REVISTA DA FUNDARTE
Ano 14 – Número 27 – Janeiro/Junho 2014

Corpo de bueiro: estouros de bolhas da Performação

Samira Lessa Abdalah
samiraom@gmaill.com
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul - UERGS
Eduardo Pacheco Guedes
edupandeiro@gmail.com
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul - UERGS
Silvia da Silva Lopes
silvia-lopes@uergs.edu.br
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul - UERGS

Resumo: O presente trabalho se alimenta das ressonâncias dos processos de criação coreográfica realizados em algumas disciplinas práticas do curso de graduação em dança: licenciatura da Uergs, assim como de forças de um pensamento da Filosofia da Diferença e seus conceitos de arte. Linhas *rizomáticas* que escorrem pelas vias hidráulicas de um corpo de bueiro, um corpo em ação, que em contato com as motivações vindas do movimento da *performance* pergunta-se como - quando. O que esse corpo modifica ao estar em relação com o espaço-tempo-espectador? Uma pesquisa cartográfica, uma pesquisa-intervenção que valoriza o próprio percurso como fontes e possibilidades de pensar sobre corpo, dança, *performance* e suas diversas possibilidades para um processo de criação.

Palavras-chave: Corpo; dança; performance; filosofia da diferença.

Abstract: This work is feed the resonances of the choreographic creation performed in some practical subjects of the undergraduate program in dance: Uergs degree. As forces of thought in the “Philosophy of Difference” and their concepts as art. *Rizomatic* lines that run down the water flow from a gutter body, a body inaction coming in contact with the motivations of the movement of *performance* Wonders how? When? What this body modifies and when it this related to the space-time-witness. A cartography research, a research – intervention, emphasizing it own route as sources and possibilities of thinking about its several possibilities for a process of creation.

Keywords: Body; dance; performance; philosophy of difference.

“Quando tudo nos leva a dormir,
olhando com olhos atentos e conscientes,
é difícil acordar e olhar como num sonho,
com olhos que não sabem mais
para que servem e cujo olhar está
voltado para dentro”
(ARTAUD, 1987, p. 6).

As linhas que seguem apresentarão um emaranhado de palavras motivadas *cartograficamente* a falar de dança. Uma dança de *performance*, de um *corpo* que possui *órgãos*, mas, por vezes, dança por caminhos diferentes, buscando usá-lo de uma maneira que o extingue daquilo que nos é dado. Os problemas desta pesquisa partiram da necessidade de pensar a dança operando com alguns conceitos de Deleuze e Guatarri na dissertação para o curso de graduação em Dança Licenciatura da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul – Uergs.

Deleuze e Guatarri e sua Filosofia da Diferença foram-me apresentados no início de 2011 no Projeto *Escrileituras: um modo de ler e escrever em meio à vida*[2]. Foi quando apreciei o desconforto de pensar outras formas de pensamento, sentir um buraco se abrir no solo fazendo-me buscar um mínimo de apoio para meus pés. Foi nos encontros semanais que tínhamos e nas leituras indicadas durante o projeto que escolhi o método da pesquisa e da composição da escrita da mesma. Uma escritura do vivido. Das vontades de potência:

> Na ótica nietzschiana, o homem é entendido como um jogo de forças em contínuo dinamismo, um conjunto de impulsos em constante devir, um processo de criação permanente, gerido pela vontade de potência (BARRENECHEA, 2002, p. 177).

O alimento do pensamento de que um corpo é um jogo de forças, de devires que estabelecem relações momentâneas sem se fixar. Pensar num corpo dançante, expandido em relação ao tempo-espaço-espectador é um dos caminhos percorridos neste percurso de linhas escritas que procura pensar nessa relação da arte e da *performance* como um caminho para a criação como um método de aprendizagem.

A *escrileitura* é um conceito usado por Corazza (2008), uma escritura e leitura do vivido em que "o movimento de escrita testemunhal daquilo que faz corpo entre o escritor-leitor e seu autor a ser escrito. O agenciamento escritura-leitura constitui essa "máquina de escrileitura-literária" (CORAZZA, 2008, p.183 *apud* BEDIN, L., 2010, p.27).

Dessa forma, o projeto de que participo se opera com oficinas, aulas, colóquios com abordagens conceituais diferentes em relação à escrita e à leitura. A aprendizagem se dá na potencialidade da experimentação. Inicialmente foram

propostas seis modalidades de oficinas (filosofia, teatro, lógica, música, biografema e artes visuais) como linhas de intensidades a serem ampliadas ou reinventadas numa cartografia intensiva. Situaram-se como formas de singularizações, conectadas aos três planos do pensamento tratados por Deleuze-Guatarri, ou seja, suas caóides (1997b.): a filosofia, a arte e a ciência (DALAROSA, 2011, p.13).

Nesse sentido, pude aplicar o pensamento em dança como um procedimento para a criação, a escrita, a leitura do vivido e também como uma fusão de obra-autoria e releitura de seus próprios movimentos: o projeto respinga e escoa continuamente na parte teórica e prática desta pesquisa.

O corpo, neste caso, é uma escrita do movimento, permitindo então dizer como Bedin, L. (2010, p.83): “Escritura é corpo”. E o corpo podendo ser o corpo, texto-obra e o corpo, corpo-obra.

Isso fez com que o pensamento em arte atravessasse esta pesquisa a partir de uma das caóides de Deleuze/Guatarri, em que a arte é criadora de sensações: *perceptos* e *afectos* e

> é independente do criador, pela auto-posição do criado, que se conserva em si. O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos. Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si (DELEUZE/GUATARRI, 1994, p. 213).

É propor uma problematização do movimento em dança, deste corpo, acompanhado das seguintes perguntas: como, quando, o que ele modifica na sua relação com o espaço-tempo-espectador? Como a dança possibilita caminhos para a aprendizagem? O que ela, enquanto arte, cria e quando, numa *performance,* isso acontece?

Imersa nas águas profundas do mistério das sensações do corpo, perco-me na profundidade e no limiar da *performance* como uma ação dos devires dançantes.

O convite para a entrada do bueiro e suas vias hidráulicas irá se conduzir por um modo *cartográfico* que valoriza o percurso - sendo ele aqui a *performance*, seu

caminho o corpo e suas afecções as *sensações* emanadas da obra artística do movimento.

A cartografia defende as singularidades, é uma pesquisa-intervenção que se compromete com a criação de um mundo comum e heterogêneo. (KASTRUP, 2013)

Segundo a autora, "A cartografia é um método de investigação que não busca desvelar o que já estaria dado como natureza ou realidade preexistente. Partimos do pressuposto de que o ato de conhecer é criador da realidade." (p.264, 2013).

A cartografia é da ordem da intervenção, não separando pesquisador do objeto pesquisado, ela é o próprio percurso da pesquisa. As dualidades são multiplicadas por linhas *rizomáticas*[1] e forças virtuais. O mapa traça essas linhas, ou melhor, esses canos, podendo ou não obter pontos de cruzamentos.

Conforme (CORAZZA, 2011, p.89), "o mapa é uma questão de performance; enquanto o decalque remete sempre a uma presumida competência, é sempre o imitador quem cria seu modelo e o atrai". O mundo comum pode ser atribuído ao mapa, o território a ser percorrido.

O mapa consta no corpo, suas veias e artérias foram imbuídas de sangue e linfas da *performance*, das sensações evocadas por imagens de obras artísticas ou aleatórias da internet.

As excreções são as afecções do bailarino-performer com o espectador e com o espaço. Os órgãos do sentido e suas engrenagens deste corpo de bueiro se dilatam em seus gestos dançantes por tarefas dadas aos corpos moventes.

Com isso, o convite é feito para escorrer pelos canos do bueiro sem fundo, ser impregnado de seus odores, suas texturas, seus sabores.

Qual é ou o que seria a sua dança de ou para um corpo de bueiro?

> Se o mapa se opõe ao decalque é por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos

[1] O que Guattari e eu chamamos rizoma é precisamente um caso de sistema aberto. Volto à questão: o que é filosofia? Porque a resposta a essa questão deveria ser muito simples. Todo mundo sabe que a filosofia se ocupa de conceitos. Um sistema é um conjunto de conceitos. Um sistema aberto é quando os conceitos são relacionados a circunstâncias e não mais a essências. Mas por um lado os conceitos não são dados prontos, eles não preexistem: é preciso inventar, criar os conceitos, e há aí tanta invenção e criação quanto na arte ou na ciência." (DELEUZE,p.5, 1991).

> campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para sua abertura máxima sobre um plano de consistência. Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. (DELEUZE/GUATARRI, p.20, 1994)

Conforme Deleuze, em Mil Platôs v.1, o mapa amplia a visão da reprodução, dos binarismos que o decalque possui como uma explicação do já feito. O mapa, o rizoma são escapes dos decalques, são devires outros que podem surgir no meio, no fim, entre um cano e outro do bueiro. Não espere aqui uma descrição cronológica de como tudo começou, porque, na verdade, não houve começo, já estou no meio do processo que não terá fim mesmo depois de você ler estas páginas.

A *perform* AÇÃO
a
n
c
e

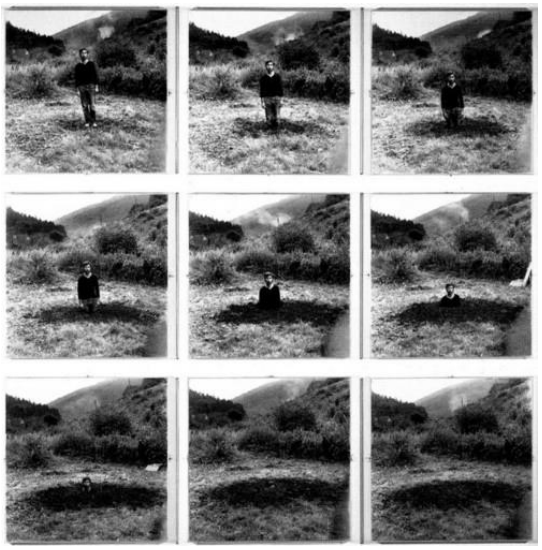

Imagem: “Self-burrial”, Keith Arnatt, 1969.
http://artelongavidabreve.tumblr.com/

A performance Ação, neste caso, não busca relação com conceitos já existentes com esta mesma palavra. É um entendimento que parte das “n” características do movimento da *performance art* e da ação do *performer-bailarino-ator*. A ação é uma das características para a realização de uma *performance*, assim, tanto o pensamento dessa ação sob o viés da dança, da filosofia, quanto a função da arte como o pensamento deste corpo em movimento (ou seja) em ação faz parte do processo da pesquisa.

“A *performance* passou a ser aceita como meio de expressão artística

independente na década de 1970" (GOLDBERG, 2006). Nesse período, a arte conceitual propunha uma arte onde as ideias fossem mais importantes que a obra. Assim, *performance* seria uma maneira de colocar essas ideias em prática.

Segundo Goldberg (2006), a *performance* se dá como uma maneira de dar vida a muitas ideias formais e conceituais nas quais se baseiam as criações artísticas. Além disso, esse "meio de expressão é maleável e indeterminado, com infinitas variáveis, praticado por artistas impacientes com as limitações das formas mais estabelecidas e decididos a pôr sua arte em contato direto com o público" (GOLDBERG, 2006, p.9).

É nesse contexto do movimento artístico da *performance* com a dança que o processo artístico permeou. Aqui o corpo é a própria obra artística, sua relação com o espaço e com o público são fortes elementos constituintes na sua criação. O corpo obra de arte pode criar sensações?

A *performance* torna-se uma via indispensável no corpo de bueiro que se manifesta a partir de um pensamento de dança. Suas diferentes formas de expressão, assim como liberdades do fazer artístico, problematizam os limites das linguagens artísticas, seus espaços, suas funções. Pois, tratar o corpo como própria obra artística e tê-lo como testemunha outros corpos, num espaço fora do convencional, é pensar que isso não é algo apenas da dança, por exemplo.

Porém, o intuito é pensar nesses aspectos com visões de um corpo dançante, "tomar as obras do corpo, o estudo das ações e dos modos de produção do corpo, e não o corpo em si, visto que, enquanto realidade intensiva, ele é impensado como elemento isolado". As obras e as posturas do corpo só existem como ato, e é justamente esse ato de execução que o define. (BEDIN, C., 2010, p.6).

A *performance* amplia a liberdade do artista para a sua obra de uma forma subversiva, pois é na vontade de mudanças às antigas formas que se problematiza a função da arte. Misturam-se as linguagens artísticas, se rompe com valores e estéticas. "A arte da *performance* vem como um gênero artístico independente, os futuristas e os dadaístas a utilizavam como um meio de provocação e desafio para romper com a arte tradicional e impor novas formas de arte." (GLUNSBERG, 2009, p. 45).

Assim, o pensamento em dança como instrumento para a aprendizagem da vivência, do encontro, dos afectos dados pela experiência amplia a visão que ela própria possui como uma linguagem artística compactuando com a arte da *performance,* misturando a arte e a vida e a vida e a arte.

Segundo Glunsberg, as *performances* partiam de improvisações, ações espontâneas, porém, ao mesmo tempo, havia uma incorporação das diferentes técnicas e linguagens artísticas.

Essa miscelânea foi um incentivo para as criações. Uma liberdade das possibilidades infinitas de como o corpo poderia se mover. Por quais motivações? Por algum momento a motivação parte de uma ação simples como caminhar. Por outro, se parte de um clip de música. E assim por diante.

Merce Cunnnigham (1919-2009) é um dos coreógrafos que incorporou, na década de 60 do séc. XX, novas experimentações na dança. Com a parceria de John Cage, possibilitou muitas rupturas relacionadas ao bailarino e suas experimentações e também em relação à composição de espetáculo. O que importava era o movimento por ele mesmo e não mais a "expressão da emoção" como uma "representação" de algo ou alguém, como era na dança moderna. A quebra da narrativa, a não relação com a música, os jogos do "acaso", entre outros elementos.

A dança pós-moderna é entendida como movimento, sem narrativas, sem sentimentalismos carregados de um "personagem" a interpretar. O gesto por ele mesmo dilatado deste corpo em movimento. O gesto, neste contexto, se atribui a um desdobramento de uma ação física, "é representado como um detalhamento e definição do ser friccional pelo ator" (BONFITTO, 2009, p.109).

Sally Banes (1987) diz que a dança pós-moderna começou como um movimento marginalizado comparado ao movimento da dança moderna. Um movimento dito "novo" sempre partiu de alguma necessidade de ruptura a algo já existente. Cunningham marcou consideravelmente uma dessas rupturas, mas, ao mesmo tempo, ficou no limiar de concepções da dança moderna no que se refere ao lugar institucional dessa arte enquanto "companhia", "espetáculo", por exemplo. Segundo Banes, foi com os sucessores de Cunningham, bailarinos da Judson Church na década de 60 que "procuravam libertar os corpos quebrando *todas* as normas que

governavam a dança (incluindo a de Cunningham) ” (GIL, 2001, p.185).

Naquele momento se instaurava uma série de movimentos artísticos que ansiavam por mudanças, rupturas, experimentações. Artistas que investigavam o corpo e suas diferentes qualidades estéticas, poéticas e suas relações com o espaço. Trazer a arte juntamente com a vida, com as situações sociais e mais ligadas ao pensamento e à ação.

Adentramos num oceano de possibilidades do corpo, prestes a se expandir. O corpo de um bailarino, ao dançar, “ prolonga-se para além de si próprio, numa continuidade tecida pelo ritmo da dança” (GIL, 2001, p. 14).

O que ocorre com este corpo? Quais caminhos e motivações o levam a se expandir?

Não importa a dança, os movimentos e gestos gerados acontecem no corpo; as motivações são diversas, mas são manifestadas por ele. A exploração dos artistas dessa época é contestar o corpo padrão que existia em dança, como a virtuosidade, as hierarquias, coreografias e movimentações representativas. A pesquisa se propõe a explorar o corpo no encontro com outros corpos, em outros espaços além das galerias e teatros, dar liberdade de criação na improvisação, agregando, assim, as ideias conceituais dos artistas visuais, a inquietação *performática* e o próprio pensamento de dança e sua movimentação.

Isso parte para uma problematização da dança pós-moderna: O que pode um corpo? Como se expande? Quando, na relação com o espectador e o espaço, se criam os blocos de sensações?

A dança é um devir, diz Uno: “é perpetuamente o devir outro. Devir não é imitar, nem simular, é se lançar entre você e o que você será. É um devir-desconhecido, imperceptível” (UNO, 2012, p. 52).

Ferrer[2] (2006) diz que a *performance* tem a presença como algo característico, que possui um tempo e espaço. Obtém a participação do outro (que pode ser

[2] Uma poeta experimental e *performer* espanhola nascida em San Sebastián, País Basco, em 1937. Começou seu trabalho artístico na década de 60, criando o *Taller de Libre Expresión* e unindo-se ao Zaj, grupo musical de vanguarda espanhol criado em 1964 pelos compositores Juan Hidalgo, Ramón Barce e Walter Marchetti. Trabalha com objetos e textos, criando sistemas numéricos e permutações. Esther Ferrer representou a Espanha na Bienal de Veneza em 1999. A artista da linguagem e do corpo vive e trabalha em Paris.

individual ou coletiva); esta sucessão de instantes forma o presente e as participações podem ser voluntárias ou involuntárias. Há, na *performance,* algo previamente programado, mas na realidade não se tem ideia do que vai acontecer. Para ela,

> Este presente materia de la performance, se desarrolla e nun espacio/tiempo que le define como un molde, y ese molde - como los vasos del TAO – tienen um vacío, y esprecisamente e nesse vacio que reside su utilidad (1). El caracter efimero de los elementos que la componen (presencia, tiempo/espacio) es un rasgo, que para mi, forma parte del ADN de la performances.
>
> Esta presente matéria da performance, se desenvolve num espaço-tempo que define um molde, e esse molde- como os vãos do TAO – tem um vácuo, e precisamente nesse vácuo que reside sua utilidade(1). O caráter efêmero dos elementos que a compõem (presença,tempo/espaço) é uma característica, que para mim, é parte do DNA da performance. (traduzido pelo autor)

Eis aí as miscelâneas das linguagens artísticas...

O corpo como material artístico, no seu mais alto potencial de significação de sentidos. Os seus gestos, os seus movimentos e sua relação direta com o público. Assim, o corpo dando suporte para a realização da *performance.*

A presença e a efemeridade são características em comum, mesmo que seja de um espetáculo coreografado; cada movimento executado não será mais o mesmo, nem se for filmado, visto que as sensações evocadas ao público não serão transmitidas nas imagens registradas. As sensações da dança potencializam-se no momento presente, na troca com o outro que está em relação.

> Não há, portanto corpo único (como o <<corpo próprio>> da fenomenologia), mas múltiplos corpos. O corpo do bailarino (em Cunningham, mas de facto em todos os bailarinos) é composto de uma multiplicidade de corpos virtuais (GIL, 2001, p. 44).

Estamos aqui a situar de que *performance* estamos falando: - Uma expressão artística - no nosso caso, as experimentações e produções das décadas de 60 e 70, e, quem sabe, 80.

A dança é o ponto de vista da corporalidade do *performer*. Uma visão de dança para este corpo que está em ação. Isso não invalida e nem isola as contribuições das outras linguagens, pois no movimento da *performance* ambas as artes, ou melhor, artistas de todas as áreas estavam imbuídos nessa pesquisa e nessa necessidade de novas possibilidades de expressão artística. Pensar na *performance* como uma

linguagem de experimentação, podendo ser livre de ditaduras estéticas – garantindo uma margem maior para o processo de criação, abrindo espaço para o artista se colocar enquanto ideologias, conceitos, poéticas...

Conforme Cohen (2007, p. 45), "o trabalho do artista de *performance* é basicamente um trabalho humanista, visando libertar o homem de suas amarras condicionantes, e a arte, dos lugares comuns impostos pelo sistema." Segundo ele, segue-se um caminho do princípio do prazer, resgatando a prática das ideias da arte pela arte. Não se submete ao gosto comercial, a *performance* trabalha ritualmente as questões existenciais básicas utilizando diferentes recursos.

As inter-relações das linguagens, a contracultura e as experimentações em lugares fora das galerias e museus potencializam a ação dos corpos moventes. Se tratarmos a relação destes corpos e destes espaços como uma ritualização do prazer, prazer que instiga a uma necessidade de se fazer mover, também entramos numa problematização do que é dança. E que valoração damos à arte? Podemos potencializar tanto os elementos visuais como os elementos do corpo em ação?

O corpo de bueiro percorre por vias hidráulicas que podem ser corrosivas, fluidas, pegajosas, obtendo diferentes estados; o bueiro pode ser interno ou externo. O que transborda em movimento daquele que dança na performanceAção e que percorre caminhos estranhos e ramificados sem saber o sentido e o não-sentido do seu se fazer mover. São respingos de líquidos que marcam o chão do corpo que rasteja, lambe e se entrega na poça da sua própria baba.

O papel da arte, nesse sentido, no caso aqui a dança, é o aprofundamento dessas percepções e relações com os modos de representação dos objetos. A arte transpõe essas relações na medida em que faz pensar o próprio pensamento. "É apenas no nível da arte que as essências são reveladas. Mas, *uma vez* manifestadas na obra de arte, elas reagem sobre todos os outros campos: aprendemos que elas *já* se haviam encarnado, já estavam em todas as espécies de signos, em todos os tipos de aprendizado" (DELEUZE, 2010, p. 36).

A pesquisa desenvolve-se pelo corpo que cria movimentos corporais por intermédio de improvisações que acentuam expressões singulares. O corpo é o material da obra. O corpo como criador de sensações.

> Cada sujeito exprime o mundo de certo ponto de vista. Mas o ponto de vista é a própria diferença, a diferença interna e absoluta. Cada sujeito exprime, pois, um mundo absolutamente diferente e, sem dúvida, o mundo expresso não existe fora do sujeito que o exprime (mundo exterior é apenas a projeção ilusória, o limite uniformizante de todos esses mundos expressos) (DELEUZE, 2010, p. 40).

Para Deleuze, o mundo expresso não se confunde com o sujeito, mas distingue-se como a essência distingue-se da existência. A essência de cada indivíduo não se resume a um estado psicológico, ou seja, a essência do sujeito é de outra ordem; ele não explica a essência, é ela que se implica e se envolve, se enrola no sujeito (DELEUZE, 2010).

É desta forma, por exemplo, que se desterritorializa o corpo do "sujeito" ator-bailarino e passa-se ao "corpo" ator-bailarino.

Deleuze (1994) apropria-se do Corpo sem órgãos de Antonin Artaud (1896-1948) e faz uma tradução dentro do seu pensamento filosófico. Para ele, um corpo sem órgãos é um "corpo pleno povoado por multiplicidades" (1994, p. 42), ou seja, é um corpo tão vivo que ultrapassa sua organização e seu organismo.

> Corpo sem órgãos. É o deserto no sonho precedente. É a árvore despojada na qual os lobos estão empoleirados no sonho do Homem dos lobos. É a pele como invólucro ou anel, a meia como superfície reversível. Pode ser uma casa, um cômodo de casa, tantas coisas ainda, qualquer coisa. Ninguém faz amor com amor sem constituir para si, sozinho, com outro ou com outros, um corpo sem órgãos. Um corpo sem órgãos não é um corpo vazio e desprovido de órgãos, mas um corpo sobre o qual o que serve de órgãos (lobos, olhos de lobos, mandíbulas de lobos?) se distribui segundo movimentos de multidões, segundo movimentos brownóides, sob forma de multiplicidades moleculares. O deserto é povoado. Ele se opõe menos aos órgãos do que a uma organização que compõe um organismo com eles. (DELEUZE, 1994, p.42)

O Corpo sem órgãos é o esvaziamento do corpo das instituições e organizações. É a potência do existir, é ultrapassar as funções de sua maquinaria dos órgãos, das suas produções e ir além delas. Criar sensações. O corpo que dança não está limitado somente às suas movimentações articulares e musculares. Dança-se pelos rins, pelo estômago, mas também se dança com todos os fluxos e vibrações que o atravessam.

O corpo é esse limiar do visível e do invisível, do que é tocado e do que é intocável.

Sendo assim, o Corpo sem órgãos, pensando como um acontecimento, pode ser uma forma de tentar compreender o estado deste corpo e da presença do *performer* em cena, ou melhor, em "ação". Ter esse pensamento do corpo foi uma das motivações para o processo do trabalho. Não é o sujeito dançante, o sujeito que representa algum personagem, mas sim um corpo que se movimenta e age vazio de suas "psicoemoções" e cheio de todas as potências (fluxos de forças) às quais está se relacionando.

Não se trata aqui de anular essas psicoemoções, mas de transgredi-las, torná-las campos de forças potentes, que vão além da dualidade do sujeito-objeto. Que informe não por representação - mas por sensação - e mesmo que na efemeridade da ação comunique e fixe as intencionalidades da "obra-movimento-corpo" naquele que a observa.

A pergunta é se essa experimentação se impregna do cheiro do devir-arte deleuziano. Se o corpo obra, mesmo que por uma fração de segundos, "existe por si".

> A arte é um composto que "existe por si", suas qualidades são auto-expressivas, são espontaneidades da natureza e não dependem nem necessitam de nenhum sujeito que as revele ou que as valorize. Retrospectivamente, podemos então afirmar algo que, de absurdo e enigmático, se tornou mais claro: a arte é um agenciamento da natureza, que se manifesta na forma de um acontecimento, de um quase-ser ou extra-ser (LINS, 2002, p.47).

Bailarinos como Hijikata e Kasuo Ohno (1906-2010) contribuíram com a dança butô[3], essa consciência do corpo, suas visões orientais tanto sobre a vida e principalmente sobre a morte. A dança das trevas acha fascínio em conhecer o corpo humano tal como ele é e ver beleza e movimento na sua deterioração. É como os bailarinos norte-americanos verem e pesquisarem o movimento no corpo em pausa ou como John Cage [4] (1912-192) ver som no silêncio. O que há de visível naquilo que não vemos? O que causa no corpo dançante e suas linhas de forças que emanam e invadem o campo de imanência? Uma troca de afecções, uma fusão de potencialidades, intensidades e forças.

Greiner (1998) esclarece que alguns coreógrafos do butô identificam a

[3] Ankoku butô ou "dança das trevas". Uma manifestação artística radical que nasce no Japão, no final dos anos 50 do séc XX.

crueldade como uma consciência, uma consciência da morte, que uma vez experimentado jamais será o mesmo. É um registro de informações, de conexão com o interno e o externo colocando o corpo numa configuração singular.

Experimentar uma movimentação a partir dessas motivações onde o corpo se movimenta do seu interior e comunica a pele até a sua camada mais externa a expandir seus movimentos e dilatá-los no tempo-espaço é uma pesquisa longa e só se percebe suas nuances no andar do processo.

Um corpo contorcido, tenso e desmanchando-se.

> Nossas feridas do corpo, eventualmente, fecham e cicatrizam. Mas há sempre feridas escondidas, aquelas do coração, e se você sabe aceitar e suportá-las, você descobrirá a dor e a alegria que é impossível expressar com palavras. Você conquistará o domínio da poesia que só o corpo pode expressar. (OHNO, *apud* GREINER 1998, p. 49).



Foto: Paula Carmona, do espetáculo “A cidade da Goma”

Caixa de Saída

O bueiro chega à caixa de saída. O escoamento está aberto.

Todos os fluidos estão vazando, pois a caixa entupiu e agora transborda todas as forças que foram vivenciadas durante este processo. Todas as reflexões, pensamentos que alimentaram a poética e a linha de pesquisa corporal do trabalho performático. Como explorar possibilidades de movimento? Quando é que o corpo se dilata e muda de estados no momento da sua ação?

Um processo de pesquisa-intervenção, possibilitando uma abertura para a exploração e criação da obra artística escrita e performática com a intenção de ser

extensão da outra, ou seja, a escrita não é somente uma descrição do processo artístico performático; ela, assim como a dança, é uma obra artística da escrita.

Linhas que se escorrem e se mesclam com o movimento. Como Hijikata, que dizia que a poesia tinha a função de expressar além da significação das palavras, o corpo possui a oportunidade de expressar aquilo que as palavras não conseguem. Palavras escritas, corpo que escreve no espaço, com o movimento e nele mesmo.

Os sons das baterias, os ruídos dos canais, a respiração no plástico dentro do saco de...

Lixo.

A voz de fundo. O guardião do tempo e do espaço que indica a orientação de deslocamento e marca o tempo que corre. O moço que corre parado, que saliva. O devir Bowie, que canta no microfone mudo, que se olha nos clips hipnotizado e resolve sapatear no chão daquela que rasteja e desloca-se na espiral de fita crepe.

O bueiro encontra-se no útero daquela que chora por dentro. Do útero escorreram todos os líquidos que foram percorrendo em todas as vias hidráulicas. Os tubos se entupiram, alguns não resistiram e vazaram.

Os fios que atrapalham e deslocam seus visitantes, o bueiro é apenas uma sala. Uma sala com imagens em movimento, de situações diferentes dos sons que são reproduzidos.

As pessoas. Pessoas as.

O espelho que reflete duplamente. Estamos dentro da imagem ou a imagem está dentro de nós?

Os pés que flutuam e caminham no ar. A cabeça que se encontra abaixo dos pés. O sangue que desce. A inversão do sentido anti-horário do tempo cronológico que passa e do tempo orgânico que para.

Surgem perguntas motivadoras que me levam a pensar na função da arte, da dança e no que o próprio corpo pedia ao se movimentar, ao virtualizar em forças e devires outros.

(Perguntas sem respostas, não importando quais sejam)

Entrar em contato com diferentes fontes artísticas, bibliográficas para a contribuição destes questionamentos, ampliando, assim, minha própria visão e

experiência na dança. O que pode um corpo? Quais estados ele é capaz de executar, de se fazer sentir? Como ele cria sensações?

A Filosofia da Diferença foi presença constante nesta cartografia, motivada por Gilles Deleuze e Félix Guattari como principais autores. Um pensamento sobre arte que desestabilizou os encanamentos do bueiro. Colocando suas vias hidráulicas a escoarem por caminhos não conhecidos, os vazamentos de alguns furos nas tubulações serviram para desacomodar aquilo que estava acomodado. Contribuindo, assim, para questões sobre o meu fazer dançante e o que se pode fazer com a dança dentro e fora da sala de aula, utilizando-a como um pensamento e instrumento para um processo de criação.

Potencializar as experiências e os corpos dos companheiros do bueiro. Trocar nossas forças e nossos sistemas hidráulicos. Escoamentos capazes de produzir uma atmosfera para aqueles que estão em relação. Um trabalho colaborativo, respeitando e usando as singularidades de cada corpo, necessidades de pesquisa de cada um para sua própria potencialidade.

O que guardo com este processo são motivações para mais perguntas com o intuito de continuar na pesquisa de um corpo que possui vontade de saber o que vai além de seus limites. Reconhecer essas possibilidades dentro do conhecimento corporal da dança e de outras abordagens corporais e linguagens artísticas.

É saber que os encanamentos são infinitos e as possibilidades de estudos também. Que transbordem esses questionamentos na caixa de saída...

Referências

ARTAUD, Antonin- *O Teatro e Seu Duplo*- Livraria Martins Fontes Editora Ltda. São Paulo. 3ª Edição.

BANES, S. *Terpsichore in Sneakers*: Post-Modern Dance. Hanover, NH, USA: Wesleyan University Press, 1987.

BEDIN, Cristiano. *Corpo em Obra*: Palimpsestos, Arquitetônicas. Tese de doutorado defendida na UFRGS, fevereiro de 2010.

BEDIN, Luciano. *Biografema como estratégia biográfica*: escrever uma vida com Nietzsche, Deleuze, Barthes e Henry Miller. Tese de doutorado defendida na UFRGS, agosto de 2010.

BONFITTO Matteo. *O Ator Compositor*: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba, - São Paulo: Perspectiva, 2009.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem,* 2ed. – São Paulo: Perspectiva, 2007.

CORAZZA, Sandra Mara. *Cadernos de Notas III, 2011.* Porto Alegre. Editora da UFRGS

DALAROSA, Patrícia Cardinale. *Pedagogia da Tradução*: entre bio-oficinas de filosofia. Dissertação de mestrado defendida na UFRGS, dezembro de 2011.

DELEUZE,Gilles. *Sobre o Teatro.* Rio de Janeiro.Ed.Zahar.2010.

_____. *O que é Filosofia.* Coleção TRANS, Rio de Janeiro: 1994.

_____. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol.* 1 / Gillesv.l Deleuze, Félix Guattari; Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. —Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995 94 p. (Coleção TRANS)

_____. Mil platôs não formam uma montanha, eles abrem mil caminhos filosóficos, Publicado no jornal “Libération” em 23 de outubro de 1980. Tradução do francês por Ivana Bentes. Extraído por Carlos Henrique de Escobar (org.), *Dossier Deleuze.* Rio: Hólon Editorial, 1991.

_____. *Proust e os Signos;* tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. 2.ed.- Rio de Janeiro: Forense Universitária,2010.

Esther Ferrer. Disponível em: <http://www.estherferrer.net/EFerrer.html> acessado em 21 de outubro de 2013

GIL, José. *Movimento Total, o corpo e a dança*. Tradução Miguel Serras Pereira. Relógio D’Água Editores, Novembro de 2001.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance - do futurismo ao presente.* São Paulo, Martins Fontes Editora, 2006.

GREINER, Christine. *O corpo:* pistas para estudos interdisciplinares.- São Paulo: Annblume,2005.

_____. *Butô:* pensamento em evolução – São Paulo: Editora Escrituras, 1998.

KASTRUP, Virgínia – Pistas do Método Cartográfico: Pesquisa intervenção e produção de subjetividade, Ed. Sulina, 2009. In: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio, *Nietzsche e Deleuze*: o que pode um corpo, Rio de Janeiro: Relume Dumará, Fortaleza CE, 2002

UNO, Kunichi. *A gênese de um corpo desconhecido* - Editora: n-1, São Paulo: 2012.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual,* Tradução: Betina Bischof, Cosac Naify, São Paulo: 2002.