produção de subjetividade e filosofia da diferença junto às artes do corpo.

Propor outros modos de vida exige uma mudança de perspectiva, habitar o desconhecido, mudar as relações e os modos, se engajar em práticas que desloquem o que está dado e faça emergir novos modos de vida possíveis; ser um estranho de si. Percorrer esse caminho fez perceber uma transformação, como se, de repente, outras cores surgissem na vida devido as novas combinações que nascem e morrem no movimento continuo da vida. Ao escrever, lembro-me de quando senti essa sensação de transformação; estávamos fazendo uma performance do grupo Asfalto chamada “Amarrações coletivas (2017)” que consistia em construir uma teia gigante e instalá-la em algum local, criando um território de vida. Habitávamos aquele espaço configurado pela teia por três dias seguidos na semana, lendo, conversando, estudando, habitando. Durante uma reunião na teia fui perguntado sobre “O que te dá tesão na performance?” e rapidamente respondi que é estar em cena, na ação, quando

você está ali fazendo algo sabendo que tem uma teia de corpos produzindo contigo um possível acontecimento performático. Foi assim que descobri que o que deseja pesquisar era esse estado de “presença(s)” – no começo da pesquisa costumava usar sempre estados de presença, devido aos caminhos que fui sendo guiado pelos aliados penso em produzir modos de presença que se ligam a ideia de modos de existência entendendo tais estados como manifestações de um mundo por vir. Ao entrar no campo dos estudos da presença fui entendendo outros horizontes que me lançaram em diversos caminhos até chegar nessa ideia de uma cartografia de si, em que, por meio do recorte de ações e encontros, compartilho os modos de presença que pude experienciar ao longo desses dois anos de pesquisa, foi a forma que construí para falar desses modos de presenças.

Percebo uma abertura do corpo aos encontros por meio dessas práticas performativas, houve uma intensificação na relação com o corpo e as possibilidades do mesmo. Foi isso que senti quando comecei a ter práticas corporais dentro de uma rotina de pesquisador e artista do corpo, e percebo as diversas experiências e fontes que compõem a experiência da subjetividade que construo e sou construído em processos de trocas constantes. Nesse sentido o professor e pesquisador Cassiano Quilici (2012) apresenta:

A essa altura seria fácil reconhecer que o “cuidado de si” estaria muito mais próximo hoje da atividade artística do que da filosofia. Sentimo-nos em casa com as noções de exercícios, treinamentos, alterações do cotidiano, ou seja, de um saber prático capaz de desencadear uma “experiência intensa”, como se costuma dizer. A proximidade ainda é maior quando tratamos de artistas que desinvestem da construção de mundos ficcionais para concentrarem-se nas modificações do próprio corpo e dos hábitos, gerando ações performáticas (2012, p. 6).

Construir esses modos perpassa, também, pelo fracasso, pela desorganização de si, frustração de perceber certa mediocridade, de assumir o despreparo, de travar e não conseguir produzir nada além da ansiedade, e pergunto: será que nos interessamos por modos de presença menores? Como superar o fracasso e mediocridade? Quando comecei em 2017 a fazer performance tinha muito mais coisas que não sabia do que algo que entendia, então tudo era muito novo e inédito, e ao mesmo tempo desafiador. Após um tempo fui chegando e pisando devagar, hoje sinto que mudou muito o que aprendi e ainda assim percebo o quão imenso é aquilo que não sei, operar na zona do não-saber, é isso que me move como pesquisador/artista. Desejo, também, continuar a não-saber, para que a cada caminho possa aprender uma coisa nova, criar corpos e corpos até que falar “eu sou” não faça mais sentido,

desejo me enveredar pelos territórios descobertos de meu corpo, e que possa cair mais vezes, que encontre um lugar para poder dar vida a todos os incômodos.

Nessa cartografia de si que traço e sigo, faço recorte dessas experiências, e o fracasso vem como uma sombra que atravessa e fica ali, não sei se todos vão conseguir perceber, pois acredito não ser claro quanto a isso, deixei pouco espaço para o que “não deu certo”, acostumado a dizer coisas boas acabo não sendo totalmente honesto aqui, por isso, resalto que se não fosse pelo fracasso nada disso seria possível.

Foquei nesses encontros com os aliados, em composições que são lidas nesse campo da performance, desses modos de presença que podem ser intensos, mas, acima de tudo, são corpos em crise; e só por isso podem deixar vaziar fluxos de vida e, também, de morte. Sei que corro o risco de criar uma escrita hermética, porém desejo ser o mais aberto possível. Escolho muito pontualmente meus aliados poéticos e teóricos para juntos construir um plano epistemológico precário, em que dê o mínimo corpo para a pesquisa e a faça parar em pé.

Outra questão conceitual importante convocada aqui é acerca da cartografia, que foi proposta por Deleuze e Guattari e aprofundada enquanto metodologia de pesquisa prática-teórica por Virginia Kastrup. O método cartográfico sugere, segundo Kastrup (2009):

Em linhas gerais, trata-se sempre de investigar um processo de produção. De saída, a ideia de desenvolver o método cartográfico para utilização em pesquisas de campo no estudo da subjetividade se afasta do objetivo de definir um conjunto de regras abstratas para serem aplicadas. Não se busca estabelecer um caminho linear para atingir um fim. A cartografia é sempre um método *ad hoc*. Todavia, sua construção caso a caso não impede que se procurem estabelecer algumas pistas que têm em vista descrever, discutir e, sobretudo, coletivizar a experiência do cartógrafo (2009, p.32).

Desse modo, essa pesquisa se propõe a coletivizar encontros e trocas que contribuam nesse caminho que fiz e de certa forma continuo a fazer, nessa constituição provisória desse “si” que se compõe por minhas experiências junto aos atravessamentos coletivos que tive nesses encontros que vou trazer adiante. Iniciei esta pesquisa imaginando encontrar técnicas e procedimentos que fossem capazes de produzir estados de presença, porém, como disse acima, a pesquisa se desenrola para outros lugares. A questão do cuidado de si indica uma produção de si por práticas que gestam uma obra de arte, ou melhor, fazer da vida uma obra de arte. Pesquisar junto ao método da cartografia me pede para escutar os encontros que falam mais alto, e então percebo que a forma mais honesta que poderia fazer tal pesquisa é sobre

compartilhar esses atravessamentos que tive no decorrer de dois anos de forma a tentar produzir um território para que tais modos de presença venham a fluir.

Sei do risco em cair em um relato pessoal que seja lido como diário, entretanto, aqui desejo compartilhar todo um caminho que é composto por práticas, aliados poéticos e teóricos, coisas que li, que senti e até um recorte da minha vida pré-pesquisa – porém tudo isso se apresenta em uma temporalidade de si, só falo desses aliados separados para apresentar melhor suas performances na análise. Portanto, fazer essa aproximação do cuidado de si com a cartografia parece ser a forma mais honesta que encontrei de dar corpo a essa pesquisa e voz as marcas deste corpo que vos fala.

O método cartográfico propõe que o pesquisador atravesse um campo de forças pelo meio, não há um início, meio e fim, é processual, portanto, o pesquisador intervém em um campo de forças e nele opera um recorte no caos que pode produzir outros mundos possíveis, entendendo que tal ação atravessa esses processos pelo meio em um acompanhar das relações de corpos em estados de presenças, e a performance pode permitir que esses mundos e subjetividades possam emergir em um campo de possíveis, de forma potente e presente se fazendo real nos corpos – assim como outras práticas artísticas e de vida. Pesquisar é acompanhar movimentos, e a cartografia se implica em acompanhar tais processos, assim “o objetivo da cartografia é justamente desenhar a rede de forças à qual o objeto ou fenômeno em questão se encontra conectado, dando conta de suas modulações e de seu movimento permanente” (BARROS; KASTRUP, 2009, p.57).

Essa ideia de cartografia de si vai permear toda pesquisa, portanto, tenha em mente que tudo que está sendo proposto compõem esse plano de imanência onde envolve uma pequena gênese de si ou memórias do pequeno Junior; aliados poéticos junto a aliados teóricos, criando um campo epistemológico provisório; uma coletividade de si onde compartilho experiências coletivas que tive de experimentações performáticas junto ao grupo Asfalto e a Clínica-Poética que gestaram esse caminho comigo; e “como se grita no escuro?” uma performance individual que é atravessada por todos esses encontros. Por isso esse trabalho finaliza a pesquisa fazendo uma síntese de todos os encontros que tive durante esses dois anos e que se faz coletivo pelas multiplicidades de encontros e aliados.

São esses atravessamentos que constituem o corpo dessa pesquisa, assim como o meu próprio corpo. Quero aqui falar de uma produção de si, porém, de uma certa coletividade de si, do encontro, da experiência de perceber no outro a potência de vida, criação de novos modos de existência, quero falar da presença em vida, que nos alimenta e mantém a vontade de continuar (re)existindo e performando outros modos de vida enquanto arte. Aqui apresento

um diagrama das forças da pesquisa, tudo se liga em algum momento e, também, faz outras conexões.

Figura 1 – Diagrama da Pesquisa



2.1 GÊNESE DE SI OU MEMÓRIAS DO PEQUENO JUNIOR

Durante a construção da cartografia de si e sobre os modos de existências, me pareceu pertinente trazer alguns encontros que tive anteriormente ao momento em que começo a abordar as práticas performáticas como pesquisa acadêmica no ano de 2017, pois, os processos de construção que passei enquanto artista não se forjam apenas durante tal momento de recorte, e acho necessário fazer uma pequena regressão – e também devido a pesquisa cartográfica se propor a entrar pelo meio e acompanhar processos. Portanto, o objetivo aqui é trazer algumas memórias, que consistem em levantar e compartilhar alguns momentos que foram marcantes e permitiram criar corpos e modos de presenças, entendendo

o corpo como o meio de presentificar tais experiências e compartilha-las enquanto projeto artístico-performativo e de produção de vida junto ao encontro com corpos e forças.

Carrego comigo toda multiplicidade e povoamento dos encontros que tive, da minha família, dos amigos, das experiências, dos lugares que morei, e lembranças que se atualizam aqui nessa pequena volta que faço a um retorno que desagua no que venho experimentando provisoriamente enquanto uma vida. Durante as experiências artísticas fui sendo convidado a olhar para dentro, perceber as entranhas da profundidade do ser e a potência de trazer minhas memórias para cena, considero esse movimento necessário e ao mesmo tempo difícil para o entendimento de ser/estar no mundo, não acho que todo mundo vá partir das mesmas questões, por isso ressalvo aqui como questões pessoais e coletivas que foram mobilizadoras na minha construção de vida, e portanto, acredito serem interessantes de se compartilhar, o íntimo que se coletiviza.

A psicanalista Suely Rolnik (1993) fala sobre marcas em um de seus textos, e diz que vivemos e produzimos a partir dessas marcas que são estados inéditos engendrados no corpo através das composições da vida, “cada um destes estados constitui uma diferença que instaura uma abertura para a criação de um novo corpo, o que significa que as marcas são sempre gênese de um devir” (Ibidem, 1993, p.2). Ou seja, a cada experiência nova se faz necessário produzir corpo para dar conta de tal estado inédito, algo que se aproxima dos modos de presenças, e também, há uma gestação de um novo estado de vida, que emerge da fricção entre o familiar e o estranho, exigindo uma mudança de perspectiva, de criar um corpo, para dar consistência ao estado que acaba de nascer.

O intuito de expor experiências da infância até a vida adulta aqui é devido a necessidade de escutar tais marcas, pensar nos diversos corpos que foram produzidos, quando a cada nova experiência o mundo se expandia e a vida se tornava maior. Portanto, arrisco deixar vazar aqui tais marcas, apostando no quanto foram constitutivas e importantes para que um dia eu pudesse performar outros modos de vida.

Será que tem como marcar um começo? Não sei, porém parto de um início cronológico, pois aposto que nascemos de vários processos e vidas em curso, assim como o cartógrafo se lança na pesquisa pelo meio, gosto de pensar que o mesmo fazemos ao nascer, pois carrego comigo toda uma história e ancestralidade dos meus que se foram e que virão; é sobre deixar vazar fluxos de multiplicidade. Nasci em Goiânia, em um hospital chamado “Coração de Jesus”, filho caçula, e recebi meu nome pelo meu pai, por isso me chamo Juscelino Ferreira Mendes Junior, ou Juninho como sou chamado na família. Morei em diversas cidades de Goiás, a maioria no interior, cresci com o pé no chão.

Tenho uma vaga lembrança de muito pequeno já gostar de dançar, meus pais e tios contam sobre episódios que dançava “na boquinha da garrafa” música que ficou famosa no Brasil na década de 90, quando eu tinha uns 4 a 5 anos de idade, lembro disso vagamente, mas guardo certa memória corporal desse evento, de gostar de fazer isso, e ser assistido pelos outros e de criar gestos. Às vezes alguém da família pedia para eu dançar pra mostrar aos outros e, assim, formavam um círculo em volta de mim e eu dançava, sempre numa troca com o outro.

Desde muito novo me senti atraído pelos espaços de conhecimento e estar entre pessoas, quando meu irmão começou a estudar implorei para minha mãe me colocar na escola também, só que tive que esperar até fazer 4 anos para poder entrar na escola, que ficava ao lado da minha casa, nas primeiras semanas eu ficava seguindo minha professora, e até na hora do intervalo ia com ela pra sala dos professores. Tiveram que chamar minha mãe na escola para que ela me explicasse que eu não podia ficar com a professora o tempo todo. Depois disso mudei de escola e tive que refazer o pré (como era chamado antigamente, hoje é a primeira série), novamente porque era muito novo para entrar na primeira série, tanto que durante uma semana estudei no jardim 1 enganado, pois, o pessoal da escola achou que eu era muito novo e pequeno para estar no pré. Nessa época morava em Iporá/GO, tínhamos vindo de mudança de Bom Jardim de Goiás.

Após algum tempo nos mudamos para Ivolândia/GO, uma cidade bem pequena com aproximadamente 2600 habitantes, o que me chamou a atenção ao tentar recordar essa memória foi que talvez uma das primeiras experiências amadores com arte foi aqui, durante esse período frequentei a igreja batista, e participava do grupo de teatro e cantava alguns hinos durante os cultos, participava das peças de teatro que montava sobre a bíblia. Nessa época dizia que seria cantor, depois abandonei esse sonho quando fui me afastando da igreja e achei que não seria um bom cantor – continuo cantando no banheiro até hoje.

Como morei em cidades pequenas na infância tive a oportunidade de crescer na rua, com pés nos chãos, correr nas praças etc., vivia rodeado de amigos. Estou trazendo aqui um pouco do que seria uma gênese da minha história, mas principalmente de momentos onde resgato estados afetivos corporais, sensações e percepções do corpo que um dia fui.

Existe uma cidade chamada Cachoeira de Goiás, que possui uma população aproximada de 1.500 habitantes, lá sempre foi um lugar muito tranquilo, há uma coisa mística sobre a cidade que dizem ter um lugar de “água santa”; onde você pode ir e tomar água e, também, fazer uma espécie de limpeza de pele com o barro desse lugar. Como é uma cidade pequena, eu vivia com meus amigos pelas ruas, e tinha muito rios em volta, tinha uma coisa

muito interessante que sempre fazíamos, quase como um procedimento performativo. Quase toda semana íamos de uma ponta da cidade a outra por fora, existe um caminho onde entrávamos pelo rio em uma ponta da cidade, fazíamos uma trilha com várias pedras diferentes, então pegávamos algumas pedras e depois passávamos por uma estrada de chão onde dá pra ver toda cidade, e chegávamos na outra ponta da cidade, repetíamos esse passeio sempre, e tudo isso meio que escondido, pois nossos pais não podiam saber que tínhamos ido ao rio sem eles. Daí tomávamos banho no rio e durante o percurso dava tempo de secar sem que eles descobrissem.

Recordo de sempre estar rodeado de pessoas, sejam amigos ou familiares, lembro que tive uma fase que gostava de contar piadas, então sempre acabava em uma roda de pessoas contando piadas. Durante a época do natal sempre viajávamos para Tocantins onde mora minha família por parte de mãe, meu avô morava em uma espécie de mini chácara que ficava perto de uma represa. Após o almoço íamos para esse lugar, porém tínhamos que esperar um tempo, “fazer o kilo”, como falavam os adultos, então durante esse tempo eu ficava contando piadas, era um momento muito leve e descontraído.

Mudei para Rio Verde/GO com 11 anos para estudar no colégio militar, pois, meu pai era militar e quis que eu e meu irmão fossemos pra lá. No começo estranhei a forma como se organizavam com toda questão da escola de civismo e cidadania, porém não demorou muito para que começasse a formar meu grupo afetivo de amigos. Apesar de toda questão imposta pelo regulamento militar, consegui criar meus espaços dentro da escola e de certa forma me expressar. Todos os dias tinha que entrar em forma e marchar, algo que exigia uma disposição física, às vezes mentíamos que estávamos machucados para não precisar desfilar.

Nesse processo e junto a minha rede de amigos me descobri gay, com 14 anos, porém, foi um processo muito solitário, porque comecei a ter problemas de desempenho na escola e estava um pouco depressivo, foi quando comecei a fazer terapia e abandonei a igreja cristã, pois ali me sentia culpado. Esse período abriu questões fortes sobre meu corpo que até hoje venho lidando, só fui me assumir para minha mãe com 18 anos, quando disse a ela que eu era “diferente”.

Na época da escola tive a oportunidade de fazer teatro, porém dividia minha paixão na época pelo vôlei, e como o vôlei demandava mais tempo acabei abandonando o teatro devido os horários serem os mesmos. Joguei vôlei por quase dez anos seguidos, treinava três vezes por semana, viajava pra jogar e haja disposição corporal. Dançava com meus amigos em recreios e festivais da escola, coisa bem pequena entre as classes, nos reuníamos e então

escolhia uma música e criava uma coreografia para ela, chegamos a ganhar uma gincana de dança, sempre que tinha que dançar ou fazer teatro eu estava envolvido.

Quando terminei a escola tinha passado no vestibular em psicologia, nesse momento já tinha mudado muito, conseguia me aceitar mais, mas ainda me sentia um estranho ao meu próprio corpo, pois não me conhecia, durante a graduação tive a oportunidade de conhecer mais sobre os processos de subjetividade, mas ainda sentia que faltava corpo. Entretanto, durante uma fase difícil da graduação, o teatro ressurgiu na minha vida, estava com o curso trancado devido a problemas de saúde mental, e foi quando aleatoriamente fiz um teste para entrar no grupo de teatro que estava se formando na cidade, essa foi a primeira experiência profissional como artista, ensaiávamos todos os dias durante um período de três meses, e depois saímos apresentando em cidades próximas por um projeto da prefeitura de Rio Verde.

Porém o grupo acabou se desfazendo por falta de incentivo da prefeitura da cidade e cada um foi para um canto, só que durante algum tempo ainda nos reuníamos e montava peças, montei mais duas peças com o grupo, não tínhamos mais um trabalho contínuo, pois o diretor havia se mudado para o rio de janeiro, e então montávamos peças de acordo com a disponibilidade de cada um, e essa experiência me fez olhar para a arte de outra forma e começar a acreditar e desejar estudar e aprofundar sobre o campo. E aí busquei criar uma ponte entre a graduação em psicologia com a arte. Durante a graduação tinha tido a experiência de fazer cursos e oficinas acerca do corpo e subjetividade com a Juliana Bom-Tempo e isso reverberou por uns anos até me formar. Então, quando decidi que queria fazer mestrado busquei tornar possível a ponte entre corpo e subjetividade de novo. E assim acabei vindo morar em Uberlândia sem ter noção do quanto me tornaria maior com tudo que vivi aqui, o mundo se expandiu tanto, e ainda tem tanto para se expandir.

2.2 CONVOCANDO ALIADOS: CONSTRUÇÃO DE UM CAMPO COMUM ENTRE MULTIPLICIDADES

Dentro do campo da arte da performance lidamos com diversos modos de composição, treinamentos, pensamentos acerca do fazer artístico performático, alguns artistas e teóricos dizem acerca da performance como uma arte da presença (FERRACINI, 2017), pois, acentua o momento presente e coloca o corpo como principal meio para materializar ideias, pensamentos, discursos e imagens etc. Além disso, de alguma forma a performance convocar o público a se conectar com certa passagem de forças que atualiza o tempo presente, um certo engajamento corporal requisitado aos que se encontram ali, muitas vezes de forma bem direta

e participativa. Podemos entender esses acontecimentos enquanto estados e modos de presenças, do ponto de vista que estamos abordando estados intensivos corporais e imagéticos que fazem circular forças nas relações, podendo ser bons ou maus encontros que é gestado por esse encontro na performance.

Convocamos aqui para pensar juntos e provocar essa escrita alguns teóricos e artistas da performance, para construir uma discussão acerca dos modos de presença. Portanto, foram escolhidos três artistas brasileiros e suas obras para compor essa tessitura teórico-prática de um provisório campo epistemológico acerca da abordagem da presença em relação ao campo da arte da performance.

Os artistas foram escolhidos por meio de uma pesquisa acerca da produção dos performers/coletivos brasileiros, e como, de forma peculiar, cada um aborda o corpo na performance. Outra questão que veio influenciar nosso recorte foi o fato de serem brasileiros e atuarem em regiões historicamente preteridas. Durante o processo das disciplinas do mestrado, o prof. Dr^o Jarbas Siqueira⁵ fez uma provocação na disciplina de Pesquisa em Artes Cênicas, sobre o quanto nos valemos de referências eurocêntricas e norte americanas, e que isso acaba produzindo pesquisas que se aproximam mais a um pensamento europeu do que latino-americano. Essa provocação mobilizou a refletir sobre quais artistas gostaria de convocar para compor um diálogo na dissertação. Portanto, escolho como recorte de pesquisa apenas artistas brasileiros. E dentro desse recorte, tento desvincular de produções que se encontram no grande centro São Paulo e Rio de Janeiro. Assim, foi selecionado o grupo EmpreZa do centro-oeste, Ayrson Heráclito da Bahia e Berna Reale do Pará, que foram artistas e coletivos que saltaram durante os levantamentos de pesquisa durante as disciplinas e no decorrer do período do mestrado.

Outra questão que se fez importante na escolha desses aliados, foi as relações que cada trabalho estabelece com o corpo e com o ambiente onde se construíram suas poéticas. O grupo EmpreZa traz uma materialidade singular ao colocar na ação materiais referentes a regionalidade do centro-oeste, algo que tanto Berna quanto Ayrson, também, fazem em suas obras. Isso se mostra muito potente na discussão acerca dessas presenças que transcendem o local estritamente físico e abrem toda uma relação de produção de subjetividade que revela não só características regionais nos trabalhos, mas, também, de uma vontade de gestar diálogos com outros modos de vida e problemas sociais instaurados desde a formação do

⁵ Professor Adjunto do curso de graduação em Dança e do Programa de pós-Graduação em Artes Cênicas Da Universidade Federal de Uberlândia. Doutor em Artes Cênicas pelo PPGAC/UNIRIO; com pesquisa no campo de performances culturais, dança, teatro, improvisação em dança etc.

Brasil. Borna trata da violência calada em sua obra, porém isso não é algo localizado apenas em Belém; assim, a performer abre e denuncia uma cultura de violência que opera em todo território nacional e internacional. Ayerson aborda a questão da negritude e a diáspora afro-brasileira resgatando a ancestralidade que liga o continente Africano ao Brasil, revelando problemas sociais de grupos que tiveram suas narrativas apagadas.

Antes de adensar a apresentações de tais obras artísticas, gostaria de começar apresentando um possível campo epistemológico acerca da noção de presença e que será alargada no decorrer desse texto, sendo assim, apresento aqui um debate que deu consistência a pensar e tensionar questões interessantes para os estudos da presença, são questões que geraram e forçaram a pensar essa pesquisa e tantas outras que são referências nos estudos da presença. Entretanto, não se trata apenas de uma revisão bibliográfica que vai buscar o uso e o aparecimento do conceito dentro do campo das artes cênicas (teatro, dança e performance); para além disso, busco lidar aqui com teorias que disparam práticas dentro da performance e que agenciam a pensar os modos de presenças.

2.1.1 Afinal, o que estamos chamando de modos e estados de presença?

Ao enfrentar as questões inerentes aos estudos da presença, no primeiro momento tive que entender que falamos de presenças, no plural, pois, tal discussão se abre a diversos campos que agenciam diversos modos de composição e experimentação, lidamos com questões do treinamento, produção de subjetividade, encontro e a produção de novos modos de existência etc. Porém, nesse momento vou ater em dar contorno ao que descobri acerca da presença juntos aos aliados teóricos dentro dessa pesquisa e da perspectiva da arte da performance. Por isso, pareceu interessante trazer aqui os teóricos e artistas para compor essa cartografia de si que, como dito, se traça a partir desses atravessamentos teóricos e práticos nos campos da performance.

Como não podemos nos descolar do nosso tempo, estamos localizados em uma sociedade capitalista que transforma tudo em produto, inclusive a produção de subjetividade nas relações de consumo. Falar de experiências de estados corporais intensos convoca um retorno ao corpo, ao se perceber e gastar tempo na construção de si, e, às vezes, à denúncia de que somos levados a não nos apropriarmos do corpo devido as demandas contemporâneas, portanto, é um movimento político buscar reestabelecer a potência do corpo que é expropriada pelo sistema.

Ailton Krenak em seu livro “Ideias para adiar o fim do mundo (2019)” faz uma crítica a ideia de humanidade que foi oferecida pelos colonizadores europeus, e que fez com que nós fizéssemos uma cisão com a natureza, como se fôssemos uma coisa e natureza outra, o que veio a refletir na ideia cartesiana de separação corpo-mente, e afirma que “eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza” (KRENAK, 2019, p.16-17). E gostaria de acrescentar e parafrasear aqui: tudo é corpo, o cosmos é corpo, tudo que eu consigo pensar é corpo, portanto, a natureza é corpo; uma perspectiva bem espinosista implicada em experimentar as potências dos encontros entre corpos. Faço essa ponte enquanto território de criação desses modos de presença, pois, acredito que falar de presenças aqui é sobre esses estados corporais e modos de existência, e que hoje em dia há um distanciamento das práticas e modos de vida que favorecem a relação de se perceber e construir um corpo potente e minimamente autônomo. Mais adiante Krenak aponta:

Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta, faz chover. O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição de vida. Então, pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir de nossos próprios sonhos. E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim (KRENAK, 2019, p.26-27).

Portanto, nós artistas do corpo, que buscamos agenciar esses modos e estados de presenças nas relações com o mundo, nos encontrar, e quiçá performar mais uma história, lidamos aqui com as artes performativas como meio de instaurar esses modos de vidas potentes e implicados com o tempo presente, e minimamente problematizar a ideia de humanidade imposta pela norma, subvertendo o status quo ao produzir outros modos de existência na performance e vida. Apostamos na abordagem dos estudos da presença como um modo de compartilhar tais narrativas e experimentar outras combinações. Sendo assim, gostaríamos de começar tecendo uma possível teia epistemológica que dê consistência a essa pesquisa e, também, às práticas, porém, não penso em criar um dispositivo de conceituação acerca dos estudos da presença que possa ser utilizando como estratégia de leitura ou estrutura

conceitual para ser aplicado, entendo o perigo de cair em uma revisão bibliográfica; aqui convoco aliados teóricos que atravessaram esse limiar teoria e prática.

Para tanto, convoco a crítica feita por Krenak acerca de produzirmos ausências com nossos modos de vida esvaziados pelo capitalismo e a ideia de humanidade, para aí buscarmos essas experiências que potencializam a percepção do corpo e engendram estados de presenças em nós e no outro, afirmando a potência do corpo em se aventurar nesses modos de presenças, lembrando que tais modos são produzidos pelo encontro e na fruição entre corpos, tanto dos performes quanto do público.

Nesse intento, convocamos o professor e filósofo alemão Hans Ulrich Gumbrecht⁶, mais especificamente, sua proposta de pensar a produção de presença em seu livro intitulado “Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir” (2010), em que o autor aborda questões relacionadas a discussão sobre presença no contexto contemporâneo, apontando que, dentro de nossa cultura vigente, que é pautada na “cultura de sentido”; ou seja, em uma cultura que tende a hermeneuticamente dar sentido às “coisas do mundo” e interpretá-las, – considerando as coisas do mundo como todos os objetos que existem e são tangíveis –, seria necessário pensar em uma “cultura de presença”, que estaria ligada a certa apreensão da experiência do encontro, sem se preocupar com o exercício de extrair significados, uma cultura que se volte para o corpo em estado de presença. “Uma coisa ‘presente’ deve ser tangível por mãos humanas - o que implica, inversamente, pode ter impacto imediato em corpos humanos” (Ibidem., 2010, p.13 *grifo do autor*). Portanto, uma relação de presença sugere uma troca, ao mesmo tempo que se está presente, também, percebe-se o outro presente, mesmo que estejam virtualmente, há um troca de energia ali na relação, como é fazer uma prática online e ainda assim compor modos de presença?

Para o filósofo a produção de sentido é uma tentativa hermenêutica e interpretativa de extrair os significados ocultos e profundos dos acontecimentos, o que modifica a experiência em ver o que está a nossa frente, sendo a produção de certo estado de presença uma libertação da cultura hermenêutica e metafísica das ciências humanas, para então, apreender o que está ali, quando o significado não pode transmitir. “A palavra ‘presença’ não se refere (pelo menos, não principalmente) a uma relação temporal. Antes, refere-se a uma relação espacial com o mundo e seus objetos” (Ibidem, 2010, p.13 *grifo do autor*). Entretanto, o autor alerta para o fato de que sentido e presença estão sempre juntos, suas ideias não pretendem criar dicotomias entre uma cultura de presença e certa cultura de sentido, o que demonstra que

⁶ Formado em teoria literária, transita por áreas como filosofia, história cultural, literatura e epistemologias, é professor de literatura comparada da *Stanford University*.

podemos potencializar as relações corporais em detrimento de buscar interpretar tudo racionalmente, porém, não há como separar as duas relações, sentido e presença andam juntas. Gumbrecht alerta para que não entremos em um discurso de separar as relações de sentido e presença, pois, os mesmos, “sempre aparecem juntos e sempre estão em tensão” (Ibidem., 2010, p.134).

Portanto, dentro do campo das artes da cena e sob tal perspectiva, a presença poderia ser entendida como algo que corporifica e que opera além ou aquém dos sentidos, segundo Gumbrecht (2010). Algo que é trazido adiante, seja uma materialidade tangível e, junto a isto, uma ação que tem como proposta atualizar um campo de virtuais – os virtuais são toda matéria incorporal que habita um plano de força e podem se atualizar na relação por meio dos corpos e práticas.

Essa relação corporal que é potencializada no encontro e chamamos de presença é lida por Gumbrecht como “efeitos de presença” e a relação hermenêutica de “efeitos de sentido”. Variamos entre os dois tipos de efeitos como dito anteriormente, porém na performance estamos implicados em dar mais atenção e potencializar as relações que geram esses efeitos de presenças, e que, também, entendemos como estados psicofísicos e intensos.

Há uma metáfora que diz que não podemos garantir que um trabalho de arte seja potente, pois, é como bater em uma porta, não sabemos quando ela abrirá. O trabalho do performer é a ação contínua de bater na porta esperando que algo aconteça, só que não há garantias de que ela será aberta; entretanto, continuamos a bater incessantemente. Por isso, é importante pensar que não há uma fórmula para provocar efeitos de presenças nas relações. Algo é proposto e pode ou não gerar tais estados, que, se acontecem, podem ser eternos, não porque demoram muito tempo, mas porque são intensos e tem algo desses encontros que dura e se conserva nos corpos. É quando a porta se abre.

Nos embrenhamos em uma contínua experimentação desses estados corporais intensos, dilatados, que fazem sentir um pouco do que seria a experiência que Antonin Artaud⁷ propunha com a construção de um corpo sem órgãos. Deleuze e Guattari (2012. P. 12) afirma que o CsO “não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas”. Sendo um conjunto de práticas, podemos pensar em como tais práticas produzem esses modos de presença, pois se dirigem a criação de corpos incorporais, abrem e fazem passar forças intensivas. O CsO é movimento, faz passar intensidades, transforma o desejo e o faz circular no corpo.

⁷ Escritor, poeta, dramaturgo e diretor de teatro francês, propôs um teatro que fosse anarquista.

Dentro da criação e experimentação do CsO, Fabião (2013) propõe a criação de um programa performativo que venha como orientador da experimentação performática, pois, o mesmo propõe um direcionamento das ações a serem executados durante a performance. Tal programa opera como um dispositivo que conecta o performer com a ação, ou seja, um catalisador da atenção do performer para se fazer presente, e, também, o conecta com o mundo através da ação ritualizada. E acrescenta:

Disse Pope.L numa entrevista: “Se tivesse que dar outro nome ao que faço, se não chamasse de performance, chamaria de *prática*”. Uma “prática”. Uma prática de criação de corpo que só pode acontecer no confronto direto com o mundo; e ainda, uma prática de criação de mundo que só pode nascer do confronto direto com o corpo. Uma prática “acutilante” e humorada que chacoalha a separação entre arte e não-arte. Que lança o corpo do artista na urgência do mundo e a urgência do mundo no regime de atenção artístico. Uma prática do não ensaio. Um elogio à determinação do agente e à indeterminação da vida. Uma prática que exige tónus e flexibilidade, planejamento e abertura, disciplina e **presença de espírito** (FABIÃO, 2013, p.10 grifo da autora).

Dessa forma, pensar a construção de estados de presenças na performance parte da perspectiva da construção de um CsO, que nunca se efetiva, mas que sempre habita corporalidades com algo de incorporeal, de intensivo. Diante dos riscos de se habitar e de ser habitado por intensidades, ao se implicar em ações físicas que possam compor e provocar tais estados de presenças junto a uma fricção com o mundo, pode-se chegar a uma produção destruidora dessa experimentação. Por isso Deleuze e Guattari (2012) dizem sobre as doses de prudência, para que esse se abrir e passar intensidades não acabe por destruir ou enlouquecer o próprio corpo.

Além disso, há uma questão muito importante que visa potencializar a presença do performer e das relações, que trata de provocar tensões nas relações em performance, mantém o corpo aberto e à espreita para gestar outros modos de presença friccionando as relações de intenção e in-tensão

Podemos levantar, também, que há na performance in-tensão: presença de tensão. Tensão, apreensão, presença e um ser de alguma forma despido de uma ou mais máscaras, por vezes, para vestir outra(s). No in-tensão cabe, ainda, a ideia de uma não tensão. E da mesma forma diremos apreensão, presença e provocação. A intenção e a in-tensão trazem consigo ideias. A ideia, a concepção da performance, pode ser mais ou menos clara. Na maior parte das vezes, uma intenção faz nascer

diversas leituras. Isto é, a intenção se realiza na in-tensão aberta ao desconhecido. (Maria Beatriz de Medeiros, 2013, p.4-5).

Portanto, vale ressaltar que estamos falando de um estado de presença que exige uma implicação corporal do performer de se colocar, não apenas estar ali disposto corporalmente, há uma necessidade de se implicar, tensionar as forças, se abrir ao encontro e convocar o outro para compartilhar e construir juntos um plano comum que possa engendrar modos de presenças. Eleonora Fabião (2010) chama de corpo cênico esses estados de presenças, propondo que, o corpo esteja “atento a si, ao outro, ao meio; é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva” (Ibid., 2010, p.322). Além disso, alerta para que esse estado possa vir a desconstruir hábitos, perceber e estar no mundo de outra forma diferente do cotidiano. E acrescenta:

A atenção torna-se assim uma pré-condição da ação cênica; uma espécie de estado de alerta distensionado ou tensão relaxada que se experimenta quando os pés estão firmes no chão, enraizados de tal modo que o corpo pode expandir-se ao extremo sem se esvaír (FABIÃO, 2010, p.322).

Sob esse ponto de vista, entendo que a produção de estados de presenças proponha uma troca contínua, e mantenha a energia performativa sendo modulada no encontro. Por isso, Fregoneis e Sereni (2014, p.2, grifo dos autores) colocam acerca desses estados de presenças que “este só acontece devido a uma **copresença** entre *performers* e espectadores, ou seja, se dá no compartilhamento de presenças”. Dessa forma, trata-se de se manter receptivo, pois quando o performer se abre ao encontro colocando sua energia performativa para o público, o mesmo é feito na relação de troca por parte do público, algumas performances transformam o público em performers e vice-versa.

O professor e filósofo Charles Feitosa (2017), afirma que para a filosofia não é possível pensar em uma presença pura, pois, vivemos no fluxo do tempo cronológico, algo que os animais e objetos não experienciam porque vivem em um tempo de intensidades. “Nós, seres humanos, vivemos estruturalmente no fluxo do tempo, espremidos entre nossas lembranças boas ou ruins do passado e nossos projetos de futuro” (Ibidem., 2017, p.110). Entretanto, Ferracini (2017), discorda dessa afirmação, não filosoficamente, e sim como um

artista, trazendo para a discussão a perspectiva das artes presencias com os estudos da presença:

Nosso pensar está no suor da sala de trabalho, da sala de ensaio, nesse campo epistêmico da experiência prática, do corpo em ação física, na relação com outro em busca de construção poética de encontro. Não é, definitivamente, o campo da filosofia, nem pretende ser. É um outro campo epistêmico. São outros procedimentos de problematização, são outras caixas de ferramentas práticas e conceituais, são outros corpos coletivos criados e recriados (FERRACINI, 2017, p.112).

A prática performática talvez seja uma das experiências corporais que provocam essa ruptura com o fluxo do tempo, contrariando o que Feitosa diz acerca da perspectiva filosófica, pois, o corpo é o meio de presentificar e corporificar ideias, sonhos, pensamentos e forças. O que se experimenta na experiência estética performática é um desdobramento do tempo presente, o que Fabião (2010) chama de “*o presente do presente*” (2010, p.322, grifo da autora). Isso propõe uma habilidade do artista em habitar esse espaço-tempo, lembrando que as relações de presenças e da performance podem acentuar o tempo presente junto aos corpos, e que este presente que fala a autora se refere a um tempo intensificado no encontro, uma sensação de se descolar do mundo cotidiano cronológico por alguns instantes, um desdobramento espaço-temporal, se abrir para existir em outras temporalidades.

Por outras palavras, esse desdobramento do tempo-espaço presente acontece junto a composição de corpos no encontro, não sendo uma habilidade localizada na técnica do performer, entretanto, ele deve se abrir para modular a energia performática e habitando junto com o público engendrar “uma presença da interação poética de múltiplos corpos em relação de potência e diferenciação de si. Uma presença que seria uma materialidade da ação própria do encontro” (FERRACINI; PUCETTI, 2011, p.361). Portanto, ao gestar no encontro estados de presenças, podemos entender que estamos lidando com forças e corpos que geram o acontecimento poético performático. Ferracini (2017) coloca que:

A presença, como a penso, no campo da arte presencial, pode ser definida por ser uma força, e não um objeto ou atributo localizável. Sendo força ela somente pode ser definida e sentida na RELAÇÃO entre os corpos. A presença, portanto, seria uma força percebida na relação entre os corpos envolvidos na intensidade e potência do ato cênico. A presença, no campo das artes presenciais é uma força gerada na ontogênese da ação em ato poético. Ela tem uma não-forma, é incorpórea, virtual e

só se gera no acontecimento poético cênico. Tem caráter espectral, experiencial e, portanto, não se reduz à lógica, à organicidade ou a uma síntese de consciência, mas ao mesmo tempo, por ser empírica, experiencial e imanente, não se vincula ao transcendente, ou místico ou a uma certa meta-verdade cênica ou humana. Parafraseando Deleuze: a presença, como força virtual imanente, não permite reduzir a potência do corpo ao organismo e nem reduzir a potência do pensamento à consciência. A presença, no campo das artes cênicas, é uma força ontogenética poética imanente que intensifica e potencializa uma relação corpórea com a capacidade de transformar os corpos envolvidos. É uma intensificação, não uma transcendência. É uma ontogênese no acontecimento, não uma relação mediada por uma essência ou verdade. É um ato de inventividade corpórea coletiva, e não uma ação de corpos passivos (2017, p.114-115).

Pensar nas relações como agenciadoras dos estados de presenças nas artes performáticas, gera um deslocamento do foco de investigação, sendo ele não somente voltado à experiência do performer de se colocar no “aqui e agora”, mas sim, às relações com: o público, o espaço, os objetos e as forças virtuais que permeiam as relações. Algo que Fabião (2010, p.323) levanta quando diz que a cena não acontece “em”, mas sim no “entre”, em um tempo-espaço onde a presença não se dirige mais ao tempo cronológico, o que nos leva a pensar na “habilidade de gerar e habitar os *entrelugares da presença*” (Ibidem., 2010, p.323, grifo da autora).

Conforme colocado acima, acerca de habitar o “entre” enquanto um fluxo espaço-temporal, e fazer circular forças que venham a se atualizar na urgência do encontro, que promove uma “desconstituição de *si* em propósito de **ser em potência** ou estar em **presença**, promove uma desorganização de **si** com **um outro** e, portanto, algo acontece em um **entre**” (FREGONEIS; SERENI, 2014, p.3, grifo dos autores). De novo esses modos de presenças acontecem nesse encontro em um entre, relações que agenciam esses modos de forma que aquilo possa engendrar um acontecimento.

Quando falamos de virtuais que se atualizam, trata-se de corpos e acontecimentos que venham a se presentificar, “a presença, ainda, pode fazer alusão a algo invisível ou desaparecido que *se torna presente*. Assim, objetos, lugares, seres podem *ter uma presença*, a presença de algo invisível” (ICLE, 2011, p.15 grifo do autor). Há experiências que vão levantar questões que atualizam memórias para o presente, e assim fazem com que algo possa ser corporificado na arte e atualizado. Gilberto Icle desenvolve a ideia acerca dos estudos da presença, e diz ser um tipo de abordagem que visa dar conta de compartilhar as práticas performativas. Portanto, propõe que deixemos de lado um pouco o modelo interpretativo, algo próximo proposto por Gumbrecht quando fala da cultura de sentido. Assim nos apresenta Icle (2011, p.24) sobre os estudos da presença:

Os Estudos da Presença não são uma disciplina, mas uma abordagem, uma tentativa de minimizar as interpretações como única forma de análise das práticas performativas e de incluir os processos criativos no centro da discussão. Tarefa sempre provisória, é claro, mas que convida também os próprios artistas a darem voz a um tipo de pesquisa que não é a simples descrição de fatos e acontecimentos, mas uma polifonia de visões e movimentos.

Por isso, torna-se interessante pesquisas que compartilham seus procedimentos e processos de criação, alargando as discussões e as possibilidades de criação no campo das artes cênicas e, mais especificamente, da performance. Por fim, vale ressaltar, as implicações que o cruzamento, arte e vida, tem nos estudos da presença e nas práticas performativas, levando questões que agenciam a presença junto aos modos de vida do público e do performer. Sendo assim, “vida e presença nos força a pensar, senão em uma igualdade direta, ao menos em um ‘entre’ da relação desses dois conceitos” (FERRACINI, 2013, p.2). Algo que faz refletir sobre presença(s) ligadas aos modos de existir, uma forma de se colocar no mundo, àquilo que produz em nós singularidades e diferença, e, portanto, performers e público provocam outros modos de existência coletivos, outras presenças, transformações de si que não param de se modificar.

Vale ressaltar a importância que as práticas performativas operam dentro do que se chama de artes presenciais. Abordei aqui a ideia de que tais estados de presença se dão na construção coletiva de ações que engendram intensidades e fazem circular forças no encontro, no entre dos corpos.

Nesse campo tecido acima, construímos pequenas pistas para se pensar os modos de presença nas artes cênicas. Vimos que, em uma perspectiva filosófica, precisamos tensionar as questões hermenêuticas do sentido, para assim, experimentar “efeitos de presença” nas relações e encontros. Também, foi colocado que presenças podem ser algo tangível no e pelo corpo, podendo ser, também, um campo virtual que se atualiza nas relações entre os corpos; presenças ligadas às relações tanto na sala de trabalho, quanto na relação com público; presenças que agenciam um desdobramento do tempo presente; presenças que acentuam o “aqui-agora” e que mobilizar energia no corpo do artista e do público; presenças que potencializam as relações como força mobilizadora; presenças que se dão no “entre” dos corpos; presenças que intensificam as percepções e as relações corpóreas; e por fim, presenças que engendram outros modos de vida. Por isso, vale ressaltar a pluralidade desse meio de investigação, compreendendo que existem diversas abordagens acerca dos estudos da presença(s) no campo das artes performativas.

2.1.2 Criando corpos em tempestades: uma outra pista entre Grupo EmpreZa e treinamento performativo/territórios existenciais

Durante a pesquisa acerca dos estudos da presença e performance encontramos arias pistas que se mostraram pertinentes para pensar a construção desses estados de presenças, e por isso, vou apresentar aqui um pouco dessas questões teóricas e prática dos coletivos convocados enquanto aliados poéticos junto aos aliados teóricos. Nesse primeiro momento, vamos embrenhar a discussão acerca do treinamento performativo junto a produção do coletivo Grupo EmpreZa. Ressalva-se aqui que todo o contato com a prática do grupo se deu por artigos, entrevistas e materiais disponíveis na internet e não ao vivo, portanto é um encontro mediado por aquilo que tem de disponível na internet. O coletivo Grupo EmpreZa foi escolhido pois, no começo da pesquisa, senti necessidade de pesquisar artistas da performance atuantes no estado de Goiás – de onde eu venho -, e assim conheci o coletivo e agora o convoco para compor o campo de discussão criando pontes entre aliados.

Fundado em 2001, inicialmente como grupo de estudo e pesquisa em performance arte, o Grupo EmpreZa (GE) possui hoje um vasto repertório de ações performáticas, *happenings* e produções audiovisuais e fotográficas. Vários artistas já passaram pela formação do GE, que atualmente é formado pelos membros-integrantes, Aishá Kanda, Babidu, Helô Sanvoy, João Angelini, Marcela Campos, Paul Setubal, Paulo Veiga Jordão, Rava e Thiago Lemos - ainda operando o interesse pelas invenções e expansões do corpo, que se mantêm com significativa reverberação nas pesquisas do grupo, atuante há mais de treze anos a partir do Centro-Oeste do Brasil, com integrantes espalhados, em sua maioria, pelo estado de Goiás e no Distrito Federal⁸.

O coletivo é formado por uma pluralidade de corpos e diferentes perspectivas acerca da performance, porém, dizem que quando estão no processo criativo enquanto Grupo EmpreZa opera uma coletividade/entidade⁹ que faz deles um corpo coletivo, “não é uma soma de indivíduos, é tentar ser um corpo coletivo mesmo (Grupo EmpreZa, 2018, p.5)”. Os empreZários e empreZárias foram convidados por Marina Abramovic para fazerem parte da

⁸ Descrição disponível no site do coletivo: <https://www.grupoempreza.com/about> acessado em 20/03/2019.

⁹ O conceito “entidade”, como é utilizado pelo grupo, não se refere a uma entidade religiosa ou social, mas a essa multiplicidade que, a partir da união de seus integrantes, consolida-se. Isso acontece porque, desde sua criação, o Grupo EmpreZa foi se constituindo com características específicas, anseios específicos, firmados a partir do embate de ideias dos corpos que o constituíam. Esse embate entre os integrantes gerou propostas de ações que foram realizadas e incorporadas ao repertório do grupo. Esse repertório foi se consolidando ao longo de sua trajetória, fornecendo ao Grupo EmpreZa características específicas e uma poética própria (SANTOS, p.2017, p.32).

retrospectiva de 40 anos da artista – que já disse ser a avó da performance de forma jocosa. O evento reuniu 8 artistas e coletivos atuantes no Brasil, para comporem juntos a programação da exposição que teve duração de dois meses no Sesc – Pompéia na cidade de São Paulo em 2015. Dentro da proposta do grupo EmpreZa, a performance “Vesúvio” foi realizada em seis “serões performáticos¹⁰”, e aqui trago o segundo Serão performático para ser apresentado e discutido junto ao processo criativo do grupo e sua forma de pensar os laboratórios como espaço de experimentação. A seguir vamos acompanhar uma sequência das fotos feitas a partir da performance, trata-se de uma ação que acontece diversas ações simultaneamente, e teve duração de 8 horas.

Imagem 1 - Serão Performático #2

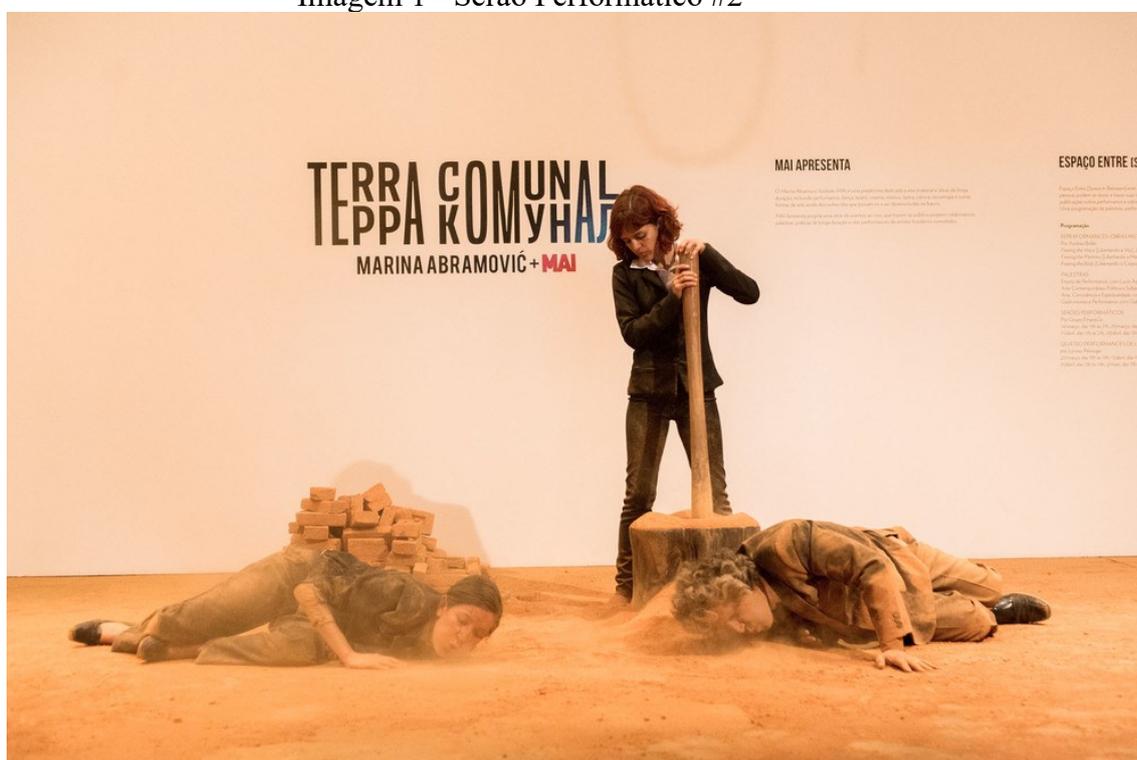


Foto: Victor Takayama. Fonte: <https://mai.art/terra-comunal-content/2015/3/26/dusty-cycles> acessado em: 02/04/2019.

¹⁰ O Serão performático é um conceito pensado e desenvolvido pelo Grupo EmpreZa partindo da palavra "Serão", que significa trabalho realizado fora do horário do expediente; ofício noturno que se pode estender até a manhã seguinte, típico do trabalho corporativo e da referência ao termo "Sarau". O Serão performático consiste em um conjunto de performances que podem ser apresentadas simultaneamente e/ou sequencialmente, em um mesmo espaço-tempo, partilhando ou não um mesmo eixo poético. É um trabalho políptico, pensado originalmente para ser um evento realizado pós-expediente de trabalho, resgatando, então, essa ideia de hora-extra empresarial.

Imagem 2 - Serão Performático #2



Foto: Victor Takayama. Fonte: <https://mai.art/terra-comunal-content/2015/3/26/dusty-cycles> acessado em: 02/04/2019.

Imagem 3 - Serão Performático #2

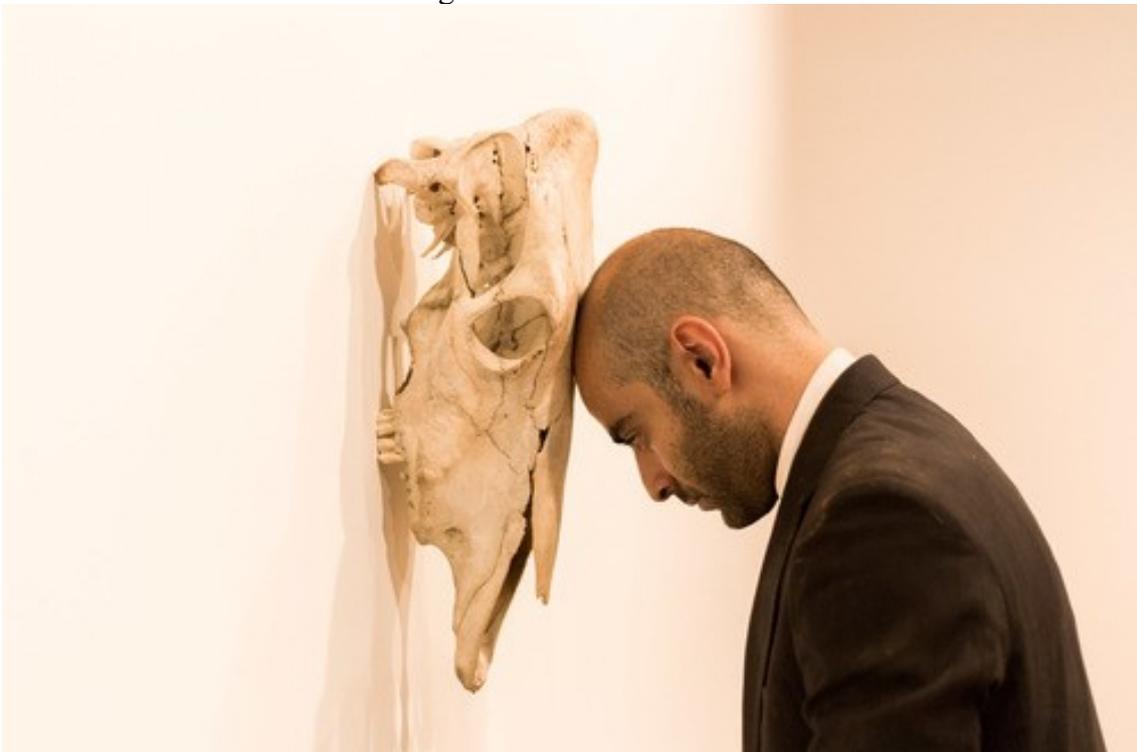


Foto: Victor Takayama. Fonte: <https://mai.art/terra-comunal-content/2015/3/26/dusty-cycles> acessado em: 02/04/2019.

Imagem 4 - Serão Performático #2



Foto: Victor Takayama. Fonte: <https://mai.art/terra-comunal-content/2015/3/26/dusty-cycles> acessado em: 02/04/2019.

Imagem 5 - Serão Performático #2

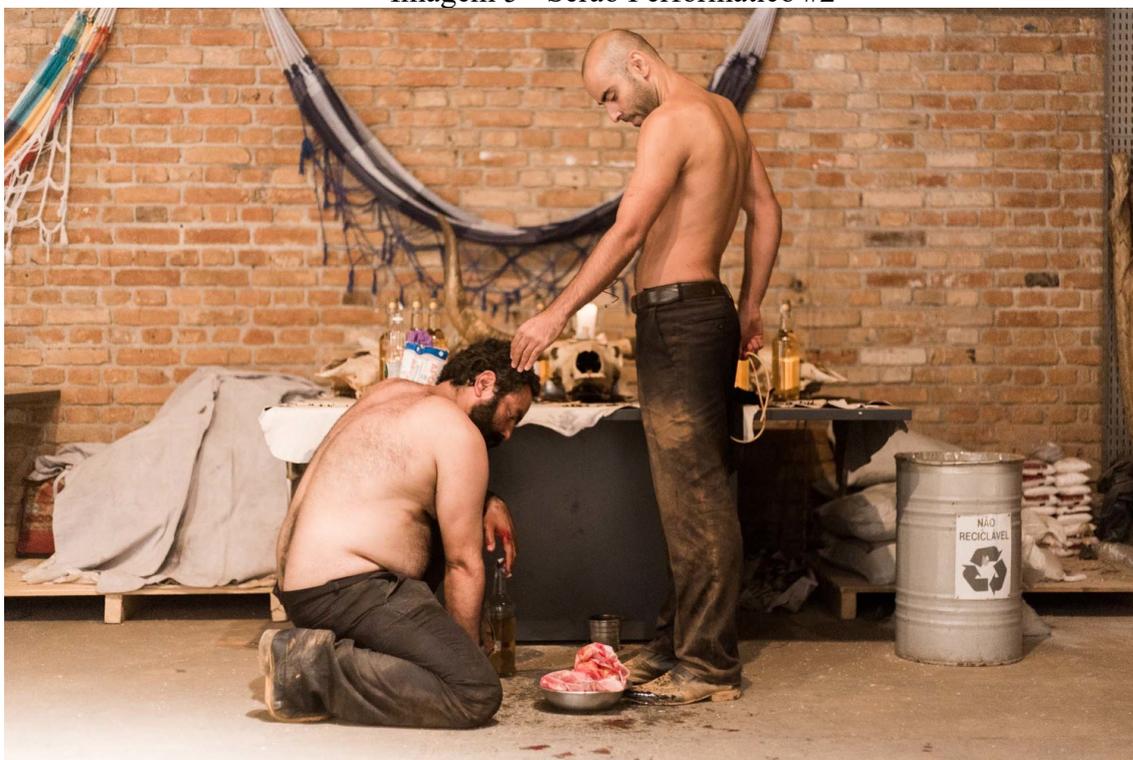


Foto: Victor Takayama. Fonte: <https://mai.art/terra-comunal-content/2015/3/26/dusty-cycles> acessado em: 02/04/2019.

Imagem 6 - Serão Performático #2



Foto: Victor Takayama. Fonte: <https://mai.art/terra-comunal-content/2015/3/26/dusty-cycles> acessado em: 02/04/2019.

Imagem 7 - Serão Performático #2

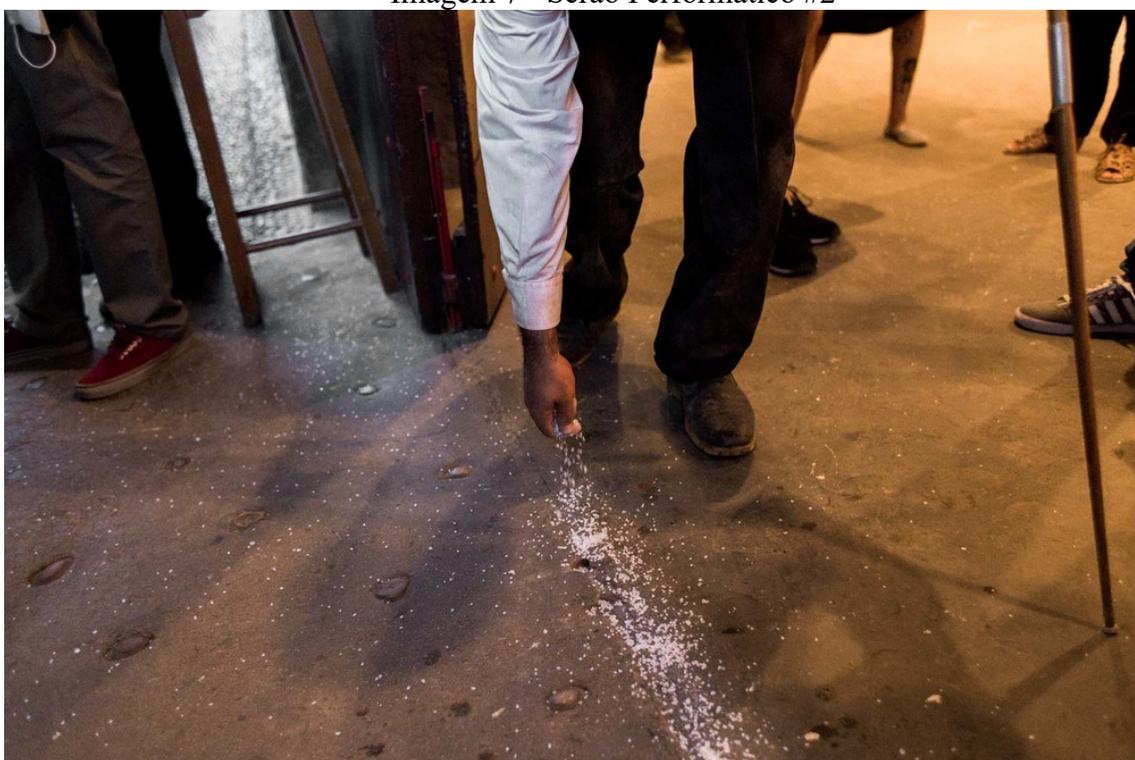


Foto: Victor Takayama. Fonte: <https://mai.art/terra-comunal-content/2015/3/26/dusty-cycles> acessado em: 02/04/2019.

Imagem 8 - Serão Performático #2



Foto: Victor Takayama. Fonte: <https://mai.art/terra-comunal-content/2015/3/26/dusty-cycles> acessado em: 02/04/2019.

Imagem 9 - Serão Performático #2



Foto: Victor Takayama. Fonte: <https://mai.art/terra-comunal-content/2015/3/26/dusty-cycles> acessado em: 02/04/2019.

O coletivo criou o conceito de **Bodystorm**, onde fazem uma relação com *brainstorm* usado no meio empresarial. Mariana Marcassa (2010, p.69) diz que “o **Bodystorm** é uma tempestade corporal, uma atividade intensa do corpo”. São processos de laboratórios onde são experimentados os materiais, gestos, as relações que podem ser exploradas entre os objetos e corpos. Como vimos na performance acima, o coletivo usa diversos materiais, como fogo, se furar com agulhas, portanto, nos laboratórios algumas ideias são experimentadas para que seja viável o uso destes materiais na performance, porém, o grupo alerta que não se trata de ensaio, para não correr o risco de perder a energia performativa da ação. “No **bodystorm** nos deixamos levar pelos experimentos, não há a preocupação prévia de pensar o que estamos fazendo. O pensamento vem junto ao processo, ele abre discussões, ideias e trabalhos a serem amadurecidos” (Ibidem, 2010, p.69 grifo da autora)”.

Alguns dos materiais usados pelo grupo vem da região de Goiás, por isso o grupo afirma um lugar do regionalismo, e vemos no serão performático #2 o uso desses elementos: a cachaça, o defumador, o couro de vaca, pó de ossos de vaca, o sal grosso como ritual de proteção do espaço. Em uma entrevista o GE revela acerca do uso dos materiais:

O que o EmpreZa traz de Goiás não vem do circuito artístico, vem de uma experiência de corpo que está implicado neste lugar. **Goiás** vem do **tupi** que significa **gente da mesma raça**. Eu não gosto dessa história de raças, mas intuo aqui que o uso que fazemos disso vem dos corpos que fizeram nascer esse Estado. Uma região seca de sol intenso, de uma vida agrária que hoje é bem urbana, mas carrega consigo traços de uma corporeidade que lidou séculos com os plantios e as engordas de boi no pasto. De uma região calcada num catolicismo imposto, do indígena dizimado, da extração de ouro... Goiás Velho, antiga capital, surge às bordas do Rio Vermelho pela ânsia dos bandeirantes ao encontro do ouro. De uma gente sofrida, de um corpo dolorido... Queimado de sol. Um cerrado agressivo. Corpo-boi, corpo-minerador, corpo-agrário, corpo-roça e todas as dores, o suor e o mau cheiro que estes corpos possam exalar (MARCASSA, 2010, p.69).

E são esses corpos que o coletivo convoca para suas performances, corpos plurais e em processos de devires e que colocam problemas para o social. O corpo é carregado de signos, de construção e produção de subjetividade, e tudo isso pode se manifestar nos laboratórios e performances. Perguntaram uma vez a Eleonora Fabião (2013, p.10, grifo da autora) “Mas então, como preparar-se para performar? Ouso uma resposta: **vivendo a Vida**”.

Dentro do campo da performance não há técnicas fixas e estruturadas como por exemplo no ballet, portanto, cada grupo/coletivo/performer visa construir um arcabouço de

treinamento e processos de criação que venha a ser próprios da poética de cada, e muitas das vezes isso resulta de processos experimentais e construção de repertório. Por isso, achamos interessante quando o Grupo EmpreZa se coloca nos laboratórios a experimentar e explorar as vivências pessoais que depois venham se tornar ações coletivas nas performances, como apontou Eleonora, vivendo a vida, fazendo desse modo de vida uma prática.

Para compor com o laboratório como uma forma de treinamento performativo, convoco o conceito de territórios existenciais, um terreno instável e precário de treinamento performativo, o que aproxima das ideias de *bodystorm* e de laboratório propostos pelo Grupo EmpreZa. Guattari (1990) nos coloca a pensar sobre os territórios existenciais, que seriam espaços-tempos não localizados estritamente no ordinário; estes permeariam processos e ativam dispositivos na produção de subjetividade que desencadeariam um tipo de resingularização que ocorreria junto e ao mesmo tempo nos corpos e nos sujeitos, mas em direção contrária a produção de massa mediada pela mídia e a normatização dos corpos pelo modelo imposto junto às subjetividades capitalistas. “Territórios reais da existência, os quais por sua vez derivam uns em relação aos outros, como placas tectônicas sob a superfície dos continentes” (Ibidem., 1990, p.17). Esses territórios existenciais operam um tipo de desautomatização dos corpos, que se mostra potente junto a ideia de laboratórios, onde o performer pode experimentar outras composições e criar coletivamente corporeidades; tendo na experimentação e na fruição/fricção de vida um mote de construção de tais estados, algo contrário a criação de uma representação, mesmo que haja sempre um resto de representação, um resto de organização, um tanto de normatização que insiste e que nos convoca a resistir.

Como é o caso da performance citada acima, o Grupo Empreza não carrega uma performance estruturada e definida a priori, existe as ações que foram testadas e criadas a partir das experiências laboratoriais e até performadas em outros serões, onde se explora as relações possíveis com as materialidades (ossos, comida, materiais religiosos como o sal grosso e defumador). Depois é escolhido no dia como e quais ações irão compor o serão performático, assim convoca a vontade e o desejo de cada empreZário de participar da ação. O grupo chama de **corpo disponível**, levando em consideração a vontade de realizar tal ação, porém, não se trata de quem melhor realiza a ação, as vezes em uma ação que exige força é proposto que um corpo mais frágil faça a ação, até mesmo para desautomatizar os gestos corporais (SANTOS, 2017).

Há uma aproximação da questão laboratorial em relação a proposta de Guattari e as práticas performativas, percebendo o quanto nos colocamos em estados de experiência na sala de trabalho, e na performance em si, almejando construir corpos que se diferem do cotidiano,

tornando os processos corporais mais conscientes. Cria-se movimentos de rupturas e aberturas quando nos colocamos em risco, seja um risco do corpo de se cortar etc., ou mesmo um risco subjetivo abrindo o corpo a experimentar estados novos e outros possíveis. Guattari (1990, p.28) nos aponta questões ligadas a esses processos de construção e habitação de territórios existenciais:

Esses processos de "se pôr a ser" dizem respeito apenas a certos subconjuntos expressivos que romperam com seus encaixes totalizantes e se puseram a trabalhar por conta própria e a subjugar seus conjuntos referenciais para se manifestar a título de indícios existenciais, de linha de fuga processual (...)

Portanto, nos laboratórios e experimentações é operado uma construção corporal que gesta estados que podem agenciar linhas de fuga e criar territórios existenciais, onde temos no corpo o campo de passagem de forças, intensidades, modos de presenças e a possível produção de modos de existência. Para potencializar e explorar corporalmente esses estados busca-se criar territórios/laboratórios, onde o performer possa experimentar coisas corporalmente, abrindo o corpo sensivelmente e tornando seu corpo mais poroso. Acerca de construir esse corpo coletivo o Grupo Empreza aponta que “significa construir um corpo que é diferente de como o corpo é visto na sociedade” (GRUPO EMPREZA, 2018, p.10). E acrescentam apontando que buscam quebrar a hierarquia que valoriza e separa corpo e mente, o coletivo busca desconstruir a ideia do corpo enquanto organismo. Sobre como funciona os laboratórios o GE apresenta:

Porque às vezes as coisas vêm de uma imagem que capturou alguém ou de algo que alguém quer revisitar de uma aflição, de um anseio, e é colocado na roda. Para resolver essa questão começa-se uma série de exercícios e experimentações, sem muito intuito de que aquilo vá virar um trabalho. Porque, antes de tudo, aquilo de alguma forma tem que fazer sentido individualmente e coletivamente. Exercício é uma palavra fundamental, e o que muitas vezes acontece é que o que nós apresentamos também não são trabalhos finalizados ou prontos, se mantém também nas apresentações essa característica do exercício, que é mais bonita por que se planeja um gesto que precisa durar 10 segundos, porque a potência está em 10 segundos de duração. Se funciona ou não, vamos descobrir na hora que isso for colocado na roda, porque o que se faz é uma espécie de laboratório e não de ensaio. Acredito que a palavra ensaio não nos serve, pois vamos testando, é meio alquimista, meio criança curiosa que vai lá e põe a mão no fogo para saber se queima, que fica colocando a mão na chama para saber o quanto aguenta, e a coisa se resolve no momento em que se propõe que aquilo vai ser uma ação (GRUPO EMPREZA, 2018, p.8).

O caráter experimental propõe ao performer construir um tipo de treinamento performativo que seja processual e ligado aos modos de existir e a demandas do trabalho, corporeidades que sejam próprias a experiência do laboratório e que possa emergir na performance, que tal corpo ou modo de vida seja um processo da experimentação de estados de presença que se entrecruzam nas relações do encontro. Então, Lúcio Agra (2012, p.3) nos aponta o seguinte:

Ao que parece, no artista da performance, um modo de existir seria a única coisa que garantiria o corpo treinado deste artista. Então seria preciso repensar os modos de existir. E não somente a ideia de corpo e de arte que, de resto, são ambas formações de nossa civilização. Trata-se então de buscar modos de existência que sejam produtivos para estados de invenção. Se não houver nenhuma certeza quanto a esses modos, ao menos podemos afirmar que, desde já, devem ser, eles mesmos, invenções.

Portanto, as questões ligadas ao treinamento performativo se produzem junto a práticas específicas de cada coletivo/performer, pois, se liga aos modos de vida dos mesmos, como no caso do Grupo EmpreZa que se vale de laboratórios de experimentação onde chamam de *bodystorm* e constroem juntos territórios e compartilham dúvidas, questões, corpos etc. Quilici (2012) fala de uma espécie de treinamento que seria uma “arte da travessia da existência”, onde o performer potencializa o cotidiano para transpor as barreiras entre arte e vida, e que poderia propor um tipo de transformação dos modos de vida, pois, desencadeia outros modos de percepção de si e do mundo. Que corpo se produz na relação com a cachaça, o osso da vaca, o sangue, a poeira, os afetos que agenciam as ações do Grupo EmpreZa? Quais problemas um corpo coloca ao experimentar limites?

O GE aposta em muitas questões acerca do corpo, do próprio e dos corpos que participam das performances. “A gente trabalha com uma pegada bastante forte em cima do corpo. Ali está o nosso principal material de trabalho, que é a carne, e a carne traz implicações éticas bastante particulares...” (GRUPO EMPREZA, 2018, p.10), e, também, há a relação forte com os materiais que compõem juntos as performances do coletivo, o coletivo alerta que apesar de se colocarem em risco jamais impõe ao público ações onde invadem o corpo do outro, deixando evidente um respeito e ética para com o outro. Ileana Diéguez (2016, p.43) afirma que “a condição de performer, tal e como se tem entendido na arte contemporânea, enfatiza uma política da presença ao implicar uma participação ética”.

Além disso, há um tipo de trabalho laboral no treinamento performativo que visa construir modos de presenças, onde possa ser acessado e mobilizado durante a performance, mas lembrando que esse estado, também, transpassa os limites arte e vida se manifestando em situações fora do momento da performance, é mais uma estratégia de modulação dessas energias. Sobre esse estado de presença, Babidu (integrante do GE) em uma entrevista diz que o estado se relaciona com um tipo de transe. “O transe ele não é da performance, ele é um transe da produção, da criação. Na performance esse transe se dá no *momento em presença*. O transe da performance é exigido no momento tal, no momento em que a executamos (Marcassa, 2010, p.50 grifo do autor)”. Esse transe de qual fala é produzido pela fricção dos corpos e uma atenção consciente para o momento presente e o corpo, mas não quer dizer que vá acontecer apenas no momento performativo, pois como disse, se trata de criação, portanto, quando falamos de criação de outros modos de vida esse transe pode emergir em outros momentos.

Dessa forma, o treinamento performativo enquanto um território de experimentação promove a potencialização do corpo em estados de presenças, pois, permite ao performer se conectar com mais afinco as infinitas possibilidades corporais. Falar de treinamento na performance não se reduz a um campo onde a técnica seja a finalidade do processo, porque como já apontado é mais interessante experimentar estados inéditos e criar outros modos de relação com corpo, ao invés de cristalizar o corpo em uma estrutura organizada. Como, aponta Ronaldo Dos Santos (2018, p.35):

Os corpos se procuram como forma de estabelecer terreno seguro para investigar suas micropercepções e se localizar no tempo e no espaço. Diante disso, os corpos vão formando pequenas comunidades de cooperação mútua e, coletivamente, este novo corpo, composto por pessoas singulares, produz mais potência de existir e reexistir nessas condições. Novos vínculos entre os performers vão se formando. O corpo agora está preparado para um novo mergulho.

Portanto, o performer se lança em uma espécie de jornada experimental para expandir a consciência de si e do outro, porém “busca-se aquilo que ainda não se sabe, por isso a busca” (AGRA, 2012, p.6). Parte da dúvida e do desejo de experimentar esses estados intensos, onde o corpo se conecta com as forças operantes no espaço-tempo. Por isso, é interessante pensar a relação dos laboratórios/territórios existenciais/treinamento performativo, enquanto produção de novos modos de vida e presença, pois, não se limita a

preparar o corpo para algo, e sim, gestar nas experiências corpos e outras relações possíveis - tornar visível o que é visível como diria Foucault sobre a filosofia.

“Desta forma, aqui também os campos do preparar, criar e performar se perdem, se turvam, revelando que a performatividade pode ampliar a noção de treinamento, ressignificando-a como um modo de existir” (ZÁPHAS, 2017, p.102-103). A ideia apresentada acima, desenvolvida pelo pesquisador Záphas (2017, p.95), nos conduz a pensar que “podemos entender este trabalho sobre si mesmo como o constante processo de aprimoração do performer, na percepção de si mesmo para a eliminação de bloqueios e de convencionalismos e para uma potencialização de sua natureza criativa”. Diante disso, entendemos e olhamos para o treinamento performativo como uma estratégia de experimentação corporal possível para o performer, onde se pode criar seus laboratórios baseados nos modos de existir que estão por vir, onde a abertura a estados de presença seja um caminho de experimentação, e possa pela prática criar repertório de composição desses modos de presença, como no caso do grupo EmpreZa com seus conceitos e práticas para pensar a performance.

A performance, é tida como uma arte de fronteira, do entre, que demanda inventividade de procedimentos e construção de corpos múltiplos, onde está sempre friccionando questões políticas, éticas e sociais. E, assim, o treinamento performativo seja esse momento de desconstruir e problematizar as questões poéticas e políticas que interessa a cada artista em experimentar a construção de corpos potentes e produzir novos modos de vida. E que, para se preparar para um acontecimento performático, o performer deve primeiro se desfazer, diluindo-se em processos de devir, e potencializando seus modos de vidas singulares, e se dirigindo a uma “invenção de si e do mundo” (KASTRUP, 2016, p.71).

2.1.3 Compartilhando modos de produção de presença: Berna Reale e possíveis produção de vida na performance

Há vários processos de subjetivação operando em todos os níveis macro e micro da sociedade, dentro da performance vemos que se potencializa o corpo do performer em detrimento de um estado de presença e um certo desvio da energia cotidiana, que minimamente produz rupturas nas formas de subjetivação vigentes que tendem para uma serialização dos modos de vida. Por isso, outro ponto pertinente que saltou durante a pesquisa acerca dos estudos da presença foi a produção de subjetividade, pois, no campo da performance há um investimento em ultrapassar a barreira arte e vida, e o performer acaba por

fazer esse atravessamento na sua prática, o que exige um trabalho sobre si como dito anteriormente, e por vezes passa por uma produção de subjetividade, e outras relações possíveis de si entre corpos.

Desse modo, vamos tecer uma discussão aqui entre nossos aliados acerca da produção de subjetividade e performance junto a prática artística de Berna Reale, que convocamos enquanto mais uma aliada poética. Conheci o trabalho da artista em uma disciplina que fiz em 2017 sobre performance ministrada pela prof. Ms^a Márcia Franco¹¹, e como proposta cada aula íamos conhecendo o trabalho de performers brasileiros, e em 2018 retomei e apresentei na disciplina do mestrado o trabalho da Berna como um referencial artístico da pesquisa em andamento o que veio a firmar a artista enquanto uma aliada poética. E seguindo o critério apresentado anteriormente sobre escolher artistas brasileiros que estivessem fora do eixo Rio de Janeiro/São Paulo convocamos aqui Berna para compor esse caminho.

Berna Reale (Belém, Pará, 1965), é artista visual e perita criminal, licenciada em artes pela Universidade Federal do Pará 1996. Trabalhou como professora e depois em instituições culturais como o instituto Arte do Pará e a Fundação Tancredo Neves. No começo trabalhava com cerâmica e fotografia, e depois começa a colocar seu corpo na obra e então começa a produzir performances e instalações. A partir de 2009, quando recebe o grande prêmio do Salão Arte Pará, sua produção circula de forma intensa. Seu trabalho destaca-se no programa Rumos Artes Visuais, do Itaú Cultural (2011) e recebe o Prêmio Pipa (2012 e 2013). No mesmo período, presta concurso para atuar na perícia criminal do Estado do Pará. Começa a exercer a função em 2010. A atividade garante-lhe autonomia financeira para desenvolver seus projetos e, ao mesmo tempo, permite observar de perto os efeitos do tema central de sua pesquisa: o impacto da violência no cotidiano das pessoas.¹²

A urgência de colocar seu corpo na obra veio de um encontro que a fez inaugurar sua atuação no campo da performance, em 2009 foi convidada a fazer um trabalho de fotografia com cadáveres no necrotério da cidade, e foi com esse trabalho que conheceu a perícia criminal, e acabou tornando perita. Com essa experiência fotográfica, organizou uma exposição no mercado considerado um dos mais antigos do país, e afirma a artista “Ver-o-Peso para mim é o estômago da cidade, um lugar onde a fartura e a miséria se confundem” (BERNA, 2009, p.30). E foi a partir dessa exposição que decidiu fazer sua primeira performance ali no mercado ver-o-peso intitulada “Quando todos calam”.

¹¹ Professora substituta no curso de artes visuais da Universidade Federal de Uberlândia.

¹² Biografia disponível no site: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa26879/berna-reale> acessado em: 02/04/2019.

Imagem 10 - Quando Todos Calam



Performance orientada para a fotografia. Belém – PA. Mercado Ver-o-peso. Fonte: <https://nararoesler.art/artists/69-berna-reale/> acessado em: 02/04/2019.

Berna se coloca nua em uma mesa, exposta, com vísceras em sua barriga e deixa que urubus se alimentem dos restos. Ali fica desprotegida, corpo nu, aberto e silenciosamente vulnerável à mercê dos animais, e também dos transeuntes que vendo toda ação sustenta a violência em um silêncio coletivo. Segundo Reale citada por Rocha (2014, p.4) “a violência silenciosa ou a que é observada em silêncio, sem dúvida é a que mais me angustia. [...] aquela cometida entre paredes, a silenciosa por parte dos espectadores e silenciosa por meio do poder”. Ao se colocar em um espaço público a artista coloca várias questões para o público, seja ele o que assistiu a performance sendo feita e também a quem venha conhecer o trabalho através da fotografia, pois, a performance gerou esses dois trabalhos, e como Berna chamou de uma performance orientada para fotografia. Que tipo de produção de subjetividade é germinada pela fricção causada pela performance de um corpo feminino nu em espaço público?

A subjetividade se dá por instâncias individuais, coletivas e institucionais segundo Guattari (2012), e a produção de subjetividade se dá na fricção desses encontros. Sendo assim, o autor propõe uma definição provisória de subjetividade, enquanto “o conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como território existencial autorreferencial” (Ibidem, 2012, p.19), e produza assim uma alteridade em singularizações que podem ou não ocorrer. Por isso, ocupar o espaço público como Berna fez com sua performance produz um estranhamento e ao mesmo tempo

poderíamos dizer que há sim uma produção de subjetividade, pois, no momento que algo novo é colocado ali pela artista, um novo mundo provisório surge em função desse encontro, e também de quando vemos a fotoperformance (imagem 24) do trabalho e somos provocados pelas forças que compõem a imagem, algo inédito emerge.

Será importante separar a ideia de subjetividade ligada ao sujeito, como se fosse algo da ordem individual apenas, apreendendo também processos de subjetivação que ocorrem coletivamente, e não se referindo ao sujeito enquanto unidade, sempre ligado as relações que o mesmo investe e é investido por outros. Guattari (2012, p.11 grifo do autor) afirma que “a subjetividade, de fato, é plural, *polifônica*, para retornar uma expressão de Mikhail Bakhtin. E ela não conhece nenhuma instância dominante de determinação que guie as outras instâncias segundo uma causalidade unívoca”. Portanto, não podemos cair na armadilha de pensar a subjetividade enquanto uma cristalização da identidade, onde o sujeito se prende a definições que o limitam.

Bia Medeiros (2014) propõe pensar a performance enquanto a hacker de todas as linguagens artísticas, pois, a mesma se desvia quando tentam colocar em definições e sugere que deva permanecer assim, aberta, como a produção de subjetividade que não se fixa no sujeito, e sim a extensão de suas forças e linhas de fuga, é sempre uma multiplicidade. Ao dizer que a performance tensiona o real e ficção, aponta que “ela não apresenta, ela apresenta, presentifica, torna presente algo que antes não estava posto. A arte pode ser ficção. A performance à qual nos referimos não é ficção: ela joga na cara o real irreduzível a representações: hacker” (Ibid., 2014, p.55). Um movimento de fazer emergir no plano real aquilo que deixamos passar pela automatização dos fluxos da vida, como fez Berna ao escancarar uma situação de violência e deixar com que transeuntes sejam forçados a lidar com a tensões provocadas pela performance, Berna hackeia o espaço público com seu trabalho e da outro uso para ele. Em uma entrevista¹³ a artista revelou que durante a performance um morador de rua que estava no local conseguiu uma espécie de fita onde amarrou o pano branco na mesa para que não ficasse voando, e disse a artista que ficaria melhor assim, enquanto outros continuaram suas atividades como se nada estivesse acontecendo ali, ignorando a presença daquele corpo feminino nu exposto.

Berna trata em seus trabalhos sobre a violência silenciada de um modo geral, e cada trabalho vai destrinchando o tema mais verticalmente. Diz que tenta de forma sutil denunciar essa violência calada, do estado, das relações de poder, que incide sobre os corpos, quer falar

¹³ Entrevista concedida ao programa do Jô. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/2039068/> acessado dia 10/06/2020

daquilo que te atravessa. Em uma entrevista ao prêmio Pipa¹⁴ de 2019, a artista fala sobre seus desejos:

Nunca pensei em levantar uma bandeira, pois quero falar sobre tudo que me incomoda. Se falei sobre a violência contra a mulher foi porque isso me desestabiliza. Se por achar que o mundo deveria ser justo com as mulheres, menos preconceituoso, deixando de colocar a mulher sempre em uma posição de submissão, então sou feminista, mas não gosto de me colocar em categorias ou em enquadramentos, sou uma artista livre para falar do que quero. Eu me importo com tudo que seja relacionado ao coletivo e ao humano independentemente de raça, crença, sexo ou gênero (BERNA REALE, 2019, p.2).

Quando Berna fala que não deseja ser colocada em categorias, revela uma questão acerca do fato de que ser mulher não pode limitar sua atuação artística, as vezes a sociedade coloca a esgotar a temática ao grupo que você é identificado como pertencente, e é isso que uma identidade fixa impõe aos sujeitos um esgotamento do “eu”, convocado a representar sempre tal papel imposto pelo outro. E isso nos remete ao debate acerca da produção de subjetividade, pois, quando deslocamos a ideia de um sujeito fixo para provisório, podemos pensar em como há transformações nesse processo e modos de presença, assim como há na arte, mesmo que seja ingênuo e pretensioso pensar que a arte possa mudar o mundo, talvez não mudar o mundo que já está dado, que produz sempre o mesmo, que não suporta a diferença; mas criar outros mundos, outros sujeitos, outras subjetividades, outras formas de relações que possam romper com os processos hegemônicos de subjetivação.

Os dispositivos de captura da subjetividade operam a todo instante no nosso cotidiano, somos adjetivados, enquadrados e capturados, sempre tendo como ponto de regência o “eu” em sua vontade possessiva de estabilizar a experiência da subjetividade – algo que vai além do sujeito, o sujeito seria um dos resultados da experiência da subjetividade. Algo que Roseane Preciosa Siqueira (2010), vai tensionando em sua tese de doutorado “Rumores discretos da subjetividade” a respeito desses processos, nas palavras da autora trago aqui dois trechos:

Afinal, “há tantos devires me atravessando, funcionando nessa temporalidade chamada mim”, que acabei me convertendo numa espécie de “câmara de ecos” das sensações a que vou me expondo (Ibid., 2010, p.3).

¹⁴ É uma iniciativa que visa divulgar artistas brasileiros e a produção de arte contemporânea.

E acrescenta:

Curiosamente, somos sempre ou “isso” ou “aquilo”, aliás não só nós mesmos, mas tudo que existe à nossa volta, o que nada nos exige, apenas respostas mecânicas, esquemáticas, simplificadoras. É dessa forma que a vida faz sentido: eliminando quaisquer variáveis (Ibid., 2010, p.25 grifo da autora).

A performance opera em um sentido inverso a esses processos que visam reproduzir sempre o mesmo e até mesmo reduzir a experiência da subjetividade nesse sujeito fixo e imutável, reivindicando um lugar de confronto, onde questiona o corpo, o espaço, as relações, a sociedade. E fazendo tais questionamento acaba por produzir outras perspectivas e relações possíveis entre corpos. É um corpo que se deita nu no meio de um mercado e fica lá por horas a fio, criando ruídos na paisagem, nos regimes dos códigos vigentes, no cotidiano, na rua, ocupando e dizendo que há sim outras formas de estar ali, que podemos fazer outros questionamentos, deixar rastros, se implicar na vida de outra forma. E agora que a violência está aqui a luz do dia o que faremos? Qual o direito de se colocar nua no meio do espaço público?

Acontece um tipo de deslocamento dos signos e significados do lugar, agora, não tem como ignorar aquele corpo ali exposto, só fingir que sim, e mesmo assim há forças que se mobilizam nesse encontro e atravessam. Juliana Bom-Tempo (2015) afirma que ações performáticas habitam zonas de risco, e que são criadas pelo tensionando dos corpos-signos-sentidos que operam na performance, o que acaba fazendo vazar a norma proposta pelo estado, mídia e pelo tipo de vida precária que tais instituições nos colocam a viver. “Zonas de riscos configuradas pelo e no cotidiano, em engendramentos que obrigam os sentidos a variarem e os signos a se reconfigurarem” (Ibidem., 2015, p.172). Ao habitar tais zonas de risco, a performance de rua, nesse caso da Berna, produz uma reapropriação dos espaços públicos:

A rua está dada em teoria: pública. A rua é da polícia, sempre foi. As praças sempre foram da polícia: lugar vigiado, assepsia. A rua clama por ocupação. Performances se infiltram subitamente, tomam conta e depois se evadem. A polícia espreita, mas somos muit@s. O espaço permanece modificado e pulsante (BRITES; MEDEIROS, 2019, p.3).

Em uma entrevista cedida a socióloga Flávia Santana (2019), Berna revela que gosta de estar na rua, na cidade, intervir nos espaços que não são institucionalizados da arte, onde o público não espera o confronto dos signos que a artista produz. “Eu faço a performance ali porque eu quero aquele público real, o público do dia a dia, o público que não frequenta museu, que não frequenta galeria, e isso é uma coisa que eu gosto demais de fazer” (REALE, 2019, p.122). Muitos dos trabalhos de Berna têm uma ligação direta com o espaço público, a rua, e acontecem na cidade de Belém. Entretanto, afirma não ser relevante localizar seus trabalhos dessa forma, pois, trata de assuntos universais e diz: “Eu procuro pensar no local como elemento do trabalho e não como uma referência geográfica dele. Ele é um elemento visual do trabalho e nunca uma referência geográfica” (REALE, 2019, p.122). De novo, a artista faz um tensionamento a questão identitária, pois, afirma que muitas vezes foi interpelada a falar de questões regionais devido ao fato de ser uma performer da região norte do país, e por isso teria que falar de questões ligadas a um certo tipo de cultura regional e novamente posta a esgotar esse lugar do sujeito fixo dado pelo outro.

Dessa forma, podemos dizer que há uma transgressão por parte da performer quando não se põe a responder tais expectativas, que foge da suposta identidade que é dado pelo olhar do outro, onde supostamente deveria performar um estereótipo da projeção colonizadora e limitante, tanto pelo fato de ser mulher como de ser da região norte do país. Ao libertar seu corpo a artista faz de suas performances ato político de descolonização da subjetividade. “O corpo tornou-se um manifesto, ato de resistência, transformando-se na principal mensagem dessa libertação de regras convencionais de comportamentos sociais impostos a elas (ASSIS, 2017, p.2)”.

Existem regras que parecem ser invisíveis, mas não são, elas controlam os corpos, as formas de se colocarem no espaço e como usar, e até mesmo o pensamento. Por exemplo, em um mercado como o ver-o-peso, há duas formas de estar ali, ou você está trabalhando vendendo algo, ou você está ali comprando, uma relação bem capitalista; o que Berna faz ali é olhar para aquele espaço, apreender o tipo de produção de subjetividade que germina e assim de forma performática criticar os signos, sentidos e símbolos, e quando o faz opera um tipo de redistribuição micropolítica das forças que constituem aquele plano e também uma forma de criar ruídos no fluxo da norma que tenta minar qualquer produção de diferença.

Segundo Soares (2016) os processos de subjetivação se dão por diversos componentes heterogêneos, de forças múltiplas ligadas às existências, “onde seus movimentos próprios caracterizam-se como devires múltiplos que se atravessam num plano infinito de conexões e agenciamentos” (Ibidem., 2016, p.118). Por isso, a performance rompendo com a barreira arte

e vida, acaba por ampliar seu escopo de materiais, forjando no corpo o território de inscrição de tal produção de subjetividade. Além disso, o corpo exerce um papel de resistência aos processos de subjetivação que buscam minar sua diferença, sendo ele “um eu que se metamorfoseia a cada momento a fim de ressignificar sua presença no mundo” (FREGONEIS; BONFITTO, 2018, p.47). Algo que Sander (2011, p.140) apresenta na relação com as artes:

No entanto, algumas experimentações artísticas podem nos mostrar saídas, através de outras perspectivas, ou outros modos de relação entre corpo-cultura-subjetividade, na medida em que traçam rotas desevidenciadas, isto é, põem em questão o corpo, a cultura, a subjetividade. Experimentam-nos em seu poder de contágio, no improvável e provisório de seus devires. Na verdade, enchem-nos de plurais, trazendo à tona a multiplicidade surpreendente desses elementos e das suas misturas.

Destaca-se aqui, certa qualidade provisória desses processos de subjetivação, algo que, como coloca Mansano (2009), sendo o sujeito um efeito provisório desse processo de subjetivação, e este “mantém-se em aberto uma vez que cada um, ao mesmo tempo em que acolhe os componentes de subjetivação em circulação, também os emite, fazendo dessas trocas uma construção coletiva viva” (Ibidem., 2009, p.111).

É nesse estado amorfo e provisório que a performance procura se inscrever, na sua forma de presença e potência de vida, nada a ver com o sujeito-performer, e sim com certa subjetividade que vai sendo desfeita durante a ação; é o possível nascimento de novos modos de vida. Assim, apresenta Sander (2011) quando fala “é a descoberta de novos possíveis. Ou ainda, limiares. Pois as artes nos dão pistas das zonas limítrofes, das bordas” (Ibid., 2011, p.141). E por isso, talvez a arte seja esse campo profícuo de produção de subjetividade, pois, “não procedem a partir de dimensões ‘já existentes’ da subjetividade, cristalizadas em complexos estruturais, mas que procedem de uma criação e que, por esse motivo, seriam antes de alçada de uma espécie de paradigma estético” (GUATTARI, 2012, p.17).

Há dentro das relações de produção de subjetividade uma camada operada por forças virtuais, que operam em outro plano e que podem se atualizar de acordo com as relações estabelecidas nos processos de diferenciações gestados nas potências dos encontros. “Os virtuais estão aí, à nossa volta, eles aparecem, desaparecem, se transformam, à medida que a própria realidade muda; eles não têm nenhuma solidez, nenhum lugar determinado, nenhuma consistência” (LAPOUJADE, 2017, p.38). Trago aqui a ideia dos virtuais, por entender que,

tanto o performer quanto o espectador, carregam consigo uma carga de fantasmas virtuais que podem ou não se atualizar no encontro, “o virtual não é irreal, mas compõe o real enquanto uma nuvem fugidia ao atualizado, condensando-se em uma virtualidade que possui consistência e que continua diferenciando-se” (BOM-TEMPO, 2016, p.1724).

Esse é um trabalho de si que o performer se coloca na sala de trabalho e na vida, habitar a fronteira, e dissolver identidades e desestabilizar o status quo – e não somente a arte da performance, mas a própria vida partindo da premissa de ruptura entre arte e vida da arte contemporânea. Um procedimento difícil frente a todos os dispositivos de subjetivação que nos força a nos enquadrarmos e manter a norma, para isso; Paul Preciado nos aponta uma direção:

Mas porque eu amo vocês, meus pares corajosos, desejo que lhes falte a coragem. Desejo que vocês não tenham mais *força para reproduzir a norma*, que não tenham mais energia para fabricar a identidade, que percam a fé no que os seus documentos dizem sobre vocês. E uma vez perdida toda a sua coragem, frouxos de alegria, eu desejo que vocês inventem um modo de usar para seus corpos. Porque eu os amo, desejo-os fracos e desprezíveis. Pois é pela fragilidade que a revolução opera (PRECIADO, 2014, p.21-22 grifo nosso).

Desobedecer a norma talvez seja a premissa para se pensar em performance, profanar os espaços, dar outros usos aos nossos corpos, assim como fez Berna no seu trabalho. Pensar sobre a produção de subjetividade é interessante para os estados de presenças na performance, pois, essa ideia de criar rupturas com os modos vigentes de subjetividade vão permear a construção de estados intensivos, conscientes, e que saiam dos modos automáticos que o sistema tanto se impele em manter. Por fim, “se procura um território para repousar, são os espaços desacostumados, que mais lhe atraem, os que não negam acolhida aos seus desejos, afetos e sobretudo a possibilidade de delirar caminhos” (SEQUEIRA, 2010, p. 7-8).

2.1.4 Redistribuição dos modos de vida: do encontro a performance social e política de Ayrson Heráclito

Somos (de)composições de forças, existindo e construindo um plano de imanência comum, e estamos a todo momento afetando e sendo afetados nos encontros, compondo com outras forças e corpos e, quiçá, aumentando nossa vontade de agir. Aposto no encontro como um agenciamento para experimentar construções de presenças e corpos que são gestados pela

performance no acontecimento. Portanto, outra questão pertinente que interessa, é pensar sobre as potências do encontro que podem gerar outros modos de vida e estados corporais presentes, pensando que, os processos apontados anteriormente, também, se dão em encontros. Aqui guardo esse momento para aprofundar e dar contorno ao encontro e suas relações entre corpos e acerca da performance de Ayrson Heráclito.

Antes, gostaria de colocar que, trato aqui do espectador e da performance como componentes do encontro, e não, como indivíduos em uma relação hierárquica, que pressupõe um lugar elevado do artista em relação ao público. Interessa aqui, apenas as forças do encontro, e a potência dos corpos, sem cair em uma separação de juízo de valores entre esses corpos, ou até mesmo de um lugar hermético do trabalho do artista, vemos sempre pela perspectiva de uma co-produção do encontro entre corpos e modos de vida.

Conheci o trabalho do Ayrson Heráclito em 2018 durante uma disciplina na graduação em Dança da UFU¹⁵ chamada Arte e Contemporaneidade II¹⁶. Na disciplina foi pedido que cada aluno trouxesse um artista que considerasse interessante e que fosse uma referência dentro das produções contemporâneas, e assim foi apresentado o trabalho do Heráclito e acabei escolhendo-o para compor enquanto aliado. O que chamou atenção da sua prática artística foi sobre essa transposição de arte e vida que o artista faz e possibilidade de cura pela performance, trazendo para a performance questões da sua prática religiosa e também questões sociais acerca da diáspora do povo negro. Sendo assim, tecemos um campo de forças entre a prática performativa do performer e aliados teóricos acerca do encontro enquanto um acontecimento coletivo de composição entre corpos.

Ayrson Heráclito, doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC São Paulo, mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia – UFBA, docente no centro de Artes, Humanidades e Letras na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Suas obras transitam pela instalação, performance, fotografia e audiovisual, lidando com elementos da cultura afro-brasileira e suas conexões entre África e sua diáspora na América. Foi um dos artistas brasileiros convidados para integrar o evento Terra Comunal com curadoria de Marina Abramovic, Lynsey Peisinger e Paula Garcia no Sesc Pompéia – SP. O artista também foi indicado para o prêmio PIPA nas edições de 2012, 2015 e 2016. Nos trabalhos de Heráclito

¹⁵ Iniciei a graduação em Dança em 2018 junto com o mestrado em artes cênicas.

¹⁶ Disciplina da graduação em Dança da UFU de Arte e Contemporaneidade II ministrada pela prof.^a Juliana Bom-Tempo.

encontramos dende, a vida no Brasil-Colônia, charque, açúcar, peixe, esperma, sangue e saliva, corpo, dor, arrebatamentos, apartheid, sonhos de liberdade e rituais de cura.¹⁷

Foi feita uma pesquisa acerca da produção do artista, entre vídeos, artigos, teses e dissertações, para ajudar na construção e ponte entre o artista e conceitos teóricos acerca do encontro. A partir de tal pesquisa, trazemos aqui a performance “Transmutações da carne” (2000; 2015), apresentada pela primeira vez no Instituto Cultural Brasil-Alemanha em Salvador (2000), a ação teve vários desdobramentos até se tornar um vídeo performance¹⁸ para que o artista pudesse levar o trabalho para fora do país.

Imagem 11 - Transmutações da carne



Fonte: <https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2012/06/2-Transmuta%c3%a7%c3%a3o-da-Carne-ICBA-.jpg> acessado em: 20/07/2020.

¹⁷ Informações disponíveis no currículo lattes do artista. Disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4267700T0> acessado em: 04/04/2019.

¹⁸ Vídeo-performance feita para ser uma vídeo-instalação para o artista poder circular com a obra. Disponível em: <https://vimeo.com/27360990> acessado em: 15/07/2020.

Imagem 12 - Transmutações da carne



Fonte: <https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2012/06/3-Transmuta%c3%a7%c3%a3o-da-Carne-Performance-Marca%c3%a7%c3%a3o-a-ferro.jpg>
acessado em: 20/07/2020.

Imagem 13 - Transmutações da carne



Fonte: <https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2012/06/4-bota-de-carque.jpg>
acessado em: 20/07/2020.

Ayrson experimenta a performance mencionada como uma escultura social, baseando-se na concepção proposta por Joseph Beuys, e que é “compreendido enquanto exercício de crítica social e renovação estética têm como núcleo significante a confecção de uma coleção de roupas de carne” (FERREIRA; SILVA, 2009, p.1104). E assim, a ação vai se desdobrando em até 7 ações: 1) Instalação Performance apresentada no ICBA, no evento **Ação Performance**; 2) Distribuição de Alimento Para a População Carente; 3) Desfile de uma coleção de roupas de carne no *Barra Fashion 2000*; 4) Happenings em ruas de Salvador; 5) Debate Interativo na Internet; 6) Divulgação das ações como denúncia da fome no Brasil em mídia impressa e televisiva; 7) Confecção de roupas, catálogos e exposições para serem comercializados, e sua renda revertida em prol de uma campanha contra a fome (IBID, 2009, p.1104).

A partir de um documento que tinha sido escondido por anos a fio, Heráclito entra em contato com tal registro divulgado pelo antropólogo Luiz Mott, que continha relatos das “crueldades e os maus tratos praticados contra seus escravos pelo homem mais rico da Bahia - e do Brasil na segunda metade do século XVIII - o Mestre de Campo Garcia Dávila Perreira de Aragão” (FERREIRA; SANT’ANA, 2011, P.3234). Então, partindo desse documento e relato, o artista concebe a performance, sendo essa ação de marcar o corpo dos escravos um dos métodos de tortura contido no documento, e também irá dar início a várias outras performances relacionadas a temática da escravidão, e também da cultura afro-diaspórica¹⁹. Heráclito acredita que através da performance e ritualização de suas ações consiga trazer um tipo de cura, fazendo emergir uma memória coletiva e ressignificando-a, assim, produz através do encontro um tipo de catarse coletiva, que ao mesmo tempo que revela feridas tão dolorosas na história de formação colonial do Brasil, exerce um tipo de expurgação dessa memória. O encontro na performance permeia esse território de cura que o performer convoca e atualiza uma memória que conserva temporalidades outras.

O encontro é uma ferida. Uma ferida que, de uma maneira tão delicada quanto brutal, alarga o possível e o pensável, sinalizando outros mundos e outros modos para se viver juntos, ao mesmo tempo que subtrai passado e futuro com a sua emergência disruptiva (FIADEIRO; EUGÊNIO, 2012, p.1).

¹⁹ O trabalho se chama *Sacudimentos*, é uma obra que fiz uma parte na Bahia e outra no Senegal. Em 2015, realizei dois rituais, um na Casa da Torre, sede de um grande latifúndio na Bahia, e outra na Casa dos Escravos na Ilha de Goré, no Senegal. O sacudimento é uma espécie de exorcismo que eu faço nesses dois grandes monumentos arquitetônicos, localizados nas duas margens do Atlântico ligadas ao tráfico de escravos e à própria colonização. Eu queria voltar fisicamente e poeticamente a esse passado colonial e a própria história do escravismo para refletir sobre as condições sociais do nosso presente (HERÁCLITO, 2018).

Certamente falar de encontro na arte é um assunto que é muito caro, pois, nas artes presenciais é no encontro com o público que compartilhamos e compomos corpos em ações, e que com as forças do público gestamos juntos experiências estéticas de criação de outros mundos e atualização de outros que já foram e estão por vir. Quando Heráclito resgata em sua poética a temática da escravidão, alerta para um engano de pensar que isso já passou e superamos, quando se fala em pós-colonialismo estamos em um tempo outro, onde isso ficou no passado e agora estamos em um certo tipo de progresso e democracia racial²⁰; é necessário manter viva e lidar com as questões que a colonização trouxe e ainda persiste, principalmente para a branquitude que de certa forma continua a sustentar um sistema que deu continuidade ao projeto colonial e se beneficia do apagamento histórico das raízes da escravidão, e também é uma forma de trazer para a superfície outras narrativas não-hegemônicas. Que tipo de encontro Ayron provoca com sua performance e memórias?

Nessa primeira apresentação da performance, enquanto os performes estavam esperando para serem marcados, rodava um áudio contendo os relatos das torturas, um calor intenso tomou conta da sala, o cheiro da carne sendo queimada perturbou o público ao ponto de alguns abandonarem a ação. Sobre isso, Heráclito diz “o constrangimento passava a ser político” (HERÁCLITO, 2003 Apud BARATA, 2014)”. Heráclito acredita que trazendo essa memória e fazendo dela um ato político para não deixar cair no esquecimento, “mas ao contrário, prefere lembrar e mexer na ferida até que ela seja sublimada, superada” (CARVALHO, 2018, p.204). Assim, produz uma espécie de enfretamento do inconsciente colonial, um encontro que parte da ferida aberta e aponta para uma possível cura e produção de outro corpos, pois, não tem como sair sem ser afetado por esse trabalho, mesmo vendo através de vídeos e fotos.

João Fiadeiro e Fernanda Eugénio (2012) dizem que o encontro acontece se tiver um convite de oferta que abra os corpos para uma implicação coletiva, que exige a participação ativa e afetiva do público. Por isso, a ação de Heráclito fez emergir junto ao público questões que mobilizaram afetos, constroem juntos um acontecimento capaz de movimentar as forças e até mesmo atualizar forças que aparentemente estavam no passado, no caso da escravidão. Mas, para experimentar tal encontro, precisamos parar e reparar, desautomatizando o corpo:

²⁰ Não faremos aqui um debate aprofundado acerca da temática de racismo, pós-colonialismo, branquitude, pois, tal temática demanda outros debates mais verticais. Aqui estamos lidamos com o recorte da ação do artista.

Se nos dermos esse tempo, esse silêncio, essa brecha; se suportarmos manter a ferida aberta, se suportarmos simplesmente (re)parar–voltar a parar para reparar no óbvio até que ele se “desobvie” –então, eis que o encontro se apresenta e nos convida, na sua complexidade embrulhada em simplicidade. Encontrar é ir “ter com”. É um “entre-ter” que envolve desdobrar a estranheza que a súbita aparição do imprevisto nos traz. Desdobrar o que ela “tem” e, ao mesmo tempo, o que nós temos a lhe oferecer em retorno. Desfragmentar, nas suas miudezas, as quantidades de diferença inesperadamente postas em relação (IBID., 2012, p.4).

Ao tratar da composição coletiva entre artista e público, volto a pensar nos modos de vida que juntos abrem outras possibilidades de si, mesmo na efemeridade da performance experimentamos esses estados corporais inéditos que emerge ali naquela composição específica de forças, ressaltando que cada experiência será única, tanto do espectador quanto do performer. Mas para se dar o acontecimento exige um engajamento por parte do público, de se abrir àquele encontro, compor junto uma combinação outra, diferentemente das relações cotidianas que, às vezes, estamos tão acostumados e nos modos automáticos que deixam passar despercebidos alguns acontecimentos.

Em 2015 Ayrson teve a oportunidade de apresentar novamente a performance, só que agora foi repensada e modificada para o Terra Comunal no Sesc Pompéia, no dia 10 de março de 2015, apresentando na abertura do evento. Marina Abramovic que escolheu qual performance o artista iria apresentar na retrospectiva que ficou em exposição por dois meses em São Paulo. O artista então fez uma convocatória online para quem quisesse participar da performance. Em uma entrevista²¹ o artista revela que “a performance fala da carne de charque como uma metáfora desse corpo escravo que sofreu muitas violências, mas resistiu” (HERÁCLITO, 2018).

²¹ Entrevista disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/sub-home2/ayrson-heraclito-um-artista-exorcista/> acessada em: 04/04/2019.

Imagem 14 - Transmutações da carne



Fonte: <https://mai.art/terra-comunal-content/2015/4/19/ayrson-herclito> acessado em: 25/07/2020. Foto: Victor Nomoto; Victor Takayama.

Imagem 15 - Transmutações da carne



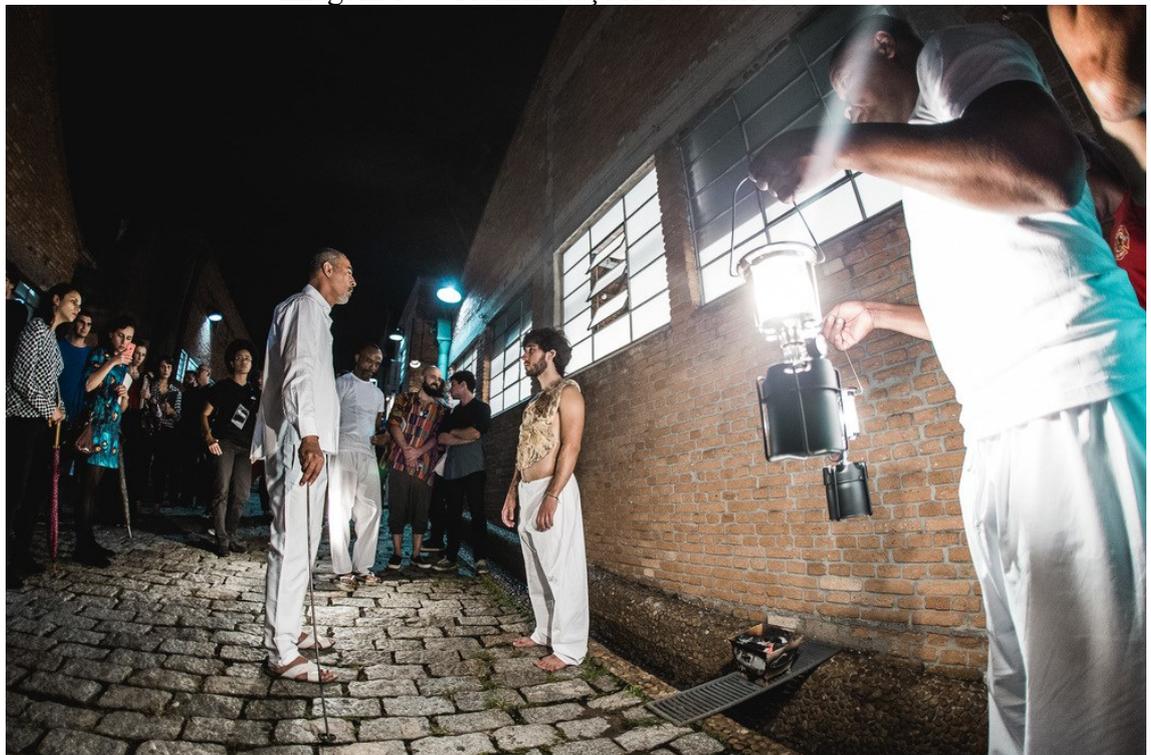
Fonte: <https://mai.art/terra-comunal-content/2015/4/19/ayrson-herclito> acessado em: 25/07/2020. Foto: Victor Nomoto; Victor Takayama.

Imagem 16 - Transmutações da carne



Fonte: <https://mai.art/terra-comunal-content/2015/4/19/ayrson-herclito> acessado em: 25/07/2020. Foto: Victor Nomoto; Victor Takayama.

Imagem 17 - Transmutações da carne



Fonte: <https://mai.art/terra-comunal-content/2015/4/19/ayrson-herclito> acessado em: 25/07/2020. Foto: Victor Nomoto; Victor Takayama.

A ação aborda a temática da escravidão, Heráclito trata do assunto como um resgate honesto da história que fora negligenciada pela narrativa hegemônica. O artista resgata as ideias de Gilroy acerca do atlântico negro, onde mostra não só da migração forçada, mas também da tentativa de apagamento de toda cultura desses povos (CARVALHO, 2018). E, assim, por meio de sua poética, Heráclito conserva a memória coletiva, resgatando outras narrativas mais antigas, e produzindo encontro entre diferentes corpos e perspectivas. Duenha (2015, p.158) aponta para as diferenças que compõem o encontro performático, afirmando que “que leva em conta o contexto sociocultural de cada indivíduo, seu estado atual e suas referências estéticas, além da consideração da especificidade de cada linguagem, ou modo de articulação da proposta”. Sendo assim, a ação de Heráclito revela exatamente diferenças e multiplicidades, trazendo para o plano visível tais forças, que vão atravessar de diversos modos entre os corpos. Abre-se uma espécie de desdobramento do espaço-tempo e a criação de um plano de imanência:

Um tipo de plano é também um tipo de recorte, uma escolha das relações e dos procedimentos empregados para construção desse plano, uma espécie de enquadramento, de *découpage* que seleciona elementos, cria processos, compõe ações (BOM-TEMPO, 2016, p.1714).

Como resultado da construção desse plano temos no encontro a produção de modos de vida, formas de estar juntos e compartilhar afetos e corporeidades. Assim, Jacques Rancière (2009) fala de uma “partilha do sensível” onde é criado um comum entre partes exclusivas, que também revela quais corpos são tidos como pertencentes a tal partilha, seja em termos de captura e reprodução das sensibilidades amortizadas, seja como abertura a outros modos de sensação e a outras corporeidades. Pode-se perceber que pelo trabalho de Heráclito, há certa redistribuição dessas forças, onde, corpos que foram por muito tempo violentados e marginalizados começam a ocupar tais espaços, e partilharem seus discursos que podem desconstruir o status quo.

Temos na ação de Heráclito um componente forte em relação aos sentidos perceptivos, que é a carne sendo queimada, o cheiro que levanta quando cada performer vai sendo marcado. Temos aí, um encontro que é totalmente ritualizado; que retoma uma memória coletiva. Aqui temos a corporificação de um encontro que levanta o incômodo do racismo ainda permeado em nossa sociedade. E é pelo incômodo que a ação dispara efeitos de

presença nos corpos, e pela afirmação de um povo que antes não partilhava o comum, e agora luta todos os dias para resistir a perpetuação de projeto político do Brasil colonial, ao mesmo tempo que denuncia questões absurdos cometidos no passado, dá a ver a continuidade dessas práticas que não deixaram de subjugar o povo negro, por isso, a ação “transmutações da carne” é uma ação-denúncia e intervenção do racismo que começou no passado e se estende até os dias atuais. A ação-intervenção foi a abertura do evento, sobre a questão o artista diz:

Foi uma escolha de Marina. Acredito que ela teve a intenção de deixar sua marca na abertura de sua exposição no Brasil. Uma escolha política e mística. A dor que trago com meu trabalho é transmutada pelo ritual da performance. Além do mais, a comoção e as lágrimas que o trabalho desperta, lavam purificam. Água e sal são substâncias que limpam a dor histórica e, paradoxalmente, não são universalizadas. A dor brasileira, americana, diaspórica que pode e deve dialogar com o mundo (HERÁCLITO²², 2015).

O que pode um corpo no encontro? Essa pergunta que move a filosofia de Espinosa para pensar o encontro, e criar uma filosofia prática partindo de uma ética dos encontros. Parto de suas concepções para pensar aqui o encontro, a partir da leitura de Deleuze (2002) acerca do filósofo. Para Espinosa o interesse é em explorar a potência do corpo e suas relações, com sua pergunta revela que pouco sabemos do corpo, podemos até entender um pouco de suas funções biológicas, porém, aqui o filósofo nos convida a olhar além do funcional, do utilitarismo do corpo, vamos experimentar e expandir esse corpo em suas possíveis combinações e criação de modos de subjetivação, abrir a sua potência.

Portanto, o foco das questões está na composição dos corpos em relações, e de “saber se relações (e quais?) podem se compor diretamente para formar uma nova relação mais ‘extensa’, ou se poderes podem se compor diretamente para construir um poder, uma potência mais ‘intensa’”. (Ibidem., 2002, p.131). Um corpo se compõe nas relações que estabelece, no caso do performer e do espectador, será as relações que se dão no encontro compartilhado da performance. “Definiremos um animal, ou um homem, não por sua forma ou por seus órgãos e suas funções, e tampouco como sujeito: nós o definiremos pelos afetos de que ele é capaz” (DELEUZE, 2002, p.129). Quando os performers e público choram durante a ação de Ayrson, há aí uma evocação a superfície e tais afetos, corpos em relações que se afetam mutuamente.

²² Entrevista concedida para Marina Abramovic Institute. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2015/04/veja-entrevista-de-ayrson-heraclito-para-o-marina-abramovic-institute/> acessado em:25/07/2020.

Dentro da perspectiva que Deleuze convoca em Espinosa acerca do encontro, é estabelecido questões acerca dos modos de vida, e de como o encontro se dá por esse imbricamento das potências dos corpos, e, principalmente, pela potência de afetar e ser afetado, são modos de vida que agenciam as relações na vida e performance. Márcio Sales (2014) aborda a arte dos encontros pela leitura de Deleuze acerca de Espinosa, e coloca que o encontro não se dá entre sujeitos, e sim entre os modos de subjetivação que se ligam há um modo de estar no mundo.

De forma sintetizada, para Espinosa, o corpo afeta e é afetado por outros corpos, porém, o que interessa é, se o encontro será um bom encontro ou um mau encontro. Saindo de um sentido moral de bom e mau, será um bom encontro quando a potência de agir aumentar, e um mau encontro quando a potência de agir diminuir, o que Espinosa vai chamar de afetos alegres e tristes, respectivamente (DELEUZE, 2002). Por isso, quando há na intervenção de Heráclito uma reação de choro por parte do público e também dos performers, são os afetos que emergem daquela composição, porém, só quem poderia nos falar se foi bom ou mau são os próprios corpos que participaram, se a ação aumentou ou diminuiu sua potência de agir.

Para Espinosa, há uma diferença entre o afecto e afeto, situando o afecto em um momento pré-linguístico, como plano que antecede as significações e subjetivações e que tem como elemento principal os corpos em relações de potência. Segundo Bom-Tempo (2016, p.1724):

Assim, não é o objeto que se modifica, mas a própria percepção, a maneira de perceber se transforma. Outra potência de ver e ouvir só é possível ao lidarmos com signos da arte. Uma espécie de vidência que dá a ver o invisível do próprio visível, daquilo que não é possível ver ordinariamente, colocando-se atravessando os corpos como placas sensíveis aos perceptos agenciados, mas que se colocam de pé independentemente dos que experimentam a obra. Os afectos não são sentimentos, mas forças que valem por si mesmas, que antecedem as codificações e as nomeações dos sentimentos, pois, antes atravessam os corpos, transbordando-os.

Tal diferenciação é interessante, pois, abre o olhar para apreender as forças do encontro, tentando fugir da lógica racional de interpretar as experiências, olhar para o corpo a partir de sua potência pode nos mostrar caminhos para se pensar a construção de presença na performance. Talvez seja esse aumento da potência de agir uma forma de garantir a energia necessária para o performer convidar outros corpos a compor juntos seus modos de estar no mundo. Heráclito (2019) diz que sempre se preocupou em lidar com o tecido social em seus

trabalhos, uma forma de perceber questões e a partir da performance abordar os contextos sociais e políticos. Então de uma certa forma o performer nos apresenta esses modos de vida e suas implicações afetivas na construção social do Brasil:

Não só na construção de uma nação, mas na construção dos fazeres, dos sentidos dessa nação, desse complexo cultural maior, desse andar dessa nação, dessa forma de pensar dessa nação, dessa forma de comer e se alimentar, dessa forma de pensar, produzir, de amar e de odiar. Então, eu comecei a elencar uma série de questões que, de certa forma, traziam como objetivo central essa ideia desse apagamento. Nós passamos por uma violência muito grande, os africanos que vieram escravizados para a América, eles foram pessoas completamente destruídas nos seus vínculos familiares e culturais. Ao girar sobre essas árvores, ao atravessar essas portas do esquecimento muita coisa ficou de lado. Então, essa violência que foi a travessia desses corpos, que foi esse útero que gerou essa ideia de Atlântico Negro criou justamente essas anormalidades, doenças e anomalias sociais. A minha ideia é tentar ir trabalhando essas anomalias justamente para voltar a tentar retornar um sentido desse corpo invisível, que foi passado ao largo, sempre ocupando o segundo plano ou o plano subalterno da sociedade (HERÁCLITO, 2019, p.10).

Através de suas ações é produzido no tecido social afetos e afectos em relação a si e ao público, pois como dito anteriormente é uma relação de afetar e ser afetado no encontro. O encontro enquanto um ponto nevrálgico dos processos de construção da presença na arte da performance vai se dar pelos afetos e afectos e pela partilha do sensível que podem gerar agenciamentos ético-estético-político nos corpos, construindo assim relações da ordem real e virtual, operando na constituição de uma experiência de troca, libertando – mesmo que por instantes – os corpos dos afetos subjetivados e capturados pelos modos de vida condicionantes e fascistas. “Assumir que o corpo é constantemente modificado pelos afetos que incorrem no aqui-agora, é um modo de ampliar as possibilidades compositivas e dramáticas diante das presenças do lugar” (DUENHA; NUNES, 2017, p.104).

Portanto, o encontro talvez seja o momento de ápice nas construções e estabelecimentos das presenças, onde em uma composição dos afetos e afectos, germinam e nascem novos modos de subjetivação, novos mundos, lugar de fruição estética do acontecimento, o que não pode ser garantido apenas pelas experiências do performer, onde se diz: estar juntos é tão importante para estar presente, quanto a qualidade técnica do performer em executar sua ação. “Encontro com corpos pré-formais, pré-individuais, que podem ou não se efetivar e que intensificam, contemporaneamente, variações virtuais e atuais de um real em recriação” (BOM-TEMPO, 2015, p.170). Abordo aqui a performance como uma arte do

encontro, da presença, dos reais e virtuais, dos corpos, dos modos de vida e sempre no intuito de aumentar a potência de agir.

Desse modo, posso dizer que o encontro permeia uma redistribuição das forças, onde podemos pensar em construção de um plano de imanência, e de corpos que estejam abertos a outras narrativas. Vejo que, pelo trabalho de Heráclito, há um forte desejo de provocar no encontro uma experiência de cura e troca, onde se pode pensar em uma potência do corpo por meio da ação, e também na produção e compartilhamento de outros modos de vida que desafiam a lógica neoliberal vigente. E que seja possível sonhar e agir tanto na performance quanto na vida com a produção de novos mundos, de presenças dissidentes, de trocas de afectos entre corpos, da construção de um povo por vir.

3 SEGUNDA PISTA: COLETIVIDADE DE SI

Aposto na ideia de cartografia de si como esse dispositivo que coleta as forças e pistas dos encontros, sejam eles bons ou maus, e assim produzir uma atualização dos modos de vida. E por isso, trago aqui o compartilhamento de encontros que gestaram esses modos de presenças que podem produzir transformações e produção de subjetividade. Portanto, gostaria de compartilhar esses afectos que afloram no entre dos corpos, nos processos performativos e composições e decomposições das forças.

Duas combinações muito potentes nessa cartografia vão compor esse capítulo, onde apresento duas performances com o grupo de pesquisa Asfalto – texturas entre artes e filosofia que aconteceram em 2017 e uma instalação-perfomática com a Clínica-Poética junto ao evento Setembro Amarelo/UFU²³. São trabalhos que foram escolhidos pela importância que tiveram nesse percurso de pesquisa e de vida. Ai talvez esteja a parte mais honesta dessa pesquisa, uma tentativa de compartilhar e agradecer por tudo foi transformado junto a esses territórios de troca.

A escolha dessas três performances citadas acima se deu pela possibilidade de criação de outros modos de vida que surgiu nesses encontros que faço o recorte e trago aqui dando consistência a experiencia no campo da performance, e também pelo engajamento corporal das ações. Por isso foram convocados como aliados na construção desse território que compõem e decompõem outros modos de presenças no corpo.

3.1 POÉTICAS ASFÁLTICAS

ASFALTO: do latim ASPHALTUM ou do grego ASPHALTOS, desmembrando-se em A-SPHALLEIN no sentido de "não fazer cair", "não falir". Um tipo de aderência que funciona como tessitura pavimentada, impermeabilizando as transições e construindo bordas opacas. Solo para andar: o tecido da cidade. Um pavimento se constrói enquanto espaço de toques e trocas. O presente grupo tem por vontade realizar pesquisas teórico-práticas com a urbanidade, tendo na ideia de "asfalto" as estriagens que direcionam os trânsitos e os modos de perceber, estar e viver uma cidade. Destarte, somos movidos pelas questões: como se dão as tramas sociais, políticas, linguísticas, arquitetônicas e corporais que organizam os fluxos do espaço urbano?²⁴

²³ Evento relacionado a Proae-UFU no dia D, que é o dia internacional de combate ao suicídio.

²⁴ Apresentação do grupo de pesquisa Asfalto – texturas entre artes e filosofia.

O grupo de pesquisa Asfalto teve como proposta práticas performáticas que pudessem abrir o corpo e o tornar mais poroso, fortalecendo os modos de relação com a cidade, aberto e sensível, por meio da experimentação nos modos da performance traçamos caminhos juntos e produzimos modos de subjetivação, de relação, da ordem do encontro, que foi aqui um bom encontro por ter aumentado vontade e potência de vida, onde pude experimentar uma certa ética da potência no corpo, e isso se deu junto aos aliados asfálticos: Juliana Bom-Tempo, Carla Fernanda, Raphael Fazia Zezão, Artur Ayroso, Ana Teresa, Isabela Barreto, Carla Vilela, Sílvio Noronha, Fiamma Diaz, Marcia Franco, Marina e Silvia.

Faço esse movimento afetivo e político de resgatar e atualizar nossos modos de composição na performance, como uma proposta de cartografar tais experiências, um movimento que produz outra presentificação dos afectos entre aliados, e assim compor uma cartografia de si, como venho propondo chamar esta pesquisa. Vou trazer um pouco do grupo de pesquisa antes de apresentar as duas performances escolhidas.

Fui convidado a participar do grupo Asfalto pelo Juliana Bom-Tempo no ano de 2016, porém só pude me mudar para Uberlândia em 2017 e foi quando conheci o grupo. Já acompanhava algumas ações do grupo pelas redes sociais e achava provocador ver ações que criavam ruídos no tecido urbano, lembro de ver uma ação pelo facebook onde o grupo passou 20 horas no canteiro próximo a UFU em protesto ao congelamento dos gastos da área da saúde e educação por 20 anos; achei incrível a coragem e disposição física dos performers de se engajar numa ação como essa, e fazer da performance uma ação de protesto contra medidas neoliberais que colaboraram para o desmonte da educação e saúde, e vem precarizando as possibilidades no campo da pesquisa em arte.

Até 2016 a ideia que tinha de performance vinha do que tinha lido em livros e por ter participado em Uberlândia/MG de um evento de performance²⁵. Então, no começo de 2017 chego a UFU com desejo/tesão de experimentar essa coragem que tinha visto do grupo Asfalto; fui muito bem acolhido, à vontade para experimentar e, assim, poder me perceber, criar outras relações com o corpo e até redescobri-lo, e performar outros modos de presenças. Já tinha tido experiências com oficinas corporais e até mesmo no grupo de teatro que fiz parte, porém, tudo se apresentava muito novo e apontava para uma experimentação dos modos de vida muito aberto, outras formas de fazer arte.

Diversos mundos se abriram quando inicio a pesquisar junto ao grupo, experimentando leituras, práticas, treinamentos, experimentos de propostas conceituais no

²⁵ VII InterFaces Internacional – Performance e Pedagogia: Poéticas e Políticas do Corpo.

corpo, e criação e composição de performances de um modo colaborativo. O que surge no confronto com o desconhecido? Qual modo de ser se forja ao habitar zonas desconhecidas, terrenos férteis e estáveis?

Dentro do grupo tínhamos diversas perspectivas dentro da performance e do que colocávamos nos trabalhos, formado por corpos diversos, havia uma espécie de alquimia que misturava tudo e criava um corpo coletivo nosso, agenciando processos de subjetivação em nós e no outro. Tinha pessoas das áreas: dança, teatro, artes visuais, psicologia, letras, pedagogia, filosofia, arquitetura e história. E acredito ser essa diversidade que compunha tão bem nossos arranjos de vida, e tinha também uma forte relação de fazermos muitas coisas juntos, seja performance ou oficinas etc. **É possível criar um mundo comum entre corpos diferentes?**

O grupo de pesquisa Asfalto – texturas entre artes e filosofia, surgiu em 2016, implicados em investigar as relações entre arte e filosofia por meio das práticas performáticas, onde desvelasse questões acerca do corpo, da cidade, do espaço, da subjetividade etc. Qual a potência do corpo em performance? Esse problema é o ponto nevrálgico de partida das investigações que empreendemos nas performances e em práticas do grupo, expandir a experiência do corpo nas relações com o mundo. E não tentamos respondê-la e sim experimentar esses estados corporais que deflagram possíveis modos de existência que colocam em questão o que foi estabelecido, dando outras possibilidades e modos de presença.

A ideia é que possamos escutar mais os corpos, as relações, as forças que se criam no encontro com o outro, aumentar mundos. Fazemos isso por meio de práticas diversas, onde há uma abertura para que possamos experimentar em coletivo, na construção desse plano comum que dê consistência as diferenças. Partimos de práticas das artes do corpo, yoga, técnicas de respiração, educação somática e abordagens terapêuticas/clínicas.

Cada performance é vista como um acontecimento, onde demanda especificidades na construção corporal, partimos da ideia de que cada performance demanda um corpo a ser construído para que exista, e assim potencializar e abrir esse corpo cada vez mais, é uma jornada; um eterno caminho que nos mantém curiosos a experimentar quantos forem possíveis as possibilidades desses corpos. Outra coisa interessante a dizer, é que pensamos em como corporificar os conceitos, a filosofia passa a ser uma prática de ação e não de reflexão, por isso apostamos tanto nessa ponte arte e filosofia, é sobre a possível experiência de gerar outros modos de vida.

As performances surgem dos desejos que se tornam coletivos quando compartilhados no grupo, no primeiro momento fazemos algo parecido com o “bodystorm” do grupo

Empreza, onde vamos compartilhando desejos e práticas nas experimentações. Após gestar estados de presença, partimos para as estratégias necessárias para presentificar o trabalho, criamos um “programa performativo”²⁶ (FABIÃO, 2013) que vise orientar a experimentação, lembrando que esse programa e estratégias servem como um método de ação e não algo que cristalice a performance a ponto de endurecer as possibilidades que se abrem no encontro.

Logo depois de criar o programa partimos para o chamamos de treinamento performativo, onde visamos abrir o corpo, tornar atento, aberto as forças do encontro, e que possa manipular as forças na relação com o outro. Para tanto, empreendemos algumas técnicas e procedimentos voltados a experimentação de estados corporais e manipulação energética do corpo e que vise construir esse corpo que o trabalho pede. Um procedimento energético bastante usado no grupo, é o *grounding* – exercício da bioenergética: com os pés alinhados ao quadril, você dobra um pouco os joelhos, volta seu dedão um para o outro, criando um pequeno arco nos pés, faz um inventário do corpo dos pés à cabeça mapeando e soltando todo o tensionamento e o peso excessivo do corpo, direciona para os metatarsos dos pés, solta todo o peso da parte superior do corpo e braços, deixando todo o esforço para as pernas, e fica nessa posição por alguns minutos até começar um movimento de vibração, e depois de um tempo de aproximadamente 5 minutos – que podem se estender até 40 minutos -, aos poucos, vai levantando o tronco do corpo deixando que a vibração se expande para todo o corpo. Ocorre um aterramento do corpo no espaço potencializando de forma a fazer circular as forças entre corpos e espaço.

Você chega a sala de trabalho, conversa com seus amigos, inicia os processos, em silencio você pega um saco plástico e sai para encher com água e busca uma pedra no caminho de volta; concentre sua atenção em si e no espaço, deita formando um círculo com seus colegas e vai passando o saco cheio de água pelo seu corpo até que tenha percorrido toda superfície da pele, pare e deixe-o na região pélvica do corpo, pega a pedra veja se consegue encontrar um lugar no corpo onde sinta um vazio e deixe ela ocupar esse vazio físico existencial. Depois de ouvir uma música cheia de ruídos, gritos, desespero, silêncio, é tirado o saco e a pedra e você fica ali percebendo como fica seu corpo depois dessa experiência, para e escuta a si. Esse procedimento que descrevi é baseado na proposição de Lygia Clark chamado de “objetos relacionais”, onde a artista plástica decide começar a buscar o corpo dentro de sua prática artística e assim chega a esse procedimento citado que tem um viés terapêutico e

²⁶ Programa Performativo é um conceito criado pela pesquisadora-performer Eleonora Fabião (2013), onde propõe a criação de um programa que vá nortear a ação performática com a descrição de ações a serem realizadas pelo performer.

clínico. A partir do desejo de criar relações entre esses objetos, que no grupo Asfalto entendemos como corpos e por isso pensar essa relação é sobre o encontro entre corpos, desejamos com esse trabalho abrir o corpo, a percepção para algo maior do que essa atenção cotidiana, e também criar corpos para que sejam catalisadores desses fragmentos de mundo que gestamos na produção de presença e corpos em performance.

Imagem 18 - Encontros Grupo Asfalto



Fonte: arquivo pessoal.

Outro momento onde experimentamos as possíveis relações de escuta que desejamos potencializar é pelos materiais do Contato-improvisação, que é uma técnica de dança que visa estabelecer uma improvisação a partir do contato com o corpo do outro e espaço, atentos ao momentum do movimento e às relações entre espaços internos, às formas elípticas que o corpo pode fazer e a composição com o centro dos corpos. Para que isso aconteça é preciso que estejamos abertos para ouvir o corpo do outro, dar e receber apoio quando necessário. Você para, olha o espaço, percebe o outro, experimenta rolamentos até que, em um desses deslocamentos, encontra-se com o corpo do outro, e trocando toques, vai deixando o fluxo da dança levar seus corpos de forma que produza um plano comum entre corpos.

Atualizo aqui alguns dos procedimentos e memórias que compartilho das nossas práticas, de como tais experimentações geraram presenças no encontro de nossos corpos, compartilhando e produzindo modos de existência, são práticas como essas que causam uma transformação de si e por conseguintes estados de presença intensos. Por isso, penso nessas

práticas ligadas ao “cuidado de si” que tem por função produzir em nós um mundo comum que seja atravessado por nossas diferenças, pois percebo no encontro o cheiro do outro, o peso do corpo, a temperatura, há uma troca energética muito potente quando trabalhamos juntos no Asfalto.

Kazuo Ohno (2016) em seu livro “Treino e(m) poema” compartilha diversos aforismos que foram usados nas suas aulas de Butoh, falando de transformações, de como a dança convoca uma certa prática existencial e filosófica para existir. Bebemos desse livro e da dança Butoh para pensar nossas práticas dentro do grupo, onde experimentamos processos de transformação de si que busca desconstruir o corpo organismo, pensar o corpo a partir de suas afetações, sem qualquer compromisso com a racionalidade, Ohno nos convida a dançar como se uma peixe descesse pela garganta e pudesse nadar em você, como deixar de lado o pensamento racional para deixar o corpo agir sobre si e o outro, deixar que suas sombras dancem por você; são esses procedimentos e pensamentos que orientam nossas práticas de dança Butoh.

Em alguns encontros fazemos saudações ao sol da yoga, de modo a ativar todo o corpo. A respiração é um recurso muito utilizado também nessas práticas, e assim experimentamos diversos tipos: diafragmática e alta. Variações de respiração também são usadas, fazendo circular energia no corpo, respirar é trocar energia com o ambiente, um ar que vem de fora, entra no corpo e sai diferente do que entrou. Uma técnica usada é as 20 respirações conectadas, que são 4 respirações mais leves e a 5ª mais profundo e repetimos esse processo 4 vezes, somando assim 20 respirações.

Pensamos esses processos de experimentação como agenciadores do sensível, onde por meio de experimentações de si abrimos nossa escuta, e criamos de acordo com a necessidade de cada performance um trabalho de construção de presença próprio ao procedimento. Algo muito peculiar ao grupo é o modo como vivemos juntos, algo que reforça a ideia de “territórios existências”, a potência que vejo em nosso modo de funcionamento se liga aos modos de vida que propomos durante performances, experimentação, e partilhando a vida em grupo. É a presença do outro que mobiliza nossa força motriz, que nos desloca a experimentar outros modos de vida, por isso, considero que a presença do grupo se volta nessa máquina-grupo que se conecta nos terrenos movediços da arte da performance e da filosofia.

3.1.1 “Jardindigente 2017”: germinando modos de presença na performance

Acredito que no estado de performance talvez seja o momento que estou mais atento e aberto ao mundo, é o momento onde a energia corporal pode alcançar um estágio muito extra cotidiano possibilitando experimentar outros arranjos de forças. Existe uma troca de energia e composições e decomposições dos modos de vida, entre performers e expectadores, performers e espaço, e surge a oportunidade de uma transformação de si pela troca de modos de presença. Sempre que saio de uma performance é como se toda uma vida fosse inaugurada ali, sinto o corpo nascendo de novo, como as marcas coloca por Rolnik. É também uma forma de agir diretamente sobre a criação da própria existência e do outro, de sonhar e delirar outros mundos. Foi esse experiencia de expansão do corpo que senti na performance “Jardindigente” no ano de 2017, por isso, vou convocar como mais um elemento na construção dessa cartografia de si.

A performance aconteceu no “Sala Aberta” que é um evento que ocorre todo ano, e é ligado ao curso de graduação em Dança da Universidade Federal de Uberlândia e funciona como um compartilhamento de processos ligados as disciplinas e grupos de pesquisa do curso. Numa manhã fria de 5 de julho de 2017 por volta de 10:00 da manhã, 11 performers saem do bloco 5U caminhando silenciosamente em direção ao local onde vai acontecer a performance, aos poucos vamos territorializando o espaço trajado com vestidos de cetim coloridos e criando ruídos na paisagem pelo comportamento incomum para aquele espaço. “O urbano prolifera palavras de ordem em paisagens que tendem a fixar os sentidos. Problematizar tais signos: um jardineiro manipula imagens em suas estratégias agrícolas e cria outros modos de estar com os fluxos e os trânsitos²⁷”. E se questionássemos os modos de estar no espaço público? A performance questiona e pode produzir ruídos na normatividade? Quais outras combinações podemos agenciar de forma a redistribuir os fluxos da vida?

Gosto de pensar essas perguntas como disparadoras que colocam em modo de alerta para sair por aí caçando problemas, mais do que responder, o que interessa é perceber e seguir os fluxos que se abrem a cada nova pergunta - quase como uma boneca russa onde a cada descoberta surge outra boneca e, portanto, fragmentos de um novo mundo.

Quando nos colocamos no espaço público vestidos de forma chamativa para aquele contexto e se comportando estranhamente perante aos padrões esperados para aquele espaço

²⁷ Sinopse da performance apresentada na programação do evento.

de passagem, cria-se ruídos nas imagens que operam no lugar, provoca sensações e fricção naquele encontro e possivelmente desestabilizando os sentidos fixos e duros do espaço urbano.

Imagem 19 - Jardindigente



Foto: Renata Almeida Silva Britto. Fonte: acervo pessoal.

Lembro de que apesar do frio que fazia, estava um dia de sol radiante, então começamos a criar danças durante a caminhada, nos tocávamos, em alguns momentos fazíamos duplos ou trios, corríamos no espaço livremente e quando um de nós parava, todos paravam e começávamos a levantar o vestido ao ponto que a parte de baixo ficasse toda a mostra, estávamos nus como flores que germinam e se abrem no jardim na primavera. A ação teve diversas formas de relação por parte do público que compunha e sustentava a performance coletivamente. Teve pessoas que ficaram o tempo todo em volta, participando olhando ou escrevendo em um papel pardo sobre afetos despertados naquele encontro, outros tão rapidamente passavam os olhos e já desviava para outro lugar numa tentativa de evitar e ignorar outras possibilidades no cotidiano – como no caso de Berna que foi ignorada por alguns nua em público. É claro que a ação teve um impacto forte por se tratar de corpos nus no espaço público, falo disso devido a repercussão que teve e desse lugar do sensacionalismo em cima de ações artísticas, e até mesmo de uma censura que se instaurava no Brasil frente algumas performances naquele ano²⁸.

²⁸ Performance censuradas no ano de 2017: DNA de Dan – Maikon K / La Bête – Wagner Schwartz.

Acredito que a performance coloca um problema quando atravessa esse espaço e propõe outros modos de ser. Jardindigente compartilha um desejo de explorar o corpo e suas possíveis relações no encontro, desejo esse que orienta a ação para encontros alegres, que despertaram em nós uma expansão de vida, desejos de corpo-flor e devir-vegetal. Qual corpo pode ocupar o espaço público? Quais modos de vida são validados para existirem no plano real?

Imagem 20 - Jardindigente



Foto: Renata Almeida Silva Britto. Fonte: acervo pessoal.

Essas perguntas mobilizam pensar a performance como um agente problematizador do espaço coletivo como no caso da performance Jardindigente. O corpo no espaço urbano pertence a norma, a seguir modos predefinidos de como estar ali, e trabalhar com performance nesses espaços permite questionar essas normas, e talvez dizer que sim podemos experimentar outras composições de vida, você pode dançar e correr no gramado com um vestido colorido numa manhã de inverno. Porém, enquanto artista vejo que há uma guerra entre as forças e que precisamos estar dispostos a confrontar, reivindicar o território, é sobre construir um plano para que esses corpos sejam criados juntos ao acontecimento performático.

Penso na potência desses corpos atravessando o espaço e fazendo circular forças. Por isso, aposto tanto no encontro, pois todo trabalho do grupo Asfalto é coletivo e compartilhado, não só entre nós, o público compõem muito com seus gestos e afetos. De certa

forma aquele público que ficou conosco durante a ação ancorava nossos modos de presença ali, para vir a existência.

Imagem 21 - Jardindigente



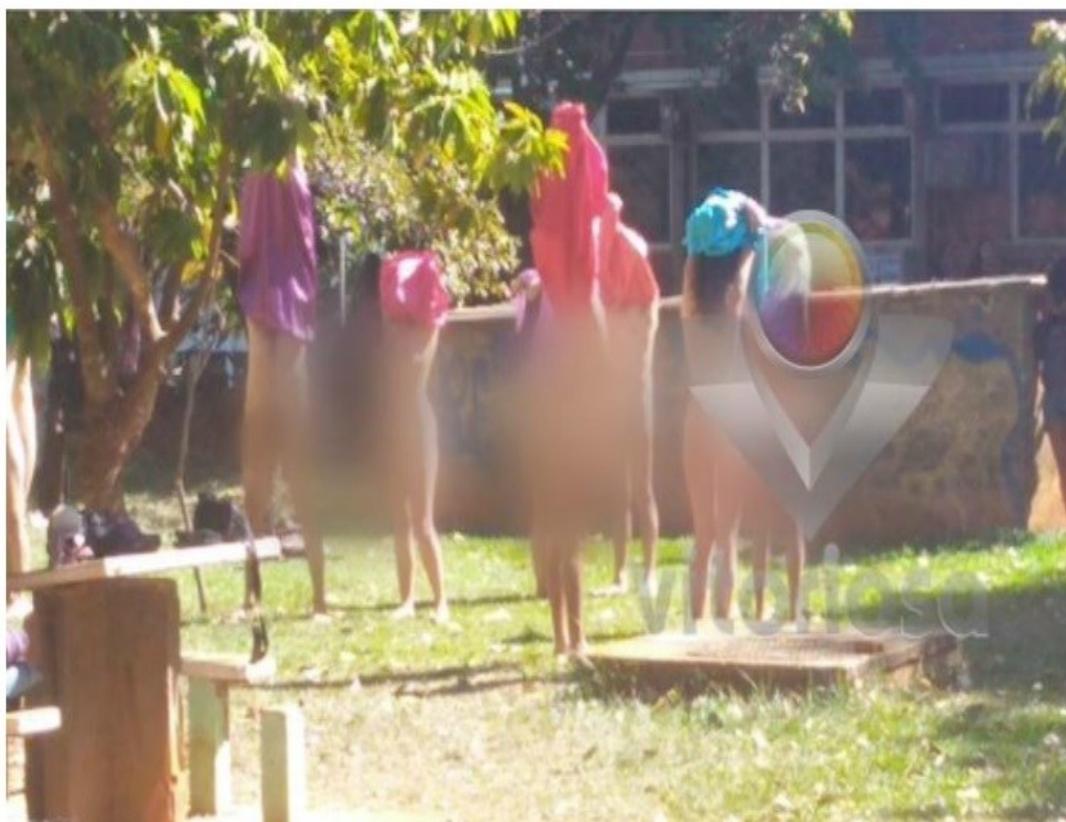
Foto: Renata Almeida Silva Britto. Fonte: acervo pessoal.

Como disse anteriormente sobre a censura, a performance teve uma repercussão nas redes sociais e até jornais municipais a federais. Uma pessoa tirou uma foto e fez uma postagem no facebook dizendo que era isso que o dinheiro público financiava, e a partir disso a coisa toda foi tomando outros caminhos, chegando a virar reportagem em canais virtuais e televisão aberta da cidade de Uberlândia. No outro dia demos uma entrevista onde falávamos de referências e problematizações que a performance faz no espaço público, e o jornalista em tom bem moralista chegou a perguntar se não tínhamos medo de influenciar as pessoas a andarem nuas na universidade, como se a performance agenciasse um surto de nudez coletiva. Gostaria de produzir tais agenciamentos na performance, mas acredito que a performance opera em um lugar micropolítico, nas relações do dia-a-dia, no embate com o outro, e também acredito que para se transformar por uma experiência artística há um desejo de se abrir ali para passar algo, como fizeram aqueles que ficaram todo o tempo e se relacionaram como bem entenderam, uma imagem que duro e incomoda.

Imagem 22 – Jardindigente

Alunos de Dança da UFU tiram a roupa dentro do Campus Santa Mônica

Enviado por: Redação V9 06/07/2017



Vídeos e fotos de homens e mulheres sem roupas dentro do Campus Santa Mônica da Universidade Federal de Uberlândia circularam pelas redes sociais nesta quarta-feira, 5 de julho. Foi um dos assuntos mais comentados durante todo o dia.

Os “peladões” são alunos do Curso de Dança da UFU e os “nudes ao vivo” faziam parte de uma atividade do Grupo Asfalto, dentro da programação do Projeto Sala Aberta.

A performance do grupo de artes da Universidade Federal de Uberlândia, denominada **Jardindigente**, chamou a atenção de quem passou pelo local na manhã de ontem.

Fonte: <http://v9vitoriosa.com.br/geral/alunos-de-danca-da-ufu-tiram-a-roupa-dentro-do-campus-santa-monica/>.

O que realmente incomoda em ver um corpo nu no espaço público? Estamos passando por períodos de uma crescente onda conservadora no país, desde o golpe de 2016 a área da cultura vem sendo atacada, seja pelas censuras a performances ou corte de verba da área de pesquisa em artes. Em Uberlândia no ano de 2017 um vereador após a repercussão da

performance, - “La Bête – Wagner Schwartz” onde o artista foi acusado injustamente de pedofilia por partes dessa onda conservadora – o pastor propõe uma lei municipal onde qualquer performance artística que tenha nu como proposta deve colocar um aviso de proibido para menores, caso seja denunciado o artista pode ser processado²⁹. Aí vemos o quanto um mau encontro pode distribuir forças reativas capazes de agenciar toda uma estrutura fascista que vem territorializando o campo social e político do Brasil, atravessando processos de subjetivação micro e macropolítico, incidindo nos corpos e modos de presenças. Chega a ser perigosos pensar nessa relação agenciada pela repercussão sensacionalista acerca da performance e o que de fato aconteceu. Revela, também, um abismo no interesse de certos nichos em conhecer o trabalho de artistas, onde a arte é vista com desprezo e frequentemente julgada profana, e por isso tão atacada nesses tempos sombrios que vivemos.

Imagem 23 - Jardindigente

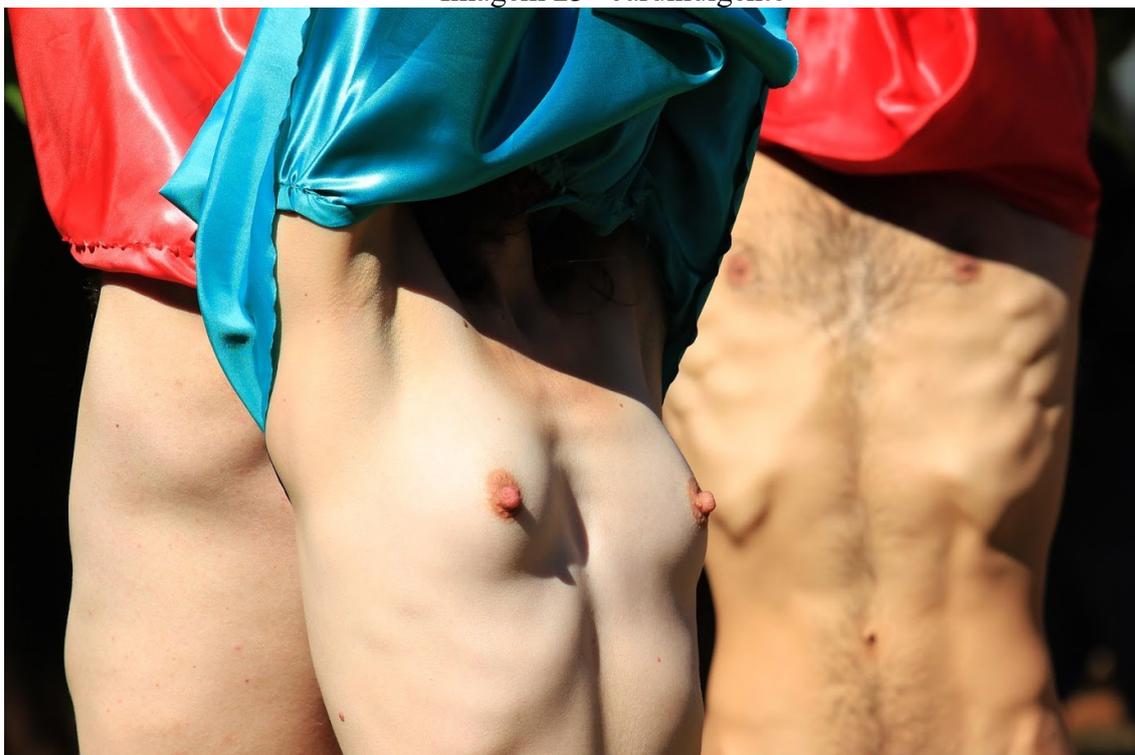


Foto: Renata Almeida Silva Britto. Fonte: acervo pessoal.

O processo de construção da performance se deu junto da próxima performance que vou falar. Então a ideia que orientou esse processo foi de um lugar de abrir o corpo para uma escuta, tínhamos um trabalho que era andar na sala até que um parasse e todos tinham que parar juntos, portanto, convocava uma atenção nas relações entre nós, e depois começava o

²⁹ Notícia sobre o projeto de lei citado. Disponível em: <https://diariodeuberlandia.com.br/noticia/20829/camara-de-uberlandia-promulga-lei-sobre-menores-em-eventos-com-conteudo-improprio> Acessado em: 30/08/2020.

processo de subir o vestido até ficarmos nus na parte de baixo, e depois retomávamos a caminhada e se repetia esse programa performativo.

Um trabalho que fizemos na construção desse corpo-flor ou devir-flor, foi de criar relações entre nós na caminhada se valendo de jogos de composição vindos do contato-improvisação. É muito interessante pensar em como construir um corpo que se ligue a partículas virtuais de um devir-vegetal e venha e produzir modos de presença em nossos corpos e do outro. Esse momento de treinamento performativo é muito voltado a abrir o corpo, é vivendo a vida que nos preparamos para estar em estados de performance, como disse Eleonora Fabião.

Imagem 24 - Jardindigente



Foto: Renata Almeida Silva Britto. Fonte: acervo pessoal.

Os signos e imagens construídos pela performance colocam em questão a ideia de identidade enquanto algo fixo no sujeito, pois propõe ali outros modos de presença que desloca para outras possibilidades de relação. “A única finalidade aceitável das atividades humanas é a produção de uma subjetividade que enriqueça de modo contínuo sua relação com o mundo” (GUATTARI, 2012, p.32). Os processos de subjetivação agenciados nesse encontro apontam para modos de presença atravessados por umas forças coletivas, que tece um campo de troca entre esses corpos, um modo de vida atravessado por devires. E também constituem essa cartografia de si que proponho aqui, como uma ponte de transformação e

construção dessas temporalidades de si. Essa performance foi a primeira vez que fiquei nu no espaço público, algo que convocou em mim uma coragem para agir. Jardindigente promove uma política dos corpos que agenciou experiências alegres – como deseja Espinosa.

3.1.2 Buraco Negro (2017): cartografias do caos

A instalação performática Buraco Negro (2017), surgiu na disciplina “dramaturgia do corpo”³⁰ da graduação em Dança da Universidade Federal de Uberlândia e na disciplina “Interfaces da arte”³¹ do curso de artes visuais também da UFU. Foi pedido nas disciplinas para desenvolver um processo cênico-performativo pensando na dramaturgia do corpo e os processos criativos que atravessam modos de fazer na performance. A ideia era que partíssemos de algo que nos fosse interessante, coletar o material e transformar em performance, e fui buscar materiais em um documentário que é muito importante na minha formação como psicólogo, “Em nome da razão” de 1979 com direção de Hélvecio Ratton³². O documentário mostra o cotidiano de pacientes psiquiátricos no Hospital Colônia de Barbacena um dos maiores hospitais psiquiátricos de sua época, chegou a ter mais de 30 mil pacientes internados, por diversos motivos: desde um desequilíbrio mental, ou até mesmo, por serem homossexuais, mulheres que engravidaram e foram internadas para serem silenciadas, pessoas excluídas do funcionamento “normal” da sociedade etc. No documentário é denunciado a forma como esses pacientes foram tratados, sem a menor qualidade de vida, ou respeito aos direitos humanos e revela toda uma segregação social por parte desses corpos excluídos e dissidentes, algo que vai desembocar na luta antimanicomial³³ na década de 80.

Parto então para observar as qualidades corporais dos pacientes no documentário, houve uma cena onde um deles ficava no chão em um eterno movimento de vai e vem criando um tipo de ritornelo, um corpo em crise. Deleuze e Guattari (2012) falam de uma criança que cantarola no escuro para conseguir atravessar o caos, e essa canção é um ritornelo que a faz passar por esse momento, “a canção salta do caos a um começo de ordem no caos” (Ibidem, p.122). O ritornelo é composto de ritmos, onde em um recorte pontual faz um corte no caos e

³⁰ Ministrada pelo Prof. Dr^o Alexandre Jose Molina.

³¹ Ministrada pela Prof. Ms^a Marcia Franco.

³² Documentário disponível em: <https://vimeo.com/162724580> acessado em: 28/04/2019.

³³ O Movimento da Luta Antimanicomial se caracteriza pela luta pelos direitos das pessoas com sofrimento mental. Dentro desta luta está o combate à idéia de que se deve isolar a pessoa com sofrimento mental em nome de pretensos tratamentos, idéia baseada apenas nos preconceitos que cercam a doença mental. O Movimento da Luta antimanicomial faz lembrar que como todo cidadão estas pessoas têm o direito fundamental à liberdade, o direito a viver em sociedade, além do direito a receber cuidado e tratamento sem que para isto tenham que abrir mão de seu lugar de cidadãos. O movimento teve início na década de 80.

instaurar certa ordem dentro do próprio caos, e isso produz as condições para que atravessemos o caos, no caso da criança, para que ela atravesse o escuro. Na performance o movimento de vai e vem e suas variações criaram essa possibilidade de corte que permitiu que conectássemos com forças do caos, criando assim um o buraco negro e que fez passar diversas intensidades de forças, entre nós e público,

ora o caos é um imenso buraco negro, e nos esforçamos para fixar nele um ponto frágil como centro. Ora organizamos em torno do ponto uma ‘pose’ (mais do que uma forma) calma e estável: o buraco negro deveio um em-casa. Ora enxertamos uma escapada nessa pose, para fora do buraco negro” (DELEUZE; GUATTARI, p.123, 2012).

A partir desse movimento que foi de certa forma hackeado nesse plano do caos e transformado em outro modo de presença em nossos corpos, fazendo gerar o acontecimento performático, ressalvo que não pensamos em imitar o gesto recortado e sim experimentar em nossos corpos o que aquele movimento e força gestava frente a uma experimentação desses devires. Logo que apresentei no compartilhamento da disciplina, a proposição se tornou coletiva junto ao grupo Asfalto, e a partir do movimento criamos o “programa performativo” que orientasse nossa prática performática; cada pessoa terá uma vela e um isqueiro, você vai se movimentar nesse vai e vem sem parrar e emitir sons, e você podia acender ou apagar a vela do outro, variando velocidades e modos de agir. Pronto, essas eram as ações colocadas para experimentação e criação desse outro modo de ser, que até então nos atravessava enquanto virtuais.

Como proposta de criação de dramaturgia da performance a vela entrou como um elemento de composição, operando a iluminação da performance e criando jogos de sombras, pois, foi realizada em uma sala preta e a única iluminação eram as velas, assim criava momentos onde os corpos sumiam no breu e reapareciam em outro foco de luz. E então esse jogo de luz ia variando com o jogo de apagar e acender uns as velas dos outros, chegando em momentos onde o público também entrava na ação de apagar e acender. Essa ideia de buraco negro que abre e faz passar intensidades do campo do caos, que se mantém conectado a este plano apenas por um gesto que atravessou conosco a performance e uma luz que guiava e ao mesmo tempo esvanecia naquele tempo espaço.

Imagem 25 – Buraco Negro



Foto: Renata Almeida Silva Britto. Fonte: acervo pessoal.

No que diz respeito as relações propostas pelo público houveram um borramento dessas relações entre performers e público, ao ponto que as pessoas começaram a performar conosco, habitamos juntos a fronteira. Como a ideia do trabalho é funcionar como uma instalação performática as pessoas tinham sido instruídas a andar entre nós, pois a ideia de instalação performática era de que pudesse criar relações com o trabalho, a partir desse andar começaram a entender o jogo de apagar e acender a vela e compraram o jogo. Então iam passando e ficavam longos tempos parados encarando nos, tentavam fazer com que dissemos algo, houve abraços na tentativa de acolher, uma pessoa chegou a buscar o cobertor para colocar em uma das performers porque estava frio. Todas essas relações compuseram e criaram esses modos de presença que fizeram passar intensidades. Deleuze e Guattari (2012, p.16) falam das intensidades e procedimentos desse processo e de construir um CsO:

Um CsO é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam. Mas o CsO não é uma

cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. Nada a ver com um fantasma, nada a interpretar. O Cso faz passar intensidades, ele as produz e as distribui num *spatium* ele mesmo intensivo. Não extenso.

A construção desses modos de presenças passa pela proposta de experimentação de construção de certo estado de um Corpo sem órgãos. Durante o processo de experimentação desse corpo, usamos a vocalização de sons, ruídos, para expressar e fazer vazar a energia desse corpo, que foi ganhando outras camadas, devido a singularidade dessas vozes no escuro. Na execução da instalação performática, recorriamos a essas estratégias construídas na experimentação, ou seja, usamos a respiração para manter esse estado corporal alterado, e o programa performativo como orientador na construção desses modos de presença.

Imagem 26 - Buraco Negro



Foto: Renata Almeida Silva Britto. Fonte: acervo pessoal.

Quais modos de presença são colocados por esta performance? Qual a política do Buraco Negro? O que volta do caos?

Aposto na performance como um território de possíveis transformações e construções de outros modos por vir, sendo assim, vejo a possibilidade de propor outras relações entre corpos. Buraco Negro reivindica a construção de uma outra narrativa, desloca uma imagem

estagnada dos modos de doenças mentais que é comumente vista com desprezo e ressignifica apostando na potência desse corpo em crise. De certa forma, com as respirações e sons provocamos em nós a crise, que é esses modos de presença que se difere do cotidiano. Por isso, a performance cria política nas suas relações “porque este rigor é o de uma luta contra as forças em nós que obstruem as nascentes do devir” (ROLNIK, 1993, p.6-7). Resgatar essa memória e atualizar em nossos corpos narrativas que foram historicamente apagadas produz uma redistribuição dessas forças, o que acaba gerando outra coisa e não uma mimica dessas histórias. Como disse, não pretendemos interpretar loucos e sim conectar com energias que devesse louco e perceber o que isso gesta em nós.

Imagem 27 - Buraco Negro

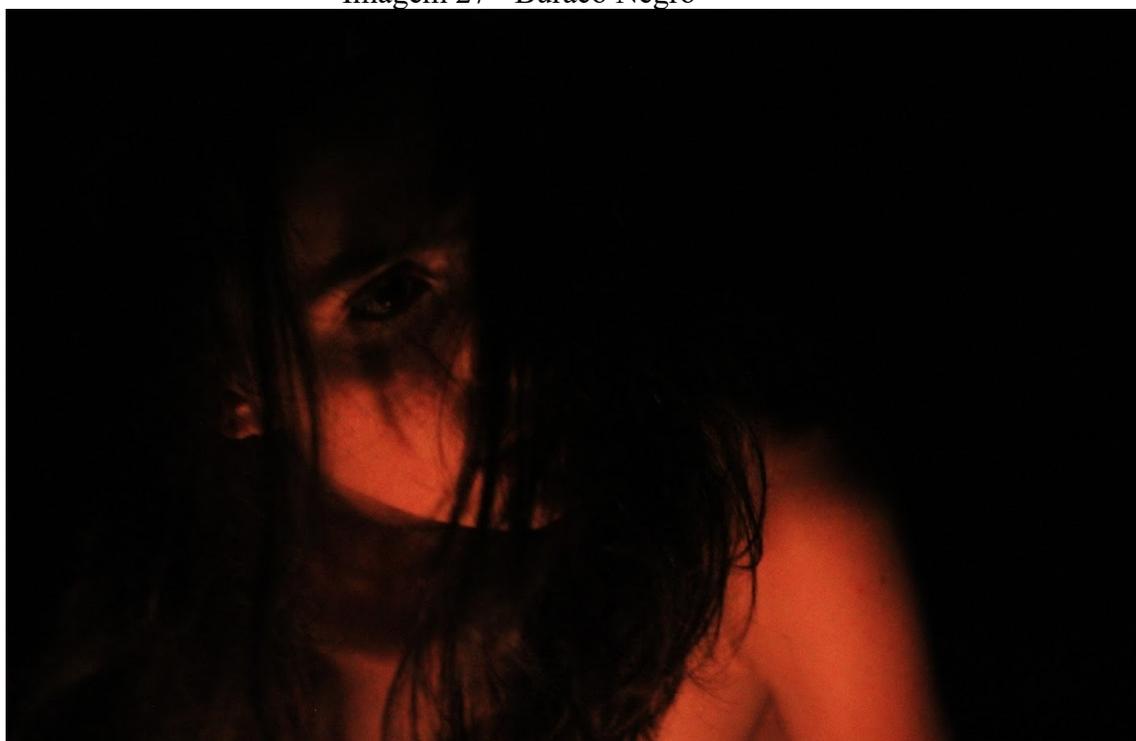


Foto: Renata Almeida Silva Britto. Fonte: acervo pessoal.

A construção desse corpo se deu por experimentações, que desejaram ser experimentações alegres no sentido de aumentar nossa potência de agir, lembrando que essa potência não se liga a um sentido positivado, ela pode levar a diversos lugares e até destruir esse corpo. Portanto, quando falamos desse aumento na vontade de agir se liga a proposta de Espinosa de cultivar bons encontros,

O contorno do buraco negro: a subjetivação. Delimitação da consciência, das paixões, das redundâncias. A superfície de inscrição: o rosto. Linhas, rugas, marcas, traços. "O rosto é um mapa". Cercado e margeado, cavidades que só existem enquanto buracos³⁴.

Imagem 28 - Buraco Negro



Foto: Renata Almeida Silva Britto. Fonte: acervo pessoal.

Imagem 29 - Buraco Negro

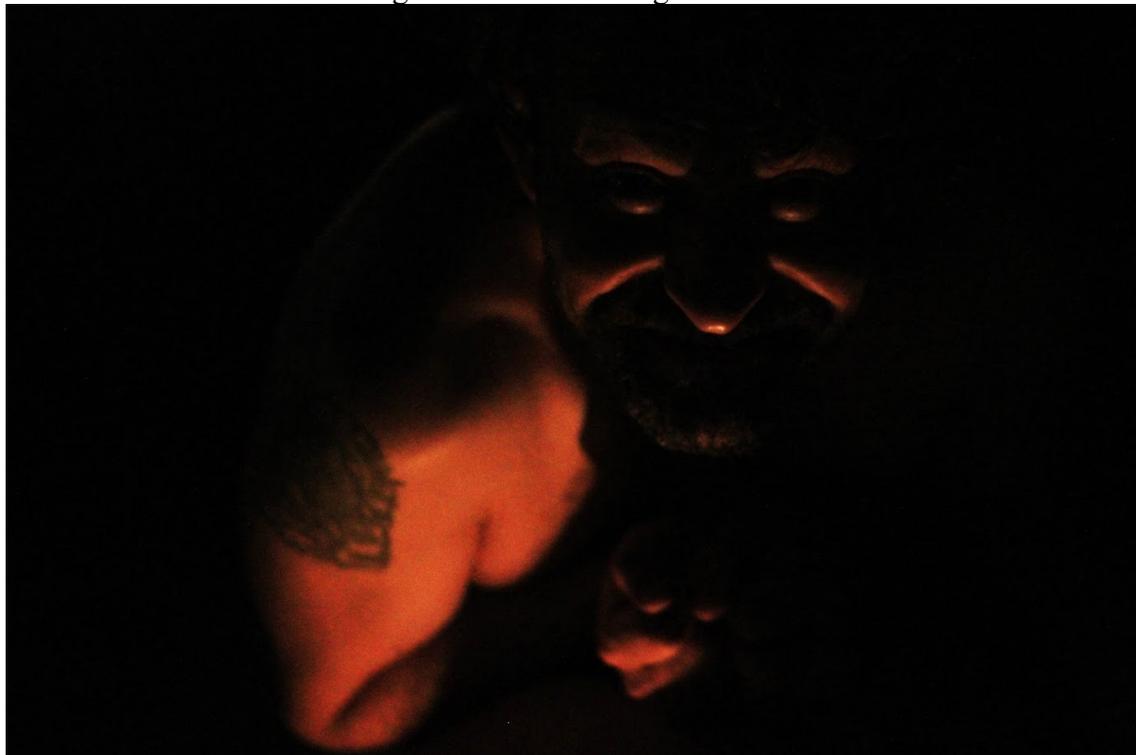


Foto: Renata Almeida Silva Britto. Fonte: acervo pessoal.

O corpo é esse buraco negro recortado do caos e que emerge ao plano real territorializando o que chamamos de presente, e também que permeia a produção desses modos de presença. Lembro de sentir meu corpo pulsar durante a performance e após, foi um troca muito grande de energias, o público propôs e participou ativamente da performance do início ao fim, devido a essas intervenções outras possibilidades surgiram nessas relações.

Hoje, a arte da performance reflete a sensibilidade célere da indústria de comunicações, mas é também um antídoto essencial aos efeitos do distanciamento provocado pela tecnologia. Porque é a presença mesma do artista performático em tempo real, da “suspensão do tempo” dos *performers* ao vivo, que confere a esse meio de expressão sua posição central. (GOLDEBERG, 2006, p.216 grifo da autora).

Essa performance foi escolhida aqui como um elemento dessa cartografia de si devido a sensação transformadora que tive com ela, foi um processo muito intenso, onde tento dar

contorno a isso e me escapa tão rapidamente. E também por se tratar de um experiência que borrou os lugares entre público e performers, que veio a potencializar esses modos de presença. Acredito que tal experiência pode gerar novos modos de vida, pois anuncia em nos um corpo inédito, algo que pode modificar as formas de relação.

3.2 CLÍNICA-POÉTICA: POR MODOS DE VIDA NA ARTE E CLÍNICA

A Clínica-Poética surge da necessidade de gerar mais espaços de produção de vida. Opera um modo de fazer clínica e arte que se dá nos corpos, onde por meio de encontros semanais conduzimos e propomos procedimentos que venham a acompanhar esses corpos em crise. Construimos juntos uma jangada que nos faça atravessar o caos, é preciso que todos toquem. Criamos juntos dispositivos que venham a colocar corpos em estados de experimentação de si e do mundo.

Imagem 30 - Intervenção Clínica-poética



Fonte: acervo pessoal.

O projeto de extensão “Por uma Clínica-Poética” vem do desdobramento da pesquisa de doutorado da professora Dr^a. Juliana Bom-Tempo, e opera junto a uma equipe multidisciplinar de pessoas da dança, psicologia, arquitetura e letras. Temos como premissa o trabalho no corpo, evitando interpretações, buscamos perceber e construir modos de aguentar a crise e agenciar encontros alegres e potentes. O projeto opera dentro da Universidade

Federal de Uberlândia oferecendo oficinas/intervenções corporais focadas no acolhimento e manejo da saúde mental do discentes semanalmente e população externa.

É pensando junto a equipe procedimentos e práticas que visam sensibilizar, abrir, reelaborar a experiência da subjetividade, de forma que, abra o corpo para experimentar e cultivar bons encontros. Percebo como um modo de fazer clínica que busque deixar de lado a interpretação e focar no corpo seu território de ação, fazer circular intensidades e colocar em estados de experimentação. Como pacto temos 3 verbos musculares que guiam a experimentação, o primeiro é “se entregar não é se abandonar” assim convoca um engajamento para juntos sustentar esse plano de construir uma jangada para atravessar o caos; o segundo verbo muscular é “você tem autonomia no trabalho e é especialista em você mesmo” onde dá a autonomia do processo para que cada um durante a viagem na jangada; o terceiro e último é “cuidar do outro é cuidar de si, não há diferença” pois acreditamos na transversalidade da clínica e por isso esses acompanhados também performam intervenções clínicas e de ordem estética e criação de vida.

A Clínica-Poética carrega um modo do Asfalto, algo que veio e se transformou e outra coisa, mas mesmo assim conserva àquela molécula de vida. Por isso, trazer um pouco desse projeto é muito importante nessa cartografia de si, pois é uma das experiências que transformaram os meus modos e constituem esse percurso de pesquisa e vida, por isso agradeço imensamente aos poéticos: Juliana Bom-Tempo, Isabella Giorgiano, Geovanna Menezes, Karine Miranda, Marina Queiroz, Carla Vilela e Gil Marquez. E para falar de vida, trago aqui uma performance coletiva que propomos no ano de 2019 sendo a comemoração de 1 ano da clínica-poética e também o setembro amarelo. Por isso colocamos o problema “Qual vida queremos?”

3.2.1 Instaurando modos e praias...

A proposta surgiu de uma obra chamada “Lotes de Louise Ganz e Ines Linke” onde ocupam um lote vazio e criam uma praia para que as pessoas e amigos pudessem criar relações e ocupar aquele espaço abandonado. A partir dessa referência criamos esta performance que se deu no dia 10 de setembro de 2019. A ação fez parte do setembro amarelo organizado pela Divisão de Saúde da Diretoria de Qualidade de Vida do Estudante da Pró-Reitoria de Assistência Estudantil (Disau/Dirve/Proae), e proposto pelo projeto Clínica-Poética. Partimos da ideia de que “estamos tristes e precisamos fazer alguma coisa para mudar essa situação”, e por isso o desejo era de gestar espaços de cuidado e encontro. O dia 10 de

setembro marca o dia D de combate ao suicídio e também o aniversário de 1 ano da clínica-poética.

Imagem 31 - Convite virtual para a ação



Fonte: acervo pessoal.

O convite era de que essa pergunta operasse um questionamento nesses modos de vida, nos corpos, nos processos de subjetivação. O nosso trabalho foi o de construir um território e um plano comum para que essas possibilidades de vida pudessem emergir, precisamos que todos topem. O local da praia foi ao lado da biblioteca, lugar reservado ao estudo e silêncio, esse foi um contraponto interessante, pois a proposta era agenciar um encontro que alimentasse nossos apetites, e acabou sendo bem alegre.

Aos poucos pessoas foram chegando, alguns viram o convite em redes sociais e outros foram pegos de surpresa com uma praia ao lado da biblioteca. Uns vieram por causa da divulgação e outros foram surpreendidos pelo acaso. Com uma curiosidade tímida, molhando o pé na piscina, ouvindo a música e aos poucos aquilo virou uma coisa enorme, cada momento ia chegando mais pessoas que viram no stories de alguém, até matéria de jornal teve³⁵.

³⁵ Notícia sobre a performance disponível em: <http://g1.globo.com/minas-gerais/triangulo-mineiro/videos/t/todos-os-videos/v/estudantes-da-ufu-fazem-ato-de-conscientizacao-sobre-suicidio/7915236/> acessado em 30/10/2020.

Imagem 32 - Qual vida queremos?



Fonte: acervo pessoal.

Qual a política da praia na UFU? Como podemos reorganizar os fluxos frente a uma clínica que gaste uma vida? Como instaurar modos de vida pela performance?

Para que a ação acontecesse foi necessário um engajamento por parte do público que compôs conosco, pois se tratava de uma performance coletiva, e precisava que aceitassem o pacto de performar juntos esse acontecimento. David Lapoujade (2017) traz em seu livro sobre as existências mínimas a partir da filosofia de Étienne Souriau, que ressalva a importância sobre os seres virtuais que precisam de corpos para se atualizarem e existir no plano real, para isso, a proposta é de que esses modos de existência precisam ser instaurados. Dessa forma, percebo a proposta coletiva como esse gesto de instauração entre corpos, criamos um território para que pudesse dar passagem aos fluxos, porém foi a partir do encontro com o outro que acredito termos instaurados modos de vida juntos. “Trata-se de tirar um cosmos do caos e dar a ele um lugar estável” (Ibidem. p.84). A performance opera um tipo de intervenção nesses modos, propondo um recorte no caos e gestando no entre dos corpos que pode vir a ser uma vida.

Imagem 33 - Qual vida queremos?



Fonte: acervo pessoal.

A ideia é de que esses corpos compuseram tais modos de vida junto a este gesto de instauração. Para Peter Pál Pelbart (2016) o ato de instauração é um processo que transforma e coloca o existente no plano real, aquilo que chamamos de “realidade”, as existências atravessam esses dois planos de real e virtual para ressurgir em uma nova combinação de forças, “que tipo de existência lhes pode atribuir, a esses ‘seres’ que povoam nosso cosmos, agentes, actantes, sujeito larvares, entidades com suas maneiras próprias de se transformarem e de nos transformarem?” (Ibidem., p.392). Essa transformação é algo interessante dentro dessa cartografia de si, pois acredito ser por essas performances que foram constituindo essa temporalidade de si, tantos mundos que coabitam esses planos, e realmente há uma disputa de espaço onde é preciso instaurar para existir.

Portanto, lutamos diariamente para existir, construir um emaranhado de mundos que permita vazar esses fluxos que podem estar estagnados diante da automatização dos modos de vida, e das demandas do capital e dessa serialização da produção de subjetividade. Ir na

biblioteca e se deparar com uma praia, um convite ao encontro, isso pode reorganizar tais fluxos, tornar consciente a possibilidade de outras combinações entre corpo e espaço. O encontro aqui compartilhado permeia a construção desse território comum, produzindo territórios existenciais desdobrando em uma experiência estética e clínica. Aqui considero clínica toda ação que produza no corpo um movimento de transformação, que ao mesmo tempo é estético pois é do campo da produção de vida. Suely Rolnik (1993) fala de um rigor que é ético/estético/político

Ético porque não se trata do rigor de um conjunto de regras tomadas como um valor em si (um método), nem de um sistema de verdades tomadas como valor em si (um campo de saber): ambos são de ordem moral. O que estou definindo como ético é o rigor com que escutamos as diferenças que se fazem em nós e afirmamos o dever a partir dessas diferenças. As verdades que se criam com este tipo de rigor, assim como as regras que se adotou para criá-las, só têm valor enquanto conduzidas e exigidas pelas marcas. *Estético* porque este não é o rigor do domínio de um campo já dado (campo de saber), mas sim o da criação de um campo, criação que encarna as marcas no corpo do pensamento, como numa obra de arte. *Político* porque este rigor é o de uma luta contra as forças em nós que obstruem as nascentes do devir (Ibdem, p.6-7).

Aposto nesse rigor ético/estético/político na performance, pois vejo a força que a ação teve de transformar corpos e paisagens, de certa forma a proposta era essa de fazer vazas tais modos de vida, que se impliquem em criar vida, em desobstruir forças reativas, seja em ações clínicas e/ou estéticas. E a pergunta continua; qual vida queremos?

Imagem 34 - Qual vida queremos?



Fonte: acervo pessoal.

Escutar o espaço é preciso para esses modos de vida possam emergir a superfície do real, por isso faz sentido pensar em abrir o corpo, para que essa porosidade seja capaz de captar partículas de vida nos corpos e espaço, escutar a intuição e não a neurose. Pelbert (2016) fala sobre essa ação de instaurar modos em uma espécie de vidente

Ele enxerga a intensidade, a potência, a virtualidade. Não é o futuro, nem o sonho, nem o ideal, nem o projeto perfeito, porém as forças em vias de redesenharem o real. O vidente pode ser o artista, o louco – em todo caso, aquele que, à sua maneira, chama por um modo de existência *por vir* (Ibidem., p.414).

E foi por escutar o chamado desses modos de existência que clamam para poder existir que fazemos a clínica-poética como outra possibilidade de cuidado e encontro, é sobre um modo de fazer clínica que opera no entre dos corpos, queremos a carne! Compartilhar bons encontros e quiçá produzam modos de presença mais potentes e cheios de vida. Criar espaços saudáveis para enlouquecer como dia Juliana Bom-Tempo.

4 QUARTA PISTA: ARTESÃO DE SI E POÉTICAS DO ESCURO

Traçar meu caminho nesses encontros que compartilho aqui ajudou a construir um corpo, criar sobre mim um si, e vejo a performance como esse território de passagem que se faz e desfaz no encontro. Esse trabalho que trago como quarta pista é um acúmulo de diversos encontros. Seria difícil fazer um levantamento de tudo que me atravessou nesse processo, nasce de diversos lugares e continua a germinar tantos mundos aqui dentro. Chego nele pois o vejo como um ponto de dissolução de tantos que fui e ainda serei, é o coletivo que me compõem frente ao mundo. Portanto, gostaria de ressaltar que mesmo falando de uma performance que estou só em cena é um trabalho coletivo que me ancora nesse mundo real.

A performance “Como se grita no escuro?” surgiu e diversos cruzamentos de referências e experiências. Uma delas foi a oficina de “Teatro Selvagem” com Fransérgio Araújo³⁶, no ano de 2017, foi proposto em uma visualização que buscássemos nosso animal selvagem, você entrava em uma caverna e encontrava ele ali, depois arrancava um pedaço de ti e dava a esse animal e comia um pedaço dele, assim fazendo um pacto, encontrei com uma cobra branca. Levei comigo essa imagem comigo, durante uma disciplina da pós-graduação “Tópicos especiais em estudos do corpo” ministrada pela prof. Dr^a Renata Meira³⁷, desenvolvi um processo com a ideia dessa cobra branca. Em 2018 dei continuidade a esse processo numa disciplina da graduação em dança³⁸ “Prática em dança II: performances do corpo”³⁹, foi aí que dei outros contornos para o trabalho, desenvolvemos um processo criativo performativo com feedbacks, compartilhamento, e assim foi criando outras camadas. Atravessado pela dança Butoh, e mais especificamente dos aforismos de Kazuo Ohno em seu livro “Treino e(m) poema”, assim fui dando pequenos mergulhos; a proposta era de experimentar uma dança em devires-animais, uma cobra branca, refazer aquele pacto de carne que fiz lá no sonho. Aqui vou falar da apresentação que aconteceu em 2019, dentro do evento Sala Aberta – compartilhamento de processos do curso de Dança UFU.

³⁶ Ator, preparador corporal de teatro, trabalha com a ideia de Teatro selvagem criado por ele, que visa estabelecer uma experimentação de energia extracotidiana, por meio do xamanismo peruano e o atletismo afetivo de Antonin Artaud.

³⁷ Professora adjunta do curso de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia; com pesquisa nas áreas de teatro, dança, estudos do corpo, arte e cultura popular.

³⁸ Em 2018 ingressei na graduação em Dança da UFU e fiz junto do processo do mestrado.

³⁹ Disciplina da graduação em Dança da Universidade Federal de Uberlândia, ministrada pelo prof. Alexandre Molina do terceiro período.

Imagem 35 - Como se grita no escuro?



Foto: Alexis F. S. Fonte: acervo pessoal.

Cobri meu corpo de argila branca e fiquei parado por 45 minutos dentro de um círculo de velas acesas, depois desse tempo me levantei para continuar a fazer a mesma dança que se difere a cada vez dançada, um caminho percorrido pelos gestos. Essa performance carrega consigo muitas forças dos encontros coletivos que tive e relatei acima, a argila branca é um material que experimentei no Asfalto e acabou fazendo parte do trabalho. Como dançar em um devir-animal? Pode a dança produzir movimentos que façam emergir novos modos de vida, no sentido de outros modos de relação consigo e com o mundo, mesmo que precárias e instáveis?

Abordo o corpo nesse trabalho dentro dessa construção e experimentação de outros modos de vida, do devir-animal enquanto produção de novas relações. Tal movimento de produção de vida conecta com a cartografia de si, dentro daquilo que compõem e cultive bons encontros. O corpo é território de passagem de fluxos, é nele que a dança se faz, produção de vida, Kuniichi Uno (2010) diz que

um corpo é sempre estranho e estrangeiro, em sua opacidade inapreensível, inesgotável, irredutível. O corpo pode significar algo, enquanto signos, gestos, mímica, com todas suas mobilidades, mas o real que aí se dá como corpo é aquele

que rompe com a significação. O corpo é esta ruptura. O corpo é este estranho começo e recomeço que pode colocar tudo em questão, o pensamento, a narração, a significação, a comunicação, a história: ele introduz uma catástrofe no tempo que escoia (Ibdem, p.37, 2010).

Tenho me debruçado sobre o corpo nessa pesquisa e na prática artística, digo que danço a mesma dança, só que diferente, por isso sinto uma conexão com a dança Butoh, pois a ideia de dançar a vida e construir uma *crazy dance* como propunha Kazuo Ohno, provocando que cada um construa um corpo e uma dança, não fazendo separações entre eles, é uma zona fronteira onde o humano e animal se encontram para agenciar a vida enquanto dança. Tadashi Endo diz em uma entrevista⁴⁰ que Kazuo Ohno dançava quando cuidava do jardim, da casa, que a todo momento o mestre dançava a vida.

Essa dança é um mergulho que faço para o dentro, e volto transformado, pois convoco na performance diversas questões que atravessam o corpo, e para fazer tais memórias atualizar foi feito todo um levantamento de questões que gostaria de experimentar na dança, sendo elas: o silêncio que diz desse lugar de quem tem a fala e quem é escutado; do desejo de mergulhar na escuridão de si e produzir outros modos de relação com o corpo, passando argila branca e deixando secar até que permita quebrar essa superfície que se formou movimentando o corpo. Um dos criadores da dança Butoh Tatsumi Hijikata (2012) em uma carta escrita a Natsu Nakajima diz do medo dos homens de hoje de confrontar a escuridão, de se encarar na sombra do espelho, “e entrando no interior do corpo invisível, podemos ficar perdidos. Ser ameaçado pelos próprios olhos é assustador; entretanto, não podemos efetivamente confiar na dança de olhos abertos” (Ibdem., p.14). Considero o Butoh como uma prática de si, pois ao mesmo tempo que afeta a construção do corpo carne também colocar em questão viver uma vida filosófica, criando modos de presenças sobre a própria vida, um corpo que é materialidade desses encontros,

Você espia o *butoh*, entra no *butoh* e, conforme o *butoh*, você é dançado. Você vê a sua vida como “coisa”, mas conseguindo transformá-la, seu *butoh* se mostrou delicado, minucioso, significativo e vital. A vida estava colocada no caminho do bem. Vendo uma força inimaginável, procuramos a vida suja no esconderijo e denunciamos – a vida. São somente coisas artificiais? A beleza também é irreal? Pesquisar profundamente a sua própria vida em toda parte de acordo com o *butoh*, isto é você (HIJIKATA, p.15, 2012).

⁴⁰ Documentário disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yIa-ZhPEByo&t=6s> acessado em 05/11/2020.

A filosofia do Butoh atravessa toda a construção poética do trabalho, desde de usar da exaustão como treinamento performativo até o embasamento teórico, criando assim uma pesquisa prática-teórica atravessada pela dança Butoh, entretanto, ressalvo aqui que tal pesquisa opera enquanto uma sombra que compõe o trabalho, tive algumas experiências na prática do Butoh, porém, ainda não vivo filosoficamente como propõe a dança, por isso gosto de pensar nesses elementos enquanto matrizes poéticas para a dança e vida.

Quando pensei na imagem de uma cobra branca que habitasse meu corpo, lembrei muito dos aforismos do Kazuo Ohno que dizia sobre transformações, dançar como se um peixe descesse pela sua boca, e isso me interessa no sentido de poder experimentar outros modos e sentir o que é gestado por ousar pensar em outras possibilidades de dança e relação. Em um de seus aforismos Kazuo Ohno anuncia:

O butô ele mesmo se move de maneira sinuosa, como uma serpente. As mãos são feitas para falar com eloquência, como se quisessem expressar nossos sentimentos. Mas os pés falam tanto quanto as mãos, porque eles ancoram a vida. Será que não é por isso que o butô existe? (KAZUO OHNO, p.38, 2016).

Quando meu corpo foi se desfazendo em pedaços de argila branca um rastro de pés iam deixando um percurso, um trajeto, um gesto que se dirige a outros mundos, atualização dessa cobra que compartilha sua energia e força. Uma cobra branca e um corpo se encontram em uma zona de vizinhança que tem como território de criação o corpo em estado de performance. Um corpo em processos de devir começa a se decompor, cada ruptura causada pelos movimentos, o silêncio que parece conter os gritos que emergem do escuro para que uma cosmogonia exista por instantes no plano real.

Imagem 36 - Como se grita no escuro?



Foto: Alexis F. S. Fonte: acervo pessoal.

O conceito de devir-animal veio como um aliado para a construção desse corpo que é habitado por uma cobra banca, Deleuze e Guattari (2012) dizem acerca do conceito o devir que nada tem a ver com uma imitação ou semelhança, é um feitiço. “Num devir-animal, estamos sempre lidando com uma matilha, um bando, uma população, um povoamento, em suma, com uma multiplicidade. **Nós, feiticeiros, sabemos disso desde sempre**” (IBID, p.20, 2012). É mais uma relação de troca do que de representação, e a possibilidade de experimentar o que propôs Kazuo Ohno sobre dançar como se um peixe se movesse em seu corpo, criando um pacto de troca,

se dirá que um devir-animal é assunto de feitiçaria: 1) porque ele implica uma primeira relação de aliança com um demônio; 2) porque este demônio exerce a função de borda de uma matilha animal na qual o homem passa ou está em devir, por contágio; 3) porque este devir implica ele próprio uma segunda aliança, com outro grupo humano; 4) porque esta nova borda entre os dois grupos guia o contágio do animal e do homem no seio da matilha (DELEUZE e GUATTARI, p.31, 2012).

É um movimento de fluxos, que ora são capturados e podem se reorganizar em outros processos, por isso não podemos prever o que vira da ação performática. Algo que perpassa habitar territórios desconhecidos para então emergir e rascunhar outros modos de vida, precários e provisórios. Portanto, a performance não se implica em imitar uma cobra ou buscar uma semelhança, mas se conectar com essa energia e assim abrir um processo de aliança entre o homem e o animal, prática de feitiçaria.

Imagem 37 - Como se grita no escuro?

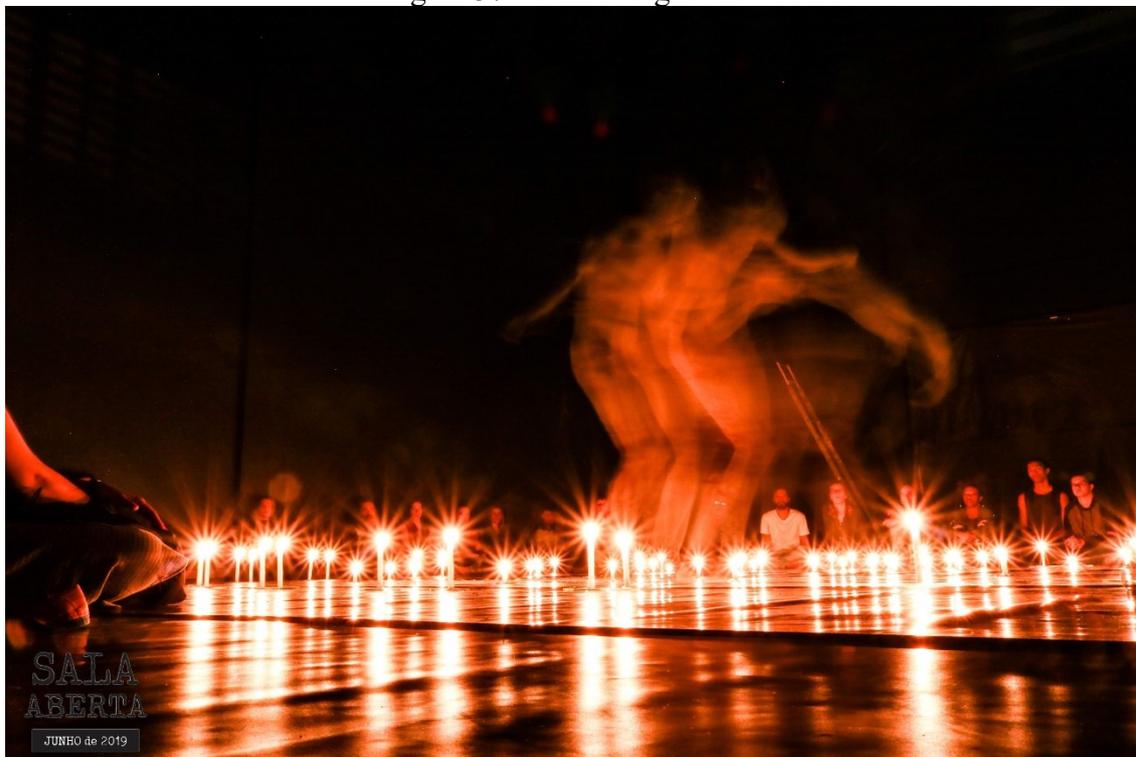


Foto:

Alexis F. S. Fonte: acervo pessoal.

Essa performance se propõe operar sobre o corpo que está cansado de reproduzir a norma, convocando energias para se fazer presente em um tempo-espço desdobrado, um aqui e agora, que se joga no abismo de si e produz novos modos de relação. Kuniichi Uno (2010, p.40) fala de uma expressão de Hijikata que diz assim: “o que será que se passaria se colocássemos uma escada em nosso corpo e descêssemos em direção a sua profundidade?”.

Imagem 38 - Como se grita no escuro?



Foto: Alexis F. S. Fonte: acervo pessoal.

Caminhar nas sombras para descobrir novos caminhos no corpo, na vida, e nos modos de existir. Em uma conversa informal com uma amiga falávamos sobre o contemporâneo e arte, e ela me trouxe uma informação que achei muito interessante, que uma das grandes invenções que mudaram o modo de relação dos humanos foi a luz elétrica, os humanos perderam a capacidade para lidar com o escuro, até mesmo na forma de perceber, pois agora não vivemos mais no escuro, facilmente encontro luz onde for, até mesmo nos celulares que carregamos para todo lado como uma extensão do próprio corpo. Como dançar na profundidade?

Face ao mundo sem medida, um artista procura medir sua profundidade, e sem dúvida que o ato mesmo de medir acaba por constituir a medida. “O eu é destruído assim que ele nasce”, há “o ponto em que o visível se deteriora”. A dança pode se fazer para jogar o corpo nessa profundidade; e é preciso dizer que o corpo é apenas uma figura que explicita essa profundidade de um determinado modo. A dança é uma tentativa de medir essa profundidade sem medida, essa flutuação permanente

que só podemos medir sem nos perguntarmos acerca da qualidade ou da forma (UNO, p.42, 2010).

Portanto, a dança abre e sugere caminhos para articular e propor outros modos de vida, passando por certa produção de subjetividade onde o processo de criação tem instâncias individuais, coletivas e institucionais como dito por Guattari (2012). A produção de subjetividade ou modos de vida se dá nessa fricção de diversos elementos que nunca sabemos de fato sua extensão, por isso o encontro é território de troca, de composição coletiva de narrativas, onde o que trago é o corpo e escuto o corpo do outro. O que pode o corpo em movimento?

Imagem 39 - Como se grita no escuro?



Foto: Alexis F. S. Fonte: acervo pessoal.

A prática permitiu descer nessa profundidade, conhecer e construir esse si, compor junto ao encontro novos modos de presença e de vida. Levanto sobre o círculo com velas, danço em círculos, caminho em direção a nada e volta a deitar no chão. Quando “acabou” a performance diversos amigos ficaram na sala, em silencio observaram um fim, se levantaram e ajudaram a tirar o restante da argila do meu corpo, foi um momento muito lindo pra mim, pois depois de caminhar nessa “escuridão” pude ser cuidado.

Ano passado tive a oportunidade de conhecer e participar de um Workshop⁴¹ ministrado por um grande expoente do Butô, Tadashi Endo. Durante um dos exercícios proposto, Tadashi começou a contar que Hijikata dizia que gostava de dançar quando estava triste, pois quando se está feliz não precisa de mais nada porque está pleno de vida, e como dançar Butô toca na relação de se conectar com vida e morte, dançamos a tristeza dessa vida precária, corpos que são subjugados e capturados, dançamos para transpor as limitações imposta pelo sistema. Essa história me fez pensar sobre a relação da dança com a vida, em como posso colocar o corpo de forma diferente do cotidiano, em estados corporais que fazem vazar forças e energias nos encontros, dançar a vida e se conectar com forças e territórios desconhecidos, sendo um estranho de si; mergulhando no escuro e encarando o abismo, onde dentro e fora deixam de existir enquanto uma barreira intransponível e se conectam na potência de se criar outras relações, outros modos de existir.

A performance “como se grita no escuro?” permitiu a experimentação de um corpo em devir-animal, um corpo que se esgota e por isso desconstrói a ideia de um corpo organismo, um mergulho na profundidade da escuridão que nos habita, trazer adiante e presentificar certo corpo caótico, se desfazendo ao passo que caminha e deixa suas pegadas gritarem no escuro. Por fim, gostaria repetir a pergunta de Hijikata “o que será que se passaria se colocássemos uma escada em nosso corpo e descêssemos em direção a sua profundidade?”.

⁴¹ Workshop realizado pelo Lume Teatro com Tadashi Endo acerca da dança Butoh-MA.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: O QUE SE DIZER DEPOIS DE UM FIM QUE ANUNCIA NOVOS COMEÇOS...

Não gosto de pensar em conclusões como um marco de término, como se a existência de algo se findasse ali, o fim e a morte anunciam vida nova, continuidade, outros fluxos e outros tempos; outros modos de vida por vir. Por isso pesquisar é um eterno movimento de acompanhar fluxos e processos. Lembro de quando há dois anos iniciei a pesquisa, estava tão afoito para descobrir técnicas que fossem capazes de garantir a presença no corpo do performer, e a cada passo dado as coisas iam se modificando e apresentando outros caminhos. Aprendi que devemos falar sempre em presenças, pois é um tema escorregadio e que envolve diversas perspectivas e modos de fazer artístico, e sempre múltiplo. Quando cheguei nesse ponto onde mostrava que havia muitas formas de falar sobre, e isso gerou uma demanda de pensar em dispositivos de presenças, e foi aí proponho três eixos que constituem essa cartografia de si, foram eles: treinamento performativo, produção de subjetividade e encontro. E assim começou a traçar um plano que permitia compartilhar encontros, afetos, experimentar o que seria uma produção de outros modos, tão rápidos e efêmeros.

A ideia de cartografia de si chegou bem depois do primeiro ano, pensava a cartografia como metodologia de pesquisa, que acompanhava o processo, porém a cada nova pista aumentava a relação de estados de presença com a produção de modos de existência, seja por meio do treinamento que potencializa o corpo a se abrir para o mundo e experimentar outros modos de relação, ou pelos processos de produção de subjetividade que acabara por pensar essa dimensão dentro das relações que corpos em performance criam e produzem a si e o outro, e no encontro onde diversas questões se entrecruzavam e criava corpos nessa composição de forças. Gosto de pensar as questões que propõem ultrapassar as relações artísticas e de vida, criando a partir do existir, das relações que sempre são carregadas de possibilidades de afetar e ser afetado. Veja esta pesquisa como uma pesquisa continuada, que mesmo após o mestrado desejo levar para a dança, a performance e para a clínica, desejo continuar a investigar o corpo nessas relações.

Ser pesquisador e objeto de pesquisa foi um desafio no sentido de tentar ser o mais honesto possível, e deixando ser atravessado. Sinto muitas dificuldades de escrever sobre aquilo que sinto e ao mesmo tempo fazer uma análise, por isso continuarei a perseguir o desejo de compartilhar e cultivar bons encontros na performance e vida. Acredito no que Suely propõe quando pede que as marcas que falem, que a pesquisa possa criar vida. Quando iniciei a pesquisa escrevia tudo em terceira pessoa, pois vinha de um lugar onde era o certo a

fazer, cheguei nas artes cênicas e percebi meus colegas escrevendo em primeira pessoa, achei interessante e provocador ao mesmo tempo, depois resolvi adotar pois gosto de ler coisas que venha de um lugar afetivo e pessoal, e aqui falando de uma cartografia de si penso que é quase impossível ter um distanciamento da pesquisa, ainda mais tendo minha vida e prática artística como objeto. Essa pesquisa foi uma grande mestra que me ensinou tanto, permitiu que viajasse para conversar com outros pesquisadores, permitiu conhecer e trocar com pessoas tão incríveis, e ainda a possibilidade de pesquisar sobre um campo tão vasto e rico, com tantos modos de fazer arte, criar sobre a diferença foi o que marcou aqui durante a pesquisa.

Aprendi com o grupo EmpreZa que pensar o corpo é na experimentação de estados corporais que produzem modos de presença no corpo, e que é necessário pensar em disparadores que gesta o corpo no encontro. Berna fala de um lugar de expor forças reativas da sociedade, contesta diversos estereótipos acerca da mulher, colocar seu corpo em risco e dispara problemas no cotidiano. Já Ayrson ensina de um lugar de afirmação da vida, reestabelece memórias nas suas performances e ressignifica transmutando a carne no encontro. Esses aliados junto a uma tessitura conceitual construíram um campo vasto de diversos modos de existir, ligando a vida a uma via direta de criação performática.

Só chego aqui porque fui acompanhando em toda trajetória, a cada pista tinha os meus comigo, ensinando a ir devagar, a acelerar os processos, e passar juntos pelos processos. Por isso gosto de pensar nos modos de presenças no plural, pois foi de encontros e encontros que chego até aqui, no lugar onde a vida se torna material de composição na arte, que pesquisar produção de subjetividade é ao mesmo tempo experimentar no corpo aquilo que estudamos na teoria, que encontros agenciam modos de existência. Agradeço ao grupo Asfalto e a Clínica-Poética por ensinar tanto sobre o corpo, por colocar dúvidas acerca daquilo que está dado, por todas as vezes que me fizeram cruzar linhas imaginárias, e por criar tantos espaços de vida juntos. Como dizia Juliana “precisamos de lugares saudáveis pra enlouquecer”, e por sentir a necessidade de construir tais espaço criamos performances e clínicas que foram os territórios existências e produção de novos modos de presença na vida e performance.

Levo comigo a grandeza dos artistas e pesquisadores que tive a honra de conhecer, e levo também um corpo curioso que se mantém a espreita desejando experimentar novos mundos e modos.

6 REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

AGRA, Lucio. **Contra o Adestramento: A Performance e Outros Modos de Existência.** Revista Lume, Campinas, n.2, p.1-7. 2012.

ASSIS, Sissa Aneleh Batista de. **As Formas de Resistência Feminina na Arte do Protesto da Amazônia Brasileira.** Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress, Florianópolis, p. 1-12, 13 jun. 2017.

BOM-TEMPO, Juliana Soares. **Individações e Máquinas: Habitar Riscos na Arte da Performance.** Passages de Paris, Paris, p. 166-186, 21 jun. 2020.

_____. Juliana Soares. **Imagens em Performances: A Impessoalidade na Criação Artística em uma Dramaturgia do Acontecimento.** In: IX Congresso da ABRACE, Uberlândia, v. 17, n. 1. 2016.

_____. **Por uma Clínica Poética: experimentações em riscos nas imagens em performance.** 2011-2015. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

BRITES, Mariana; MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Arte e Política: Rua, Grupo e Terrorismo Poético.** eRevista Performatus, Inhumas, ano 5, n. 17, jan. 2017. ISSN: 2316-8102.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários Liminares: teatralidades, performances e políticas.** Uberlândia: EDUFU, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.14393/EDUFU-978-85-7078-434-6>.

CARVALHO, Renata Simoni Homem de. **Baobá: Ayrson Heráclito e a Árvore da Vida.** 2018. Tese de Doutorado (Doutora em Artes Visuais) - Universidade de Brasília, PPG-Artes, Brasília, 2018.

CIOTTI, Naira. **Entrevista com Ayrson Heráclito**. Manzuá: Revista de Pesquisa em Artes Cênicas, v. 2, n. 2, p. 6-17, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.21680/2595-4024.2019v2n2ID18935>.

DELEUZE, Gilles. Espinosa e nós. In: **Espinosa: filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002. p. 125-135.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol.3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia e Suley Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol 4. Tradução de Suley Rolnik. São Paulo: Editora, 34, 2012.

_____. Do caos ao cérebro. In: DELEUZE, Gilles, Félix GUATTARI. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1991, p.237-257.

DUENHA, Milene Lopes. **Presença partilhada na arte: A potência transformativa dos encontros**. Revista Lamparina, João Pessoa, v.2, n.7, p.152-161. 2015.

DUENHA, Milene Lopes; NUNES, Sandra Meyer. **Presença que não se Faz Só: potências de afeto no ato de com-por entre corpos**. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 7, n. 1, p. 99-122, Apr. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2237-266063628>.

EUGENIO, Fernanda; FIADEIRO, João. **O encontro é uma ferida**. In: Excerto da conferência-performance Secalharidade. 2012.

FABIÃO, Eleonora. **Programa Performativo: O corpo-em-experiência**. Ilinx-Revista do LUME, Campinas, v. 1, n. 4, 2013.

FABIÃO, Eleonora. **Corpo cênico, estado cênico**. Revista Contrapontos, Itajaí, v. 10, n. 3, p. 321-326, 2010.

FERREIRA, Ayrson Heráclito Novato; DA SILVA, Raimundo N. Ribeiro. **A cozinha dos processos visuais na obra de dois artistas baianos: arte contemporânea como devir-ritual**. 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas-Transversalidades nas Artes Visuais, Salvador, v. 21, p. 1101-1115, 2009.

FERREIRA, Ayrson Heráclito Novato; SANT'ANA, T. **Corpo, dispositivo e subjetivação: experiências entre performance e vídeo**. Anais de 20º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, Salvador, p.3227-3241, 2011.

FERRACINI, Renato. **Presença e Vida. Corpos em arte**. VII Reunião Científica da ABRACE. 2013.

FERRACINI, Renato; FEITOSA, Charles. **A questão da presença na filosofia e nas artes cênicas**. Revista Ouvirouver. Uberlândia: v.13, n.1, p.106-118. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.14393/OUV20-v13n1a2017-8>.

FERRACINI, Renato; PUC CETTI, Ricardo. **Presença em acontecimentos**. Revista Brasileira de Estudos de Presença. Porto Alegre: v.1, n.2, p. 360-369. 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2237-266022086>.

FREGONEIS, Gabriela Pereira; BONFITTO, Matteo. **O Sujeito-Corpo nas Representações de Si**. Revista Cena. Porto Alegre: n.26, p. 44-52. 2018.

FREGONEIS, Gabriela; ÉLDER, Fregoneis. **Presença/Vida/Arte: Possíveis Texturas**. ILINX-Revista do LUME. Campinas: n. 6, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos V: Ética, sexualidade e política**. Org. Manuel de Barros da Mota, tradução Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, v. 5, p. 192-300, 2004.

_____. **História da Sexualidade 2: O uso dos prazeres**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque; revisão técnica de José Augusto Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

_____. **A Hermenêutica do Sujeito: curso dado no Collège de France(1981-1982)**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GRUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Tradução Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2010.

GALLO, Sílvio. **Michel Foucault e a Construção Conceitual do Cuidado de Si**. Revista Linha Mestra. Campinas: n.37, p.5-12, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.34112/1980-9026a2019n37p5-12>.

GALVÃO, Bruno Abilio. **A ética em Michel Foucault: do cuidado de si à estética da existência**. Revista Intuitio. Porto Alegre: v.7, n.1, p.157-168, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1983-4012.2014.1.17068>

GUATTARI, Félix. **As Três Ecologias**. Tradução: Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papirus, 1990.

_____. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2012.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HIJIKATA, Tatsumi. **O Butoh da discipula (carta a Natsu Nakajima)**. ILINX-Revista do LUME. Campinas: v. 1, n. 1, 2012.

ICLE, Gilberto. **Estudos da Presença: prolegômenos para a pesquisa das práticas performativas**. Revista Brasileira de Estudos da Presença. Porto Alegre: v. 1, n. 1, p. 9-27, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2237-266023682>.

LAPOUJADE, David. **As Existências Mínimas**. 1º ed. São Paulo: N-1 edições, 2017.

KASTRUP, Virgínia. **Cognição Inventiva, Arte e Corpo**. In: **ABRACE: arte, corpo e pesquisa: experiência expandida**. Belo Horizonte: Gráfica e Ed. O Lutador, p.71-74. 2016.

KRENAK, Ailton. **Ideias Para Adiar o Fim do Mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MANSANO, Sonia Regina Vargas. **Sujeito, subjetividade e modos de subjetivação na contemporaneidade**. Revista de Psicologia da UNESP. Assis: 8(2), p.110-117. 2009.

MARCASSA, Mariana Pedrosa. **Grupo Empreza, Que Corpo É Esse? Sensações de uma Experiência-Terreiro**. 2010. Dissertação (Mestre em Psicologia Clínica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010.

MATTAR, Sumaya. **Cartografias de si como processo (auto) formativo de educadores: apontamentos de viagem**. PARFOR/UEL. Londrina: p.41-54, 2017.

MEDEIROS, Bia. **Presença e organicidade: corpos informáticos, performance, trabalho em grupo e outros conceitos**. ILINX-Revista do Lume. Campinas: v. 1, n. 4, 2013.

_____. **Performance, Charivari e Política**. Revista Brasileira de Estudos da Presença. Porto Alegre: v. 4, n. 1, p. 47-59, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2237-266041695>.

OHNO, Kazuo. **Treino e(m) poema**. Tradução: Tae Suzuki. São Paulo: N-1 edições. 2016.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP Virgínia e DA ESCÓSSIA, Liliana. (Orgs.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PELBART, Peter Pál. Por uma arte de instaurar modos de existência. _____. **O avesso do niilismo. Cartografias do esgotamento**. 2ª Ed. São Paulo: N-1 edições, p. 391-419, 2016.

PRECIADO, Paul B. A coragem de ser você mesmo. In: **Transfeminismo**. São Paulo: N-1 edições, p.15-22. 2014.

PRECIOSA, Rosane. **Rumores discretos da subjetividade: sujeito e escritura em processo**. Porto Alegre: Sulina: Editora da UFRGS, 2010.

QUILICI, Cassiano Sidow. **As “Técnicas de si” e a Experimentação Artística.** ILINX-Revista do LUME. Campinas: n.2, nov., 2012.

_____. **O treinamento do ator/performer: repensando o “trabalho sobre si” a partir de diálogos interculturais.** Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas. Florianópolis: v. 2, n. 19, p. 015-021, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: Estética e política.** 2ªEd. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

REALE, Berna. Entrevista para o Grande Prêmio Arte Pará 2009. In: **Arte Pará 2009.** 28ª Edição. Belém: Fundação Romulo Maiorana, p.30-33, 2009.

_____. **Luiz Camillo Osorio conversa com Berna Reale.** Entrevista concedida a Prêmio Pipa 2019. Disponível em < <https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2012/04/PORT-conversa-Berna-Reale.docx.pdf>>. Acessos em 20 nov, 2020.

ROCHA, Susana de Noronha Vasconcelos Teixeira da. **Berna Reale: a importância do choque e do silêncio na performance.** Estúdio. Lisboa: v. 5, n. 9, p. 22-30, jun. 2014.

ROLNIK, Suely. **Pensamento, corpo e devir. Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico.** Cadernos de subjetividade. São Paulo: p.241-252, 1993.

SÁ, Alexandre et al. **Entrevista Grupo Empreza.** Revista Concinnitas. Rio de Janeiro: v. 19, n. 33, p. 4-62, 2018.

SALES, Márcio. **Caosmofagia: a arte dos encontros.** 1.ed. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2014.

SANDER, Jardel. **Corpo-dispositivo: cultura, subjetividade e criação artística.** Revista ArtCultura. Uberlândia: v.13, n.23, p. 129-142. 2011.

SANTOS, Flávia Santana. **Desteced Bordas: Acercamentos com o Popular nas Performances de Berna Reale (PA) e Maicyra Leão (SE)**. 2019. Dissertação de Mestrado (Mestre Interdisciplinar em Culturas populares). Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Culturas Populares, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2019.

SANTOS, Monique de Jesus Vieira Coelho dos. **Grupo EmpreZa: Processo de Criação Artística em Coletividade**. 2017. DISSERTAÇÃO DE MESTRADO (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

SANTOS, Ronaldo Francisco dos. **Atuar-se como um treinamento performativo: mergulhando na metodologia Pocha**. Conceição| Conception. Campinas: v. 7, n. 2, p. 28-49, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/conce.v7i2.8650975>.

SOARES, Fabio Montalvão. **A produção de subjetividades no contexto do capitalismo contemporâneo: Guattari e Negri**. Fractal: Revista de Psicologia. Rio de Janeiro: v. 28, n. 1, p. 118-126, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1984-0292/1170>.

UNO, Kuniichi. **Corpo-gênese ou tempo-catástrofe**. Cadernos de Subjetividade. São Paulo: n. 12, p. 37-46, 2010.

ZÁPHAS, Ronaldo. **Treinamento performativo como Modos de Existência**. Revista Rascunhos. Uberlândia: v.4, n.1, p.92-104. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.14393/issn2358-3703.v4n1a2017-07>.