

## DESCULPAS COTIDIANAS PARA DANÇAR - Cartografias de uma prática artística e pedagógica

*Flávio Rabelo<sup>1</sup>*  
*Dora Andrade<sup>2</sup>*  
*Bruna Reis<sup>3</sup>*  
*Gabriela Giannetti<sup>4</sup>*  
*Roberto Rezende<sup>5</sup>*

O artigo apresenta e problematiza aspectos da pesquisa artística do Núcleo Fuga! na realização da oficina “Desculpas Cotidianas para dançar”. Construída entre a dança, a performance e o teatro, a oficina tem, como dispositivos de criação, procedimentos utilizados para fabricar enquadres poéticos que tencionem a relação entre real e ficcional, tentando abrir a escuta às dramaturgias instantâneas que o cotidiano oferece e (re)criar ações em dança a partir do que já está acontecendo. Para tanto, a pesquisa se apoia na utilização dos Programas Performativos como território de experimentação, assumindo que em nossa perspectiva de trabalho criativo e pedagógico, toda ação é, ao mesmo tempo: treino, ensaio e apresentação. Passa-se a considerar todas as etapas como obra, abrindo e aprofundando o processo cartograficamente, e, ainda, potencializando a relação entre arte e vida.

Prática Artística-Pedagógica; Pesquisa Cartográfica; Dança; Programa Performativo; Arte e Vida.

### DAYLE EXCUSES TO DANCE - The cartography of artistic and pedagogical practice

The article presents and discusses aspects of artistic research of Núcleo Fuga! in conducting the workshop "Dayle excuses to dance". Created between dance, performance and theatre, the workshop has as creative device some procedures to making poetic framings to intend real and fictional, in a way that opens our hearing to the instant dramaturgies that our daily bases offer us. And recreate actions from what is already happening. Therefore, the research supports the use of performative programs as a territory of experimentation, assuming that in our perspective of creative and pedagogical work, every action are at the same time: training, rehearsal and presentation. We shall consider all stages as artwork, opening and deepening the cartographic process, and also enhancing the relationship between art and life.

Artistic-Pedagogical Practice; Cartographic Research; Dance; Performative Program; Art and Life.

#### PROCEDIMENTOS DE ENTRADA – OS PROGRAMAS PERFORMATIVOS COMO TERRITÓRIO CARTOGRÁFICO

(DELEUZE e GUATTARI, 1995,  
p. 21 apud PASSOS et. al.  
2010).

"A cartografia surge como um princípio rizomático que atesta, no pensamento, sua força performática, sua pragmática: princípio "inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real"

Há em nossa pesquisa um grande interesse por estabelecer redes de parcerias criativas. Essa é a base de nosso funcionamento, no qual uma das premissas principais é valorizar a autonomia das inquietações e desejos de cada um dos pesquisadores do Núcleo Fuga!<sup>6</sup>. Primamos por uma noção de coletividade que prevê a diferença enquanto postura ética. Nossos interesses em comum se baseiam nos procedimentos que adotamos como linhas de sustentação de nossa

produção artística e pedagógica, frutos da pesquisa em desenvolvimento. Contudo, a maneira de articular esses procedimentos e os conteúdos tratados variam caso a caso, dependendo das escolhas de cada artista e/ou das características e objetivos de cada projeto em específico.

Dessa forma, nos desafiamos a manter essa postura ética em relação aos artistas com os quais trabalhamos, mesmo em nossa prática de oficinas, cujo caráter didático pedagógico é mais destacado - e sobre o qual vamos debater neste texto - buscamos uma abordagem coerente à essa perspectiva de trabalho. Procuramos abrir espaço para que cada artista participante da oficina possa expressar sua poética, permitindo, assim, que as diferenças se revelem e, ainda, que seja através delas que se articule produção de conhecimento e outros modos de existência. Isso se deve prioritariamente a uma certa postura cartográfica que nos convoca a assumir a processualidade da pesquisa, gerando um compartilhamento de suas questões mais atuais, sem ocupar-nos do lugar comum e da ideia hierárquica de um saber a priori. O que nos impulsiona é sempre o compartilhamento de dúvidas e experiências.

Ou ainda, dizendo de outra maneira, assumimos um jeito de pesquisar que prevê o compartilhamento e o contato com a diferença como estratégias de abordagem, aproximação e aprofundamento dos conteúdos pesquisados. Ou seja, trilhamos nossa pesquisa como um caminho de não saber, sempre em direção ao desconhecido, no qual apenas em ação encontramos as pistas dos próximos passos. Assim, a oficina funciona como um território de troca das desconexões pulsantes no momento atual da pesquisa e os participantes são encarados como colaboradores do nosso processo.

Construída entre a dança, a performance e o teatro, a oficina tem, como dispositivos de criação, alguns procedimentos utilizados para fabricar enquadres poéticos que tencionem a relação entre Real e Ficcional, tentando abrir a escuta às dramaturgias instantâneas que o cotidiano oferece e (re)criar ações a partir do que já está acontecendo. Assumimos, ainda, em nossa proposta de pesquisa cênica, que a performatividade em jogo não está, necessariamente, vinculada e/ou restrita aos artistas, buscando, por vezes, apenas emoldurar, espelhar e ecoar o que já está no espaço e nos corpos que o ocupam, disparando composições cartográficas apoiadas nas relações corpo-ambiente-dramaturgia.

Inicialmente, é preciso afirmar ainda que, no desenvolvimento desta pesquisa artística, apoiamos-nos numa concepção das artes da cena como

linguagem, que permite a experimentação não padronizada do movimento humano, promovendo uma complexa experiência estética, tanto para os que executam quanto para os que olham os corpos em ação. Nessa perspectiva, a cena pode ser matriz inicial para derivações, diálogos e estéticas híbridas, colocando a experiência do corpo e do próprio acontecimento cênico além da noção espetacularizada da arte e estabelecendo, assim, uma poética relacional em que o espectador é um conviva da experiência artística.

De modo geral, as ações do “Projeto cAsa” pesquisam territórios de experimentação cênica que tencionam o diálogo entre arte e vida cotidiana. Nesse sentido, exploram-se dois campos de investigação que estão paradoxalmente vinculados: o primeiro é a casa em seus movimentos íntimos; o segundo são os espaços públicos em seus movimentos aleatórios – transversalmente a esses dois espaços, o próprio cotidiano, em seus detalhes mais insignificantes, considerados como matéria poética de inspiração e de expressão.

O processo de pesquisa/criação, assim, desloca-se a partir das tensões surgidas entre a sobreposição desses dois territórios. Nessas trilhas, por um lado, o ambiente da casa, suas sutilezas, rastros e ecos criam impressões como cenário sensível e transitório para disparar os movimentos pesquisados. Por outro lado, se a casa revela aos artistas envolvidos os seus movimentos de intimidade e de pertencimento, os artistas se desafiam a atualizá-los no meio do espaço público – por entre os terminais urbanos, espaços de passagem e/ou de pequenas esperas, impessoais e imprevisíveis. Essas vêm sendo as tensões disparadoras do processo, assumido, desde o início, como um manifesto ao cotidiano, em suas dinâmicas e mobilidades.

Nesse caminho, o procedimento que tem estruturado nossas práticas se baseia na noção de Programas Performativos, assim como debatidos e articulados pela artista e pesquisadora brasileira Eleonora Fabião. Fabião afirma que:

O programa é compreendido como ‘motor da experimentação’ (Deleuze - CsO /Mil Platôs 3) – enunciado que norteia, move e possibilita a experiência. (...) Muito objetivamente, o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. (FABIÃO, 2015, p. 04).

Dessa maneira, podemos pensar os Programas como as estruturas previamente elaboradas do que se irá executar; contendo em si tanto a ideia de direções a serem seguidas, quanto a de movimento e experiência. Há um traçado, mas há também previsto o vazio do “aqui e agora” e o risco dos movimentos a ele inerente. Fabião (2015, p. 04) destaca ainda a importância da objetividade nesta elaboração dos Programas. Ela afirma “(...) que quanto mais claro e conciso for o enunciado – sem adjetivos e com verbos no infinitivo – mais fluida será a experimentação. Enunciados rocambolescos turvam e restringem, enquanto enunciados claros e sucintos garantem precisão e flexibilidade”.

Não podemos esquecer, contudo, que em se tratando do território de criação artística, toda objetividade precisa ser banhada nas “singularidades em jogo” para que, desta forma, provoquem, como diz Fabião (2015), “precisão e flexibilidade”. Então, arriscamos afirmar a necessidade de uma certa dose de ambiguidade no enunciado dos Programas para possibilitar que algo do outro (que irá executar a proposta) possa se expressar<sup>7</sup>. Consideramos que os enunciados dos Programas, por mais objetivos e detalhados que sejam, sempre deixam certos vazios que só em ato se revelarão. Isso sempre convocará dúvidas, levando o executor a se expressar através das decisões que será convocado a tomar.

Vale destacar, ainda, que, por vezes, a elaboração prévia do que se irá fazer pode surgir apenas segundos antes do fato em si, abrindo-se sempre muito espaço para os impulsos, acasos e para a espontaneidade. Por conta destes aspectos, os Programas geralmente costumam ser refeitos e ajustados a partir do que já foi experimentado, bem como seus enunciados podem, inclusive, serem escritos após a execução da ação. De maneira geral, o

Programa é motor de experimentação porque a prática do programa cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. Programa é motor de experimentação psicofísica e política. Ou, para citar palavra cara ao projeto político e teórico de Hanna Arendt, **programas são iniciativas**. (FABIÃO, 2015, p. 4).

Assim, estar em cena – executar um Programa – é visto como um convite ao experienciar-se em ato. Nesse sentido, aquilo que se cria é também o que se vive, o que pulsa em cada corpo como força de vida e expressão. Apostamos nessa perspectiva por

considerá-la capaz de abrir precedentes para aquilo que é também nosso desejo nesta pesquisa: a investigação das dimensões invisíveis dos corpos, expressas nas tramas dos espelhamentos afetivos. Aciona-se, com isso, derivas virtuais que nos provocam a experimentar a composição em ato como uma possibilidade de gerar e intensificar relações de diferenças.

A ação artística passa a ser, portanto, atuar nesses modos de existir, nos quais é concebida a própria vida e suas iniciativas criadoras. Interessamos, aqui, pensar em experiências que criam para além de gêneros artísticos, refazendo um percurso entre arte e vida cotidiana, como potência criativa de memória, imaginação e ação poético-política. E os Programas Performativos, enquanto iniciativas, funcionam em nossa pesquisa como o procedimento que nos ajuda a criar e articular essas possibilidades de trocas intensivas que se articulam como composição em ato<sup>8</sup>.

### ABRINDO A CASA E SUAS DANÇAS

Tenho muitas coisas, quero dizer,  
tenho muitas camadas.  
Uma camada de livros outra de  
sapatos.  
Tem a camada de plantas. E toalhas de  
rosto.  
Tenho camadas de cosméticos e de  
adereços.  
Uma camada de nomes e de coisas que  
vejo.  
Tudo ordenado ao meu redor. Em  
forma de corpo.  
Um corpo que me sustenta quando o  
meu próprio me falta.  
(...)  
Tudo em minha casa tem existência.  
Todas as coisas significo.  
Com os olhos. Ou com as mãos.  
Minha casa tem silêncios  
Que às vezes ouço. Em meu corpo  
Tem silêncios maiores ainda.  
Que às vezes ouço. E faço poemas.  
Faço poemas dos silêncios que ouço.  
(Trechos de “Desato”, Viviane Mosé).

A oficina “Desculpas cotidianas para dançar” tem premissas que visam “Criar situações cotidianas para dançar; aproveitar as situações cotidianas para dançar e, ainda, provocar o olhar a perceber tais situações como dança. Como a sua casa dança? Quais e quantas danças o seu cotidiano revela e produz?”<sup>9</sup>. Desta forma, o ambiente da casa, as memórias, e o cotidiano dos artistas são colocados em jogo durante os encontros com os participantes.

Como a arte pode reelaborar nossa atenção, observação sensível a nossas ações sobre a vida, tensionando os espaços e os movimentos irrisórios, a ponto de recriar a memória e a imaginação que residem em nossa organização cotidiana?

Desejamos habitar os espaços da casa e as possibilidades de um corpo território-casa, corpo-território dos espaços e temporalidades de afeto, trabalhados como acesso à criação de danças que reelaborem memórias de pessoas, dos espaços e das possibilidades de recriação da vida de maneira individual e coletiva.

Em sala de trabalho, propomos a ação de observar, com tranquilidade e respiro, o que se vê no aqui-agora como trajeto para atualização de memórias do cotidiano da casa, ou seja, a partir do que já está acontecendo na própria sala e no corpo. As composições devem então, acontecer no cuidado da escuta com o outro: outro-parceiro de trabalho; outro-espaço; o outro-tempo (interno/externo); e como chave principal para adentrar a casa, o outro-objeto, trabalhado como *assemblages* de objetos que habitam o território do morar.

É dessa qualidade de escuta/observação que deve emergir um ecoar desses outros no corpo. Ao perceber esse outro, percebo a mim mesmo, territorializo no corpo os afetos do espaço e ao mesmo tempo esgarço, abro espaço, desterritorializo minha dança, criando o que denominamos: cartografia corporal, que contempla as ações de ecoar, enquadrar e emoldurar o espaço e o que já está acontecendo neste tempo-espaço.

O território do morar emerge como contornos das memórias que se atualizam nesse jogo de composição. Explora-se o que explica Viviane Mosé<sup>10</sup>:

Um espaço, não é apenas um espaço. Um espaço é um lugar, de afeto. Um espaço pode ser um recorte que você faz no infinito. Tudo o que a gente vive é infinito (...) Por exemplo, estamos aqui nesta sala, protegidos pelo abraço dessas paredes que nos guardam. (...). Eu agradeço muito ao espaço, porque quando chove, as calhas pegam as águas e vão levando pra fora, e elas não caem na minha cabeça. As paredes, os objetos são coisas que vão nos contornando, e a gente é, a gente se torna essas coisas que a gente vê. (...) (MOSE, 2016, s/p.).

Mosé desenvolve uma reflexão a partir da percepção que temos da grandiosidade infinita, por exemplo, do Espaço: moramos em uma cidade específica, mas que pertence a um país, que se localiza em um continente, que faz parte de um planeta, a Terra, que está dentro de um galáxia e de repente

descobrimos que há muitas galáxias, e com isso nos tornamos um grão de areia, sufocados por essa percepção do infinito. Um experiência que pode ser insuportável e que portanto, a tentativa humana para dar conta desse infinito é configurar, é dar forma, "(...) o modo como a gente configura o universo, o infinito, é fundamental para as relações humanas." (MOSE, 2016, s/p.). Assim como o ato de pensar em algo, é dar forma a esse algo, é enquadrar, imaginar, configurar esse infinito de afetos. A sensação do infinito nos arreventa, diz Mosé (2016, s/p.), e a isso denomina-se: sublime, o qual ela diferencia do belo.

O Belo (...) é maravilhoso, porque o belo é uma certa ordem que as formas adquirem e que te dão a sensação de tranquilidade. Então qualquer belo, mesmo um corpo em putrefação, que é uma coisa tão angustiante quanto o infinito, mas se esse corpo for pintado, desenhado, ou fotografado com senso estético que tem a ver com afeto, com sensibilidade, você chama aquilo de belo, mesmo sendo trágico. Mesmo sendo angustiante. Então o belo é um contorno de afetos que a gente vai dando às coisas e elas nos acalmam. Mas o belo tem começo, meio e fim. Já o sublime não. O sublime é quando você olha para alguma coisa, que te chama a atenção, mas essa coisa te lança pra uma maior, que te lança pra uma maior, que te lança pra uma maior, o nome disso é angústia, isso é angústia: A sensação do sublime, do infinito.

Então, para Mosé, viver é dar formas provisórias ao infinito, configurar o infinito. E supõe que talvez o espaço de moradia tenha sido o primeiro lugar onde colocamos nosso afeto. Como você desenha o seu espaço? Como você desenha a sua casa?

No desejo de criar contornos que lancem o nosso jogo de composição na experiência dessa qualidade de sublime que acreditamos ser a memória, o irrisório e o cotidiano, as ações do nosso programa performativo tem como disparadores: a narrativa em deriva na 3ª pessoa do presente; as *assemblages* itinerantes com os objetos da casa e as cartografias corporais. Na relação entre eles surgem múltiplas saídas para deflagrar os espaços de afetos da casa, pautados por esse fluxo de deriva entre narrar o aqui e agora, as memórias e as fabulações. E ainda podemos dizer que torna-se possível narrar com as palavras (em 3ª pessoa), com o corpo e a partir das *assemblages* de objetos. Do trânsito entre essas possibilidades posso reinventar todas as minhas casas em seus detalhes mais insignificantes. Por exemplo, descrever o canto atrás do fogão da minha casa, ou, a percepção de como é dançar com um pequeno corte no dedo como um diagnóstico do meu corpo agora,

após sofrer um pequeno acidente domiciliar na noite anterior: “Ela brinca em um pequeno e estreito retângulo. Ela está sozinha, de olhos fechados, parada na escada com a boca aberta, cheia de ar” (Transcrição de trecho de uma narrativa em deriva). Nesse jogo que se instaura, construímos uma dramaturgia em movimento, também cartográfica, enquanto mapeamento do próprio pensamento em experiência. Uma dramaturgia instantânea ou performativa. Mas também uma dramaturgia como necessidade de dar contornos a esses espaços de afetos. O agora rasga como contorno poético, jogo de composição do caos, da atualização de memórias e da potência da experiência em ato.

Esses dispositivos colocados em jogo podem se tornar um turbilhão polifônico, por isso, a palavra “ceder” vem se tornando muito importante para instaurar uma metodologia de jogo coletivo na ação performativa e nas oficinas: O que acrescento na imagem que o outro construiu? Como componho com ela? Percebemos que é preciso abrir-se para a necessidade de construir algo juntos. Navegar juntos nesta deriva. No jogo coletivo, encaramos o silêncio não como ausência de movimento, mas como percepção dos movimentos que nos atravessam fora/dentro, dentro/fora, para compor uma qualidade mais apurada de fluxo de deriva: compor com o que já está acontecendo.

Para se criar a atmosfera coletiva do jogo é necessário borrar os procedimentos entre si, assim, a cartografia corporal se torna também uma narrativa em deriva e ambas articulam e são articuladas pelas *Assemblages* dos objetos. Torno-me em dança aquilo que vejo das texturas, temperaturas, densidades, peso. Danço nas articulações aquilo que vejo e lembro das casas por onde já passei, atualizando espaços de afeto.

### **RASTROS DE UM TRAJETO ENTRE CASA E RUA: COMPOSIÇÕES SINGULARES E TRANSITÓRIAS**

A proposta pedagógica desenvolvida dentro do “Projeto cAsa” apresenta, atualmente, uma abordagem que busca articular preparação corporal (que habitualmente antecede os processos de entrada para a criação e atuação/performance) e execução em si de um Programa. Assim, desde o que chamamos de “esquentamento” (propostas do dia para entrada na prática de trabalho), já se convoca um fazer diretamente ligado à realização de um Programa, ou seja, articulação de linhas de ações a serem executadas que, ao mesmo tempo em que apresentam uma estrutura e direção precisas e objetivas, abrem à

possibilidade da experiência e da incorporação do aqui e agora. Entendemos este modo de fazer como um acionamento que traz organicidade ao que se pretende exercitar, possibilitando aos participantes (e nisto incluímos os integrantes do Núcleo) vivenciarem a lógica da composição em ato desde a inauguração do trabalho.

Este acionamento é premissa que estrutura a própria pesquisa artística dentro do Projeto – seja nas ações performativas em espaços urbanos de grande circulação (como terminais de ônibus urbanos e rodoviários) ou em versões instaladas em galeria e salas de ensaio – e que, em propostas de oficinas e workshops que o Núcleo desenvolve, se estabelece como linha motriz da experiência. Como se viu, nestas ações, busca-se invadir o cotidiano e a medida que esse movimento se intensifica, alterar a própria vida em função da pesquisa. A pesquisa tem o caráter de intervenção no cotidiano, assim, também, como o próprio cotidiano interfere na pesquisa, o que, por sua vez, dispara processos que fogem da perspectiva exclusivamente cênica entrando em campos que são a transformação e a criação de outras práticas de existência. Desconstrói-se assim alguns padrões e protocolos comuns às artes cênicas (teatro e dança, numa forma mais convencional), em que há um trinômio básico que é constituído por: a fase de treinamento, a fase de ensaio e a fase de apresentação. Há treinamentos específicos, determinadas montagens, longos períodos de ensaios e, num dado momento, apresenta-se um “resultado”, cada etapa posta no tempo separadamente.

Na perspectiva de trabalho do nosso processo criativo e pedagógico, o que se pretende é deslocar esta lógica, intensificando estas três etapas juntas a cada momento. Então, toda ação é, ao mesmo tempo: treino, ensaio e apresentação. Ou ainda, por outro ângulo, passa-se a considerar todas as etapas como obra, abrindo o processo e, ao mesmo tempo, potencializando a relação entre arte e vida. Assim, a prática que compartilhamos com outros artistas se constrói sob essa outra lógica, na qual o ato compositivo rege a experiência do saber, evocando a presença e a possibilidade de obra, constantemente, por meio da realização da ação.

A estrutura da nossa oficina se divide no que chamamos de *Abrindo a casa, Procedimentos de entrada, Rastros de um trajeto entre a casa e a rua e Procedimento de saída*. A nomeação destas etapas já visa a uma aproximação com universo da casa, entendendo que este perpassa a todo momento o corpo no ato criativo dentro da execução dos programas.

*Abrindo a casa*, por exemplo, tem como objetivo criar um primeiro momento de contato do grupo, no qual os participantes e componentes do Núcleo se apresentam, ao mesmo tempo em que trazem um despertar do corpo. Combinado à proposta de abrir os espaços articulares do corpo, onde todos em roda massageiam os pés percebendo sua ossatura, já se instaura um primeiro programa. Programa 1: em no máximo 1 minuto cada participante deve, um a um, se apresentar a partir de uma descrição minuciosa de um canto escolhido de sua casa. O programa termina quando todos tenham se apresentado.

Seguimos para um espreguiçar até um momento de pausa do corpo inteiro no chão, percebendo seus apoios, contatos, tensões, em uma busca de entrega do peso para o solo. Neste momento de pausa se iniciam os *Procedimentos de entrada*: mobilização da escuta e atenção do participante sobre seu próprio corpo, convocando a percepção sobre si e seu estado corporal naquele momento. Em linhas gerais, destacamos que os procedimentos práticos utilizados, tanto na trabalho criativo do grupo como nas oficinas, são baseados na pesquisa do movimento a partir da Técnica Klauss Vianna<sup>11</sup>, articulados à realização de Programas Performativos, usados como disparadores para a relação entre corpo e ação cênica.

Seguindo nos *Procedimentos de entrada*, perguntas são lançadas visando evocar sensações da casa que poderiam estar guardadas ou disseminadas pelo corpo, como, por exemplo, “que marcas a sua cama deixa no seu corpo?”, “qual o último sabor que experimentou da sua casa?”, “em que gaveta você guarda suas angústias?”, “qual porta você abriu em seu corpo hoje?”. Tratam-se de dispositivos que tem como função provocar a percepção sobre o corpo, e consequentemente o movimento, numa relação sensível e criadora com o lugar que habitamos, suas nuances e detalhes. Avançando nestes *procedimentos*, as articulações são mobilizadas, despertando os movimentos de cada uma delas e dos diferentes segmentos corporais, pesquisando seus apoios, explorando os níveis espaciais e o trânsito entre eles.

Como denominamos, “a conta-gotas”, frases que se encontram etiquetadas pelo espaço são lidas pelos integrantes do Núcleo. Tais frases são as respostas dos participantes referentes a uma pergunta enviada por e-mail no dia anterior ao da oficina, na qual solicitamos que em até três linhas cada um responda: “O que você está fazendo agora?”. As respostas são transformadas em sentenças na terceira pessoa do presente, se misturando a outras passagens colhidas em oficinas anteriores e a outras elaboradas nos processos de criação do grupo: “Ela está tomando um

mate de pernas pra cima, conversando com os amigos. Ela está escrevendo esse e-mail e escutando risadas de uma amiga que toma banho. Ela se percebe curiosa olhando o quarto que alugou. Uma pergunta refresca seu momento: nesse quarto quais são as desculpas para dançar?” (trechos das respostas recebidas por e-mail).

No mesmo e-mail também solicitamos que, no dia da oficina, o participante caminhe sozinho e em silêncio de sua casa até o local da prática, focando sua atenção em sua própria respiração e nas dinâmicas de movimento que se apresentam aos seus olhos. Estes procedimentos visam, mesmo antes da prática, a um adentrar na atmosfera da oficina, despertando para a possibilidade de poesia guardada no cotidiano, assim como as emergências sensíveis do corpo nos contextos tanto íntimo (casa) quanto público (rua).

Após o corpo ganhar a verticalidade na exploração do movimento por meio do trabalho de transição entre os níveis, partimos para uma caminhada na sala na qual busca-se apoiar o olhar no espaço, para então seguir percebendo linhas, luminosidades, cores, formas, e daí investigar texturas, densidades, cheiros, sons, e tudo que compõe o local naquele instante. Propomos que os participantes se incluam nesta paisagem, percebendo-a como extensão da pele e, posteriormente, notem as pessoas como parte desse espaço. O corpo do outro começa também a ser estímulo para a investigação, num jogo onde se busca ecoar o movimento percebido.

Por questões didáticas, habitualmente decupamos este último procedimento, trazendo um exercício em dupla de observação e cópia sucessiva, e depois simultânea, do movimento do outro. Porém neste exercício não tomamos como referência somente a forma, mas a observação do ponto de iniciação do impulso do movimento no corpo do outro e seu desenvolvimento no espaço, buscando assim o desenho espacial semelhante por meio dessa premissa. Esta prática, que tem como referência a proposta de *imitação* desenvolvida pela pesquisadora e diretora Lígia Tourinho (2009) dentro da prática do Jogo Coreográfico, permite, como a própria autora afirma, experimentar o movimento do outro através de uma sistemática que abarca uma relação intenção-ação, conteúdo-forma, interno-externo.

A ideia de enquadrar, espelhar e ecoar, presente nas cartografias corporais dos nossos Programas Performativos, começam a ser assim experimentados buscando dar densidade a essa camada na ação. É importante também salientar que, de forma mais abrangente, a ideia de *imitação* vem sendo trabalhada no Núcleo, já anteriormente, através do estudo da

Mimese Corpórea do LUME Teatro, que trata da observação e posterior teatralização de elementos presentes no cotidiano. No caso dessa proposta, articula-se à linguagem da dança, provocando diferentes estados no corpo, a partir da incorporação e transformação das informações na lógica do movimento dançado. A pesquisa de articulação entre a Mimese corpórea e a dança vem sendo realizada no Núcleo Fuga! desde o ano de 2010<sup>12</sup>.

Ainda no deslocamento pela sala, o encontro com as frases espalhadas pelo espaço agem também como estímulo corporal, onde os participantes são provocados a criar rastros de interação com os estes dizeres. Perguntas novamente são lançadas: Quais são os cômodos no seu corpo que você não visita? Em que gaveta você guarda os seus fracassos? Quais os rastros de infância que existem em sua casa? Você mora sozinho ou acompanhado? Quais os gestos de violência de sua casa? Quem não entra? Em que parte do seu corpo você carrega a alegria da sua casa? Quem entra? Qual a velocidade da sua cozinha? Quais afetos você planta em sua casa? Onde moram os silêncios da tua casa? Que outras casas você ainda habita? O que você esconde embaixo do tapete da sala? Quais são os movimentos da sua cama?

Solicita-se então que iniciem, ainda em ação pelo espaço, uma narrativa interna sobre o que se está fazendo agora e, depois de experimentar este estado de descrição interna, pede-se que narrem oralmente as ações de uma pessoa que estiver à sua frente. A progressão deste dispositivo leva à possibilidade da narrativa habitar todo o espaço, descrevendo-o em seus detalhes e acontecimentos. Narra-se em duplas, exercitando este estado de atenção, captura e incorporação do instante, jogando com momentos de proximidade e distanciamento espacial.

Após este turbilhão, pede-se que desocupem o espaço, iniciando a etapa seguinte: *Rastros de um trajeto entre a casa e a rua*. Programa 2: Se colocar em pé, posicionado nas bordas do espaço da sala, observar o espaço e narrar internamente esse espaço vazio. Entrar um a um e compor com esse espaço, podendo realizar duas ações: permanecer no espaço ou apenas passar por ele. Seja qual for sua escolha, permanecer ou passar, lembre-se que isto é uma composição. Este é um jogo onde todos são responsáveis pelo o que se compõe. A partir do início do programa, temos 15 minutos para jogar.

A execução deste programa combina a possibilidade de cartografias corporais com a ideia de *Assemblages*: corpo e movimento enquadram, recortam, ao mesmo tempo em que compõem com o espaço. A partir deste ponto, que trabalhamos a

percepção da composição em ato, se inclui, em um novo programa, o jogo com objetos, que chegam na ação como possibilidade de abertura e reconexão corporal, ou seja, sempre em função do corpo.

Programa 3: Em 1 minuto todos devem escolher um objeto pessoal que tenha trazido consigo. Se colocar em pé, com este objeto, posicionado nas bordas do espaço da sala, observar o espaço e narrar internamente esse espaço vazio. Entrar um a um e posicionar este objeto no espaço, podendo realizar duas opções: permanecer no espaço ou apenas passar por ele. Seja qual for sua escolha, permanecer ou passar, lembre-se que isto é uma composição. Após todos terem posicionado seu objeto, cada um poderá trocar qualquer objeto de lugar, compondo espacialmente com ele ou apenas realizando a ação de reposicionar e sair do espaço. Este é um jogo onde todos são responsáveis pelo o que se compõe. A partir do início do programa, temos 15 minutos para jogar.

Após a execução deste programa é acrescida uma terceira camada ao mesmo: a narrativa em deriva na terceira pessoa do presente. Este dispositivo pode ser acionado juntamente com as demais ações do programa, ou simplesmente em pausa ao entrar no espaço.

Encaminha-se assim para o *Procedimento de Saída* que implica em realizar o programa que combina a narrativa em deriva na terceira pessoa do presente, as *assemblages* com os objetos pessoais e as cartografias corporais, em deslocamento em grupo pelo espaço externo à sala.

É importante entender que a prática artística ou pedagógica, a partir da ideia de Programa, traz uma sistematização que se coloca no domínio da experiência: por mais organizado que seja o Programa, ele só se efetiva na ação, que por sua vez é um saber da experiência, no qual apenas quando realmente se executa é que se pode compreender todo o seu movimento; suas linhas de estruturação e suas rotas de fuga. Desta forma, os Programas podem ser abordados como o território de composição das premissas que norteiam a ação; abrindo brechas e possibilidades inventivas para o "como fazer", ou o "quando fazer". Entendendo, contudo, que muitas de tais decisões só se apresentam no momento presente da própria ação. Há e haverá sempre um recriar dessas premissas em ato, em experiência. Assim, estamos falando também da ação pedagógica que se estrutura em ato, no qual se poderia dizer que o método, assim como o próprio conhecimento, se elaboram no campo das testagens e no pressionamento criativo onde todos os envolvidos acabam por dar direção e acabamento aos conteúdos que emergem da experiência.

## NARRATIVAS EM DERIVA EM TERCEIRA PESSOA: ESTRATÉGIAS PARA SE PERDER NO IRRISÓRIO

Entre os três procedimentos principais de nosso Programa Performativo, as Narrativas em Deriva (realizadas em terceira pessoa) tem se apresentado como o mais vertical enquanto potencialidade para a desestabilização. Esse procedimento assume a proposta de narrar o que se vê, o que se sente e o que se percebe do outro, do espaço e das situações. E ainda, o que vejo, sinto e percebo em mim (narrador): o que me acontece enquanto memória, o que me acontece naquele instante em todos os campos perceptivos do corpo, abrindo também margem para associações e fabulações. Nessa premissa pode-se inventar pequenas histórias, ou narrar simplesmente tudo o que está acontecendo com seu próprio corpo. Tudo o que está acontecendo neste fluxo constante de relação interna e externa do corpo, a cada aqui e agora.

Esse procedimento procura construir trajetórias narradas em que instantes são atualizados espacialmente no tempo. A composição e o encadeamento desses instantes no tempo podem promover um fluxo que altera momentaneamente o território habitado. O tempo como duração ajuda a construir o tempo experiencial do acontecimento, criando imagens e sentidos de modo simultâneo e transitório.

Ela estica o vestido. Ela alisa o vestido de bolinhas, que não é de plástico e não é de metal, mas é de tecido. Um tecido leve, maleável, pendurado numa parede. Numa parede não, numa porta. Isso não é uma parede, isso é uma porta. Uma porta que não é de madeira, é de metal. Ela olha ela nos olhos, talvez seja um espelho ou não. Ela tenta descobrir a textura desse vestido, mas ela toca na porta, ela às vezes se engana, às vezes se engana e fica repetindo o engano até se tornar verdade. (Trecho de narrativa criada durante o jogo no Núcleo Fuga!).

Assumimos a palavra "deriva" como parte da denominação nesta nossa maneira de narrar, por inicialmente intuir, e depois perceber ao longo de nossa pesquisa<sup>13</sup>, que a dinâmica que se instala neste modo de operação está de alguma forma associada/contaminada com a maneira de ação dos errantes situacionistas<sup>14</sup> em suas derivas.

Entre os diversos procedimentos situacionistas, a deriva se apresenta como uma técnica da passagem

ativa através dos variados ambientes. O conceito de deriva está indissolavelmente ligado ao reconhecimento dos efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico construtivo, o que o torna absolutamente oposto às tradicionais noções de viagem e de passeio. Uma ou várias pessoas que se dediquem à deriva estão rejeitando, por um período mais ou menos longo, os motivos de se deslocar e agir que costumam ter com os amigos, no trabalho e no lazer, para entregar-se às solicitações do terreno e das pessoas que nele venham a encontrar. (BERESTEIN apud DEBORD in Elogio aos errantes. EDFUBA. 2012. p. 181).

Ou ainda, "a deriva se define como um comportamento 'lúdico - construtivo'; ligada a uma percepção - concepção do espaço urbano enquanto labirinto: espaço a 'decifrar' (como decifrando um texto com características secretas) e a descobrir pela experiência direta" (NIEUWENHUYNS, 1974 p. 14). Assim,

(...) a deriva era o exercício prático da psicogeografia e, além de ser também uma nova forma de apreensão do espaço urbano, ela seguia uma tradição artística desse tipo de experiência. A deriva situacionista não pretendia ser vista como uma atividade propriamente artística, mas sim como uma técnica urbana situacionista para tentar desenvolver na prática a idéia de construção de situações através da psicogeografia. A deriva seria uma apropriação do espaço urbano pelo pedestre através da ação do andar sem rumo. A psicogeografia estudava o ambiente urbano, sobretudo os espaços públicos, através das derivas, e tentava mapear os diversos comportamentos afetivos diante dessa ação, basicamente do caminhar na cidade deriva. [...] uma geografia afetiva, subjetiva, que buscava cartografar as diferentes ambiências psíquicas provocadas basicamente pelas deambulações urbanas que eram as derivas situacionistas. (BERESTEIN, Paola Jacques. Breve histórico da Internacional Situacionista - IS.VITRUVIUS. 2003. pg.05).

Como um caminhar em deriva por uma cidade, a narrativa como temos abordado parece ser um caminhar pelo tempo, sem linearidade cronológica ou funcional, em um movimento espiralado, ou melhor, em uma rede de sobreposições e intersecções de camadas temporais, em que memórias são recriadas ao mesmo tempo em que são narradas.

Os sentidos aqui nem sempre correspondem ao uso convencional da palavra, ou dos objetos disponibilizados em jogo, ou mesmo da própria narrativa do outro; como se cada elemento fosse em si um passo a ser dado neste deslocar-se sem rumo e ao mesmo tempo, um território em potencial para afetar;



como uma esquina a ser descoberta, uma casa a ser revisitada, uma rua por onde seguir, um desvio ou mesmo numa pausa num beco escuro.

Cada elemento de jogo é um território a ser decifrado em experiência direta, e numa analogia à errâncias situacionista, carrega em si o poder de afetar psicogeograficamente. Os elementos se tornam em jogo as ambiências a serem percorridas.

Nessa deriva, cria-se imagens a partir do encontro com essas atualizações de memórias e com o outro, compreendido aqui em seu sentido mais amplo, como qualquer coisa que se encontre no espaço. Criase narratividades sobretudo a partir de um estado de afetação perturbado por um fluxo de variações e desvios constantes, no qual o movimento da atenção se dá como um processo de composição móvel, que varre o espaço construindo-o ao mesmo tempo que é afetado por ele.

Uma tática cartográfica se coloca nesse processo: acompanhar o trajeto do pensamento sem a busca por um resultado, sem objetivar o plano perceptivo e sem representar os objetos encontrados. Tal operação pode ser pensada como um "reconhecimento atento", conforme proposto por Passos, Kastrup e Escóssia (2010), no qual a atitude investigativa se formula como um questionamento constante quanto ao que está acontecendo agora, para poder acompanhar um processo e não apenas representar um objeto dado. Para esses autores,

De modo geral, o fenômeno do reconhecimento atento é entendido como uma espécie de ponto de interseção entre a percepção e a memória. O presente vira passado, o conhecimento, reconhecimento. No caso do reconhecimento atento, a conexão sensorio-motora é inibida. Memória e percepção passam então a trabalhar em conjunto, numa referência de mão dupla, sem a interferência dos compromissos da ação (PASSOS et al., 2010, p. 46).

Nesse sentido torna-se fundamental apreender o movimento dessa atenção que flutua entre o plano perceptivo e o plano da memória, sem necessariamente distingui-lo e sem uma finalidade dada. Aqui, procura-se fugir do reconhecimento automático e funcional, posicionando o corpo, o olhar e o próprio desenrolar da narrativa como amplificadores das singularidades dos objetos/encontros dessa deriva, ou seja, busca-se explicitar aquilo que é o contorno singular de cada coisa encontrada no trajeto, suas infâmias, seus lugares irrisórios e suas inutilidades.

Se estabelece aqui um jogo-ação no qual o equilíbrio sensorio motor é desestabilizado para que a memória involuntária possa aparecer, disparando um encadeamento perceptivo não linear, capaz de apreender as coisas por seus inversos, seus desentidos. Tal jogo é sustentado pela premissa do manter-se em fluxo e sobretudo pela abertura ao que está acontecendo agora, buscando ativar o plano das sensações mais que dos sentidos e deixando tais sensações se expressarem com as composições temporárias de cada encontro. Seja com um objeto, com uma pessoa, o próprio corpo ou memórias. Há um esforço por reduzir o número de edições da forma a ser narrada, como um deixar-se estar naquilo que acontece e descobrir o sentido após o acontecimento.

Um aspecto fundamental para pensarmos esse fluxo e seu encadeamento perceptivo, é a escolha por realizar a narrativa em terceira pessoa, o que confere certo nível de impessoalidade, favorecendo essa possibilidade de não edição. O pronome pessoal "Ela" é assumido como sujeito indefinido, "ela" é todos e ninguém. Fabulação e realidade. Fricção assumida e condensada na figura do feminino<sup>15</sup>.

Ela escreve usando os dedos do meio, enquanto sente seu pescoço tensionado na lateral direita onde teve um torcicolo sonhando com os cânions de Capitólio, ela abraça a avó morta e sente cheiro de talco, ela veio visitá-la antes de voltar para a terra dos lembrados, a pele dela é macia e enrugada e naquela tarde ela sentiu viva, ela sobrevoa o lago ericando as unhas e tem medo de ser descoberta em sua fome de carne, ela sente o cheiro de seu hálito e se lembra da cobra refletida na água turva, ela sabe que isso não é pensamento, ela caminha enquanto permanece apoiada na cadeira, ela vai à Paris em outubro pra ter tempo de ficar sozinha pois sente falta de fazer as coisas do seu jeito, ela é de madeira avermelhada e tem as pontas gastas pelo tempo, rachaduras nos pés e a pele negra, os dentes com marcas cor de rosa e dança, ela nunca acaba mesmo quando fica cheia de areia ou suada das mãos de uma criança que pediu para ouvir Chico Buarque no carro, ela queria que afastassem dela aquele cálice, ela está enferrujada mas permanece atenta, ela não gosta de pessoas bebe ela não queimou na fogueira de São João. (Trecho de narrativa criada durante o jogo no Núcleo Fuga!).

Em nosso trabalho com esse procedimento em oficinas, podemos perceber sua potência de contágio quando desencadeado um fluxo, no entanto, é comum que inicialmente ocorra uma certa "paralização" e/ou "esquecimento" as ações físicas quando os participantes o experimentam. O foco de atenção concentrada na narração em deriva na terceira pessoa

pode demandar um esforço extra, o que faz o corpo se engajar numa dança da palavra, às vezes um pouco isolada. Recentemente pudemos observar esse movimento durante a execução da oficina<sup>16</sup>, realizada no SPA 2016 - "6º Seminário em Andamento da USP". Nessa ocasião, uma das participantes da oficina relatou: "é como se o pensamento estivesse fora, na minha frente, e eu estivesse vendo ele", e é exatamente esse o processo desencadeado inicialmente por esse procedimento. Entretanto, a partir da prática, temos buscado um certo polimento do mesmo - sempre em relação aos demais procedimentos abordados - para conquistar uma disseminação desse fluxo pelo corpo.

Vemos, portanto uma importante contradição por vezes instaurada em nossa pesquisa: em uma oficina de dança a investigação desse procedimento base - a narrativa em deriva na terceira pessoa a palavra ganha destaque como corpo que dança. Essa é uma primeira camada que se estabelece e compreendemos que para fins didáticos é importante aceitar esse movimento, pois somente a partir do esgarçamento dessa atenção turbulenta entre percepção, memória, pensamento e narrativa é que podemos acessar nos corpos um estado de abertura a um fluxo de deriva que permite a expansão do plano de composições.

Entretanto, reiterando a postura cartográfica de pesquisadores que buscam compreender sua pesquisa a partir dos processos instaurados no meio, podemos dizer que o depoimento colhido durante essa oficina no SPA, suscitou-nos novas estratégias para a condução do compartilhamento desse procedimento.

Diante da dificuldade em ampliar a escuta para o corpo e o espaço durante o uso das narrativas, temos buscado outros apoios para a criação de movimentos. Com base em nossas práticas em dança, algumas premissas são utilizadas para acessar esse estado de presença, o apoio do olhar no espaço é uma delas. Compreendendo espaço como o lugar físico e tudo que está contido nele e fora dele, essa premissa nos ajuda na abertura das narrativas em deriva para o corpo. Enquanto caminham e exploram as narrativas pelo espaço, busca-se apoiar o olhar em todos os detalhes físicos deste espaço (cor, textura, volume, temperatura), nas ações que acontecem nesse espaço, no que se atualiza naquele instante como memória, no tema que adentramos do cotidiano da casa, no esquecido, no irrisório e no precário, tudo acontecendo ao mesmo tempo em vários planos sobrepostos.

Nesse sentido, o apoio do olhar pode operar como um certo aterramento para o corpo, trazendo um estado de reconexão com as ações presentes,

permeadas pelo acaso mas também ancoradas nas relações com os outros corpos.

Aqui tocamos em um aspecto fundamental desse trabalho performativo, o caráter inter-relacional contido em cada um dos procedimentos experimentados e de cada ação performativa proposta, nas quais buscamos explicitar entre-lugares, espaços inter-relacionais, territórios de interferência e produção subjetiva, mesmo que temporários, infames e fugazes. Colocando o corpo artista em cheque, em crise perceptiva e espaço temporal, acelerando tais fluxos e relações a partir dos dispositivos e procedimentos de criação adotados. Buscamos desacomodar, provocar e amplificar a relação com essa esfera do corpo em suas sutilezas e em seu contínuo movimento de recriar-se a partir daquilo que se dá no campo da experiência do estar vivo.

A desmontagem do corpo cotidiano significa, no limite, tornar acessível a experiência da "não forma". O corpo informe se mantém no fluxo contínuo de sensações, afetos, percepções, que aparecem e se dissolve incessantemente, sem querer agarrá-las ou rejeitá-las. A vivência desse fluxo exige o desprendimento progressivo do diálogo interior que compõe costumeiramente nosso teatro mental. (QUILICI, 2015, p. 121).

Ainda nesse trajeto, salientamos a importância de uma certa compreensão do papel do corpo nessas decisões em ato, pois para que o estado de uma presença cênica se amplie em potência de ação passa a ser importante compreender o corpo como um território extremamente relacional. O corpo visto como espaço das micro-percepções e das relações. Um corpo na perspectiva a partir de Espinosa (2011)<sup>17</sup>. Corpo não apenas humano, mas corpo palavra, afeto ou pensamento. O Corpo seria, então, uma forma individualizada no espaço, contudo, essa forma individualizada que se estrutura como um sistema dinâmico de extrema complexidade, "originária e essencialmente relacional" (CHAUÍ, 2011, p. 73), com movimentos internos e externos regidos por dois aspectos: ser constituído de outros corpos menores e coexistir com outros corpos externos. Sobre o Corpo em Espinosa, nos diz Deleuze:

Como Espinosa define um corpo? Um corpo qualquer, Espinosa o define de duas maneiras simultâneas. De um lado, um corpo, por menor que seja, sempre comporta uma infinidade de partículas: são as relações de repouso e de movimento, de velocidades e de lentidões entre partículas que definem um corpo, a

individualidade de um corpo. De outro lado, um corpo afeta outros corpos, ou é afetado por outros corpos: é este poder de afetar e de ser afetado que também define um corpo na sua individualidade. (DELEUZE, 2002, p. 1).

Assim, por ser essa singularidade dinâmica e relacional, o corpo e a ideia de corpo se fortalecem por suas conexões, passando a ser “mais forte, mais potente, mais apto à conservação, à regeneração e à transformação, quanto mais ricas e complexas forem suas relações com os outros corpos, isto é, quanto mais amplo e complexo for o sistema das afecções corporais” (CHAUÍ, 2011, p. 73).

Como um transeunte errante em seu transitar costura-se pontos e redes de situações sem coerência aparente; os artistas narram em deriva entre as premissas preestabelecidas e tudo o que acontece aqui e agora. As narrativas se constroem em fluxo, pousando em diversos apoios possíveis.

Detalhes enquadrados numa atenção que rastreia cada instante; espelhando sutilezas, ecoando formas e forças. Há, assim, uma não linearidade proposital, que desafia a necessidade de controle e sugere aos artistas uma abertura em seus campos perceptivos. É a partir daí que pretendemos acionar e tentar encontrar esse território de intensidade, esse território de presença relacional.

#### **PROCEDIMENTOS DE SAÍDA: COMPOSIÇÕES, REDES DE AFETOS E OUTRAS TROCAS**

Retomando a ideia da cartografia como o acompanhamento de processos, reafirmamos a prática nas oficinas como mais um “traçado do plano da experiência” (PASSOS et al, 2010, p. 17) que agrega

#### **REFERÊNCIAS**

- CHAUÍ, M. (2011). *Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa*. São Paulo: Companhia das Letras.
- DELEUZE, G. (2002). *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta.
- ESPINOSA, B. (2011). *Ética*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica.
- FABIÃO, E. (2013). Programa Performativo: o corpo-em-experiência. *Revista Ilinx*, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, n. 4 (dez), pp. 1-11.
- JACQUES, P. B. (2003). Breve histórico da Internacional Situacionista – IS. *Arquitextos*, São Paulo, ano 03, n. 035.05, Vitruvius, abr.
- JACQUES, P. B. (2012). *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA.

um importante espaço de construção das pesquisa em andamento no Núcleo Fuga!. Concebidas como espaço de compartilhamento no qual descobrimos algumas estratégias de contágio e outros territórios de ação, assumimos que nesse espaço estamos, também, abrindo outras qualidades de encontros com esses dispositivos.

Nesse âmbito, o contato inicial de pessoas diversas com nossos procedimentos atualiza a potência dos mesmos, ampliando ainda mais as possibilidades de disseminação de um certo habitar o plano da pesquisa, posto que tais espaços têm sido fonte de muitas provocações quanto aos modos de estar com esses procedimentos na vida, para além do tempo/espaço da performance. Reconhecemos que o compartilhamento nesse ambiente é criar conhecimento “com”, é exercitar os limites de relação e sobretudo, abrir a pesquisa à criação de outros possíveis, reiterando as premissas de que não há certezas em nosso trajeto e de que o caminho se constrói no caminhar.

Sendo assim, a cada oficina muitos rastros se formam, outras materialidades e outras texturas se esboçam naquilo que nos propomos a compartilhar, nos modos como esse compartilhamento se dá e em como nessa trilha seguimos nossas derivas singulares levando sopros dessas variações. O que fica é a potência do encontro e suas metamorfoses singulares. Teias de potência dentro dessa cartografia em constante recriação.

*Recebido em 01/11/2016  
Aprovado em 07/11/2016  
Publicado em 10/01/2017*

JACQUES, P. B.; DRUMMOND, W. L. (2004). Pequeno Histórico das errâncias urbanas: a arte de andar pela cidade. *SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA CIDADE E DO URBANISMO*. Vol.8. N° 3, 2004. Niterói, Anais. Niterói: ARQ.URB/UFF.

NIEUWENHUY, C. (1997). *New Babylon: art et utopie: textes situationistes*. Tradução Ana Amélia. Paris: Cercle d'Art.

PASSOS, E; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (orgs - 2009). *Pistas para o método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Editora Sulina.

QUILICI, C. S. (2015). *O ator-performer e as poéticas da transformação de si*. São Paulo: Editora Annablume.

MOSÉ, V. (2016). *Ciclo Morar - Espaços de afetos*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8OZGoXZQm58>. Acessado em 20 ago. 2016.

TOURINHO, L. L. (2009). *Dramaturgias do Corpo: Protocolos de criação das artes da cena*. Tese de Doutorado, 2009. Instituto de Artes, Unicamp, Campinas.

<sup>1</sup> Artista com experiência transdisciplinar, atuando principalmente entre teatro, performance, dança e intervenções públicas. Sócio-fundador do Cambar Coletivo ([cambarcoletivo.com](http://cambarcoletivo.com)) e integrante do Núcleo Fuga!. Professor Pesquisador Colaborador do LUME Teatro/Unicamp. Doutorado em Artes da Cena (2014/Unicamp/Fapesp). Mestrado em Artes (2009/Unicamp/Fapesp). Graduação em Licenciatura em Artes Cênicas Teatro (2006/UFAL). Para mais, acesse [www.flaviorabelo.com](http://www.flaviorabelo.com). [flaurabelo@gmail.com](mailto:flaurabelo@gmail.com).

<sup>2</sup> Bailarina, doutora em Artes da Cena/Unicamp, Mestre em Ciência da Arte/UFF e bacharel e licenciada em Dança pela Unicamp. Professora adjunta do Curso de Artes Cênicas da UEMS. Pesquisa e desenvolve trabalhos a partir de práticas colaborativas com artistas de diferentes linguagens e integra o Núcleo Fuga!/ Lume Teatro coordenado por Renato Ferracini. [doradeandrade@gmail.com](mailto:doradeandrade@gmail.com).

<sup>3</sup> Psicóloga e dançarina, doutoranda em Artes da Cena pelo Instituto de Artes da Unicamp, mestra em Saúde Coletiva pela Faculdade de Ciências Médicas da Unicamp e graduada em psicologia pela UNESP – Assis. É pesquisadora colaboradora da linha de pesquisa transdisciplinar de investigações do território híbridoteatro/dança/performance, coordenada por Renato Ferracini do LUME Teatro (Unicamp), atuando como dançarina no Núcleo Fuga!. [bru\\_psi@yahoo.com.br](mailto:bru_psi@yahoo.com.br).

<sup>4</sup> Atriz, arte educadora e dançarina, é graduada em Artes cênicas pela Udesc - Universidade Estadual de Santa Catarina. Integra o Núcleo Fuga!/ Lume Teatro coordenado por Renato Ferracini. É Mestranda no curso de Pós Graduação em Artes da Cena da Unicamp com orientação do Professor Dra. Raquel Scott Hiron. [gabigcg@gmail.com](mailto:gabigcg@gmail.com).

<sup>5</sup> Artista pesquisador com experiência em teatro, performance, dança, cinema e intervenções públicas. Membro fundador do Cambar Coletivo ([cambarcoletivo.com](http://cambarcoletivo.com)) e integrante do Núcleo Fuga! Mestrando no curso de Pós Graduação em Artes da Cena da Unicamp com orientação do Professor Dr. Renato Ferracini. Para saber mais: <http://robertorezende.flavors.me/>. [carbonario68@gmail.com](mailto:carbonario68@gmail.com).

<sup>6</sup> O Núcleo Fuga! é um grupo vinculado ao Laboratório Fuga - espaço de experimentação transdisciplinar que explora contaminações poéticas entre as linguagens do teatro, da dança e da performance, sob a coordenação geral de Renato Ferracini, do LUME Teatro. Dentre as obras artísticas já realizadas neste laboratório destacam-se: 1) Fuga! (2007 - Prêmio Funarte Myriam Muniz); 2) Después (2013 - Prêmio Funarte Klauss Vianna). Atualmente os artistas pesquisadores do Núcleo Fuga! dedicam-se ao desenvolvimento de suas pesquisas através do “Projeto cAsa”, coordenado por Flávio Rabelo, que abriga as ações performativas “O que você está fazendo agora [?]” e “Do que ainda não existe, ao que já não existe mais”, além da oficina “Desculpas Cotidianas para dançar”.

<sup>7</sup> Geralmente os Programas são criados pelos próprios artistas que irão executá-lo; mas há também a possibilidade de escrita compartilhada; onde em rede artistas trocam Programas como parte do desenvolvimento de pesquisas poéticas. No Brasil; nos últimos anos, esta prática vem sendo pesquisada e difundida por diversos artistas e coletivos; entre eles, o que mais influenciou as reflexões aqui apresentadas foi Cambar Coletivo. Para mais, acesse: [www.cambarcoletivo.com](http://www.cambarcoletivo.com).

<sup>8</sup> Mais detalhes sobre os Programas Performativos e sobre a noção de Composição em Ato podem ser consultados no artigo escrito pelos integrantes do Núcleo Fuga! para a revista Estudos da Presença, disponível no link: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/58386> (acessado no dia 31 de outubro de 2016).

<sup>9</sup> Trecho do texto do Projeto cAsa.

<sup>10</sup> Trecho transcrito pelos autores da palestra pública de Viviane Mosé promovido pelo Sesc-Santos (2016): Ciclo Morar- espaços de afeto.

<sup>11</sup> A Técnica Klauss Vianna baseia-se na sistematização de procedimentos e práticas desenvolvidos principalmente pelo bailarino e professor Klauss Vianna e seu filho Rainer Vianna. Trata-se, resumidamente, de uma técnica que prevê o estudo e a conscientização do movimento a partir da improvisação e do movimento dançado.

<sup>12</sup> Pesquisa de doutorado desenvolvida por Ana Clara Amaral (artista co-fundadora do Núcleo) sob orientação de Renato Ferracini, defendida em 2014 com o título "Dança e Imaginação". A tese busca criar redes de discussão e reflexão acerca de um processo investigativo na linguagem da dança que se baseia na articulação de dois eixos práticos principais como treinamento e processo criativo: o Processo dos Vetores da Técnica Klauss Vianna de dança e o procedimento de Mimese Corpórea do LUME Teatro.

<sup>13</sup> Em tempo, a narrativa em deriva em 3º pessoa no presente é um procedimento já desenvolvido originalmente pelo Cambar Coletivo em seus trabalhos desde 2013, mais especificamente nas ações "Intimidade instantânea", "Cartografia do invisível" e "Megafônica". Bruna Reis e Gabriela Giannetti, membros do Núcleo Fuga!, tiveram contato inicial com este procedimento nas oficinas "Labirinto Urbano, estratégias para se perder" e "Derivas sonoras", ambas ministradas pelo Cambar Coletivo. Dois integrantes do Cambar Coletivo, Flávio Rabelo e Roberto Rezende, também são do Núcleo Fuga! Neste intercâmbio, a pesquisa do procedimento em questão se amplia e ganha outros contornos na pesquisa do Núcleo Fuga! com o Projeto cAsa.

<sup>14</sup> O breve histórico das errâncias urbanas também pode ser dividido em três momentos, de forma quase simultânea a esses três momentos da história do urbanismo, que corresponderiam às diferentes críticas aos três momentos do urbanismo dito moderno: o período das flanâncias, de meados e final do século XIX até início do século XX, que criticava exatamente a primeira modernização das cidades; o das deambulações, dos anos 1910-30, que também fez parte das vanguardas modernas mas ao mesmo tempo criticou algumas de suas ideias urbanísticas do início dos CIAMs; e o das derivas, dos anos 1950-60, que criticou tanto os pressupostos básicos dos CIAMs quanto sua vulgarização no pós-guerra, o modernismo. Já o terceiro e último momento, derivas, corresponderia ao pensamento urbano dos situacionistas, uma crítica radical ao urbanismo, que também desenvolveu a noção de deriva urbana, da errâncias voluntária pelas ruas, principalmente nos textos e ações de Debord, Vaneigem, Jorn e Constant. (Berestein in Breve histórico das errâncias. 2012)

<sup>15</sup> Durante as performances temos optado pela generalização do pronome feminino "Ela", entretanto, por um caráter didático em oficinas podemos empregar também o "Ele".

<sup>16</sup> Essa oficina vem sendo ministrada pelos integrantes do Núcleo Fuga! em diversos locais, com o intuito de criar um espaço de compartilhamento dos procedimentos do Núcleo. Importante dizer que embora os procedimentos compartilhados sejam os mesmos utilizados em nossas performances, nas oficinas trabalhamos dentro de um campo possível de elaboração dos mesmos, em decorrência do tempo e da diversidade de pessoas envolvidas, para tanto utilizamos pequenas variações metodológicas que nos permitem acessar os procedimentos de modo mais didático, sem o mesmo polimento e aprofundamento.

<sup>17</sup> Por sua vez, a noção de Corpo em Espinosa exerce forte influência na forma como Deleuze (2002) conceitua os Territórios. Para Deleuze, os Territórios preveem em seu agenciamento os movimentos constantes de desterritorialização e reterritorialização - sempre entre os fluxos das linhas molares; moleculares e de fuga.