

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS DA SAÚDE
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DESPORTOS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM DANÇA

CAMILA SIMONIN LIMA DE MOURA

COLETIVOS EM ALIANÇA NA CENA E SUAS PERFORMATIVIDADES

Rio de Janeiro

2022

Camila Simonin Lima de Moura

Coletividades em aliança na cena e suas performatividades

Dissertação de mestrado apresentada à banca de avaliação, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Linha de pesquisa: Performances e Performatividades da Dança.

Orientador: Prof. Dr. Felipe Ribeiro

Co-orientadora: Prof^a Dr^a Lúgia Losada Tourinho

Rio de Janeiro

2022

Agradecimentos

Agradeço, primeiramente, aos meus pais. Essa dissertação é conquista coletiva de diversas maneiras, mas que não poderia começar de outra forma senão pelo meu obrigada a essas âncoras, Roberta Simonin e Carlos Ney Lima de Moura, que apoiam e valorizam minha educação, além de me darem base e impulso para voar. Obrigada pelo acolhimento, pela parceria e pelo amor sempre.

Aos professores Felipe Ribeiro e Lígia Tourinho, pelos encontros e por me acompanharem desde 2019, vendo esse projeto mudar e ser refeito, re-elaborado, re-escrito, re-pensado e que — como uma coligação para orientação — me fizeram debruçar sobre essa temática, que é o coletivo, de maneira árdua. Obrigada pelas palavras, pelo companheirismo em diversas situações e por mostrarem a essa pessoa que aqui escreve com afinidade pela urgência, o tempo das ideias se assentarem. Sinto que essa dissertação foi construída pouco a pouco e, com tanta mudança ao redor de 2019 a 2022, foi fundamental tê-los como fios condutores nessa trajetória.

Aos meus colegas da turma de 2019 e aos professores do Programa de Pós Graduação em Dança (PPGDan) que tanto me ensinam. Me sinto muito feliz e privilegiada de ter chegado com 21 anos em grupo de pesquisadores experientes, com estudos sobre projetos que vêm sendo construídos há anos. Aprendo com e admiro muito a trajetória de cada um. Termino esse ciclo vislumbrando um futuro em que nos encontraremos amontoados em alguma sala novamente. Aos professores, agradeço a seriedade e a alegria que é construir conhecimento em artes na universidade pública. Em especial à Sérgio Andrade, que acompanhou de perto meu caminhar no PPGDan ao longo desses anos e que me fez perceber inúmeros materiais e cenários políticos nos quais eu poderia me encaixar enquanto artista e pesquisadora. Agradeço, enfim, por ser muito mobilizada pelos encontros que esse programa em pós-graduação me gera.

Aos professores que me acompanharam antes da minha entrada ao mestrado, com quem cultivei esse desejo de continuar na pesquisa em artes. Ao corpo docente do curso de Pós Graduação em Sistema Laban/Bartenieff da Faculdade Angel Vianna: Regina Miranda, Ana Bevilacqua, Lígia Tourinho, Adriana Bonfatti, Bruna Fiuza e Marcus Vinícius Machado. Obrigada por me fornecerem palavras, práticas e olhares para me colocar em

frente ao movimento do outro e me lembrarem sempre da importância de se estar em rede.

Às minhas orientadoras e professoras na graduação, professoras Adriana Schneider, Jacyan Castilho e Eleonora Fabião, por me acompanharem em momentos tão iniciais dessas ações que espero carregar comigo ao longo da vida: a de aprender e a de pesquisar. Com elas, mergulhei e tracei interesses, dúvidas, perguntas e hipóteses que ainda me rodeiam e que por aqui vão pairar por mais algum tempo.

Por fim, à Celeia Machado, minha primeira orientadora — de PIBIC-EM à graduação. Com ela, vi no caminho artístico-acadêmico um percurso a ser trilhado e criei minhas utopias profissionais-educacionais-políticas. Sou muito grata pelas trocas fora e dentro das palavras ditas em artigos e congressos e que tanto me formaram enquanto sujeito e que informam ainda hoje meus desejos para o nosso campo de ação.

RESUMO

SIMONIN, Camila. **Coletivos em aliança na cena e suas performatividades**. Rio de Janeiro, 2022. Dissertação (Mestrado em Dança) - Escola de Educação Física e Desportos, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Nesta dissertação, analiso diferentes formas de se estar em grupo a partir de estudos de eventos, proposições e ações artísticas. Para isso, considerei algumas práticas e performances, tais como *Massa Ré*, de Elilson; *El Gran Retorno*, de Regina José Galindo; *De Repente tudo fica preto de gente*, de Demolition Incorporada; e *Contenção*, da Companhia Híbrida. Procuo aprender como a proposição de eventos artísticos como esses geram espaços em potencial para a criação de alianças entre grupos. Como nomeia Judith Butler em *Corpos em Assembleia e a Política de aliança nas ruas* (2018), alianças configurariam conexões improváveis entre grupos cujos sujeitos agem de maneira discordante, mas que decidem se relacionar para uma mobilização em comum. Ao longo da dissertação, investigo como, através de eventos artísticos, podemos gerar relações mais des-hierarquizadas entre grupos e sujeitos, possuindo como potencial a multidão defendida por Antônio Negri e Michael Hardt.

Palavras-chave: coletividades em cena; performatividade; alianças; Massa-Ré; *El Gran Retorno*; De repente fica tudo preto de gente; Contenção.

ABSTRACT

SIMONIN, Camila. **Colectives in Alliance in the scene and their performativities**. Rio de Janeiro, 2022. Dissertação (Mestrado em Dança) - Escola de Educação Física e Desportos, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

In this dissertation, I analyze different ways of being in a group from the study of events, propositions and artistic actions. In order to do this, I considered some practices and performances, such as *Massa Ré*, by Elilson; *El Gran Retorno*, by Regina José Galindo; *De Repente tudo fica preto de gente*, by Demolition Incorporada; and *Contenção*, by Companhia Híbrida. I seek to learn how the proposition of artistic events like these generate potential spaces for the creation of alliances between groups. As Judith Butler names in *Bodies in Assembly and the Politics of Alliance in the Streets* (2018), alliances would set up unlikely connections between groups whose subjects act in dissenting ways, but who decide to relate to each other for a common mobilization. Throughout the dissertation, I investigate how, through artistic events, we can generate more de-hierarchical relations between groups and subjects, having as potential the multitude advocated by Antônio Negri and Michael Hardt.

Key-words: scene collectives; performativity; alliances; *Massa-Ré*; *El Gran Retorno*; *De repente fica tudo preto de gente*; *Contenção*.

INTRODUÇÃO	7
1 PRESSUPOSTOS E CONDIÇÕES	12
2 COEXISTIR	31
2.1 GRANDES RETORNOS EM MASSAS-RÉ:	
ESTAMOS ANDANDO PARA TRÁS	33
2.2 COLETIVOS DENTRO DA CAIXA	58
3 DE CORPORE	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	99

INTRODUÇÃO: SUJEITO-OBJETO-TRAJETÓRIA¹

Uma das primeiras certezas que tive nesse caminho artístico ainda iniciante foi me cercar de dúvidas. Ou mais ainda de perguntas-motoras: cercar as ações artísticas de pesquisa. A trajetória como artista-pesquisadora na Academia já me acompanha há algum tempo e tenho consciência de que vêm informando não somente minhas ações e como vejo esse lugar do artista, mas também como minha prática artística me fornece materiais para perceber a produção de conhecimento dentro da universidade. É desse modo que tenho, há pelo menos oito anos, me envolvido com projetos de pesquisa dentro da UFRJ.

A princípio, ainda como pesquisadora de Iniciação Científica no Ensino Médio do Colégio de Aplicação no Rio de Janeiro, fui informada pelas tradições do teatro físico, onde comecei muito vinculada a pensar o papel do corpo durante o trabalho de atuação teatral. Foi a partir desse interesse e das vivências que tive enquanto aluna no setor de Artes Cênicas do Colégio de Aplicação (CAp - UFRJ) que ingressei na graduação em Direção Teatral na Escola de Comunicação da UFRJ. Descobri que esse interesse nas práticas corporais artísticas foi o motor para as atividades de pesquisa que desenvolvi ao longo desses quatro anos de formação. Na época, comecei a estudar sobre os *Viewpoints*, estimulada não só pela minha orientadora de Iniciação Científica na época, a Prof. Dra. Celeia Machado, mas também pelas aulas na disciplina de Ator I, com a Prof. Dra. Eleonora Fabião, que transformaram as questões do corpo do ator em perguntas sobre como o movimento ocorre a partir do tempo e espaço. Mais do que isso, como gerar, através dessas coordenadas, modos de composição cênica coletiva.

Esse entusiasmo inicial se desdobrou em duas Iniciações Científicas ao longo da graduação, entre 2015 e 2018. Durante esse período, com Jacyan Castilho, consegui ter acesso aos materiais do campo labaniano e que, por sua vez, me levaram até à Faculdade Angel Vianna e ao curso de Pós Graduação em Sistema

¹ A expressão “sujeito-objeto-trajetória” foi utilizada pelo Prof. Dr. Sérgio Andrade durante o exame de qualificação em dezembro de 2020, em que expus oralmente uma versão do texto que se encontra nesta sessão nos vinte minutos iniciais de fala que possuía, descrevendo um pouco do meu percurso como artista-pesquisadora até a escrita do material da dissertação em que cito não somente os lugares e pesquisas pelas quais passei desde o Ensino Médio, mas também como que esses interesses se organizaram para formar o olhar que hoje lanço às ações e formações de coletividades.

Laban/Bartenieff. Através do contato com o sistema e com LMA (*Laban Movement Analysis*), comecei a me aproximar cada vez mais dos estudos do movimento e da área da dança, usando-a para minha prática enquanto diretora teatral. Hoje, estabeleço a minha relação com o campo labaniano estando inscrita para realizar o final da formação no instituto LIMS, em Nova York, e obter o certificado de CMA (*Certified Movement Analyst*), analista de movimento pelo Sistema Laban/Bartenieff.

Simultaneamente, por outro lado, os modos de composição cênica e as maneiras de articular corpos e seus movimentos nos espaços (nas pesquisas que fiz vinculando os *Viewpoints* com o Sistema Laban/Bartenieff²), me levaram a pensar os modos de produção teatrais e as relações espaciais que propúnhamos com os espectadores. Isto é, eu comecei a ficar atenta à maneira como nos reunimos quando presenciamos algum evento artístico. Ou mais ainda, como pensamos arquiteturalmente a sala teatral em paralelo com os movimentos da cidade, vendo algumas das poéticas de encenadores que se dedicaram a pensar as recepções e a distância entre atores/espectadores e a não distinção entre eles, assim como as coreografias urbanas e os modos de articulação que elas geram. Esse interesse me trouxe uma outra Pesquisa de Iniciação Científica entre os anos de 2016 e 2018, sob orientação da Prof. Dra. Adriana Schneider no grupo “Arte e Política: processos de criação e modos de produção”³.

E então entrei para o Programa de Pós Graduação em Dança, (um tanto por acaso, uma vez que eu vinha como alguém do teatro que começava a estabelecer relações com o campo da dança), mas também um tanto movida pelos interesses que tinha de investigar o movimento e aprofundar as conexões que tinha começado a fazer com a pós na FAV. Foi com essa entrada no PPGDan que me vi enxurrada por uma

² Alguns trabalhos publicados acerca dessas pesquisas podem ser vistos através dos artigos [“Atuante-espaço na criação de movimento cênico: interseções entre o Sistema Laban e Viewpoints”](#), publicado em outubro de 2018 na revista *Ciclorama — Cadernos de Pesquisa da Direção Teatral*, V.6. e no estudo [“Viewpoints no Ensino Médio”](#), publicado nos anais do “II Simpósio Internacional de Reflexões Cênicas Contemporâneas”, organizado pelo Lume Teatro em Campinas julho de 2017.

³ Entre 2017 e 2018, publiquei dois artigos (também na Revista *Ciclorama*) que detalham etapas diferentes da pesquisa. No primeiro trabalho, [“A cena do espectador”](#), publicado em outubro de 2017, reúno as perguntas motoras e reflexões iniciais da pesquisa. Já em outubro de 2018, no texto chamado [“Espectador Pendular”](#) faço considerações sobre como a pesquisa foi estudada durante a direção que realizei da peça “Revolução na América do Sul”, de autoria de Augusto Boal, durante uma das etapas de montagem do curso de Direção Teatral da UFRJ. Ainda em 2018, a montagem participou do Festival de Teatro organizado pela Federação Estadual de Teatro do Rio de Janeiro (FETAERJ), recebendo os prêmios de Destaque de Direção e Destaque de Espetáculo.

série de materiais vindos do campo de estudos da performance, que reviraram o meu projeto do avesso e me colocaram questões que lidavam com meus ímpetos de *discutir sobre política a partir do campo artístico* e que questionavam a própria maneira como eu lidava com as bases que me davam suporte ao longo de todo esse tempo. Esse solavanco teórico-prático me trouxe a esse ponto de partida, em que pude olhar para minha posição enquanto pesquisadora e me fez repensar como eu colocava *ou não* essas questões nas minhas práticas até ali. Nas aulas que dava, nos espetáculos que participava ou dirigia, nos artigos que escrevia.

Falo tudo isso não num intuito autobiográfico ou narcisístico para dizer quem eu sou, ou ainda numa tentativa somente de me apresentar. Falo isso pra dizer as intenções que defendo hoje, com quem quero conversar e com quem quero estabelecer alianças. Tenho atualmente como bases mobilizadoras os estudos da performance e os estudos coreológicos. E, talvez, se não fosse por essa trajetória que foi aqui descrita e os encontros que tive ao longo do caminho, olhar a partir desses dois campos não me fosse algo tão caro ou necessário. E, no entanto, é. A conexão desses dois campos se dá pelos pontos que acredito que oferecem como potência de investigação e ação artística. Além disso, ao imbricar esses dois estudos, percebo como um contribui para a potência do outro.

Entendo hoje que os estudos da performance contribuem enquanto material para olhar os estudos coreológicos, uma nomenclatura menos enunciada no campo da análise de movimento. Utilizo-a neste trabalho para os materiais construídos no campo labaniano para além do que foi desenvolvido por Rudolf Laban, na maneira como oferece diferentes/outros aportes para o movimento e para o campo da dança. Isso porque, através de uma teia interdisciplinar, os estudos da performance associam e interligam os estudos identitários, a teoria crítica e a teoria política. Mais do que isso, oferecem maneiras de conceitualmente manipular nossas ações e práticas e com elas estabelecer um diálogo que muito me interessa.

Por outro lado, estou ciente da contribuição de me aproximar desses materiais com o que tenho do campo de estudos coreológicos, que oferecem ao campo da performance e performatividades uma materialidade para lidar com os assuntos sobre movimento, mobilização, paragem e relação entre-corpos. É dessa forma

que, além de contribuir a partir de uma perspectiva encorpada de produção de ações, os estudos coreológicos informam como esses dispositivos⁴ para a análise de movimento geram uma linguagem para falar não sobre uma reprodução de técnicas, mas sobre a construção subjetiva a partir do movimento e nossas maneiras de estabelecer observação, relação e vínculo a partir dela.

Por fim, os dois olhares me oferecem mais do que livros que eu possa consultar nas estantes, me oferecem pessoas que se articulam na construção de campos de estudos e de conhecimento em arte. Isso pra mim é fundamental, na medida em que me coloca em relação com pesquisadores através de inúmeras possibilidades além-texto e me coloca a alternativa de estabelecer diálogo, por vezes pela via do confronto, por vezes pela via da parceria.

Acho válido ressaltar ainda que as nomeações de grupos aqui utilizadas saem sobretudo da bibliografia que ampara essa pesquisa. O fato de ter me utilizado, portanto, das palavras grupos, multidão, povo, massa e alianças tem a ver com os autores e autoras aqui citados — e como esses nomeiam essas aglomerações — e com os materiais que serviram de base para o desenvolvimento deste estudo. Fossem outros os autores e materiais reunidos, talvez nomeasse como bandos, turmas, equipes, times, trupes, tropas, quadrilhas, partidos, gangues e diversos outros nomes dados às tantas outras formas possíveis de estarmos uns com os outros.

Abro caminho para aprender com a mobilização coletiva a partir de dispositivos artísticos de *coexistência*. Essa estratégia é aqui posta como maneira de observar a relação entre-grupos na forma como se organizam para a garantia de negociação em um viés não hierárquico. Por isso vejo no ato de coexistir a interdependência gerando um comum que estabelece relação ao invés de indiferença. Essas reflexões acerca da coexistência foram aqui escolhidas tendo em mente os estudos de caso

⁴ Uso a palavra dispositivo como sugerido por Agambem em *O que é contemporâneo e outros ensaios* (2009), em que o autor relaciona a palavra com o termo *oikonomia* como um conjunto de práxis, de saberes, de medidas, de instituições cujo objetivo é de administrar, governar, controlar e orientar, em um sentido em que se supõe útil, os comportamentos, os gestos e os pensamentos.

analisados e a bibliografia reunida, o que não as configura como universais, mas sim estabelecidas a partir das circunstâncias e contextos que cerceiam essa pesquisa.

No capítulo sobre coexistir, analiso quatro performances: *Massa Ré*, proposta por Elilson; *El Gran Retorno*, de Regina José Galindo; *De repente tudo fica preto de gente*, de Marcelo Evelin e Demolition Inc; e *Contenção*, da Companhia Híbrida. Essas quatro ações são vistas a partir das diferentes proposições que operam para a recepção no evento artístico e são agrupadas em pares ao longo do capítulo. As duas primeiras são analisadas em conjunto para aprender com as propostas de mobilização coletiva nas ruas a partir da ação de caminhar para trás e as duas últimas, propostas por grupos, são vistas por sua alteração de estética, recepção e encontro, mantendo a realização da ação artística na caixa preta teatral.

Existir simultaneamente não significa de imediato formar conjunturas mais igualitárias e acabar com as hierarquias e violências entre grupos. A coexistência nos permite gerar situações em que alianças aparecem como uma possibilidade de se estar em coletivo. Uso aqui o termo “aliança” na maneira como Judith Butler nomeia as relações “difíceis e imprevisíveis na luta por justiça social” (BUTLER, 2019). Para a autora, tais alianças requerem uma ética de coabitação. Iremos nos debruçar mais sobre esse conceito ao longo do capítulo 3. Por ora, lembro que nomeio como coexistência (e não coabitação) uma vez que esses momentos gerados pelas performances e espetáculos dos estudos de caso fazem aparecer essas vivências em coletividade que talvez não pudessem ser assim imaginadas se não fossem colocadas nesses contextos artísticos. Ainda que não sejam capazes de consolidar uma relação mais duradoura entre grupos discordantes, tais eventos colocam essa aliança como pergunta, como possibilidade.

Assim, coexistir é percebida enquanto ação de criação e mobilização da vivência em coletivo em meio a esses eventos artísticos na medida em que começam a ficar turvas as funções de atuante/*performer*, testemunha/espectador, coexistência, coautoria, coproposição, observação entre os sujeitos envolvidos. Dessa forma, as ações vistas ao longo do capítulo jogam com a ideia de que a função do artista é fazer coisas acontecerem (Pope L *apud* FABIÃO, 2011) e, ao invés de *transmitir*, *conscientizar*, *apresentar*, *representar*, devêssemos focar em *gerar situações*. Isso

porque ao gerar situações, mantemos a ideia de propor uma ação para então, coletivamente lidar com ela.

No capítulo *De Corpore*, pretendo analisar alguns dispositivos de agrupamento presentes no corpo político e nas performatividades de Estados, tais como *massa, povo, multidão e alianças*. Olho especificamente para essas coletividades na medida em que se relacionam com os exemplos citados nos capítulos seguintes e por serem estratégias em que se escolhe delinear ou não quem pertence a um grupo. Para isso, estudo sobretudo esses conceitos a partir de Antonio Negri e Michael Hardt no livro *Multitude: War and Democracy at the age of Empire* (2004) e nas reflexões tecidas por Judith Butler no livro “*Corpos em aliança e a política das ruas*” (2019). O intuito de trazer tais materiais da filosofia e sociologia é relacioná-los com o que se estabelece como conceitos de corpo e coreografia dentro do campo do teatro, da dança e da performance. Para isso, reforço as ideias de coreografia e estética defendidas pelos autores André Lepecki e Andrew Hewitt de que os processos que construímos enquanto ação artística não são somente modelados pelos acontecimentos e ações macropolíticas, mas também as modelam e as colocam em prática.

1 PRESSUPOSTOS E CONDIÇÕES

A dança está no ponto em que pensamento e materialização se encontram (MARTIN, 1998, p. 1, tradução nossa)⁵.

(...) enquanto um olho chora, o outro espia o tempo procurando a solução (EVARISTO, Conceição. 2018 p. 123).

Neste capítulo me dedico a delinear os materiais usados para observar as diferentes possibilidades de se estar em grupo e as alianças que se formam nessas relações, encarando as coletividades como locais de formação do sujeito, assim como veículos para suas ações no mundo. Isso significa que pensar algumas possibilidades de se estar em grupo, agrupado, de estar associado, junto, aglomerado, reunido, é imaginar, justamente, ações possíveis a partir de quem procura maneiras de agir. E já que essa é uma perspectiva ampla, é importante

⁵ No original: Dance lies at the point at which reflection and embodiment meet.

notar a reunião de autores que geram perspectivas sob as quais analisarei maneiras de se mobilizar coletivamente. Mais especificamente, ao longo desse estudo, nos interessa saber como o campo das artes da cena lida com essas propostas de organização e mobilização de estar em coletivo a partir de seus eventos e ações. Ou ainda: como propomos essas reuniões e que tipos de coletividades elas geram. Em suma, como o campo das artes nos ensina, nos permite e nos faz agir em coletivo.

Para isso, realizo a articulação entre dois campos de conhecimento, seus conceitos e metodologias de pesquisa, que atuam aqui como eixos ou vetores condutores. São esses o campo de estudos da performance e os estudos coreológicos. Ambas áreas de análise lidam com questões como corpo, espaço, coreografia e movimento, a partir de dispositivos e mecanismos próprios. No entanto, ao terem sua concatenação nomeada, é possível perceber o estabelecimento de pontes improváveis e pontos de divergência.

O campo labaniano, como mais comumente nomeado, é aqui entendido também a partir das abordagens de pesquisadoras e suas contribuições após a morte do coreógrafo. Tais perspectivas contemporâneas de análise de movimento não excluem a obra produzida por Laban, que aparece como suporte e embasamento para os materiais de coreologia aqui apresentados. As perspectivas trazidas por pesquisadoras como Irmgard Bartenieff, Karen Bradley, Natasha Alhadeff-Jones e Regina Miranda reconfiguram o entendimento do campo de estudos coreológicos como área de conhecimento na medida em que o propõem como articulação coletiva em mobilização, ainda construindo (e disputando) saberes e materiais para o grupo que se dedica aos estudos do movimento. Seja interrogando as influências de Rudolf Laban e de que maneira atualmente podemos repensar o Sistema Laban/Bartenieff em caráter histórico-pedagógico, como é o caso de Bradley e Alhadeff-Jones. Seja analisando-o a partir de outras referências e atualizando-o oferecendo a esses pesquisadores contribuições e proposições de novas perspectivas ou perspectivas revisitadas da análise de movimento a partir das Conexões Corpo-Espaço desenvolvidas por Regina Miranda (2008).

Venho estudando e debatendo ideias e práticas do campo de estudos coreológicos e compreendo o uso desse material para observar as atuações em grupo como uma

maneira de estudar, a partir da dança, as relações entre Corpo e Espaço. Ou seja, de que maneiras o corpo se mobiliza através do Espaço e dos lugares em que se encontra, e como esses lugares informam as ações do corpo. Mais especificamente, o Sistema Laban/Bartenieff ou LBMS (*Laban/Bartenieff Movement Studies*) é uma rede complexa de parâmetros que se articulam na construção de uma linguagem para a análise do movimento tendo em vista três aspectos: a *Kinetografia*, isto é, uma forma de registro do movimento em linguagem simbólica; uma *Eucinéctica* – estudo dos componentes que viabilizam a expressão e a dinâmica dos gestos; e uma *Coréutica*, ou seja, as maneiras em que o corpo humano se coloca em contato com o espaço. Tais parâmetros são organizados em quatro categorias. São elas : Corpo (em que nos perguntamos *O que move?*), Espaço (*Onde move?*), Esforço (*Como move?*) e Forma (*Com quem move?*)⁶. Tais parâmetros são feitos para identificar questões centrais do movimento, que por sua vez englobam uma série de outras denominações e práticas que possuem como intuito fornecer vocabulário e material de exploração para quem move e para quem observa o movimento.

Entendo que o Espaço Dinâmico foi matéria fundamental de pesquisa para Laban, em uma tentativa de encontrar o que era o elemento central de estudo específico da dança. Em uma época de cientificação das artes no início do século passado, Laban observa que a dança se organiza enquanto estudo do Espaço. Como essa também é matéria de análises de outras formas de pensamento como Arquitetura ou Escultura, para o coreógrafo a dança seria então responsável pela compreensão do Espaço Dinâmico, isto é, pelo Espaço construído pelo corpo em movimento⁷.

As teorias de Laban, inspiradas na ilusão modernista de se criar uma linguagem absoluta, objetiva, científica e capaz de acessar diretamente o objeto (...) que se consideravam a subjetividade como fonte da verdade, tentaram fazer a ponte entre abordagens objetivas e subjetivas, pela construção de um sistema complexo que, embora enraizado na *geometria euclidiana* como representação espacial, já apontava outras intensidades espaciais e integrava corpo, mente, sensação e tensão espacial pelo movimento (MIRANDA, Regina. 2008, p; 12-13)

⁶ Para mais informações sobre as nomenclaturas e como o Sistema Laban/Bartenieff é dividido, ver *Body Movement: Coping with the Environment (1980)*, de Irmgard Bartenieff.

⁷ Apesar de estar presente em alguns livros da bibliografia labaniana, como o *Choreutics* e o *Body Movement*, retirei esse trecho de uma observação feita pelo Prof. Dr Marcus Vinícius Machado, em uma aula sobre Filosofia no Sistema Laban/Bartenieff durante a pós graduação na Faculdade Angel Vianna, em 28 de janeiro de 2019.

Assim, quando Laban se propõe a estudar o Espaço Dinâmico, o faz pensando em como os corpos atuam no Espaço através do movimento. E é nesse sentido que tal perspectiva do campo contribui a essa pesquisa ao observarmos as coletividades e como essas agem nos espaços.

Uma ressalva a ser feita é dizer por que pretendo intitular neste trabalho o campo enquanto *estudos coreológicos* ao invés de nomear campo labaniano, como é mais usualmente chamado. A coreologia, na maneira como desenvolvida pelo coreógrafo (2011), representa estudo do movimento no espaço e lógica ou ciência dos círculos, o que poderia ser compreendido como uma pesquisa em caráter estritamente geométrico. No entanto, nas palavras do autor,

Setores do conhecimento sobre círculos se tornaram e foram nomeados “coreografia”, coreologia e corêutica”. (...) Os dois outros assuntos sobre conhecimento de círculos, coreologia e corêutica, não são tão conhecidos quanto o primeiro [coreografia]. Coreologia é a lógica ou ciência de círculos, o que pode ser entendido como estudo essencialmente geométrico, mas na realidade era muito mais do que isso. Era uma espécie de gramática e sintaxe da linguagem do movimento, lidando não só com a forma externa do movimento, mas também com seu conteúdo mental e emocional. Isso foi baseado na crença de que movimento e emoção, forma e conteúdo, corpo e mente, são unificados de maneira inseparável” (LABAN, 2011, p. viii, tradução nossa)⁸.

Assim, além de seu caráter de “gramática e sintaxe da linguagem do movimento”, proponho admitirmos ainda um outro significado habitual da palavra círculo. Sugiro entendermos o “estudo dos círculos” na coreologia também enquanto investigação do conjunto de pessoas que estão habitualmente juntas, ou ainda, os círculos sociais. Isto é, os grupos com interesses em comum e como esses agem no espaço. Procuro ampliar o leque de abordagem da análise de movimento desse campo iniciado por Laban e utilizar esses materiais intrínsecos à coreologia por sua definição no espaço geométrico e nos tratados, estudos e técnicas para criar grupos, suas ações no espaço e percepções sobre o mesmo. Como veremos mais à frente, ter a coreologia como material de análise dos círculos sociais nos ajuda não só a perceber as relações entre indivíduos dentro de uma coletividade, como também nos auxilia no estudo das alianças e conflitos que surgem entre coletivos. Entendemos,

⁸ No original: “The two other subjects of the knowledge of circles, choreology and choreutics, are not as well known as the first. Choreology is the logic or science of circles, which could be understood as a purely geometrical study, but in reality was much more than that. It was a kind of grammar and syntax of the language of movement, dealing not only with the outer form of movement, but also with its mental and emotional content. This was based on the belief that motion and emotion, form and content, body and mind, are inseparably united.”

assim, como outras possibilidades de encontros e relações espaciais entre grupos — entre diferentes círculos sociais, por exemplo — acontecem através de eventos artísticos.

Faço esse gesto de ampliar os alcances sobre o estudo dos círculos apoiada nos discursos precedentes dentro do campo, que produz, através de seus agentes, matéria-prima viva de exploração para os diferentes potenciais do estudo do espaço e do movimento. Como exemplo, em *Vision of the Dynamic Space* — organizado por Lisa Ulmann e um dos últimos materiais de Laban a ser publicado em 1984 (com escritos de sua maioria feitos entre 1938-1950) — o coreógrafo menciona a natureza fluida do espaço e do estudo sobre o mesmo quando vinculado ao movimento. Suas primeiras palavras no livro dizem que

Não estou interessado numa ampla difusão dos meus métodos pessoais de dominar o movimento. Estou interessado na possibilidade de um grande número de indivíduos partilharem a minha visão da vida, que é uma visão dinâmica no sentido da harmonia entre os seres humanos. (ou seja, equilíbrio entre as reivindicações da individualidade e a comunidade. Lealdade a um ideal contra preconceitos estreitos e privilégios egoístas). Faço-o, porque não só sinto, como já experimentei, que existe uma fonte de força, nesta perspectiva, uma força, que é marcadamente humana (LABAN, 1984, P. 6, tradução nossa)⁹

Alguém poderia questionar ou problematizar a visão harmônica de convivência, de corpo e de espaço que é apresentada nesse e em diversos outros trechos uma vez que tal ideia está conectada com ideais modernistas da época. No entanto, o que nos interessa nesse pensamento — e o que, portanto, justifica voltar aos escritos labanianos para esta dissertação — é como iremos, como Laban, utilizar-nos do espaço e das relações entre sujeitos/entre grupos como matérias para se estudar o movimento, uma vez que compreendemos tais espaços e relações como elementos dinâmicos.

⁹ No original: I am not interested in a wide spreading of my personal methods of mastering movement. I am interested in the possibility that a very great number of individuals should share my outlook on life, which is a dynamic outlook towards harmony between men. (i.e Balance between the claims of individuality and the community. Loyalty to an ideal against narrow prejudice and selfish privileges). I do this, because I not only feel, but have experienced, that there is a source of strength, in this outlook, a strength, which is markedly human (...).

Por outro lado, se ficamos com as problemáticas de um corpo harmônico auto-suficiente ou de um espaço carregado de polaridades que reforçam a ideia de harmonia, podemos então nos aproximar dos estudos mais recentes acerca do Corpo-Espaço, desenvolvidos por Regina Miranda. Em livro homônimo, Miranda (2008) usa o Sistema Laban/Bartenieff como referência para desenvolver aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento, não mais apoiada na lógica euclidiana (como inicialmente proposto por Laban em seus escritos iniciais), mas — através da topologia — apoiada em um espaço fluido e de troca constante entre sujeitos, onde não mais a harmonia é a lógica operante, mas *o processo contínuo de mudanças*. Segundo a autora,

Problematizando as perspectivas originais, adotei a premissa de que, na observação do movimento, se existe alguém observando, tanto o observador quanto o observado, ambos imersos em fluidez espacial, são mutuamente influenciados por seus processos de transformação, que não cessam de acontecer — e nesse contexto, não apenas a perspectiva do observador muda o observado, como este, em suas constantes mudanças, escapa a qualquer descrição mais permanente. Decorre desta perspectiva que o espaço *entre ambos/em ambos* torna-se fluido, flexível, plástico, em constante mudança e pertencente às estruturas móveis decorrentes destas interações (MIRANDA, 2008, p. 16).

E por que tais mudanças nas visões sobre espaço e relações dinâmicas para estudo do movimento são importantes para o assunto que iremos tratar ao longo deste estudo? Vislumbrar a corelogia como estudo dos círculos sociais a partir desses parâmetros estabelecidos pelas Conexões Corpo-Espaço, por exemplo, nos permite compreender melhor como movimentos e relações espaciais entre sujeitos podem afetar a maneira como nos organizamos e nos associamos em grupos. Mais do que isso, como tais relações podem ser praticadas em coletividades menos discordantes, mais mutáveis, mais transitórias do que grupos que são unidos por suas semelhanças e visões similares de mundo. Enfim, como alternâncias em movimentos e relações espaciais entre sujeitos impactam em construções potenciais de alianças entre grupos distintos — e os possíveis papéis que eventos artísticos têm na proposição de tais alternâncias.

Dessa forma, utilizo-me desses materiais do campo dos estudos coreológicos como caminho para multi-centralizar as referências dentro do campo além da figura e das

perspectivas colocadas por Rudolf Laban. Ou seja, ainda que tenha em mente o uso do material coreológico para observar as relações em grupo, o faço para além do que foi desenvolvido por Rudolf Laban, entendendo que, enquanto pesquisadora, faço parte de um campo que, por sua vez, se constrói além da figura do coreógrafo.

Entendo dessa forma que parte das perspectivas que recebemos como legado de Rudolf Laban acerca do Corpo e Espaço são limitadas para pensar a análise crítica de movimento no século XXI na medida em que se construíram há cem anos atrás e refletem o pensamento de um corpo universal que percorre um espaço fronteiro e delimitado pelas lógicas espaciais euclidianas. Com isso não digo que tais materiais não tenham relevância atuais, mas apenas que percebemos de dentro da análise algumas lacunas que não respondem às demandas atuais para a análise. Com alívio percebo que os pensamentos acerca da análise de movimento se constroem em um campo ainda vivo, pulsante e em atuação do qual faço parte.

Um dos materiais do campo que permeia essa pesquisa e que informa em grande parte as análises aqui feitas é a sociocoreologia, também desenvolvida por Regina Miranda. “Após focar-se principalmente em processos individuais de transformação e processos coletivos de criação, a Sociocoreologia reflete o interesse da pesquisadora em processos socioculturais de mudança” (MIRANDA, 2012). Dessa maneira, lembramos das relações entre sujeitos e sua atuação em um espaço fluido ocorrendo por meio de processos contínuos de mudança através das Conexões Corpo-Espaço.

Na proposta sociocoreológica, tais interações são vistas a partir de seus desdobramentos sociais e nas macro-coletividades, gerando práticas, eventos e rituais codificados que são analisados pelo que a autora chama de “Feixes da Performance” (ibid). Por sua vez, esses são vistos como elementos interdependentes de análise: agentes, ação, som, tempo e espaço. Ao se utilizar dos vocabulários e materiais de LBMS e Conexões Corpo-Espaço, a sociocoreologia carrega em sua análise o cerne/questões centrais de um movimento, quais interações que esse tece com o ambiente e com os outros sujeitos e como tal movimento se constitui enquanto fenômeno cultural. Isto é, coletivizando os

movimentos individuais e interações pessoais como elementos constituintes em processos de transformação social.

Com processos de transformação social não quero dizer necessariamente processos de luta por justiça social, ainda que seja essa uma possibilidade. Parto da ideia de que a sociocoreologia, como as Conexões Corpo Espaço, é pautada no processo contínuo de mudanças, o que não está imediatamente associado a progresso ou retrocesso constante. Apenas assume que as relações e os espaços em que essas ocorrem nunca estão estáticos, mas que são ambos elementos dinâmicos que possuem seu impacto na vida em coletivo(s).

Através da apresentação (e uso) de tais reflexões feitas a partir do campo, damo-nos conta de que os estudos coreológicos se encontram nas ações que enquanto pesquisadores em LBMS¹⁰ ainda faremos ao invés de só ser encontrado no que já foi realizado pelos que vieram antes de nós. É, portanto, através de atualizações de dentro do próprio campo, em perspectivas que estão tanto vinculadas quanto diferenciadas do que originalmente foi construído por Laban, que uso os estudos coreológicos enquanto procedimento de análise dos estudos de caso contidos na dissertação.

Considerados alguns pressupostos dos estudos coreológicos, faço agora algumas considerações sobre o outro eixo condutor da pesquisa: o campo de estudos da performance. Tendo sua relação genealógica com a antropologia e com a linguística, passando a compreender uma série de investigações na interseção entre teatro, dança, arte da performance e ciências sociais, os estudos da performance ampliaram seus limites de pesquisa nas últimas décadas para incluir estudos *queer* e de gênero, pós-estruturalismo, estudos decoloniais e teorias críticas raciais (SCHECHNER, 2013, p.5). Tal genealogia é aqui importante uma vez que ao entrar em contato com esse campo de estudos, tive possibilidades enquanto artista-pesquisadora de reconhecer eventos e reuniões que propomos enquanto

¹⁰ Laban/Bartenieff Movement Studies. Tive contato com essa sigla no Webinar “A Laban History” (2020), além de observar o uso da mesma em alguns escritos organizados pelo Laban Bartenieff Movement Institute (LIMS). Opto por essa sigla por conter o nome de Irmgard Bartenieff, importante contribuidora do campo, e por vincular uma ideia de “estudos do movimento” além da noção de “análise”, como vemos na sigla LMA (Laban Movement Analysis).

artistas a partir de seus contextos em meio a essa teia interdisciplinar. Mais ainda, como tais encontros reiteram ou desviam de um conjunto de normas pré-estabelecidas para o que seja a função do artista ou o objeto da arte em si.

Assim, os estudos da performance ancorados na coreologia me permitem compreender as circunstâncias que estão presentes quando um corpo se move e me oferecem perspectivas sobre como reconhecer essas imbricações entre os corpos e os espaços nos processos de formação e relação dos sujeitos. Isto é, pude, através dos estudos da performance, começar a compreender de que maneiras movimentos e ações no espaço compõem sujeitos e suas articulações enquanto grupos. Isso dito, é válido ressaltar alguns conceitos que permearão essa dissertação e que são formadores para o campo de estudos da performance, a ver: a ideia de performativo e de performatividade.

A noção de performatividade expande a abrangência dos estudos de performance. Não é apenas o campo da arte que está sob sua análise crítica, mas diversos acontecimentos das esferas artísticas, políticas, sociais, econômicas, pessoais, ritualísticas, cotidianas e virtuais. Tal expansão além dos eventos “reconhecidos como artísticos” já é também abordada no campo de estudos coreológicos. No entanto, o conceito de performatividade me fornece, enquanto artista-pesquisadora, a percepção de que as questões do campo da arte estão interligadas com as questões do campo da política e dos estudos culturais. Mais ainda, a ideia de performatividade me oferece material para entender as articulações e ações em grupo a partir de seus dispositivos e modos de produção dentro do fazer artístico. Trazendo, inclusive, um componente de produção de sentido a partir da relação com o contexto, que difere e complementa a noção de corpo-espaço via movimento trazida pelo campo de estudos coreológicos.

Performatividade é, então, não um “ato” solitário, mas é sempre uma reiteração da norma e de um conjunto de normas e, na medida em que adquire um status parecido com ato no presente, encobre e dissimula as convenções nas quais é repetição. Mais do que isso, esse ato não é de imediato teatral; de fato, sua aparente teatralidade é produzida na medida em que sua historicidade permanece dissimulada. (BUTLER, 1993, p. 12, tradução nossa)¹¹

¹¹ No original: Performativity is thus not a singular “act”, for it is always a reiteration of a norm or set of norms, and to the extent that it acquires an act-like status in the present, it conceals or dissimulates the conventions of which it is a repetition. Moreover, this act is not primarily theatrical; indeed, its apparent theatricality is produced to the extent that its historicity remains dissimulated.

No entanto, ainda que essa abertura para os acontecimentos no cotidiano e em outros campos além do artísticos me interessem, preciso reforçar que os capítulos a seguir irão se debruçar sobre eventos que partem do universo do teatro, da dança e da arte da performance e se colocam, portanto, como experimentos *artísticos* de formação de grupos e mobilização coletiva. Tenho em mente que as circunstâncias político-sociais as informam e mais frequentemente ainda tais ações artísticas transbordam para o campo do social. Demarco os exemplos a serem analisados aqui como oriundos do campo da arte com intuito de identificar esses momentos para com eles aprender, conhecer, me preparar, ensaiar, descobrir e assimilar maneiras de seguir na minha prática enquanto artista-pesquisadora que deseja agir *mesmo em meio* aos grupos e circunstâncias nas quais me encontro. Ou até: enquanto artista-pesquisadora que deseja agir *com* os grupos e circunstâncias nas quais me encontro em direção a dinâmicas de coletividade mais des-hierarquizadas.

Um outro ponto a ser considerado é: uma vez que tenho como objeto as atuações e modos de produção grupais, preciso compreender e cercear mais precisamente a ideia de corpo em seu caráter não neutro, demarcado por seus contextos e ações nessa relação de coletividade. Assim, me pergunto qual é o papel do corpo em gerar ações? Ou ainda: como essas ações fazem corpo?

Afirmar que o discurso é formador não significa afirmar que ele origina, causa ou exaustivamente compõe aquilo que ele reconhece; ao invés disso, significa afirmar que não existe nenhuma referência a um corpo puro que não seja, ao mesmo tempo, uma formação subsequente daquele corpo. (...) Em termos filosóficos, a afirmação constativa é, sempre, em algum grau, performativa. (BUTLER, 1993, p. 10, tradução nossa)¹².

Judith Butler resgata o conceito de performativo da área da linguística para falar sobre os processos normativos que atuam nos corpos, traçando a hipótese de que as condições de norma constituem processos formadores e desviantes para a construção corporal dos sujeitos. Dessa forma, além de atuar em um campo discursivo, seria importante reconhecer que palavras inscrevem materialmente nossos corpos e subjetividades, onde os discursos são, portanto, somatizados. Como dimensão somática, me refiro à perspectiva do corpo não como objeto para

¹² No original: To claim that discourse is formative is not to claim that it originates, causes or exhaustively composes that which it concedes; rather, it is to claim that there is no reference to a pure body which is not at the same time a further formation of that body. In philosophical terms, the constative claim is always to some degree performative.

uso, mas de definição da existência do sujeito em relação com o espaço dinâmico em que atua. Nesse sentido, a ideia de que o performativo atua também em uma dimensão somática altera as próprias noções de corpo e corporeidade que trabalhamos nas práticas corporais, que começa a se estabelecer de maneira intrínseca às normas, contextos, experiências e relações de poder vividas por aquela pessoa, aquele corpo, aquela matéria em questão.

Reforço assim a importância da discussão do corpo dentro das práticas artísticas cênicas a partir de sua condição performativa. Isso porque, de acordo com Butler (ibid, p. ix), o estudo sobre a materialidade do corpo invariavelmente nos leva a outros domínios em que o mesmo não somente rege e realiza ações, mas constitui-se por elas. É dessa maneira que o termo performativo vai na contramão da ficção de que primeiro há um corpo que em seguida age, mas sim que existem processos contínuos em que corpos agem e ações formam materialmente os corpos. Tal perspectiva me interessa na medida em que complexifica o olhar que temos sobre corpos que se reúnem e agem não somente enquanto corpos em si, mas imbricando as circunstâncias que carregam enquanto sujeitos quando se colocam em coletivo.

Ainda tecendo considerações sobre os pressupostos que permeiam essa pesquisa, para LEPECKI (2017, p. 28), repensar o sujeito em termos do corpo é precisamente a função da coreografia. Como conceito de coreográfico, uso as ideias defendidas pelo autor sobre sua existência para além do campo da dança, pensando a relação entre corpos, política e movimento, em uma tecnologia que imbrica suas relações com filosofia e teoria crítica ao tratar de uma “tarefa que nem sempre é submissa à cinética”. Assim, tal olhar sobre a coreografia ressalta a importância não só de analisar como ações fazem corpo (em sua dimensão performativa), mas ainda, como pensar o sujeito em termos de corpo é olhar a coreografia como dispositivo que “põe em prática” e estabelece as relações sociais, de poder e entre-sujeitos. Sendo, dessa forma, pressuposto para observar as ações em grupo.

Andrew Hewitt (2005, p. 4) propõe o termo “coreografia social” (*Social Choreography*) em oposição a duas correntes de pensamento, sendo a primeira associada a uma estética simbolista do fim do século XIX, em que se percebe a

coreografia como experiência física de transcendência metafísica. Por outro lado, a ideia defendida pelo autor de coreografia social tampouco se associaria a um determinismo social da dança e das artes da cena. Coreografia social, portanto, estaria em um espaço cujas possibilidades sociais são ao mesmo tempo ensaiadas e performadas em meio ao evento artístico (ibid, p. 4). Pretendo olhar dessa maneira para os estudos de caso ao longo da dissertação, de modo a compreender como as práticas e performances aqui citadas ensaiam, colocam em ação e performam possibilidades de organização social.

O que estou chamando de coreografia não é somente uma maneira de pensar a ordem social, também tem sido uma maneira de pensar a relação entre estética e política. Em outras palavras, como performativo, coreografia não pode ser simplesmente definida como “estética” e ser colocada em oposição à categoria do político (HEWITT, Andrew, 2005, p. 11, tradução nossa)¹³.

Dessa forma, o que entra como conceito de coreografia ao longo dessa pesquisa se relaciona com o que Hewitt aponta como abordagem anti-metafórica, que possui para o autor dois motivos principais: um metodológico e o outro substancial. Segundo o autor (ibid, p. 11), observar a coreografia de maneira substancial reforça sua função social e política — o que ampara a ideia de repensar o sujeito em termos de corpo citada anteriormente. Além disso, ao encarar o conceito, tão importante para o campo da dança, por um viés metodológico, a função coreográfica entra como modelo para pensar e colocar em prática a organização social não por meio de metáforas, mas como catacrese. Ou seja,

enquanto a metáfora cria sentido a partir do que encontra, a catacrese de fato faz existir o que nós talvez presumíssemos como algo antecedente (...). Da mesma maneira, coreografia não é mais uma coisa que “fazemos” para os corpos, mas um reflexo e um colocar em prática de como corpos “fazem” coisas no trabalho performado pelo trabalho de arte (ibid, p. 15)¹⁴.

¹³ No original: What I am calling “choreography” is not just a way of thinking about social order; it has also been a way of thinking about the relationship of aesthetics to politics. In other words, as a performative, choreography cannot simply be identified with “the aesthetic” and set in opposition to the category of “the political” that it either tropes or predetermines.

¹⁴ No original: Whereas metaphor makes sense out of what it finds, catachresis actually brings into being what we might ordinarily presume to have preceded it—its referent. Likewise, choreography is not just another of the things we “do” to bodies, but also a reflection on, and enactment of, how bodies “do” things and on the work that the artwork performs.

Assim, também está em foco no nosso estudo a coreografia como dispositivo para ensaiar uma ordem social dentro do campo da estética, como “alicerce da socialização” (ibid, p. 14).

Tendo em vista que o objeto de estudo dessa pesquisa trata da formação e mobilização de coletividades a partir de propostas artísticas, entendo — como Hewitt e Butler — a necessidade de se olhar para o corpo como duplo: nem como soma bruto nem como discurso bruto. Por esse motivo é tão importante que esse estudo seja feito a partir do campo da dança, a partir da coreologia e da performatividade, uma vez que a dança “localiza o problema social não nos corpos *mas nos espaços dinâmicos que separam e vinculam esses corpos, em ‘movimento’ dialético ao invés de soma bruto*” (ibid, p. 7).

Ao longo da dissertação, pretendo então mergulhar nesses campos condutores dos Estudos da Performance e Estudos Coreológicos em que tal conceito de coreografia me permite analisar enquanto pesquisadora onde o discurso encontra as práticas que serão aqui observadas. É nesse lugar onde estudo não somente a estética ou somente o campo político discursivo, mas como as práticas artísticas performam a articulação desses dois campos. Ao dizer *performam* a articulação, penso então, ações de ensaiar, pôr em prática, “mostrar fazendo” diferentes possibilidades de estar em grupo a partir de propostas e eventos artísticos. Enfim, percebo com esses pressupostos não só possibilidades de analisar eventos que já ocorreram, mas também como trabalhar, a partir do campo do teatro, da dança e da performance, maneiras de imaginar e tecer novas possibilidades para as relações entre sujeitos e, portanto, para as relações de se estar em coletivo.

Como toquei nesse ponto em que me debruço para além da análise de eventos passados, acho aqui um momento oportuno para descrever um pouco mais sobre a metodologia dessa pesquisa. Uso-a como meio de ativação dos campos descritos acima e que me permitem analisar diferentes formas de agrupamento a partir de ações e eventos artísticos¹⁵. Isso porque acho importante colocar que descrever e

¹⁵ Sobre essa metodologia, vale aqui uma ressalva. Peggy Phelan realizava há 25 anos atrás uma conferência, que se tratava de um seguimento de um outro encontro, realizado em 1990 em Nova York para a celebração dos dez anos do Departamento de Estudos da Performance na NYU (Universidade de Nova York). Phelan discorre que uma possível tática seria trazer à discussão a história e o futuro do campo de estudos. Para isso, a autora (1998) nomeia a conferência *The Ends of*

analisar eventos não é somente se deter sobre o passado, mas também gerar interpretações preventivas e projetivas que nos ajudem a vislumbrar futuros — como o par de olhos descritos por Conceição Evaristo na epígrafe deste capítulo.

Entendo a importância dessa repetição de eventos artísticos que aqui foram analisados nas maneiras que anunciam diferentes formas de pensarmos aglomerações. Compreendo como relevante essa análise na medida em que tal repetição atua ora para reiteração das normas que hierarquizam a relação entre grupos e dificulta a articulação entre os mesmos, ora para produção de desvios, insurgências e resistências. Tal metodologia de olhar para as repetições e como elas se configuram como norma ou padrão é própria do campo de estudos da performance e do campo de estudos coreológicos e aqui ganha ainda uma outra dimensão metodológica: lembrar o futuro. A ação de lembrar algo que ainda não aconteceu a partir da análise de eventos passados se inscreve, dessa maneira, enquanto ação política preventiva e que está intrinsecamente vinculada à ideia de práxis.

Realizo, assim, a pergunta de como o objeto de estudo/interesse apareceu para mim, o que me leva à reflexão sobre os procedimentos passados que possibilitaram esse interesse e atração pelo objeto em questão. Em seguida, compreendo que essa atração é convencionalizada e produzida a partir das minhas experiências prévias. E, ao estabelecer com esse objeto de interesse um vínculo (que é, ao mínimo, uma relação de atração), analiso-o e estudo-o. A partir daí, é importante se perguntar como a produção acerca desse objeto gera novas necessidades, ou seja, de que maneiras coloco em jogo outros apontamentos e demandas, o que em geral nos leva à demanda de quais conjuntos de agentes e atores estão em relação com esse objeto e como ocorre essa relação.

É nesse sentido que busco analisar os exemplos que trago na dissertação. Primeiramente, o próprio conhecimento de tais exemplos já indicam quais caminhos

Performance, que poderia ser traduzida para Os Fins da Performance, mantendo em português a ambiguidade do título, que transita entre os possíveis termos e finalidades da performance. Para fazer um estudo do passado e futuro da performance enquanto campo de análise, a artista aponta para a noção de trauma segundo Freud, que entendia que a cura de um trauma requer muito falar depois do acontecimento.

me interessam dentro da pesquisa e aos quais estou vinculada enquanto artista. Olho para as práticas que aqui serão descritas não como eventos passados onde se atingiu a possibilidade de estar em coletividades mais des-hierarquizadas, mas vejo-as como experimentos que posso ainda colocar em prática no futuro para propor eventos, ações, reuniões e produção de conhecimento dentro do campo artístico. De maneira sucinta, aprendo com elas.

Essas reflexões e perguntas dizem respeito à práxis e são iniciadas tendo em vista a convicção de que somos condicionados e agentes a todo momento, de modo que, ao propor uma metodologia para “lembrar o futuro”, tenho em vista primeiramente perceber as ações que me geraram, isto é, que criaram as condições sobre e sob as quais estou. Além disso, após reconhecer o desejo e necessidade de aproximação desse objeto, percebo que produzo novas necessidades, que são, por sua vez, as condições que crio para o futuro e que deixo como contribuição para o campo. E que tudo isso se trata de uma possibilidade de metodologia na qual me insiro enquanto pesquisadora.

A questão de atribuir ao pensamento humano uma verdade objetiva não é uma questão teórica, mas sim uma questão prática. É na práxis que o homem precisa provar a verdade, isto é, a realidade e a força, a terrenalidade do seu pensamento. A discussão sobre a realidade ou a irrealidade do pensamento — isolado da práxis — é puramente *escolástica*.

(..)

A coincidência da mudança das circunstâncias e da atividade humana ou automudança só pode ser considerada e compreendida racionalmente como práxis *revolucionária* (MARX, ENGELS, 1998, P. 100).

O que ocorreu antes da escrita dessa dissertação, portanto, foi a geração desse interesse por compreender a cena enquanto laboratório de produção de alianças na formação de coletividades a partir de seus eventos e propostas. Depois das referências lidas e deste texto escrito, o que temos são pistas e memórias de que ações futuras produzir e quais caminhos percorrer para continuarmos tentando coexistir em direção à uma vida em coletividades mais justas e não-hierárquicas.

Iniciei o mestrado em 2019 com o projeto de ter um grupo de estudos que investigasse como construir técnicas e processos de formação que gerassem maior

espaço de encontro entre os processos criativos e o público. Tal projeto, de lá para cá, foi refeito de diversas formas. No início, tinha a intenção de estar em uma sala provavelmente com pouca ventilação onde talvez batesse sol. Não estaria só, mas ao contrário, com muitos outros corpos. Deitaríamos no chão, andaríamos pelos espaços daquela sala, tocaríamos nas peles uns dos outros e encerraríamos nossos encontros com abraços.

O contexto pandêmico em 2020 encerrou essa possibilidade de espaço e configurou-se como circunstância que impedia a realização da pesquisa nesses moldes. Não quis trocar esse projeto por outro com telas e retângulos em alguma plataforma digital como forma de preservar a ideia original (afinal, a performance nos ensina que às vezes preservar pode ser, paradoxalmente, aniquilar a vitalidade de uma proposta). Ao olhar para trás e ver as configurações iniciais de metodologia dessa pesquisa, noto de maneira evidente como minhas formações na direção teatral e na análise de movimento estavam ali como recursos e dispositivos para a busca sobre como agir artisticamente na construção de relações mais des-hierarquizadas entre grupos através da cena.

Na procura por uma metodologia outra que se adequasse às condições de distanciamento e isolamento nessa investigação sobre como agir em grupo, comecei a buscar o que era imprescindível. Mais ainda, como vincular a minha trajetória anterior como diretora, meu interesse na análise de movimento coreológica e mais recentemente minha atuação em sala de aula e utilizar essas experiências como via de entrada para a pesquisa.

Observar e *observação* foram palavras repetidamente colocadas no material apresentado para o Exame de Qualificação, realizado em dezembro de 2020. Demorei um pouco para associar esse comentário da banca acerca da presença e repetição dessas expressões a uma das anedotas ouvidas durante uma aula na graduação que marcou a minha memória: a de que Grotowski se sentava na primeira fila da sala teatral para, ao início da peça, virar sua cadeira, ver a plateia e suas reações ao trabalho que havia dirigido.

Fato ou não, me identifico com esse movimento de “virar a cadeira para a plateia”, na medida em que essa é uma ação concreta de perceber quais são as maneiras que estamos estabelecendo de diálogo a partir das ações que realizamos enquanto artistas. Essa ação entra aqui então como metáfora na medida em que pensaremos ao longo da dissertação não somente práticas artísticas que atuem nas formações das coletividades, mas precisamente como essas alteram os formatos tradicionais de recepção e contato com os “espectadores”, se é que ainda podemos chamá-los assim, dessa “palavra horrível”¹⁶.

Defendo que pensar sobre a recepção a partir dos eventos artísticos são um caminho para se pensar maneiras mais complexas (e, por vezes, árduas) de se estar em grupo na medida em que temos hoje uma realidade de plateias amigas, concordantes e por diversas vezes silenciadas. As propostas discutidas neste trabalho vislumbram uma via contrária e desviante, onde o contato entre grupos que não possuem tantos pontos em comum consegue de alguma forma se estabelecer. Dessa forma, portanto, furando a bolha entre quem faz e quem testemunha arte para agrupamentos mais discordantes e heterogêneos, onde a criação de alianças entre tais grupos se mostra como potência.

Assim, tendo em mãos essa ação de virar a cadeira, a repetição da palavra *observação* nos meus escritos em 2020 e a ideia desenvolvida no ponto anterior sobre lembrar o futuro, entendo desta forma minha tarefa aqui enquanto pesquisadora: me proponho a ser espectadora de profissão. Nesse sentido de espectadora defendido por Augusto Boal, daquela que entra em cena para agir de acordo com seus próprios impulsos e desejos. Sou espectadora das práticas que aqui serão observadas também a partir do ponto de vista da análise de movimento nos estudos coreológicos, em que um sujeito se coloca à frente do outro, colocando por terra a ideia de uma leitura universal de um movimento. Analiso os estudos de caso como diretora, pesquisadora em LBMS e como espectadora, sendo mobilizada pelo movimento do outro, e portanto, pelo vínculo entre perspectivas que dali surgem. Enquanto espectadora, vejo a organização de eventos artísticos que propõem performatividades outras para os encontros que neles acontecem, outras

¹⁶ Aqui uma referência à frase de Augusto Boal, estampada nas paredes do Centro do Teatro do Oprimido, no Rio de Janeiro: “Espectador, que palavra horrível!”.

possibilidades de se reunir, modificando as relações espaciais e locais em que se espera testemunhar e propor arte.

A pedagogia do espectador não é questão somente para pedagogos. A capacitação do público para participar ativamente do evento teatral está fundamentalmente vinculada à proposição artística que lhe é dirigida, e se estabelece também pela maneira como o artista trabalha e compreende o ponto de interseção entre a cena e a sala. A atuação do espectador não se efetiva sem o reconhecimento de sua presença. A voz desse outro integrante do diálogo situado na plateia só pode ser ouvida se a palavra lhe for aberta. Seu interesse em enfrentar o debate estético proposto na obra está diretamente ligado à maneira como o artista o convida, provoca e desafia a se lançar no diálogo (DESGRANGES, Flávio. 2003, p. 28).

Observo e analiso, a partir da ideia de *pedagogia do espectador* colocada por Desgranges, que voltar à práxis artística para a recepção e o estabelecimento de diálogo entre diferentes coletividades é repensar o próprio lugar do teatro, que aqui amplio para a dança e para a arte da performance. Isto é, pensar sobre vias de dinamização dessa relação entre espectador e evento, assim como por meio de ações artísticas valorizar a importância de se formar os sujeitos ali presentes para as relações que eles estabelecem com os acontecimentos do mundo, modificando o próprio imaginário de que lugares posso ocupar enquanto artista. Estamos nos situando, portanto, entre cena e ação.

A essa compreensão de pedagogia do espectador colocada pelo autor supracitado, devo acrescentar que, nas práticas que serão analisadas nos capítulos seguintes, não veremos somente ideias de como formar espectadores para suas ações no mundo, mas que iremos com eles também aprender. Reforço esse ponto para continuar na lógica de investigar a vivência em coletividade, que se dá na exploração e quais são as ações possíveis que posso tomar enquanto artista para construção de realidades mais igualitárias e des-hierarquizadas entre grupos. Através de palavras como “aprender” e “des-hierarquizada”, começamos então a adentrar um terreno de coletividade no qual as diferenças entre sujeitos são realçadas e onde, portanto, outras visões de mundo — pontos de vista conflitantes e discordantes do meu — são apresentados. Consequentemente, a observação e investigação dessas estratégias precisa percorrer uma via de mão dupla para tentar ao menos tangenciar algumas das perguntas presentes nesse trabalho através de

propostas artísticas: como estabelecer diálogos com quem não me identifico? Qual a importância de se estabelecer esse diálogo?

Randy Martin (1998), pesquisador da dança de grande contribuição para o campo de estudos da performance, propõe a mobilização como vínculo principal entre dança e política e como dispositivo para observar os eventos como performance. Ele o faz pensando no que os corpos conquistam juntos através do movimento. Mais do que isso, o autor situa a mobilização precisamente na práxis, de modo que essa constitui o terreno de pensamentos e materializações sobre o qual os corpos e sujeitos são feitos, como eles são reunidos e agrupados.

A política não vai a lugar algum sem o movimento. Não é simplesmente uma ideia, uma decisão ou uma escolha tomada em um momento, mas também um processo transfigurativo que faz e ocupa espaços. Quando a política é tratada meramente como uma ideia ou ideologia, ela acontece na imobilidade, esperando algo que irá trazer as pessoas à ação ou que irá mobilizá-las. Mas é esse suposto vão entre uma mente que pensa e um corpo que age que torna impossível compreender como as pessoas passam de um estado passivo para um estado ativo. O pressuposto de corpos já em movimento, o que a dança assume como sua condição normativa¹⁷, pode conectar as diversas rupturas entre corpo e mente, sujeito e objeto, e processo e estrutura tão difíceis para a compreensão da negociação da vida social (MARTIN, 1998, p. 3, tradução nossa)¹⁸.

Com Martin me deparo mais uma vez com a minha questão de debater os coletivos a partir das interrelações entre estudos da performance e estudos coreológicos, uma vez que o movimento político é algo performado por corpos que já estão se movendo. Tomo a mobilização de coletividades como objetivo para criar essa dissertação, onde analiso os eventos do passado para lembrar futuros para a vida em grupo. Nas páginas que seguem, dança, teatro, performance e política serão, dessa maneira, vistas como mobilização do corpo, ou seja, como aquilo que constrói chão para a reunião de sujeitos. Nesse chão, que me dá estabilidade para seguir na mobilidade e mobilização, apoio os meus pés para observar o que se repete nos

¹⁷ Sobre a natureza normativa da dança em relação ao movimento contínuo, ver *Exaurir a Dança*, de André Lepecki (2017)

¹⁸ No original: Politics goes nowhere without movement. It is not simply an idea, decision or choice taken at a moment but also a transfigurative process that makes and occupies space. When politics is treated merely as an idea or ideology, it occurs in stillness awaiting something that will bring people to action or mobilize them. But this presumed gap between a thinking mind and an acting body makes it impossible to understand how people move from a passive to an active state. The presumption of bodies already in motion, what dance takes as its normative condition, could bridge the various splits between mind and body, subject and object, and process and structure that have been so difficult for understanding of social life to negotiate.

eventos artísticos e ver quem se reúne. Como Martin (ibid) ainda nos lembra, “a política já está em movimento. Ela não espera por ignição”. Vamos!

2 COEXISTIR

Talvez seja necessário começar esse capítulo dizendo que existir junto ou simultaneamente não significa por si só formar alianças entre diferentes grupos. No entanto, proponho dizer que a coexistência que observamos nas performances dispostas ao longo da dissertação geram situações em que as alianças passam a ser uma possibilidade de relação entre coletivos e entre pessoas.

Reuni na pesquisa quatro trabalhos que propõem relações espaciais com o público diferentes da que encontramos no palco italiano. Os coletivos que se formam nesses estudos de caso se organizam não pela quebra do reconhecimento desses acontecimentos como espetáculos ou eventos artísticos. Tampouco deixamos de perceber quem assumiria por ali o papel de espectador, ainda que fique turvo se esse grupo assumiria outras funções (como a de *também* serem autores e atuantes, por exemplo).

Para os quatro eventos, é preciso entender que caso tivessem essas performances sido realizadas sem os “espectadores”, elas ainda assim emanariam sentidos enquanto obras. No entanto, é a partir dessas discordâncias, concordâncias e justaposições de coletividades ali presentes em que todos os grupos agem e observam simultaneamente, que entendo essa coexistência de diferentes grupos. E nessa medida esses quatro eventos são aqui reunidos para análise, pelo que geram como sentido ao reunirem essa polifonia de reações, pensamentos, palavras, movimentos de diferentes grupos.

Os estudos de caso foram aqui organizados em dois pares: um par de eventos realizados nas ruas, em que destaco a ação de caminhar para trás; e outro par de performances realizadas dentro da caixa cênica. Escolhi primeiramente essa organização em par por terem entre si uma similaridade em termos do que propunham enquanto ação: seja na caminhada nos centros urbanos, seja no deslocamento e desconforto do público na caixa cênica.

Em segundo lugar, acreditei ser válido olhar para essas performances que remetiam à caminhada coletiva nas ruas em contextos políticos turbulentos ou em datas comemorativas nacionais, pela maneira como evocavam as negociações que fazemos entre grupos na construção social. Regina José Galindo e Elilson tensionam o que dividimos historicamente e as narrativas que fazemos acerca do tempo e espaço compartilhados. Também em comum, as caminhadas tiveram seus programas performativos propostos por um performer, ainda que realizadas em grupo.

Já para as companhias Híbrida e Demolition Inc., a coletividade na construção do processo criativo fica mais evidente. Ao ressaltar essa diferença, não procuro tecer nenhum juízo de valor, mas apenas indicar os distintos modos de criação entre os pares de performances selecionadas para estudo. A escolha de *Contenção* e *De repente fica tudo preto de gente* se deu à medida em que compreendi ser relevante estudar como conseguimos, dentro dos modos de produção tradicionais das artes da cena, convocar outras possibilidades de se estar em coletivo. Nesse sentido, destaco em ambas as performances dentro das caixas a ação de cercear o público, aproximar-se e distanciar-se dele, realizando mudanças que deslocam não somente os pontos de vista, mas que relações tiramos de determinado evento cênico.

Em comum, as performances aqui citadas procuram restaurar a natureza da cena em seu caráter de assembleia, de partilha coletiva. Como assembleia, compreendo reuniões transitórias e críticas, cuja importância e significados políticos são transmitidos além do discurso escrito ou falado, mas que emitem sentido antes e apesar de qualquer reivindicação que seja feita (BUTLER, 2019, p. 13). Tais assembleias se desfazem ao fim da performance, tornando os momentos em que imaginamos outras possibilidades de viver em coletivo apenas isso: momentos. Estamos cotidianamente em um cenário de intensa desigualdade e não comunicação entre grupos sociais distintos. Essas observações nos servem então para investigar esses espaços de curta duração em que presenciamos uma relação mais dinâmica e próxima de ser-com-outros ser ensaiada através de iniciativas artísticas e da possibilidade de se estabelecer alianças.

2.1 GRANDES RETORNOS EM MASSAS-RÉ: ESTAMOS ANDANDO PARA TRÁS

A escolha foi também abandonar os locais “adequados” da arte (...) e investigar suas condições de possibilidades fora da caixa (o cubo branco da galeria e a caixa preta do teatro). O resultado foi a criação de uma série de situações ambíguas onde as interligações de arte e não arte, as fusões entre o ato de ser espectador, autoria e simples coexistência, e o contínuum estético-político todos complicam uma definição restrita do que a “ação carioca” poderia ser. (FABIÃO, Eleonora¹⁹, n/p, 2011, tradução nossa).

Vocês não podem não reagir um ao outro (FISCHER-LITCHE, Erika, 2008, p. 43, tradução nossa)²⁰.

As mobilizações, por vezes, acontecem assim. Uma perna depois da outra, transferência de peso e apoio do pé no asfalto, um corpo que percorre as ruas da cidade lado a lado com outros corpos que se juntam nessa ação de caminhar. Neste subcapítulo, analiso as performances “Massa-Ré”, ação proposta pelo performer Elilson em 2016 na cidade do Rio de Janeiro e “El Gran Retorno”, de 2019, da artista Regina José Galindo realizada na Cidade da Guatemala. Na epígrafe de uma das epígrafes deste capítulo, Eleonora Fabião cita William Pope L. quando ele diz que “Artistas não fazem arte [...] Eles fazem coisas acontecerem” (FABIÃO, n/p, 2011). Desse modo, me utilizo dessa imagem do que seria o trabalho do artista para ver Elilson e Galindo “desacelerarem espetacularidade e acelerarem relação” (ibid) ao fazer coisas acontecerem em suas performances.

É nessa interligação mencionada por Fabião entre o ato de ser espectador, autoria e coexistência que busco observar nessas performances maneiras de estabelecer “operações artísticas que ofereçam estética contra anestesia” (ibid). É importante ainda que essa interligação seja colocada como meio através do qual Galindo e Elilson operam dispositivos para formação e mobilização de alianças através de seus trabalhos, que aqui possuem em comum a saída do espaço cúbico em que “se espera ver arte” para o caminhar para trás no espaço público da cidade. Na rua, os grupos que presenciam essa “coisa que acontece” em *El gran retorno* e *Massa-Ré*

¹⁹ No original: The choice was also to abandon art’s “proper” locations [...] and to investigate its conditions of possibility out of the box (the gallery’s white cube or the theatre’s black box). The result was the creation of a series of ambiguous situations where the interwinements of art and not-art, the fusions between spectatorship, authorship and simple co-existence, and the aesthetic-political continuum all complicate a strict definition of what a “carioca action” might be.

²⁰ No original: “You cannot not react to each other”.

são mais variáveis e imprevisíveis do que na caixa preta do teatro ou no cubo branco da galeria. Um dos aspectos que percebemos logo à vista é a criação de momentos de coexistência de sujeitos que possuem diferenças e dissensos entre si e que passam a ocupar um mesmo espaço em um mesmo evento. Nesse intuito, procuro aprender com as performances na medida em que propõem o trabalho do artista como aquela/e que coloca em prática essa coexistência coletiva de diferenças e discordâncias, o que me parece muito fortuito para nosso estudo.



[El Gran Retorno](#)

Cidade da Guatemala, 2019. Na mesma avenida onde todos os anos se organizam marchas militares, ocorre uma outra marcha, de sentido invertido, de ré. A caminhada para trás é acompanhada de músicas militares tocadas pelos 45 músicos profissionais que andam até o marco zero da cidade, o Palácio Nacional. Regina José Galindo também recua/regressa/retrocede com eles, segurando um bastão. Além dos 46 que caminham de ré²¹, diversas outras pessoas caminham para frente

²¹ Os que caminham para trás: Regina José Galindo, Byron Avendaño, Felipe Cach, Christopher Borrayo, Claudio Cach, José Ovalie Chejas, Javier Arana, Daniel Velásquez, Julio Méndez, Daniel Brito, Juan Pablo Arries, Alan Lutin, Rodrigo Flores, Carlos Pedroza, Ferdy Franco, Polanco, Jossy de León, Vitalino Hay, Alejandro Xococic, Mori Lagos, Manoy Portillo, Ronald Galindo, Santos Hernández, Daniel Ruiz Santos, Pablo Esquivel, Gabriel Borrayo, Ramiro Antonio Adqui, Joxi Jiménez, Darqin Vásquez, Jose Sazo, Edgar Orozco, Mario Alorego, Marvin González, Mario Muñiz, Luis Prado e Pablo González.

ao longo das calçadas e comércios da avenida, onde os transeuntes percorrem as calçadas enquanto a banda ocupa o asfalto. No Rio de Janeiro, em 2021, eu, que observo os transeuntes, não caminho, mas vejo os percursos por vídeo.

Para a *performer* Regina Galindo, “Foi como retroceder e obrigá-los a retroceder (...) com a intenção de começar do nada”²². As 46 pessoas que caminham para trás usam camisas, sapatos e calças pretas. Aparentam estar, em geral, em uma faixa etária similar. No entanto, é difícil dizer, uma vez que não conseguimos ver muitos rostos ao longo do vídeo — seja por estarem de costas, caminhando na direção da câmera, seja por estarem em fila, o que dificulta ter uma boa imagem de cada um individualmente. Não se sabe dizer pela descrição e pelo vídeo se são todas guatemaltecas. Tampouco sabemos de que classe social são, quais são suas posturas político-ideológicas e se compartilham das mesmas visões de mundo. Alguns usam óculos, uma carrega um bastão e os demais carregam instrumentos de percussão ou de sopro. Em nenhum momento, esse grupo fala qualquer coisa. O som que sai de seus corpos o faz ou pelos instrumentos ou pelos pés que seguem a marcação regular da percussão na marcha militar. Existe, portanto, um ritmo externo que permeia todo o grupo, dando a eles a impressão de serem — ao menos para quem observa de fora — um grupo uniforme e coeso.

Ainda que à primeira vista (à perspectiva de alguém que transita pela rua onde se realiza a performance, por exemplo), o grupo pareça uniforme, existem entre os atuantes que caminham para trás algumas diferenças em termos dos movimentos que realizam. Sim, os ritmos externos são similares, mas conseguimos perceber logo no início uma relação muito direta com o espaço externo por parte de Regina José Galindo, que caminha para trás olhando em um ponto fixo à sua frente e realiza a trajetória de maneira lenta, mas objetiva. Outra diferença são seus braços, que seguram o bastão na altura do queixo, em uma postura rígida da parte superior do corpo, enquanto os pés mobilizam o corpo na marcha. De modo geral, ela oferece uma imagem corporal firme e forte. Já nas imagens finais, chegando no Palácio Nacional, ponto final da caminhada e marco zero da cidade, os braços de Galindo

²² Aula Magna dada por Galindo ao instituto Tomie Ohtake em 4 de março de 2021. Acesso em 8 de março de 2021: https://www.youtube.com/watch?v=uwmRISo_2Uk

descem um pouco, destensionando os ombros e costas. Ao longo da caminhada, ela realiza o gesto de levantar o bastão na direção direita-alta, estendendo o braço por completo e relaxando o restante do corpo. Seus olhos estão quase sempre semi-fechados e suas sobrancelhas franzidas. Em uma das fotos de registro, ela parece quase sorrir.

Enquanto Galindo possui essa relação próxima com um espaço direto, isto é, um único foco de atenção em um ponto à frente que se distancia, os demais músicos não seguem essa mesma relação de concentração no que diz respeito ao espaço. Quero dizer, eles olham para a frente na maioria das vezes, mas não possuem, em sua maioria, um foco unidirecional, o que modifica a qualidade de movimento que expressam ao caminhar para trás e, portanto, a imagem que projetam de movimento quando observados individualmente. Enquanto alguns estão olhando para diversos pontos pelos quais passam, possuindo então múltiplos focos de atenção, outros deixam a relação com o espaço externo bem minimizada. Eles se concentram, dessa maneira, na relação com o próprio peso (e no equilíbrio ao longo da caminhada, modificado por ter que também suportar o instrumento) e com o tempo. Existe, dessa forma, um maior destaque ao ritmo interno para acompanhar a marcha — marcha enquanto música tocada em contextos militares e marcha enquanto caminhada — do que uma interação com o que e quem está ao redor.

Devo ressaltar, porém, que essas diferenças entre os sujeitos que compõem essa marcha para trás não são de fato observadas na imagem que transmitem como grupo. Ou seja, na maneira como são observados — pelas pessoas que caminham nas ruas e eu que observo o vídeo — o que projetam como imagem coletiva é um conjunto uniforme de corpos, quase como se essas pequenas diferenças de relação com o espaço fossem sublimadas, uma vez que fica evidente pra quem vê (rapidamente) a objetividade em caminhar lentamente para trás. Digo isso uma vez que voltei ao vídeo algumas vezes para ver o que tornava alguns dos membros ali distintos entre si. E mesmo assim, como dito anteriormente, não conseguimos ver todos por conta da relação espacial que eles fazem entre si (uma fila) e também por ter o meu olhar mediado por quem filma, que escolhe não filmar a todos individualmente, mas dar uma visão geral do grupo e de quem compõe as primeiras e últimas filas da marcha. Além disso, as imagens fornecidas no vídeo —

perspectivas do drone, de cima, e da câmera rente ao asfalto — reforçam esse caráter de estarem todos se movendo de forma igual.

Suponho que esse caráter de homogeneização do grupo ocorra para quem observa ao vivo *El Gran Retorno*. Isso porque, até mesmo os que estão parados, como os dois vendedores da loja *Jeans Center* que aparecem em determinado momento no registro, não observam cada um dos componentes da marcha, mas os *vêem passar*, fluir para trás. Quem não observa parado em um ponto fixo, atravessa em contra-fluxo essa marcha (e de alguma forma espelha a marcha militar para então se diferenciar), enquanto caminha para frente na calçada, tendo ainda menor ideia de que tipo de distinções aqueles indivíduos possuem entre si. Imagino que para quem caminha para frente, a sensação que fica é de fato a imagem de uma massa, um borrão de gente que caminha de costas e contra a direção à qual você está indo.

Sobre esses transeuntes, é válido analisar o que de comum percebemos em suas movimentações ao longo do registro da performance. Podemos perceber primeiramente dois grandes grupos (separando-os ainda entre espectadores e *performers*), onde parte está parada observando a banda passar enquanto outros caminham para frente. Desses espectadores-transeuntes, alguns seguem em direção ao marco zero da cidade e, portanto, com o mesmo destino que os 45 músicos e Galindo. Enquanto outros caminham na direção contrária ao grupo. Ainda assim, nessas possibilidades de caminhada, existe uma contraposição ou contra-fluxo na maneira como elas aparecem no vídeo em relação ao grupo que marcha em retrocesso. Sobretudo porque, ao longo do registro do vídeo, não se percebe nenhum transeunte caminhar para trás junto com os performers, ou seja, há essa contraposição entre os que caminham para frente e os que caminham para trás presente em *El Gran Retorno* (até mesmo ao caminhar na mesma direção, o Palácio Nacional). Em nenhum dos casos, essas caminhadas em grupo feitas por transeuntes-espectadores ou pelos *performers* projetam imagens de *ceder, hesitar ou retirar-se*, mas indicam, ao contrário, um movimento de ganhar terreno, de avançar no espaço.

Ainda que não seja o nosso foco nesta análise, é colocada em *El Gran Retorno* a paridade entre retrocesso e representação militar na medida em que nos

perguntamos que outras situações olham para essas caminhadas uniformizadas nas ruas. Isto é, se não fossem os 45 músicos e Regina José Galindo retrocendo, que outros grupos estariam em seu lugar ao marchar? A marcha, a marcha para trás, o percurso realizado e o próprio fato de que ainda que existe uniforme (não exuberante, mas uniforme) traz para *El gran retorno* esses paralelos com o caminhar militarizado. Desse modo, ainda que não estejam ali marchando, esses corpos militarizados são evocados enquanto imagem na performance e coexistem com os corpos que de fato estão ali em um híbrido não tão evidente de representar essa militarização e se diferenciar dela. As imagens desses dois grupos distintos entre si caminham juntas em *El Gran Retorno*.

É válido perceber ainda como o tempo difere entre os grupos que caminham. Nesse caso, acho oportuno não falarmos em velocidade. Afinal, acredito não ser aqui uma diferença somente entre quem caminha mais rápido ou mais lento. Isto é, como a própria palavra indica, os transeuntes são aqueles que *passam* e tem, por isso, um movimento em um tempo repentino, urgente e que se demora pouco onde está (curta duração). Em contrapartida, a massa que caminha para trás com instrumentos e bastões já possui em si uma relação muito forte com o ritmo regular, como é característico da marcha, mas também possuem entre si um tempo *sustentado*, ou seja, algo que não transita, ainda que caminhe. Algo que permanece em ação por um longo período, ainda que não pareça lento. Algo que avança, ainda que para trás.

E então temos aqueles que observam parados. Para esse grupo, não há uma sensação de que avançam. Tampouco percebo nesses atuantes que aparecem no vídeo uma relação unifocal de atenção. Ao contrário, me vejo tendo que observar aqueles diversos corpos que se movem, como reagem à presença do outro, que sentido parecem tirar daquele evento. Percebo o mesmo aspecto de se atentar aos demais (e, portanto, ter vários pontos de concentração e atenção indireta) entre os vendedores da loja *Jeans Center* e os dois homens sentados no banco da calçada. Os quatro parecem ver quais são as reações ali presentes e o que eles interpretam do que estão testemunhando enquanto evento, o que, nos movimentos que realizam, se traduz para uma *relação* que não acontece nem somente consigo mesmo, nem somente em direção a um objeto externo. Ao invés disso, o que

percebo haver em termos de estabelecimento de relações entre os que observam em paragem é um constante vai-e-vem entre espaço interno - as próprias sensações e impulsos - em relação ao ambiente que a cerca. Essa interação ocorre de maneira que esses atuantes são afetados pelo que observam (e, portanto, modificam-se durante essa ação de testemunhar este evento) ao mesmo tempo em que moldam o espaço ao seu redor, transformando com seus corpos a imagem que antes seria de *El Gran Retorno* desse fluxo ininterrupto de pessoas que caminham, marcham e transitam.

Isso quer dizer que quem caminha não é simultaneamente afetado pelo que acontece ao redor? Não necessariamente, mas o que gostaria de destacar é a maneira como essa relação entre espaço interno e espaço externo se apresenta na movimentação dos grupos presentes na performance. Então, ainda que possa ser esse o caso de quem marcha para trás na banda, de ser alterado internamente e alterar algo ou alguém externamente, os atuantes que caminham para trás possuem uma relação muito mais direta com quem e onde caminham. O que projeta uma imagem diferente de relação que os espectadores que marcham para frente organizam enquanto se movem.



Massa-Ré #1²³

²³ Fotos de Francisco Costa.



Já no Rio de Janeiro, “um grupo de brasileiros, trajando camisas brancas com as inscrições 2016 (frente) e 1964 (costas) em preto, caminha lentamente, silenciosamente e de costas pelas ruas da cidade com as mãos espalmadas para baixo” (ELILSON, 2017)²⁴.

A ação Massa-Ré acontece em três momentos distintos de 2016 no Rio de Janeiro. São três percursos no total. O primeiro, em 1 de abril, desde a Praça da Cinelândia até a Central do Brasil; o segundo, em 7 de setembro, da Praça da Cinelândia até o Museu do Amanhã; o terceiro, no dia 19 de novembro, da Praça da Cinelândia à Praça da República. Além das pessoas que caminham para trás, muitas caminham para frente, outras ficam paradas, outras tentam se unir ao grupo caminhando para trás, mas sem a camisa 2016/1964. Eu, de 2019 a 2021, leio e vejo as fotos e registros da Massa-ré no Rio de Janeiro, em meio a um Brasil pós 2016-2018-2020.

²⁴ Os que caminharam para trás em Massa-Ré #1: Elilson, Ana Paula Penna, André Rodrigues, Andréas Gatto, Carla Souza, Chris Ayumi, Diogo Liberano, Flávia Neves, Francisco Costa, Gleisse Paixão, Hugo Grativol, Joanna Poppe, Lúx Nègre, Márcio Machado, Maria Baderna, Mayara Yamada, Regina Medeiros, Thaís Barros e Virgínia Maria.

Os que caminharam para trás em Massa-Ré #2: Elilson, Ana Kemper, Inês Palmeiro, Jan Macedo, Jojo Rodrigues, Maria Acselrad, MariaBaderna, Maria Luisa Mendes, Maria Palmeiro, Nathália Mello, Otávio Leonidio, Patricia Kirilos Naegale, Renata Caldas, Vanessa Matos e Yanna Bello.

Os que caminharam para trás em Massa-Ré #3: Elilson, Ana Kemper, Camille Mello, Clarice Rito Plotkowski, Fernanda Canavêz, Flavia Oliveira, Lucas Fontes, Luiza Leite, Maria Baderna, Renata Caldas e Samara Lacerda.

O programa performativo descrito acima por Elilson é objetivo. Na performance, vemos pessoas desdobrarem mais ações além da de caminhar para trás, de maneira lenta, silenciosa e de costas. Espalmar as mãos para baixo na lateral do corpo. Mostrar as mãos em diferentes alturas: alguns próximos à cintura, outros ao quadril, outros ainda com os cotovelos dobrados e as mãos direcionadas para as laterais ou com as mãos à frente do corpo, mas manter o gesto. Caminhar para frente na mesma direção dos que caminham para trás. Caminhar sozinha olhando para trás, em direção ao grupo que caminha em massa-ré. Parar para assistir e conversar sobre o golpe e a ditadura militar. Bater com guidões de bicicletas nos corpos de quem caminha para trás. Questionar os significados da palavra protesto. Aplaudir. Gritar “Fora Temer”. Olhar atentamente e segurar um fuzil. Ordenar que quem estiver caminhando para trás suba na melhor calçada. Perguntar o sentido de 1964 nas camisas. Dizer que quem caminha para trás é desocupado. Oferecer os pratos da própria casa para lavar.

Segundo Elilson,

“os pontos de início e término da caminhada são preestabelecidos em consonância a fatos históricos (...) [A performance que] ocorreu no dia 1º de abril de 2016 (...). A escolha da data se deu, em grupo, pela incidência histórica: dia em que o golpe militar de 1964 completou 52 anos. O percurso que programei, obedecendo a consonância histórica orientada pelo programa, teve como ponto de partida a Praça da Cinelândia, local onde ocorrem, de modo geral, diversos protestos na cidade e onde ocorreram, de modo particular, manifestações contra o golpe jurídico-midiático de 2016; e como ponto de chegada a Central do Brasil, local onde o ex-presidente João Goulart professou, no dia 13 de março de 1964, para 200 mil pessoas, um discurso que, dias depois, foi deturpado pelos militares e veiculado pela mídia como “comunista”, gerando reações como a Marcha da Família com Deus pela Liberdade e ocasionando, por fim, o golpe em 1º de Abril daquele ano” (ELILSON, P. 126-127,2017).

Ainda segundo o autor, a ideia da caminhada para trás veio a partir de um sonho, em que o ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva era assassinado e, do meio de uma praça, Elilson vê um grupo de pessoas correndo de costas vestindo as cores verde e amarelo. Assim, a performance é pensada já a partir dessa imagem da caminhada em ré, em que se modifica o tempo da ação correr para a ação caminhar. Na verdade, caminhar lentamente, continuamente e de maneira silenciosa para trás. O

“silenciosamente” aqui é acompanhado da ausência das cores vermelha, verde e amarela nas camisas usadas por parte dos atuantes nas performances.

Há uma outra premissa que deve percorrer a caminhada descrita por Elilson, que é o gesto das mãos espalmadas, comumente associado com momentos de dúvida e estupefação. Um gesto que, assim como a caminhada lenta, mostram-se também como procedimentos de prevenção (ibid). Isso porque, em meio aos tropeços da caminhada para trás, o corpo com as mãos espalmadas ocupa maior espaço e se encontra em maior estabilidade por ter seus membros direcionados para mais de uma direção, sejam essas escolhas ter as mãos mais à frente do corpo, ou em suas laterais. Elilson disse ser esse gesto um símbolo para uma caminhada que, ainda que seja em recuo, indique resistência. Segundo o autor “estou sendo empurrado para trás, mas estou resistindo” (ibid) e, ao fazer tal gesto, a distância entre o polegar e os outros dedos fazem suas mãos apontarem para o chão que se compartilha e pelo qual se passa. Espalmar as mãos também mostra o pulso daquele corpo que caminha para trás.

Ainda que nessa configuração de caminhada em grupo para trás em corpos-parede (uma imagem que associo ao ver as fotos dos performers com essa imagem de um corpo achatado, pressionado, empurrado que atravessa o espaço), como grupo, não percebemos uma movimentação em bloco. Ao contrário, vemos nas fotos de uma mesma ação de Massa-Ré, como as lideranças e as escolhas de quem fica deixado para frente mudam, reposicionam-se e estabelecem entre si posições não-fixas ao longo do percurso.

Em dois momentos, ao longo de Massa-Ré #2 e Massa-Ré #1, percebo uma das que caminham de ré com camisas 2016/1964 olhando para trás e na outra ocasião, outra performer olhando para as próprias mãos. Nos demais registros, todos os participantes olham para a frente, para tudo do que se ganha distância. Vêem a cidade passar em *zoom out*, como colocado por Elilson, “do céu aos inúmeros corpos deitados no chão; dos monumentos às fezes de gente; das rachaduras ao concreto armado” (ibid).

A relação de atenção com o espaço ao redor também não é uniforme entre os atuantes. Alguns possuem, na realidade, uma falta de atenção com o espaço externo, enquanto a maioria possui um foco único, caminhando para trás enquanto se relaciona diretamente com algo que estava à sua frente. Dessa maneira, existe entre os performers cujos nomes foram colocados acima, pouco espaço para uma relação *de olhar* que seja voltada para o que ocorre ao redor. Noto esse aspecto no movimento deles, uma vez que é inevitável ter parte da sua atenção voltada para o espaço em 360°, especialmente nessa situação em que se caminha de costas. Como Elilson descreve, existem os tropeços e desequilíbrios, mas a maneira como essa caminhada de costas escapa dos nossos padrões de movimentação cotidiana demanda uma concentração redobrada nessa ação que realizamos todos os dias. Da mesma forma, pelos relatos, vemos que diversos aspectos do que se deixa no percurso são percebidos, assim como as intervenções dos que não estão caminhando para trás. E, no entanto, a imagem que temos desse grupo é de uma relação objetiva com o destino para o qual caminham e com o ponto que deixam à frente. É uma relação unidirecional no olhar.

Essa reflexão me leva a concluir que o que temos como questão central na movimentação desse grupo não é precisamente a *relação que estabelecem* entre os corpos com os quais se movimentam, mas precisamente a progressão no espaço, naquele percurso que foi previamente traçado. Existe, portanto, uma posição de resistência do corpo - a forma parede, o tensionamento da nuca, os olhares em sua maioria unifocados, o tempo sustentado, o silêncio - para manter-se em progressão nessa união entre pontos de partida e chegada. Mais uma vez, reforço que, como questão central, essa é a imagem principal que projetam como grupo para quem observa o seu movimento. Por trás dessa questão central, estão os impactos das intervenções externas nos impulsos internos dos sujeitos que caminham, as diferenças entre eles, o terreno irregular na rua que desequilibra, dentre outros estímulos.

No que diz respeito aos que não usam as camisas 2016/1964, Elilson compartilha diversos relatos de intervenções, algumas das quais foram colocadas acima enquanto ações. É interessante notar como temos os movimentos de fluxo de pessoas em Massa-Ré #1. Podemos observar na imagem que todos caminham na

mesma direção, mas diferem-se através das frentes que escolhem assumir no percurso, incluindo uma transeunte que parece se juntar ao grupo caminhando para trás enquanto olha para onde está indo.

Já em *Massa-Ré #2* (2016), as reações são mais intensas, como descrito nos relatos de Elilson. O avanço do ano de 2016, com o processo de golpe-impeachment acirra a polarização política brasileira e a urgência de se saber a qual grupo as pessoas vestidas com as mesmas camisas fazem parte. Em algumas dessas ações, os sem camisas 2016/1964 questionam, perguntam o sentido da palavra “protesto”, demandam que aqueles que caminham para trás arrumem o que fazer e o fazem de dentro de seus trabalhos no ônibus e na rua. Existem, segundo os registros, muitos que observam. Encaro essa observação como um contrafluxo. Se antes, na primeira caminhada, tínhamos essas vinculações ou contraposições ao evento expressas de maneira cinética, em movimento andando para frente ou para trás, aqui, em meio aos desfiles de 7 de setembro, o contrafluxo aparece como ora a opção de estar parado em contraposição ao andar, ora a opção de falar em contraposição ao silêncio do outro grupo. Dessa maneira vejo os soldados do exército em uma das fotos que olham atentamente os corpos em massa-ré enquanto eles estão em bloco, parados e segurando seus fuzis, com mãos e armas apontados para baixo. E também assim encaro as perguntas, comentários e constatações lançados à massa, essas que ficam sem respostas: “O que vocês apoiam? Desocupados! Que bando de otários! Está claro que apoiam Lula e Dilma, é só olhar para eles. Por que estão fazendo isso hoje? O que significa dezesseis-meia-quatro? Hoje se comemora o quê? Por favor, me falem alguma coisa! Digam qualquer coisa. Vocês já me fizeram parar, não é justo eu ir embora sem entender. Como vou chegar em casa bem desse jeito?” (ELILSON, 2017).

Da maneira como vejo, esse entender/não-entender do que se trata, de quem se trata, qual o sentido de tudo aquilo que acontece em *Massa-Ré*, além dos gritos e movimentos de quem decide participar, as paragens com fuzis ou sem eles, só reforçaram, em 2016, a necessidade de se “resolver” a qual grupo determinado sujeito pertencia. Em que coletivo aquela pessoa estava inserida e porque. A dúvida torna a vida em coletivo mais difícil para esses transeuntes — um pouco no sentido

da mulher que perguntava como ia chegar bem em casa depois daquele silêncio em Massa-Ré (ibid).

Compreendo também esse ensaio da experiência de se estar em coletivo como uma reunião de massas em um contexto crescente de polarização. Massas, que são esse tipo de coletividade em que aparentemente sublimamos nossas diferenças para assumir uma frente única. Digo aqui assumir uma frente única de maneira literal, uma vez que determinar para onde se vai ou para onde se vira a bacia, em meio ao evento proposto em *Massa-Ré* e em *El Gran Retorno*, é assumir uma posição de maneira coletiva.

Assim Massa-Ré se aventura ao experimentar essa coexistência de massas que caminham em conjunto ou para trás ou para frente, seus questionamentos, movimentos e paragens, coexistindo em tempo e espaços compartilhados. Massas, no plural, uma vez que lidamos majoritariamente com as posições de caminhar para frente e caminhar para trás enquanto tomadas de decisões e pertencimento a um grupo. Uma vez pertencente a esse grupo, não temos na performance uma distinção clara entre um membro e outro, mas sim essa ideia de volume coletivo. Dessa forma, o que fica como questão central é a coexistência desses dois volumes (cujos sujeitos ficam indiferenciáveis entre si) que percorrem as ruas, seja avançando ou recuando.

Em ambos os casos - em que paragem e palavras são usadas como ações de interação com a performance -, esse grupo dos que não fazem parte da massa-ré colocam em seus movimentos a *relação* como questão central. Ou seja, mais uma vez, essa postura de observação nos aponta para uma relação de contínua troca entre espaço interno e espaço externo. Nessa transição, em que alguém se relaciona de uma maneira tridimensional com o espaço ao redor, o sujeito se deixa moldar pelo que acontece, ao mesmo tempo em que modela e impõe limites e marcas no ambiente ao redor.

Daqui, do Rio de Janeiro de 2022, não posso deixar de pensar *Massa-Ré* como uma série de eventos artísticos em que essas indagações e encontros de grupos ensaiam a possibilidade de se estabelecer contato com os grupos nos quais não me

reconheço, ou dos quais discordo. Isso porque essa dubiedade entre “O que vocês apoiam?” e os questionamentos que essa caminhada coletiva para trás suscitam só se intensificam entre os meses de abril e novembro de 2016 quando os percursos são realizados. Eu, que observo aqui do presente num país cuja democracia vem sofrendo ataques frequentes em sua história, consecutivos nos últimos cinco anos, tenho também pesadelos com as Massas-Ré que vestem camisas 2016, 2018, 2020, 2021, 2022/1964, nas quais corremos para trás com as mãos não mais apontando para o chão, mas talvez protegendo o restante do corpo, a frente do rosto, os órgãos vitais.

Noto ainda a diferença entre essas caminhadas para trás propostas por Galindo e Elilson, na medida sobre o que geram em termos de sentido. Nomeei nos dois eventos a presença forte de uma imagem de massa entre esses grupos. Isso porque conseguimos perceber “volumes coletivos” que caminham ou para frente ou para trás. Os movimentos dos sujeitos são distintos entre si, mas por terem esse fator de “indiferenciação” atuando na sua organização como grupo, essas distinções ficam sublimadas para o que apareça seja a posição do grupo.

Em *El Gran Retorno*, percebo essa indiferenciação atuando mais fortemente, até pelas observações aqui feitas na análise dos movimentos em Massa-Ré. Também na performance guatemalteca temos um maior número de integrantes performando, o que é algo a ser considerado quando estudamos esse agrupamento intitulado massa, em cuja *quantidade de sujeitos envolvidos* é importante.

Podemos ainda mencionar a ligação dessa escolha de agrupamento associadas ao contexto militar em *El Gran Retorno* - que se utiliza da mesma data, das mesmas ruas e do mesmo aparato “marcha” na ação e da polarização política vista no contexto brasileiro em Massa-Ré. Em ambos os casos, entra em jogo com as formações coletivas de massa a ideia de rapidamente organizar os sujeitos em grupos distintos, cujas características os unam em um conglomerado uniforme e cujas discordâncias sejam silenciadas para que o aspecto de união grupal seja realçado.

Também em comum, temos a questão mais evidente que é o espaço dinâmico criado ao se caminhar para trás, onde ambas performances apresentam grupos que transitam nessa dimensão para frente/para trás. Nos estudos coreológicos, a inversão desse fluxo habitual do caminhar traça relações com o tempo e a tomada de decisões, aqui feitas em grupo. Não à toa Regina José Galindo descreve a performance como “foi como retroceder e obrigá-los a retroceder” e não coincidentemente Elilson associa a ação de retroceder aos números (2016/1964) vinculando esse deslocamento na sagital a uma temporalidade.

Se olharmos para o corpo (o que move), nas duas performances temos uma divisão explícita entre unidade inferior e unidade superior, cuja separação ocorre a fim de que uma possa estar estável para que a outra possa se mobilizar. Isso se reforça quando a unidade superior é encarregada de segurar um bastão, um instrumento, espalmar as mãos estendendo os braços enquanto as pernas não cessam seu fluxo de colocar-se uma atrás da outra.

Ao nomear as performances propostas por Galindo e Elilson como experimentos de formação e mobilização de diferentes coletivos por dispositivos de coexistência, tenho em mente o que a pesquisadora em dança e performance Lucía Naser Rocha propõe quando diz que “pensar a partir da cidade é pensar em um sistema concreto de convivência e organização; corpos, um espaço, um governo administrador que, como coreógrafo (ou como coreopólicia), tenta regular os espaços do comum” (2017, n/p). Os que marcham para frente nas duas performances continuam a seguir, imediatamente criando essa imagem de contra-fluxo, de estar na contramão ou na contra-corrente. De estar contra.

E sim: ao ler as palavras contra-fluxo, contramão, contra-corrente, estar contra, caminhar para trás e caminhar para frente acrescidas à própria ideia de marcha somos levados a pensar em enfrentamento ao invés de coexistência enquanto dispositivo cênico coletivo. Utilizo aqui o “pensamento sistêmico” em que algo pode ser visto como “isso e aquilo” ao invés de “isso *ou* aquilo” (MIRANDA, 2012). De modo que ainda que se coloque esses prefixos que nos levam a pensar em enfrentamento e, ainda que possamos perceber ao longo das performances grupos

que se diferenciam entre si, existe entre eles um espaço compartilhado no qual se gera experimentos de coexistência entre esses grupos.

Colocar o corpo na rua, tornando-o público e expondo-o ao espaço comum da cidade - onde múltiplos agentes e poderes se confrontam e disputam lugares —, é um gesto coreográfico desprivatizador que através de ferramentas coreográficas recusa o marco seguro da instituição artística e dos procedimentos políticos, para experimentar o ser-com-outros no marco convivial e aberto da comunidade e do espaço e tempo coletivos. Nesse sentido, se a dança ensina seus profissionais a cuidar de seu corpo, a reservá-lo como sua “ferramenta de trabalho” e desta forma privatizá-lo, a marcha e a manifestação convidam a colocar o corpo em público, a colocar-lo em exposição, a tratá-lo como o de mais um trabalhador, a desimunizar-se, a encontrar na comunidade o risco ou a exposição transformadora. Convidam a abandonar a quietude que estava submersa a performance em sua lenta ontologia e a mobilizar-se por aqueles que não são autorizados a se mover (ROCHA, s/p. 2017)²⁵.

De fato, as performances *El Gran Retorno* e *Massa-Ré* se utilizam da mobilização urbana como forma de materializar a coexistência (ou um laboratório de convivência) entre grupos através da ocupação de espaços de trânsito da cidade, em ambos os casos fazendo referência a pontos específicos que fizeram parte de uma história que os transeuntes dividem coletivamente enquanto habitantes da Cidade da Guatemala ou do Rio de Janeiro. E, ao fazer isso, colocam a público os corpos ali na rua organizados em grupo em uma marcha, como coreografia para mobilizar (ou desanestésiar) o espaço e os transeuntes envolvidos. Ou ainda, para friccionar essa divisão e separação entre sujeitos.

Mais do que isso, Galindo e Elilson colocam em pauta o que Fischer-Lichte diz na epígrafe deste capítulo sobre a impossibilidade não reagir ao outro, o que significa que as performances colocam essa coexistência material dos corpos até mesmo nas decisões que os antes transeuntes e agora também sujeitos participantes de *El gran retorno* e *Massa Ré* realizam. Levantar e esbravejar, questionar sobre quantas

²⁵ No original: Poner el cuerpo en la calle haciéndolo público y exponiéndolo al espacio común de la ciudad – donde múltiples agentes y poderes se confrontan y disputan lugares –, es un gesto coreográfico desprivatizador que a través de herramientas coreográficas rechaza el marco seguro de la institución artística y de los procedimientos políticos, para experimentar ser-con-otros en el marco convivial y abierto de la comunidad y el espacio y tiempos colectivos. En este sentido, si la danza enseña a sus profesionales a cuidar su cuerpo, a reservarlo como su “herramienta de trabajo” y de esta forma privatizarlo, la marcha y la manifestación invitan a poner el cuerpo en público, a exponerlo, a tratarlo como el de un trabajador más, a desimmunizarse, a encontrar en la comunidad el riesgo o la exposición transformadora. Invitan a abandonar la quietud en la que se había sumido la performance en su ontología lenta, y a movilizarse por aquellos a quienes no se les permite dejar de moverse.

mortadelas as pessoas de camisa 2016/1964 estariam ganhando do governo, parar e olhar, não fazer nada e continuar comprando roupas na loja que beira a marcha. Suas ações, como as descritas por Elilson no relato de *Massa-Ré*, deixam turvas as classificações de espectadores, autores ou de apenas sujeitos que coexistem.

Portanto, a maneira como esses dois eventos propõem dinâmicas entre grupos e como ambos partem, sobretudo, dessa opção por estar na rua “fazendo coisas acontecerem” ou ainda “fazendo arte” nos é aqui interessante. Mais ainda, tomo o que Lucía Naser Rocha diz sobre o experimentar o “ser-com-outros” como esses laboratórios de convivência que são realizados em *Massa-Ré* e *El Gran Retorno*. Isso levando em consideração que a duração das performances não garante de fato uma experiência de convivência ou coabitação mediante à sua durabilidade, mas geram momentos em que se torna possível experimentar o “ser-com-outros”. Ou seja, experimenta-se coexistir em um espaço compartilhado, em coletivo, com sujeitos outros com os quais concordamos e com os quais discordamos. Com os quais nos reconhecemos ou não, nos parecemos ou não, nos associamos ou não.

Rancièr (2017) observa as fronteiras das funções dos participantes se borrarem em situações em que experimentamos esse “ser-com-outros” dentro das propostas de emancipação do espectador. Para o autor, tais propostas cênicas não só reforçam o caráter coletivo, mas retomam a característica de assembleia do teatro (que aqui amplio para a cena).

O teatro mostrou-se como uma forma da constituição estética - da constituição sensível - da coletividade. Entenda-se aí a comunidade como maneira de ocupar um lugar e um tempo, como o corpo em ato oposto ao simples aparato das leis, um conjunto de percepções, gestos e atitudes que precede e pré-forma as leis e instituições políticas. O teatro (...) foi associado à ideia romântica de revolução estética, não já no sentido de mudar a mecânica do Estado e das leis, mas sim as formas sensíveis da experiência humana. Reforma do teatro significava então restauração de sua natureza de assembleia ou de cerimônia da comunidade (RANCIÈRE, Jacques. 2017, p. 11).

Vale lembrar que nosso intuito aqui não é transformar a rua em um lugar romântico do fazer artístico, mas perceber como, em ambas as performances, é a escolha dessa ação de caminhar nas ruas o grande dispositivo de gerar encontros com

pessoas que talvez não vissem a mesma marcha na caixa preta teatral ou no cubo branco da galeria.

Os casos aqui analisados não se afastam do teor espectacular — cuja visão e distância entre grupos de performers e espectadores é fator importante para aqueles que testemunham o evento (até quando essas circunstâncias são contestadas como veremos mais à frente em *De Repente tudo fica preto de gente*). Não observamos nas performances aqui reunidas a ideia do espectador que “quanto mais ele contempla, menos ele é” (DEBORD, 1992, P. 16 *apud* RANCIÈRE 2017 P. 12). No entanto, uma característica importante que permeia todos os exemplos citados aqui na pesquisa é o fato de que nenhum desses trabalhos coloca o espectador *diante* de algo, mas circunda-o com a performance, arrastando-o “para o círculo da ação que lhes devolve a energia coletiva” (RANCIÈRE, 2017, p.13).

Massa-Ré e *El Gran Retorno* também “explodem” em lugares inesperados e fora da caixa. E o fazem pensando com esses lugares e contextos. Quero dizer, é através dessas mobilizações na rua que se gera imprevisíveis encontros entre sujeitos. Imprevisíveis como os encontros sempre são, mas hoje podendo *gerar enquanto coletividade* uma diversidade e dissenso maiores entre espectadores-participantes-corpos-co-existentis do que talvez os espaços “tradicionais” da arte o fariam. O que, evidentemente, torna todo o aspecto de coexistir um pouco mais complexo e em direção à relação entre coletividades que viemos estudando, as alianças .

Se Rancière falava no teatro como “Lugar onde uma ação é levada à consecução por corpos em movimento diante de corpos vivos por mobilizar” (ibid, p. 9), na rua os corpos encontram-se já em movimento. Nas caminhadas para trás, o que Galindo e Elilson constroem são mobilizações de diferentes sujeitos em relação ao que ali acontece: uma marcha-ré. Tais mobilizações criam espaços dinâmicos entre esses grupos, ativados pelas performances.

Então talvez seja momento para nos ater a essas duas noções importantes e que permeiam os estudos de caso ao longo da dissertação: a noção de assembleia e a de mobilização. Em *Critical Moves* (1998), Randy Martin tem como próposito

desestabilizar as maneiras tradicionais de se pensar dança e política a fim de ver mais profundamente a ligação entre esses dois campos.

Para o autor, política é o campo que reúne as forças que elaboram o mundo social cuja dinamização é o que constitui a diferença entre os sujeitos. Ainda para Martin (ibid, p. 3) “as teorias políticas estão/são cheias de ideias, mas elas têm sido menos bem sucedidas em articular como a participação concreta do trabalho necessário para executar essas ideias é reunido através do movimento de corpos no tempo e espaço sociais”²⁶. Por isso, é importante aqui que essas ideias dispostas na dissertação sejam articuladas a partir das práticas artísticas reunidas nos estudos de caso, que são vistas como momentos em que essas possibilidades de se gerar outros tipos de vivência em coletivo são ensaiadas. Indicando não somente como as relações entre grupos foram pensadas nessas obras, mas também evidenciando a dinâmica prática entre produção e produto nas performances reunidas.

Mobilização embasa esse processo de como corpos são feitos, como eles se reúnem, e como a demanda por espaço produz um espaço de demandas identificáveis através de uma atividade prática. A mobilização incessantemente mistura metáforas de tempo e espaço porque coloca em display os meios pelos quais um é transformado no outro. Se movimento pode ser organizado em uma rede de tempo e espaço, mobilização é o que gera essa rede (Ibid, p.4).

Ao invés de pensarmos portanto que existem forças externas na política que irão nos mover a organizações mais igualitárias entre grupos, gostaria de pensar, como Martin, se conseguimos atingir essas organizações políticas por meio da mobilização. Nessa perspectiva, mobilização é um meio e não um fim. Essa orientação muda, portanto, a questão sobre como mobilizar as pessoas, que passa a ser o que mobilizar as pessoas - no nosso caso de estudo, o que a ação de mobilizar grupos - gera enquanto organização política. É com esse intuito que trago as análises desses eventos artísticos e com elas aprendo sobre como gerar politicamente organizações e diferentes relações entre coletivos.

²⁶ No original: Theories of politics are full of ideas, but they have been least succesful in articulating how the concrete labor of participation necessary to execute those ideas is gathered through the movement of bodies in social time and space.

Tendo em vista as performances aqui colocadas de Galindo e Elilson, podemos estabelecer um tipo de análise em que andar para trás significaria uma comparação sobre retornar a ideias ultrapassadas da História como possibilidades para o presente. De fato, o final da descrição da performance guatemalteca é colocado como “uma metáfora do retrocesso social e político que se vive tanto no país quanto no restante do mundo”²⁷. E ainda que esse movimento dialogue em comparação com os contextos políticos do Brasil de 2016 e da Guatemala de 2019, as pontes em comum entre os eventos *Massa-Ré* e *El gran retorno* vão muito além da metáfora obtida da ação de andar para trás.

O ponto de partida em *El Gran Retorno* é definido como o edifício da polícia no centro e o ponto de chegada é o Palácio Nacional, não coincidentemente o kilometro zero da cidade. Já em *Massa-Ré #1* (o #1 como determina o artista, uma vez que a performance foi realizada três vezes), o grupo fez a caminhada da Cinelândia à Central do Brasil no dia 1º de abril de 2016, dia que é conhecido como aniversário de 52 anos da ditadura militar e também dia da mentira²⁸. Segundo Elilson (2018), o ponto de partida marca ainda o lugar onde diversos protestos alinhados à esquerda política do país aconteceram e estavam acontecendo em 2016 pelos que eram desfavoráveis ao golpe “jurídico-midiático” contra a ex-presidente Dilma Rousseff. Além disso, o ponto de chegada é o mesmo local em que o também ex-presidente João Goulart realizou um discurso em 13 de março de 1964, posteriormente veiculado como comunista e sendo apresentado como justificativa para o golpe de Estado em abril do mesmo ano. A Central do Brasil é ainda ponto-chave na malha de mobilidade urbana do Rio, por ser o terminal de inúmeras linhas de ônibus e conexão entre os serviços de trem da Supervia, do Metrô Rio e do VLT, com vagões e veículos indo e vindo de todas as partes da cidade e municípios da região metropolitana. Ao caminhar por essas ruas nesses dias em específico, portanto, *Massa-Ré* e *El Gran Retorno* sinalizam também a existência desses grupos do passado e do presente, oriundos de pontos diferentes do espectro político brasileiro

²⁷ Descrição encontrada no site da artista: <http://www.reginajosegalindo.com> Acesso em 07 de abril de 2020.

²⁸ A convergência de datas é ainda motivo de disputa entre historiadores, que afirmam que ainda que o processo tenha tido início na madrugada do dia 31 de março, só teve vigência declarada no dia 01 de abril de 1964.

e guatemalteco, mas que procuram formas de se mobilizar coletivamente ainda que dividam o mesmo espaço.

Friso, portanto, a relação *entre* esses grupos e entre esses grupos e o espaço que percorrem em coletivo em Massa-Ré e em *El Gran Retorno*. Através dessa articulação - tanto em movimento quanto no que constroem no campo do sensível - observamos apontamentos para uma experiência de justaposição e contato entre grupos discordantes através das ações artísticas.

Além disso, esse apontamento não ocorre somente pela coexistência desses grupos no mesmo espaço, mas pela maneira como a massa de espectadores que observam em paragem, a massa de consumidores que continuam seus movimentos urgentes, ou seja a massa militar da marcha operam um compartilhamento e copresença de temporalidade e lugar. Defendo que a maneira como as duas performances se utilizam desse movimento não se dá somente através da ideia de retroceder para ilustrar uma metáfora, mas também agencia questões acerca da mobilidade coletiva através de temporalidade e lugar pela maneira como se relacionam com os pontos que dividimos na cidade e em seu passado histórico. Retroceder de maneira concreta a perpassar esses pontos faz com que tais episódios sejam ali reunidos de modo a ativarem um circuito espacial e temporal sobre o que dividimos coletivamente como passado.

E já que faz parte da metodologia dessa pesquisa, poderíamos dizer ainda que Eliilson e Galindo lembram o futuro que dividiremos enquanto sociedade, tendo em vista que possuímos nos contextos sócio-políticos da Guatemala e do Brasil diferentes grupos que defendem narrativas, estéticas e ideologias muito distintas acerca de seu passado e futuro. Poderíamos nos deter aqui em tentar analisar como essas disputas narrativas se reverberam nos espaços da cidade, coreografando-a. No entanto, meu objetivo em reunir essas performances aqui é vê-las como experimentos em que diversas perspectivas estético-ideológicas e seus sujeitos defensores coexistem em uma mesma caminhada para trás.

Indo além, e tendo em mente que em ambas as marchas existe o ato também de manifestação de pôr o corpo em caminhada nas ruas, Elilson e Galindo fazem-no através do que Diana Taylor intitula “política das paixões”. Nas palavras de Taylor,

Por políticas das paixões, então, eu me refiro à mobilização dos afetos para fins políticos a níveis coletivos, estruturais e trans-ideológicos que rodeiam a organização tradicional de partidos e práticas políticas (como *lobby* e votação) (TAYLOR, 2013, n/p.).

Nesse artigo publicado em 2013, Taylor traz para análise diversas manifestações e performances que envolvem a tomada de decisões políticas forjadas através de luta afetiva e corporal. Com isso, a autora aponta uma despolitização da chamada “política”, em que o uso de uma política das paixões que recusa as instituições tradicionais e atua em suas manifestações por meio de ações encenadas entra em prática, mais do que através de discursos ou instituições. Pensando essa ideia de despolitização da política, ao trabalhar o conceito de Taylor, pensamos que tais práticas de colocar o corpo na rua podem avivar a ideia de “dancificação da política” trazida por Lucía Naser Rocha (2017) ao falar sobre como trabalhar para a mobilização através da mobilidade urbana.

Quando olhamos essa perspectiva de Taylor lado a lado, portanto, com o que vinha sendo discutido antes, é possível compreender *Massa Ré* e *El gran retorno* como eventos nos quais se experimenta a mobilização afetiva coletiva das narrativas que permeiam os lugares e momentos históricos que dividimos enquanto sujeitos através de ações e movimentos corporais.

Mais do que isso, analisar tais aspectos dessas performances nos é relevante aqui para o estudo sobre maneiras de se organizar coletivamente em cena porque os experimentos propostos por Galindo e Elilson levantam tais disputas que são defendidas segundo múltiplas perspectivas. Notamos tais aspectos ao ler os relatos colocados por Elilson sobre os transeuntes e outras pessoas que passam a participar de Massa-Ré. Ou ainda, como a organização entre andar para frente ou andar para trás no vídeo de *El Gran Retorno* simbolizam narrativas distintas sobre o uso da rua que anualmente recebe aquela marcha. A relevância do corpo nessa organização da mobilização política e coletiva na cidade também estão presentes

nos corpos dos músicos atentos ao ritmo das marchas e não ao espaço, no comentário da espectadora-*performer*-corpo-coexistente que aponta para as camisas 2016/1964 e diz “Olhe para eles, é claro que apoiam a Dilma”, está no corpo dos soldados com os fuzis e dos que gritam “Desocupados!”.

O que pensamos aqui agora é exatamente como atingir essa mobilização tomando esse encontro e essa coexistência como ponto de partida. Em que se põe em dúvida a polarização e se turva os espaços de discussão através de ações de corpo em meio à cidade. Ou seja, mais do que propor ações que falem *sobre* corpos que se movem no tempo e no espaço enquanto metáfora, os agrupamentos que se organizam durante esses eventos dialogam com os espaços da polícia na Guatemala, da manifestação política no Rio de Janeiro, dos pontos de passagem nos centros urbanos, da avenida principal das marchas militares guatemaltecas, do fluxo do comércio nas ruas, do Palácio Nacional, de um retorno a lugares em que se fazem discursos, de volta ao ponto que se estabelece como zero.

Os pontos de partida e chegada, quando conectados pelos movimentos propostos nas performances, recolocam em cena e recontextualizam grupos aliados e inimigos históricos, além de pôr em prática maneiras de contar novamente o que fica registrado como lembrança do passado que dividimos enquanto país. Retroceder a esses lugares, conectá-los através da marcha-ré e da caminhada em contra-fluxo em momentos de “retrocesso político” é ação presente de empiricamente voltar ao passado como prevenção do que pode se repetir no futuro.

É preciso ir para trás na linha do tempo somente para entender a história e nosso presente; mas não dar um passo mais que nos faça retroceder. Em tempos em que o mundo parece ir em retrocesso para nos levar de volta ao obscurantismo, é necessário avaliar o momento presente e sacar forças do passado para evitar que sejamos arrastados pelo caminho equivocado. Em tempos em que o fascismo parece ganhar intensidade, é necessário reativar nossa atitude de luta a fim de que fantasmas do passado não nos surpreendam (GALINDO, 2020²⁹).

Nesse subcapítulo, foi importante, portanto, trazer os experimentos coletivos de coexistência colocados por Galindo e Elilson quando saem às ruas para retroceder. Isso porque tenho em vista que ambas as performances tratam dos percursos

²⁹ <https://mitsp.org/2020/o-grande-retorno-nenhum-passo-atras/> acesso em 07 de abril de 2021.

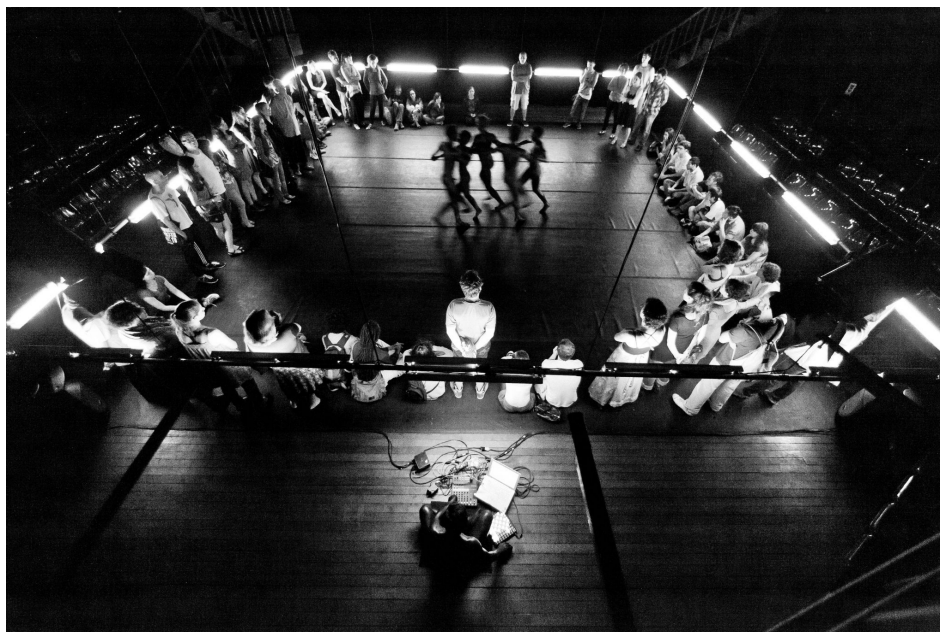
históricos impressos no que é visto “em *zoom out*” enquanto os *performers* caminham para trás. Sendo importante reforçar que essas caminhadas e interações entre lugares e temporalidades históricas fazem corpo e fazem grupos (criando, portanto, momentos em que se gera a sensação de pertencer a uma coletividade). E por isso entram aqui em nosso campo de interesse e conjunto de ações a observar. Ou ainda, da coexistência que se dá a partir das escolhas cinéticas e políticas (e, portanto, de mobilização) entre os corpos que estão nas ruas no momento desses eventos artísticos. Tais escolhas refletem, por consequência, as fricções e encontros entre grupos que construíram nosso passado histórico ou que, tendo no cenário macropolítico seus representantes, definem nosso presente e futuro.

Indo além, observar essa fricção nos é aqui importante na medida em que denuncia uma proposição de massa que, ao “potencializar a diferença circulante nas ruas” (ELILSON, 2018), caminha em direção à multidão:

Uma vez que “as práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2009, p. 17), ações performativas em espaços e eventos de trânsito urbano, podem tornar visíveis outros modos de agir na cidade, bem como deixar mais visíveis ineficácias das maneiras de fazer estagnadas e respaldadas pelos mecanismos coreográficos de controle, como é o caso dos planos de mobilidade urbana. (...) Isto se verifica não só pelas formas de trânsito pedestre como também pelos diversificados discursos que a performance acaba projetando na cidade a partir da intervenção dos passantes, os quais fazem coro junto, “apoiando” ou “discordando”. Esse abarcamento das diferenças que constitui a carne da multidão (...) é sinal da “democracia da multidão” (IBID, p. 134).

Anteriormente, disse que não gostaria de pensar a rua como lugar romântico em que todas as formas de coexistência igualitária são possíveis. E, no entanto, ela se torna um lugar convidativo e cheio de tensão depois de ver *Massa-Ré* e *El Gran Retorno*. Nesses exemplos, vemos propostas artísticas que não ocorrem necessariamente “nos locais apropriados” à arte. O que faz com que quem lê este trabalho possa ser levado a pensar que proponho sairmos dos teatros e galerias a fim de comunicar com outros públicos e gerar outras formas de coletividade. E, no entanto, assim como o pensamento sistêmico colocado por Miranda anteriormente, proponho mais uma vez o e ao invés do *ou*: é tempo de estar dentro-fora.

2.2 COLETIVOS DENTRO DA CAIXA



Ao chegar à sala do teatro, o público é convidado a entrar numa espécie de curral, delimitado por uns tubos de lâmpadas fluorescentes que formam um quadrado. Nenhuma outra luz no palco, tudo extremamente preto, escuro e por ali um amontoado de corpos besuntados de carvão, tão pretos ao ponto de quase não se poder distingui-los da escuridão. Na primeira experiência, talvez por se tratar de um público de festival de arte contemporânea, o convite à entrada no curral foi quase plenamente aceito. Já na segunda, pouquíssimas pessoas entenderam ou aceitaram a proposição. Nessa segunda vez, como o fiz na primeira, eu rapidamente entrei no curral e percebi que, naquele momento, somente outros amigos, também bailarinos e artistas, tinham entrado. Logo atrás de mim, havia uma senhora sentada no chão, fora dos limites do curral, que se incomodou imediatamente com a nossa posição, nos pedindo para sair dali porque ela não conseguiria ver o espetáculo. Um amigo bailarino que estava comigo, Tony Everton, tentou explicá-la que a proposta do trabalho era de que as pessoas entrassem no curral. Ela enfaticamente reafirmou: “sim, mas eu preciso ver”! Mesmo retrucando, dizendo que não havia nada para ver ali, resolvi me agachar a princípio, mas também sabia que logo, logo precisaria sair dali (ANDRADE, Sérgio, 2016, p. 231).

<https://www.youtube.com/watch?v=pAuEPD6oDCI>

<https://vimeo.com/80318193>

As ações dos que testemunham o espetáculo *De Repente tudo fica preto de gente* da Demolition Incorporada poderiam ser resumidas em: mover-se em grupo evitando perder o contato físico um com o outro. Em dois momentos de exceção, mover-se

sozinho. Evitar o contato dos que se movem em conjunto e estão besuntados de óleo e carvão, mas tentar observá-los de perto.

Temos dois grupos principais: aqueles besuntados de carvão e aqueles que vestem roupas. A primeira relação espacial que se estabelece entre eles dentro do espaço delimitado pela luz é a da própria arena. Os espectadores começam a se organizar ao redor daqueles que dançam junto no centro do espaço. Quanto mais gente chega, menos luz, uma vez que se cobre o espaço à frente da iluminação que é a delimitação do espaço cênico. Quanto maior a aglomeração que se reúne “*para ver*” o que ali acontece, menos é possível observar com os olhos.

Entre esses dois grupos começa a se estabelecer, ainda em roda, uma dinâmica de uso do fator tempo. Aqueles que possuem contato com a pele uns dos outros se utilizam de um tempo sustentado em sua dança, o que acaba propiciando o uso de um fluxo livre de movimentação. Assim eles percorrem o espaço do quadrado, em meio aos espectadores que desviam dos que vêm, movendo-se através de um tempo repentino e urgente, por vezes acompanhado de risadas ou de expressões vocais de susto.

Aos poucos, essa roda vai se transformando e em um determinado momento em que ainda avançam no espaço no mesmo movimento que começaram, conseguimos observar um grupo de espectadores reunidos no centro, outro nas bordas da arena e um perímetro usado somente pelos bailarinos. Não é certa a motivação dessa segunda relação espacial, faço a aposta de que parte das tentativas do grupo de percorrer alguns pontos mais próximos à luz, nos limites da arena. De todo modo, essa configuração em que as delimitações e divisões entre os dois grupos fica um pouco mais turva é um momento de curta duração, antes de voltarem à primeira relação espacial: a roda.

É curioso perceber que a movimentação daqueles que dançam juntos, em contato físico uns com os outros, também se organiza a partir de uma roda, quando giram pelo espaço de mãos dadas, por exemplo. Além disso, falava antes sobre o uso do tempo sustentado e do fluxo livre por parte dos corpos cobertos de carvão, que é acompanhado por uma falta de atenção ao espaço externo. Na realidade, existe um

trabalho com a relação de força usada pelo corpo ao mover-se, muito conectada à intenção e ao trabalho com a verticalidade. Não à toa percebemos alguns momentos de queda mais à frente no espetáculo. Isso porque, desde o início, o que é possível perceber como padrão de movimentação nesses corpos de óleo e carvão é a não atenção ao espaço, mas sim a um mover livre e continuamente apoiado no contato do outro, no contato do pé no chão. Em determinados momentos, quando o espaço fica de fato preto de gente e não se consegue ver muito, escuta-se muito. O contato de pele na pele, dos ossos dos pés no chão, da respiração ofegante.

Mais uma vez, se antes falávamos sobre a diferença entre o uso do tempo por parte dos espectadores e dos *performers*, também a atenção é fator de discrepância entre os dois grupos. Talvez justamente porque faz parte da performatividade do espectador o verbo *ver*, a atenção com o espaço e com o que está ao redor por meio do olhar é redobrada para quem “vai assistir” *De Repente Tudo fica preto de gente*. Sobretudo quando os espectadores percebem que a massa *vem*, independentemente se você antes ocupava aquele espaço. Na realidade, a massa está extremamente imersa no seu movimento em grupo, em uma relação com um aspecto rítmico em um primeiro momento, a manutenção de um tempo sustentado e do uso de força para manter-se em contato e mover-se pouco a pouco com o fluxo cada vez mais livre, ainda em grupo. Essa liberação de fluxo faz com que eles mergulhem em uma espécie de pulsão, onde de fato se perde a relação com o que acontece fora dos que estão besuntados de carvão. Sergio Andrade comenta esse aspecto no seu relato de experiência:

Num dado momento da dança entre corpos, aquando depois dos ajustes necessários da retina exposta à baixa luminosidade, “alguma coisa” já poderia ser premeditada: se eles vierem, abrimos a passagem e deixamos-los ir sem tocarmos no seu carvão-óleo. Nessa antecipação, a *experiência* parece dominada pela ativação da visão e pelo aparato óptico já redomesticado à baixa luz: já era possível, após os primeiros minutos naquele ambiente escuro, ver vir, de repente, tudo ficar preto de gente. Daí poder-se-ia dizer que nada mais precisa ser teorizado ou experimentado nesse trabalho, depois que se entende o lugar de ativação do jogo: quais partes estão dadas num horizonte e seus desígnios de sobrevivência que compõem uma certa paisagem penumbral diante do público. Eu, mesmo, quando na segunda vez com a obra, já havia “visto” *De repente* ... anteriormente. A dança estaria aí totalmente calculada e dominada pela pré-visão que configura uma lógica de *pensamento* frente à dança, ao mesmo tempo pré-configurando e dando paisagem à dança? Não, se

pensarmos nesse evento de encontro com as danças como um acontecimento (ANDRADE, 2016, P. 232-233).

É essa paixão, essa força coletiva motora, que percorre os corpos besuntados de carvão em seus percursos sem atenção externa pela arena que os faz, em um determinado momento, cair. E é interessante notar a queda como uma recuperação do trabalho de força que vinham fazendo em sua movimentação. Dessa perda da verticalidade, eles permanecem sem a atenção voltada para o espaço, mas abandonam o fluxo livre no qual mergulhavam para um momento onde se arrastam no chão, ainda tocando uns nos outros.

Esse momento é uma alternância para os espectadores, que antes tentavam ter uma visão panorâmica e multifocal do espaço em que ocupavam, dando conta, dentro de suas performatividades de espectadores, de não esbarrar em nenhum outro alguém ou em nada, não ser esbarrado por ninguém ou nada, não atrapalhar, permanecer dentro da arena e manter-se em uma postura atenta, interessada e educada. A queda para quem estava ali presente em suas roupas do dia a dia significava ter agora um único ponto de atenção e uma certa segurança de não precisar se mobilizar por um tempo. É também o momento onde a luz se intensifica, e podemos ver melhor os contornos dos corpos, mais um detalhe para a recuperação. Ao redor, é possível ouvir respirações ofegantes se acalmarem nesse momento através das negociações espaciais que estão sendo feitas entre ambos os grupos de espectadores e bailarinos.

Para intensificar essa recuperação — que agora sabemos ser tanto para o grupo de espectadores quanto para o grupo de performers, os corpos nus se levantam e começam a caminhar sozinhos. Perdem o contato que tanto procuravam manter uns com os outros desde o início do espetáculo que chega agora à metade da sua duração. A relação espacial entre os dois grupos nesse momento já está bem mais difusa, mas com os contornos entre os grupos ainda definidos — afinal, é possível reconhecer quem tem a pele coberta por roupas e quem tem a pele coberta por carvão. No entanto, a relação espacial de arena que tínhamos no início entre as pessoas se quebrou e agora elas ocupam todo o espaço. Também a aglomeração de *performers* se desfez. Já não se procura mais essa distância toda entre os corpos que reconheço como pertencente a outro grupo diferente do meu. É relevante que

seja esse o momento onde se melhor vê os contornos dos corpos. As luzes das delimitações da arena piscam e depois começam a reduzir sua intensidade novamente conforme as pessoas vão se aproximando. As respirações se aquietam.

Aos poucos, as caminhadas “solitárias” dos seres de carvão-óleo fazem os espectadores irem se aproximando ao centro do curral. De maneira muito sutil, todos os *performers* se encontram mais uma vez ao centro com os espectadores em volta, mas dessa vez, em uma proximidade bem maior do que no início. Mais uma vez, a proximidade não nos deixa ver quando-- BOOM, clarão de luz e retomada de contato entre os corpos besuntados de carvão, que se empurram enquanto escutamos o grito de susto de um dos espectadores que, com seu grupo, vai logo para os limites da arena observar. Retoma-se a distância. Grupos mais uma vez definidos e separados. Voltamos à configuração de roda/arena do início.

Nos momentos finais, uma das *performers* é deixada sozinha. Ela começa a tentar afastar algo do próprio corpo. Nesse momento, o grupo dos que se movem nus retomam os ímpetos anteriores: fluxo livre e sem atenção ao espaço, o que impede qualquer tipo de foco na que foi deixada sozinha e deixa desenfreada a movimentação dos bailarinos que ficam em grupo. Mas, como ela que está sozinha, eles parecem terem sido contaminados pelo tempo que antes vinha da plateia: há agora uma urgência e movimentações repentinas. Essa urgência transforma o empurrar em agarrar. Agora, a manutenção do contato pele/pele parece um quase modelar dessa massa, que faz com que os corpos se percam em meio à baixa luminosidade, se transformando em um bolo amorfo, de onde saem pernas, bundas, cabeças, braços, cotovelos e genitais. Pós-modelagem, a imagem se transforma em um abraçar e acariciar. Eles param. E então: atenção. Se olham. Os espectadores olham eles se olharem. E eu, distante, anos depois, observo da tela esses olhares. É significativo que esse primeiro momento de atenção coletiva por parte dos bailarinos se dê na ação de entreolhar-se, como um primeiro momento de reconhecimento: meu corpo está no espaço, logo, vejo com quem estou. Espaço e relação são acionados em conjunto. Não que não estivessem lá anteriormente, mas é interessante ver como mudam simultaneamente — como uma mudança de relação com o espaço que transborda em como meu corpo se relaciona com outros corpos ao meu redor. Isso não só reforça o que falamos anteriormente sobre as concepções

acerca das Conexões Corpo Espaço, como nos oferece pistas de como esse par Espaço-Relação entre corpos pode ser usado para mudar perspectivas de associações em grupo, relações entre grupos etc.

Após trocarem esses olhares entre si, os *performers* começam a olhar os espectadores. Se distanciam uns dos outros e percorrem a plateia. Agora, aos poucos começam a ficar confusas as funções dos grupos, cujos sujeitos pertencentes são distintos entre si, mas que começam a ter sua relação observar/ser observado um pouco mais turva. Eles se colocam ao lado dos espectadores e todos formam juntos uma arena que segue os limites das luzes fluorescentes. Todos agora olham para esse espaço que formam juntos. Os corpos besuntados de carvão saem das delimitações do quadrado, primeiro do quadrado de luz, depois do cubo da sala. Os espectadores não conseguem mais olhar para o espaço de dentro sem eles, de modo que acompanham com os próprios corpos sua saída, virando-se para a porta por onde vão. Uma vez sem eles, os corpos vestidos começam a aplaudir.



<https://www.youtube.com/watch?v=wDPxZQAlq1I>

No dia 12 de dezembro de 2019, entrei em uma sala-cubo para ver um espetáculo. A sala em questão se encontra no mezanino do Sesc Copacabana no Rio. O convite havia sido feito pela amiga e mestranda do PPGDan Luciana Monnerat, que estava com um novo trabalho pela companhia Híbrida chamado “Contenção” (2019). Lá estava eu, então, para ser espectadora. Ao entrar no espaço, não havia cadeiras, cenário ou objetos cênicos, e os corpos presentes eram também de outros espectadores como eu. Algumas pessoas se entreolharam e pouco a pouco, fomos sentando no chão, em uma espécie de acordo entre quem ali estava, fazendo um perímetro que seguia as paredes da sala cúbica.

Pouco tempo depois, sem aviso prévio, com exceção de um *blackout*, dois homens aparecem e no chão está o corpo de Luciana, inerte, que começa a ser deslocado pelo espaço pelos movimentos dos outros dois. Ela está com os olhos abertos e começa a vir (na verdade, os outros dois fazem com que ela venha) em minha direção. As pessoas que estavam na mesma “parede” que eu se levantam rapidamente e nos direcionamos ao centro da sala. Agora estamos em pé. Eles três continuam o perímetro, passando à outra parede. Mais espectadores ficam de pé. Luciana permanece deitada.

E assim, começamos nessa dança que durou até o fim do espetáculo, onde éramos surpreendidos por movimentos súbitos dos integrantes da companhia — em sua maioria, pessoas negras — e reagíamos como público — em sua maioria, pessoas brancas — nos movendo para outro canto da sala. Aqui mais uma vez víamos a delimitação de dois grupos: *performers* e espectadores, onde - em 12 de dezembro de 2019 em Copacabana, Rio de Janeiro, também víamos um recorte de raça nessa divisão. Alguns de nós, espectadores brancos, foram embora, constrangidos. Alguns de nós decidiram encarar o olhar dos bailarinos. Alguns se colocavam em maior proximidade ao longo do espetáculo. Uma de nós decidiu não se deslocar mais, sentando-se e depois deitando-se no chão no meio da sala, quase sendo atingida pelos movimentos do grupo diversas vezes. Poucos espectadores não ficaram de pé ou se moviam sozinhos ao longo do espetáculo. Em geral, nos movíamos de forma cautelosa e em grupo.

Lembro-me de ter tido por vezes a imagem de um grupo de pessoas observando uma exposição em museu, mudando de uma obra a outra (um foco de atenção a outro), e por vezes a imagem de lutadoras em ringue que fixamente observam o outro corpo na arena e se movem se afastando e ganhando distância, fazendo uma trajetória em círculos, extremamente conectadas pelo olhar.

O que se instaurou ao longo de “Contenção” foram movimentos e mudanças de posicionamentos a partir da mobilização provocada pelos integrantes da companhia. Observei mais uma vez essa diferença no uso do tempo, dessa vez, tendo os espectadores essa cautela e esse tempo sustentado da observação de obras na galeria. Por outro lado, os *performers* se colocavam em uma dinâmica de tempo diferente, repentinamente mudando suas relações espaciais. Essas mobilizações eram feitas sobretudo a partir de movimentos realizados pelos oito intérpretes em conjunto, com ações de atravessar a sala simultaneamente em um grupo de oito, em dois quartetos, em quatro pares, em ações que remetiam à violência como sobrepor um corpo ao outro, empurrar, à ação de encurralar, ou ainda de um corpo ou corpos que movem outro corpo, tendo o uso das paredes e do chão como pontos de apoio.

Sobre os presentes no evento, podemos dizer que um dos grandes fatores que permeiam os movimentos dos bailarinos tem a ver com estabelecer relações com as pessoas ali presentes e o tempo de tomada de decisão. É interessante notar essa interação de um corpo com outros corpos sendo realizada de diferentes maneiras ao longo do espetáculo. Isto é, quando observamos as interações entre os próprios bailarinos, fica evidente a relevância do contato pele/pele e pele/chão durante a interação. Não à toa, temos a imagem inicial de *Contenção*, quando Luciana tem o próprio corpo inerte sendo deslocado por dois outros corpos que para isso não se utilizam das mãos, mas do apoio do chão para realizar a trajetória. Não coincidentemente vemos movimentos tais quais flexionar, estender, carregar peso, transferir peso serem predominantes, na medida em que se tratam de ações que enfatizam o uso desses suportes e apoios para mobilização através de mudança na tensão muscular.

Ainda sobre a relação entre os bailarinos, vemos que, por conta dessa manipulação de diferentes suportes que incluem o corpo do outro, fica em destaque a pergunta de

“com quem nos movemos?” ao longo da performance. Indicações para tal indagação em *Contenção* nos apontam para o movimento em grupo, cujos limites entre corpos se borram. Até mesmo em trechos cujo objetivos são diretos (transportar um corpo de um lado a outro), não há entre os oito integrantes da companhia uma relação de alcançar um objeto ou pessoa específicos. Ao invés disso, há a interação contínua com esse suporte externo e com quem se move de modo que os corpos se adaptam uns aos outros em seus limites conforme se movem em conjunto. Começam a surgir então configurações grupais de pernas, braços, cabeças em que vemos corpos sendo moldados e moldarem uns aos outros pelo contato, como na foto acima.

Já quando notamos as relações bailarinos-espectadores, raramente esse contato físico acontece. Também como em *De Repente*, essa “falta de contato físico” na maioria das vezes se dá por parte dos espectadores, que procuram manter a relação espacial de uma distância “educada”/confortável à qual se está habituado ou que é tratada como norma. No que tange aos bailarinos, reparamos dois padrões de relação: o primeiro, em que se retira a atenção espacial. Ou seja, em que os bailarinos não possuem um contato visual com os espectadores, mas com os espaços e os corpos ao redor. Isso ocorre muito em suporte à performatividade que se espera da plateia de *tudo tentar ver*, já que a plateia, percebendo-se em meio à trajetória da massa que se aproxima, desvia, evita e procura outra perspectiva para continuar sua observação.

Já no segundo padrão, que em sua maioria se apresenta nas pausas e paragens, os bailarinos estabelecem momentos de atenção visual direta com os espectadores. Esse movimento de olhar nos olhos em um espaço no qual desde o início não se tinha a ideia de uma quarta parede consegue ainda causar um certo desconforto em parte da plateia, que desvia o olhar. Outros encaram de volta. Sustentam ter a própria observação espelhada. Até que novamente essa suspensão é interrompida e são retomadas as corridas, caminhadas, saltos e rastejadas que cruzam a sala.

É relevante notar como *Contenção* pode ser visto como um evento para a geração e mobilização da coletividade em cena. Mais do que isso, perceber como o grupo se utiliza de estratégias que mobilizam justamente as experiências espaciais que temos ao nos deparar com os corpos que ali se encontram. A Companhia Híbrida

consegue não só modificar o que é encarado como norma na função do espectador, mas gera um incômodo nessa plateia que vê seu espaço privado ou próximo ser invadido por outros corpos com os quais passamos, enquanto espectadores, a ter que lidar — espacialmente e em seguida de maneira relacional entre sujeitos ao longo da duração do espetáculo.

Esse incômodo é sustentado pela ideia de corpo como algo individual e pessoal, cujos limites são encerrados nos alcances máximos dos membros que o compõem. Essa noção de um espaço tridimensional criado para si que envolve o corpo — o que chamamos no campo das artes da cena de *kinesfera* — tem, então, sua “bolha estourada”. Vemos no *teaser* do espetáculo corpos que insistem em permanecer sentados no chão e então recebem em seu espaço pessoal uma perna e pés que pisam com força, um corpo arrastado ou empurrado que — pela proximidade — gera respostas cinestésicas no corpo que não *se moveria* em sua observação, mas que se rêm, ou que recebe ele mesmo um esbarrão. E que então se levanta, anda pelo espaço, é mais uma vez esbarrado, ou quase esbarrado. Um corpo que tenta restringir seus movimentos em alcance, cruza os braços, se contrai, se sobressalta.

Ambos espetáculos — *De repente tudo fica preto de gente e Contenção* — são os nossos objetos de análise neste subcapítulo e eles possuem em comum o fato de acontecerem no que antes definimos como um dos “espaços apropriados” à arte: a caixa preta teatral. Isto é, estivemos pensando diferentes maneiras de alterar as circunstâncias e os modos de produção habitualmente vistos nas artes da cena como maneiras de provocar outros tipos de encontro e coletividade. No entanto, o que iremos aprender com *Evelin e Demolition Incorporada* e *Híbrida* são formas de esteticamente pensar outras relações espaciais dentro da sala teatral. Na realidade, ambos compartilham do desejo de mobilizar as pessoas que testemunham o evento artístico, modificando o que se tira das performatividades do público de artes da cena.

O que esses espetáculos e suas análises de movimento aqui dispostas geram no campo do sentido é a construção de outras possibilidades de organização dentro de eventos cujas performatividades já estavam, dessa maneira, determinadas. Quando *De Repente* tira o verbo *ver* do espectador, por exemplo, não só se criam outras

funções daquele sujeito que agora tropeça no espaço e se pergunta se está ele/ela mesmo afetando o espetáculo que ali acontece. O que também ocorre é um ensaio de outras possibilidades de se relacionar naquele mesmo espaço.

O mesmo acontece com *Contenção*, em que — ainda que tenha em sua criação — momentos pré-determinados que aquele grupo de bailarinos irá percorrer ao longo de uma hora de duração da performance, as incessantes negociações que são feitas com o grupo de espectadores reconfigura a experiência do que seria dançar naquele espaço. De tal modo, enquanto espectadora de *Contenção*, vejo minha posição ser constantemente interpelada ao longo do evento. Devo estar aqui? Devo me juntar a esse outro grupo de pessoas? Vou assistir à experiência sozinha? Quem devo observar agora? O que aquele outro grupo está fazendo? Faço alguma coisa com a espectadora que está deitada no chão? Ou seja, fico circundada de diferentes movimentos de diferentes sujeitos — tanto espectadores quanto performers — com os quais tomo decisões, intervenho ou não. Ambas as performances ressaltam sensivelmente a polifonia, a desarmonia e a concomitância que é essa ideia radical de ser-com-outros.

Em outra circunstância, em 2019 e no início do processo de pesquisa no mestrado no PPGDan-UFRJ, escrevi o artigo *Se Brecht e Artaud se sentassem numa mesa de bar, colocariam uma terceira cadeira e chamariam Boal* para a revista *Investigaciones en Danza y Movimiento* da Universidade Nacional das Artes, em Buenos Aires. Durante o texto, mencionei sobre a necessidade de também ocuparmos os espaços de dentro. Ampliando um pouco a discussão que fazíamos anteriormente sobre as diferentes relações espaciais que podemos ter entre os corpos na sala teatral, acredito que os modos de produção em artes fazem parte das discussões sobre formação de alianças por meio de eventos artísticos.

Ainda que não seja esse o nosso foco nesta pesquisa, trazer espetáculos que se organizam dentro das caixas tangenciam a temática sobre onde e como construímos os eventos artísticos e quem comparece a eles. Por esse motivo decidi trazer também espetáculos que se construísem dentro dos espaços “tradicionais” ou “esperados” da arte. Isso considerando como os locais destinados aos trabalhadores da cultura estavam, ao menos no Brasil, sendo sucateados e atacados pelas

gestões locais e nacionais. Pior ainda, estavam caindo no esquecimento da população, tornando-se cada vez mais vazias. Agora, em 2022, a situação se agravou de maneira considerável com o esvaziamento dos espaços em geral diante da crise pandêmica. Escrevo em um momento de retorno às caixas. Nessa medida, acho ainda mais valiosa a reflexão sobre como voltaremos às aglomerações nesses espaços e que tipo de encontros estabeleceremos de modo que consigamos provocar essa comunicação em direção a coletividades mais diversas e dissensuais dentro dos espaços culturais.

De acordo com o que temos observado nos exemplos anteriores, um dos aspectos centrais em se organizar coletividades dissidentes é o estabelecimento de diálogos entre grupos que possuem uma relação antagonista ou não compatível entre si. Se víamos anteriormente como esteticamente *De Repente...* e *Contenção* colocam outras perspectivas de relação, acho válido fazer esse comentário acerca do macrocenário das condições de produção artística e como elas conseguem ou não colocar em jogo a coexistência entre grupos e a criação de pontes e contato entre diferenças.

Um outro ponto é que tal ato de coexistir quando proposto em meio a uma ação artística nos remete a um problema que observamos nas artes, que se trata justamente do direcionamento dessa relação entre diferenças. Isso porque o que comumente percebemos é como as propostas de diálogo tendem a fluir em uma direção: do artista à plateia. Evidentemente, dentro das teorias de recepção e a partir de diversos exemplos, podemos perceber práticas que procuram fugir à lógica de mão única. No entanto, ela ainda é predominante enquanto norma que se estabelece na performatividade dos espectadores. Não à toa, ser espectador de *De Repente* ou *Contenção* ainda é uma posição desconfortável. Enquanto espectadora de algo (em seu sentido tradicional e normativo), sinto que “compreendi” o que surgiu da experiência artística proposta e que me foi ali “transmitido”, “anunciado”. Seguindo, dessa forma, a ideia de transmissão de ideias, conhecimento, informação, consciência, do artista em direção à plateia.

O que essa concepção realiza, no entanto, é apagar a “via de mão dupla” e a possibilidade de se estabelecer um chão comum para diálogo e troca entre esses

grupos que testemunham aquele evento. E se pressupormos que seja essa uma das funções vitais da arte — gerar encontro — é preciso que esse se estabeleça uma via recíproca, o que nos move esteticamente a um viés mais participativo da experimentação artística a fim de atingir outras potências de se estar em coletivo.

O intuito de trazer as reflexões acerca da geração de encontro como função da arte aqui possui duas dimensões: a de resgatar a ideia de individualismo e solipsismo que rodeia o trabalho do artista na lógica neoliberal e a noção de estética como conceito imbricado ao processo de pôr em prática as relações sociais e as ideologias que as mesmas carregam. Pode parecer contraditório falar em solipsismo ou caráter individual na produção artística nessa pesquisa em que procuramos gerar coletividade, mas faço isso para evidenciar como a lógica do “artista produtor de si” é cada vez mais vigente nos modelos de produção artística atuais.

Acho válido, assim, trazer as performances e materiais colocados aqui como o que Claire Bishop intitula de *arte participativa (participatory art)*, reforçando os momentos quando o coletivo vira um contra-modelo dos modos de produção e estéticas neoliberais. De imediato, não é surpresa que eventos artísticos que se coloquem como momentos de geração e mobilização coletiva se apresentem como estratégias que engagem mais a plateia e todos ali presentes. Tenho em vista nos meus estudos de caso o que a autora (BISHOP, 2012) nomeia como projetos que foram desenvolvidos em um pensamento de arte “pós-sala de ensaio”, que pode ter ainda vários outros nomes: arte socialmente engajada, arte baseada em comunidade, comunidades experimentais, arte dialógica, arte colaborativa, arte intervencionista, arte contextual e prática social³⁰. O que Bishop faz ao cunhar o termo *arte participativa* é pensar justamente nas práticas artísticas que se organizam ao redor de uma definição de participação na qual *peças constituem o material e meio artístico* central nas linguagens de teatro e performance (BISHOP, 2012, p. 2).

³⁰ Os nomes são colocados pela autora na p. I do livro *Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship* (2012) e foram assim nomeados no original: *socially engaged art, community-based art, experimental communities, dialogic art, collaborative art, interventionist art, contextual art, social practice*.

As propostas de Elilson, Regina José Galindo, Companhia Híbrida e Demolition Incorporada aqui se colocam nessa organização, na medida em que também colocam em jogo

um conjunto de desejos de inverter a relação tradicional entre o objeto de arte, o artista e a plateia. De maneira simples: o artista é visto menos como um produtor individual de objetos distintos do que um colaborador e produtor de *situações*; o trabalho de arte como um produto finito, portátil, passível de ser transformado em *commodity* é re-concebido como um projeto contínuo a longo prazo com começo e fim não evidentes (BISHOP, Claire, 2012, p. 2, tradução nossa)³¹.

Nesse sentido, a plateia — como meio e material artístico central — vê como transformado seu papel naquele evento, uma vez que passa de somente observadora ou testemunha para co-produtora ou participante. Essa transição é importante na medida em que essa mudança de possibilidades atingidas pelos acontecimentos artísticos alteram até mesmo seus modos de produção e a ideia de “consumo” vinculadas aos eventos que produzimos enquanto artistas.

Isso porque, ao transformar o evento artístico de produto finalizado em *encontro*, realizando essas modificações de participação e engajamento por parte da plateia, reconfiguramos a maneira como nos reunimos: aqueles que propõem o evento artístico e aqueles que a ele decidem aderir. Mudada essa configuração, altero como a possibilidade de diálogo é estabelecida entre esses grupos que antes se configuravam em uma divisão entre atores e espectadores para se tornarem um fórum onde são pensadas e ensaiadas ações de transformação.

Para Claire Bishop, a mudança de perspectiva dos eventos artísticos para a arte participativa teria a ver como uma *virada social* nas perspectivas de organização do trabalho que se volta às questões sociais como maneiras de coletivamente pensar o fazer artístico (BISHOP, 2012, p. 3). Mais do que isso, a autora também sinaliza que esse viés de ação artística se impõe contra um modelo neoliberal de trabalho do artista, implementado e reforçado desde a década de 1990.

³¹ No original: “a shared set of desires to overturn the traditional relationship between the art object, the artist and the audience. To put it simply: the artist is conceived less as an individual producer of discrete objects than as a collaborator and producer of *situations*; the work of art as a finit, portable, commodifiable product is reconceived as an ongoing or long-term *project* with an unclear beginning and end”.

Vislumbrar perspectivas coletivas do processo artístico não indicam por si só pensar caminhos para a liberdade dos sujeitos e fim da opressão entre grupos. Bishop acrescenta dados relevantes para as mudanças no trabalho do artista diante do cenário neoliberal estabelecido a partir de 1990. Ela diz que “nesse panorama, o artista contemporâneo virtuoso se tornou o modelo de trabalhador flexível, de alta mobilidade, não especializado que consegue criativamente se adaptar a múltiplas situações e se tornar ele mesmo, enquanto sujeito, sua própria marca” (BISHOP, 2012, P. 12, tradução nossa)³².

A artista declara, portanto, que o que se impõe contra esse modelo neoliberal individualista é o coletivo como contramodelo de enfrentamento e coexistência entre grupos que ora não dialogam ora estabelecem entre si relações de violência e opressão, oferecendo um incipiente de práticas realizadas em rede descentralizada e heterogênea.

O que aqui se percebe, portanto, a partir de experimentos com possíveis ideais de aliança como os trabalhos artísticos já citados, são estratégias de canalizar ações artísticas em direção à mudança social. É relevante que sejam esses tipos de configuração coletiva uma estratégia de combate aos ideais do trabalhador artista *produtor de si* cada vez mais reforçado pelo neoliberalismo, agora no século XXI.

Além disso, o encontro é mediado de tal maneira: quebrando o que se tem como expectativa de norma de comportamento. Ou seja, quando a função dos sujeitos na sala fica mais uma vez turva — participar enquanto espectadores, autores ou simplesmente coexistindo — modificamos a própria função dos “proponentes” de fazer compreender, demonstrar, ensinar enquanto artistas através de um espetáculo. Evitando, assim, alguns dos equívocos de propostas artísticas que visam também propostas políticas e coletivas de mobilização. O que se gera no lugar, é um espaço onde artistas provocam uma situação e todos ali presentes passam a ter que *lidar* com ela. Todos passam a *aprender* com o que dali tiramos como acontecimento. A

³² No original: In this framework, the virtuosic contemporary artist has become the role model for the flexible, mobile, non-specialised labourer who can creatively adapt to multiple situations, and become his/her own brand.

ideia de arte como evento e de artista como aquele que faz coisas acontecerem entra, mais uma vez, em jogo.

Assim, a pergunta recorrente retorna: por que isso nos é importante? Uma vez que saímos das propostas em via de mão única, entramos em um terreno muito mais instável e imprevisível. É nesse terreno que vemos um espaço frutífero para o surgimento de inúmeras perspectivas, de abertura radical ao diálogo e à escuta e de construção e mobilização coletiva. Assim, esses momentos passam a ser potencializadores para experiências mais igualitárias e diversas em grupo.

Em particular, é defendida a redefinição do relacionamento entre atores e espectadores (...) O teatro não é mais concebido como uma representação de um mundo fictício, no qual a plateia, à sua vez, é esperada somente a observação, interpretação e compreensão. Algo deve ocorrer *entre* atores e espectadores e isso constitui o teatro. Era crucial que *algo* acontecesse entre os participantes e menos importante *o que* exatamente isso era (FISCHER-LICHTE, 2008, P. 20-21)³³.

Acima, a pesquisadora Erika Fischer-Lichte (2008) menciona como o *teatro* não é mais concebido como uma representação de um mundo separado da plateia. Se antes, no início do século XX, o que levou Rudolf Laban a pensar sobre o Espaço Dinâmico era a pergunta “O que é específico à dança?”, a partir dos anos 60, Fischer-Lichte descreve como artistas, críticos, pesquisadores e filósofos viam a dissolução dos limites entre as artes. Processo que é denominado como *virada performativa*.

No início dessa investigação, falamos sobre os termos *performativo* e *performatividade*. Essa dissertação se enquadra ainda dentro da linha de pesquisa “Performances e Performatividades da Dança” dentro do Programa de Pós Graduação em Dança da UFRJ. Nos interessa analisar, assim, como a arte da performance, segundo Fischer-Lichte, modifica as condições de produção e recepção em aspectos cruciais para as dinâmicas de organização em grupo. Seguindo os exemplos mencionados neste capítulo, observamos como Galindo e Eliilson operam diferentes modos de produção ao realizarem as ações *El gran*

³³ No original: In particular, it advocated a redefinition of the relationship between actors and spectators. (...) Theatre was no longer conceived as a representation of a fictive world, which the audience, in turn, was expected to observe, interpret, and understand. Something was to occur *between* the actors and the spectators and that constituted theatre. It was crucial that *something* happened between the participants and less important *what* exactly this was.

retorno e Massa-Ré. Neste subcapítulo vemos ainda como *Contenção e De Repente...* modificam os modos de recepção, mantendo as condições de produção dentro do edifício teatral.

Ainda segundo Fischer-Lichte (ibid), o aspecto crucial modificado na virada performativa é que esses processos de produção e recepção não são pensados enquanto produto artístico, separado e independente de seu criador e receptor. Ao contrário, este que recebe-testemunha-participa-coexiste-compartilha o evento surge como sujeito criador e a obra artística passa a ser evento onde *o encontro entre antes dois grupos distintos* (artistas e espectadores) acontece e deixa essa divisão entre grupos mais turva. Com esse discurso não pretendo declarar o trabalho desses e tantos outros artistas como impulsos momentâneos, compreendendo a criação como algo processual e demorado. Tenho em vista também que esses trabalhos são compostos com fichas técnicas e que, ainda que abram seus roteiros através de programas performativos, há um roteiro previamente concebido a ser seguido. É, no entanto, a mudança no nível de participação dos espectadores (que começam a se questionar se suas ações de fato alteram algo nas performances) e o que dali tiram e influenciam enquanto experiência final a questão central ao analisarmos os modos de se formar coletividades em *De repente e Contenção*.

Desde os anos 1960, as performances não só se referem a essas questões, mas elas a cada vez mais têm sido construídas como experimentos que procuram oferecer respostas. Hoje, a performance não é mais vista como o locus misterioso para um encontro inexplicável entre atores e espectadores. Mas, ao contrário, oferece a oportunidade de explorar as funções, condições e cursos específicos dessa interação.

As estratégias de encenação ou instruções de jogo pensados para tais experimentos consistentemente brincam com três processos intimamente ligados: primeiramente, a inversão de papéis entre atores e espectadores; em segundo lugar, a criação de uma comunidade entre eles; e em terceiro, a criação de diversos modos de contato físico mútuo que ajudam a explorar a interação e jogo entre proximidade e distanciamento, público e privado, ou contato visual e tátil (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 40-41)³⁴.

³⁴ Performances since the 1960s have not only addressed these issues; they have increasingly been constructed as experiments that seek to offer answers. Today, performance is no longer seen as the mysterious locus for an inexplicable encounter between actors and spectators. Rather, performance provides the opportunity to explore the specific function, condition, and course of this interaction. (...) The staging strategies or game instructions devised for such experiments consistently play with three closely related processes: first, the role reversal of actors and spectators; second, the creation of a community between them; and third, the creation of various modes of mutual, physical contact that help explore the interplay between proximity and distance, public and private, or visual and tactile contact.

É então, com essas estratégias de coexistência colocadas na arte da performance que voltamos às performances que descrevemos no início do subcapítulo. Em *Contenção* e *De Repente*, enquanto espectadores/participantes, evitamos ser atravessados, esbarrados, surpreendidos, tocados, sacudidos, elameados e desestabilizados por outros corpos; depois, ficamos frente à frente; notamos fazer parte de uma comunidade que ali mesmo, naquela sala de espetáculos e no momento em que a cena é iniciada, se forma; nos percebemos público de fora; nos vemos nas re-negociações e acordos que fazemos com os que ali estão. Mesmo que não sejam eventos diretamente participativos/interativos (compreendendo que o limite entre o que é ser interativo ou não é dúbio), são acontecimentos que se referem à criação de comunidades e seus enfrentamentos à recusa diante da experiência como fenômeno individual.

Ao mergulharmos na importância de que ambos os trabalhos trazem para a mobilização dos que ali estão reunidos, a maneira como quebramos os “protocolos” de ser espectador está diretamente vinculada à noção de experiência coletiva que geramos nesses acontecimentos. Também em *Contenção*, percebíamos ações que haviam sido ensaiadas — tanto por nós, espectadores, quanto pelos integrantes da companhia Híbrida. No entanto, esses posicionamentos eram sempre revistos e atualizados de acordo com o que o grupo estabelecia de relação espacial, de reação grupal e de mobilização. Um exemplo seria dizer que, enquanto espectadora, ensaiei em diversos outros espetáculos manter distância daqueles que não reconhecia como espectadores. E, no entanto, tive consciência de estar em uma proximidade acentuada de alguns dos bailarinos diversas vezes. Enquanto artistas da companhia Híbrida, os oito dançarinos de *Contenção* provavelmente ensaiaram sem ter a expectativa de que haveria um corpo de uma das espectadoras deitado no chão no centro da sala. Eu, que estava nas bordas, observei essa atenção e re-negociação da mobilização deles depois da ação dessa espectadora em questão.

Dessa maneira, através das mudanças provocadas no pré-estabelecido que temos como espectadores e como atuantes na cena, fica evidente a concretude dos acordos coletivos dados entre quem presencia um evento artístico. A pergunta “Como nos reunimos para ver/fazer/experienciar arte?” paira no ar de *Contenção* e *De Repente*. Por meio dessas alterações das convenções da obra artística,

instauram-se novas performatividades de encontro e conseguimos estabelecer estratégias outras de se estar em grupo através de trabalhos artísticos. O que nos aponta para a importância de como essas três estratégias apontadas por Fischer-Lichte lutam para “estabelecer uma relação democrática entre todos os participantes como co-sujeitos” (FISCHER-LICHTE, 2008). Isso porque radicalizam a experiência da coabitação naquele espaço tradicionalmente destinado à arte como um lugar em que “os espectadores se sentem livres para entrar na performance como iguais” (ibid).

Assim, como mencionado anteriormente, até mesmo a recusa à participação se torna uma participação e faz parte do evento e das relações ali estabelecidas entre os grupos. Isso pode ser visto no exemplo dado por Andrade ao falar sobre a senhora que de fora do curral lhe dizia “não conseguir ver” assim como pode ser visto em *Contenção* quando uma espectadora adentra o espaço pedindo uma cadeira para se sentar e, posteriormente, a recebe por parte da equipe do espaço cultural. A mesma presencia o início da performance e, pouco depois dos três *performers* chegarem à parede onde ela estava, ela se levanta e vai embora. Dessa forma, nesses espaços começam a se criar comunidades temporárias, ou ainda, poderíamos dizer, dinâmicas temporárias de grupos. Os que entram no curral sem hesitação, os que não entram; os que se sentam no perímetro da sala e os que se levantam, os que se juntam e se sujam e os que vão embora. É, enfim, a mobilização de agrupamentos por semelhanças e coexistência das diferenças que presenciamos nesses eventos nossa matéria de interesse no que diz respeito às duas performances aqui analisadas.

Vale notar que esse aspecto de criação de comunidade com base nas ações de atores e espectadores já foi grande campo de investigação nas práticas artísticas e se mostram potentes estratégias para a pesquisa. No entanto, ressalto o perigo em que por vezes caímos ao realizar esse tipo de propostas quando a criação de comunidade pode também ser ideal para a geração de massas. O que os exemplos aqui citados realizam, portanto, é a manutenção da relação sujeito-sujeito, sem que esse grupo que ali se encontra vire um aglomerado uniforme. Diferentemente das caminhadas do subcapítulo anterior, mantêm-se relação e, que, por suas

organizações de concordância, discordância e manutenção da diferença, podem caminhar em direção a relações menos hierarquizadas entre grupos.

Cobrir os corpos é trabalhar sobre eles, é ajuntá-los em um movimento de forçar-se sobre as formas, firmar um interesse nessa performatividade, propor convívios do corpo como uma massa heterogênea que a todo momento negocia seus movimentos e vontades no conjunto e no espaço (RIBEIRO,2017, p. 162).

O relato sobre o espetáculo de Evelin e Demolition Incorporada que inicia esse capítulo fala sobre o “não ver” colocado em cena. Segundo Felipe Ribeiro, podemos associar essa experiência de uma “massa empregada no espaço escuro” (Ibid, p. 164) enquanto pesquisa sobre o anonimato e a indiferenciação. Tal perspectiva se mostra relevante na medida em que descobrimos o ponto de partida de *De Repente tudo fica preto de gente* na ideia de massa.

Segundo Butler (2019), Negri e Hardt (2004) agrupar pessoas em massas seria uma estratégia de reunir sujeitos através da desidentificação para transformar essa coletividade em algo onde o que importa é o volume (em quantidade) que esse grupo apresenta. Para Evelin e Demolition Inc, a ideia de massa se transforma em lama que cobre o corpo dos atuantes de *De Repente*. Essa lama, como descrevem Ribeiro e Andrade, começa a sair da pele de *quem faz* para borrar e enlamear também *quem observa*.

Nestas experiências, a noção de massa é bem diferente porque ela não perpassa a indiferenciação no que diz respeito ao pertencimento. Isso significa que é possível entender e perceber quem faz parte de qual grupo — espectadores e *performers* — e conseguimos distingui-los de maneira evidente.

No entanto, a escolha do não ver no início é importante enquanto meio ou procedimento de mobilizar o espectador a desviar dessa performatividade à qual está habituado. Em *De Repente*, tem-se na realidade uma aproximação e quebra de distância que se dá entre *performers* e espectadores de maneira gradual. E depois, de repente é um ensaio desse tipo de coletividade na medida em que se inicia o espetáculo com as ações/funções muito bem distintas entre os grupos acerca de quem faz e quem vê. No entanto, essas funções ficam turvas ao longo do espetáculo

e — ainda que os grupos e a relação entre eles ainda esteja delineada, os papéis e ações começam a ser atribuídos a todos, o que gera a mudança na repetição dessa relação espacial dos momentos de início e fim do espetáculo.

Mais importante ainda, é notar como *De Repente* consegue estabelecer tal dinâmica de indiferenciação da massa *ao mesmo tempo* em que mantém a separação entre espectadores e atuantes. Constituindo, portanto, uma experiência complexa entre ser comunidade temporária e ser público de fora. Como diz Andrade, “mesmo que eu não veja, o outro vem!” (ANDRADE, 2016, p. 238). Ficamos de encontro com a experiência da massa através do convite à coletividade em meio aos tropeços, às correrias, calmarias, ao não ver, ao se sujar, ao se cobrir, ao que, enfim, não fica evidente quando passamos, como grupo, a não ver.

Anonimato se torna esse movimento de cobrir o corpo com uma membrana que constrói memórias públicas, com um plano que materializa e é assombrado por condições de vulnerabilidade e pedido de decisão conjuntas. São planos que estabelecem um tipo de comunalidade que, longe de apagar as diferenças, a cobrem, momentaneamente, para que o impensável apareça, para que o outro sistema de lógica vigore, para que o pensamento se dê maneira coletiva — não necessariamente conclusiva, mas que, do contrário, estenda esse momento que antecede à conclusão. Esse plano não apaga distinções, mas as coletiviza, inclusive quando coloca numa mesma arena plateia e performers, mantendo, no entanto, a cisão (RIBEIRO, 2017, p. 164).

Em contrapartida, o que se estabelece em *Contenção* é o tudo ver. E ainda: como espectadora me mobilizo para ver. Desde o espaço iluminado e despido de cortinas, com os canos das paredes à mostra e luzes de serviço, à proximidade que determinamos com os *performers* em cena. O espetáculo da companhia Híbrida é, portanto, entendido em meio à discussão aqui traçada como estratégia coletiva de coexistência na medida em que nos convida à experiência de criarmos em cena diferentes perspectivas de um mesmo acontecimento. Como notamos na descrição do relato, essas perspectivas não se tratam de capturas fixas, mas ocorrem através de decisões e retomadas de decisões ao longo do espetáculo. Decidi como perspectiva ver o que ali ocorreria sentada no chão e encostada em uma parede. O outro vem. Percebo ter que mudar essa perspectiva dada à nova configuração de corpos na sala. Tomo essa decisão com outras pessoas que antes viam como eu.

A companhia Híbrida nos convida a gerarmos os sentidos com que saímos da experiência de *Contenção* ao oferecer ao público a possibilidade de se posicionar e escolher o que e com quem ver. Mais do que uma liberdade de escolhas enquanto espectadores (mantendo aqui a cisão entre quem vê e quem faz, devo mencionar), o que vivenciamos com *Contenção* é a potencialidade que se tira de uma experiência onde cada membro do grupo se torna produtor e agente do que ali se faz e do que ali se vê. Apenas por uma simples, mas com consequências complexas, mudança do que já estava pré-estabelecido como maneira de nos encontramos e fazermos parte de um grupo em um evento artístico.

3 DE CORPORE

Que diferença a diferença pode fazer (MARTIN,1998, p,2, tradução nossa)³⁵.

Um único corpo de alguém que dança é uma multidão de técnicas e membros que vêm de outros lugares. Então, meus pensamentos, meu cérebro está já invadido (precisa ser invadido). A questão que fica pra mim, enquanto sujeito, é se eu acolho e fico confortável com isso. E o que isso faz, é claro, é destruir a noção de sujeitos autônomos e unificados da modernidade. Então, conseqüentemente, temos um completo entendimento da ideia de materialização/encarnalização e — se pudermos sugerir isso — de “mentilização” como uma questão privada. Meu corpo, minha questão particular, meu cérebro, minha questão particular. Mas não. É já questão coletiva (LEPECKI, 2017, tradução nossa)³⁶.

No início da Europa moderna, tratados de filosofia política geralmente possuíam uma seção inicial de igual título — *de corpore* — (Negri e Hardt, 2004, p. 160), que lidava com análises de corpo humano e as políticas do corpo. Em um tratado, analisava-se o que ocorria com um corpo em seus movimentos mais ínfimos ao mesmo tempo em que se estudava o que acontecia com as estruturas sociais que regiam um Estado-Nação. E é dessa maneira nosso intuito percorrer alguns tipos de

³⁵ No original: what difference can difference make.

³⁶ No original: “One singular dancer’s body is already a multitude of techniques and limbs that are coming from somewhere else (...) So my thoughts, my brain is already invaded (it has to be invaded) and the question for me as a subject is to just host and be okay with it and, of course, what that does is that it destroys the notion of unified autonomous subjects of modernity. So consequently we have a complete understanding of embodiment and — if we can say that emindment — as a kind of private affair. My body, my private affair, my brains, my private affair. But it’s not. It’s already collective”. Trecho retirado da palestra de abertura do simpósio “On making collective heads: Performance, Choreography, Theory and the Social Body” (Sobre fazer cabeças coletivas: Performance, Coreografia, Teoria e o Corpo Social”, com curadoria feita por André Lepecki. Para ver a palestra completa: <https://www.youtube.com/watch?v=wynJnb70V6Y>

coletividades na medida em que as observaremos também permeando nossos dispositivos de reunião e encontro nos eventos e práticas artísticas e em nossas construções enquanto sujeitos.

Portanto, o que procuro com este trabalho, após realizadas as análises descritas no capítulo anterior, é traçar apontamentos para as perguntas: como criamos e mobilizamos um tipo específico de relação entre coletividades — as alianças, como sugere Judith Butler — através das práticas e eventos artísticos? Como essas alianças podem agenciar uma vivência de coletividade em Multidão, como sugere Antonio Negri e Michael Hardt? Ou ainda: que tipos de coletividades estamos gerando a partir das ações artísticas?

Uma vez tendo visto alguns casos em que os eventos artísticos se tornam terreno fértil para a criação de alianças e tensionamentos entre grupos discordantes, amplio a seguir a discussão, observando as diferentes coreografias das formas de se relacionar em coletivo e como essas nos abrem margem para processos de (des)hierarquização das relações no tecido social. Para traçar essas reflexões, parti sobretudo das discussões promovidas por Antonio Negri e Michael Hardt (2004) acerca dos conceitos de multidão, povo e massa e das discussões propostas por Judith Butler nos livros “Bodies that matter” (1993), “Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia” (2019) e *The Force of Non-Violence* (2020). Dessa forma, são reunidos os conceitos de massa, povo, multidão e aliança, que denotam diferentes procedimentos para formações de grupos assim como anunciam a relação *entre* esses coletivos.

Com exceção de aliança, todos os outros agrupamentos são analisados no livro *Multitude - war and democracy at the age of Empire* (2004) em que os filósofos Antonio Negri e Michael Hardt procuravam nomear e traçar um panorama de ações de multidão. Reúno esses tipos de agrupamento aqui na medida em que eles se definem ora estabelecendo fronteiras de pertencimento e não-pertencimento, ora apagando as definições de quem está dentro e quem está fora do agrupamento em questão. Essa alternância de representação coletiva me parece, assim, interessante não só para pensar como sujeitos se reúnem, mas ainda considerar a relação *entre* grupos e como os vínculos e conflitos entre coletivos reverberam em nossas

perspectivas sobre os corpos e suas organizações no espaço. Refletir sobre esses agrupamentos tem sido uma atividade, enfim, que me faz revisitar as ideias de corpo, coreografia, de relação espacial e de relação espectador-*performer* de dentro das artes da cena e por isso viram aqui material de estudo.

Há 17 anos, Negri e Hardt começaram o livro com a seguinte frase: “a possibilidade de democracia em uma escala global está emergindo hoje pela primeira vez. Esse livro é sobre essa possibilidade, sobre o que podemos chamar de projeto de multidão” (Ibid, p. xi, tradução nossa)³⁷.

Hoje, mais de uma década depois, vemos que a multidão não mostrou ao mundo sua face monstruosa para uma articulação não hierárquica e não excludente entre grupos. Entre 2004 e 2022, a possibilidade de viver em multidão e em democracia não se consolidou. No entanto, as circunstâncias atuais de manifestações e lutas antirracistas, as mudanças estruturais de modos de produção, de trabalho e de vida colocadas em prática pela pandemia, a ascensão e fracasso de popularidade de governos fascistas e de extrema direita eleitos por vias eleitorais e a intensa polarização seguida da queda das administrações e governos de esquerda na América Latina nos apontam que: esses são momentos a serem lembrados e geradores das nossas condições futuras. Os mundos que estão por surgir na continuidade desses eventos são hoje campo de disputa e apontam para um novo terreno onde o projeto levantado em 2004 de viver em multidão se atualiza e se apresenta mais uma vez como possibilidade. Estamos agora em território fértil para a construção de maneiras mais igualitárias de “ser-com-outros”.

Ainda nesse sentido, quase uma década antes de Negri e Hardt e seu livro sobre multidão, guerra e democracia na era do Império, Judith Butler (1993) começa o livro *Bodies that Matter* com a pergunta “existe uma maneira de conectar a questão da materialidade do corpo com a atividade de performar o gênero?”³⁸. O livro, com título quase intraduzível para o português (Corpos que importam? Corpos que pesam? Corpos que se materializam?), na medida em que *matter* significa além de matéria,

³⁷ No original: The possibility of democracy on a global scale is emerging today for the very first time. This book is about that possibility, about what we call the project of multitude.

³⁸ No original: Is there a way to link the question of the materiality of the body to the performance activity of gender?”

também importância ou “questão”, é um dos marcos iniciais para o desenvolvimento do pensamento da filósofa, que atualmente analisa os padrões normativos na construção de alianças e assembleias através de práticas de não-violência.

Um argumento importante que se segue é que importa que os corpos se reúnam em assembleia e que os significados políticos transmitidos pelas manifestações sejam não apenas aqueles transmitidos pelo discurso, seja ele escrito ou falado. Ações corporificadas de diversos tipos significam, de forma que não são, estritamente falando, nem discursivas nem pré-discursivas. Em outras palavras, formas de assembleia já têm significado antes e apesar de qualquer reivindicação particular que façam. Reuniões silenciosas, incluindo vigílias e funerais, muitas vezes significam mais do que qualquer relato, escrito ou vocalizado, sobre aquilo de que elas tratam (BUTLER, 2019, p. 13).

Observando o percurso e desenvolvimento do pensamento de Judith Butler, *Corpos em Aliança e a política das ruas* (2019) me parece uma análise do ato de se colocar em uma reunião de pessoas e os possíveis efeitos dessa ação. Dessa maneira, volto à pergunta inicial de *Bodies that matter* (1993), indagando: “existe uma maneira de conectar a questão da materialidade do corpo com a atividade de performar enquanto coletivo?”. Esse ato de parafrasear a pergunta de Butler feita em 1993 me parece aqui interessante para entender e estudar as maneiras como a autora olha para as questões normativas, suas interpelações, desvios e os dispositivos pelos quais atuam e redirecioná-las para os diferentes tipos de agrupamento que irei analisar. Notoriamente, o escopo de análise da filósofa se mostra mais amplo do que o pretendido aqui, onde foram selecionados estudos de caso em que percebemos alguns princípios e conceitos abordados por Butler entrando em ação em meio às práticas artísticas.

Além disso, pretendo neste capítulo observar como diferentes tipos de agrupamento convocam e geram diferentes coreografias, entendimentos sobre corporeidade e sociedade. Reitero que os corpos são matérias que se inscrevem, materializam, fazem aparecer e modificam as relações de poder e grupo nas quais estão. Com isso, busco desenvolver como diferentes coletividades colocam em prática performativos e performatividades de Estado. Mais especificamente, como praticam tais performativos e performatividades nas propostas e acordos que fazemos enquanto artistas. Ou ainda, como podemos reforçar ou contrapor tais normas.

Começamos pela soberania moderna, onde, de acordo com Negri e Hardt (2004 p. 38-39), as relações políticas possuíam como intuito banir o inimigo do território interno. Esse território possuía seus limites e fronteiras muito bem delineados e a relação amigo-inimigo é levada ao topo das prioridades. De tal forma que, ao menos na primeira metade do século passado, as coletividades propostas enquanto Estados-Nação eram unidas contra um inimigo público e externo ao território.

Os filósofos partem desse contexto de análise da relação amigo-inimigo e cultivo do *warfare* dentro das performatividades de Estado (em discursos, medidas e políticas governamentais), para discutir sobre a formação de grupos e suas especificidades. A arquitetura da relação amigo-inimigo em suas dimensões históricas e macro-políticas é, portanto, importante na medida em que denuncia as técnicas para delimitação de fronteiras e hierarquização entre grupos, enaltecendo sentimentos de identificação e pertencimento. Quanto mais essa relação se tensiona, mais os agrupamentos se fronteirizam e encerram negociações e estratégias para construção entre grupos.

Essa performatividade de Estado que reúne pessoas contra um inimigo externo, fundamenta dois tipos de agrupamento: povo e massa. Ambos denotam uma relação de unidade e homogeneização. No entanto, povo constitui *um* (ibid, p. XIV). Ou seja, admite uma única identidade em um único corpo. No que diz respeito à massa, essa opera seu caráter homogêneo através da indiferenciação, onde todas as diferenças são sublimadas em um conglomerado uniforme. Outra característica das massas é que elas representam um conceito quantitativo, isto é, tem valor enquanto numerosas aglomerações ou reunião de uma grande quantidade de indivíduos - o que sublinha o fato das massas serem formadas por corpos que não se dividem (indivíduo - o que não se pode dividir) e se moverem em uníssono.

As massas certamente são compostas de todos os tipos, mas não se deve dizer que diferentes sujeitos sociais constituem as massas. A essência das massas é a indiferenciação: todas as diferenças são sublimadas e ficam submersas nas massas. (...) As massas são capazes de se mover em uníssono somente porque elas formam um conglomerado indistinto, uniforme (HARDT, NEGRI, 2004, p. xiv, tradução nossa)³⁹

³⁹ No original: The masses certainly are composed of all types and sorts, but really one should not say that different social subjects make up the masses. The essence of the masses is indifference: all

Quando comenta sobre definições de povo, Butler (2019, p. 181) circunscreve-o como um performativo que indica inclusão e exclusão. Isso porque percebe que um mesmo evento, ao ser nomeado enquanto ação do povo, pode ganhar legitimidade e o “selo” de movimento democrático enquanto outro, pode receber o título de antidemocrático e até mesmo terrorista. A autora enfatiza ainda que, enquanto ação, o que a palavra povo faz, de maneira performativa, é circunscrever um grupo (ou criar um círculo social, para usar a expressão citada no subcapítulo anterior). Dessa forma, traça uma fronteira que diz respeito a um grupo de indivíduos ao mesmo tempo que exclui outros. Pelo seu caráter não inclusivo, a autora reforça que povo acaba por se tornar um conceito não-representativo do todo (porque cerceia quem inclui e quem exclui nessa coletividade), o que diz muito sobre quando o povo é tomado como uma estratégia de campanha eleitoral, por exemplo.

Em outras palavras, não existe possibilidade de “O povo” sem uma fronteira discursiva desenhada em algum lugar, traçada ao longo das linhas dos Estados-Nações existentes, das comunidades raciais ou linguísticas ou por afiliação política. O movimento discursivo para estabelecer “o povo” de um modo ou de outro é uma oferta para ter determinada fronteira reconhecida, quer a entendamos como a fronteira de uma nação ou como o limite da classe de pessoas a serem consideradas “reconhecíveis” como povo (...) Quando dizemos que a desigualdade é “efetivamente” reproduzida quando “O povo” é apenas parcialmente reconhecível, ou até mesmo “completamente” reconhecível dentro de termos nacionais restritivos, então estamos afirmando que a pressuposição de “O povo” faz mais do que simplesmente nomear quem é o povo. O ato de delimitação opera de acordo com uma forma *performativa* de poder que estabelece um problema fundamental da democracia ao mesmo tempo que - ou precisamente quando - fornece o seu termo-chave, “o povo” (BUTLER, 2019, P. 11-12).

Da maneira como vejo, povo e massa constituem-se enquanto formas de agrupamentos diferentes, ainda que aproximadas na tentativa de obliteração das diferenças. Uma produz, assim, a constituição numerosa, com uma imagem vinculada à ideia de maioria que a massa possui, e outra uma composição una, com a imaginação de um povo unido. É preciso dizer que por muitas vezes as estratégias que aparecem enquanto performatividade do Estado anunciam a formação de massas para geração de uma maioria numerosa com propósitos e convicções

differences are submerged and drowned in the masses (...) These masses are able to move in unison only because they form an indistinct, uniform conglomerate.

semelhantes, para então se transformar em uma formação de povo em que, como já “somos uma grande maioria”, nos unimos em uma coletividade una.

Tal é a força performativa das palavras povo e massa, que é preciso lembrar: quando um grupo se nomeia ou é nomeado de tais maneiras, isso não significa que são automaticamente todos iguais. Ou seja, os agrupamentos que atuam de maneira mais cerceada não são possibilidades que ocorrem fora ou opostas a outros grupos menos fronteiriços nas suas relações amigo-inimigo. Então, mesmo sendo integrantes de um povo ou de uma massa, os sujeitos continuam singulares e múltiplos, mas obliteram suas diferenças através desses performativos como construção imaginária de união e indiferenciação dos corpos.

Talvez seja este um bom momento para relembrar porque essas configurações de coletividades relacionadas ao Estado-Nação, ao campo da filosofia e da sociologia nos são importantes aqui, nesta dissertação dentro do campo das artes e o que elas alteram o nosso trabalho enquanto artistas. Tais configurações sociais, em que observamos as construções de povo e massa (que ultrapassam a época da soberania moderna) são formadas e formadoras de coreografias e performativos, que incidem sobre os sujeitos e organizam as ações dos seus corpos no espaço. Nós, enquanto sujeitos que trabalham e lidam com ações artísticas, não estamos isentos ou fora dessas lógicas. Pelo contrário, temos alguns exemplos de movimentos nacionalistas e de busca por uma identidade nacional realizados dentro do campo artístico. Não somente não estamos isentos, como somos também formadores de tais lógicas, uma vez que nosso fazer experimental está constantemente inventando outras construções de subjetividades, outras formas de se estar junto, de conviver, de acolher o dissenso como existência política fundamental, etc.

Em termos de construção de corporeidade, tais aspectos da relação em coletivo transbordam para as criações estéticas e para concepções de corpo que carregamos da modernidade. Na realidade, esse ato de transbordar é uma via de mão dupla. Aliadas ao conceito de massa e povo, podemos identificar perspectivas para pensar corpo e movimento que coreografam esses dois tipos de agrupamento, na medida em que se voltam para uma dilatação dos volumes internos e uma

ampliação dos contornos do corpo a partir de uma expansão que parte de um centro em direção à periferia/membros. Nos exemplos citados, percebemos essa dilatação no corpo de Regina José Galindo que segura o bastão e no corpo em massa-ré que exhibe o pulso de mãos abertas. O que essas posturas criam enquanto imagem são esses contornos bem delimitados, com oposições demarcadas e com uma sensação de “corpo ampliado” que vemos ainda na ideia de corpo-parede mencionada anteriormente.

Em termos de relação com o espaço, podemos perceber a ideia de um corpo apagado de suas diferenças, não demarcado por suas características pessoais e contextos culturais, que se move em um espaço ignorado ou imaginado em vias de apagar o lugar em que de fato se está. Por fim, no que diz respeito à relação de com quem me movo, oblitera-se as relações entre sujeitos, priorizando a ideia de uníssono ou ainda de corpos que se movem como um. Se essas ideias soam familiares com as experiências artísticas já vividas, é porque elas coreografam e são coreografadas por essas lógicas de coletividade que ainda nos são muito presentes.

Ao dizer isso, não percebo aqui uma relação em que as performatividades do Estado definem tais aspectos sobre todos os sujeitos ou ainda sobre todos os pensamentos realizados no campo das artes da cena e do movimento. Ainda que se tenha a ideia de corpo cujos limites são bem delineados nas caminhadas para trás em *El Gran Retorno* e *Massa-Ré*, não podemos dizer de forma alguma que o espaço que se percorre nessas performances é neutro. Tampouco digo que essas concepções se encerraram ou são restritas à soberania moderna. Porém, trago essas análises como meio de ressaltar uma vez mais que essa construção é feita em via de mão dupla. De modo que, os pensamentos sobre corporeidade, suas práticas e estéticas assim como as performatividades do Estado informam e são informadas enquanto fenômenos sociais onde se constroem sujeitos e suas relações em grupo. Essas coreografias nos indicam, portanto, maneiras de se pensar os corpos, as práticas artísticas e seus projetos de corpo, as estruturas políticas instauradas pela modernidade.

Até aqui falamos sobre grupos cujas fronteiras sobre “quem pertence/quem não pertence”, ou seja, cujas imaginações sobre “dentro-fora” são bem delineadas. Negri

e Hardt (2004) observam que no pós Guerra Fria, as fronteiras de agrupamentos através da ideia de Estado-Nação não se bastam, o que faz com que os dispositivos para manter a ordem através da forjadura de um povo uníssono estejam sendo apropriados no limite, de forma a reiterar a norma e o desejo dos outros. O que se observa como estratégia a ser intensificada na segunda metade do século XX é a torção dos limites entre dentro e fora, criando novas maneiras de lidar com o espaço. Isso pode ser observado no caso do terrorismo, por exemplo, onde a guerra é declarada não contra um Estado-nação, externo e com fronteiras, mas contra um inimigo que está dentro do território estadunidense e que não possui um rosto único, uma identificação una.

O que acontece então com a relação amigo-inimigo nesses casos?

(...) a guerra em si havia começado a ser transformada — menos orientada para defender-se contra uma mega-ameaça coerente e mais focada na proliferação de mini-ameaças; com menos intuito na destruição geral do inimigo e mais inclinada à transformação ou até à produção do inimigo (HARDT, NEGRI, 2004, p. 39, tradução nossa)⁴⁰.

Os filósofos explicam que, um importante dispositivo de combate contra-insurgente de contenção de forças de oposição dentro do próprio território é a virada de tratamento na medida em que essas forças de controle hegemônico começam elas mesmas a produzir o inimigo. É imperativo reparar que a produção daquilo e daqueles que dentre nós precisam ser combatidos configura um novo arsenal de performatividades de Estado. Dessa maneira, o governo alemão produziu o inimigo judeu, os Estados Unidos produzem os terroristas e os superpredadores, os estados capitalistas no continente americano produzem os esquerdistas e comunistas. Assim vemos essas suas performatividades ao acentuarem as polarizações ou ao repetirem em seus discursos a descrição, seja racial e/ou ideológica, para construção de um grupo-alvo, um grupo-inimigo em todos os níveis de disputa. Esse dispositivo denota explicitamente os modos de atuação do discurso enquanto performativo na materialização de inimigos com base nos interesses do Estado e opera de maneira cruel quais os sujeitos que serão criminalizados pela sua aparição pública.

⁴⁰ No original: “war itself had begun to be transformed — less oriented toward defending against a coherent mega-threat and more focused on proliferating mini-threats; less intent on the general destruction of the enemy and more inclined toward the transformation or even production of the enemy.

Como meio coletivo de insurgir contra tais estratégias (ou como possíveis causadoras delas), parto então para o agrupamento intitulado por Negri e Hardt como multidão. Enquanto a massa é composta de indivíduos, a multidão reúne sujeitos - que não são indivisíveis e permanecem em constante mudança, onde “suas diferenças permanecem diferentes” (ibid, p. XIV). O conceito de multidão também se diferencia dos outros formatos de agrupamento por não ser aleatório ou espontâneo (como aglomerações, por exemplo) e por não ser capaz de ser administrada ou governada por um poder soberano, ou ainda em última instância precisando prever experimentos de auto-gestão.

É nesse sentido que os pensadores traçam momentos e ações em que eventos apontam para uma organização em multidão, que aqui chamam de resistências e contra-insurgências. Essas organizações manipulam mobilizações contra e a favor da continuidade do poder soberano global, respectivamente. Quando o inimigo tem forma de rede, isto é, mostra-se plural, descentralizado e distribuído — ou seja, não se configura mais nas estruturas modernas — e está em meio ao território tal qual a multidão, as formas de controle soberano mudam e reconfiguram as estratégias para lidar com as relações amigo-inimigo e, portanto, com a formação de grupos.

A pergunta nesse ponto é, qual formato de poder seria capaz de implementar tal estratégia de contrainsurgência geral, distribuída e articulada? Na verdade, estruturas militares tradicionais, centralizadas e hierarquizadas se mostram incapazes de implementar tais estratégias e combater adequadamente máquinas de guerra em rede. É preciso uma rede para lutar contra uma rede (ibid, p. 58, tradução nossa)⁴¹.

Desse modo, é interessante observar que nem mesmo a articulação em rede, que desmantelaria a lógica de territórios e fronteirização entre coletividades, é uma resposta para maior conexão entre diferentes grupos e entre diferentes sujeitos. A rede é uma tecnologia em disputa⁴².

⁴¹ No original: The question at this point is, what form of power can implement such a general, dispersed and articulated counterinsurgency strategy? In fact, traditional, centralized, hierarchical military structures seem incapable of implementing such strategies and adequately combating network war machines. It takes a network to fight a network.

⁴² Nesse ponto percebemos uma chave para o estudo das performatividades de grupos no que diz respeito aos espaços da rede e articulação em mundo virtual, onde são forjadas comunidades ainda bem delineadas sob uma falsa ideia de ambiente democrático que encontramos nas redes sociais, por exemplo.

O agrupamento multidão se trata de uma organização social e do estabelecimento de uma ordem política que enfatiza não uma unicidade que poderia ser invocada pelo singular da palavra, mas sim uma capacidade sociopolítica de constituição. Negri e Hardt elencam como imaginário para a multidão a ideia não de um cérebro coletivo, como colocado por Lepecki no início desse *De Corpore*, mas, nas palavras dos autores:

Todo poder soberano, em outras palavras, necessariamente forma um *corpo político* que possui uma cabeça a comandar, membros que obedecem e órgãos que funcionam juntos como apoio a quem lidera. O conceito de multidão desafia essa verdade aceita da soberania. A multidão, ainda que permaneça múltipla e internamente diferente, é capaz de agir no comum e, portanto, autogoverna-se. Mais do que um corpo político em que um comanda e outros obedecem, a multidão é a *carne viva* que se governa. A definição de multidão, é claro, levanta diversas questões conceituais e problemas práticos (...), mas deve estar evidente desde o início que o desafio da multidão é o desafio da democracia. (...) Os riscos, em outras palavras, são extremamente altos (Ibid, p. 100, tradução nossa)⁴³.

Nessa forma um tanto carne um tanto monstro, não se distinguem membros, lideranças, centros, periferias, partes, órgãos, funções, cabeças, ossos, músculos, peles e separações. E, ao contrário do que possa parecer, essa aparência monstruosa da multidão não evidencia caos e desordem social (ibid, p. 196)⁴⁴. Ela é capaz de agir no comum e preservar as diferenças. Essa produção de comum fora da estratégia de homogeneização é precisamente o que a torna tão perigosa, visto que se compreende ser um caminho viável para desierarquização das relações entre diferentes grupos de sujeitos e interrupção do estado de guerra em caráter global. A multidão atinge um comum produzido e produtivo, que deve ainda ser mobilizado também em nível global (fora da lógica de território e Estado-Nação) para gerar esse estado de igualdade e liberdade, colocados por Negri e Hardt em 2004 quase como um chamado já feito anteriormente então aqui re-escrito — carnes vivas do mundo: uni-vos!

⁴³ No original: Every sovereign power, in other words, necessarily forms a *political body* of which there is a head that commands, limbs that obey, and organs that function together to support the ruler. The concept of the multitude challenges this accepted truth of sovereignty. The multitude, although it remains multiple and internally different, is able to act in common and thus rule itself. Rather than a political body with one that commands and others that obey, the multitude is *living flesh* that rules itself. The definition of the multitude, of course, raises numerous conceptual and practical problems, (...) but it should be clear from the outset that the challenge of the multitude is the challenge of democracy. (...) The stakes, in other words, are extremely high.

⁴⁴ No original: "(...) but this productive flesh does not create chaos and social disorder."

Durante essa dissertação, vimos algumas possibilidades de nascimento e geração da vida em coletivo, assim como estratégias de mobilização dos sujeitos em meio a relações des-hierarquizadas entre coletividades. Procuramos indícios do que causa a morte dessa possibilidade de estar em grupo e olhamos para eventos artísticos passados que nos lembrem ações futuras para evitá-la.

Proponho então um exercício de articulação entre *Multitude: war and democracy in the age of Empire* (2004) e *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia* (2019). À primeira vista, a construção de alianças entre grupos como colocada por Judith Butler existe em um ponto anterior à organização em multidão. Essa etapa se constrói ainda dentro da organização atual de estruturas de hierarquização, desarticulação e desigualdades e se constrói enquanto potencial de multidão. Nesse sentido, as alianças entre grupos se articulam em direção à multidão, compreendendo aqui essa formação de grupos e redes resistentes, mas também as estratégias contra-insurgentes, de detenção. O que percebi nos estudos das práticas aqui colocadas é uma metamorfose desse corpo bípede monogovernado colocado pela coreografia social da soberania, que antes possuía membros para agir e órgãos para funcionar liderados por uma cabeça, transformados em uma rede de poder para a descentralização e construção de alianças entre coletivos.

Para olhar para a ação e mobilização em grupo, achei interessante contar como base os escritos de Judith Butler até mesmo pela trajetória de pesquisa da filósofa, que penso ser interessante para a discussão de articulação de fortalecimento dos grupos que pertencem em meio à convivência com coletividades nas quais não me reconheço. No livro *Corpos em aliança*, a autora narra um pouco desse percurso que a levou a desenvolver o conceito de *alianças* assim como o que a levaria a atualmente falar sobre *não-violência e a vida não passível de luto*⁴⁵:

“Parece que eu estava preocupada com a teoria *queer* e com os direitos das minorias sexuais e de gênero, e agora estou escrevendo de modo mais

⁴⁵ Nos últimos livros da autora, a expressão foi por vezes traduzida aqui no Brasil como “passividade de luto”, sendo uma vida pela qual seria possível estar em luto uma vez acabada. O termo em inglês é nomeado como *grievability*.

geral sobre as maneiras pelas quais a guerra ou outras condições sociais designam determinadas populações como não passíveis de luto. Em problemas de gênero (1989), algumas vezes parecia que certos atos que os indivíduos podiam executar tinham ou podiam ter um efeito subversivo sobre as normas de gênero. Agora estou trabalhando a questão das alianças entre várias minorias ou populações consideradas descartáveis; mais especificamente, estou preocupada com a maneira pela qual a precariedade — esse termo médio, e de algumas formas, esse termo mediador — pode operar, ou está operando, como um lugar de aliança entre grupos de pessoas que de outro modo não teriam muito em comum e entre os quais algumas vezes existe até mesmo desconfiança e antagonismo. É provável que uma questão política tenha permanecido praticamente a mesma, ainda que o meu foco tenha mudado, e essa questão é que a política de identidade não é capaz de fornecer uma concepção mais ampla do que significa, politicamente, viver junto, em contato com as diferenças, algumas vezes em modos de proximidade não escolhida, especialmente quando viver juntos, por mais difícil que possa ser, permanece um imperativo ético e político. Além disso, a liberdade é mais frequentemente exercitada com outros, não necessariamente de uma maneira unificada e conformista. Ela não exatamente presume ou produz uma identidade coletiva, mas um conjunto de relações possibilitadoras e dinâmicas que incluem suporte, disputa, ruptura, alegria e solidariedade” (BUTLER, 2019, p. 34).

Sobre essa ética de coabitação e ação no comum que falávamos antes, Judith Butler (2019) vêm desenvolvendo, portanto, como a produção de comum pode virar estratégia democrática de luta e de construção de resistência e insurgência. Após observar de perto algumas das manifestações e movimentos identitários (como os movimentos *queer* e feminista), a autora sugere que o conceito de precariedade é uma maneira de convergir as lutas de populações vulneráveis, sem que essas sejam reunidas a partir de um reconhecimento ideológico/identitário único, o que, como vimos acima, tende fatalmente à exclusão da demanda de alguns sujeitos. Ao sugerir que a precariedade é a distribuição da condição precária e criminalização/restrição da aparição pública, a autora reúne através de alianças as lutas de populações e grupos de diferentes vulnerabilidades, ou seja, aqueles que são, em algum nível, obrigados a obedecer normas que determinam quem não será protegido ou a quem não será concedida a livre mobilidade em espaço público.

Já em *The force of nonviolence* (2020), a autora aprofunda os conceitos de aliança e *grievability* para falar sobre como essas se tratam de propostas radicais de convivência com o outro. Na medida em que entendemos que nenhuma vida é descartável e todas são passíveis de luto, o esforço para defender essa ideia mexe com os ideais que possuímos hoje de auto-defesa e até mesmo de lutas dentro dos

grupos identitários fica remexida, na medida em que são ambas estratégias que cerceam sujeitos em grupos entre os que eu defenderia e os que não.

Assim, vemos na prática de alianças a manifestação de sujeitos que desejam viver e agir em uma configuração coletiva como a da multidão onde os conceitos da autora abordados acima entram em jogo, mas em uma articulação ainda em meio à estrutura de soberania na qual vivemos atualmente. Essa estrutura soberana de hierarquização insere os sujeitos em uma lógica de circunscrevê-los em diversos grupos, que se fronteirizam e criam oposições entre si. Dessa forma, percebo o conceito de Butler colocado acima enquanto estratégia de criação de tais coletividades. Isso porque as alianças são capazes de criar vínculos e produzir comum sem perder os pontos que os diferem enquanto membros de uma mesma coletividade, visto que apresentam a conexão de diferentes agrupamentos — com suas próprias perspectivas e características — que se comunicam para uma mesma mobilização.

Sobre a produção de comum e construção de alianças, é válido ainda ter olhos, ouvidos e poros atentos para os “nós”. Um político que para discordar em debate diz “nós, brasileiros, precisamos”, aproxima aquele que não está no seu grupo para si, eliminando as diferenças que existem entre os dois, estabelecendo algo que têm em comum antes de enunciar seu próprio ponto de vista, agora conectado ao ser que antes era de oposição.

Em um outro exemplo, uma mulher branca anda pelas ruas em uma manifestação. Ela está sem camisa. Ela segura um cartaz dizendo “Nós, mulheres, queremos liberdade”. Nesse segundo caso, uma imagem comum em manifestações que pautam a igualdade de expressão para as mulheres, anuncia-se a forma em que mulheres brancas colocam como reivindicação a liberdade de exposição do próprio corpo e sexualidade. No entanto, o fazem desarticulando as demandas de algumas mulheres brancas com as demandas de algumas das mulheres negras, que podem por vezes ser opostas às da branquidade⁴⁶ feminista. Como exemplo, temos aqui o

⁴⁶ Uso aqui o termo “*branquidade*” no lugar de dizer *branquitude* como referências às reflexões realizadas pela colega de mestrado e pesquisadora Daniella Gomes, a Prof. Dra Fátima Lima e a pesquisadora Camila Moreira de Jesus, que observam como os dois termos são usados geralmente como sinônimos quando representam questões distintas. Isso visto que *branquitude* pode, segundo

apagamento ou choque de reivindicações no grupo amorfo produzido pelo performativo “Nós mulheres”.

Coloco ainda uma provocação. Pense nos grupos com os quais você se identifica e procure compreender quais são os comuns entre eles. Ou seja, o que você reconhece em si e nos outros membros dessas coletividades como perspectivas compartilhadas ou elementos de conciliação. Reflita ainda sobre grupos aos quais você acredita não pertencer: o que há ainda de comum entre você e eles? Quero dizer, o que ainda resta a comunicar entre vocês? Agora, essa produção de comuns é uma maneira de tornar obedientes esses corpos com os quais você não se reconhece? Essa aproximação caminha em direção a uma contra-insurgência (rumo à continuidade das normas atuais) ou em direção a uma resistência (desviando ou confrontando o que é dado)?

É necessário que eu reforce uma vez mais que a filósofa possui um campo de análise aqui mais extenso do que o que pretendemos observar. Ou seja, voltando ao nosso escopo: como condensamos essas ideias na práxis artística? Fazer das nossas ações artísticas momentos de construção de alianças significa, portanto, compreender que precisamos comunicar, ouvir e estabelecer momentos de convivência com os grupos que hoje nada possuem em comum conosco. O que, por si só, quer dizer colocar-se em uma posição de vulnerabilidade e exposição que pode gerar uma experiência no mínimo desconfortável ou até mesmo violenta. Essas ações árduas vêm também acompanhadas de atos de fortalecimento em grupos nos quais já estamos inseridos.

No caso das práticas artísticas, pautar como objetivo a construção e mobilização de ações em aliança modifica os moldes que temos de produção na área, onde o evento artístico ocorre, com quem nos reunimos para organizá-lo, quem comparece ao evento e quem não vai, como é a relação espacial dos presentes, que papéis

as pesquisadoras citadas, ser lido como um oposto ao termo “negritude” — quando este último tem um peso político importante como movimento de afirmação. Branquidade, por essa lógica, faz referência ao termo associado à construção de privilégio, opressão e violência histórica determinada pela cor branca ao invés de conferir a esse processo uma conotação positiva. Camila Moreira de Jesus explica um pouco mais sobre os dois termos no artigo BRANQUITUDE X BRANQUIDADE: UMA ANÁLISE CONCEITUAL DO SER BRANCO: <https://www3.ufrb.edu.br/ebecult/wp-content/uploads/2012/05/Branquitude-x-branquidade-uma-ana-%C3%83%C3%85lise-conceitual-do-ser-branco-.pdf> (acesso em 12 de julho de 2021).

cada um assume durante o evento artístico, como construímos conhecimento em arte e até onde esse chega enquanto campo, quem continua “ensinando-promovendo-fazendo” e quem continua “aprendendo-testemunhando-recebendo”, além dos tipos de reverberações que essas ações e acontecimentos provocam. Para finalizar esse item *De Corpore*, então, e tendo já analisado algumas características sobre o corpo político que multidão e alianças constroem, é preciso ainda compreender como tais coletividades coreografam novas perspectivas para o campo artístico.

Ao contrário do que observamos para povo e massa, queremos observar nas ideias de corporeidade que coreografam multidão e na construção de alianças um corpo perfurado pelas relações que tece com quem se move, irradiado a partir de diversos centros e encharcado de Espaço e que, quando se mobiliza, o faz a partir de múltiplas lideranças concomitantes, que o desestabilizam e o levam a quedas e saltos em uma eterna negociação de direções e alcances espaciais. Um corpo com vários centros que encontra em sua polifonia base para a mobilidade. Um corpo que esteja explicitamente imbricado de seus contextos, que se apoia no espaço concreto que lá está.

Essa mudança de perspectiva de corporeidade de configuração social coletiva altera, ao meu ver, radicalmente a maneira como lidamos na contemporaneidade com os objetos de estudo da dança, teatro e performance, por exemplo. Além disso, instaura, através dessa concepção de corpo interligado ao espaço e às suas relações com outros corpos, algo que não possui um auto-condicionamento, auto-produção ou um fim em si mesmo; algo que não é autônomo, mas parte constituinte de algo além. Meu corpo passa a ser então questão coletiva.

Tal coreografia de corpos em aliança na cena muda a maneira como um grupo de artistas se apresenta, na medida em que cada plateia, cada espectador, cada ser que observa atualiza as maneiras com que essas pessoas se relacionam. Muda a maneira como realizo uma análise de movimento, que é lida por mim, ganhando com isso filtros que meu corpo produz enquanto observadora e filtros que recebo daquela/e que se movimenta. Muda um espetáculo que se apresenta em mais de um lugar. Muda performers que se apresentam em mais de um lugar. Muda um

gesto feito em uma manifestação. Uma dança dançada em uma festa. Um discurso lido em outro tempo por outro alguém. Uma maneira de governar em outra época. Uma maneira de lutar em outra época. De uma maneira geral, problematiza o que propomos enquanto ações políticas e artísticas, na medida em que nossas palavras e movimentos precisam estar acompanhados dos contextos, seus agentes e com quem/para quem organizamos e nos reunimos. Em resumo ainda mais sintético: exige de artistas-pesquisadores que buscam a ação em grupo, a feitura de uma práxis artístico-política, construída a partir de vínculos e discordâncias.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da dissertação, comentei como as quatro performances *Massa-Ré*, *El Gran Retorno*, *De repente tudo fica preto de gente* e *Contenção* organizam propostas de se estar em coletivo a partir de mudanças nas performatividades envolvidas em ser espectador de um evento. Em nossos casos, as quatro ações tinham como origem o fato de serem eventos artísticos e foram aqui agrupadas em suas similaridades, em que o primeiro par tratava de caminhadas para trás enquanto o segundo trabalhava desvios do que se espera de uma relação espacial entre espectadores e *performers* em meio à arquitetura na caixa preta teatral.

As quatro ações eram percebidas também a partir da palavra “coexistir”, que não foi utilizada como maneira de descrever um ambiente no qual grupos interagem de maneira igualitária e não violenta. Ao contrário, coexistir foi o termo encontrado para falar de momentos — no nosso caso promovidos por artistas da cena — que tinham em seu potencial o conceito de alianças, como defendido por Judith Butler. Para a autora, essa nomenclatura requer uma ética de coabitação, o que não foi possível observar nos exemplos aqui citados, devido à efemeridade das performances trazidas. Coabitar, assim, requeriria estudos de caso e propostas artísticas mais duradouras do que ações de caminhar para trás nas ruas ou espetáculos de dança. Com isso não faço qualquer juízo de valores nas palavras duradouras/efêmeras, mas apenas circunscrevo que tipo de eventos percorremos ao longo deste trabalho e sobre os quais não me detive nesta escrita, mas que certamente irão permear minhas buscas futuras.

No capítulo *De Corpore*, expandi a análise para como nos organizamos em grupo em meio ao corpo político e nas performatividades de Estados, utilizando-me

além dos escritos de Butler, também dos de Antonio Negri e Michael Hardt. Fui amparada por essa biografia, sem ter aqui pretendido ter o mesmo escopo de análise desses estudiosos, mas lendo-os a partir das análises de movimento que construí na dissertação e o que do campo artístico eu percebia sendo reverberado em meio aos conceitos sobre coletivos. Nesse sentido, reforcei as ideias de corpo, coreografia e estética, também a partir do que foi desenvolvido por André Lepecki e Andrew Hewitt sobre o tema.

Essa dissertação, foi, enfim, uma afirmação de que o que construímos enquanto ação artística não acontece somente como *uma resposta* aos acontecimentos e ações macropolíticas entre os quais vivemos, mas que também funcionam como ensaios de que macropolíticas e acontecimentos queremos ter ao nosso redor. Finalizo, assim, com verbos cheios de “Nós”, primeira pessoa do plural que tanto nos gera: problemas, salvações, excitações, ações e vida.

5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Sérgio P. Quando o pensamento vem dançando, quando a soberania treme – evento por vir, democracia por vir, razão por vir. Tese de doutorado – Departamento de Filosofia da PUC-Rio. Rio de Janeiro: 2016.

BARTENIEFF, Irmgard; LEWIS, Doris. *Body Movement — Coping with the environment*. Nova York: Routledge, 2002.

BETTI, Maria Sílvia et al. *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

BISHOP, Claire. *Artificial Hells — participatory art and the politics of spectatorship*. London: Verso Books, 2012.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Editora 34, 2019.

BUTLER, Judith. *Bodies that matter: on the discursive limits of sex*. Nova York: Routledge, 1993.

_____. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Tradução de Fernanda Siqueira Miguens; revisão técnica Carla Rodrigues. 4ª edição. Rio de Janeiro, 2019.

_____. *The Force of Non-Violence: an ethico-political bind*. Brooklyn: Verso Books, 2020.

CANDA, Cilene. *Teatro-fórum: propósitos e procedimentos*. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 18, p. 119-128, 2012. DOI: 10.5965/1414573101182012119. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101182012119>. Acesso em: 4 ago. 2021.

CASCIERO, Thomas. *Laban movement for the actor*. 1998.

DELL, Cecily. *A Prime for Movement Description*. 1977

DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003.

ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. *A ideologia alemã*. Tradução Luis Claudio de Castro e Costa — São Paulo, Martins Fontes, 1998.

FABIÃO, Eleonora. *Performing Rio de Janeiro: Artistic Strategies in Times of Banditocracy*. Revista Emisférica, Volume 8, p. 6, 2011.

FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2006)

FISCHER-LITCHE, Erika. *The transformative power of performance — a new aesthetics*. Nova York: Routledge, 2008.

HEWITT, Andrew. *Social Choreography — ideology as performance in dance and everyday movement*. Duke University Press, Durham: Duke University Press, 2005.

KAPROW, Allan. *The Blurring of Art and Life*. Berkeley, L.A. e Londres: University of California Press, 1993.

LABAN, Rudolf. *Choreutics*. Hampshire: Dance Books, 2011.

_____. *Una vida para la danza*. Delegación Coyocán: Ríos y raíces, 1975.

LEPECKI, André. *Exaurir a dança: performance e a política do movimento*. São Paulo: Annablume, 2017.

MARTIN, Randy. *Critical Moves — Dance Studies in Theory and Politics*. Durham: Duke University Press, 1998.

MIRANDA, Regina. *Corpo-Espaço: aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

NASCIMENTO, Elilson Gomes do. *Vulnerabilidade vibrátil: arte da performance e mobilidade urbana*. Dissertação de Mestrado — Escola de Comunicação, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.

NASER ROCHA, Lucía. *De la politización de la danza a la dancificación de la política*. 2017. Disponível em: <https://proceedings.science/trans-in-corporados-2017/papers/de-la-politizacion-de-la-danza-a-la-dancificacion-de-la-politica->

NEGRI, Antonio. HARDT, Michael. *Multitude: war and democracy in the age of empire*. Penguin Books, 2004.

PHELAN, Peggy; LANE, Jill (ed.). *The ends of performance*. New York and London: New York University Press, 1998.

PRESTON-DUNLOP, Valerie. *Laban: an extraordinary life*. Hampshire: Dance Books, 1998.

RIBEIRO, Felipe Kremer. *Ruminações: diagramas da arte de performance entre o prazer e a resistência*. Tese de Doutorado – 2017.PPGARTES/UERJ. 237p.

SIMONIN, Camila. *A tríade atuante-espaco-espectador na criação de movimento cênico: interseções entre o Sistema Laban e Viewpoints*. Ciclorama: Cadernos de Pesquisa da Direção Teatral, v.6, 2018, p. 99-105.

_____. *A cena do espectador*. Ciclorama: Cadernos de Pesquisa da Direção Teatral, v.5, 2017, p. 43-59.

_____. *Espectador Pendular*. Ciclorama: Cadernos de Pesquisa da Direção Teatral, v.6, 2018, p. 69-76.

_____. *Viewpoints no Ensino Médio: a técnica em cena*. In: Simpósio Internacional de Reflexões Cênicas Contemporâneas - Lume e PPG Artes da Cena, 2017, Campinas. Anais: Campinas, n.2, n.p.

TAYLOR, Diana. *La política de la pasión*. Emisférica, v. 10, n. 2, 2013. Disponível em: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-102/taylor>>>.

WORKSHOP *A Laban history - 140 years and the implications for the 21st-Century*. 3, 7 e 17 de outubro de 2020, online. Organizado por Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies.