



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Raoni Carricondo Leite

Um corpo à flor da cidade:  
Performances e outras heterotopias

Brasília-DF  
2018



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Raoni Carricondo Leite

Um corpo à flor da cidade:  
Performances e outras heterotopias

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Processos Compositivos para a Cena.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Petronílio Correia

Brasília-DF  
2018

INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS



**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ARTES CÊNICAS APRESENTADA  
AOS PROFESSORES:**

Professor (a) Dr. (a). Paulo Petronílio Correia (PPGCEN/UnB)  
**ORIENTADOR (A)**

Professor (a) Dr. (a). Aguiinaldo Moreira de Souza (UEL)  
**MEMBRO EXTERNO**

Professor (a) Dr. (a). César Lignelli (PPGCEN/UnB)  
**MEMBRO INTERNO**

Vista e permitida a impressão  
Brasília-DF, 02 de Agosto de 2018.

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de  
Artes / UnB.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

CC316c Carricondo Leite, Raoni  
Um corpo à flor da cidade: Performances e outras heterotopias / Raoni Carricondo Leite; orientador Paulo Petronílio Correia. -- Brasília, 2018.  
164 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Artes Cênicas) -- Universidade de Brasília, 2018.

1. Corpo. 2. Cidade. 3. Experiência. 4. Performatividade. 5. Heterotopia. I. Petronílio Correia, Paulo, orient. II. Título.

## AGRADECIMENTOS

A vida é feita de encontros e de trocas. Me sinto muito agradecido por cada um dos encontros que vivi até hoje e que me trouxeram até aqui. Esses encontros me ensinaram muito sobre a vida e sobre mim mesmo. Todas as pessoas que agradeço aqui se mostraram sempre disponíveis a me ensinar no caminho dessa vida, tão desconhecida. Agradeço imensamente a cada um.

Agradeço aos meus pais, Maria Aparecida Carricondo e Valmir de Arruda Leite que estão ao meu lado incondicionalmente, me apoiando e me ajudando sempre - e com amor - no caminho imponderável dessa vida.

Agradeço ao meu amor Rafael Garcia que está sempre comigo, e que esteve ao meu lado na travessia dessa pesquisa, nos momentos das maiores dificuldades e, também, nas alegrias.

Agradeço ao Professor Paulo Petronílio, orientador dessa pesquisa e amigo querido, que tive a oportunidade de conhecer e com quem aprendi muito, não só sobre a pesquisa acadêmica, a filosofia e a arte, mas, principalmente, sobre o jogo da vida. Agradeço por sua sabedoria e generosidade.

Agradeço ao Professor Aguinaldo de Souza, artista e amigo querido, que tive a felicidade de conhecer e que me acompanha desde a graduação na Universidade Estadual de Londrina. Agradeço por sua inteligência e sensibilidade, mas acima de tudo, pela sua força de transformação.

Agradeço ao Professor César Lignelli, por ser sempre tão disponível e por ter me acolhido junto à Universidade de Brasília, como fez e faz com tantos outros estudantes/pesquisadores. Agradeço por sua simpatia e empatia e pela sua escuta neste trabalho, que revelou tonalidades ainda não notadas, mas que já estavam aqui.

Agradeço à artista e professora Luciana Lara, por ser uma pessoa tão inspiradora, com quem sinto muita sintonia e com quem aprendi a reconhecer mais da minha singularidade e da potência das relações para a produção da vida e da arte. Obrigado por tudo que me ensinou.

Agradeço a todos os colegas e amigos artistas que dividiram comigo uma sala de ensaio, que habitaram um espaço do pensamento e da investigação cênica coletiva como espaços de produção da diferença.

Agradeço à minha família, que está sempre ao meu lado. De modo especial, agradeço meu avô (*in memoriam*) com que tive a alegria de conviver e aprender, e minha avó, que preserva um amor infinito no seu coração.

Agradeço ao programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade de Brasília, pela oportunidade de realizar essa pesquisa, de poder me desenvolver e dar minha contribuição no espaço universitário, lugar da busca pelo diálogo e pela construção de novos saberes e modos de pensar e se relacionar com o mundo. Agradeço, também, ao CNPq, pela bolsa de estudos que recebi no início da pesquisa e que possibilitou que eu tivesse tempo para me dedicar a esta dissertação.

Numa manhã, ao despertar de sonhos inquietantes, Gregório Samsa deu por si na cama transformado num gigantesco inseto. Estava deitado sobre o dorso, tão duro que parecia revestido de metal, e, ao levantar um pouco a cabeça, divisou o arredondado ventre castanho dividido em duros segmentos arqueados, sobre o qual a colcha dificilmente mantinha a posição e estava a ponto de escorregar. Comparadas com o resto do corpo, as inúmeras pernas, que eram miseravelmente finas, agitavam-se desesperadamente diante de seus olhos (KAFKA, Franz. *A metamorfose*, 2001, p.1).

## RESUMO

Este texto busca cartografar uma pesquisa acadêmica teórico-prática em artes do corpo e/ou artes performativas, desenvolvida a partir de experimentações de um corpo artista (eu) na cidade. De início, apresento três experiências de minha trajetória artística (de 2010 a 2016), que propõem desorganizações do uso previsto para o corpo nas formas normatizadas pela convenção, nos espaços arquitetônicos urbanos. A primeira experiência consiste no modo de trabalho para o ator (O corpo ator) desenvolvido pelo professor Dr. Aguinaldo Moreira de Souza. A segunda, refere-se a uma experimentação expressiva que realizei na Praça do Relógio em Taguatinga, Distrito Federal, como atividade do trabalho de conclusão da Pós-Graduação em Artes Visuais (EAD/SENAC). A terceira, trata-se de um conjunto de experimentações e criações artísticas que realizei junto a Anti Status Quo Companhia de Dança, dirigida pela coreógrafa Luciana Lara. Depois, reflito sobre a construção de um corpo cênico na cidade, trazendo a noção de *corpo desviante*; analiso os processos de investigação realizados e as implicações éticas, estéticas e políticas dessas experimentações no cotidiano. Amparado em Michel Foucault, disserto sobre as utopias que compõem a concepção atual de um corpo urbano civilizado e os dispositivos disciplinares que moldaram tal concepção na modernidade ocidental. Comparecem neste estudo também Michel Mafessoli, Gilles Deleuze e Felix Guattari (Filosofia da Diferença) e Judith Butler (Teorias Queer) – que acrescentam para se pensar os atos corporais subversivos e a ação na cidade como forma de questionamento. As abordagens a esses autores se deram, neste estudo, em diálogo com os pensamentos do professor Dr. Paulo Petronílio. Por fim, penso a performance como uma ação provocadora de distopias no corpo e na cidade, e aponto para as experimentações urbanas como *heterotopias desviantes*.

**Palavras-chave:** Corpo. Cidade. Experiência. Performatividade. Heterotopia.

## **ABSTRACT**

This text seeks to map a theoretical and practical academic research in body and / or performing arts, developed from experiments of an artist body (I) in the city. At the outset, I present three experiences of my artistic trajectory (from 2010 to 2016), which propose disorganizations of the intended use for the body in the forms normatized by the convention, in the urban architectural spaces. The first experience concerns my relation to the way of working for the actor (The actor body), developed from the investigation of the body in the urban context of postmodernity, elaborated from the coordination of teacher Dr. Aguinaldo Moreira de Souza. The second, refers to an expressive experimentation that I performed at the Praça do Relógio in Taguatinga, Federal District, as an activity of the completion of the Postgraduate Course in Visual Arts (EAD / SENAC). The third, it is a set of experiments and artistic creations that I performed with Anti Status Quo Companhia de Dança, directed by the choreographer Luciana Lara. Then I reflect on the construction of a scenic body in the city, bringing the notion of deviant body; I analyze the research processes carried out and the ethical, aesthetic and political implications of these experiments in everyday life. Supported by Michel Foucault, he spoke about the utopias that make up the current conception of a civilized urban body and the disciplinary devices that shaped such a conception in Western modernity. Also present in this study are Michel Maffesoli, Gilles Deleuze and Felix Guattari (Philosophy of Difference), Judith Butler (Queer Theories) - that add to think subversive corporal acts and action in the city as a way of questioning. The approaches to these authors were given, in this study, in dialogue with the thoughts of teacher Dr. Paulo Petronílio. Finally, I think of performance as a provocative action of dystopias in the body and in the city, and I point to urban experiments as deviant heterotopias.

**Key Words:** Body. City. Experience. Performativity. Heterotopia.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Mapa de Experiências.....	12
Figura 2 – Montagem a partir de fotos da cena <i>JK</i> do espetáculo de dança <i>Cidade em Plano</i> .....	43
Figura 3 – Montagem a partir de fotos do espetáculo cênico <i>Um Santo às Avessas</i> . 83	
Figura 4 – Montagem a partir de fotos da experimentação expressiva na Praça do Relógio.....	93
Figura 5 – Montagem a partir de fotos da cena <i>Skyline</i> do espetáculo <i>Cidade em Plano</i> .....	96
Figura 6 – Montagem a partir de fotos da intervenção urbana <i>Sacolas na Cabeça</i> .....	97
Figura 7 – Montagem a partir de fotos do espetáculo <i>De Carne e Concreto – Uma Instalação Coreográfica</i> .....	101
Figura 8 – Montagem a partir de fotos da intervenção urbana <i>Camaleões</i> .....	103
Figura 9 – Montagem a partir de fotos da intervenção urbana <i>Camaleões</i> .....	105
Figura 10 – Foto do esquema/desenho de círculos sobre as experimentações do corpo desviante na cidade.....	115
Figura 11 – Foto do esquema/desenho de círculos sobre as experimentações do corpo desviante na cidade.....	116
Figura 12 – Montagem a partir de foto da Performance-Caminhada pelo Instituto Central de Ciências da UnB.....	127
Figura 13 – Montagem a partir de foto da Performance-Caminhada pelo Instituto Central de Ciências da UnB.....	129
Figura 14 – Montagem a partir de foto da Performance-Caminhada <i>Incomformicidade</i> .....	138
Figura 15 – Montagem a partir de foto da Performance-Caminhada <i>Incomformicidade</i> .....	139

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO: RASGAR O MAPA E BOTAR O CORPO NA RUA.....</b>	<b>13</b>
<b>1. PERDER AS PLACAS E (RE)ENDEREÇAR OS CONCEITOS - GERALIDADES E SINGULARIDADES.....</b>	<b>24</b>
1.1. Sobre as geralidades e os afinamentos.....	24
1.1.1. Sobre uma concepção atual do corpo nas cidades.....	28
1.1.2. Sobre as vozes do poder.....	33
1.1.3. Processos de modernização das cidades: o sujeito moderno.....	37
1.1.3.1. Sobre uma cidade utópica e industrial em meio à floresta amazônica.....	37
1.1.4. Sobre os desdobramentos da modernização.....	39
1.2. Sobre as singularidades, ou a cidade é performance: o plano Brasília.....	43
1.2.1. Corpo e cidade distópica: performances em performatividade.....	51
1.2.2. Sobre a singularidade da experiência ou por entre os espaços da linguagem...56	
1.2.2.1. Discursividade subversiva: da linguagem como palavra de ordem à “linguagem sem órgãos”.....	58
1.2.2.2. O desastre como potência subversiva do corpo na linguagem.....	68
<b>2. TRAÇAR COORDENADAS, CRUZAR TERRITÓRIOS.....</b>	<b>79</b>
2.1. Do corpo utópico às distopias urbanas.....	79
2.1.1. Experiências e devires.....	81
2.2. Primeira Experiência: um encontro entre a vida e a criação cênica.....	82
2.2.1. Redimensionamento da percepção do cotidiano: a vida é performance.....	87
2.2.2. Reconhecimento das dimensões abjeta e obscena do corpo.....	88
2.2.3 A discursividade plástica do/no corpo.....	90
2.3. Segunda Experiência: criando intimidade com a pele da cidade.....	93
2.4. Terceira Experiência: intervenções urbanas entre a carne e o concreto.....	96
2.4.1. Habitar o espaço urbano com uma sacola de compras na cabeça.....	97
2.4.2. O espaço como cebola: dissecando as camadas do espaço urbano.....	102
2.4.3. A performance é uma bomba, programada pra explodir a qualquer instante...103	
2.5. As zonas de experiências e devires como zonas performativas.....	106
<b>3. COMPOR PAISAGENS URBANAS DESVIANTES.....</b>	<b>110</b>
3.1. Um corpo à flor da cidade: performances e outras heterotopias.....	110
3.2. De-s-vir-andando: experiências de um corpo desviante na cidade.....	114
3.2.1. Primeira linha: Abrir o corpo às micropercepções, preparação do terreno.....	117

3.2.2. Segunda linha: misturar corpo e espaço, alquimias da multiplicidade.....	120
3.2.3. Terceira linha: (des)dobrar o corpo/espaço, corporalizações às avessas.....	122
3.2.4. (In)conclusões em desvio.....	124
3.3. <i>Incomformidade</i> : dos <i>Fragments</i> de Heráclito à performance como experiência subversiva da cidade.....	124
3.3.1. A caminhada como experiência, modo de pesquisa e de criação cênica.....	125
3.3.1.1. Análise dos fragmentos: encontro com os conceitos e as imagens.....	130
3.3.1.2. Experimentações urbanas: a experiência subversiva do corpo no espaço...	134
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>142</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>146</b>
<b>REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS.....</b>	<b>151</b>
<b>IMAGENS DOS TRABALHOS CÊNICOS.....</b>	<b>152</b>
<b>HISTÓRICO DOS TRABALHOS CÊNICOS.....</b>	<b>162</b>

M  
A  
P  
A  
D  
E  
E  
X  
P  
E  
R  
I  
Ê  
N  
C  
I  
A  
S



## INTRODUÇÃO

### RASGAR O MAPA E BOTAR O CORPO NA RUA

#### A pesquisa como emaranhado de linhas e fluxos de vida

Este trabalho é fruto de múltiplas vozes com as quais tenho dialogado em minha trajetória artística; nasce de muitos aprendizados, de trocas de saberes e fazeres, na dinâmica da experiência. As reflexões que desenvolvo nessa pesquisa estão profundamente comprometidas com artistas e “mestres” com os quais tive o prazer de compartilhar afectos e perceptos vividos no *estar-junto* do trabalho artístico - reafirmado a cada dia de ensaio, como prática coletiva, colaborativa, singular e artesanal, inerente à vida no teatro e em grupo.

Em minha trajetória como artista do corpo e da cena, as pesquisas sobre as relações entre corpo/cidade têm sido cada vez mais constantes, bem como meu desejo político por desestabilizar os limites entre ficção e realidade no cotidiano e por questionar a padronização das experiências e das ações do corpo no espaço arquitetônico da cidade. Desse percurso, analiso aqui três experiências que se deram entre 2010 e 2016 e tem como elementos comuns a investigação das relações entre corpo/cidade e a busca ética, estética e política pela desorganização dos corpos (das ações, dos gestos e dos usos estabelecidos para eles) e dos espaços arquitetônicos (que dão formas, normas e limites às cidades). Essas experiências também serviram como mote para outras criações e experimentações cênico-performáticas, que se desenvolveram ao longo dessa pesquisa.

A primeira experiência que trago é o modo de trabalho (treinamento) para o ator desenvolvido e sistematizado pelo meu querido amigo e diretor, o professor Dr. Aguinaldo Moreira de Souza<sup>1</sup>, na Universidade Estadual de Londrina, a partir de 2005. A criação desse “treinamento” teve como ponto de partida a investigação das relações

---

<sup>1</sup> Artista, performer e docente no curso de Artes Cênicas, no Departamento de Música e Teatro, da Universidade Estadual de Londrina. Desenvolve suas pesquisas em torno das relações entre a literatura e as artes cênicas, através do conceito de corporalidade. Compreende o treinamento do ator como espaço de pesquisa para a construção do trabalho do ator e como suporte para a investigação e composição cênica.

entre o corpo e o ambiente urbano, e buscou compreender nossa condição atual, como corpos vivos no contexto urbano pós-moderno (Souza, 2013).

A segunda experiência a qual me refiro é o trabalho de conclusão de curso que desenvolvi na Pós-Graduação em Artes Visuais: Cultura e Criação (2013) pela EAD/SENAC. Como resultado dessa pesquisa realizei uma experimentação na Praça do Relógio em Taguatinga/DF, na qual investiguei como as relações entre o corpo e o ambiente urbano, percebidas com foco nos sentidos corporais, modificavam minha presença e estado corporal naquele lugar, na cidade. Dessa maneira, a partir da experimentação cênica, meu corpo se transformava em performatividade, em meio ao cotidiano urbano. Nessa ocasião, percebi que cada espaço arquitetônico tem certas ações que são esperadas para esse espaço específico, em função do contexto de cada lugar – e é isso que faz dele um “lugar”. Assim, desenvolvi improvisações de movimento a partir de um jogo corporal com as normas e as expectativas das ações que eu percebia no espaço da Praça; incorporando e subvertendo (ao mesmo tempo) essas normas a partir do movimento e da investigação da minha presença corporal.

A terceira experiência que considero é o modo de trabalho desenvolvido na Anti Status Quo Companhia de Dança, de Brasília, dirigida pela artista e coreógrafa Ms. Luciana Lara. Analiso especificamente alguns aspectos dentro da pesquisa intitulada *Corpo e Cidade* desenvolvida pela Cia., que inclui improvisações, performances, intervenções urbanas e espetáculos cênicos, que integrei entre 2013 e 2016. Participei do trabalho diário de pesquisa da Cia., composto tanto por práticas psicofísicas de pesquisa, improvisação e criação de movimentos, quanto de reflexões e discussões teóricas acerca de textos ou questões ligadas a algum tema de pesquisa. Participei, também, de incursões práticas de pesquisa no espaço urbano, atuando em improvisações e intervenções urbanas.

Essas experiências que vivi foram provocando em mim, cada vez mais, interesse e inquietude em investigar as relações entre o corpo e a cidade pelo viés da performance. A performance foi sendo por mim compreendida como um modo de conhecimento dessa complexa trama formada entre corpo e mundo e, também, como uma propagadora e propiciadora de experiências intensas nessa trama.

Em minha trajetória, a partir de um trabalho de consciência corporal (que abrange os aspectos técnicos, sensíveis e sinestésicos do corpo) passei a perceber uma diferença entre as experiências vividas no treinamento de ator, no ‘trabalho sobre si mesmo’ (com o qual tive contato a partir da Graduação em Artes Cênicas, na

Universidade Estadual de Londrina, em 2007) e as experiências vividas no cotidiano transitando pelo espaço urbano: diferenças nos modos de perceber, sentir e me mover, de afetar e ser afetado no corpo em relação ao espaço e com outras pessoas.

De acordo com o professor Jorge Larrosa Bondía:

A experiência, a possibilidade de que algo aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (2002, p. 24).

As práticas vividas na sala de ensaio abriam meu corpo para uma sensibilidade amplificada, onde pude experimentar outros estados de corpo e de consciência (sem separá-los, na verdade), formas de viver e me entregar, modos de abrir-me e me jogar em outros tipos de relação comigo próprio (corpo) e com o que me cerca (mundo), relação que pode ser, a cada momento, recriada. Mas, ao mesmo tempo que me abria a uma sensibilidade amplificada, sentia-me cerceado pelos limites implícitos na arquitetura dos espaços públicos e privados da cidade, e pelos olhos do *grande outro* presente em todos nós, como limites de controle do que pode ou não pode ser/ocorrer nos espaços públicos limitados pelo outro/eu cerceador da experiência.

Passei a perceber um processo em via de mão-dupla: por um lado, a sensibilidade aflorada no corpo (a partir do trabalho corporal técnico-expressivo) transbordava para as experiências no cotidiano, permeando a visão dos meus dias de outras múltiplas experiências e percepções. Por outro lado, as experiências (resgatadas em imagens e referências) do cotidiano me povoavam e eram levadas para o espaço da sala de ensaio, passando a alimentar a investigação estética, num movimento contínuo, aberto e intenso de retroalimentação. Assim, o corpo que vivia as experiências no treinamento era “o mesmo” que passava pela cidade, mas de diferentes maneiras. Um mesmo que é sempre outro.

Percebia-me, aos poucos, como sendo não apenas meu próprio corpo, mas também um espaço de trânsito de experiências. Na sala de trabalho, o ator pesquisa no próprio corpo as sensações, imagens e cinestésias de experiências atuais e vividas

anteriormente. Por isso, a materialidade que serve à criação artística do ator performer é a própria experiência do corpo em vida<sup>2</sup>. A experiência é “aquilo que ‘nos passa’, ou que nos toca, ou que nos acontece, e ao nos passar nos forma e nos transforma” (Bondía, 2002, p. 25, 26).

Os comportamentos sociais parecem possuir regras demarcatórias de um “terreno social” que condiciona a experiência dos corpos. Vivemos - na consciência e na carne - muitos preconceitos e concepções que, muitas vezes, nos impedem de viver as mudanças, as passagens da vida as “novas intensidades e tonalidades afetivas”, como diz o filósofo e professor Paulo Petronílio.

Para ele, trata-se de uma questão de escuta do corpo e do mundo. Para mim, em concordância, é no corpo que percebo o quanto o cotidiano veloz e apressado me atravessa, desorganizando os tempos do pensamento, da experiência sensível e afetiva; me faz passar “batido” pela própria vida. Mas é, também no corpo, que encontro a possibilidade de um reencantamento com o mundo (Maffesoli, 1996), em um processo de aprendizagem que se faz constantemente e em contínuo devir.

### **O que pode o corpo na cidade?**

Após apresentados os trajetos que me trazem a essa pesquisa, me volto para a instigante pergunta lançada pelo filósofo Baruch Espinosa, no século dezesseis: “O que pode o corpo?” (2013). Nessa questão, Espinosa se refere à potência dos corpos de afetar e serem afetados nas relações com o mundo.

Assim, movido por essa questão, e a partir das experiências entre o corpo e a cidade, proponho desdobramentos desta questão: O que podem os corpos dos sujeitos na cidade? Que relações existem entre a concepção de um corpo urbanizado e os processos de modernização e urbanização das cidades? Como as normatizações urbanas podem ser subvertidas pelas performances e performatividades do corpo do artista nos espaços? São perguntas que me fiz no início desta pesquisa. Questiono os corpos, os afetos e as atuais condições de existência dos corpos no contexto

---

<sup>2</sup> “O jogo artístico faz do artifício uma experiência real, pois o artista não mente ou interpreta em seu trabalho, está concretamente vivendo um processo – essa é a sua vida” (Souza, 2013, p. 12).



urbano e pós-moderno das cidades contemporâneas. O que pode o corpo na cidade, na pós modernidade?

Essas são questões iniciais que me movem a refletir o que nos é permitido e o que nos é proibido enquanto sujeitos em nossas sociedades de cidades. Como desdobramento dessas questões iniciais surgiram, ainda, outras questões. Como o poder e as normas construídas de paredes, grades e parques nas urbes abrigam ou aprisionam a potência de criação dos corpos? Como a arquitetura inventa limites para os corpos, direciona a experiência corporal, move e ordena a troca entre os corpos? Como o corpo se produz na correria urbana e nos engarrafamentos congestionados de pessoas e máquinas?

Em *Microfísica do poder* (1979), o filósofo Michel Foucault considera que o poder não é apenas restritivo e punitivo, mas, sobretudo, produtivo. Assim, “(...) o corpo, em qualquer sociedade está preso na malha do poder que impõe ao próprio corpo certas limitações, proibições e obrigações” (Petronílio, 2015, p. 1, 2). Segundo Foucault, a partir da modernidade, a sociedade ocidental forjou um corpo organizado e civilizado, construído a partir de redes de poder, um conjunto de práticas de saberes e poderes que moldam uma concepção de corpo que nos é atual. Neste contexto, o processo civilizatório consistiu e consiste no controle dos corpos (Silva, 2010, p. 18 e 19), assim como, das cidades, do planeta, indo até a busca pela conquista e pretensa dominação do espaço sideral.

Diante disso, o presente trabalho surge de um desacordo (que chamo de *inconformação*) e de uma necessidade urgente de pensar outras formas de percepção e presença do corpo e da cidade (que chamo de *inconformidade*). Essa *inconformação* é política, artística e estética, e vem de um desejo de questionar e subverter esse ideal de corpo civilizado e urbano, moldado pela sociedade e pela arquitetura higienista, classista e urbanística ocidental. Consiste em uma *cartografia de heterotopias desviantes do corpo na cidade*, que descreve uma série de experimentações performáticas urbanas, que constituem minha prática pessoal de trabalho como artista cênico desde 2013.

Meu objetivo é experimentar meu corpo cinestésica e esteticamente em outros modos de relações sensoriais com a materialidade da cidade. Intenciono promover, com estes experimentos, desorganizações das relações entre o corpo e os espaços urbanos e arquitetônicos no cotidiano, deslocando os modos estabelecidos para os

comportamentos dos corpos, enquanto experiência política e performática e como mote para a criação cênica.

Proponho, assim, processos de construção estética de um corpo cênico urbano, que tenho nomeado de *corpo desviante*. Para isso, parto de uma investigação estética que se faz através do corpo, entendido não só como estrutura física, mas informado (inscrito e escrito) por múltiplas referências culturais, familiares e educacionais, memórias, histórias, concepções de mundo, modos de vida, hábitos cotidianos, relações com objetos tecnológicos, políticas e crenças, que moldam seus modos de existência e o organizam corpo, propriamente.

Busco entender como essas desorganizações dos espaços, dos modos do corpo, dos gestos e ações tornam-se desestabilizadoras não apenas do cotidiano ordinário, mas também do teatral e ritualizado. Como a quebra das ações previstas pode gerar fissuras nas ordens do cotidiano, e embaraçar os limites entre a vida e a arte? Como o corpo em criação e experimentação pode agenciar linhas de fuga para novos modos de vida possíveis? Como a instauração de outros corpos-presenças e de performances inventadas podem potencializar espaços outros para a afirmação da diferença?

Heterotopias de um corpo aberto a toda uma cidade idealmente moderna, Brasília, museu a céu aberto, aonde me abro a novos modos de experimentação. Uma cartografia que se desenvolve junto com processos de subversão das normas do corpo na cidade. Cartografias e heterotopias do corpo inconformado, que se faz compromissado com a desorganização dos padrões e das normas físicas, espaciais, morais, sociais, sexuais, de gênero, de identidade e tantas outras que regulam nossos comportamentos e que insistem em cercear os movimentos e estados dos corpos nos espaços urbanos.

### **Tramas conceituais de um corpo/cidade**

Para alcançar a complexidade das relações entre corpo e cidade, procuro um diálogo transdisciplinar entre os saberes e fazeres do teatro, da dança, da performance arte e do cotidiano, perpassados pelas Filosofias da Diferença de Michel Foucault, Gilles Deleuze e Félix Guattari. Essas filosofias me permitem criar condições para pensar uma lógica das multiplicidades nessa pesquisa, que se dá nos liames

entre vida e arte, por entre as noções de corpo, cidade, poder, experiência, performance e performatividade.

Para Deleuze-Guattari, o pensar se faz entre a terra e o território, desestabiliza nossas referências fixas e estáveis, nos arranca dos sulcos costumeiros da vida e nos provoca um abalo, para pensarmos o impensável. Assim, se “a interdisciplinaridade é o coração da performance”, como afirma Petronílio (2016, p. 21), é também o coração da cidade, lugar fundado nos cruzamentos, nas trocas, nos interstícios, em encontros e desencontros constantes. Por isso, essa pesquisa se fez comprometida com a transversalidade, um conceito de Guattari que se refere ao grau de abertura da subjetividade para tudo que está atravessando um corpo a cada momento. Segundo Suely Rolnik, “(...) quanto mais a tua subjetividade está aberta para essa complexidade de dimensões que estão te atravessando, mais o que você está a criar tem uma consistência vital” (2010).

As noções de corpo e cidade são pensadas aqui a partir dos conceitos de dobra e território de Deleuze-Guattari. Corpo e cidade, corpo e espaço são como faces de uma mesma dobra, territórios que constituem um ao outro, inseparavelmente. Segundo Guattari (2012, p. 135): “A dobra do corpo sobre si mesmo é sempre acompanhada pelo desdobramento de espaços imaginários”. Para Guattari, a cidade contemporânea é um “território desterritorializado”, ou em um processo de desterritorialização galopante (Rolnik, 2014). Corpo e cidade são um conjunto em sucessão de fluxos e cortes constantes, máquinas desejanças, territórios que se desterritorializam a todo instante na relação com os outros elementos do mundo.

Foucault salienta a existência de uma rede muito estreita entre corpo, espaço e poder que nos é importante para compreender como as normas e os condicionamentos urbanos cerceiam e regulam nossas ações e comportamentos na cidade. Segundo Foucault, o processo de modernização e urbanização das cidades, especialmente a partir do século dezoito, contribuiu para compreensão e orientação do espaço arquitetônico como um dispositivo voltado para finalidades econômico-políticas de uso e regulação dos corpos.

Ao pensar a pós-modernidade, o sociólogo Michel Maffesoli trata de um transbordamento da dimensão estética na vida cotidiana caracterizando a pós-modernidade, onde as relações sociais têm sido cada vez mais mediadas pelo vínculo afetivo. Nesse pensamento, o autor considera uma lógica das identificações múltiplas, que vem substituir, na pós-modernidade, a lógica das identidades fixas, provocando

uma desterritorialização na noção de sujeito estável e centrado, forjado na modernidade. Segundo essa nova lógica, o sujeito é costurado no cruzamento de diversos referenciais socioculturais. Guattari avança nessa questão, propondo a subjetividade como uma polifonia (2012, p. 11) e Deleuze apresenta a morte do sujeito, conforme forjado na tradição filosófica clássica e na história ocidental.

No que diz respeito ao conceito de performance e ao de performatividade, parto da linha proposta por Petronílio no texto *Navegar é preciso, viver é performance* (2016), que conecta os pensamentos de Deleuze, John L. Austin e da filósofa Judith Butler. Considero, especialmente, a noção de atos corporais potencialmente subversivos, abordada em *Problemas de gênero* (Butler, 2012), para, a partir dela, pensar as ações de um corpo desviante em criação estética na cidade como performatividades. A noção de performatividade em Butler considera o corpo como sendo construído na linguagem, como uma construção cultural e política, e atenta para as possibilidades de subversão das normas regulatórias do corpo pelo próprio corpo.

### **Traçando um percurso**

Nesse momento, começo a improvisar um percurso (como a criar um território justamente para desterritorializá-lo); começo a traçar um plano de pensamento e ação; e, por fim, começo a entender o tablado da sala de ensaio como o verdadeiro chão dessa pesquisa. Ao pensar a cartografia, Rolnik afirma que, “assim, movidos por esse paradoxo, somos continuamente forçados a pensar/agir de modo a transformar a paisagem subjetiva e objetiva” (2014, p. 13). A cartografia seria a ação de acompanhar o movimento de produção dessas paisagens psicossociais objetivas e subjetivas, que se formam e se transformam ao longo do tempo nas sociedades.

A paisagem, como algo amplo, é uma conexão visual de elementos diversos em um mesmo plano de composição, ou seja, é uma conjunção. Tem a ver, portanto, com um certo recorte, uma perspectiva que permite moldurar o que se vê. Tem a ver, também, com o ambiente da natureza, ambiente cósmico, composto pelas forças do universo. Assim, a cartografia lida, tanto com as configurações plásticas, formais e rítmicas do ambiente, como, também, com um complexo diagrama de forças invisíveis, redes de afetos, que sustentam essa produção. Os caminhos da cartografia são rizomáticos e a partir deles brotam inúmeros bulbos, por onde escapam hastes e

inervações subterrâneas, com múltiplas entradas e saídas. Para Deleuze-Guattari “escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir” (1995, p. 13).

Para Deleuze-Guattari, a ação da cartografia está relacionada ao mapear, que se opõe ao decalcar:

Diferente é o rizoma, *mapa e não decalque*. Fazer o mapa, não o decalque. Se o mapa se opõe ao decalque é por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. (...) O mapa é aberto, conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter múltiplas entradas (...). Um mapa é questão de performance (...)" (Idem, p. 22)

Parto assim, de uma visão distanciada da cidade, como a do *Google Maps* ou *Google Earth*, que fornecem uma imagem e nos propiciam uma experiência desencarnada e virtualizada da cidade, acessível ao pouco esforço dos dedos e aos olhos vidrados do navegante. Parto dessa visão para sair dela, e escapar para a cidade e para o corpo e me encontro no ponto exato de rasgar os mapas e deixar a rua entrar, de perceber a cidade de dentro, o dentro que é fora, as cidades que nos habitam. Quando “saio para ir à cidade” ou quando “deixo a rua entrar”, ao abrir as portas e janelas do corpo e da casa, é uma trama inseparável que se anuncia. A cidade é o fora em mim, de onde brota a coexistência de inúmeros “dentros”, cada um dos quais sendo composto de outros inúmeros “foras”.

Em *Apresentando e Desdobrando o corpo, (opa!) o texto*, que inicia o livro *Corpo, estética, diferença e outras performances nômades*, a reflexão proposta por Petronílio (2016) me instiga a questionar de que lugar experimento o corpo nessa pesquisa como artista cênico, performer e pesquisador das artes do corpo e da cena. Dois lugares saltam em mim. Inicialmente, o de um artista que investiga em si os territórios das micro-percepções, ancorado em uma constante experimentação corporal, criativa, sensível, técnica e expressiva, entendida aqui como um contínuo processo de investigação estética do meu próprio corpo. Outro lugar em que me percebo é o de ser civil, sujeito, cidadão, transeunte na cidade, em constante interação

com as ordens físicas, econômicas, políticas, sociais, simbólicas, morais, estéticas e espaciais de nossa sociedade ocidental hiperindustrial (Stiegler, 2007). Apesar de parecerem definidos, esses dois lugares se embaçam (e embaralham) constantemente em meu pensamento e ação no mundo, sou mesmo esse embaçamento! Na realidade, estes dois não são lugares isolados um do outro, e nem isolados de outros tantos lugares e papéis que ocupo como subjetividade múltipla e polifônica no mundo.

A prática cartográfica se dá nesta pesquisa no ato de construir um mapa aberto, conectável em todas as suas dimensões, tal qual um rizoma. Esse mapa foi criado dinamicamente, no decorrer da pesquisa, agregando anotações, impressões, lembranças, imagens, sensações e afetos, signos das experiências vividas nas salas de ensaio e na cidade. Múltiplas performances que se cruzam, se afetam, se ramificam e se transformam nessa escrita:

Como um rizoma, a performance pode começar em qualquer lado. A performance é a expressão da multiplicidade – do corpo, da voz, da dança, do gesto, do teatro, da expressão, do cotidiano, do duplo monstruoso que todas as máscaras acolhem em si (Petronílio, 2016, p. 46)

### **Dos movimentos dessa escrita**

Este trabalho se organiza em três capítulos (as dobras, desdobras e redobras de um corpo/cidade em devir), como três movimentos que se conectam: territorialização, desterritorialização e reterritorialização. No primeiro movimento, crio meu território para pensar a concepção atual de um corpo urbano civilizado, a compreensão da cidade como performance e as relações entre a linguagem, o corpo e o poder. No segundo, desloco esses territórios e apresento as experiências estéticas que provocaram em mim o desejo em investigar as relações entre corpo e cidade. O terceiro refaz um território, fincando os conceitos nos limites de minhas práticas performáticas na cidade, para pensar o que tenho chamado de um corpo desviante, um corpo das fronteiras e dos entre-lugares, que atua na desorganização de si, das teatralidades cotidianas e dos espaços públicos.

Assim, em *Perder as placas, (des)endereçar os conceitos* (primeiro capítulo) apresento a concepção atual de um corpo urbanizado, sustentado nas utopias de

nossa sociedade ocidental, considerando as linhas de um corpo/cidade utópico. Abordo, também, a compreensão da cidade como performance, tomando Brasília como uma referência para pensar os ideais modernistas impregnados aos processos de construção da cidade. Para pensar a cidade como performance e as performatividades do corpo na cidade, dialogo com a noção de camadas da dramaturgia, proposta por Luciana Lara em seu livro *Arqueologia de um processo criativo* (2010), considerando a complexidade performática que é a cidade contemporânea e as criações performáticas nos espaços-entre corpo e o cotidiano. Abordo, ainda, a concepção de linguagem a partir do pensamento de Deleuze-Guattari para pensar as noções de linguagem normativa e linguagem artística.

Em *Traçar coordenadas, cruzando ruas e territórios* (segundo capítulo), considero a noção de distopia e trago três experiências em minha trajetória artística, referentes a diferentes modos de trabalho e criação, que se dão entre o teatro, dança e performance e que têm em comum a investigação das relações entre corpo e cidade na criação cênica. Busco compreender como cada uma dessas experiências contribui para meu entendimento da criação cênica como ação de desorganização. Reflito, também, como as performances de um corpo cênico na cidade provocam desterritorializações das noções de corpo, sujeito, cidade, identidade e cena e, por tudo isso, podem gerar reflexões sobre os limites da ação do corpo na cidade.

Já em *Compor paisagens urbanas desviantes* (terceiro e último capítulo) parto de uma reflexão sobre como esse elemento comum, a busca pela desorganização das relações entre corpo e espaço, identificado nas três experiências relatadas, se desdobra em minha prática pessoal como artista cênico, nas experiências de construção de um corpo desviante, a partir da análise de algumas práticas que se tornam premissas para a experimentação estética de um corpo cênico na cidade. Assim, penso as experimentações estéticas do corpo na cidade como heterotopias desviantes, como sendo o modo pelo qual o corpo e os espaços urbanos se transfiguram em espaços heterotópicos, espaços outros, de produção e proliferação da diferença.

# 1. PERDER AS PLACAS E (RE)ENDEREÇAR OS CONCEITOS – GERALIDADES E SINGULARIDADES

## 1. 1 Sobre as geralidades e os afunilamentos

Os processos de trabalho que vivenciei entre 2010 e 2016 despertaram em mim um outro olhar para as vinculações entre o corpo, o cotidiano e a arte. Estes, entendidos como lugares de ativação da experiência sensível; de pesquisa (experimentação e criação estética); de produção de saberes e fazeres; de produção e transformação da realidade. A partir desse olhar passei a me atentar para as muitas utopias que constituem as concepções de corpo, de cidade e de corpo/cidade, que se mostram e se escondem no cotidiano urbano que frequento.

Neste primeiro momento, abordo o processo de construção das noções de corpo e de cidade, que se desenvolveram a partir do século XVIII no percurso histórico, filosófico e artístico da sociedade ocidental, conectados entre si e pertencentes à visão de mundo reguladora da sociedade. Sobre isso, Foucault diz da efetivação de tecnologias de poder nos corpos, ao tratar dos mecanismos disciplinares e das relações entre corpo, arquitetura e poder.

Considero as manifestações e expressões dos corpos no cotidiano atual (e talvez desde a existência das cidades) como performances urbanas de um corpo moldado pelo processo civilizatório. Considero, também, os processos de modernização das cidades, que ocorreram a partir do século XIX, e que modificaram radicalmente os modos de existência e convivência social.

Num segundo momento, desenvolvo a ideia da cidade como performance em si mesma, organizada a partir de camadas de sentido que se cruzam na construção de uma estética do cotidiano, que permeia a vida nas cidades e a construção dos corpos no mundo contemporâneo. Assim, compreendo as performatividades do corpo cênico na cidade como possibilidades de inversão, subversão e perversão desse corpo urbano civilizado e, assim, como possibilidades de *restauração de uma cidade subjetiva* (Guattari, 2012), na criação de distopias do corpo na cidade e na investigação do corpo desviante como uma figura da desordem, que vem habitar a cidade subjetiva.



Para compreender o corpo utópico e sua passagem ao corpo distópico recorro ao pensamento de Michel Foucault em seu livro *O corpo utópico. As heterotopias* (2013). Neste texto, Foucault reflete sobre as relações existentes entre o corpo e as utopias em nossa sociedade ocidental. O filósofo desdobra seu pensamento à medida em que vai superando as questões que coloca, revendo - e até invertendo - o ponto de vista pelo qual observa a relação entre o corpo e as utopias.

Primeiramente, Foucault opõe corpo e utopia, ao mesmo tempo em que aproxima corpo e espaço: “meu corpo é contrário de uma utopia (...) por ser esse pequeno fragmento de espaço com o qual, no sentido estrito, faço corpo” (2013, p. 7). O corpo constitui esse espaço absoluto da existência de uma pessoa, lugar de onde não posso escapar, já que “não posso deslocar-me sem ele; não posso deixá-lo onde ele está e ir-me sem ele” (Ibidem). Essa localização inevitável do corpo é que faz com que Foucault o oponha à utopia, já que essa é entendida como “aquilo que não tem lugar algum”.

Entretanto, ao mesmo tempo em que o corpo constitui esse lugar primeiro e aparentemente fixo de onde se percebe o mundo, Foucault o entende como sendo portador de uma capacidade plástica de modificar-se no tempo-espaço, contrair/expandir, abrir/fechar, dilatar/retrair. O corpo é um envoltório cujo limite visível é a pele, fronteira porosa com o mundo, espaço limítrofe pelo qual o corpo se abre ao mundo e o mundo penetra o corpo.

Segundo Foucault:

Posso ir ao fim do mundo, posso, de manhã, sob as cobertas, encolher-me, fazer-me tão pequeno quanto possível, posso deixar-me derreter na praia, sob o sol, e ele estará sempre comigo onde eu estiver (Idem, p. 7)

Mais do que uma simples oposição entre corpo e utopia, Foucault considera, nesse primeiro momento, que as utopias nascem como movimento de apagamento dos corpos, como negação de sua condição material de existência, o que leva o filósofo a dizer da utopia de um corpo incorporeal.

Assim:

A utopia é um lugar fora de todos os lugares, mas um lugar onde eu teria um corpo *sem corpo*, um corpo que seria belo, límpido, transparente, luminoso, veloz, colossal na sua potência, infinito na sua duração (...) pode bem ser que a utopia primeira, a mais inextirpável

no coração dos homens, consista precisamente na utopia de um corpo incorporal (Idem, p. 8).

O corpo urbano atual é o corpo das utopias capitalistas, de afastamento do próprio corpo de sua materialidade sensível. As propagandas vendem um corpo saudável, ativo, eficiente, produtivo e dócil. Um corpo que se higieniza e se afasta dos odores, dos suores, assim como, do fracasso, do desastre e das dores, na busca pelo domínio de si. É o que Silva (2010, p. 30) vai chamar de corpo e vida-mercadoria, produções da sociedade de consumo.

Outra utopia, que contribui para o apagamento da topologia do corpo, segundo Foucault, e que seria uma das mais marcantes desde o início da história ocidental, é a que nos é oferecida pelo mito da alma (2013, p. 9). Segundo este mito, “minha alma é bela, é pura, é branca; e, se meu corpo lamacento – de todo modo não muito limpo vier a sujá-la (...) haverá mil gestos sagrados que a reestabeleceram na sua pureza primeira” (Ibidem). O corpo utópico se expressa, ainda, na própria busca humana obstinada pela ideia inalcançável do que seja o corpo.

Por um instante, Foucault conclui que, em virtude dessas utopias todas, o corpo desapareceu. Mas, em seguida, o filósofo reflete que o corpo “não se deixa reduzir tão facilmente. Afinal, ele tem suas fontes próprias de fantástico, possui ele também lugares sem lugar e lugares mais profundos” (Idem, p. 9). Percebo aqui um movimento de aproximação entre corpo e utopia, já que o corpo também possui suas próprias utopias. Assim, o filósofo passa a considerar que “para que eu seja utopia, basta que eu seja corpo” (Idem, p. 11). Neste pensamento, Foucault vê a questão sobre outro ângulo e compreende, então, que as utopias “nascem do próprio corpo e, em seguida, talvez, retornem contra ele” e, também, que o corpo “é o principal ator de todas as utopias” (Ibidem).

Ao afirmar que o corpo é o grande ator utópico, Foucault entende que os adornos, as maquiagens e as máscaras não são somente um modo de adquirir outro corpo. Essas ações são operações que “depositam no corpo toda uma linguagem (...) pelas quais o corpo é arrancado do espaço próprio e projetado em um outro espaço” (Idem, p. 12). No âmbito dessas operações, Foucault considera também as roupas e, mais estreitamente, o próprio corpo, a carne tingida nas redes visíveis e invisíveis da sociedade, “tudo isso faz desabrochar, de forma sensível e matizada, as utopias seladas no corpo” (Idem, p. 13).

Assim, ao rever a questão da relação entre corpo e utopia, Foucault diz ter se enganado ao afirmar que “o corpo jamais estivera em outro lugar” (Ibidem).

Pois, para Foucault:

Meu corpo está, de fato, *sempre* em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo (...). O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma (...) (Ibidem).

O corpo utópico é, portanto, esse lugar sem lugar, onde se criam, multiplicam, e de onde se irradiam inúmeros outros lugares. Foucault vai além, e pensa que, por mais que tenhamos uma série de utopias sobre o corpo, o próprio corpo possui uma utopia profunda e soberana. Utopia que, segundo o filósofo, nos é revelada, especialmente, pela imagem do espelho e pela existência do cadáver, dois fatos que nos colocam diante de uma presença que está “alojada para nós em um espaço inacessível (...), em um inatingível outro lugar” (p. 15). Certamente, essas utopias, junto a outras tantas do nosso mundo atual, são as linhas desse corpo utópico, diariamente tecidas no espaço cotidiano das cidades. De acordo com Foucault, não vivemos em um espaço neutro, nem numa folha de papel em branco. Vivemos em um imenso mapa constantemente redesenhado pelo corpo, desenho também incompleto.

Assim:

Vive-se, morre-se, ama-se em um espaço quadriculado, recortado, matizado, com zonas claras e sombras, diferenças de níveis, degraus de escada, vãos, relevos, regiões duras e outras quebradiças, penetráveis, porosas (Idem, p. 19)

Foucault entende, assim, que os grupos humanos, em diferentes sociedades, constituem nos espaços vivos lugares utópicos, e, dentre esses, identifica a existência de alguns lugares “*absolutamente* diferentes: lugares que se opõe a todos os outros, destinados, de certo modo, a apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los. São como *contraespaços*” (Idem, p. 20). Esses lugares constituem um outro tipo de utopia, chamada pelo filósofo de heterotopia.

As *hetero-topias* se diferenciam das utopias justamente porque constituem espaços absolutamente outros, que possuem uma localização precisa e real, ao contrário das utopias, já que para Foucault, “é preciso reservar esse nome para o que

verdadeiramente não tem lugar algum” (Idem, p. 21). As heterotopias são utopias localizadas, situadas, “lugares reais fora de todos os lugares”, como, por exemplo, os cemitérios, os jardins, as prisões, os asilos (Idem, p. 20). São espaços em que se constituem outros modos de existência do corpo e de relação entre corpo e espaço. Espaços que abrigam outros espaços, lugares que funcionam na criação de outros lugares, assim como o teatro.

Segundo Foucault:

Em geral, a heterotopia tem como regra justapor em um lugar vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis. O teatro, que é uma heterotopia, perfaz no retângulo da cena toda uma série de lugares escondidos (Idem, p. 24).

Busco aqui, ampliar o sentido de heterotopia, aproximando-o das questões performativas aqui delineadas: penso o corpo do artista em cena como heterotopia, assim como, as experimentações estéticas desenvolvidas nas salas de ensaio ou nas ruas, em improvisações, performances ou intervenções urbanas. Essas heterotopias provocam distopias nas utopias do corpo e da cidade, e apontam, em minha concepção atual, para a existência de um *corpo-cidade distópico*.

### **1.1.1 Sobre uma concepção atual do corpo nas cidades**

Diante do exposto até aqui, pode-se pensar sobre uma concepção de corpo e sobre uma concepção de cidade, na atualidade, modeladas por uma política de subjetivação que vem sendo construída gradativamente, no decurso da modernidade. Em seus estudos, Foucault analisa como as relações entre as tecnologias do poder e o corpo geraram um discurso sobre o corpo que construiu uma espécie de “ideia-corpo” na sociedade ocidental (Silva, 2010, p. 39). Essas ideias de corpo e cidade foram construídas junto a um ideal de uma sociedade organizada, concomitante ao surgimento das populações, um fenômeno que passa a ocorrer nas grandes cidades a partir do século XVIII.

Segundo Silva:

Para Foucault, a problemática “população” surge no século XVIII, quando o poder se organizava através da estrutura da soberania (...)

Entretanto, foi justamente quando o problema da gestão da população nasceu que o poder real, a soberania, se vê em risco e, em resposta, iniciou o controle das massas, investindo em meios para administrá-las, e isso não se deu na forma de busca por resultados que poderiam ser encontrados numa coletividade, mas individualmente, no detalhe. Dessa maneira, a arte de governar tornou-se ciência política, o domínio das técnicas de governo (2010, p. 58).

Para compreender as relações de poder que produzem essas concepções é preciso atentar para a amplitude do pensamento de Foucault, que se desloca da perspectiva estruturalista do pensamento vigente em sua época, que subordinava a questão do poder à instância econômica (Foucault, 1979, p. 6). Foucault estava interessado em como o poder se exerce no detalhe, nas micro-relações, no corpo e entre os corpos. Ao formular a noção de microfísica do poder, ou micro-poder, o filósofo faz referência, segundo escreve Roberto Machado, “à mecânica de poder que se expande por toda a sociedade, assumindo as formas mais rigorosas e concretas, investindo em instituições tomando o corpo em técnicas de dominação” (1979, p. XII).

Neste pensamento, o poder não existe, nem se localiza *no* Estado, ou em algum ponto central. O que existe é uma rede de poderes, um sistema de poderes que perpassam as instituições e os corpos no todo social. O poder é uma prática e, como tal, “é algo que se exerce, que se efetua, que funciona” (Idem, p. XIV). Esse é o caráter relacional do poder, o poder como relação de forças em ação. Ainda segundo Machado, “[a] razão é que o aparelho de Estado é um instrumento específico de um sistema de poderes que não se encontra unicamente nele localizado, mas o ultrapassa e complementa” (Idem, p. XIII).

Foucault indica, também, uma positividade do poder, ligada à sua produtividade. Desse modo, considera como o poder exercido sobre os corpos passa não mais negar/proibir/restringir certas ações e condutas do corpo, mas ao contrário, a estimulá-las (Silva, 2010, p. 22). Foucault propõe, assim, uma concepção positiva/produtiva do poder, em oposição à uma concepção negativa do poder entendido apenas como punição/proibição.

De acordo com Machado:

À uma concepção negativa, que identifica o poder com o Estado e o considera essencialmente como aparelho repressivo, no sentido em que seu modo básico de intervenção sobre os cidadãos se daria em forma de violência, coerção, opressão, ele opõe, ou acrescenta, uma concepção positiva (...) (1979, p. XV).

Desse modo, as redes de poder atuam na produção de um corpo civilizado na sociedade ocidental, marcando o momento da passagem para “um novo investimento que não tem mais a forma de controle-repressão, mas de controle-estimulação: Ao invés de negar e reprimir a nudez, o capitalismo convoca: “fique nu... mas seja magro, bonito, bronzeado!”” (Foucault, 1979, p. 147).

As análises das formações históricas do poder feitas por Foucault se deslocam dos pensamentos da fenomenologia e do marxismo, duas formas de análise vigentes na época, “uma que remetia ao sujeito constituinte e a outra que remetia ao econômico em última instância” (Idem, p. 6). Pois, para Foucault, o sujeito não é dado anteriormente, mas é construído numa complicada trama histórica, produzido através de uma rede de poderes, que são exercidos em relação a (e construídos a partir de) discursos.

Ao pensar essa relação entre o discurso e o poder, Foucault aponta para uma conexão fundamental entre o exercício do poder e as formações dos saberes na sociedade ocidental. Assim, compreende que “todo saber é político” (Idem, p. XXI), uma vez que o saber é constituído por relações de poder que o sustentam enquanto verdade. Desse modo, trata-se, portanto, de “ver historicamente como se produzem efeitos de verdade no interior de discursos que não são em si verdadeiros nem falsos” (1979, p. 7).

No estudo das relações entre o saber e o poder, Foucault se volta para os vínculos existentes entre o desenvolvimento dos saberes das ciências, biológicas e humanas, e o das estruturas políticas e econômicas da sociedade ocidental no século XVIII. Foi nesse sentido que Foucault questionou as relações entre o poder e os saberes na psiquiatria (em *História da Loucura*), na medicina (em *O Nascimento da Clínica*), nas ciências humanas (em *As Palavras e as Coisas*) e na justiça (em *Vigiar e Punir*). Foucault investigou como os saberes que constituem esses campos do conhecimento forneceram os discursos sobre o corpo, discursos esses que já surgiram com valor de verdade. Desse modo, o filósofo aponta para uma nova economia política da verdade, como sendo uma característica fundamental da construção de nossa sociedade.

Segundo Machado, a tese central de *As Palavras e as Coisas* consiste no fato de que:

Só pode haver ciência humana (...) a partir do momento em que o aparecimento, no século XIX, de ciências empíricas (...) e das filosofias modernas, que tem como marco inicial o pensamento de Kant, tematizaram o homem como objeto e sujeito de conhecimento, abrindo a possibilidade de um estudo do homem como representação (1979, p. IX).

Foucault localiza no início do século XVIII um momento fundamental na sociedade ocidental, de transição entre tipos de poder e de surgimento de um tipo específico de exercício do poder em relação aos corpos, o poder disciplinar. Trata-se de um período em que passa a se constituir um novo saber sobre o corpo, que o inscreve na história da civilização humana, determinando seus limites e contornos específicos. A construção desse saber se deu por meio do poder do Estado e de suas instituições, através de mecanismos disciplinares, que se configuraram como práticas de regulação dos corpos.

Segundo Silva:

Esse novo saber foi erigido no espaço da ciência, concebido como saber totalizante, edificando uma espécie de ciência da verdade do corpo. O território da ciência caracteriza-se por reafirmar seu monopólio sobre a experiência da vida e, por meio das instituições de controle, estende-se para vida privada do indivíduo (2010, p. 44).

O desenvolvimento deste saber se deu, na Europa, a partir do declínio do feudalismo e da ascensão da burguesia, quando “este poder começa a redefinir o papel do Estado, que apoiou a burguesia por meio do mercantilismo e que, depois, torna-se o Estado da burguesia” (Idem, p. 45). É nesse sentido que passa a haver uma nova economia política da verdade, sustentada pelo discurso científico nas instituições que o produzem. Essa economia política da verdade passa a distinguir o verdadeiro e o falso a partir do discurso da ciência, e a organizar a sociedade a partir de interesses econômico-políticos e mercantis, o que leva Silva (2010) a dizer do mercado como verdade. O mercado e seus valores passam a ser portadores do discurso, assim como do valor de verdade, que define o que é certo e errado. Neste pensamento, o trabalho humano passa a ser entendido como mercadoria, como força de trabalho a ser vendida e consumida.

Esse saber científico constituiu, assim, uma certa racionalidade científica, que passou a caracterizar um tipo de razão governamental, que passa a controlar e moldar os corpos e os modos de organização do tempo e do espaço na sociedade ocidental. Essa razão governamental é chamada por Foucault de governamentalidade. Trata-se de um conjunto de mecanismos disciplinares que passam a acometer a vida dos corpos, a partir de uma política nomeada de biopolítica. A biopolítica diz respeito à governamentalidade, à maneira pela qual a razão governamental passa a se desenvolver em função do mercado. A biopolítica é o nome dado por Foucault a esse regime de verdade, a esse dispositivo de saber-poder e as suas práticas. A partir dessa noção, o filósofo aponta para a "conexão de um regime de verdade à prática governamental" (apud Silva, p. 67).

No entanto, é importante compreender que as bases para a biopolítica já vinham sendo formadas ainda nos séculos XVI e XVII, já que, para realizar a biopolítica era preciso uma reorganização específica das cidades, dos corpos e dos pensamentos da sociedade.

Segundo Silva:

Para a realização desta grande política era preciso uma organização específica que possibilitasse às grandes cidades produzirem e escoarem suas produções. Além disso, era necessário introjetar nas comunidades, que faziam parte dessas cidades, uma visão alentadora do progresso que chegava juntamente com a condenação dos hábitos e crenças que não se concatenavam com as práticas deste progresso (2010, p. 71).

É importante compreender como e quais os mecanismos disciplinares que atuam na formação das individualidades, no processo de individuação, de assujeitamento do corpo na sociedade ocidental. Para Foucault, esse processo se inicia ainda no século XVI, por meio do poder soberano, o poder exercido pelo corpo do rei, e por meio do poder religioso, exercido pela instituição da igreja.

Machado escreve:

E antes mesmo da constituição das ciências humanas no século XIX, a organização das paróquias, a institucionalização do exame da consciência e da direção espiritual e a reorganização do sacramento da confissão, desde o século XVI, aparecem como importantes dispositivos de individualização (1979, p. XX).



### 1.1.2 Sobre as vozes do poder

No texto *A vida dos homens infames* Foucault aborda a transição entre o poder religioso e o poder soberano para o poder disciplinar. Para a escrita deste texto o filósofo vai em busca de existências reais, de vidas breves e estranhas, indo, por conseguinte, ao encontro de textos que não se mantivessem à distância do olhar, da lembrança, da curiosidade ou da diversão. "Persisti para que esses textos mantivessem sempre uma relação, ou melhor, o maior número de relações com a realidade: não somente que a ela se referissem, mas que nela operassem; que fossem uma peça na dramaturgia do real (...)" (Foucault, 2006, p. 3).

Em uma entrevista à um programa da TV francesa, Guattari declara que Foucault não pretendia fazer história, pelo menos não no sentido clássico do termo, o de narrar fatos que teriam ocorrido num tempo passado, e que lá se manteriam inertes e imutáveis. Pelo contrário, Foucault pretendia, a partir de acontecimentos precisos e específicos, inclusive historicamente falando, trazer à tona experiências reais, linhas de vidas vividas, para ativar no presente as questões urgentes do nosso tempo. Por isso, as experiências e questões suscitadas pelos escritos de Foucault tem suas potências não restritas ao passado e podem ser atualizadas na contemporaneidade.

Foucault escreve que é o encontro com o poder que arranca essas vidas infames da noite e do dia: "o poder que espreitava essas vidas, que as perseguiu, que prestou atenção, ainda que por um instante em suas queixas e em seu pequeno tumulto, e que as marcou com suas garras (...)" (Idem, p. 4). Um dos traços fundamentais da nossa sociedade, para Foucault, é que o destino da vida tome a força de uma relação estreita com o poder, que penetra as vidas dos corpos nas suas minúcias.

Foucault escreve:

Afinal, não é um dos traços fundamentais de nossa sociedade o fato de que nela o destino tome a força da relação com o poder, da luta com ou contra ele? O ponto mais intenso das vidas, aquele em que se concentra sua energia, é bem ali onde elas se chocam com o poder, se debatem com ele, tentam utilizar suas forças ou escapar de suas armadilhas (Idem, p. 5).

Foucault considera, então, o modo pelo qual o poder (através do cristianismo e da igreja como instituição) foi tomando o corpo e o dia-a-dia das pessoas na sociedade

ocidental. Segundo Foucault, “a tomada do poder sobre o dia-a-dia da vida, o cristianismo a organizara, em sua grande maioria, em torno da confissão: obrigação de fazer passar regularmente pelo fio da linguagem o mundo minúsculo do dia-a-dia” (Idem, p. 8).

O texto de Foucault interessa aqui por apresentar vidas escritas pelo poder, ligadas a banalidade do cotidiano e a um poder político sem limites. Vidas que tiveram seu destino decidido nesses textos, “vidas reais que foram “desempenhadas” nessas poucas frases (...). Esses discursos realmente atravessaram vidas, essas existências foram efetivamente riscadas e perdidas nessas palavras” (Idem, p. 4).

Essas vidas breves, das quais fala Foucault (p. 4), configuram existências reais que pertencem “a essas milhares de existências destinadas a passar sem deixar rastros”. Este pensamento se alinha com esta pesquisa e me estimula a pensar nas bilhões de vidas e existências humanas que superpopulam as cidades contemporâneas. A expressão acima citada suscita ainda outras associações que podem enriquecer este momento da reflexão: vidas duplicadas, multiplicadas, serializadas, como mostra a poesia sonoro-visual de *Koyaanisqatsi*<sup>3</sup>. Vidas inseridas numa lógica de curta duração, de produção desenfreada de desejos, de rotinização e homogeneização dos comportamentos, de captura, estimulação e esgotamento do sensível (Stiegler, 2007).

*Koiaanisqatsi* consiste de imagens em câmera lenta e também de momentos de aceleração do ritmo das imagens, mostrando cidades e paisagens naturais, em justaposição com a música constante. Segundo o próprio filme, na língua hopi, uma nação indígena localizada no Arizona, nos Estados Unidos, *Koyaanisqatsi* significa “vida maluca, vida em turbilhão, vida fora de equilíbrio, vida se desintegrando, um estado de vida que pede uma outra maneira de se viver”. Construção, desconstrução e reconstrução das cidades e das vidas nas cidades. Fragmentação, mecanização e repetição quase incessantes.

Foucault aborda, então, a passagem da voz do poder do domínio do soberano e da igreja para o domínio da vida comum e das instituições sociais: “A voz única, instantânea e sem rastro da confissão penitencial (...) é, doravante, substituída por vozes múltiplas, que se depositam em uma enorme massa documental (...)” (2006, p.

---

<sup>3</sup> É um filme de 1982, dirigido por Godfrey Reggio, com música de Philip Glass e cinematografia de Ron Fricke. Trago aqui esta referência por achar que esta obra traz, na sua linguagem própria, aspectos desta discussão.

8). A voz única do poder cede lugar às vozes das instituições administrativas e políticas do Estado, vozes norteadoras da existência, mediadas pelos mecanismos da polícia, da justiça, da escola, da mídia, da religião, da fábrica, e de outros tantos espaços da cidade. Esse poder, efetivado nas vozes das instituições sociais disciplinadoras, é o que caracteriza as sociedades disciplinares para Foucault. O poder, até então conferido à voz exclusiva do rei e da igreja passa, na modernidade ocidental, para as vozes múltiplas das instituições sociais e das pessoas comuns.

No final do século XVIII, o mecanismo da voz única da confissão se encontra já ultrapassado, e dá voz, agora, as vozes múltiplas da denúncia, da queixa, do relatório, da espionagem, do interrogatório, como nos mostra Foucault. A voz da igreja é substituída por outras vozes, que se utilizam de instrumentos "médicos, psiquiátricos e policiais" - internamentos, ordens de prisão, para denunciarem uma série de pequenas desordens na conduta de vidas infames. Esse sistema, descrito por Foucault, assegura a distribuição do arbítrio "(...) segundo circuitos complexos e em um jogo de demandas e respostas (...) no sentido de que cada um pode usar para si, para seus próprios fins e contra os outros a enormidade do poder absoluto" (Idem, p. 9).

Assim, a vida afirma-se ainda mais nas performances do dia-a-dia como um jogo político, onde quem sabe jogar pode fazer uso do poder, "os recursos de um poder político que tem a forma do absolutismo" (Idem, p. 10). Um poder revestido de "sedução", que seduz e que se quer seduzido, "mas esse poder, é preciso ainda, ao menos por um instante dele se apropriar, canalizá-lo, captá-lo, incliná-lo na direção que se quer; é preciso para usá-lo em seu benefício, "seduzi-lo"" (Ibidem). É o que Foucault vai considerar como curvar a força, dobrá-la contra si mesma.

Segundo Foucault:

A intervenção de um poder político sem limites na relação cotidiana torna-se, assim, não somente aceitável e familiar, mas profundamente almejada, não sem se tornar, por isso mesmo, o tema de um medo generalizado (2006, p. 10).

O rei, assim como a família, instituição à qual se mantinham tradicionalmente ligadas as relações de dependência das vidas no cotidiano, perdem a tomada do poder para os controles administrativos e políticos (Foucault, 2006, p. 10). Uma infinidade de discursos passa a atravessar os corpos no cotidiano, a partir dos

dispositivos de petições, ordens de prisão, de internamento e da polícia, que passam a se ocupar do "mal minúsculo das vidas sem importância" (Idem, p. 10). A escrita dessas vidas infames é justamente seu choque com o poder político e policial, com a linguagem que as inscreve no discurso e as oferece para as tomadas do poder. Como nos lembra Foucault (Idem, p. 11), o olhar branco do poder se instaura na ordem das vidas no cotidiano, que passam a ser alvo de interesse do poder político.

Se, como nos propõe o antropólogo José Carlos Rodrigues (2006), a cultura é o modo como uma determinada grade demarca um território, compreendo que, para Foucault, o poder político é uma outra grade instaurada sobre esse mesmo território. Na realidade, trata-se de uma rede, uma ampla rede composta a partir de uma imensa possibilidade de discurso: "um certo saber do cotidiano tem, aí, pelo menos uma parte de sua origem e, com ele, uma grade de inteligibilidade aplicada sobre os nossos gestos, sobre nossas maneiras de ser e fazer, empreendida pelo Ocidente" (Foucault, 2006, p. 11).

Hoje em dia, vivemos sob as muitas mediações de um poder político institucionalizado. Assim, o fenômeno descrito por Foucault seria o "(...) primeiro afloramento do cotidiano no código do político" (Idem, p. 12), um momento em que surge uma forma específica de conhecimento do poder político sobre o cotidiano, que se amplia da esfera do perceptível para as esferas do visível, do descritível, do registrável, da inserção na ordem dos discursos, na ordem dos ditos e escritos da vida. O poder vai além, não apenas controla e regulamenta, mas incita e produz e por isso é uma malha inextricável:

Como o poder seria leve e fácil, sem dúvida, de dismantelar, se ele não fizesse senão vigiar, espreitar, surpreender, interditar e punir; mas ele incita, suscita, produz; ele não é simplesmente orelha e olho; ele faz agir e falar (Foucault, 2006, p. 13).

Foucault narra, assim, a passagem do poder soberano e do poder religioso ao poder disciplinar, que fabrica o indivíduo, como um efeito do poder. Há, assim, para Foucault, uma relação intrínseca entre o surgimento do poder disciplinar, o nascimento das ciências e a formação do indivíduo na modernidade ocidental. O poder disciplinar atua "para formar e transformar o indivíduo, pelo controle do tempo, do espaço, da atividade e pela utilização de instrumentos como a vigilância e o exame" (Machado, 1979, p. XXII). Diferente do poder soberano, e que exercia o poder sobre

a vida a partir do controle e da decisão do soberano sobre a morte, o poder disciplinar exerce um poder de controle da vida. Trata-se, não mais de um “fazer morrer”, mas de um “deixar viver”.

### **1.1.3 Processos de modernização das cidades: o sujeito moderno**

#### **1.1.3.1 Sobre uma cidade utópica e industrial em meio à floresta amazônica**

Tomando por base o exposto acima, pode-se propor aqui uma associação com uma situação específica, ocorrida no século XX, no Brasil. Trata-se de um marco importante para pensar a produção das concepções atuais de corpo e cidade é a revolução industrial, que modificou radicalmente os modos de vivência e convivência, de produção e trocas até então vigentes na sociedade ocidental, especialmente na Europa. No Brasil, esse processo corresponde historicamente ao período de introdução do regime fordista no país e a instauração da cidade de *Fordlândia* na Região Norte, no Estado do Pará, conforme nos é apresentado no filme de mesmo nome.

Fordlândia<sup>4</sup> (2008) é um filme documentário que aborda a história da cidade chamada Fordlândia “uma utópica cidade americana construída na Amazônia brasileira”. “Henry Ford investiu mais de 30 milhões de dólares entre os anos de 1928 a 1945, chegando a empregar cerca de 6000 operários por mês, com a ideia de plantar e extrair látex de Seringueiras que nunca produziram absolutamente nenhuma gota de borracha para as ansiosas linhas de produção em Detroit”<sup>5</sup> (Muzeli, 2017).

Fordlândia é uma cidade que foi construída a mando de Henry Ford, criador da empresa norte-americana Ford, em meio à floresta amazônica, com objetivo de abrigar uma central de plantação de seringueiras para a extração de látex, visando a fabricação de pneus para os recém-inventados automóveis.

---

<sup>4</sup> Direção: Daniel Augusto e Marinho Andrade. Brasil, 2008. Informações consultadas em: [http://www.fordlandia.com.br/Fordlandia/o\\_Filme.html](http://www.fordlandia.com.br/Fordlandia/o_Filme.html), no dia 20/06/2017.

<sup>5</sup> Informação contida no site do filme citado acima.

Dois fatos me chamam atenção na história de Fordlândia. O primeiro é que a cidade abrigava milhares de trabalhadores que viviam num espaço urbano que era completamente gerenciado pela fábrica. A cidade contava, além da fábrica e das casas de seus habitantes, com um hospital, um refeitório e uma escola. Embora houvesse na cidade atendimento adequado de saúde à população, o que não havia ainda em outras cidades naquela região do país - e, ainda hoje, se dá de maneira muito precária em muitas localidades no Brasil -, essa organização da cidade pela fábrica resulta numa estrutura de controle industrial da saúde, da educação e da alimentação dos trabalhadores, controlando não só o espaço-tempo de trabalho, como, também, o espaço-tempo cotidiano, no intuito reduzir ao máximo seu caráter de imprevisibilidade, gerando uma contenção dos gastos possíveis “falhas” na produção. Tanto era esse o pensamento que regia a organização da cidade, que o filme relata a reclamação dos trabalhadores quanto à alimentação fornecida pela empresa, já que era composta por alimentos faziam parte do hábito dos norte-americanos.

Acerca dessa reflexão sobre a relação entre tempo e trabalho, o filósofo Theodor Adorno, no livro *Indústria cultural e sociedade* (2002), discute sobre a institucionalização da força de trabalho humano e sobre a criação e utilização da noção de “tempo livre”, na sociedade ocidental, como um tempo de descanso do corpo, que é voltado, estritamente, para o restabelecimento da força de trabalho, visando, assim, a máxima eficácia na produção industrial. Segundo Bondía, o trabalho é um dos traços do sujeito moderno que está "permanentemente agindo e em movimento, é um ser que trabalha, quer dizer, que pretende conformar o mundo", por isso, "se relaciona com o acontecimento do ponto de vista da ação" (2002, p. 24).

O segundo fato, é que a cidade nunca chegou a extrair o látex, sequer chegou-se a produzir as seringueiras, conforme pretendia o dono da Ford. Isso porque não se soube ouvir a população local, que tinha conhecimento sobre o ambiente propício ao cultivo das seringueiras. Conta-se no filme que, para melhor aproveitamento econômico da área e do terreno, a empresa decidiu plantar apenas seringueiras naquele espaço da floresta. Acontece, que a seringueira é uma árvore que necessita da diversidade de fauna ao seu redor para seu desenvolvimento. Assim, a homogeneização capitalista acabou com o que nem começou, e a cidade foi abandonada pela empresa dezessete anos depois.

Ainda por associação, é possível expandir esta percepção para outras cidades do Brasil na mesma época, ou ainda o modo pelo qual esta experiência de fracasso industrial de um pensamento que se construía nos avanços do capitalismo industrial.

#### **1.1.4 Sobre os desdobramentos da modernização**

Estamos, agora, cerca de 70 anos após a Fordlândia, em um outro contexto, mais próximo do processo de modernização e urbanização das cidades, que se consolidou, no Brasil, no início do século XX. Junto a esse processo, houve um movimento de reformas urbanas, visando à higienização e militarização do espaço, que trouxe consigo ideias de assepsia, de controle e de afastamento da morte da esfera mais próxima da vida social. O antropólogo Antônio Motta, em seu livro *À flor da pedra: formas tumulares e processos sociais em cemitérios brasileiros* (2009), comenta sobre essa situação, que promoveu a remoção de cemitérios para longe dos centros comerciais de cidades como o Rio de Janeiro nesse período.

Motta escreve sobre como circularam boatos de transmissão de doenças associadas a proximidade com os cemitérios e, também, sobre a posterior insatisfação da população com o afastamento dos cemitérios do centro urbano, pois tratava-se de um afastamento físico, geográfico, simbólico e afetivo. Isso promoveu um distanciamento com a dimensão da morte na esfera social, a morte estava espacialmente mais distante da vida. Há, assim, uma clara separação entre a metrópole, como cidade dos vivos, e a necrópole, cidade dos mortos. Foucault comenta ser curioso o fato de que, no momento em que nossa civilização se torna *mais atea*, no final do século XIX, foi justamente quando começou-se a individualizar os esqueletos, de forma que “cada qual passou a ter direito ao seu caixão e à sua pequena decomposição pessoal” (2013, p. 23).

Entre outras reformas urbanas, advindas do processo de modernização urbana, estava o alargamento das vias públicas, como estratégia para facilitar o fluxo dos automóveis, uma demanda crescente nesse período, mas, também, para facilitar a circulação de veículos militares, para exercer, ainda mais, o controle da vida pública.

O processo de modernização das cidades faz parte de um contexto histórico-cultural mais amplo que foi a modernidade na sociedade ocidental. Por isso, do

mesmo modo que pensamos o surgimento da cidade moderna, também é possível pensar na construção do sujeito moderno nesse período.

Bondía, em seu texto *Notas sobre a experiência e o saber da experiência* (2002), aponta para os fatores que afastam, no mundo contemporâneo, os indivíduos da experiência. Para ele, o excesso de informação, o excesso de opinião e o excesso de trabalho (aliados à “falta de tempo”) perfazem o processo de construção do sujeito moderno.

Um dos paradoxos que vivemos no mundo contemporâneo se dá entre a quantidade e complexidade de referências a que estamos submetidos cotidianamente e a nossa capacidade perceptiva para lidar criticamente com essa profusão de imagens e ideias. Segundo Bondía, existe um excesso de informação que toma a vida moderna; e o autor alerta para o fato de que a informação não é experiência, e, nesse sentido, o sujeito da informação é oposto ao sujeito da experiência, já que “a informação não faz outra coisa que cancelar nossas possibilidades de experiência” (BONDÍA, 2002. p. 21, 22).

Maffesoli em seu livro *No fundo das aparências* (1996) aborda como o moralismo intelectual ocupou-se em desenvolver uma desconfiança do corpo e do sensível nos processos de construção de conhecimento ao longo da história do pensamento na sociedade ocidental. Tal desconfiança levou a um cerceamento das potências do sensível e um desprezo dos processos corporais e afetivos na formação do indivíduo.

Maffesoli discorre sobre um controle do sensível, o qual, na observação desta pesquisa, pode funcionar como um ideal, um valor a ser alcançado em nossa sociedade atual:

Como observa justamente P. Sloterdijk (...) a injunção “seja razoável” significa “não confie em seus impulsos, não escute seu corpo, aprenda a se controlar, e, inicialmente, a controlar sua própria sensibilidade. Há aí a expansão acabada da ruptura que aconteceu entre o intelecto e o sensível (1996, p. 70).

O moralismo intelectual tem seu auge na modernidade, no advento do Iluminismo, na busca por um sujeito racional, orientado para uma vida sempre futura. Posteriormente, o positivismo demarcaria, ainda com mais força, os limites do conhecimento nas searas das ciências. É toda uma onda de desprezo do senso-comum como lugar de conhecimento do mundo e do humano que se expande a partir



de então. A modernidade teria acentuado um processo de racionalização do mundo, marcando assim a tradição ocidental do pensamento com um afastamento da vida, um distanciamento entre o conhecimento e o enraizamento mundano dos fatos (Maffesoli, 1996, p. 47).

Hoje, o poder encontra-se mais difuso, não está mais restrito às instituições sociais, mas sim, enraizado ainda mais nos corpos, o que levou Deleuze a intitular nossa sociedade atual, não mais como sociedade disciplinar, conforme pensou Foucault, mas como sociedade de controle. Assim, o poder é desempenhado hoje, não apenas por dispositivos disciplinares e urbanos, mas, também, pelas próprias pessoas nas cidades, pelos transeuntes/habitantes, que tomam a vigilância da norma pra si e passam a exercê-la sobre o comportamento de si e dos outros. É o que Passeti considera como a formação de um “cidadão-polícia” (2015, p. 15).

Segundo Passeti:

Não se trata tão somente de uma guinada aos cuidados de si, o que seria libertário e contundente, próprio da revolta, mas principalmente do controle de si e dos outros como imobilização de resistências (...) A resiliência proporciona os contornos de um cidadão-polícia (monitorando a si e aos demais, funcionando como outra faceta atualizada, individualizada e normalizadora do poder pastoral ...) (2015, p. 12 e 15).

Trata-se de um movimento biopolítico de domesticação da vida nos corpos, do qual a cidade é peça fundamental, já que a arquitetura passa a ser empreendida, a partir do século XVIII, como um dispositivo fundamental do biopoder, um modo de efetivar o poder nos corpos. No texto *Post-scriptum sobre as sociedades de controle* (1992) Deleuze fala de como nos tornamos uma senha na sociedade contemporânea. É essa senha, em seu extrato histórico-político-econômico, que nos garante ou não acesso a mundos e experiências possíveis no universo pós-industrial do capitalismo, dentro de uma cadeia de produção e consumo de imagens e sensações.

É nessa conjuntura que Foucault considera a passagem do poder disciplinar ao biopoder, visando dar conta de outros dispositivos, como os da sexualidade, que não são apenas de tipo disciplinar, mas que “também se realizam pela regulação das populações, por um bio-poder que age sobre a espécie humana, que considera o conjunto, com o objetivo de assegurar sua existência” (Machado, 1979, p. XXII).

O biopoder é um complexo conjunto de dispositivos e procedimentos, que tem como focos os corpos e a civilização humana, e se ocupa da nossa condição como

espécie no planeta. É nesse sentido, que Passetti, no prefácio do livro *Michel Foucault – Filosofia e Biopolítica* (Branco, 2015), avança e atualiza a noção de biopoder ao escrever: “uma coisa é biopolítica, controle da espécie, outra é ecológica, controle do planeta” (Idem, p 10). Ambas as políticas constituem os corpos, as cidades e a sociedade atual.

Conforme escreve Passetti:

A biopolítica não *cuida* mais somente do direito de causar a vida ou deixar morrer, nem mesmo de definir quem deve viver e quem deve morrer, como no nazismo, mas ela trata do que deve permanecer vivo, do que pode ser extraído do quase morto para se tornar capital humano e à ecológica cabe governar a vida dos humanos conectada a dos demais seres. Injeta-se no humano a possibilidade de permanecer vivo produzindo situações de compartilhamento entre ambientes. (2015, p. 12)

## 1.2 Sobre as singularidades, ou a cidade é performance: o plano Brasília



Imagem construída a partir de duas fotografias da cena *JK* do espetáculo *Cidade em Plano* da ASQ Cia. de Dança. Essa cena trata do ritmo acelerado que fora imposto aos operários para a construção de Brasília, motivado pela utopia de modernização do Brasil e expresso no slogan “50 anos em 5”, utilizado por Juscelino Kubitschek, presidente do Brasil nessa época.

A cidade é performance porque é construída, ensaiada, esculpida, planejada, edificada, desconstruída e reconstruída constantemente. A cidade se constitui de prédios, construções, ruas e calçadas; mas, também, de pessoas que a habitam e, por isso, a compõem efetivamente. A cidade é performance porque abriga distintas temporalidades, espacialidades e modos de existência sob um mesmo pano de fundo comum e heterogêneo, por entre as malhas do tecido social. A cidade é uma composição ética, estética e política que concretiza um *ethos* e uma visão de mundo de uma sociedade. É uma performance habitada por múltiplas outras performances que a constituem dinamicamente.

A cidade e o corpo são instâncias de performatividade (performadores) que se conectam justamente porque são um complexo tecido de signos de variadas ordens, e a performance em si “exige uma coordenada semiótica cujos signos são sempre plurais e há neles um *continuum*, pois sempre um signo remete a outro” (Idem). É nesse mosaico de signos diversos, agrupados nessa linha de continuidade que o corpo e a cidade se evidenciam como performances na vida cotidiana.

A cidade é constituída, sobretudo, pelas interações que estabelecemos uns com os outros e com as coisas ao nosso redor. O ambiente urbano constitui o cenário para as experiências de nossa vida diária, o lugar de nossas performances cotidianas, dos ritos nossos de cada dia. Assim, se por um lado a cidade é o palco de nossas experiências, por outro, são as experiências que constituem e modificam os espaços em que vivemos.

As percepções que temos da cidade atual se aproximam da concepção de universo: são as utopias da cidade. Assim, expressões como “selva de pedra”, “babel pós-moderna” e “caos urbano”, frequentemente utilizadas para falar da cidade e da condição urbana, carregam consigo essa imagem do cosmos. As noções de caos urbano e babel pós-moderna nos aproxima da ideia de que, no contexto urbano atual, esse universo está mais próximo dos signos da desordem do que harmonia, ligado à confluência, à convivência e ao embate de ideias divergentes. Já a expressão selva de pedra considera a cidade como a construção de um novo universo, uma natureza construída, uma floresta de prédios, onde cultura e natureza não mais se separam, onde a própria natureza passa a fazer parte do ecossistema da cidade.

A cidade, em sua cotidianidade, é o nosso abrigo, é o que nos contém. É o contato mais imediato do corpo com o ambiente. De muitos lugares de dentro da cidade, na casa, na universidade, no hospital, na escola, mas também, em muitos

outros lugares, e de modo mais evidente nas ruas, há uma atmosfera multissensorial com a qual coabitamos na experiência do corpo em espaços íntimos ou não. A cidade está sempre aí, ou aqui. A urbanidade tomou conta a tal ponto de nossa existência (e de nossas relações), que suplantou a distinção entre as noções de zona rural e zona urbana, que inicialmente demarcaram os limites da ideia de cidade. Se, no início, a cidade se constituía em uma zona urbana em oposição a uma zona rural, tão logo progrediu a urbanização, o contexto urbano tomou conta de tudo e, mesmo a zona rural, passou a existir em função da cidade, ou seja, como extensão do meio urbano, o que caracteriza, de certa forma, uma inversão.

Isto porque a noção de cidade está ligada, inicialmente, a instalação de uma sociedade em um determinado território, constituindo uma civilização. Está ligada, portanto, aos atos de delimitar, circunscrever e habitar um território de modo mais permanente. A história das cidades inicia, assim, uma história do sedentarismo, que se deu em oposição a uma história do nomadismo, conforme escreve Paola B. Jacques, em seu livro *Elogio aos errantes* (2012), ao dialogar com os pensamentos nômades de Deleuze e Guattari.

Na história das cidades, e na da própria humanidade, os séculos XVII e XVIII representam um período de intensas transformações nos modos de vida e de relação na sociedade ocidental, especialmente a partir da revolução industrial. Fenômenos como a invenção da máquina à vapor fizeram parte de um amplo movimento de industrialização dos meios de produção, e modificaram permanentemente a vida nas cidades.

É nesse período também que, segundo Foucault (2000, p. 349) a arquitetura passa a desempenhar um papel político decisivo na organização da cidade e da sociedade modernas. Ele nos aponta que, mesmo que este papel já tenha existido antes, a partir dessa época (séculos XVII e XVIII) a arquitetura passa a ser utilizada para fins econômico-políticos de ordenação do espaço público, em função das técnicas de governo da sociedade. Um processo fundamental para a compreensão da nossa atual condição urbana.

O processo de modernização das cidades trouxe consigo também outros ideais, de ordem e de progresso, de higienização, controle e domínio do espaço público, que se intensificam, cada vez mais, nas cidades contemporâneas e alcançam os corpos e os comportamentos sociais na vida ordinária, a vida das ordens. Em

termos nacionais, Brasília surge em 1960, no auge desse processo, sendo construída a partir desses ideais, concretizando as utopias de uma cidade moderna.

Brasília é, portanto, um signo visível e exemplar desse processo. A visão de mundo que sustentou sua construção representa os ideais modernos da vida social, inscritos na forma e na organização da arquitetura da cidade. Aspectos como alargamento das vias públicas, para rápida circulação de automóveis, amplas distâncias e extensos espaços vazios entre pontos da cidade, além da setorização das atividades sociais em áreas isoladas (setor de clubes, setor militar, setor hospitalar, setor de diversões), são exemplos de como os ideais de funcionalidade e objetividade do modernismo estão fortemente marcados na arquitetura de Brasília.

Paola Berenstein Jacques em *Elogio aos Errantes*:

O urbanismo como campo disciplinar e prática profissional surgiu exatamente para modernizar as cidades, ou seja, para transformar as antigas cidades – no Brasil, as coloniais e na Europa, as medievais – em metrópoles modernas. Isso significava também transformar as antigas ruas estreitas e labirínticas em grandes vias de circulação para automóveis, reduzindo assim as possibilidades da experiência corporal direta, através do andar pelas ruelas, e, indiretamente, as possibilidades de experiência da alteridade urbana (2012, p. 31, 32).

Brasília é uma performance desde sua concepção. Por isso, acredito que decifrar os signos dessa cidade-performance auxilia na compreensão de algumas linhas que sustentam um pensamento a ser construído aqui sobre as utopias das cidades contemporâneas em geral. Auxilia, também, no entendimento do processo de modernização que produziu a concepção atual das cidades e tem se modificado até a atualidade. O conjunto desses aspectos aponta para uma concepção moderna da noção de cidade, o que, por sua vez, mantém estreitas relações com a noção de corpo que aqui estamos tratando. Acredito que a reflexão sobre uma cidade como Brasília pode servir de referência para o entendimento sobre como os processos de modernização engendraram um “modelo” que ainda orienta a dinâmica da vida nas cidades contemporâneas.

Nesse exercício analítico, entretanto, é importante levar em conta as especificidades dessa cidade, que a caracterizam singularmente dentre outras grandes cidades. Assim, é possível admitir que o próprio desejo de se construir uma cidade com ideais modernos para abrigar (no centro do território nacional) a capital de um país já apontava essa ideia, a de Brasília como performance. A criação/invenção

de um território que demarcasse e representasse o centro do poder econômico-político do Brasil daquela época, nos anos 1950, é uma performance de muitos personagens, mais do que isso, de personificações e representações sociais, de signos e mitos que povoam todo um imaginário cultural e corporal de um povo. Uma performance que já vinha sendo tramada tempos antes.

Hoje, tem-se a Brasília da história oficial, mas, também, a Brasília do ponto de vista contra-oficial, ou seja, sob a ótica dos “conterrâneos velhos de guerra”, das pessoas que trabalharam na construção da cidade. Refiro-me ao filme documentário *Conterrâneos velhos de guerra*<sup>6</sup> de Vladimir de Carvalho que aborda a construção de Brasília a partir de discursos e narrativas dos operários que trabalharam na construção da cidade, contando uma versão ocultada pela grande mídia e história oficial da cidade.

Brasília, como bem interpretou a coreógrafa Luciana Lara, é uma cidade de muitas camadas, dobras, redobras e desdobras, feita de muitas intenções, esforços, desejos e revoltas, o que me leva ao entendimento desta cidade como performance, nos termos que aqui estamos elaborando. A noção de camadas, desenvolvida por Lara (2010), nos auxilia aqui a pensar os múltiplos estratos e as possíveis linhas de fuga que se interpenetram continuamente na constituição dessa performance que é Brasília. Essa percepção de Brasília como performance acontece pois corpo e espaço são faces de uma mesma dobra, como potências conectadas, ideia presente na noção de corpo-cidade.

Considerar o espaço urbano como performance é voltar-se para uma personificação do espaço, na qual este se transforma num “agente”; neste caso, em uma gigantesca instalação dentro da qual pulsa todo tipo de seres em performatividade. Neste sentido, artistas, de diferentes linguagens e em diferentes períodos históricos, são atentos ao espaço como “presença”, “força” e performatividade. É o caso do livro “O cortiço” de Aluísio de Azevedo, no qual, devido a um realismo/naturalismo da descrição literária do autor, o espaço torna-se o protagonista do texto. É o caso, também, de outras produções artísticas que apontam para essa ideia da cidade como performance. O próprio cinema é inventado no século

---

<sup>6</sup> Direção e Produção: Vladimir de Carvalho. Brasil, 1990. Filme documentário brasileiro construído a partir de entrevistas e depoimentos de “personalidades” políticas e operários que participaram da história da construção de Brasília.

XX, em meio ao ápice da vida urbana industrial, ligado à possibilidade de responder à vida em pleno movimento de mutação e em velocidade acelerada.

No livro coreográfico *Arqueologia de um processo criativo*<sup>77</sup> (2010), Lara traz a noção de camadas para pensar a relação entre o corpo, a cidade e a composição cênica, vivenciada pela Anti Status Quo Companhia de Dança durante o processo de criação do espetáculo *Cidade em Plano* (2007). A noção de camadas se refere aos diversos planos de composição do espaço da cidade e, também, aos planos de composição da encenação. Essa noção foi utilizada no processo de criação do espetáculo, e funcionou como um modo de análise da cidade e de construção da dramaturgia que permeia a encenação, contribuindo no desenvolvimento das pesquisas teórico-práticas (estética e coreográfica), durante o processo de criação. Assim, as camadas constituem planos de análise e, também, pontos de vista sobre o corpo, a cidade e a dramaturgia do espetáculo. Para a criação de *Cidade em Plano* a ASQ encontrou os seguintes planos: histórico, político, geográfico, da memória afetiva e arquitetônico. Os planos dizem respeito, sobretudo, as relações dos corpos com o espaço, sendo essas que os constituem.

Ao discorrer sobre a noção de camadas, Lara considera, também, as diversas utilizações do termo “plano” na história da construção de Brasília, como, por exemplo, plano diretor, plano urbanístico, plano piloto, entre outros. Brasília é sonho, utopia. Ideia planejada e arquitetada. Uma idealidade, um projeto de cidade e de sociedade a ser concretizado. Desenho traçado nos papéis e nas cabeças do poder, antes que na realidade concreta e seca. Um plano feito de outros planos.

No plano arquitetônico, Brasília encanta pelas formas, por suas curvas e retas, por sua monumentalidade, pela natureza exuberante, pelos planos abertos e pela distância entre os lugares. No entanto, a brancura predominante de suas formas, a vastidão dos espaços, as amplas distâncias entre os lugares e a mistura entre concreto e natureza, também escondem utopias que se revelam, cada vez mais, diferentes daquelas utopias que fizeram parte do ideário de construção da cidade.

Se pensarmos no plano sociocultural e econômico, Brasília foi construída no contexto da modernidade no Brasil, seguindo ideias de uma cidade projetada para ser

---

<sup>77</sup> Este livro apresenta uma reflexão sobre o processo de criação do espetáculo *Cidade em Plano* a partir de um conjunto de imagens, textos, diários de bordo dos artistas que participaram do processo, referências de filmes e obras literárias, dentre outras, que foram debatidas e investigadas ao longo do processo criativo. O livro se constitui também como uma obra de arte, uma composição, no qual a autora-coreógrafa pretende aproximar o pensamento coreográfico à criação e leitura do texto.



funcional, para facilitar a rápida circulação de automóveis e mobilizar o progresso, como se entendeu na época. Uma cidade que viesse a abrigar uma nova civilização, mais igualitária e justa. No entanto, atualmente vemos os efeitos reversos desse plano urbano, como, por exemplo, o afastamento da experiência de andar a pé pela cidade e a separação espacial entre um centro urbano privilegiado e áreas periféricas muito distantes desse centro e entre si, efeito agravado pela precariedade do sistema de mobilidade urbana.

Do ponto de vista histórico e político, a construção de Brasília, visando a transferência da capital para lá, foi uma estratégia política para trazer a industrialização e a expansão econômica para a região central do país. “Cinquenta anos em cinco”, esse foi slogan proclamado pelas vozes do poder na época, que propulsionou a rápida construção da cidade, e impôs um ritmo acelerado e sobre-humano de trabalho aos operários.

No plano da memória afetiva, a cidade se revela como ajuntamento de memórias, tempos, espaços e experiências. Cada um tece uma relação com a cidade, cada um vive sua própria cidade, percorre seus trajetos, habita espaços diversos. E são esses espaços que se constituem nossa experiência com esta ou aquela cidade. Assim, são tantas as cidades quantas forem as pessoas. E, como nós, as cidades também mudam e, também, mudam em nós. São tantas as cidades, quantas forem as singularidades em suas múltiplas experiências.

Assim, se, por um lado, as cidades, e especialmente as grandes cidades, são, cada vez mais, o lugar das trocas comerciais e das relações funcionais e objetivas entre corpo e ambiente, por outro, no coração mesmo das demandas do capitalismo nascem formas de socialidade que estão pautadas no prazer do estar-junto, no compartilhamento de um tempo-espaço cotidiano, de que nos fala Michel Maffesoli. É o caso dos funcionários públicos que se reúnem aos pés das árvores, próximos aos edifícios institucionais, para fumar um cigarro, ou lanchar em uma banca de frutas e/ou salgados, nos intervalos do serviço burocrático. A cidade é vivida nesses momentos como um lugar de descanso, de contemplação da vida que passa, do prazer de se “perder tempo”, de uma vida sem objetivo exterior a si mesma (Maffesoli, 2003, p. 69).

Os elementos da “natureza” são também muito presentes em Brasília: as árvores baixas e tortas do cerrado seco, o vento que preenche os amplos espaços vazios entre as construções, o sol ardente e generoso, que banha a todos, e o céu desenhado, imponente e ao mesmo tempo tão próximo que, às vezes, me dá a

sensação de que se eu subisse em uma montanha poderia tocá-lo. Imensidão que é também insolação, para remeter aqui a uma outra referência cultural, que acrescenta visualidade a estes pensamentos.

*Insolação*<sup>8</sup> é o título de uma produção cinematográfica brasileira que tem Brasília como ambientação e tema para a criação de um universo estético-sensível e emocional que permeia o filme. Suas imagens relacionam a amplitude e os espaços-entre sem fim da cidade ao silêncio e à solidão humana.

Hoje, as cidades se transformam sob o signo da mobilidade, das experiências de deslocamento, das travessias e dos percursos. Sob o signo da aceleração, o acesso aos lugares do mundo se dá pelo critério da velocidade. Pode transitar mais, e, assim, percorrer mais espaços em menos tempo, quem tiver mais acesso à velocidade. No filme *Paul Virilio - Pensar a velocidade*<sup>9</sup> o filósofo Paul Virilio<sup>10</sup> analisa como a velocidade se tornou uma condição de acesso às experiências no mundo contemporâneo.

Virilio considera também essa questão da aceleração em relação à percepção humana e constata que nossa percepção já não dá mais conta, já não acompanha mais a velocidade e complexidade dos cálculos e das operações das máquinas. Nesse sentido, nos tornamos, cada vez mais, *voyeurs* da cidade-máquina, observadores do mundo industrial e tecnológico que criamos para nós mesmos. Uma realidade que se multiplica por si e em si, por nós e em nós, numa velocidade frenética.

Ao considerar a falta de tempo como um dos fatores que torna impossível a experiência no mundo atual, Bondía escreve que “tudo o que se passa passa demasiadamente depressa, cada vez mais depressa. E com isso se reduz o estímulo fugaz e instantâneo, imediatamente substituído por outro estímulo ou por outra excitação igualmente fugaz e efêmera” (2002, p. 23)

Estamos assim em um outro momento, vivendo os intensos efeitos de uma revolução tecnológica e informacional sem precedentes. Um mundo que opera na

---

<sup>8</sup> Direção: Felipe Hirsch e Daniela Thomas. Produção: Sara Silveira e Maria Ionescu por Dezenove Som e Imagens, Beto Amaral e Pedro Igor Alcantara por Nós Outros Produções. Brasil, 2009. Filme brasileiro que aborda o vazio de Brasília e traz à tona sua utopia modernista.

<sup>9</sup> Direção de Stéphane Paoli. Produção: Arte France, La Générale Produccion. Japão, 2009. Filme que aborda o pensamento do filósofo francês Paul Virilio, destacando dois aspectos importantes: o tema da *dromologia*, termo criado pelo filósofo que se refere a uma ciência que estuda os efeitos da velocidade na sociedade; e a questão de que toda tecnologia traz consigo a possibilidade de seu acidente (o trem, o descarrilamento; o avião, a queda; o navio, o naufrágio).

<sup>10</sup> Paul Virilio é um filósofo, pesquisador, urbanista, arquiteto e autor francês, crítico da era da informação e das tecnologias da comunicação.

velocidade dos processos computacionais que ultrapassam a percepção humana. A percepção se esgota, entra em confusão, enlouquece, e se refaz, sobre múltiplos aspectos outros. O corpo sem órgãos eclode e se dissipa em uma cidade sem órgãos.

### 1.2.1 Corpo e cidade distópica: performances em performatividade

A existência, enquanto processo de desterritorialização, é uma operação intermaquínica específica que se superpõe à promoção de intensidades existenciais singularizadas. E, repito, não existe sintaxe generalizada dessas desterritorializações. A existência não é dialética, não é representável. Mal se consegue vivê-la! (Guattari, 2012, p. 63).

Atualmente, o urbano (aspectos da vida no ambiente citadino) está em nós, se faz corpo e cidade, sendo uma condição da existência humana no planeta. É como um emaranhado de linhas que se entrelaçam na costura dos corpos de modo cada vez mais específico; fenômeno constituído por características que permeiam nossos modos de vida e de relação. Na pós-modernidade a condição urbana dos corpos e das cidades é marcada por paradoxos, que marcam, também, os modos de vida e a constituição dos sujeitos pós-modernos.

No livro *Caosmose: um novo paradigma estético* (2012) Guattari propõe pensar o mundo contemporâneo à luz de um paradigma estético, que viria suplantar o paradigma cientificista nas ciências humanas e nas ciências sociais. Nessa nova perspectiva paradigmática, a estética tem implicações ético-políticas. Isso porque, para Guattari, vivemos um momento decisivo na história da humanidade para a sobrevivência de nossa espécie no planeta, quando os modos de vida e de relação estão ameaçados devido às ambições desmedidas do modo (hegemônico) de existência capitalista. Dois fatos do nosso mundo atual são centrais nesse paradigma ético-estético segundo Guattari: a tomada dos fatores subjetivos pelos *mass media* de alcance mundial e o privilégio da potência estética do “sentir” em nossa época.

A noção de cidade, como pensada por Guattari, está diretamente relacionada com o corpo, as subjetividades e as mútuas e múltiplas implicações entre o corpo e o espaço. Desse modo, a noção de sujeito como indivíduo centrado e atrelado a uma

subjetividade fundante, entra em crise na pós-modernidade. Com isso, a própria noção de corpo é posta em xeque, junto com a noção de representação.

A noção de sujeito dá lugar, assim, à noção de *subjetividade polifônica*, uma concepção transversalista da subjetividade, como nos diz Guattari:

O que importa aqui não é o confronto com uma nova matéria de expressão, é a constituição de complexos de subjetivação: indivíduo-grupo-trocas múltiplas, que oferecem à pessoa possibilidades diversificadas de recompor uma corporeidade existencial, de sair de seus impasses repetitivos e, de alguma forma, de se ressingularizar (Idem, p. 17).

Nesse sentido, a corporeidade, no jogo das transferências de subjetividades, passa a ser pensada como uma produção estética, como um complexo de performances. Ou seja: cada um inventa a própria corporeidade plástica, “criam-se modalidades de subjetivação do mesmo modo que um artista plástico cria novas formas a partir da palheta de que dispõe” (Idem, p. 17).

Interessante perceber os movimentos pelos quais a subjetividade ora se individualiza, ora se faz coletiva:

Em certos contextos sociais e semiológicos, a subjetividade se individualiza: uma pessoa, tida como responsável por si mesma, se posiciona em meio a relações de alteridade regidas por usos familiares, costumes locais, leis jurídicas... Em outras condições a subjetividade se faz coletiva (...). Com efeito, o termo “coletivo” deve ser entendido aqui no sentido de uma multiplicidade que se desenvolve para além do indivíduo, junto ao *socius*, assim como aquém da pessoa, junto as intensidades pré-verbais, derivando de uma lógica dos afetos mais do que de uma lógica de conjuntos bem circunscritos (Ibidem).

É a partir de um aspecto não humano (pré-pessoal) da subjetividade que se torna possível sua heterogênese, sua produção em estado nascente, ligada à multiplicidade. Essa heterogênese, pensada por Guattari, nos possibilita compreender que muitas máquinas participam da produção da subjetividade no mundo contemporâneo. Neste sentido, “a subjetividade não é fabricada apenas através das fases psicogenéticas da psicanálise ou dos “matemas do Inconsciente”, mas também nas grandes máquinas sociais, mass-mediáticas, linguísticas, que não podem ser qualificadas de humanas” (Idem, p. 20).

A noção de subjetividade polifônica, pensada por Guattari, revela que estamos em um momento histórico de embate com muitas das utopias que compõe a concepção do corpo civilizado e urbano, investigada por Foucault (abordada anteriormente neste estudo).

A cidade na pós-modernidade é o próprio signo da heterogênesse. Complexo entrecruzamento de caminhos, pensamentos, ações, de territorialização, desterritorialização e reterritorialização constantes, onde “(...) os Agenciamentos maquínicos contemporâneos não tem referente padrão unívoco” (2012, p. 58). Apesar disso, a globalização das cidades tem contribuído para uma padronização dos espaços e dos modos de vida.

Assim, segundo Guattari:

(...) estamos muito menos habituados à irreduzível heterogeneidade (...). O Capital, a Energia, a Informação, o Significante são algumas das categorias que nos fazem acreditar na homogeneidade ontológica dos referentes biológicos, etológicos, econômicos, fonológicos, escriturais, musicais, etc. .. (Ibidem).

É nesse sentido que Guattari escreve sobre a existência de vetores de homogeneização da subjetividade capitalística, que agem/afetam e também sofrem ação/são afetados na constituição dos corpos, das subjetividades e das cidades contemporâneas. Uma subjetividade que possui uma potência de abolição, que ameaça a vida e que “pode conduzir ao desaparecimento da humanidade, devido à sua incapacidade de enfrentar as questões ecológicas, as reconversões impostas pelo impasse no qual se engajou a sociedade produtivista, o avanço demográfico, etc.” (Idem, p. 82).

As utopias do corpo atual refletem os ideais que estão impregnados em nossa cultura, que valorizam, cultuam e perseguem um corpo hegemônico, sendo este, branco, heterossexual, magro, limpo, rico, feliz, um corpo “bom”, saudável, organizado, civilizado e controlado (física, emocional e espacialmente).

Podemos pensar, assim, no ideal de um corpo urbano que se identifica ao de um corpo ereto, distante do chão, superior às outras múltiplas formas de vida da natureza, isolado do ambiente (individualista). Esse ideal condiz com a noção de um corpo belo, e está atrelada a uma concepção de corpo forjada mais ou menos na modernidade e que perdura, de certos modos, em nossa época, constituindo-se de “traços que, correlativamente, têm também a ver com o fato de que se autonomizaram

universos de valor da ordem do divino, do bem, do verdadeiro, do belo, do poder...” (Idem, p. 114).

O corpo distópico se opõe a esses ideais do corpo utópico, e se aproxima do sujeito da experiência, pensado por Bondía (2002).

Desse modo:

O sujeito da experiência (...) é um sujeito alcançado, tombado, derrubado. Não um sujeito que permanece sempre em pé, ereto, erguido e seguro de si mesmo; não um sujeito que alcança aquilo que se propõe ou que se apodera daquilo que quer; não um sujeito definido por seus sucessos ou por seus poderes, mas um sujeito que perde seus poderes precisamente porque aquilo de que faz experiência dele se apodera. Em contrapartida, o sujeito da experiência é também um sujeito sofredor, padecente, receptivo, aceitante, interpelado, submetido. Seu contrário, o sujeito incapaz de experiência, seria um sujeito firme, forte, impávido, inatingível, erguido, anestesiado, apático, autodeterminado, definido por seu saber, por seu poder e por sua vontade (Bondía, 2002, p. 25).

Essa concepção de corpo civilizado tem um alcance hegemônico em nossa sociedade e pode ser identificada também em muitas visões sobre a arte, em especial sobre o teatro e a dança, quando inseridos no senso comum. Este, busca na arte a representação dos valores ideais de um corpo belo, bom, útil e verdadeiro. Por causa dessas “tramas”, hoje inseparáveis, entre corpo e contexto urbano penso que o corpo é uma performance urbana, que emerge nas fissuras entre a heterogênesse das singularidades e os vetores de tendência homogeneizante da subjetividade forjada no capitalismo atual. Em uma das faces dessa dobra, a multiplicidade, em outra, um sentido de acentuação da individuação da subjetividade – que corresponde a uma perda da polivocidade (Guattari, 2012, p. 114).

A noção de um corpo ideal é afrontada diretamente e diariamente pela performance e pelas performatividades do corpo na cidade, sendo, por vezes, posta em xeque, nos meandros do “jogo” que se estabelece. Cada vez que, de algum modo, reiteramos esses ideais no corpo (quando os trazemos de um modo inédito no mundo para nossos gestos e movimentos - nas performances cotidianas e rituais do corpo), nos defrontamos com a incompatibilidade existente entre as utopias da nossa sociedade sobre o corpo e o corpo em existência viva. O corpo do ator em experimentação na cidade, por sua vez, duplica essa afronta cada vez que desvia os ideais do corpo utópico e, assim, evidencia as normas e utopias do cotidiano urbano.

Por exercer essa dupla afronta o corpo-performance é um ato perigoso (Petronílio, 2015, p. 16).

O corpo é performance, uma vez que dramatiza um ethos e uma visão de mundo, sendo também uma construção cultural, uma invenção.

Como escreve Petronílio:

O corpo é performance. Para levar essa ideia a diante parto de duas premissas: o corpo é algo fabricado e ritualisticamente desenhado pelo saber da cultura em que está inserido. (...) A outra premissa é a de que todo corpo é, a um só tempo, espetáculo e ritual (2015(1), p. 2).

Conforme nos lembra Le Breton, em *Adeus ao corpo* (2013), a anatomia já não é mais o destino do corpo. O corpo se aproxima da noção de obra de arte e se constitui como espetáculo, “(...) uma vez que a roupa, o adorno e o enfeite fazem dele um corpo-arte e este é exprimido dentro de uma cultura, de uma tribo, de uma construção” (Petronílio, 2015(1), p. 2).

Para pensar o corpo e a cidade contemporânea como distopias utilizo os capítulos *Espaço e corporeidade* e *Restauração da cidade subjetiva* da obra *Caosmose: um novo paradigma estético* (2012) de Felix Guattari. Nestes textos, o filósofo utiliza a noção de dobra para pensar a indissociabilidade entre corpo e espaço. Ao pensar as experiências de subjetivação do espaço, os desdobramentos entre corpo e espaço que constituem a corporeidade, Guattari dispara o pensamento de um corpo nômade, desterritorializado, no qual a subjetividade é tida como uma *prática*. Desse modo, o filósofo considera uma polifonia dos espaços como parte do processo de produção das subjetividades.

A partir do conceito de desterritorialização, Guattari não pensa a cidade nem como um território fixo e estável, nem como sendo restrita à uma dimensão geográfica ou demarcatória. A cidade é entendida como um território desterritorializado – ou em constante movimento de desterritorialização. Essa perspectiva permite compreender a cidade pelo viés do movimento e como uma complexidade performática, na qual as dimensões físicas, arquiteturais e urbanas estão intrincadas com aspectos corporais, expressivos, sensoriais, estéticos, históricos, sociais, econômicos, éticos e políticos de nossa atual sociedade.

Essa noção de cidade implica pensar o espaço urbano em contínuo movimento, como multiplicidade, como signo rizomático, conforme propõe Petronílio (2015(2)). A

cidade é compreendida, assim, do ponto de vista das ações, das práticas cotidianas, sensíveis e conceituais que fazemos dela enquanto habitantes, transeuntes e performers da vida urbana cotidiana. No livro *Corpos de Passagem* (2001), Sant'Anna reflete sobre a transição que se deu na experiência corporal da cidade, em que passamos de habitantes à transeuntes do espaço urbano, marcados pelos signos da passagem e da impermanência.

O corpo é tecido no ambiente social, nas experiências que vive e naquelas que dramatiza. Por isso, podemos dizer que algumas cidades, assim como algumas experiências que nos marcaram estão em nós, fazem parte de nós. O corpo é esse amálgama com o ambiente, inseparável, e se constitui nessa indissociabilidade dinâmica, interacional e situacional. É desse amálgama que brotam as performances cotidianas. Corpo, performance e cidade são construções ao mesmo tempo culturais e imaginárias. O corpo se constrói nos deslocamentos que realiza, nos trajetos que percorre ao longo da vida, a partir dos ambientes que frequenta. A cidade, por sua vez, também se constrói a partir da ação dos corpos que a habitam e que nela transitam.

### **1.2.2 Sobre a singularidade da experiência ou por entre os espaços da linguagem**

A temática “corpo, cidade e linguagem” é um ponto nevrálgico, que incomoda e solicita atenção, e que, por assim ser, desencadeou este trabalho. Também, a título de depoimento, corpo e cidade são aqui delineados pela linguagem, por esta escrita, o que potencializa minha relação com a linguagem. A linguagem que algumas vezes tem sido motivo de dificuldade e, noutras vezes, de frustração, ao longo da minha vida.

A linguagem sempre foi, para mim, um enorme desafio, que de certo modo encontrou uma vazão quando comecei a me descobrir como artista. A arte me possibilitou lidar com os signos da vida, que muitas vezes me deixam atordoado. O discurso (me parece!) lida com uma certa necessidade de convencimento do outro e o modo como sabemos ou não nos utilizar do discurso nos coloca num ou noutra lugar de fala perante o mundo. Nesses espaços do discurso, há sempre um risco de fracassar, de perder tudo, de manchar a imagem de si, de se sujar. A consciência desse risco muitas vezes me bloqueia. Eis a performatividade: não se trata de uma



necessidade pessoal de agradar aos outros pelo que se diz, pelo que se aparenta ser, mas uma imposição de se pôr a caminho da linguagem e uma possibilidade de sucesso ou de fracasso nessa travessia.

É por meio do discurso que somos (ou não) aceitos socialmente, e o discurso não é o só o que se diz, mas, muito mais o como se diz, onde, quando e quem se diz. O discurso é sempre contextual, situacional, porque são relações de poder que estão traçadas na língua. Então, me vejo justamente em meio a esse turbilhão onde me coloco, onde estou mais uma vez – a caminho da linguagem, em busca do desenvolvimento deste trabalho. Tão difícil quanto os começos são os finais, talvez porque eles não existam, e exijam de nós um ato criativo, que nos possibilite inventar a vida.

Eis, então, que encontro uma porta de entrada para este texto, para pensar as relações entre corpo, cidade e linguagem nesta pesquisa. Refiro-me a duas palestras do professor e filósofo Roberto Machado, estudioso de Michel Foucault e Gilles Deleuze, sobre a filosofia e a literatura deleuzianas. Na primeira palestra intitulada *Deleuze e a Filosofia*, Machado (2014(1)) fala de uma geografia deleuziana do pensamento. Isso porque, em sua filosofia e em seu pensamento sobre a literatura Deleuze trabalha com a criação de dois espaços: o espaço da representação, que ele considera “a imagem do pensamento” e o espaço da diferença, que seria o “o pensamento sem imagem”. Segundo Roberto Machado, para Deleuze, o pensamento da representação é aquele que subordina a diferença à identidade, enquanto que o da diferença é aquele que cria um duplo dessemelhante de si mesmo. Essas ideias serão aprofundadas no decorrer do texto.

Dessa maneira, trarei a concepção de linguagem a partir do pensamento de Deleuze, salientando suas relações com a noção de atos de fala de John. L Austin. Em seguida, trago o pensamento de Judith Butler para apresentar a noção de performatividade e a potência de subversão do corpo em performance.

A partir do pensamento deleuziano compreendo dois vieses para pensar a linguagem, que se complementam e que possibilitam compreender a complexidade das relações entre corpo, cidade, performance e performatividade neste trabalho. A concepção de linguagem, pensada no âmbito desses dois espaços do pensamento, o

da representação e o da diferença, possibilita pensar em duas noções de linguagem, que considero aqui como linguagem normativa e linguagem artística, performativa.

Petronílio (2016) nos alerta para um fator que é importante atentar nesse exercício do pensamento sobre o que venha a ser a linguagem na concepção de Deleuze-Guattari e que convém esclarecer neste momento. A partir da leitura das obras de Deleuze-Guattari podemos compreender diferentes concepções de linguagem. É possível pensar que esse conceito se transveste de diferentes formas e se aplica a diferentes usos, fazendo funcionar distintas realidades, segundo o pensamento ou a obra que os filósofos estão a criar em um específico momento em sua filosofia.

Segundo Petronílio:

É válido ressaltar que no volume II de **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, Deleuze-Guattari pensam o regime de signos por um outro viés que não mais o do Signo em Proust e os Signos. Em Proust e os Signos Deleuze levanta questões que são da natureza da arte e aqui, o autor já leva a discussão para a linguagem. Por isso que é importante sermos cuidadosos e mostrarmos de que Deleuze estamos falando (Idem, p. 38).

### **1.2.2.1 Discursividade subversiva: da linguagem como palavra de ordem à “linguagem sem órgãos”**

Para Deleuze-Guattari, a linguagem não se separa da vida, pois existe uma complexa trama entre a linguagem e a vida que sustenta as ações e relações dos corpos no mundo. Ao viver, agimos entremeados a uma imensa rede de relações de poder que é a linguagem, com a qual o corpo vive, se transforma e se constrói diariamente.

De acordo com Petronílio (2015):

O homem, como que um barquinho jogado nas correntezas da vida, é forçado a criar sua terceira margem através do processo de criação. Desde que nasce, que é “jogado no mundo”, é desafiado a criar a sua morada através da linguagem. Tal travessia se dá na medida em que ele se coloca à caminho da pergunta pela linguagem. Perguntar pela linguagem é perguntar pela vida (2015(2), p.5).

Aludindo a Guimarães Rosa<sup>11</sup>, Petronílio acena, na citação acima, para o fato de que pensar a linguagem é um ato complexo, pois é preciso atentar para uma estreita relação entre a língua e as formações do poder. Guattari entende a língua como uma realidade heterogênea, sendo que sua homogeneização está ligada às contingências de ordem sócio-política dos fenômenos de poder (Hutchmacher, 2011, p. 81). O que está em jogo na concepção de linguagem, conforme pensada por Deleuze e Guattari no volume II de *Mil Platôs*, é um questionamento do ideal binário e de ordem que sustenta a ciência linguística.

Guattari considera:

Não existe língua em si. O que especifica a linguagem humana é precisamente que não remete jamais a si mesma, que permanece sempre aberta a todos os outros modos de semiotização. Quando se fecha numa língua nacional, um dialeto, uma gíria, uma língua especial, um delírio, isto diz respeito sempre a um certo tipo de operação política ou micropolítica (...). Não há nada menos lógico, menos matemático, que uma língua. Sua “estrutura” resulta da petrificação de uma espécie de forro cujos elementos provêm de empréstimos, amálgamas, aglutinações, mal-entendidos. (...) A unidade de uma língua é sempre inseparável da construção de uma formação de poder. Não se encontram nunca fronteiras nítidas nas cartas dialetais, mas somente zonas limítrofes ou de transição. Não existe língua-mãe, mas fenômenos de retomada de poder semiótico por um grupo, uma etnia, ou uma nação. A língua se estabiliza em torno de uma paróquia, fixa-se em torno de um bispado, instala-se em torno de uma capital política. Evolui por fluxo ao longo dos vales fluviais, ao longo das linhas de estradas de ferro, desloca-se em montes de carvão (*apud* Hutchmacher, 2011, p. 81).

Neste sentido, para Deleuze-Guattari a linguagem está atrelada à lei, à norma. Por isso, “toda cristalização linguística, até mesmo gramatical, é sempre sinônimo de uma posição de poder” (Idem, p. 81). Isso porque, a fala está conectada a quem fala, e quem fala o faz de algum lugar, ocupando uma posição e um papel no jogo da linguagem. O lugar de fala é um lugar de poder (Petronílio 2017, p. 56).

Nesse sentido, Guattari (*apud* Hutchmacher, 2011, p. 81) questiona: “Que é a gramaticalidade? (...) formar frases gramaticalmente corretas constitui, para um indivíduo ‘normal’, a condição prévia a toda submissão às leis”. A linguagem é apontada aqui como parâmetro de normalidade, critério prévio de conformação do

---

<sup>11</sup> Petronílio, ao dissertar sobre a complexidade da linguagem, remete a ideia roseana presente no conto “A terceira margem do rio”, ícone literário sobre a linguagem como espaço de invenção/reinvenção da realidade.

corpo às normas sociais instituídas pela lei da sociedade. Saber usar a linguagem é fundamental para sobreviver na vida social, assim como, para performar a existência no corpo.

Segundo Petronílio:

A linguagem sempre foi, ao longo de todos os tempos, a soberana do homem. Tal soberania não se dá meramente pelo fato do homem ser o porta voz da palavra pois linguagem é som, é silêncio, é dispositivo, é discursividade, atravessadas por relações de saberes e poderes. Assim, o homem se transformou em um aprendiz dos signos mundanos pelo fato de se colocar sempre a caminho da linguagem. Ela desnuda e desvela o ser do homem por ele ser esse caminheiro em busca da complexa decifração de si, do outro e do mundo. O mundo é a linguagem que, ao performatizar o mundo da vida, transporta e transforma todo sistema (2015(2), p. 1).

A linguagem para Deleuze-Guattari não é entendida apenas no sentido da linguagem falada por uma sociedade, mas refere-se a um conjunto de ordenações e obrigações sociais, múltiplas coordenadas semióticas que atravessam os modos de ser e pensar da nossa sociedade. Essa concepção de linguagem, conforme pensada pelos filósofos acima, caracteriza, para este estudo, a linguagem normativa.

Segundo o pensamento de Deleuze-Guattari, a linguagem é conjunto de palavras de ordem, que forma uma trança inseparável com a vida e que possui uma força, um poder de construção e transformação da realidade, do corpo e do mundo. Nesse sentido, é possível aqui depreender que as palavras de ordem compõem uma linguagem normativa que age sobre corpo no cotidiano.

A concepção de linguagem, para Deleuze-Guattari, está atrelada ao poder por meio da palavra de ordem, que constitui a unidade elementar da linguagem:

A unidade elementar da linguagem — o enunciado — é a palavra de ordem. Mais do que o senso comum, faculdade que centralizaria as informações, é preciso definir uma faculdade abominável que consiste em emitir, receber e transmitir as palavras de ordem. A linguagem não é mesmo feita para que se acredite nela, mas para obedecer e fazer obedecer. "A baronesa não tem a mínima intenção de me convencer de sua boa-fé, ela me indica simplesmente aquilo que prefere me ver fingir admitir" (1995(2), p. 7, 8).

Dessa concepção é possível compreender que a linguagem para Deleuze-Guattari, como conjunto de palavras de ordem, existe para ser obedecida. É neste sentido que a função da linguagem é a transmissão de palavras de ordem.

A função-linguagem é transmissão de palavras de ordem, e as palavras de ordem remetem aos agenciamentos, como estes remetem às transformações incorpóreas que constituem as variáveis da função. (Deleuze-Guattari, 1995(2), p. 26).

Assim sendo, segundo Santos:

(...) para Deleuze e Guattari a função da linguagem: transcende a mera comunicação, sendo principalmente a transmissão de palavras de ordem de um segundo para um terceiro, excluindo-se deste sistema aquele que seria o primeiro – o suposto enunciador originário ou fundador do discurso direto (2014, p. 4).

A linguagem está atrelada, portanto, à noção de um discurso indireto, ou seja, a linguagem não tem uma origem no discurso direto de quem vê ou fala algo. Isso porque, para Deleuze-Guattari:

Se a linguagem parece sempre supor a linguagem, se não se pode fixar um ponto de partida não-lingüístico, é porque a linguagem não é estabelecida entre algo visto (ou sentido) e algo dito, mas vai sempre de um dizer a um dizer. Não acreditamos, a esse respeito, que a narrativa consista em comunicar o que se viu, mas em transmitir o que se ouviu, o que um outro disse. Ouvir dizer. Nem mesmo basta evocar uma visão deformante vinda da paixão. A "primeira" linguagem, ou, antes, a primeira determinação que preenche a linguagem, não é o tropo ou a metáfora, é o discurso indireto. (Deleuze-Guattari, 1995(2), p.8).

Mas, então, o que são as palavras de ordem? Conforme escrevem Deleuze-Guattari:

Chamamos *palavras de ordem* não uma categoria particular de enunciados explícitos (por exemplo, no imperativo), mas a relação de qualquer palavra ou de qualquer enunciado com pressupostos implícitos, ou seja, com atos de fala que se realizam no enunciado, e que podem se realizar apenas nele. As palavras de ordem não remetem, então, somente aos comandos, mas a todos os atos que estão ligados aos enunciados por uma "obrigação social". Não existe enunciado que não apresente esse vínculo, direta ou indiretamente. Uma pergunta, uma promessa, são palavras de ordem. A linguagem só pode ser definida pelo conjunto das palavras de ordem, implícitos

ou atos de fala que percorrem uma língua em um dado momento. (1995(2), p. 16).

Para Deleuze-Guattari:

A palavra de ordem subjaz como a fonte ilocucionária da linguagem atrelado aos pressupostos implícitos dos atos de fala, expandindo-se desde os comandos expressos – “faça isso!” – àquilo que poderia ser costumeiramente interpretado como uma mera informação – uma notícia de jornal traz consigo a palavra de ordem: “adote esse ponto de vista”. (*apud* Santos, 2014, p. 4).

Neste sentido, podemos compreender que para Deleuze e Guattari, nessa concepção de linguagem, “(...) todos os tipos de enunciados seriam palavras de ordem, porque o que lhes qualificariam como tais não seriam suas formas explícitas, como os enunciados imperativos, mas, sua função elementar de realizar comandos” (Silva & Alencar, 2015, p. 97). A linguagem é, então, um conglomerado, uma multiplicidade de palavras de ordem.

Nos sentidos expostos acima é possível pensar numa linguagem normativa que constrói e transforma o corpo urbano. É essa linguagem o conjunto dos códigos, das normas e das obrigações sociais que sustentam a lógica do comportamento; das ações do corpo no cotidiano; e das relações vividas no espaço da cidade. O corpo se constrói na escuta permanente dos signos do mundo, advindos de uma linguagem normativa à qual devemos obedecer para sobreviver.

Neste sentido, é possível pensar em uma linguagem urbana capitalista que constitui os modos de existência na sociedade contemporânea. Crescemos assimilando e repetindo a linguagem; aprendemos que a ela devemos sempre retornar, nos justificar, nos esclarecer e nos fazer compreender - estar no mundo é estar imerso no jogo da linguagem. No entanto, como artistas, ainda podemos jogar: podemos nos esquivar das palavras de ordem, emitir vozes e sons de desordem<sup>12</sup>, riscar outras linhas de fuga, fazer com que a força se volte contra ela mesma, para criar outros espaços de possível.

---

<sup>12</sup> No segundo capítulo, esta noção de desordem será ampliada de modo a constituir um suporte para um trabalho de criação e uma militância artística – caracterizadas a partir da oficina prática “Ilhas de desordem”, modo de trabalho que também será abordado.

De acordo com Santos, na concepção de Deleuze-Guattari da linguagem como palavra de ordem, os filósofos consideram “(...) uma relação intrínseca entre a fala e as ações que se realizam: quando se interroga, ou ordena, ou declara, realizam-se essas ações no próprio ato de fala” (2014, p. 88). Neste sentido, a concepção de linguagem pensada por Deleuze-Guattari pode ser problematizada a partir da noção de atos de fala, proposta por J. L. Austin. É o que faz Petronílio em seu texto *Navegar é preciso, viver é performance* (2016) ao nos propor uma tentativa de compreensão do que Deleuze entende por linguagem, a partir do ponto de vista austiano.

Segundo Petronílio:

(...) Austin em sua filosofia da linguagem inaugura a concepção de atos de fala no chamado contexto da “virada linguística” (...). É contra um grande número de estudiosos ligados à problemática da consciência e à noção de representação que Austin começa a se movimentar. Daí, essas questões cedem lugar, não mais para uma relação entre sentido e referência (...); agora temos em mira o conceito de significado. Com os estudos austianos, cai por terra a concepção de verdade, que é um conceito fundamental da tradição semântica clássica, e passa a ser substituído pela noção de “eficácia do ato”, de sua felicidade, ou de suas condições de sucesso. A radical separação entre linguagem e mundo parece sofrer um profundo abalo (2016, p. 35)

Em seu livro *Quando dizer é fazer* (1962) Austin inaugura um novo paradigma teórico, no qual a concepção de linguagem é tida como uma forma de ação no mundo e não como mera representação ou correspondência com a realidade, o que Petronílio chama de uma semiótica performativa (Idem, p. 36). Nesse sentido, “(...) a análise da sentença gramatical deve ceder o lugar à análise do ato de fala, do uso da linguagem em determinado contexto, com determinada finalidade e de acordo com certas normas de convenção” (Ibidem). É nesse sentido que a linguagem é compreendida como relação, estritamente ligada ao contexto social e cultural de um povo e ao uso que se faz dela, aos modos como o corpo atua na linguagem, às redes de poder a que este corpo se liga e desliga neste jogo.

A noção de linguagem problematizada por Deleuze-Guattari atenta contra as dicotomias que marcam a tradição semântica clássica, assim como a tradição filosófica ocidental. Dessa maneira, “(...) a linguagem é uma prática social concreta, inseparável do mundo (...)”, não havendo assim “(...) uma barreira separando o

sintagma do paradigma, a sincronia da diacronia, e até mesmo a língua da fala” (...) (Ibidem). Trata-se, assim, de uma outra perspectiva de entendimento do mundo, isso porque a noção de ato de fala não se separa da realidade, mas a cria e a modifica, e a linguagem passa a ser compreendida como “(...) uma forma de realizar atos” (Idem, p. 37). A noção de atos de fala se refere, assim, a palavras que concretizam ações e, por isso, impulsiona a pensar na linguagem como ação sobre os corpos e o mundo.

Segundo essa concepção, a linguagem é uma ação que possui um caráter ético-político e semiótico e que produz efeitos na realidade. Esse caráter leva a pensar na dobra que existe entre a língua e poder, entre a natureza semântica e a natureza performativa do corpo e da linguagem, a partir da noção de atos de fala.

Petronílio escreve:

Quando declaramos certa sentença diante do juiz ou diante do padre, estamos não apenas declarando publicamente algo, como estamos fazendo, e com esta ação estamos provocando certo efeito que não de natureza semântica, mas sim de natureza política, pois o ato de fala nos faz ver no mundo e somos vistos no mundo de forma diferente (Idem, p. 39)

Assim, a noção de atos de fala está ligada a uma ação que se realiza no enunciado. E a palavra de ordem pode ser compreendida, justamente, como essa ligação entre o ato e o enunciado.

A noção de performatividade nos ampara para pensar a relação entre corpo, linguagem e performance. Dentre as possíveis acepções pretendo me aproximar da concepção de performatividade pelo pensamento da filósofa Judith Butler. Primeiramente, escolho este viés porque tal noção dialoga diretamente com a perspectiva dos atos de fala de Austin; secundamente, porque se refere a um pensamento que está alinhado com o que Petronílio chama de uma “política da subversão pós-moderna” (2016, p. 45); e, finalmente, porque permite pensar temas e questões ligadas à identidade, ao gênero e aos marcadores da diferença, que importam a essa pesquisa.

O corpo é fabricado em múltiplos espaços, que se sobrepõe e se implicam. Lugares de fala e vozes do espaço, linhas que vão sendo tecidas na constituição do



corpo. A noção de lugar de fala carrega essa ideia de ser um espaço de linguagem que habita o corpo ao mesmo tempo em que é habitado por ele.

Assim, existe uma linguagem que sopra em todos nós, que nos constrói corpos. De acordo com Navarro em *Identidade nômade: Heterotopias de mim* (2000) “(...) fomos criados por uma voz tão ilusória quanto real em seus efeitos de significação, cujos desígnios se materializam nos contornos do humano. Estes traços, desenhados por valores históricos, transitórios, naturalizam-se na repetição” (p. 1). A linguagem normativa é reiterada no dia a dia e, através das práticas sociais cotidianas, promove a atualização constante das normas que constroem e reconstroem o corpo.

Viver é viver em espaços, espaços de linguagem. Como escreve Foucault, não se vive em um espaço neutro, mas em espaços articulados, esquadrihados, matizados, com zonas mais claras e outras mais difusas. Assim também, a linguagem não é linear, nem didática, mas cheia de desníveis e desvios, ditos e não ditos. A linguagem é pensada aqui um conjunto de espaços que se atravessam na construção dos corpos. Neste sentido, o espaço da normalidade comporta e já aponta para o espaço do desvio, como possibilidade latente. A norma comporta o desvio, assim como, a ordem contém a desordem.

A linguagem normativa é constituída como um conjunto de linhas, cujos traços delimitam os corpos à luz de um ideal de verdade, e os constroem em um espaço de normalidade, onde “(...) as representações da “verdadeira mulher” e do “verdadeiro homem” atualizam-se no murmúrio do discurso social” (Ibidem). Desse modo, o primeiro traço de constituição dos corpos, e talvez o mais fundamental na constituição da sociedade ocidental, seria o da norma do sexo de procriação e da divisão binária dos gêneros.

Desse modo, “no cadinho das práticas sociais o ‘eu’ se forja em peles, delimitando corpos normatizados, identidades contidas em papéis definidores: mulher e homem” (Ibidem). Assim, a sexualidade constitui um primeiro espaço fundamental de construção dos corpos, onde “(...) as identidades são essencializadas na coerência entre sexo e gênero” (Idem, p. 2). Dessa maneira, “em função desta coerência, o espaço ao redor, o espaço constitutivo do binômio feminino/masculino inclui e cria o desvio na constante re-articulação da norma e a norma é o “verdadeiro” sexo (Ibidem).

Em seus estudos de gênero, Butler compreende que há uma relação entre o corpo e os discursos que demarcam esse corpo. A filósofa considera a materialidade do corpo como sendo marcada e formada por práticas discursivas e significações culturais, e não como uma realidade apenas material já estabelecida por um princípio “ontológico”. Ou seja, nessa perspectiva, o corpo é indissociável de uma demarcação discursiva e “as identidades são formadas na *performance* linguística e corporificada, em vez de ser pré-dadas” (Pennycook *apud* Borba, 2016, s/n). Entretanto, é importante atentar ao que a própria filósofa já alerta: “(...) afirmar que as diferenças sexuais são indissociáveis de uma demarcação discursiva não é a mesma coisa que afirmar que o discurso causa a diferença sexual” (2000, p. 151).

Isso porque, o que está em jogo é justamente o reconhecimento de uma indissociabilidade entre corpo e discurso, uma ligação entre as práticas discursivas e a compreensão da materialidade corporal, que Butler propõe em diálogo com a noção de ideal regulatório de Foucault.

Segundo Butler:

A categoria do "sexo" é, desde o início, normativa: ela é aquilo que Foucault chamou de "ideal regulatório". Nesse sentido, pois, o "sexo" não apenas funciona como uma norma, mas é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa, isto é, toda força regulatória manifesta-se como uma espécie de poder produtivo, o poder de produzir — demarcar, fazer, circular, diferenciar — os corpos que ela controla (2000, p. 151).

Tal como Butler pensa o sexo, a partir da noção de ideal regulatório, é possível pensar o sujeito urbano, como um constructo ideal forçosamente materializado nos corpos através do tempo. Neste sentido, cada corpo é feito de reiterados atos de fala, do que disseram e fizeram de nós e, também, do que aprendemos a dizer e fazer sobre nós mesmos. É por meio dos atos dos discursos e dos discursos dos atos que nos inserimos e somos inseridos no mundo, que atuamos na e pela linguagem. É neste sentido que Butler pensa a performatividade do gênero “(...) como a prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia (...) (2000, p. 152).

O ideal regulatório está ligado, para Butler, às normas regulatórias do sexo, que operam de modo performativo na sociedade para constituir a materialidade corporal. Entretanto, em diálogo com a noção da linguagem como palavras de ordem, podemos

compreender que essas normas regulatórias estão para além da categoria do sexo. Como vimos, são muitas as categorias e os discursos a que o corpo está submetido.

Sendo assim:

(...) o que constitui a fixidez do corpo, seus contornos, seus movimentos, será plenamente material, mas a materialidade será repensada como o efeito do poder, como o efeito mais produtivo do poder. Não se pode, de forma alguma, conceber o gênero como um constructo cultural que é simplesmente imposto sobre a superfície da matéria - quer se entenda essa como o "corpo", quer como um suposto sexo. Ao invés disso, uma vez que o próprio "sexo" seja compreendido em sua normatividade, a materialidade do corpo não pode ser pensada separadamente da materialização daquela norma regulatória. O "sexo" é, pois, não simplesmente aquilo que alguém tem ou uma descrição estática daquilo que alguém é: ele é uma das normas pelas quais o "alguém" simplesmente se torna viável, é aquilo que qualifica um corpo para a vida no interior do domínio da inteligibilidade cultural (Ibidem).

Corpo e discurso estão juntos em uma trama cultural e performativa que os enlaça. Entretanto, é importante ressaltar: “o argumento de Butler não é que a materialidade do corpo não é nada além de um produto linguístico, mas que o conceito de materialidade é inescapavelmente cercado de significação” (Jagger *apud* Borba, 2014, p. 450). Isso implica considerar que a realidade é performativamente produzida a partir das práticas reiterativas e citacionais do corpo. É justamente nesse ponto que Butler aponta para uma possibilidade de subversão das normas regulatórias por meio do próprio corpo. Isso porque, se as normas precisam ser sempre citadas e re-citadas nesse esforço de materialização na constituição dos corpos, esse momento da citação, da reiteração das normas, abre uma brecha, na qual a linguagem pode ser subvertida pelo corpo. É o que Butler compreende como sendo a performatividade subversiva do corpo.

Primeiro fato a considerar aqui é que a linguagem um sistema de convenções entre as palavras e as coisas, uma relação arbitrária entre o signo e o significante. Um segundo ponto é que a linguagem é dependente dos usos que se faz dela, ou seja, está sujeita ao contexto em que é enunciada. Nestes dois sentidos, o signo possui uma instabilidade, uma “fragilidade” que permite que a linguagem e a significação vacilem e variem. Os signos não podem simplesmente ser contidos ou presos a um único contexto, os signos são móveis e se deslocam. É o que considera Sarah Salih em *Judith Butler e a Teoria Queer* (2012) ao analisar a noção de performatividade de

Butler e considerar que “(...) os signos podem ser transplantados para contextos imprevistos e citados de modos inesperados, uma apropriação e um deslocamento”. (p. 128). É assim que Butler vai compreender as performatividades de gêneros subversivos como provocação e deslocamento nas normas regulatórias do sexo.

Essa perspectiva leva a pensar no entendimento do corpo como uma discursividade subversiva (Petronílio, 2016). Passamos, assim, a outro entendimento da concepção de linguagem, que estaria mais próximo da linguagem artística, performativa. É o que Deleuze-Guattari consideram fazer a linguagem entrar em devir, na criação de um *corpo sem órgãos* e de uma língua a-gramatical.

Reconhecendo essa inseparabilidade entre corpo e discurso, nessa concepção de linguagem, fundamental para Deleuze-Guattari é o uso que se faz da linguagem, já que a língua é política e performativa. “A pragmática é uma política da língua”, afirmam Deleuze-Guattari (1995, p. 22). E continuam: “[a] lingüística não é nada fora da pragmática (semiótica ou política) que define a efetuação da *condição* da linguagem e o *uso* dos elementos da língua. (Idem, p. 26).

Segundo Souza e Gallo:

Isto significa que os usos da língua definem uma prática política. Se uma língua é definida por suas constantes morfológicas, semânticas, sintáticas e fonológicas, os agenciamentos coletivos de enunciação são usos particulares destas constantes segundo variáveis intrínsecas a uma certa enunciação. Fundamental é, portanto, o *uso* que se faz da língua (2007, p. 126).

### 1.2.2.2 O desastre como potência subversiva do corpo na linguagem

Roberto Machado (2014(2)), na palestra intitulada *Deleuze e a Literatura*, salienta que este filósofo problematiza a linguagem literária, levando em consideração o que poderia ser chamado de literatura menor ou literatura da diferença. Neste sentido, ele distingue o espaço da representação do espaço da diferença. O entendimento da linguagem, para Deleuze, está mais ligado à construção gramatical (aspectos sintáticos e léxicos) do que propriamente à significação das palavras. Interessa, a Deleuze menos as palavras e mais a relação entre elas, pois fundamental é o agenciamento que se faz dos termos.

Assim, a questão da linguagem diz respeito ao que Deleuze chama de efeitos de sintaxe, um estilo de linguagem que permite que o autor escreva em sua língua como se essa fosse uma língua estrangeira. Essa ideia está presente na obra *Proust e os signos* (2005). Segundo Deleuze (apud Machado), para Proust, a grandeza de um autor está na ousadia sintática, que seria um efeito de criação que se faz sobre a sintaxe. Na gramática, a sintaxe está ligada às formas, às ordens, às subordinações e às disposições das palavras em uma frase, na construção do sentido de uma frase. Sendo assim, o efeito de sintaxe operado pelo autor liga-se a uma desorganização e uma desobediência às normas gramaticais.

É neste sentido que passo a pensar as experimentações performáticas do corpo na cidade que venho realizando - o suporte desta pesquisa. Essas experimentações constituem a escrita do meu corpo na cidade: a criação de uma linguagem performativa do corpo em performance no cotidiano urbano. O artista, para Deleuze, deve criar sua própria língua. A partir das experimentações do corpo na cidade tenho me proposto a inventar uma linguagem outra, que se faz a partir da investigação de uma tecnologia (corpo) e da relação conceitual entre essa tecnologia e o mundo.

É neste sentido que Deleuze fala de criar um devir outro na língua, para fazer a linguagem delirar. Aqui se marca uma diferença com a linguagem normativa, já que, para criar uma linguagem singular “é preciso que a língua deixe de ser uma língua estandarte, uma língua dos clichês, por exemplo a língua dos jornais (...)” (Machado, 2014). Língua das palavras de ordem, da lei, da verdade, do pensamento pronto e dos saberes dominantes. Dessa maneira, fazendo vazar a linguagem normativa, a língua padrão, invento como artista na cidade uma linguagem de sensação.

O corpo em performance na cidade age na linguagem, joga com ela, visa desconstruir a linguagem normativa do corpo, uma vez que a cidade e o corpo são também construções da linguagem.

*\_\_\_ Porta de porta, portão de portão, parede de parede. A cidade é um rizoma de múltiplas entradas e saídas.*

Diante do exposto até o momento, nesta escrita, o corpo em performance na cidade é uma experiência de instalação e desdobramento das possibilidades expressivas de uma linguagem rizomática do corpo, como a imagem de uma porta

que leva à outra porta, uma janela que leva à outra janela, um túnel conectado a outros túneis, que se duplicam ao infinito labiríntico. Nesta perspectiva, performar é entrar em um movimento vertiginoso e se deparar com o abismo do sentido, que não é exatamente uma ausência de sentido, mas um vazio, um nada que está prenhe de criação, cheio de possibilidades, como o silêncio está grávido de sons e prenhe de vocalidades ainda desconhecidas, tons ainda não vibrados, regiões intocadas.

Também, para o presente trabalho, o discurso do ator é a escrita do corpo em cena e nas experimentações performáticas na cidade. A matéria de sua criação são seus estados, movimentos e sensações, o corpo em ato. De acordo com Petronílio em *As palavras e as coisas das performances culturais* (s/d.), “a dança, o gesto, o teatro e o movimento são linguagens complexas que se prendem como uma trama no corpo, como representação de si e do mundo” (p. 3). Por meio dessas linguagens, “o ator emite prodigiosos signos artísticos, estéticos, plásticos, visuais e sonoros” (Ibidem). Na ação do corpo em performance é a própria linguagem que está em jogo, os signos estão na corda bamba, são signos da instabilidade em devir intenso. O corpo em cena intensifica a condição de instabilidade inerente ao signo, sua potência de desvio. A linguagem, assim como o corpo e a performance, é fugidia, movediça, deslizante e desviante.

Petronílio pensa a performance como signo-rizoma e considera que “como o rizoma, a performance não é feita de unidades, mas de dimensões ou antes de direções movediças” (Idem, p. 6). Isso porque o corpo desviante instaura em si o fracasso da linguagem normativa, das ordens e das organizações estabelecidas. Posicionar-se, se colocar em (uma ou mais) posição, estabelecer um lugar. Em que lugar o ator-performer se posiciona na performance? Qual a linguagem do corpo em cena? E qual a linguagem do corpo desviante? Seria o fracasso da própria linguagem normativa que constrói e regula os corpos? E como essa disfunção da linguagem (distopia da topologia do corpo e da cidade) pode gerar princípios indisciplinares que funcionem para experimentar as premissas de um corpo desviante em processos de criação inseridos em contextos de aprendizagem e pesquisa?

No documentário *O guia pervertido da ideologia* (2012)<sup>13</sup>, que trata da noção de ideologia, o filósofo Slavoj Žižek nos mostra um cemitério de aviões. Esse lugar,

---

<sup>13</sup> Direção de Sophie Fiennes. Produção: James Wilson, Katie Holly e Martin Rosenbaum. Irlanda, 2012.

dispara em mim um pensamento sobre o corpo desviante. Essa imagem, de um cemitério de aviões, me traz a sensação de uma arqueologia do futuro, como se fosse possível olhar nosso presente atual como se estivéssemos hoje no passado de nossa civilização. O filósofo, então, aproxima esse cenário de aviões abandonados e obsoletos com alguns filmes que apresentam como temática uma realidade pós-catástrofe, nos quais somos defrontados com a imagem de uma cidade vazia de pessoas, com as lojas destruídas e os automóveis abandonados pelo caminho. Essa paisagem, ao mesmo tempo que apresenta um cenário interrompido pela catástrofe, é uma intensa exposição do fracasso da nossa civilização, e faz pensar no nosso modo de vida como sociedade em uma situação de colapso.

Na ocasião da banca de qualificação desta pesquisa, o professor César Lignelli me questionou sobre qual seria a minha voz nessa pesquisa e, também, quais as vozes do corpo desviante na cidade. Junto a isso, o professor me enviou um trecho de uma palestra sua intitulada *Vozes do Fracasso*, que fora realizada no *VII Seminário A voz e a Cena* (2017), que reproduzo aqui:

### **O que seriam vozes do fracasso?**

Fracassar pode ser sinônimo de (d)espedaçar, arrasar, destruir, falhar, frustrar, gorar e malograr enquanto que etimologicamente também relaciona-se com não ter êxito, não conseguir o fim desejado, arruinar-se. “Muitos dizem que fracassar é galicismo do francês fracasser, e que entrou no francês, vindo da Itália, de fracasso” (Bueno 1968: 1461). Faz soar de forma inaudita o fato de que a origem da palavra fracasso é obscura, fugidia, indeterminada. Supostas origens a vinculam inclusive ao contexto teatral, ao fiasco da cena, mas tudo isso é envolto em penumbras de lendas. Isso aponta para uma construção cultural da ideia de fracasso, pois ao longo do tempo a palavra teria ganhado sedimentos, matérias variadas, histórias vinculadas a contextos de uma modernidade em franco desenvolvimento capitalista. O fracasso seria uma invenção. E de fato podemos encará-lo como uma invenção sempre renovada de retóricas e valores muito passíveis de críticas e reflexão. Mas fracassar, independentemente de suas origens e apropriações, também pode ser

responsável por refletirmos, persistirmos, exercitarmos autocrítica, desenvolvermos, sermos.

E continua:

Fazendo vibrar um pouco mais a etimologia do termo, segundo De Battisti e Alessio, fracassar parece ser o resultado do "cruzamento entre o lat. frángere, quebrar e quassare, bater, sacudir, tendo o fracasso acepção próxima também a ruído, fragor, barulho de cousa que se quebra" (Bueno 1968: 1461) e possíveis sinônimos como estrépito, estrondo, fragor e assim como antônimo: o silêncio. O silêncio? (...). A voz do fracasso é a voz da experiência, sem ela impossível sê-la. E sê-la, é explodi-la para além do conhecido para qualquer corpo. Neste sentido, a voz como "resto e como excesso" (Zizek 1997: 47-56) habita o fracasso. Crás? A voz como "uma extensão, um prolongamento do corpo no espaço" (Pavis 1999:432), mas não uma extensão simplesmente ampliadora que nos possibilita o atravessar de janelas, portas, paredes e redes e permite chegar em espaços que nossas mãos e pés não tocariam tão rapidamente e simultaneamente, mas evocamos a voz como potência passível de vastidão infinda de uma miríade lancinante de afetos concentrados no tempo. Sim, como ressalta Silvia Davini a voz constitui-se como "produção corporal capaz de produzir sentidos complexos e controláveis na cena" (2007:85) e que também simulem descontrolo, sujem o mais limpo dos palcos, desça para aquém dos infernos, atravesse num piscar a z8-GND-5296, conjunturalmente a galáxia mais distante da terra, assim como desperte a imprescindibilidade do beijo a quem percorre estas palavras. Desconhecemos seus limites. Imaginamos suas desmesuras. Propomos aqui imaginar cheiros ao enxergar vozes que escutam a textura de suspiros alquímicos saborosos.



A partir dessas provocações, esboço aqui uma resposta, rascunho um pensamento para dar vazão ao que tenho pensado sobre o assunto. Penso que minha voz seja o movimento da minha presença quando estou em cena – em situação de performance. Um corpo que se engole dos discursos, que se engasga com as palavras ainda dentro de mim. E desse engasgo, dessa dificuldade me faço presença. No documentário referido, Zizek trata de uma presença muda, como sendo um enfrentamento com o que nos resta e o que resta de nós, o que sobra, o que vaza, os resíduos de uma experiência desastrosa.

O desastre (fracasso pessoal ou catástrofe coletiva) vai além de uma exposição de algo que fora interrompido. Isso porque, a situação de colapso, própria da experiência desastrosa, está ligada aqui à uma suspensão do funcionamento adequado, a uma distopia, como se o corpo se desprogramasse, como uma máquina que perde os comandos e passa a se proliferar nessa desordem.

Essa desordem no funcionamento adequado está relacionada ao que Deleuze diz sobre o escritor “ser gago na sua própria língua” e “fazer a linguagem entrar em devir”. Trata-se aqui de romper com os cânones e regras da língua, subverter os seus usos. Fazer do corpo uma enorme língua, que lambe, bebe, se enrola e vibra em diferentes ressonâncias. Fazer do corpo uma língua distópica é criar uma experiência desastrosa no mundo. Ao agir de modo diferente do estabelecido e esperado (programado), o corpo em performance na cidade joga com a linguagem, fissa o logos, e desestabiliza a razão que orienta as ações do corpo no espaço urbano, atuando na desconstrução da linguagem normativa do corpo.

Assim, ao mesmo tempo em que o corpo e a cidade são entendidos como palavras de ordem, também se abrem como espaços potenciais da desordem da linguagem pela própria linguagem. É um jogo, essa busca por sair da linguagem pela própria linguagem, no sentido de questionar a linguagem e a sociedade em que vivemos desde dentro. Instaurar a desordem a partir da subversão das normas urbanas e sociais delimitadas para os corpos na cidade, fazer balançar as redes da linguagem que sustentam os corpos e os espaços urbanos.

Essa é a atuação do corpo em performance na cidade: agir na linguagem e no mundo, através da própria linguagem: subverter as palavras de ordem na emissão de signos de desordem. Modos de ação do corpo no espaço potencialmente subversivos,

uma vez que atentam contra a gramática normativa do corpo, que se pauta sobre um isolamento do corpo em relação ao espaço urbano e uma atitude de dominação do espaço, dos corpos e das demais formas de vida pela ação do ser humano. A racionalidade da governamentalidade ocidental visa tornar os corpos dóceis e úteis ao funcionamento do capitalismo. As performatividades do corpo na cidade desconstroem a linguagem normativa e põe em questão as utopias do corpo urbano.

O corpo em performance na cidade age nas margens e nos desvios das ações esperadas, das obrigações sociais e das trocas comerciais, é um corpo que desloca e se desloca desde as fronteiras marginais da linguagem. Povoia, ao mesmo tempo em que é povoado por zonas desconhecidas. Cria espaços de desordem nos espaços da linguagem que arrasta o corpo e a vida para além dos sulcos costumeiros.

A linguagem do corpo em performance e performatividade é uma linguagem das sensações, dos perceptos e afectos, sendo o signo um sinal sensível, uma intensidade. Não é que vida seja texto, no sentido da comunicação de uma mensagem, mas a vida é o chão da performance, de onde brotam as performances, e as performances nascem a caminho da linguagem, na linguagem. A linguagem como articulação de elementos possíveis (de materialidades diversas) é a condição de existência da performance. Conforme Petronílio, as performances e performatividades são criaturas da linguagem.

Segundo Petronílio:

A performance como linguagem dramatiza os signos e a complexidade da cultura e do mundo. Ela tem o poder de revelar as múltiplas ações cênicas e dramatúrgicas do homem na teia de relações que ele vive e convive. De todo modo, todas as nossas ações são performances por já estarmos e sermos sujeitos da linguagem (2015(2), p. 1)

Trago, assim, a noção de performance a partir do pensamento de Deleuze, imbrincada com as noções de signo e linguagem, a partir da reflexão proposta por Petronílio em seu texto *O signo como performance e performatividade* (2015). Nesta reflexão, a performance é tida como questão de linguagem e está ligada não apenas ao âmbito das artes, mas "a toda uma coordenada semiótica, ética, estética e política da existência humana e inumana" (Petronílio, 2015, p. 2). A performance aqui está ligada à vida, já que "a vida exige um ato performativo pois somos seres da linguagem

que performatiza ethos e visão de mundo" (Ibidem). Aqui, reside também a ideia abordada anteriormente sobre a discursividade plástica do corpo. O corpo como construção cultural é portador de um discurso e se constrói no discurso, presentifica uma concepção de mundo que se delinea nos agenciamentos que faz. Segundo Souza "o modo como nos movemos está diretamente relacionado a nossa compreensão do mundo"<sup>14</sup>. É neste sentido que é possível compreender que a percepção, assim como as ações, é apreendida. Aprendemos a perceber, por isso para criar é preciso reaprender a perceber o mundo, pela via das sensações.

Um ponto forte do pensamento de Deleuze é romper com o império da razão e da lei, centros homogeneizadores de nossa sociedade. Assim, o que pretendo com essa tentativa de compreender a linguagem, ao falar do que se diz e falar do que nos fala, é mais um movimento de entrar pelo meio da linguagem, rachar as palavras e fazer a linguagem delirar. É uma tentativa de habitar o meio, o que está entre, o que não pode ser definido claramente, a indeterminação da vida como arte.

A palavra, como expressão da linguagem verbal, nos coloca a caminho dos significados, de modo que, como seres da linguagem, caminhamos num limiar, que a todo tempo ameaça e remete as ações do corpo na vida para o campo da significação. A palavra é signo dessa organização que a linguagem tenta impor ao corpo. Se pensamos na palavra comunicativa, ou na função comunicativa da palavra, há toda uma organização do som e da materialidade da voz para dar sentido e eficácia a um texto. Mas, se pensamos na palavra poética, ou na potência estética da materialidade da voz e da palavra, a palavra pode ser pensada como desvio da significação e proliferação de múltiplos sentidos, como modo desviante da linguagem dentro da própria linguagem.

A palavra dentro da cena/performance é a própria ação do corpo, em suas múltiplas dimensões. É a materialidade dos sentidos de um corpo-voz em cena que constitui a linguagem como condição da performance.

Segundo Petronílio:

Aprendemos a falar de início a linguagem positiva, na tentativa de se comunicar, dando sentido aos signos. As palavras fonéticas e as variações de palavras que recebeu no princípio. No início de sua

---

<sup>14</sup> Informação retirada da Oficina *Ilhas de Desordem: Cosmovisões*, coordenada pelo artista e professor Aguinaldo de Souza, realizada em janeiro de 2016, na Divisão de Artes Cênicas da Casa de Cultura da UEL.

formação lingüística, as palavras são apenas para comunicação. Com o espaço de tempo o indivíduo vai aprimorando, aprendendo novas palavras, dando sentido aos signos. Novas expressões, como maneira única de utilizar-se da palavra (2015(2), p. 10).

Assim, a relação que estabelecemos com a linguagem desde cedo extrapola a comunicação, e se faz criação/invenção. Se a performance é questão de linguagem, também a linguagem é questão de performance. Por isso, “todas as performances se encontram em um mesmo chão de encruzilhadas e possuem a mesma veia de exaltação nervosa: a linguagem. A morada da performance é o signo em seu surpreendente pluralismo” (Idem, p. 3). A performance se faz na linguagem, se cria e se prolifera no pluralismo dos signos.

Se a cidade é o lugar das ordens e do controle e da vigilância do corpo civil e civilizado, é também lugar do acaso, do imprevisto, do anonimato e do acidente, que podem ser tomados pelo artista como estímulos e utilizados e potencializados pelo corpo em performance. Se a cidade é performance, podemos pensar que as performatividades do corpo na cidade, através da experimentação estética e performática, constituem performances dentro da performance.

A concepção de performance e performatividade trazida a partir do pensamento de Butler permite pensar, para além das performances sociais cotidianas, pelas quais as normas compulsórias e os ideais regulatórios são reiterados nos corpos, as performatividades do corpo, que se manifestam através dos atos corporais potencialmente subversivos.

Para compreendermos as contribuições de Deleuze-Guattari à filosofia da linguagem e à linguística Petronílio nos indica que “é fundamental driblarmos qualquer código da tradição linguística e apelarmos para o modo expressivo da linguagem” (2016, p. 41). A linguagem está ligada assim aos signos enquanto intensidades e potências de variadas direções, aos signos rizomáticos.

A experimentação estética do corpo na cidade é parte de um amplo e complexo movimento político de restituição da indissociabilidade entre arte e vida, evidenciando as zonas de indiscernibilidade entre dimensões – econômica, social e política – que atravessam a esfera estética. Esse movimento provoca pensar a dança como instância da política do desejo, que nasce das misturas, das relações, dos desvios do eu, potencializando o que está entre. Um trabalho junto ao Outrem, criando condições de possibilidade para as transfigurações do corpo como acontecimento. É nesse

sentido que os corpos podem ser tomados como potentes máquinas desejanter, “(...) que rompem com os grandes equilíbrios orgânicos interpessoais e sociais e invertem os comandos, jogam o jogo do outro, contrariamente a uma política de autocentramento no eu” (Guattari, 2012, p. 63).

O corpo em performance na cidade faz das margens, dos desvios, do que é tido como menor em nossa sociedade, uma linguagem maior. Faz do desastre (do corpo normativo) uma afirmação da vida como potência. O corpo faz ressoar as vozes do fracasso para criação de uma experiência do desastre. Fracassa na eficácia da linguagem normativa para fazer escorrer uma língua performativa.

Apresentadas as noções de linguagem que permeiam esse estudo e suas especificidades, é importante ressaltar que existe uma relação de complementariedade e interdependência constante entre essas noções. Sendo assim, não se trata simplesmente de adentrar uma linguagem e sair de outra, uma vez que essas concepções de linguagens coexistem na vida e, acredito se afrontam e se potencializam nessa relação. Essas concepções de linguagem são territórios do corpo e esses territórios se atravessam uns aos outros, seja na manutenção da vida cotidiana, seja na invenção de experimentações expressivas do corpo na cidade.

A linguagem performativa do corpo nas experimentações urbanas traz visibilidade para as próprias regras que regulam o comportamento do corpo no espaço e ressalta as “grades” do contexto que atravessam e amarram o corpo. Dessa maneira, a linguagem performativa faz aparecer a linguagem normativa, que cotidianamente passa subentendida. Por outro lado, os corpos (eu e quem assiste) buscam também enquadrar o corpo que se desvia das normas. Enquanto me movo, há uma intensa sensação de exposição e, também, um entendimento de estar afrontando a linguagem normativa. A sensação de exposição, aliada à de nervosismo, acredito que advenha dessa consciência das normas, dessa busca do próprio corpo (eu) por voltar as normas, por se manter estável e normalizado. Das pessoas que assistem, algumas se manifestam, e essas parecem tentar enquadrar o que veem, classificar as ações de um corpo que busca se desviar das classificações.

Ademais, quando algumas pessoas vinham até mim, essas se aproximavam com o interesse de compreender o que estava acontecendo. Buscavam compreensão e ofereciam ajuda. A relação que estabeleciam comigo nesse momento era por meio da linguagem normativa, visando o entendimento racionalizado da situação, das ações expostas pelo corpo. No território da linguagem normativa me perguntavam se

estava tudo bem, ao que respondia que sim. Se elas acreditavam ou não, não sei, mas sei que se contentavam com a resposta, pois se afastavam novamente e seguíamos.

Nesse momento, me interessa pensar o que ocorre nesse intervalo, quando mesmo respondida a resposta da pergunta que inquiri sobre a origem do comportamento, a inquietação não cessa. Quando a linguagem normativa não dá conta da linguagem performativa. E aí, para onde vai? O que as experimentações performáticas do corpo na cidade geram para além do ato? Como reverberam as ações do corpo desviante nas pessoas que se relacionam com suas exposições?

Remetendo mais uma vez às concepções de linguagem trazidas neste estudo, acredito que os desdobramentos das experimentações performáticas na cidade se dão tanto pela via das sensações quanto pela da criação de sentidos. O corpo que vê o outro corpo em performance é afetado por um bloco de sensações que não encontra uma localização estável na lógica do comportamento comum. Assim, este corpo é forçado a procurar e criar os próprios sentidos para o que vê e sente. Isso porque, a ação performática exprime uma imagem que impacta intensivamente as vias sensoriais. Por outro lado, creio que as imagens geradas pela ação do corpo em performance também suscitam questões e fazem funcionar a lógica do entendimento, do raciocínio e do pensamento.

A indagação deleuziana: “como se entra”, pode ser pensada aqui das seguintes maneiras: como este corpo entra nas coisas do mundo? Como funciona um corpo que se mistura e busca se desviar das normas? Por outro lado, ainda, essa questão lança outras: porque (qual a razão, o fundamento) e para quê (qual o objetivo) esse corpo faz o que faz? Acredito que essas questões sejam algumas das que são disparadas nas pessoas quando se defrontam com as performances do corpo desviante na cidade. Ainda que as pessoas possam estranhar e até rejeitar a imagem que veem, acredito que a força da performance se irradia por meio dessas sensações e questões que as performatividades do corpo provocam em outros corpos. Mas o que garante que essas afecções iram produzir reflexão ou, ao contrário, paralisar a reflexão pela raiva gerada pela não compreensão? Não há garantias e, no entanto, há urgência nos modos de vida e nos afetos que pedem passagem. Talvez, seja preciso então criar meios, pontes entre as linguagens, entre os territórios, tentar dialogar, intercambiar, trocar, praticar a relação e o desejo como intensidades contínuas.

## 2. TRAÇAR COORDENADAS, CRUZAR TERRITÓRIOS

### 2.1 Do corpo utópico às distopias urbanas

Tendo abordado as utopias que sustentam a concepção de um corpo urbano atual e a noção da cidade como performance, passo agora à compreensão da noção de distopia, para produzir um movimento de passagem que vai do reconhecimento de um corpo utópico à proposição das experimentações performáticas na cidade, entendidas como distopias urbanas.

Se, por um lado, a noção de utopia se refere a um lugar sem lugar, uma produção de espaço imaginário que não tem localização no real, a distopia pode ser entendida como a produção de um desvio nesta utopia. Segundo Maria de Fátima Silva, autora do livro *Utopias & Distopias*, “[a]o lado do que pretende ser uma forma de vida considerada perfeita ou pelo menos superior, ‘distopia’ marca o desvio, a deturpação de um quadro de vida conhecido” (2009, p.7).

Assim como a noção de utopia, a concepção de distopia pode ser encontrada em diferentes áreas do conhecimento, sendo compreendida como uma linha de pensamento e ação desdobrada no âmbito artístico, filosófico e científico. Nesse sentido, é possível considerar a distopia no cinema, na literatura, nas artes plásticas, na medicina, na filosofia, etc. No entanto, importa compreender aqui a concepção de distopia como a criação de um espaço onde o controle e as convenções sociais, comumente camuflados sobre as utopias do corpo e da cidade atuais, possam ser apontados, visibilizados e questionados.

De acordo com Silva (2009), o termo Utopia foi inventado pelo inglês Thomas More, autor do romance filosófico de mesmo nome, publicado em 1516, em que o autor descreve uma sociedade ideal inventada, diferente da sociedade em que vivia. A palavra utopia surge, assim, a partir da junção dois vocábulos gregos que indicam “negação” e “lugar”, dando origem a ideia de utopia como “não lugar”, “lugar inexistente”. Apesar de o termo utopia surgir apenas com a criação de More, Silva (2009, p. 22) compreende que a associação entre a ideia não lugar e a ideia de um lugar ideal, presentes na definição deste termo, é historicamente recorrente, antes mesmo da invenção da palavra utopia.

Segundo Silva:

O fato de a esses não-lugares estar muitas vezes associada a ideia de sítio ideal e paradisíaco influi na forma como, habitualmente, se entende a palavra “utopia”. Utopia portanto como *locus amoenus*. Ou como sociedade ideal, de que todas as injustiças deste mundo ficam milagrosamente arreadas. Ambas as acepções – lugar idílico, sociedade ideal – estão por vezes implícitas noutros termos, aparentado com “utopia”: “eutopia”. Eutopia essa que admite um contrário. E assim, dando um passo gigante no tempo chegamos ao antônimo de “utopia”: “distopia”, entendida como *locus horrendus*, como espaço disfórico. Tanto quanto pude averiguar o termo distopia não será anterior à 1952. (Ibidem)

De modo mais abrangente, o termo distopia é utilizado para descrever um pensamento que questiona e revela uma sociedade opressiva e as implicações do uso de força e violência como modo de controle da vida social.

Uma acepção particular para o termo distopia pode ser encontrada na medicina, área onde esta palavra é usada para referir um deslocamento específico: a localização anormal de um órgão, algo foge às expectativas da própria noção de corpo como organismo. Isto, porque a distopia, como desvio de um lugar esperado para um órgão, aponta uma ideia de normalidade do corpo enquanto organização espacial-anatômica.

Existe, assim, um corpo biologicamente esquadrihado e organizado, “com tudo em seu devido lugar”, o corpo como organismo – noção contra a qual o artista francês Antonin Artaud pensa um “corpo sem órgãos”. A metáfora do corpo sem órgãos se coloca contra o organismo, tido como uma construção biológica e politicamente organizada, na qual os órgãos estão condicionados a uma função científica e social determinada e voltada para o trabalho, para as relações de produção. Trata-se, assim, do corpo útil, dócil e organizado pela e para lógica capitalista, que se caracteriza pela captura dos corpos, pela incitação e cerceamento dos desejos e pelo esgotamento do sensível.

Distopia passa a ser entendida aqui como reveladora do avesso das utopias de uma sociedade e, também, como disfunção de uma localização estável e esperada para o corpo. Dessa maneira, entendo as experimentações performativas do corpo na cidade como distopias urbanas, que operam a partir da contraposição às utopias hegemônicas e que visam desorganizar os padrões de ação do corpo e de relação com os espaços públicos.



### 2.1.1 Experiências e devires

Três experiências de trabalho em minha trajetória artística que impulsionam o meu pensamento e a minha prática serão abordadas neste momento. Elas compõem o material básico para as reflexões dessa pesquisa, que tem por objetivo investigar a criação cênica nas transversalidades entre corpo e cidade. Analiso como a criação performática foi investigada em cada uma dessas experiências, a partir da desorganização dos padrões de ação e da desorganização das relações entre corpo e espaço.

Essas três experiências de trabalho geraram em mim um modo de compreender o corpo cotidiano pós-moderno, contribuindo para que percebesse as muitas utopias que perpassam a vida contemporânea nas cidades. Assim, por um lado, essas experiências me levaram a reconhecer a existência de um corpo utópico no cotidiano e, por outro, me revelaram as possibilidades de investigação estética de um corpo distópico e heterotópico, ativado pelo viés da performance.

A partir desses trabalhos, penso a performance como uma ação provocadora de **zonas de experiências e de devires**, o que pude perceber durante experimentações performáticas do corpo (eu) no espaço urbano. A noção de zonas de experiências e de devires foi localizada por mim nos processos criativos e estéticos experimentados como vivências. Por isso, meu objetivo neste capítulo é compreender essas zonas à luz destes novos pensamentos e teorias; e resgatar estes importantes momentos para analisar seus aspectos e suas possíveis implicações corporais, simbólicas, sociais, ético-estéticas, morais e políticas.

Munido destas experiências anteriores e da capacidade de análise atual, acredito que a proposição dessas zonas (de experiências e de devires) no espaço urbano pode gerar reflexões relacionadas às discussões atuais sobre as concepções de corpo, identidade, arte e cidade. Assim, analiso algumas experiências vividas em processos criativos e performances nesses três trabalhos.

As zonas de experiências e devires se dão na relação entre os corpos e os espaços em processos de experimentação estética. Essas zonas são criadas através de um modo de operação proposto pelo artista em experimentação, a partir de um aprofundamento corporal nas relações e nos fluxos sensíveis vivenciados nos ambientes urbanos, sejam esses ambientes mais restritos, como uma sala de ensaio, ou mais abertos, como os espaços públicos de passagem. Gera-se, assim, uma

co(n)fusão/indeterminação na experiência vivida. Trata-se de uma experiência de indeterminação, que afasta o corpo dos enquadramentos convencionais que regulam as ações na vida cotidiana, assim como das categorizações artísticas “dança”, “teatro” e “performance”, que tendem a caracterizar um fenômeno estético e orientar a percepção corporal na vivência de uma experiência.

A partir destas três experiências iniciais, percebo o movimento de passagem de um corpo utópico a um corpo distópico. Assim, as experimentações que apresento logo a seguir são distopias do corpo na cidade, e revelam as possibilidades de investigação de um corpo distópico. Um corpo que, a partir da consciência de suas utopias, se faz na disfunção de seu lugar estável e se prolifera em outros espaços possíveis, deslocando o próprio corpo e os lugares utópicos.

Neste percurso, entre a percepção de um corpo utópico e a passagem à investigação estética de um corpo distópico, identifiquei algumas premissas que me foram fundamentais, e que serão desenvolvidas, a seguir, na descrição das experiências. São essas premissas:

- redimensionamento da percepção do cotidiano no trabalho do ator;
- reconhecimento das dimensões obscena e abjeta do corpo e da arte;
- compreensão da discursividade plástica do/no corpo;
- busca por uma relação sensorial e íntima com o espaço;
- percepção e subversão das camadas do espaço.

## **2.2 Primeira Experiência: um encontro entre a vida e a criação cênica**

\_\_\_ *O Genet e o Stilitano estavam andando pela rua quando avistavam alguém. O Stilitano ficava olhando e o Genet então se aproximava do homem na rua. O Genet ficava olhando no fundo dos olhos do homem no meio da rua. E o homem ficava olhando no fundo dos olhos do Genet. O Genet convencia o homem e ia com ele até um quarto de hotel do outro lado da rua. O Genet continuava olhando nos olhos do homem enquanto o homem louco de tesão vinha pra cima do Genet. De repente, o Stilitano entrava no quarto e ameaçava o homem com um canivete. Por um instante o homem ficava completamente paralisado e, em seguida, corria de um lado pro outro, cambaleando, tentando recolher as roupas que estavam pelo chão. O Genet e o Stilitano então roubavam o homem e iam embora. E o homem ficava lá, sozinho e nu, no meio do chão, no meio das roupas.*



O desejo de desenvolver essa pesquisa despertou em mim, inicialmente, durante a Graduação em Artes Cênicas (2007 - 2010), na Universidade Estadual de Londrina. Mais precisamente, ao cursar a disciplina de Montagem Cênica<sup>15</sup>, oferecida no último ano do curso. Nesta ocasião, tive contato com o modo de trabalho para o ator proposto pelo professor Dr. Aguinaldo de Souza, que ministrou a disciplina. O processo se iniciou por um treinamento<sup>16</sup> que é composto por um conjunto de premissas, conceitos práticos e procedimentos de investigação corporal e estética, e por um trabalho específico com lembranças e textos literários, imbricados em processos de criação cênica.

No processo criativo que vivi nessa disciplina, experimentei intensamente este treinamento, que entende a presença cênica do artista como cerne do acontecimento cênico. Na perspectiva deste trabalho, os processos de construção da presença cênica se dão através da investigação, criação, articulação e experimentação ética, estética e política de novos territórios, agenciados a partir da ação corporal. Vivenciei esse treinamento nestas interfaces ao longo de dois anos (período entre a montagem como disciplina e o projeto de extensão que realiza a manutenção de espetáculos). Importa mencionar aqui esta fonte pois com ele dialogo, desde então, na construção do meu trabalho.

O modo de trabalho proposto por Souza para a montagem acima consistiu em uma pesquisa técnica, sensível, estética e criativa do corpo em movimento e fora desenvolvido junto aos participantes do projeto de pesquisa *Indícios do corpo pós-moderno: pesquisa de observação e treinamento prático para um corpo cênico extracotidiano*, entre 2005 e 2008, no Departamento de Música e Teatro, na Universidade Estadual de Londrina. Neste projeto, os artistas visavam compreender as condições do corpo na pós-modernidade, a partir de um contato mais próximo com a cidade, para a construção de um treinamento para o ator. Uma imagem-pensamento que norteou o desenvolvimento deste trabalho concebe a presença cotidiana inserida no contexto urbano pós-moderno e as implicações dinâmicas que decorrem dessa percepção.

---

<sup>15</sup> Nesta disciplina, tínhamos por objetivo estudar todo o processo de criação e montagem de um espetáculo teatral em grupo, desde sua concepção até a realização. Havia também a busca por compreender o trabalho conjunto e interdependente entre as diferentes poéticas envolvidas na encenação (partituras físicas, iluminação, sonoplastia, cenografia, figurino e direção).

<sup>16</sup> Este modo de trabalho encontra-se sistematizado no livro *O corpo ator* (Souza, 2013).

De acordo com Souza:

Passamos a pensar os materiais que nos cercam enquanto viventes de um contexto urbano, principalmente. Assim, foi possível voltar o olhar para a fragilidade e a força do nosso corpo diante de materiais que compõem os espaços e objetos à nossa volta. Um mergulho interno e silencioso nos fazia sentir o espaço urbano, bem como tomar consciência da sua aspereza. Esse foi um ponto inicial de concentração, de abertura de um campo de investigação, para que pudéssemos olhar nossas estruturas corporais. (2013, p. 38)

Essa percepção da fragilidade e vulnerabilidade do corpo diante do universo urbano e tecnológico que o próprio humano criou para si está presente nas premissas do modo de trabalho proposto por Souza. Esse aspecto é mencionado, também, por Suely Rolnik, como sendo um fator preponderante na política de subjetivação contemporânea em nossa sociedade. As cidades contemporâneas, signos do nosso tempo, nos lançam numa *desterritorialização galopante*, que, muitas vezes, nos assusta e faz retrair a potência do nosso corpo vibrátil. Para Rolnik, a tendência contemporânea de pensar que o caos que sentimos é proveniente do desejo reflete uma confusão, já que, o caos vem justamente de uma dificuldade que temos em lidar com a desterritorialização constante, tão característica do nosso tempo.

Esse projeto inicial se desdobrou no projeto de pesquisa intitulado *Treinamento técnico e sistematização dos processos de trabalho do ator*, do qual fiz parte, que se constituiu em um espaço onde os conceitos propostos neste modo de trabalho foram experimentados e transformados por mim e outros artistas-pesquisadores do grupo de pesquisa (do qual surgiu a *Cia. L2 de Dança e Teatro*). Junto ao grupo de pesquisa, participei da manutenção de *Modus Operandi X Modus Vivendi* (2010) e da criação de *Viés* (2011), espetáculos de dança contemporânea.

Neste treinamento, o trabalho corporal é composto por etapas bastante delineadas: iniciamos com o alongamento, seguimos para o aquecimento, passamos pelo estudo de princípios técnicos-expressivos e pela improvisação. Neste trabalho, tem-se um entendimento específico de cada uma dessas etapas do treinamento. O alongamento é um momento de conexão profunda com o próprio corpo, com a presença corporal naquele instante, naquele espaço, naquele dia e visa a consciência dos limites e das camadas de percepção do corpo (propriocepção), das mais profundas às mais visíveis (ossos, músculos, órgãos, pele, fluídos), junto a uma

atenção para a respiração, para as sensações internas e para os estímulos vindos do ambiente que circunda o corpo, gerando um estado de concentração profunda.

Já o aquecimento é o momento de contato, reconhecimento e modulação dos níveis de tônus muscular, de experimentação das nuances expressivas e dinâmicas deste tônus. Percebo que este aquecimento se torna um exercício de flexibilização da ação e do pensamento do corpo, da sua capacidade de contrair e expandir - de se transformar. É uma ampliação e flexibilização não só das habilidades físicas e sensoriais, mas, também, das capacidades de percepção e de imaginação, presentes no corpo.

A oitava premissa do treinamento proposto por Souza:

O treinamento artístico fortalece a musculatura, ao mesmo tempo em que a torna flexível, mas é primordialmente, uma ginástica do imaginário e uma autoanálise crítica, lúdica e exploradora (2013, p. 46).

Concordo com Souza ao considerar que, talvez, o mais importante no trabalho do ator seja o modo como lidamos com uma nova informação quando estamos em um processo de aprendizagem de algo.

Segundo Souza:

Para tanto, é imprescindível situar-se na relação do aprendiz, pois é a relação do ator com a informação que lhe é transferida que define a qualidade do seu trabalho e, fundamentalmente, a sua capacidade de expressão e os limites de sua criação (Idem p. 12).

Entendo o estudo dos princípios técnicos como criação e investigação de canais para o corpo, como correntes de vida, nas quais embarcamos para desembocar em outros lugares possíveis. O princípio é como uma estrutura, uma âncora, que possui uma lógica de ação específica. Sendo assim, quando o corpo entra em contato mais duradouro com essa lógica, consegue se apropriar dela e deslocar-se das lógicas até então estabelecidas, encontrando novas formas de agir e, ainda, gerando outras lógicas de ação.

Já a improvisação está ligada a experimentação criativa da presença e do movimento, um momento em que o ator traça novas linhas de fuga e segue o voo da bruxa (Deleuze-Guattari, 1992(1)). Improvisar é fazer rizoma, “seguir sempre o rizoma por ruptura, alongar, prolongar, revezar a linha de fuga, fazê-la variar, até produzir a

linha mais abstrata e mais tortuosa, com  $n$  dimensões, com direções rompidas” (Deleuze-Guattari, 1995, p. 20).

### **2.2.1 Redimensionamento da percepção do cotidiano: a vida é performance**

O modo de trabalho desenvolvido sob a coordenação de Souza partiu da investigação do corpo no contexto da pós-modernidade, por isso voltou-se para as relações dinâmicas atualizadas entre o corpo e o ambiente urbano, que constitui nossas sociedades globais, capitalistas e hiperindustriais. Propôs assim, um diálogo entre a sala de ensaio, o espaço de trabalho do artista cênico, e a cidade, os espaços públicos, visando compreender as atuais condições desse corpo. A investigação desvelou um corpo sensibilizado, que busca se autoconhecer, um corpo que vai na contramão do cotidiano veloz e, muitas vezes, violento. Corpo que se desvia da objetividade e da burocracia das ordens do dia-a-dia e se coloca em contato mais próximo, íntimo e sensorial com a cidade.

O que considero mais importante neste modo de trabalho é a capacidade de ampliar a percepção para as relações com o próprio corpo e com o entorno, nos tornando mais sensíveis às múltiplas realidades e experiências que nos atravessam, nos diversos ambientes que frequentamos em nossa vida, seja na sala de ensaio ou em outros espaços do cotidiano. Trata-se de um redimensionamento constante da percepção para com as experiências, imagens e sensações que vivenciamos diariamente nas relações que traçamos com o mundo no cotidiano.

Essa ampliação da percepção, aliada a reflexão das múltiplas experiências do cotidiano, possibilita problematizar, no trabalho criativo e estético, as diversas camadas de um fato social, a partir das dimensões sensível, sensorial, cognitiva e singular da experiência corporal do artista. Acredito que esse redimensionamento da percepção está ligado ao que Michel Maffesoli chama de um reencantamento do mundo (1996). Esse reencantamento é como uma magia contemporânea, um processo pós-moderno de reconexão com as potências cósmicas da imagem, um retorno a uma explosão da sensorialidade do corpo, mediada pelos sentidos corporais, que aguça em nós as potências estética e afetiva da vida social.

Da maneira como aqui estamos tratando o tema, sob essa perspectiva de redimensionamento da percepção, a vida social passa a ser observada enquanto

performance e, assim, as ações e relações que vivenciamos diariamente como transeuntes nos ambientes urbanos podem ser compreendidas como performances sociais cotidianas. A própria vida cotidiana passa a ser problematizada, uma vez que o artista se atenta aos modos como se desenvolvem os comportamentos sociais (e os próprios comportamentos) em diferentes situações em seu cotidiano, refletindo sobre as relações de teatralidade existentes nas experiências sociais e questionando suas implicações corporais, sociais, ético-estéticas, cênicas, morais e políticas.

## 2.2.2 Reconhecimento das dimensões abjeta e obscena do corpo

Para o processo de criação desenvolvido na disciplina de Montagem, referida anteriormente, partimos da leitura das obras *Diário de um ladrão* (1949) e *Pompas fúnebres* (1968) do escritor francês Jean Genet, tendo o modo de trabalho proposto por Souza como suporte para a pesquisa, para a reflexão, para o enfrentamento de si. Também, esta metodologia funcionou como espaço de colisão dos diferentes materiais<sup>17</sup> levantados no processo criativo, visando a investigação e criação cênica. Trabalhamos numa tríade de procedimentos: o treinamento e o ensaio como preparação da presença cênica; a leitura das obras de Genet pelo viés da corporalidade; e as experiências vividas no cotidiano de cada artista-criador, pelo viés da lembrança.

Desse modo, havia um cruzamento entre as experiências vivenciadas pelo ator em diferentes espaços/momentos da vida, nos quais se voltava a atenção concomitantemente para o treinamento, para o cotidiano e para as leituras de obras literárias (ou no contato/experiência com outras referências/produções estéticas, sejam essas, literárias, plásticas, imagéticas, sonoras ou outras). Por isso, neste trabalho, a criação cênica-performática nasce das múltiplas pontes que vão sendo traçadas e atravessadas pelos artistas-criadores-pesquisadores nesse percurso de

---

<sup>17</sup> Empréstimo aqui a expressão utilizada pela artista e professora Thais Helena D'Abbronzio em seu mestrado *Foi Tarde, a construção da cena pelas vias da imagem. Diálogos com o Teatro da Morte de Tadeusz Kantor e A Morte de Oswald de Andrade* (Unicamp, 2008), ao se referir a montagem cênica, dentro do processo criativo do espetáculo, como um momento de colisão dos materiais envolvidos na criação cênica para gerar outra coisa. Como duas pedras em alta velocidade que, ao colidirem, explodem formando uma outra coisa.



experimentação, configurando um trabalho do ator sobre si, dimensionado nesta perspectiva.

O universo abjeto, escatológico e onírico-sexual de Genet abriu meu olhar, ainda mais, para a percepção dos limites a respeito do que é tido como obsceno, proibido, sujo em nossa sociedade. Conforme diz Souza, obsceno é tudo aquilo que é posto fora de cena na vida civil e social<sup>18</sup>. Esse foi o momento em que percebi mais fortemente a existência das dimensões abjeta e obscena do corpo. Essa experiência me abriu um amplo horizonte de possibilidades para que pudesse me questionar como ser humano e artista e questionar minha percepção na relação com a vida social diária. Possibilitou-me ampliar o olhar para meus comportamentos e ações na vida e para a vida, gerando reflexão e posicionamento (pelo viés da cena) quanto à investigação estética do corpo. O estudo prático torna-se um processo que engloba um sistema de construção artística e um jogo de linguagem a partir dos artifícios do corpo.

Abjeção e obscenidade se tornam importantes a essa pesquisa, já que falam daquilo que é posto para fora da cena, para fora dos limites do que é aceitável, permitido, estabelecido como norma. A partir desse universo, as experiências de Genet me levaram a questionar minhas próprias experiências na vida social, a relação com meus próprios gestos abjetos e obscenos e a relação com os limites impostos ao meu corpo (físicos, psicológicos, estéticos, morais, sociais e outros). Este processo culminou no espetáculo *Um Santo à Avessas*<sup>19</sup> (2010), do qual surgiu a *Cia do Santo*.

Neste trabalho, me deparei com meus próprios limites e concepções de corpo e de mundo e lidei com inúmeros enfrentamentos pessoais no entendimento das possibilidades do corpo em cena, mas, também, com as questões sexuais, de gênero, de classe, de moralidade que surgiam, inevitavelmente, desse contato/enfrentamento com o próprio corpo e com a leitura da obra de Genet. Deparei-me com a higienização do corpo e da cidade, e com as ordenações impostas ao corpo pela arquitetura urbana na sociedade da qual faço parte, tão contrastantes com a percepção do corpo que vivo nas salas de ensaio. Um corpo aberto, vulnerável, múltiplo, que busca ser liberto e intenso. Um corpo que se mistura com o espaço e os outros corpos, que se dá outros tempos para perceber a vida e o mundo em si. Um corpo que fede, que cheira, que

---

<sup>18</sup> Esse pensamento é presente em muitas falas do professor Aguinaldo de Souza, em salas de aula e oficinas de teatro, com base em seus estudos sobre performance e sociedade, principalmente ao estudar o grupo La Pocha Nostra.

<sup>19</sup> *Um Santo às Avessas*. Direção: Aguinaldo de Souza. Co-direção: Mônica Bernardes. Estreou em 04 de setembro de 2010, na Vila Cultural Usina Cultural, em Londrina/PR.

baba, que saliva, que toca e é tocado, um corpo que age, mas que também se entrega, um corpo que se lança.

Portanto, esta primeira experiência reuniu a participação como intérprete em dois grupos: a Cia L2, que se mantém vinculada à Universidade Estadual de Londrina (como projeto de pesquisa e extensão) e a Cia do Santo, que nasceu de um esforço de continuidade e manutenção do que fora o espetáculo de formatura. Ambos os processos partindo do treinamento técnico de *O corpo ator*, mas traçando perfis cênicos diferentes. A L2 investigando a dança-teatro e os limites do corpo e a Cia do Santo investindo na metalinguagem, na dramaturgia da lembrança e, naquele momento, na Literatura de Jean Genet. Como artista, coube a mim o desafio de tentar sintetizar as duas participações, transformando numa única experiência, que considero ser a primeira, esta que agora posso chamar de encontro entre a vida e a cena.

### **2.2.3 A discursividade plástica do/no corpo**

A partir desta primeira e significativa experiência, inicio um processo de ampliação do meu olhar para o cotidiano em meu trabalho de ator, junto a nessa percepção da vida como performance, me levou a compreender o corpo como uma construção cultural, ética e estética, plástica e política, portador de uma discursividade, que é constituída pelas experiências vividas e que é posta em experimentação no trabalho do artista sobre si mesmo e no desenvolvimento da criação cênica.

Segundo Petronílio:

Em todas as suas dimensões, o corpo é porta-voz de uma discursividade plástica, pois o corpo é da ordem do discurso, da performatividade, da *performance*, da identificação, da ética-estética e da noção de pessoa em seu surpreendente pluralismo (2016, p. 15).

Assim sendo, ao investigar a plasticidade corporal, o artista experimenta, ao mesmo tempo, a plasticidade da linguagem, gagueja na própria língua e modifica corpo e linguagem na construção e desconstrução de um discurso no/do corpo. Corpo e discurso formam uma trança inseparável, já que o corpo “desde que nasce, que é

‘jogado no mundo’, é desafiado a criar a sua morada através da linguagem. (...) Perguntar pela linguagem é perguntar pela vida” (Petronílio, 2015, p. 5).

Ainda segundo Petronílio:

Por isso, é sempre pelo viés da linguagem que se torna possível problematiza-lo. O corpo não existe fora da linguagem, pois há toda uma coordenada semiótica da ordem do fazer e do dizer que costura esse corpo performatividade (2016, p. 15).

Considero aqui a noção de linguagem conforme pensada por Deleuze, ou seja, uma linguagem das intensidades, uma linguagem vibratória, que conecta coordenadas energéticas, semióticas e sociais.

Para Petronílio:

A linguagem como soberana é a travessia do homem pela qual tanto o corpo quanto a linguagem se faz, se pensa e se problematiza. Assim como as palavras dizem coisas, as palavras em ação fazem acontecer coisas. O corpo é sempre um acontecimento na fronteira com a linguagem (Idem, p. 16).

Nessa travessia, desencadeou-se em mim todo um processo de reaprendizagem dos signos da cultura, dos signos mundanos (Deleuze, 2005), a partir desse redimensionamento da percepção para o corpo e a vida no cotidiano urbano. Aos poucos, fui me tornando sensível a esses signos, nesse jogo constante entre o trabalho do ator, a criação estética e a experimentação da cidade na vida cotidiana. Como um marceneiro, que, no exercício vital de seu ofício, se torna sensível aos signos da madeira (Idem), podendo decifrá-los “só de olhar” para ela. Como artista do corpo, me interessa tocar, cheirar, escutar a madeira, descobrir novas sensações de um corpo árvore, na acepção deleuziana. Deixar irromper no corpo a sabedoria das plantas, “a embriaguez como *irrupção* triunfal da planta em nós” (Deleuze-Guattari, 1995, p. 20). Para Deleuze-Guattari, “inclusive quando elas são de raízes, há sempre um fora onde elas fazem rizoma com algo – com o vento, com um animal, com o homem” (Ibidem). O treinamento técnico do artista cênico, compreendido como um trabalho de investigação criativo-expressivo-sensível do corpo, vai aguçando a sensibilidade para os signos e as performances do mundo cotidiano.

A performance é pensada aqui como uma ação, uma prática, uma lente, um recorte do olhar, um modo de perceber e de analisar uma manifestação expressiva,

do ponto de vista da produção ética-estética. Essa noção compreende que existe uma estética da vida cotidiana que está ligada a uma ética que daí emerge, de onde brotam inúmeras performances. Uma ética de uma estética que deixa de odiar o presente, e que está comprometida e engajada com as banalidades da vida em estado nascente – e que por isso ressignifica a vida.

Segundo Maffesoli:

(...) só o presente é a fonte fecunda do pensamento. Com efeito, só ele nos fornece os elementos, os fatos da experiência que nos permitem compreender, para além de todos os “a priori”, o que está em estado nascente. (1996, p.9).

A performance como uma lente é pensada por Souza<sup>20</sup>, em sua metodologia da desordem, como um dispositivo instalado na percepção do artista, que possibilita redimensionar sua relação com o próprio corpo e o espaço-tempo presente. Essa noção dialoga com a concepção da performance como programa, proposta pela artista e pesquisadora Eleonora Fabião (2008). O programa age por desprogramação: a performance é um programa que, quando ativado, posto em prática, desprograma seu próprio programa e, também, o programa do cotidiano social, instaurado até então.

Segundo Fabião:

O performer não improvisa uma idéia: ele cria um programa e programa-se para realizá-lo (mesmo que seu programa seja pagar alguém para realizar ações concebidas por ele ou convidar espectadores para ativarem suas proposições). Ao agir seu programa, desprograma organismo e meio. (...). Um programa é um ativador de experiência. Longe de um exercício, prática preparatória para uma futura ação, a experiência é a ação em si mesma (Idem p. 237).

Os gestos e movimentos corporais são apreendidos na vida social, na medida em que vamos aprendendo a decifrar os signos de nossa cultura, nos tornando sensíveis a esses signos. Trata-se de uma compreensão do mundo que envolve e constrói a cultura, já que “a cultura é o lugar onde o corpo instala e instaura modos de vida e processos de subjetivação” (Petronílio, 2015, p. 1).

Neste sentido, o modo como nos relacionamos corporalmente com os espaços e os elementos da cidade, os lugares por onde passamos, a maneira como

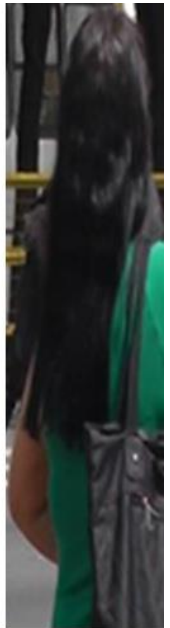
---

<sup>20</sup> Essa noção foi explicada por Souza na Oficina Ilhas de Desordem, realizada em janeiro de 2015 em Londrina/PR, na Casa de Cultura da UEL.

caminhamos, as trajetórias e ações que traçamos, e mesmo nossas experiências corporais mais banais, dizem respeito as nossas performances cotidianas, e, também, aos modos como culturalmente apreendemos a perceber e nos relacionar com o corpo e o mundo.

### 2.3 Segunda Experiência: criando intimidade com a pele da cidade

*\_\_\_Fui pra lá de metrô. Estava vestido com uma roupa “cotidiana”: óculos, calça jeans (um pouco elástica) de cor azul petróleo desbotado, uma camiseta de manga curta de cor cinza esverdeado e tênis marrom de pano e cano baixo. Estava quente, ensolarado, um pouco abafado. A proposta era “simples”, estar ali, naquele espaço ainda não conhecido por mim, ampliar os sentidos e deixar que a imagem e a presença do meu corpo em movimento se transformassem, numa relação mais sensorial com a praça, composta também de movimentos, imagens e presenças.*



Ao concluir a Pós-Graduação em Artes Visuais (EAD/SENAC) - que cursei entre 2012 e 2013 - pela primeira vez propus um exercício de improvisação cênica na cidade. Chamei este momento de experimentação expressiva na Praça do Relógio<sup>21</sup>. Compreendo que esta é a minha segunda experiência no caminho que estava traçando entre a arte e a vida, agora criando intimidade com a pele da cidade.

A proposta era não nomear de antemão o experimento, fosse como “teatro”, “dança” ou “performance”, pois queria me manter numa zona de indeterminação constante. Havia também o desejo de dançar o corpo a partir das sensações que as relações com aquele ambiente específico me suscitassem a cada instante. Por isso, os movimentos que eu realizei eram criados a partir de uma relação multissensorial<sup>22</sup> com os diversos estímulos daquele ambiente (as texturas, os cheiros, as imagens, as cores, as velocidades, as sonoridades, os olhares, entre outros).

Minha intenção inicial era que não ficasse caracterizado que eu estava “propondo uma intervenção urbana” ou “dançando na cidade”. Pensava apenas em centrar-me nas transformações de qualidades corporais (cinéticas e sinestésicas) que vivenciava quando me atentava às interações com o espaço-tempo presentes no ambiente dessa experiência. Estava pensando na criação/invenção de modos de preenchimento do espaço e de permanência corporal no espaço através dos movimentos corporais. Como dar vazão aos estados e movimentos corporais, quando me disponibilizo aos atravessamentos provocados pela multissensorialidade, mas, ao mesmo tempo, não me sentir vetado, impedido ou contido nessa expressão? Na verdade, este questionamento surgiu diante da percepção da presença de um limite, um espaço de negociação, entre os desejos de movimento e as normas declaradas e vigilâncias subentendidas, que cerceiam os movimentos e comportamentos no espaço público.

Algumas ações que performei nessa proposição vinham do desejo de dançar e sentir o espaço da cidade mais perto do corpo. Neste interim, abrir a possibilidade de brincar, testar, teatralizar, improvisar, jogar, experimentar com os elementos que compunham aquele espaço. Algumas das ações experimentadas foram: sentir uma

---

<sup>21</sup> Refiro-me à praça do Relógio em Taguatinga –DF.

<sup>22</sup> A noção de multissensorialidade diz respeito a uma interpenetração dos sentidos corporais que ocorre durante uma experiência, na qual as modalidades sensoriais (audição, olfato, gustação, tato e visão) se afetam e se implicam mutuamente. A multissensorialidade diz respeito ao modo pelo qual os sentidos corporais operam, em relação uns com os outros. Acredito que essa relação e o atravessamento provocado entre os sentidos possam ser potencializados na experiência estética.

barra de ferro com a superfície da pele do pescoço, da barriga e dos braços; ir lentamente para o chão em um canto da calçada e lá ficar deitado por um tempo longo; refrescar meu corpo nas gotas que transbordavam dos limites das muretas da fonte d'água; caminhar na beira da calçada em desequilíbrio; em pé, segurar com a mão na beira do encosto de madeira de um banco de concreto e soltar de repente, caindo de frente para o chão, levantando e voltando a fazer a mesma ação repetidas vezes.

Percebi que uma confusão foi gerada na relação entre minha presença e as pessoas na praça (vendedores e transeuntes), enquanto vivenciava certos estados corporais, criados a partir de movimentos e ações não esperados para aquele contexto; gerava muitas reações nas pessoas, que pareciam tentar entender o que ocorria comigo. Certo momento, deitei no chão deslizando o corpo por uma parede de concreto, ouvi um homem que gritou: “Levanta daí menino!”. Num outro instante, quando me encontrava numa posição com as costas curvadas, um vendedor da loja da frente veio até mim e disse: “Você precisa de ajuda?”, respondi que não e ele então retornou à loja de onde havia saído. Enquanto girava bem ao centro da praça ouvi gritarem: “Ê lombra boa...” e “Ih, é pedra”, provavelmente achando que eu estava sob efeito de alguma droga. De outro lado uma mulher esbravejava e me reprimia: “Você é louco, tá doido é?”, provavelmente sentindo-se agredida pelo que via.

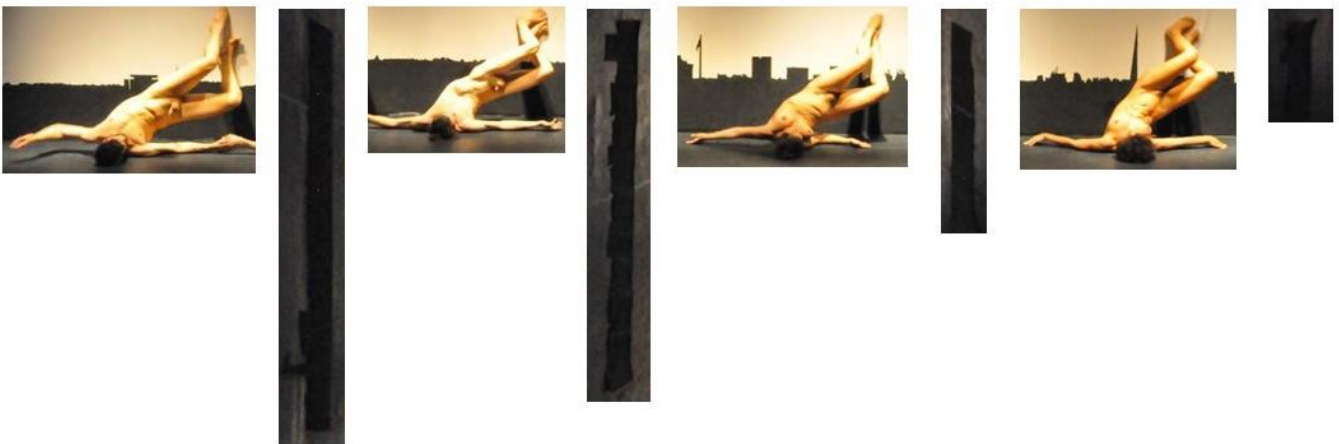
Concentrei minha atenção nas sensações corporais e nos estímulos atuais, percebidos a partir das relações entre meu corpo e o ambiente. Esse foi o modo que encontrei neste trabalho de me manter nas zonas de experiências e devires. O corpo em movimento era percebido por mim como um eixo de conexão entre subjetividades nascentes e como um lugar de desdobramento/acontecimento estético. Sentia e tentava me manter numa zona de devires constante, que se ramificava em múltiplos espaços *entre* (entre os estados corporais percebidos; entre o corpo e o espaço; entre mim e outrem; entre os papéis sociais de transeunte, louco, artista, drogado; entre a realidade e a representação; entre o teatro, a dança, a performance e a vida cotidiana).

A experimentação na praça, especialmente nos momentos de maior indeterminação dos transeuntes em relação ao que viam, marca essa entrada num espaço de transição do corpo na relação com o outro e o ambiente, rompendo com meus papéis sociais de “transeunte”, “dançarino”, “ator”, “artista”, rompendo também com os sentidos oficializados do corpo, da imagem e do movimento no espaço público. Nessa busca, faço emergir e vazar corpos que ainda não fui, corpos que não são e que não podem ser, corpos interditos, forçados ao esquecimento, ao apagamento, a

dissimulação e a anestesia. Corpos que fogem as normas hegemônicas e que, por isso, ocupam as margens e as bordas da dinâmica social estabelecida.

A performance é compreendida, então, como um momento de desestabilização e fissura nos papéis e nas representações sociais e nos estados e comportamentos que se organizam na construção da realidade social, provocada através de uma fricção e uma quebra no fluxo da vida cotidiana, de onde irrompem novos e outros fluxos. Os fluxos da performance compõem e recompõem os fluxos da cidade, fluxos múltiplos que nutrem o corpo em experimentação, que me desarticulam, me povoam, me deslocam, intensificando e “outrando” a experiência do já saturado “mim mesmo”. Embora de pouca extensão, este subcapítulo apresenta a constatação de um momento ímpar neste estudo e testa na ação corporal na cidade os conceitos aqui propostos, tanto éticos quanto políticos, tanto estéticos quanto artísticos. Acredito que este experimento representa a corporificação do que foi discutido até aqui.

#### 2.4 Terceira Experiência: práticas estéticas entre a carne e o concreto



A terceira experiência que trago para este texto refere-se aos processos de pesquisa e criação que tenho vivenciado junto a Anti Status Quo Companhia de Dança



(ASQ), desde o final de 2013. Analiso alguns dos trabalhos artísticos que fazem parte da *Pesquisa Corpo/Cidade* desenvolvida pela Cia., sendo esses, os espetáculos *Cidade em Plano* e *De Carne e Concreto*<sup>23</sup> e ainda as intervenções urbanas *Camaleões* e *Sacolas na cabeça*, realizadas em espaços públicos em Brasília e São Paulo. Nesses processos artísticos pude vivenciar o pensamento sobre corpo/cidade como provocação para investigações conceituais e estéticas, e pude melhor delinear o que estou chamando de zona de experiências e devires<sup>24</sup>.

#### 2.4.1 Habitar o espaço urbano com uma sacola de compras na cabeça



A proposta da performance *Sacolas na cabeça* consiste em vestir uma sacola de compras na cabeça, daquelas de papel pardo, porém personalizadas, e ocupar espaços fechados e espaços abertos pelas ruas da cidade. O objetivo é trazer visibilidade tanto para os elementos fixos e móveis presentes no espaço (paredes, pilastras, lixeiras, pisos, corredores, portas, pessoas, plantas, entre outros), como para os padrões visuais-geométricos de composição de cada espaço (linhas da arquitetura, desenhos e formas criadas pela disposição dos elementos no espaço) e, também, para o modo como as pessoas se relacionam com esses espaços, a partir das posições corporais que assumem, das ações e das trajetórias que desenvolvem.

A sacola de papel pardo torna-se uma máscara: cortamos dois buracos para os olhos, fazemos uma abertura para o nariz e colamos uma máscara com um elástico, para segurar a sacola no rosto. De início, o uso dessa sacola provoca um

<sup>23</sup> Participei junto a Cia. ASQ do processo de manutenção do espetáculo *Cidade em Plano*, que aborda as relações entre o corpo e Brasília, e da criação do espetáculo *De Carne e Concreto*, que aborda a condição urbana do corpo na contemporaneidade.

<sup>24</sup> Essa noção me surgiu inicialmente como 'zonas de indeterminação', a partir de um exercício de escrita automática, proposto em uma oficina-residência, que participei junto à Cia. ASQ, ministrada pela artista da dança Denise Stutz, durante o processo de criação do *De Carne e Concreto*. A partir dessa noção tenho organizado alguns pensamentos e práticas sobre as possíveis relações entre corpo, cidade, normatividade e devir, como parâmetro para proposições estéticas do corpo na cidade.

estranhamento no corpo, a visão se altera, se torna mais enquadrada, perdemos as referências da lateralidade do corpo, uma vez que nosso campo de visão fica mais restrito, o que interfere no equilíbrio. A percepção do próprio corpo fica deslocada. Esse pequeno dispositivo me provoca um desconforto e, ao mesmo tempo, modifica a imagem do corpo no cotidiano<sup>25</sup>.

Além de provocar uma experiência alterada da percepção do próprio corpo (consciência aguçada da presença do performer no espaço da cidade), o uso da sacola como dispositivo de performance aguça uma conexão entre corpo e espaço. Isso porque, neste trabalho, a sacola torna o corpo um *ponto focal*, um ponto de atração do olhar dos transeuntes para o espaço. Nessa performance o corpo torna-se um foco, o que, por sua vez, torna possível visualizar o contexto do espaço onde a performance acontece. O corpo do performer revela o que está entorno de si.

Essa noção do corpo como ponto focal foi trazida no processo de criação de *De Carne e Concreto* durante a oficina-residência ministrada pelo artista contextual Gustavo Ciríaco<sup>26</sup>. Refere-se a um dispositivo no qual o corpo, ao mesmo tempo em que funciona como um foco no espaço que atrai o olhar de quem passa, se torna, também, um foco do espaço, no sentido em que o performer busca “desaparecer” para tornar visível o próprio espaço.

Na cidade, além dessa figura gerar um estranhamento, a sacola aguça as sensações do corpo do performer em relação ao espaço. Vestir a sacola na cabeça em meio ao cotidiano da cidade coloca o corpo em evidência, traz o foco para as menores ações, gestos e movimentos. Em meio ao espaço urbano, vestir a sacola aciona em mim um lugar de exposição e vulnerabilidade e provoca uma sensação de insegurança e de alerta. Ao mesmo tempo, o apagamento do rosto provocado pelo uso da sacola abre um espaço de liberdade e de segurança advindo do anonimato.

---

<sup>25</sup> Ao portar a sacola como uma máscara no estudo para a performance “Sacolas na Cabeça”, o performer se aproxima e, de certa maneira, adentra o espaço do uso da máscara em si, conforme pontuou o professor Aguinaldo de Souza, na ocasião da qualificação desta pesquisa de mestrado. Entretanto, é importante salientar uma diferença fundamental. Embora, tanto nesta performance quanto na técnica da máscara neutra no teatro, por exemplo, o uso da máscara tenha por consequência trazer uma consciência para cada detalhe expressivo do corpo do performer como um todo, em “Sacolas na Cabeça” há um entendimento da sacola-máscara enquanto objeto relacional, a partir do qual o corpo como torna-se um foco, mas não para trazer a atenção do espectador para as expressões do próprio corpo, como ocorre com a máscara neutra no teatro, mas para levar a atenção do espectador para o espaço onde esse corpo está inserido, revelando o que está no entorno do corpo, ou seja, o contexto (ou seja, de neutra a sacola nada tem!).

<sup>26</sup> Gustavo Ciríaco é artista contextual, bailarino e coreógrafo. Graduado em Dança Contemporânea pelo curso técnico da Escola Angel Vianna.

Utilizada performaticamente, a sacola funciona também como *objeto relacional*. Essa noção de objeto relacional foi trazida, também, no processo de criação de *De Carne e Concreto* por Gustavo Ciríaco. O objeto relacional está ligado a arte contextual, uma linha de trabalho artístico em que o artista desenvolve a criação a partir das condições do contexto de um determinado lugar. O objeto relacional é um elemento que, quando utilizado pelo artista, funciona como um dispositivo para provocar novas relações no contexto de um ambiente, gerando situações e encontros imprevisíveis.

Em uma das experimentações deste trabalho estávamos em um ensaio na Sala de Dança do Teatro Nacional<sup>27</sup> e fomos até o Restaurante Público, que fica no mesmo espaço do Teatro, e que costumamos frequentar pra fazer nossos lanches, nos intervalos dos ensaios.

A proposta era a seguinte: a partir do nosso comportamento e de nossas ações, experimentávamos integrar e desintegrar a nossa presença naquele espaço. Ao longo da improvisação, passamos a nos atentar para as ações próprias daquele contexto, assim como as organizações espaciais daquele lugar, que muito orientava essas ações. Desse modo, percebendo as normas e os sinais que organizavam as ações e relações neste contexto específico, podíamos jogar com essas normas, a partir do modo como desenvolvêssemos as ações. Integrar/Desintegrar (ou integrar/destacar) é um dispositivo cênico criado por Luciana Lara em suas pesquisas do corpo na cidade, que consiste em estudar o contexto de um determinado espaço e as ações previstas ou não para esse espaço. A partir de então é possível experimentar ações que estejam de acordo com esse contexto, e que, portanto, gerem uma integração entre corpo e espaço, ou ações que estejam em desacordo, gerando uma desintegração.

O estudo proposto através do dispositivo integrar/desintegrar se dá justamente em um limite de investigação entre ações que fazem parte e ações que não fazem parte de um determinado contexto. Assim, quanto mais nos afastamos do comportamento habitual, agindo de modo diferente do estabelecido para um espaço específico, mais nos destacamos nesse espaço. Ao passo que, quanto mais agíamos dentro desse modo estabelecido, mais nos integramos ao contexto e mais dissolvíamos nossa presença na coletividade daquele espaço.

---

<sup>27</sup> Teatro Nacional Cláudio Santoro, localizado no Eixo Monumental, em Brasília.

Saindo do restaurante, seguimos para uma área no Setor Bancário Norte, localizada bem em frente ao Teatro, do outro lado da rua. Enquanto eu caminhava pelas linhas do chão, um homem do alto da janela de um dos prédios me gritou: “vai trabalhar vagabundo!”. Eu estava trabalhando... Mas, talvez, os nossos paradigmas, nossas visões de mundo, fossem diferentes. Para mim, como artista do corpo, o trabalho está ligado à criação estética, à investigação corporal, à uma maneira lúdica e sensorial de comportamento e relação com o mundo.

Em outro dia, fomos até à Rodoviária do Plano Piloto e as ruas mais próximas dali. Depois, conversando com o pessoal do grupo, fiquei sabendo que uma senhora muito irritada havia ido até alguns deles e se manifestado, dizendo que sabia que o que nós estávamos fazendo era “protesto” e que estava proibido fazer protestos com o rosto coberto. Por isso, dizia ela, chamaria a polícia naquele momento para nos impedir de ir contra a lei<sup>28</sup>.

A experiência no restaurante reforçou a ideia de que existem certas ações esperadas para cada contexto, modos de agir e se relacionar com o espaço que se transformam em normas que são seguidas em fluxo, sem tanto questionamento. Ao agir de modo diferente do esperado instaura-se uma zona de devir, a partir da qual esse comportamento pode ser mantido ou impedido, ameaçando a continuidade dessa ação corporal, estética e política. Percebi, especialmente nessas reações em relação à intervenção urbana, o paradoxo do anonimato existente nas cidades contemporâneas, assim como, a força da presença do rosto como meio institucionalizado e reivindicado de identificação dos sujeitos e, também, o quanto existem muitas regras visíveis e invisíveis, porém perceptíveis, cerceando nossas experiências e expressões na cidade.

Ao mesmo tempo em que havia naquela senhora um sentimento de indignação, receio e, talvez, até medo, por estarmos com os rostos cobertos, as identidades escondidas, estávamos, também, destacados do anonimato cotidiano próprio das grandes cidades, num jogo constante entre visibilidade e invisibilidade, nas relações entre nossos corpos e a cidade. Percebi que a atitude de usar uma máscara de sacola cobrindo nossos rostos pode ser lida, por algumas pessoas, como uma agressão ao

---

<sup>28</sup> Essa experimentação se deu em 2014, quando o Brasil enfrentava um momento de muitos protestos, iniciados pelas manifestações populares que, em 2013, ficaram conhecidas como “Jornadas de junho”, um fenômeno que gerou repercussões políticas, sociais e estéticas, e que culminou no golpe de Estado que impediu a continuidade do governo da ex-presidenta Dilma Vana Rousseff em 2016.

espaço público, já que questiona o ideal ocidental de uma sociedade transparente, sem segredos (Zizek apud Silva, 2014, p. 31).

Penso que talvez seja esse mesmo ideal de uma sociedade sem segredos que motiva, em grande parte, os questionamentos que muitos transeuntes nos faziam: “o que é isso?”, “o que vocês estão fazendo?”, “mas isso é sobre o que mesmo?”. Parece haver uma lógica e uma busca pela racionalização das experiências e uma exigência de um pronto-entendimento de tudo, o que contribui para gerar uma certa resistência em lidar com as instabilidades do corpo e das experiências na vida cotidiana. Assim, quando, algumas vezes, alguém dizia “Ah, então é sobre “isso”, ao que respondíamos “sim, mas também é sobre outras coisas, outras possíveis leituras”, muitas pessoas se irritavam conosco, como se não quiséssemos “revelar o segredo” ou “dar a resposta certa” da nossa proposta artística, não compreendendo que a abertura para múltiplas leituras é uma das potências da performance. Num sentido próximo, percebi que a atitude do homem que grita da janela, do alto de um prédio espelhado, reflete uma certa vigilância permanente das experiências corporais na cidade, que se tornam cada vez mais objetivadas e voltadas para relações de trabalho, produção e consumo.



## 2.4.2 O espaço como cebola: dissecando as camadas do espaço urbano

*\_\_\_ Para essa proposição, estávamos vestidos com roupas “cotidianas”. Dessa vez, saímos com olhos vendados da Sala de Dança, conduzidos por Luciana, e fomos até o carro, de onde seguimos juntos até o meio da cidade, e chegamos em uma área rodeada de prédios comerciais, próxima ao Setor Bancário Norte.*

*De olhos vendados, o espaço parecia como um infinito, uma sensação muito forte e ampla neste momento, composto de imagens provenientes das várias modalidades sensoriais, imagens geradas tanto pelas sensações de claridade e escuridão, quanto pelas projeções e imaginações acerca das imagens do meu próprio corpo e do espaço ao redor. Quando tiramos as vendas e abrimos os olhos estávamos em um espaço rodeado de prédios enormes e imponentes, uma área de conexão entre prédios, uma praça “chic”: o chão de granito, os corrimões de inox, rodeado de plantas coloridas e fontes que eram grandes “pias” cheias de água.*

*O dia estava ensolarado e foi inevitável não sentir a força daqueles prédios em relação ao meu pequeno corpo. Corri na direção de um espaço comprido; me esfreguei nas texturas ásperas do granito não polido, que era da base de uma escada que dava acesso ao local; me embrenhei, cabelos e dedos nas plantas; me contorci moldando meu corpo na escada de granito enquanto a descia de cabeça pra baixo; mergulhei e tirei os dedos e as mãos, um tanto quanto sujas, das enormes pias com água.*

Depois, conversando sobre essa performance, Luciana Lara melhor identificou possíveis camadas/dimensões dos espaços urbanos (física/sensorial, forma/espacial, simbólica/comunicacional, geopolítica/social)<sup>29</sup>, e, mais especificamente, daquele espaço, naquele contexto. São essas camadas que estruturam as normas que orientam os modos como nos apropriamos do espaço urbano, por isso, interessava perceber essas normas para criar ações e movimentos que as subvertessem, provocando desvios, fissuras e fricções nas relações com o próprio corpo, com aquele ambiente e com as pessoas que o ocupavam continuamente. A possibilidade da performance, como experiência de ruptura do estabelecido, ocorre nesses deslocamentos dos comportamentos e das ações para fora de seus contextos ou modos de execução convencionalizados para tal contexto.

A dimensão simbólica/comunicacional trata de pensar os signos gerados nestas relações, estabelecendo inclusive formas de leitura (o que também se dá em camadas), esta dimensão está conjugada a todas as outras, quer pelo esclarecimento,

---

<sup>29</sup> No livro “Arqueologia de um processo criativo” (2010) Luciana Lara aborda o processo de criação do espetáculo de dança contemporânea *Cidade em Plano* (2007), de sua direção, e desenvolve o conceito de camadas de sentido. Essas camadas surgem de diferentes perspectivas do olhar, ou seja, das relações possíveis entre o corpo e o tema a ser investigado artisticamente. Em *Cidade em Plano* a dramaturgia foi construída a partir dessas camadas entre o corpo e a cidade de Brasília.

quer na instabilidade da informação. Por dimensão física entendemos os aspectos corporais (em termos de sensibilidade e de emoções) presentes na multisensorialidade do corpo em relação ao ambiente – os sentidos informam sobre os estados corporais e suas transformações. Quanto à dimensão espacial, ela se refere às relações estabelecidas entre os movimentos e as ações corporais com os aspectos dimensionais, geométrico/formais, dinâmicos e rítmicos das ações no espaço ocupado para a performance. Por fim, a dimensão geopolítica/social abrange as múltiplas relações sociais intersubjetivas e, também, as implicações políticas, morais, históricas e econômicas, as quais permeiam as relações e experiências vivenciadas entre corpo e espaço.

### 2.4.3 A performance é uma bomba, programada pra explodir a qualquer instante



A performance *Camaleões* consiste em cobrirmos nosso corpos com frases e imagens de publicidade impressa. Em seguida, a partir dessa composição plástico-corporal, vamos para a rua e oferecermos as partes dos corpos, assim revestidas, em exposição para as pessoas que passam. São imagens de consumo, imagens da

moda, imagens de corpos. Vestidos apenas de roupa íntima, colamos na pele os recortes de revistas com um grude, preparado com polvilho e água. A sensação é de frio e de desconforto, daquela membrana grudenta que une pele e papel. Com o passar do tempo a cola vai secando e a figura corporal vai se modificando, dando lugar a uma figura multiforme. Enquanto seca, o grude leva embora o calor do corpo.

Quando seco, o invólucro fecha os poros da pele e acaba por enrijecer as articulações. Associo esta sensação a uma espécie de musculatura externa, como se o invólucro seco passasse a constituir essa nova corporeidade de papel, brilho, aspereza – com os signos do consumismo acoplados, não apenas a cola paralisa o corpo também o conteúdo das imagens e textos imobilizam. Resulta desta ação um corpo revestido e quase imobilizado. A imagem do corpo se mistura com a publicidade urbana, contaminando-se deste veículo de comunicação tão urbano.

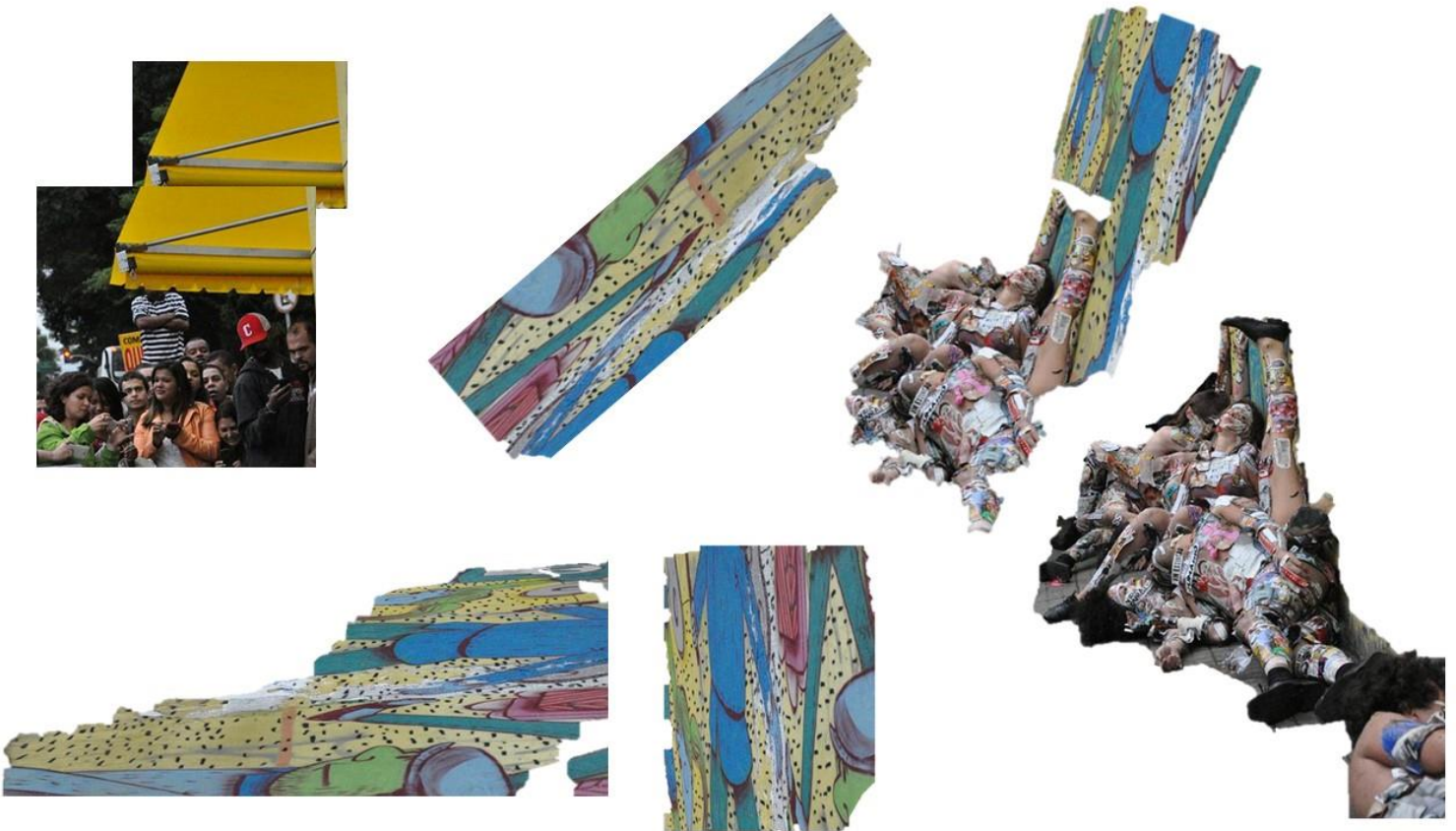
*\_\_\_Éramos sete artistas com os corpos completamente cobertos por frases e imagens de revistas: era uma porta para a cidade! Eram, também, minhas primeiras composições com aquela cidade, daquele jeito, naquele dia. Logo nas primeiras tentativas de encaixar meu corpo naquela cidade, enquanto deslizava na tentativa de entrar em suas paredes. De repente, deparei-me com uma porta, uma porta de ferro e vidro, pintada de um branco já desgastado, mais gelado que as texturas e tintas das paredes. Grudei ali. E me encaixei no espaço retangular que emoldurava a porta. Nesse instante, foi como se o som da cidade fosse tirado da tecla “mudo”. Pude então ouvir toda aquela sonoridade como uma explosão, uma bomba havia sido detonada. Enquanto olhava para aquela porta de ferro, escutava, de um jeito maximizado, uma enxurrada de pensamentos que agora se processavam em voz alta.*

Fizemos essa performance algumas vezes em espaços públicos em Brasília e uma vez na Rua Amador Bueno, em São Paulo, no *Festival Modos de Existir: Intervenção* (2015), promovido pelo Sesc Santo Amaro. Nos movimentamos pelas ruas da cidade tentando nos camuflar por entre paredes, outdoors e vitrines de lojas, propondo uma reflexão crítica sobre consumismo em nossa sociedade atual, assim como um questionamento de valores associados às lógicas capitalistas de produção e consumo. O impacto visual e multissensorial provocado pelas imagens e ações dos corpos, transfigurados desse modo, pareceu desencadear muitas manifestações na realidade da cidade naqueles instantes de performance.

Neste trabalho, pude experimentar a rua como um espaço potencial para o embate de ideias, opiniões, pensamentos, comportamentos, valores, modos de perceber, compreender e fazer mundo. E a performance, como sendo uma detonadora desse embate.



Esse trabalho evidencia o espaço da cidade como relação entre os corpos, e cria uma realidade estética que põe em reflexão os fluxos da realidade vigente. Além disso, à rua corresponde, também, em certa medida, a lógica e os valores produzidos em nossas sociedades pós-industriais, capitalistas e de consumo. “Isso é viado”, “isso não é homem não”: por entre essas frases, disparadas pelos transeuntes no decorrer da performance, existe um discurso impregnado preconceitos, que revela o quanto os modos de ser e se relacionar na sociedade contemporânea estão marcados por intentos de dominação física e simbólica sobre os corpos e por modos restritivos de utilização e apropriação do corpo e dos espaços públicos. Segundo Le Breton (2013, p. 31), em nossas sociedades ocidentais somos cada vez mais classificados e julgados pelo nosso corpo, pelo que fazemos ou deixamos de fazer com o corpo. Essa necessidade de classificar e julgar o outro a partir do corpo é uma das bombas que se deflagram neste trabalho, que é disparada nas relações vivenciadas através da performance.



## 2.5 As zonas de experiências e devires como zonas performativas

As experimentações estéticas relatadas visam, a partir de um aguçamento da percepção para as normas estabelecidas entre corpo e espaço, a efetivação de desvios e subversões dessas normas. Ao performar outros comportamentos possíveis em cada contexto experimentado, geram-se outros modos de existir pelo corpo, outras perspectivas para os espaços e outras possibilidades de liberdade estética, política e sexual, das quais carecemos em nosso cotidiano (Gómez-Peña, 2013, p. 448).

Nos trabalhos refletidos aqui, as zonas de devires se dão como uma zona de criação expandida. Assim, é a própria noção de criação que é expandida, ou seja, essa não se dá apenas num momento restrito, inscrito no tempo cronológico dos ensaios, mas, ao contrário, está difusa entre as possibilidades de todas as experiências da vida diária, quando as intensidades podem ser percebidas pelo artista e, posteriormente, investigadas e aprofundadas na sala de ensaio, possibilitando, através dos princípios e procedimentos técnicos específicos, um diálogo contínuo com as experiências singulares vivenciadas no cotidiano. A noção de uma zona de devir está ligada aqui justamente a essa perspectiva da criação estética como uma possibilidade sempre latente, indefinida e não prescrita.

A zona de devires pode ser disparada a partir de uma ampliação da consciência para as relações vividas entre o corpo e o ambiente no momento em que se está executando uma ação, seja num ensaio, ou em outros momentos no cotidiano. Essa ampliação introduz, no próprio ato, uma qualidade de performance, vinculada, assim, a uma atitude perceptiva em relação ao próprio corpo em movimento. Atitude que dispara e propicia processos de investigação estética do corpo, nos quais este é sentido e pensado como um entre-dentro-fora, que percebe o entorno de si ao mesmo tempo em que se envolve e se afeta nessa experiência.

Segundo Petronílio:

O corpo é esse espaço demoníaco, que nos permite fazer complexos movimentos para dentro e para fora, de entradas e saídas através de pequenos gestos. Os gestos são performativos, como um evento, um acontecimento que nunca se repete. Cada corpo representa e multiplica inéditos sinais no mundo. Isso porque ele sempre já está no mundo e faz parte dessa representação que é o mundo. Cada corpo é um mundo e cada um inventa mundos possíveis (2015, p. 2).

O redimensionamento da percepção do artista, em relação às experiências vivenciadas em seu cotidiano, provoca uma desestabilização do corpo e uma relação mais sensível e intensiva com os aspectos do mundo. Essa desestabilização da percepção se relaciona diretamente às imagens e sensações vivenciadas nas zonas de devires, provocadas nos espaços e nas relações entre os corpos e os ambientes.

A partir dos pensamentos do *Coletivo La Pocha Nostra*, Souza diferencia as noções de “zona civil” e “zona performativa”: a primeira, diz respeito à vida ordinária, às lógicas da vida social que organizam nossas ações no cotidiano, regulada pelos valores que regem a ordem social e moral da nossa sociedade; a segunda, refere-se ao campo de ação sensível-criativa do artista em experimentação de si e do mundo, pelo viés da subversão dos modos ordinários de utilização do corpo e dos espaços, mais próximos de uma ética do que de uma ordem.

As zonas de devir são zonas performativas, espaços onde o corpo se defronta com sua própria materialidade, e que são orientados pela suspensão dos valores sociais que precedem os julgamentos morais sobre o próprio corpo e sobre as ações que experimentamos. Nessas zonas, a busca é por instaurar uma ética no trato consigo, com as outras pessoas e com o mundo, que se dá pelo enfrentamento/desafio de si e pelo respeito ao outro. A sala de ensaio é pensada aqui como zona de devir, onde o corpo aberto aos afetos pode criar o próprio devir; está apto a ativar e a inventar outros modos de ser; apto a fazer da vida uma experiência corporal, estética e imagética pulsante. As zonas performativas são “zonas de vizinhança e indiscernibilidade”, de encontro com aspectos desconhecidos pela percepção habitual, zonas de fusão e confusão entre as materialidades do corpo e do espaço. Zonas em que novas conexões são tecidas em rede.

Deleuze diferencia moral e ética segundo o pensamento de Michel Foucault:

(...) a constituição dos modos de existência ou dos estilos de vida não é somente estética, é o que Foucault chama de ética, por oposição à moral. A diferença é esta: a moral se apresenta como um conjunto de regras coercitivas de um tipo especial, que consiste em julgar ações e intenções referindo-as a valores transcendentais (é certo, é errado...); a ética é um conjunto de regras facultativas que avaliam o que fazemos, o que dizemos, em função do modo de existência que isso implica (1992, p. 130).

Em *Conversações* (1992) Deleuze trata de três grandes encontros do pensamento de Michel Foucault com Nietzsche, acerca das relações entre o poder e

o corpo. Esses encontros contribuem aqui para a compreensão das experiências do corpo em cena como experimentações ético-estéticas, políticas e performáticas da ação corporal efêmera e assim como processos de subjetivação. Os três grandes encontros relatados por Deleuze são sobre: a concepção de força; a relação forma-força e a noção da existência como processos de subjetivação.

De acordo com Deleuze:

O poder, segundo Foucault, como a potência para Nietzsche (...) consiste na relação da força com outras forças que ela afeta, ou mesmo que a afetam (...). Em segundo lugar a relação das forças com a forma: toda forma é um composto de forças. (...). Enfim, o terceiro encontro diz respeito aos processos de subjetivação: mais uma vez não é de modo algum a constituição de um sujeito, mas a criação de modos de existência (...). Foucault marcará essa dimensão pela maneira com que a força se afeta ou se dobra. (Idem, p.150).

Transpor a linha de força, ultrapassar o poder, isso seria como curvar a força, fazer com que ela mesma se afete, em vez de afetar outras forças: uma dobra, segundo Foucault, uma relação da força consigo. Trata-se de “duplicar” a relação de forças, de uma relação consigo que nos permita resistir, furtar-nos, fazer a vida ou a morte voltarem-se contra o poder (Idem, p. 127).

A criação cênica se dá, assim, a partir de um posicionamento, um engajamento corporal, criativo e sensível do artista, um modo latente e complexo de ação, percepção e transformação da realidade, propiciado pela experiência corporal. O corpo é entendido como lugar de ritualização da existência, uma conjugação singular entre as concepções e os modos de ação do sujeito no mundo.

As zonas de experiências e devires são zonas de entre-lugares, zonas de fusão e confusão de fronteiras e das referências dominantes estabelecidas. Ao agir no cotidiano de modo inesperado e indefinido, borrando os limites do classificável, o artista desestabiliza as ordens do cotidiano, desterritorializando as concepções hegemônicas e delimitadas do corpo e da cidade e os reterritorializando sobre múltiplas outras coisas. Geram-se, assim, zonas de vizinhança e indiscernibilidade, a partir das quais o artista extrai os afectos das afecções e os perceptos das percepções, ao mesmo tempo em que cria e transforma essas zonas. O cotidiano é espaço de trânsito, de negociação, e se constrói na relação entre os corpos e a cidade.

As zonas de devires chamam atenção para e nos provocam a pensar nas diversas camadas do que está “entre” (entre um estado corporal e outro, entre a vida

e a arte, entre os papéis sociais, entre os gêneros artísticos, entre o corpo e a cena, entre cotidiano e extra-cotidiano, entre acaso e planejado, entre normas e desvios, entre proibido e permitido, entre eus e outros).

A performance é um momento de quebra e de fricção no fluxo da realidade, no qual ocorre uma intensificação, um realce da experiência. Esse momento, acredito, é marcado pelas zonas de devires, criadas na percepção corporal dos que participam da performance, uma espécie de confusão ante o que está sendo vivenciado, um estranhamento, que não permite enquadrar facilmente a experiência e que se desdobra por vias menos objetivadas e mais sensíveis. Um espaço de instabilidade (que se define na relação entre as subjetividades), no qual os sentidos são criados no instante mesmo em que ocorrem.

### 3. COMPOR PAISAGENS URBANAS DESVIANTES

Por isso, eu vou ficar mais um pouquinho.  
Para ver se eu aprendo alguma coisa nessa  
parte do caminho.  
Martela o tempo pra eu ficar mais pianinho.  
Com as coisas que eu gosto e que nunca são  
efêmeras  
E que estão despetaladas, sempre pedem um  
tipo de recomeço (Tulipa Ruiz<sup>30</sup>)

#### 3.1 Um corpo à flor da cidade: performances e outras heterotopias

Neste capítulo, proponho um ensaio a partir de algumas experiências de construção do que nomeei de corpo desviante em meu trabalho corporal sensível-criativo como artista cênico, que tenho investigado em experimentações estéticas realizadas em espaços urbanos. O corpo desviante se empenha em desviar das normas urbanas, espaciais e arquitetônicas, dos modos instituídos e estabelecidos de relação entre o corpo e o espaço. O corpo em desvio adentra zonas de devir, zonas de intensidade vividas nos entre espaços da percepção. Essas zonas são provocadas por uma desordem na percepção habitual, a partir da desorganização das normatividades no uso do corpo e dos espaços arquitetônicos e urbanos. O corpo desviante se constrói nessas zonas de experiência, ao mesmo tempo, que constrói novas paisagens urbanas desviantes, a partir das composições entre o corpo e o espaço.

Esta corporeidade desviante é investigada ao longo das experimentações performáticas e vai se construindo como uma espécie de segunda pele, uma segunda musculatura, uma segunda natureza do corpo, sua natureza urbana/performática. Essa natureza é resultado de um modo mais íntimo de relação entre corpo e espaço, provocado pelo perfomer em experimentação, um contato da pele com a cidade, um contato multissensorial com a cidade em sua materialidade. Quando volto da cidade é com um corpo outro, que criei no meu próprio corpo: um corpo arranhado, esgarçado, ressecado, esgotado. É como se uma outra camada do corpo tivesse sido exercitada, uma camada mais energética e, ao mesmo tempo, mais material e

---

<sup>30</sup> Música “Efêmera”. Composição: Gustavo Ruiz e Tulipa Ruiz. do Álbum “Efêmera”, de Tulipa Ruiz. 2010.

multissensorial. Uma sensação como se a pele toda tivesse sido lixada e agora se pusesse a se refazer, a se reconstituir sobre suas próprias novas marcas. Um corpo com pele de cidade, a cidade como uma pele do corpo, adensada no corpo em carne viva, numa percepção dilatada, colhida pelo olhar artístico.

Esse contato, que busca uma relação mais próxima do corpo com o espaço, vem do modo como aprendi a compreender a prática do treinamento de ator, como uma prática de vida. O treinamento técnico-expressivo do artista cênico é entendido aqui como uma experimentação ética-estética e política da ação corporal em performance. Por isso, está ligado ao modo pelo qual o artista pode se posicionar corporalmente no mundo, sensível e conceitualmente, no exercício contínuo de reaprendizagem. Nas experimentações performáticas que faço na cidade proponho um trânsito de elementos e procedimentos tecnicamente aprendidos na sala de ensaio/trabalho para o ambiente da rua. Ao mesmo tempo, me atento aos aspectos que emergem da própria rua e que, por isso, pedem dispositivos de atuação do artista em performance diferentes dos investigados na caixa preta, na sala de ensaio, no laboratório teatral.

Certa vez, voltando de uma experimentação feita na cidade refleti sobre as qualidades presentes quando eu (corpo) regressava da cidade. Um corpo todo amassado, cheio de marcas, dolorido, cansado e também repleto de novas vibrações. Um corpo que havia se dobrado e desdobrado de múltiplas maneiras. De fato, como uma folha de papel, que tenha sido dobrada e redobrada muitas e muitas vezes, um corpo-origami<sup>31</sup>. De fato, o corpo são essas dobras. Penso aqui nas linhas que vão surgindo na pele e nos músculos no decorrer da vida, especialmente na velhice: linhas no pulso, linhas na parte interna dos cotovelos, linhas no pescoço, na parte de trás dos joelhos, nas mãos, nos pés. São linhas de vida, como bem disse Petronílio ao citar Foucault (2015(1)), linhas de vidas infames, ordinárias, banais e, por isso, potentes. Cada vida é um imenso desenho, cruzamento singular e coletivo, um mapa constantemente refeito, um rizoma de múltiplas entradas e saídas.

O corpo que voltava, voltava de uma experiência de vulnerabilidade, de exposição, de hipersensibilização. E tinha aí sua potência. Um corpo povoado de

---

<sup>31</sup> Retomo aqui a expressão utilizada por Aguinaldo de Souza em um exercício técnico de investigação corporal ao pensar que as articulações como dobras do corpo e o corpo como uma grande folha de papel que, como na prática do origami, pode ser dobrado, desdobrado e redobrado inúmeras vezes, compondo, assim, inúmeras imagens plásticas possíveis.

intensidades. Era um corpo que havia vivido o sol intenso da cidade por um tempo estendido, rolado e se sujado no chão áspero, encostado e até deslizado o rosto pelos equipamentos da cidade (um poste de ferro, uma janela de vidro, um corrimão). Havia tocado a cidade, seus elementos e matérias, de corpo todo. Toquei e fui tocado. Adentrei as tocas da cidade, desterritorializei os territórios.

Passei a pensar então quais as possibilidades de experimentar uma investigação estética de um corpo cênico urbano, a partir da abertura e exposição à materialidade da cidade, especialmente a partir de um contato mais íntimo e sensível do corpo com o espaço urbano.

Essa noção de uma hipersensibilização do corpo na cidade me apareceu durante uma das experimentações urbanas que vivi durante o processo criativo do espetáculo *De Carne e Concreto*. Havíamos saído da sala de trabalho em direção à rua e, individualmente, nos deslocamos sem caminho ou objetivo prévio. A ideia era abrir a percepção para as relações entre o corpo e a cidade, ampliar a percepção.

*\_\_\_ Logo de saída, me deparei com a rua, a W3, muito movimentada. Me encaminhei para o meio das vias de automóveis, um corredor de grama e árvores, e caminhei por ali. O som dos carros, suas velocidades, o vento que a pressão dessas máquinas produziam no meu corpo me embalavam num devir. Eu estava em fluxo e no fluxo. De repente, num instante, um som de buzina forte nas minhas costas me fez despertar, era como um corte no devir. Fluxos e cortes, que perpassam a dinâmica viva das máquinas desejantes, como escrevem Deleuze-Guattari. A força da buzina impactou meu peito, irradiando pelos braços em direção aos cotovelos, que retraíram e flexionaram os antebraços e mãos. Vivi o caminho de uma sensação, seu brotar no Fora, no limite mesmo do corpo. As entradas e saídas da sensação no corpo, como uma potência desterritorializante, que me reterritorializava em um desenho estranho, na grafia de um curto-circuito que se desenhava no corpo e no espaço. Depois, ao pegar um ônibus; novamente uma experiência de espaço se apresentou. Um corredor, uma janela móvel furando o espaço à frente. Uma plataforma de vibração, trepidação e balanço, de desequilíbrios. Uma jangada onde muitos dividem um estreito espaço. Um ar mais parado do que lá “fora”. Mas, por algumas janelas abertas, algumas rajadas de vento entram, circulam e fazem circular. Depois, de volta ao espaço aberto, já em outra parte da cidade: são muitas pessoas que cruzam uma ampla área. E são tantas... Várias multidões. Um entre-espaço, entre aberto e fechado. Um espaço de passagem, outros fluxos, outras máquinas. A cada aqui-agora uma pessoa, várias, a*



*cada lance de olho uma imagem, várias. Era parede, pilastra, calçada, camiseta, cor, cheiro, som, pedra, ferro, poeira, pó, árvore, mato, lixo, vozes, e era tanto e tanto e tanto, que meu corpo sentia como um colapso de sensações. Fluxos entrecortados por outros fluxos. Imagens e sensações, como um corpo sem órgãos, por onde vazavam e faziam vazar pulsações intensas e contínuas, ondas de calor e de vibração, que deixavam o corpo em uma sensibilidade estranha. Estranha porque amarga, uma corporalidade áspera e ao mesmo tempo à flor da pele, ou melhor, um corpo à flor da pedra, um corpo à flor da cidade.*

Como já dito, ao refletir sobre a experiência, Bondía fala de um sujeito do estímulo, e considera que:

Ao sujeito do estímulo, da vivência pontual, tudo o atravessa, tudo o excita, tudo o agita, tudo o choca, mas nada lhe acontece. Por isso, a velocidade e o que ela provoca, a falta de silêncio e de memória, são também inimigas mortais da experiência” (2002, p. 23).

Esse corpo da hiperestimulação seria o extremo oposto dos corpos de passagem, que, no cotidiano, se insensibilizam frente ao turbilhão das informações na cidade. Assim, evidenciam-se as faces perversas do corpo atual: a anestesia e a hiperestimulação.

De acordo com Bondía:

Esse sujeito da formação permanente e acelerada, da constante atualização, da reciclagem sem fim, é um sujeito que usa o tempo como um valor ou como uma mercadoria, um sujeito que não pode perder tempo, que tem sempre de aproveitar o tempo, que não pode protelar qualquer coisa, que tem de seguir o passo veloz do que se passa, que não pode ficar para trás, por isso mesmo, por essa obsessão por seguir o curso acelerado do tempo, este sujeito já não tem tempo (Idem).

Ao retornar à sala de trabalho, era esse corpo que eu vivia, que havia construído na experiência de encontro com a cidade. Um corpo povoado de sensações, mas, também, à beira de um colapso. Um corpo produzido por perceber elementos que cotidianamente ignorava: um corpo construído nas minúcias, intensidades e povoações que coletara numa cidade contemporânea. Um corpo que se nutre das invisibilidades, dos obscenos, dos apagamentos, do que está posto às margens da ordem social e econômico-política, das concepções e percepções hegemônicas.

Penso nas vidas breves dos corpos desviantes, que pude vislumbrar e sentir em minhas experimentações pela cidade, nas experiências do banal vividas nessas ocasiões. As experiências do corpo desviante são também de curta duração. Uma, duas, três ou quatro horas dentro do cotidiano atarefado e atribulado do dia-a-dia da cidade. Experiências de curta duração, assim como são as vivenciadas em processos de ensaio e criação em sala de trabalho pelo artista cênico, se pensadas em relação ao restante do tempo de um dia, por exemplo. Porém, são experiências intensas de instauração e investigação de um tempo-espaco-corpo outro, tal qual o vivenciado nos rituais, nas festas ou em momentos de extraordinariedade, um tempo em suspensão. Vidas breves, mas, compostas de múltiplos instantes eternos (Maffesoli, 1996).

Se atualmente podemos pensar em alguma linguagem pela qual passa o fio da vida, essa linguagem talvez seja a da vida urbana e capitalista, ligada aos movimentos de institucionalização e burocratização da experiência corporal na cidade, na busca cada vez mais acirrada pela vigilância e punição dos corpos, num processo de disciplinamento voltado para produção e consumo.

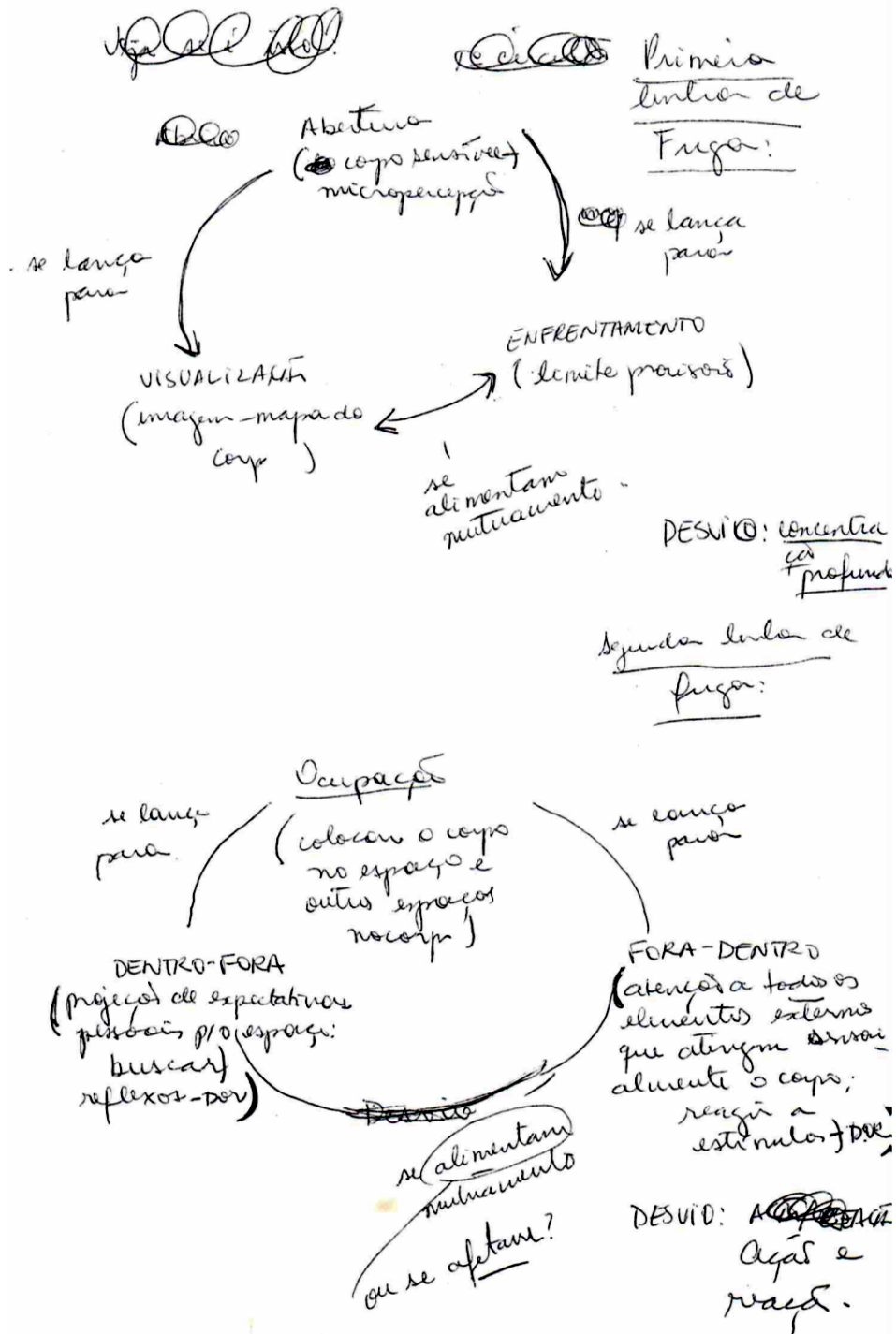
Por isso, ir além das organizações e dos modos de uso previstos para o corpo em suas interações com o espaço urbano é balançar toda uma rede de poderes que estão fortemente costurados na vida urbana, e que sustentam o tecido social. É desfiar e tecer de outros modos essas linhas de vida que se entrelaçam a todo momento e que insistem em reiterar as normas sociais compulsórias da subjetividade capitalista. Normas que regulam e produzem os modos de existência da vida no corpo.

### **3.2 De-s-vir-ando: experiências de um corpo desviante na cidade**

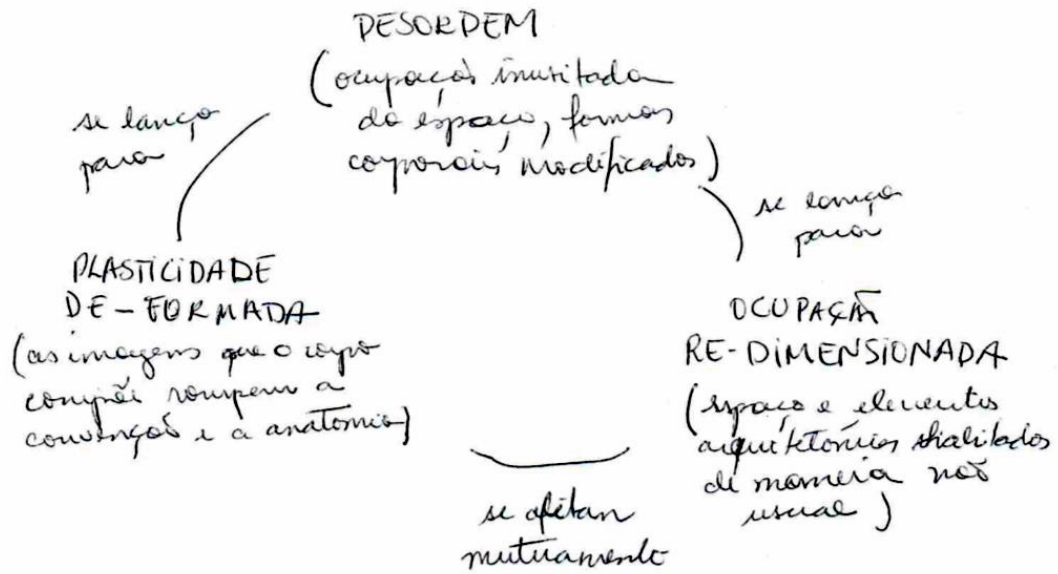
A título de síntese, este texto trama uma cartografia a partir das minhas experiências com o modo de trabalho para o ator proposto por Aguinaldo de Souza, da Universidade Estadual de Londrina, e o modo de trabalho proposto pela coreógrafa Luciana Lara, da Anti Status Quo Companhia de Dança em Brasília/DF. Desenvolvo um diálogo com as filosofias da diferença, a partir dos conceitos de corpo sem órgãos, território e dobra para Gilles Deleuze, Félix Guattari e poder para Michel Foucault. Descrevo e aprofundo processos e experiências acerca do que venho chamando de corpo desviante, construído a partir de experimentações estéticas, performáticas e políticas do artista em espaços urbanos. Objetivo analisar alguns elementos que

funcionam como procedimentos de construção deste corpo desviante em meu trabalho como artista cênico, compreendendo este corpo estranho, construído e investigado esteticamente, e, assim, transviado, como um dispositivo de desvio na representação cotidiana, implícita na vida urbana contemporânea.

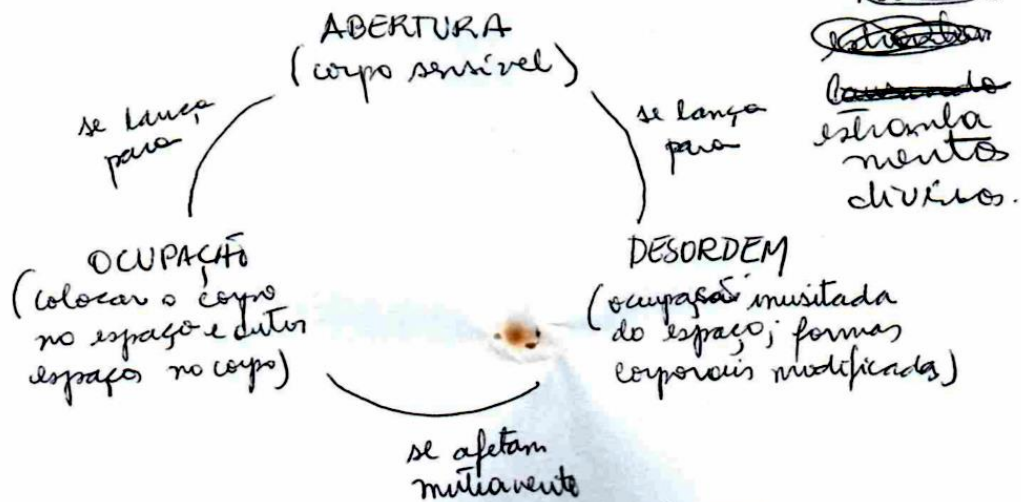
Ao fazer a leitura deste texto, ainda na fase de qualificação desta pesquisa, o professor Aguinaldo de Souza fez um desenho, um conjunto de três círculos que apresenta imagetivamente uma arquitetura dos processos de experimentação do corpo desviante em performances na cidade, conforme tenho investigado.



Tercera linha de fuga:



SÍNTESE



Penso agora sobre as heterotopias urbanas de um corpo desviante, presentes nas experimentações que faço na cidade, para encontrar os modos pelos quais o corpo desviante pode multiplicar-se em linhas de vidas infames, sendo suporte e lugar de múltiplas transfigurações, transportado e transformado pelas performances que experimenta no cotidiano.

Assim, apresento os princípios e elementos práticos que têm norteado as experiências de construção do corpo desviante, conforme tenho experimentado em meu trabalho. Para isso traço três linhas de fuga, a partir das quais relaciono conceitos práticos e filosóficos na forma de elementos práticos, etapas que tenho pensado para um trabalho de pesquisa, criação e construção estética de um corpo cênico urbano.

### **3.2.1 Primeira linha: Abrir o corpo às micropercepções, preparação do terreno**

\_\_\_\_\_ *O primeiro momento se dá logo na saída de casa, no trânsito entre onde estou e para onde vou. A saída do ambiente mais íntimo e privado da casa põe o corpo na intempestiva realidade social abruptamente. Por entre carros, prédios, calor, poeira e secura, cheiros de fumaça, comida e esgoto, sons de motores, buzinas e gritos, logo chegamos. É aqui: parece que entrei em outra atmosfera, os sentidos se acalmam (ou se excitam?) e os signos da rua se tornam menos (ou mais?) proeminentes.*

#### **Desvio I: Abrir o corpo sensível – a imagem-mapa**

Nas experimentações que desenvolvo na cidade, nomeei este primeiro momento de contato do corpo com o espaço urbano e as experiências práticas que daí decorrem como *práticas de abertura do corpo sensível*. Estas, visam acionar um redimensionamento da minha percepção corporal, a partir dos sentidos corporais (multissensorialidade) e da visualização interna da imagem do corpo no espaço-tempo presente. Esse momento do trabalho é voltado para uma conscientização dos espaços do corpo e, também, do corpo como espaço, na busca pela ampliação da percepção. Trata-se de uma preparação do terreno-corpo, que se dá no sentido de uma implosão das estruturas fixadas e estabelecidas na corporeidade.

\_\_\_\_\_ *Volto a atenção ao corpo no instante presente. Uma rajada profunda de ar me invade as narinas e toma o corpo todo de uma só vez, seguida por uma longa*

*expiração, que me deposita, com ainda mais consistência, no espaço (conexão com o aqui/agora, presentificação do corpo no trabalho do ator). Gradualmente, volto atenção à sensação de peso do corpo e à sensação da respiração, que continuamente fazem a troca entre o corpo e o ambiente e, também, às múltiplas sensações que percebo pelas modalidades sensoriais. Vou ativando/adentrando corporalmente uma zona de sensorialidade ampliada, percebendo o corpo como espaço físico e multissensorial, como uma continuidade de signos que se sucedem a todo instante.*

Ao refletir sobre o corpo, o filósofo José Gil considera o espaço do interior do corpo como uma porta de entrada, uma abertura da percepção para uma zona de indeterminação (zona de intensidades e devires), que, desde a superfície do corpo e em profundidade, "(...) afecta toda a região à volta dos órgãos da fonação, da audição e da visão (...)" (1997, p. 153).

O acesso ou a abertura a essa zona se dá pela via das modalidades sensoriais, pelas entradas dos orifícios do corpo e pelos poros da pele, a partir das sensações. Suely Rolnik (2010) distingue duas capacidades dos órgãos de sentido: uma se caracteriza pela percepção das representações, operando por reconhecimento e decodificação das formas do mundo; outra se dá pelas sensações, na experiência sensível do corpo sendo atravessado por múltiplas forças na relação com o mundo. Nessa outra capacidade das modalidades sensoriais, o corpo "(...) pode ser afetado enquanto vivo pelo mundo e, portanto, enquanto um campo de forças se agitando. Este afeto se incorpora à textura do nosso corpo (...)" (Ibidem).

Aliado a esses movimentos, amplio também a atenção para as formas das estruturas do meu corpo no espaço, percebidas como desenhos no espaço, com volumes e tamanhos, gerando assim uma percepção do corpo enquanto figura geométrica. Aqui, compreendo o corpo em suas composições de linhas, seus desenhos, a relação entre suas partes, como uma construção arquitetônica.

*\_\_\_\_\_ Aos poucos, desenvolvo uma nova imagem corporal constituída a partir minha imagin(ação), através da confluência de múltiplas sensações. Ainda que visualize mentalmente essa imagem, percebo que não se trata de uma imagem estável. Isso porque, a atenção voltada simultaneamente para as sensações do peso, da respiração, das demais modalidades sensoriais e, ainda, do corpo enquanto figura formal-geométrica cria, aos poucos, um mapa mental do próprio corpo, que vai sendo fragmentado, manchado e reelaborado, rabiscado, rascunhado, inspirado, expirado e transfigurado a cada instante.*

A busca por uma integração entre a ativação de uma sensorialidade ampliada e a percepção do corpo enquanto figura geométrica no espaço constitui o primeiro elemento prático de experimentação do corpo-desviante: a *criação/visualização da imagem-mapa do corpo*, uma imagem que se constitui a partir da ampliação da percepção às camadas mais internas e mais externas da fisicalidade do corpo na relação com o mundo. Uma nova imagem do corpo composta de ossos, articulações, músculos e órgãos, mas também de fluxos sanguíneos e respiratórios, além de signos táteis, auditivos, olfativos e gustativos, fluxos de sensações que perpassam a experiência sensível do corpo. Esse seria o primeiro dispositivo para a percepção/ativação do sujeito da experiência, que, segundo Bondía “se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura” (2002, p. 24).

Para pensar a *abertura do corpo* trago o conceito de *limite-provisório* que “(...) refere-se à busca incessante de atingir a superação de limites corporais (físicos, expressivos, mentais, morais, intelectuais e criativos)” (Souza, 2013, p. 50). O despertar para esse conceito se deu, para Souza, em um insight, durante uma sessão de alongamento. Souza nos atentou que o alongamento propicia o contato com uma zona de limites no corpo, que se abre no instante *entre* o aquecimento e o limite da extensão da musculatura, e gera uma qualidade de concentração profunda. No trabalho do ator, este conceito diz respeito à criação e frequentação de um espaço outro, um espaço entre limites, que se dá a partir da abertura e disponibilidade do corpo do artista em experimentação de si.

Mais do que na superação dos limites, o corpo desviante nasce na própria experiência sensível vivida na abertura desses limites, que são também limiares, uma vez que suas dimensões são flexíveis, mutáveis, provisórias e relacionais. Aos poucos, vou me abrindo corporalmente para os fluxos incessantes de imagens e sensações, a partir das múltiplas atenções que variam, colidem e se intensificam no corpo. O corpo é percebido, a um só tempo, como forma-sensação, campo de forças em relação. O corpo vai se dobrando e desdobrando em imagens possíveis, modos de espacialização e de corporalidade que se aglomeram e se implicam. Essa dimensão de abertura do corpo-desviante dialoga com a noção de corpo sem órgãos, lançada por Antonin Artaud, na medida em que se aproxima da imagem de uma “caixa de fundo falso”, que se desdobra continuamente em múltiplas imagens e sensações (Quilici, 2004). Na busca pela criação de um corpo sem órgãos, o corpo-desviante

adentra em zonas de intensidade e devir provocadas pelas experiências de abertura do corpo aos fluxos das sensações, que ativam o corpo como lugar onde as forças do mundo se agitam.

A abertura do corpo ao sujeito da experiência está ligada assim a uma atitude de exposição:

Do ponto de vista da experiência, o importante não é nem a posição (nossa maneira de pormos), nem a “o-posição” (nossa maneira de opormos), nem a “imposição” (nossa maneira de impormos), nem a “proposição” (nossa maneira de propormos), mas a “exposição”, nossa maneira de “ex-pormos”, com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e de risco (Bondía, 2002, p. 24)

### **3.2.2 Segunda linha: misturar corpo e espaço, alquimias da multiplicidade**

Passo então ao momento da alquimia, à experimentação de *práticas de mistura entre o corpo e o espaço*. Os dispositivos que compõe esse momento visam imiscuir a materialidade do corpo às materialidades do espaço urbano, na busca por ir além dos modos de uso previstos pela organização espacial da arquitetura urbana, através de dois elementos: colocação do corpo no espaço e incorporação do espaço no corpo<sup>32</sup>.

A noção de território (Deleuze-Guattari) é emprestada aqui para pensar as modificações dos estados corporais a partir das relações traçadas entre o corpo e o espaço arquitetônico nas experimentações urbanas e não se refere a “(...) um mero lugar topográfico no qual as expressões e ações acontecem” (Ferracini, 2014, p. 221). Território é entendido aqui como um ato, um plano, uma produção que se dá a partir das práticas, das apropriações e subversões do espaço e do corpo pela ação corporal do artista em experimentação. O corpo enquanto território é tecido nas práticas sociais que fazemos dele. Essa noção possibilita pensar o corpo-desviante como um

---

<sup>32</sup> Experimentei esses elementos junto à Anti Status Quo Companhia de Dança em experimentações feitas em espaços públicos em Brasília e em sala de trabalho como procedimento utilizado durante o processo de pesquisa para criação do trabalho “De Carne e Concreto – Uma Instalação Coreográfica” (2014). A Cia. realiza um trabalho de pesquisa da expressão do movimento e da linguagem da dança há 28 anos em Brasília.



processo de criação, sobreposição e transformação de territórios, constituindo-se no movimento contínuo de territorialização, desterritorialização e reterritorialização.

## **Desvio II: Colocar o corpo no espaço e incorporar outros espaços no corpo**

Enquanto amplio os espaços-entre do corpo, pela abertura do corpo sensível, volto atenção também ao espaço físico arquitetônico, busco uma relação mais sensorial com a dimensão material e específica deste espaço. Busco assim diferentes maneiras de inserir o corpo no espaço, no intuito de ir além das organizações estabelecidas do espaço arquitetônico e das ações corporais esperadas e reguladas pela arquitetura. Trata-se aqui da *colocação do corpo no espaço*.

Nessa relação mais sensorial com o espaço, nesse contato mais próximo entre a pele e o concreto, o corpo entra em contato com as características múltiplas da materialidade do espaço urbano, e busca incorporar essas características à sua própria materialidade. Percebo o corpo invadido por sons, vozes, cheiros, formas, texturas, cores, traços e sabores, e procuro dançar a multiplicidade dos signos do espaço, visando à *incorporação do espaço no corpo*, outro elemento prático do corpo desviante.

É importante esclarecer que não se trata de qualquer incorporação do espaço que interessa à investigação de um corpo desviante, mas sim a que desvia da norma urbana/arquitetônica, já que em alguma medida todos incorporamos espaços que habitamos em nossos corpos. A incorporação do espaço no corpo proposta neste trabalho parte de uma observação mais apurada dos padrões do corpo e do espaço e dos modos vigentes de utilização do espaço, para potencializar a percepção desses padrões e, também, para subverte-los, para jogar e compor esteticamente com eles.

A partir das misturas entre a materialidade do corpo e do espaço arquitetônico urbano um se desterritorializa no outro. Conforme escrevem Deleuze-Guattari, “jamais nos desterritorializamos sozinhos, mas no mínimo com dois termos: mão-objeto de uso, boca-seio, rosto-paisagem. E cada um dos dois termos se reterritorializa sobre o outro” (2012, p. 45).

Para aprofundar e refletir esse elemento de incorporação das materialidades do espaço urbano a partir das sensações corporais utilizo o conceito de *dor voluntária* (Souza, 2013). Este conceito refere-se a multiplicidades de sensações que podem ser

experimentadas pelo corpo a partir de uma atitude de abertura e disponibilidade, ampliando o repertório pessoal de experiências do artista e contribuindo na expansão das fronteiras da subjetividade. Este conceito se refere a fazer do enfrentamento das dificuldades no trabalho corporal uma possibilidade criativa, compreendendo a experimentação de si como uma necessidade ético-estética, e, portanto, política, ligada a um engajamento sensível do corpo no jogo do mundo.

Segundo Souza:

No início, buscamos entender e diferenciar a sensação resultante do alongamento e o que, em nosso repertório de sensações cotidianas, entendíamos como dor. (...) No entanto, a atenção profunda acabou nos oferecendo várias nuances dessa sensação (...) (2013, p. 51).

A questão da dor ou do sofrimento como aspectos intrínsecos à criação é levada em consideração por Deleuze e Guattari na noção de corpo sem órgãos, a partir de uma releitura do termo cunhado por Antonin Artaud. A dor ou o sofrimento estão relacionados aos processos de dissolução de estados de percepção cristalizados no próprio corpo e a perda de referências habituais que decorre daí. Segundo Petronílio<sup>33</sup>, a dificuldade em lidarmos com a criação do corpo sem órgãos é devida, justamente, ao fato de estarmos presos às normatizações, classificações e proibições impostas pelo poder no corpo. O contato com o corpo sem órgãos, ao qual nunca se chega completamente, uma vez que sua experimentação não tem finalidade e é processual, provoca sensações de angústia e de morte, ao desestabilizar as referências habituais do próprio corpo.

### **3.2.3 Terceira linha: (des)dobrar o corpo/espço, corporalizações às avessas**

#### **Desvio III: Deformar corpo/espço**

Enquanto movo pelo espaço, buscando ampliar os espaços-entre do corpo e incorporar os elementos da materialidade do espaço arquitetônico, me abro também

---

<sup>33</sup> Esse pensamento foi expresso na fala do professor Dr. Paulo Petronílio durante uma aula na disciplina *Estéticas, corpo, cultura e performances da diferença*, ministrada no segundo semestre de 2016, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

à possibilidade de modificar as formas do corpo, deformá-lo em sua organização a partir das experiências com o espaço. Nessa linha, os desvios se dão na própria imagem do corpo, na desorganização da organização anatômica habitual do corpo. Vou deformando a própria imagem plástica do corpo, desviando da hierarquia que rege a relação entre as partes, seus modos de organização e suas funções práticas. Desvio da forma habitual da figura corporal, fissurando a fixidez do significado corporal, e encontro outro elemento de construção do corpo-desviante, a *deformação da imagem visual do corpo*.

Nesse percurso, muitas lembranças atravessam e se ativam no corpo, lugar onde afetos e temporalidades se aglutinam. Essas lembranças, inscritas na memória muscular do corpo, podem servir como mote de investigação e criação estética do corpo desviante na cidade. No treinamento para o ator proposto por Souza, “a dramaturgia da lembrança refere-se ao estudo de elementos da recordação pessoal como contribuição para a construção da dramaturgia do espetáculo” (2013, p. 53). Aqui, a materialidade da espacialidade na experiência do corpo é tida como deflagradora de memórias, que intensificam e desdobram outras possibilidades da relação entre corpo e espaço.

A experimentação do corpo no espaço gera imagens mentais que implicam em certas circunstâncias e fornecem diferentes condições e estados para o corpo. Numa relação de prontidão às sensações e imagens que vivo no instante presente da experiência, dinamizo, potencializo e desestabilizo minha percepção, modificando, nesse processo, a imagem visual do corpo no espaço. Vou modificando meu corpo/espaço em suas dimensões, rompendo com minha estrutura estável, vertical, organizada, ereta e controlada como ser urbano civilizado, desestabilizando estruturas microfísicas do poder no corpo e pondo em xeque noções de corpo, cidade, arte, identidade, moralidade e higiene.

Para pensar essa inseparabilidade entre corpo e espaço interferindo no trabalho corporal do artista e na criação cênica, trago o conceito de dobra, utilizado por Guattari: “a dobra do corpo sobre si mesmo é sempre acompanhada por um desdobramento de espaços imaginários” (2012, p. 135). Essa ideia do corpo que se dobra e se duplica em espaços imaginários é pensada aqui em relação às modificações da figura corporal do corpo na cidade: “Existe igualmente, a cada instante da demarcação aqui e agora, um “folheado” sincrônico de espaços heterogêneos” (idem, p. 136).

As experiências de um corpo desviante geram espacializações e corporalizações às avessas: potências de resistência aos processos de espetacularização e estetização da experiência sensível. A performance é como uma lente, instaurada na própria percepção, que possibilita sentir e modificar as múltiplas forças que compõem e regulam as ações corporais.

### **3.2.4 (In)Conclusões em desvio**

A vida ordinária, vida das ordens, estabelece os limites entre permitido/proibido, puro/impuro, público/privado na cidade. As normas sociais são subentendidas no cotidiano, estão estabelecidas de forma mais ou menos clara, mais ou menos difusa entre concreto, areia, vidro, exposição e solidão. O corpo desviante provoca a pensar sobre a expectativa hegemônica do corpo atual e sobre a tendência homogeneizante dos comportamentos no espaço urbano. Ao se abrir, se misturar e se subverter, o corpo-desviante traz visibilidade e questiona o que é habitualmente posto fora da cena social.

As experimentações do corpo desviante no espaço urbano contribuem para um questionamento sobre o papel e a ação social e política do artista na dinâmica da vida da cidade e da sociedade contemporâneas. Contribui também para lançar outro olhar para o corpo e a cidade, evidenciando os graus de normatização e homogeneização dos comportamentos no espaço urbano. Evidencia, ainda, que os corpos e os espaços são construções socioculturais, imaginárias, ético-estéticas, políticas e performáticas. Ao experimentar os espaços urbanos de outros modos, o corpo desviante coloca em xeque as formas de organização social e espacial vigente e as hierarquias e desigualdades delas decorrentes. O corpo desviante é um corpo à flor da pedra, corporeidade urbana esculpida performativamente através da subversão das normas de ação e relação entre corpo e espaço.

### **3.3 *Incomformicidade*: dos fragmentos de Heráclito à performance como experiência subversiva da cidade<sup>34</sup>**

\_\_\_ *In: No*  
 Com: *junto*

---

<sup>34</sup> Este texto foi escrito ao longo dessa pesquisa de mestrado e publicado como artigo acadêmico, com título homônimo, na Revista Dramaturgias (nº 6/2017) do Laboratório de Dramaturgia – LADI – UnB.

*Formi: forma*

*Formicida: inseticida para formigas*

*Cidade: território, povoação*

Neste momento, pretendo desenvolver uma reflexão sobre a performance urbana *Incomformicidade*, criada e apresentada no decorrer desta pesquisa, tendo as premissas de investigação do corpo desviante como suportes para experimentação, atuação, criação e performance cênica na cidade. A construção deste trabalho teve como ponto de partida a obra “Fragmentos”, que reúne textos do filósofo Heráclito, tendo como estímulo três dos fragmentos, utilizados como mote para experimentações performáticas do corpo na cidade. Esse processo criativo integrou o teatro, a dança e as artes visuais, e se desdobrou na criação de uma caminhada-performance, que foi desenvolvida e apresentada no campus da Universidade de Brasília. Dentre os temas encontrados nos fragmentos, um tema que perpassa a obra de Heráclito é o do pensador caminhando pela cidade, narrando os eventos performativos e os padrões de comportamento que observa. Por isso, selecionei três fragmentos relativos aos temas dos caminhos e das caminhadas, visando a criação de uma performance que aborda a percepção e a subversão dos padrões de ação dos corpos e de relação com os espaços urbanos da cidade contemporânea.

### **3.3.1 A caminhada como experiência, modo de pesquisa e de criação cênica**

A criação da caminhada-performance *Incomformicidade* surgiu a partir da disciplina “Laboratório de processos de criação”, ministrada pelo professor Dr. Marcus Mota, no Programa de Pós-Graduação do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, no primeiro semestre de 2017.

Segundo a proposta dessa disciplina, cada estudante/pesquisador deveria conduzir um processo criativo, indo da produção até a realização de uma obra performática, levando em consideração algumas condições: partir de um tema comum para todos da turma, envolver mais de uma linguagem na criação (em uma perspectiva interartística), explicitar e debater suas escolhas artísticas durante a criação junto aos outros pesquisadores, criar um blog<sup>35</sup> para acompanhamento do processo criativo e apresentar uma obra performática de aproximadamente cinco minutos.

---

<sup>35</sup> Como parte do desenvolvimento desta disciplina, foram criados um conjunto de blogs. Foi criado um blog da disciplina, onde eram postados textos e referências ligadas ao tema comum dos processos criativos, disponível em: <http://criacao2017.blogspot.com/>. Foi criado, também, um blog específico do

Durante o curso, as experiências e questões de cada processo criativo foram compartilhadas com o grupo, por meio de relatos e da exibição de vídeos contendo trechos dos ensaios. Esse movimento de compartilhamento funcionou como um exercício de auto-observação e de observação coletiva, e me trouxe uma necessidade de melhor compreender os desejos, as escolhas e as estratégias envolvidas no processo de criação, na busca por afinar a relação entre os conceitos e a materialidade da obra.

Como tema comum para desenvolver as criações performáticas escolhemos os “Fragmentos” do pensador grego pré-socrático Heráclito. Essa obra é constituída por um conjunto de textos curtos que possuem uma alta densidade poética na escrita e nos quais se revela que a ótica deste pensador está intrinsecamente ligada à sua relação com o cotidiano de sua cidade.

Os textos de Heráclito funcionaram como um ponto de partida e forneceram estímulos diversos para o desenvolvimento dos processos criativos, tais como imagens, sons, contextos, conceitos, procedimentos, técnicas e temáticas, já que muitas são as possibilidades e muitos são os temas contidos em sua obra: o pensador observando os eventos performativos de sua cidade, os ciclos dos elementos da natureza, a noção de fluxo, a relação entre vida e morte, a percepção dos padrões, os jogos e os enigmas formais e conceituais de sua escrita, entre outros.

Logo percebi uma identificação entre a obra de Heráclito e essa pesquisa de mestrado. Dos temas abordados nos “Fragmentos”, o que mais me chamou atenção foi a relação conflituosa do pensador com sua cidade. A partir desse mote selecionei três fragmentos que abordam as ideias de caminho e caminhada (os 116, 103 e 106), selecionados a partir do livro de Charles Kahn “A Arte e o pensamento de Heráclito” (2009).

Durante as investigações do corpo desviante na cidade experimento meu corpo estética e cenicamente na cidade, buscando desorganizar os padrões de ação do corpo e de relação com o espaço. Faço assim: escolho um lugar da cidade e descubro esse lugar improvisando a relação do meu corpo com a materialidade desse espaço, me deslocando e percorrendo esse e outros espaços durante a experimentação. Por isso, em *Incomformidade* a performance acontece a partir de uma caminhada

coletiva que passa em um trajeto pré-estabelecido, por entre alguns espaços dentro da Universidade de Brasília.

Eu já havia realizado uma primeira versão dessa performance antes, durante a apresentação da *Ação poética* desenvolvida na disciplina *Seminário Avançado*, ministrada pela Professora Dr<sup>a</sup> Alice Stefânia Curi<sup>36</sup>. A proposta nesta disciplina era que cada pesquisador organizasse e apresentasse cenicamente sua pesquisa de mestrado para a turma, explicitando seus pressupostos artísticos.

Na primeira versão deste trabalho escolhi o ICC (Instituto Central de Ciências da UnB) e, como trajeto, um caminho que partiu do Prédio do Departamento de Artes Cênicas e passou por espaços abertos (como gramados) e fechados (como prédios e salas de aula). Como parte do processo de criação da performance fiz este trajeto algumas vezes, ampliando minha atenção para as características dos lugares por onde passava e programando ações possíveis para realizar em cada um deles.

Minha estratégia para a criação da performance consistiu nessas idas aos espaços, nesses percursos de ampliação da percepção em que me dava mais tempo



---

<sup>36</sup> Disciplina oferecida junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UnB, que cursei em 2017.

para percebê-los melhor, para analisar os elementos materiais/sensoriais que os compõem (cores, cheiros, texturas, sons, imagens, movimentos, texturas), para sentir como estes me afetam e que ações essas materialidades me geram desejo de realizar (quando me percebo em uma relação corporal multissensorial com estes espaços). Outra estratégia foi fotografar esses espaços em um momento em que estavam vazios, para melhor compreender suas formas e programar as composições entre meu corpo e esses espaços.

Já nessa primeira versão, percebi a caminhada como um dispositivo para a investigação do corpo e do espaço e, também, como mote para a criação de material cênico para a performance. A caminhada, quando realizada de maneira atenta, repetidas vezes e alternada com paradas (para experimentação mais duradoura em cada espaço), gerava em mim outras percepções do próprio corpo e do espaço, provocava imagens e sensações imprevistas e me despertava o desejo por outras formas de me mover. A caminhada funcionou, assim, como um dispositivo para provocar experiências entre o corpo e o espaço.

O alerta de Bondía (2002), de que a experiência está se tornando cada vez mais rara no mundo contemporâneo, devido a fatores que fazem parte do modo de vida de nossa sociedade atual, conecta-se, assim, à uma perda da capacidade de escuta (sensível, sensorial e cinética) do próprio corpo e do mundo que nos cerca. Em muitos fragmentos, Heráclito atenta para o fato de que os habitantes de sua cidade (Éfeso) perderam a capacidade de escutar a natureza e o *lógos*.

“Ninguém se banha duas vezes no mesmo rio” é um conhecido fragmento heraclitiano referente aos ciclos e as transformações que a experiência implica naquele que a vive. Está ligado, também, ao tempo do acontecimento das coisas, em que o presente é, a cada instante, sempre outro. Heráclito é considerado o filósofo dos fluxos e das contradições. Este fragmento expressa o momento no qual eu me encontrava no início do processo de criação da performance.

Trago, assim, um trecho de algumas anotações que fiz nesse momento inicial do processo criativo:

\_\_\_\_\_*Dia 14/03/2017*

*Dar o tempo de escutar as coisas é um primeiro movimento para percebê-las, para perceber o tempo, para apreender as mudanças nas coisas e em si.*

*Que ações podem revelar esse efeito do tempo no corpo?*



*Me parece que uma possibilidade seja trazer os elementos do espaço para o corpo no momento mesmo em que esses acontecem, para que as pessoas, ao verem meu corpo movendo, escutem os sons do espaço, vejam suas formas, sintam suas texturas e seus cheiros. De modo que meu corpo se torne espaço. Para isso, é preciso gerar um estado de escuta ampliada – abertura do corpo as micropercepções e as interações entre meu corpo e o espaço.*



O processo criativo de *Incomformicidade* se desenvolveu em três momentos: a seleção e o estudo dos fragmentos sobre caminhos e caminhadas; o encontro entre as imagens e os conceitos suscitados pela análise dos fragmentos; e as experimentações performáticas do corpo nos espaços arquitetônicos da UnB. Apesar de aparecerem sequencialmente neste texto, tão logo iniciei o processo de criação, esses momentos se conectaram e se implicaram mutuamente. Ainda assim, seguirei aqui esse roteiro das atividades como um modo de apresentar e refletir sobre o desenrolar do processo criativo.

Nos “Fragmentos” me chamou atenção a relação de inadequação, de contestação e, até, de misantropia de Heráclito com sua cidade. Por isso, me interessava trazer à cena uma certa inadequação do corpo ao espaço urbano, que sinto diariamente no cotidiano. Nas cidades contemporâneas vivemos cada vez mais intensamente processos de gentrificação e higienização social, junto à uma exploração comercial do corpo jamais vista na história. Esses processos marcam a

experiência dos corpos e, ao mesmo tempo, produzem corpos que não se adequam ou não querem se adequar às normas vigentes.

Os estudos do filósofo Michel Foucault (1979) nos mostram como, a partir do século XVIII na sociedade ocidental, o corpo e seus modos de utilização passaram a ser regulados por um sistema econômico-político que visava um corpo dócil e produtivo. Nesse processo, a arquitetura funcionou, e ainda funciona, como um importante dispositivo de ordenação e controle do comportamento dos corpos. Esses processos levaram a construção de uma concepção específica de corpo, moldada pelo processo civilizatório, que permeia o imaginário cultural ocidental na atualidade. Identifico essa concepção ao ideal de um corpo urbano: um corpo ereto, distante do chão, isolado do ambiente e controlado (física, emocional e socialmente).

A partir deste ideal de corpo urbano, as ações no cotidiano estão cada vez mais comprometidas com a padronização das relações entre os corpos e os espaços arquitetônicos. No mundo contemporâneo, as relações que traçamos com o espaço urbano são cada vez mais objetivadas, voltadas para uma finalidade comercial. Até mesmo as ações mais banais do cotidiano estão impregnadas pela busca de uma vida produtivista, voltada para as relações industriais de produção e consumo.

### **3.3.1.1 Análise dos fragmentos: encontro com os conceitos e as imagens**

O primeiro fragmento que trouxe ao processo criativo foi o 103: “O caminho para cima e o caminho para baixo são um e o mesmo” (p. 98). Este fragmento está conectado com a temática dos ciclos e das transformações e a ideia de percurso, presente em muitos dos fragmentos.

No artigo “Um modelo para a mudança em Heráclito” (2010) Celso Vieira analisa esse fragmento sob duas perspectivas, a humana e a cosmológica.

Assim:

A humana restringe o fragmento a um exemplo relativista cuja interpretação independe de qualquer determinação. Quem sai de cima e chega embaixo percorre o mesmo caminho, mas chega num ponto contrário de quem sai de baixo e chega em cima. Onde quem pode ser qualquer coisa e cima e baixo podem indicar qualquer lugar desde que sejam distintos. Por outro lado, a interpretação cosmológica se embasa em testemunhos antigos para determinar o contexto do fragmento. Segundo esta leitura B60 trataria da descrição das mudanças dos componentes do cosmos. Por exemplo, a água

subindo e descendo pelo mesmo caminho viraria terra e voltaria a ser água  
(p. 119)

No processo criativo de *Incomformicidade* este fragmento me levou a pensar em dois caminhos percorridos corporalmente e que são opostos em nossa sociedade. Um caminho vai do nível baixo do espaço (horizontalidade) para o nível alto (verticalidade) e o outro, ao contrário, vai do nível alto para o baixo (da vertical para a horizontal). O primeiro caminho é o do corpo urbano civilizado, que se constitui como um corpo ereto, em uma atitude de oposição e distanciamento do chão. Em oposição a esse caminho do corpo urbano, o segundo caminho é o do que tenho chamado de corpo desviante, percurso de um corpo que se aproxima do chão e que se relaciona com o espaço da cidade de um modo multissensorial e não objetivado.

O segundo fragmento trazido ao processo de criação foi o 116: “Dionísio pelo qual marcham em procissão e cantam o hino ao falo, suas ações poderiam ser vergonhosas. Mas Hades e Dionísio são o mesmo, por quem deliram e celebram a Lenaia.” (p. 103). Segundo Kahn (2009, p. 103) Hades é o deus dos mortos e a Lenaia é um festival dedicado a Dionísio, provavelmente caracterizado por danças frenéticas e loucura ritual. Já o hino e a procissão ao falo se referem a um outro festival em honra do deus do vinho Dionísio, cultuado na Grécia Antiga como deus da fertilidade, do vinho, da festa e da desordem.

Esse fragmento se refere a uma observação de um evento performativo que acontecia na cidade, as procissões em honra a Dionísio. Heráclito presencia e relata os cultos rituais de sua época.

No artigo “Heráclito e os eventos performativos” Marcus Mota (2010) analisa três fragmentos de Heráclito que fazem referência a eventos que se organizam performativamente na cidade, dentre esses o 116 (que para Mota é o B-60, seguindo a numeração da edição Diehls-Kraz). Mota considera três elementos em comum que aparecem nesses fragmentos e que possibilitam a definição destes como eventos performativamente orientados: o ajuntamento de pessoas, a reunião dessas pessoas em função de algo e a realização de atos que se efetivam nesse encontro.

Analisando esse fragmento, Mota considera que se trata de um grupo de cultuantes que se engaja nos atos de uma celebração religiosa, caracterizando um sujeito coletivo dos atos e que, em primeiro plano, estão as funções exercidas por este grupamento em função do ritual. Mota trata, também, do deslocamento físico que inscreve os corpos dos cultuantes na participação ritual durante a procissão.

Segundo Mota (2010):

O deslocamento físico inscreve os corpos dos cultuantes na participação ritual. Ainda, seus corpos atravessam espaços públicos e abertos em direção ao lugar dos sacrifícios. Trata-se pois de um evento coletivo de grande magnitude, que sobrepõe aos caminhos da cidade uma outra trilha, revisando a geografia da cidade (p. 98)

Outro aspecto abordado por Mota são os atos de exceção que o ritual mobiliza: “essa passagem do habitual para o extraordinário movimentando atos de exceção: o espaço é tomado por pessoas que se integram em função do que o ritual demanda” (p. 98). A procissão ritual provoca uma mudança nos modos de agir, uma transformação que se dá no vestir, no andar e no uso da voz.

A caminhada, entendida como produção/prática estética, está ligada a outras dimensões do ritual (música, canto e som) e, também, à dimensão multissensorial, a estimulação e a ampliação de outros sentidos do corpo.

Para o processo de criação de *Incomformidade* experimentei como a caminhada poderia contribuir para o desenvolvimento de outros modos de relação com o próprio corpo e com os espaços da cidade. Penso em como provocar as pessoas a perceberem os lugares de outras maneiras e, também, como despertar nelas a atenção aos outros sentidos do corpo, nas interações com o ambiente.

Ainda sobre o fragmento 15 Mota considera a modificação dos corpos dos cultuantes durante as caminhadas rituais em procissão.

De acordo com Mota (2010):

Para tanto, elas modificam seus modos de agir, e passam a se vestir, andar e usar a voz de outra maneira. A procissão não é apenas uma caminhada. Ela está indissolivelmente conectada, a outras dimensões do ritual: à música, ao canto, aos sons, que, emitidos pelos celebrantes e pelos musicistas que acompanham o evento, multiplicam a presença física desse agrupamento na cidade e orientam ritmicamente as interações dos partícipes. A dimensão sonora, que complementa e esclarece o deslocamento da multidão, é bem marcada no texto (...) (p. 98)

Os eventos performativos, como são as procissões para Dionísio, provocam uma ruptura no fluxo cotidiano e instauram no espaço um contexto artístico, a partir do qual certas ações, até então tida como vergonhosas, passam a ser permitidas. Por isso, esse fragmento me levou a pensar em ações que sejam consideradas vergonhosas no cotidiano da cidade, ações inesperadas para o contexto dos espaços públicos. Na

realidade, o modo como classificamos as ações na vida está ligado diretamente à função de cada espaço. Foucault comenta como a sociedade ocidental constitui diferentes espaços: “há regiões de passagem, ruas, trens, metrô; há regiões de parada transitória, cafés, cinemas, praias, hotéis, e há regiões fechadas de repouso e moradia” (2013, p. 19). Assim, durante o processo de criação da performance *Incomformicidade*, o fragmento 15 funcionou como um estímulo para perceber os padrões que compõem os espaços urbanos (padrões formais, sonoros, rítmicos, entre outros) assim como, as funções e os modos de utilização de cada espaço.

A partir de algumas experimentações do corpo em diferentes lugares da UnB, percorrendo caminhos variados e improvisando em diferentes espaços, defini o trajeto e os lugares de realização da performance. O percurso definido teve como ponto de partida o Prédio do Departamento de Artes Cênicas da UnB, seguindo em direção à Faculdade de Educação.

O terceiro fragmento utilizado no processo criativo foi o 106: “Um homem quando bêbado é conduzido por um rapaz imberbe, cambaleando, sem perceber para onde vai, tendo a alma úmida” (p. 99).

Em seus comentários sobre esse fragmento, Kahn (2010) considera que Heráclito faz “(...) referência à dissolução psíquica ou “morte” parcial no elemento líquido” (p. 380).

Kahn (2000) analisa também a expressão “sem perceber por onde vai”:

Assim, de modo semelhante, o verbo *epaion* “(sem) perceber (por onde vai)”, ecoa por inversão a definição de temperança como “pensar bem”, *sophronein* em XXXII: “agir e falar... percebendo (*epaiontes*) as coisas de acordo com sua natureza” (p. 380).

E continua:

Como assinala Bollack-Wismann, as construções em participio desenvolvem uma espécie de análise causal em três estágios: o homem perdeu o controle de seu corpo, porque perdeu a sua percepção e porque a lucidez da sua psique foi enfraquecida pelos fluidos que ele ingeriu (p. 380).

Esse fragmento serviu como estímulo ao processo criativo em diferentes sentidos. A corporeidade de um bêbado sugere um estado corporal que se contrapõe a estabilidade e ao controle do ideal de corpo urbano. Além disso, o bêbado é um contraponto ao corpo produtivo, corpo do trabalho, corpo-burocrático. Está mais

próximo do corpo-festa, corpo-êxtase, ligando-se à dimensão extracotidiana do corpo e, também, a dimensão marginal deste corpo dentro do contexto social cotidiano.

Em contraponto ao pensamento de Heráclito do bêbado como “o homem que perdeu o controle do seu corpo, porque perdeu a sua percepção (...)”, a perda do controle funcionou, no processo criativo, como motivação para a investigação de um modo multissensorial de mover meu corpo na relação com o espaço, gerando uma percepção e uma lucidez construídas a partir dessa experiência de subversão dos padrões de organização ação do corpo e de relação com o espaço.

### **3.3.1.2 Experimentações urbanas: a experiência subversiva do corpo no espaço**

Ainda na análise do fragmento 15 feita por Mota (2010), outro aspecto apontado é uma dupla exposição praticada pelos cultuantes durante a procissão: exposição de si mesmas e dos atributos do deus que celebram.

Assim:

Cantando em movimento, os cultuantes se vêem impelidos a participar totalmente daquilo que celebram, com todas as possibilidades de seus corpos. Essa multidão de pessoas cantando e dançando é o suporte de uma ampla exposição de si mesmas e dos atributos do deus que festejam (MOTA, 2010, p. 98/99).

Esse entendimento me levou a pensar: que deuses celebramos ou podemos celebrar hoje? A cidade, o corpo, o espaço, a natureza, as relações, os sentidos do corpo? Ou as fissuras das normatividades, das percepções hegemônicas, das ordens físicas, sociais, morais, urbanas, espaciais e arquitetônicas que orientam a vida nas cidades atuais?

No processo de criação de *Incomformicidade*, a ação ritual de caminhar como experiência e a experimentação de movimentos a partir de uma relação multissensorial entre corpo/espaço funcionaram como suportes para a exposição do próprio corpo e para a criação de ações que subvertessem as expectativas estabelecidas pelo contexto de cada espaço.

Partimos<sup>37</sup>, assim, para a realização de experimentações performáticas do corpo nos espaços arquitetônicos da UnB, percorrendo um caminho definido, indo do Departamento de Artes Cênicas até à Faculdade de Educação, passando por quatro espaços específicos ao longo desse trajeto. Desenvolvemos investigações corporais e pesquisas de movimento nesse espaço visando gerar o material corporal-cênico para a performance. Nessas experimentações investigamos os padrões de composição dos espaços (formais, visuais, sonoros, olfativos táteis e rítmicos), assim como, os modos como esses espaços são utilizados pelas pessoas no cotidiano.

Nessas experimentações urbanas, de improvisação e criação cênica, visávamos incorporar e subverter os padrões percebidos em cada espaço arquitetônico. Os elementos materiais dos espaços na cidade funcionaram, assim, como estímulos para a investigação estética da presença cênica, do movimento e da imagem plástica do corpo dos performers, na busca pela instauração de uma experiência subversiva, criativa e performática entre corpo e espaço.

### **Espaço I: o vazio da trilha de terra, só nos resta caminhar**

Espaço: Caminho entre o ponto de partida da caminhada (o Prédio do Departamento de Artes Cênicas (CEN/UnB)) e a Faculdade de Educação.

O primeiro espaço é o lugar do encontro entre o grupo e o performer para o início da caminhada. Recebo o grupo, enquanto o outro performer aguarda no 2º espaço. Passo as instruções, digo que a performance se desenvolve como uma caminhada coletiva, peço a todos que ampliem sua atenção para os cinco sentidos durante o trajeto e saímos para caminhar. A distância entre esses dois pontos iniciais (Prédio de Artes Cênicas e Faculdade de Educação) é relativamente curta.

Esse primeiro momento da performance é marcado por um tempo de suspensão da lógica objetiva e mercantil que tende a orientar nossa relação com a cidade. O que importa aqui é a própria experiência de caminhar, sem nenhum outro objetivo exterior à própria experiência. A caminhada funciona como um dispositivo utilizado para provocar outra forma de percepção do corpo no espaço e do espaço no corpo.

---

<sup>37</sup> Para a criação desta performance convidei o ator Luis Guilherme Carricondo de Oliveira, estudante na Graduação em Artes Cênicas na Universidade de Brasília.

## **Espaço II: o corredor que corre torto e os duplos que se olham**

Espaço: Corredor lateral da Faculdade de Educação (coberto por uma marquise).

Chegamos ao corredor da Faculdade de Educação.

Padrões do espaço:

Corredor comprido, uma das laterais é formada pelas janelas das salas de aula, enquanto a outra lateral é formada por pilastras brancas de concreto e persianas de ferro. O chão é coberto por inúmeros pisos retangulares de mármore branco polido.

Modos de uso:

O corredor é um espaço de passagem, e, por isso, destina-se ao fluxo de pessoas. Entretanto, existem momentos do dia de maior ou menor movimento nesse corredor, a depender do horário das aulas. No horário próximo ao meio dia, por exemplo, esse corredor é utilizado, também, como local de descanso, leitura e namoro. Geralmente, as pessoas que percorrem esse espaço cruzam o corredor inteiro de um lado ao outro, em um ritmo constante.

Subversões/ações cênicas criadas no espaço:

A primeira ação realizada neste espaço é uma pausa, que interrompe o fluxo da caminhada inicial do grupo. Nesse momento, me posiciono em uma das extremidades do corredor e me conecto com o outro performer que está na outra extremidade. De longe, e devido ao horário do fim da tarde (por volta de 19h), cada um só vê a silhueta do outro.

A segunda ação consiste em ampliar essa figura-silhueta do corpo no espaço (a partir da projeção das articulações), deformar essa figura (a partir de oposições entre as partes do corpo) e exagerar essa forma tridimensional do corpo no espaço (a partir da intensificação da forma e da dinâmica de movimento presentes em cada figura corporal)<sup>38</sup>. Ao longo dessa ação os performers buscam conectar suas figuras corporais enquanto as deformam e ampliam, gerando e se alimentando de uma tensão

---

<sup>38</sup> Esses três princípios de investigação estética da figura corporal (ampliar/prolongar, deformar e exagerar) constituem procedimentos cênicos propostos pelo performer e professor Aguinaldo de Souza, docente no curso de Artes Cênicas do Departamento de Música e Teatro da Universidade Estadual de Londrina. Tive contato com esses procedimentos na Oficina *Ilhas de Desordem*, realizada na primeira semana de julho de 2017 em Palmas/TO. Souza chama esses princípios, respectivamente, de: extensionalidade, tridimensionalidade e hipérbole.



entre os corpos. Essa tensão corporal culmina com uma soltura repentina, desmontando as imagens formadas.

Na terceira ação, a partir dessa soltura repentina, passamos a cruzar o corredor em ziguezague, traçando diagonais no espaço, desaparecendo e reaparecendo por detrás das pilastras brancas de concreto (localizadas em sequência, em uma das laterais do corredor).

Na quarta ação, os corpos se encontram no meio do corredor. O ziguezague se torna, então, um zanzar mais frenético, agora apenas pelo meio do espaço e de modo mais descontrolado, com os corpos mais próximos. A ação culmina com os performers desaparecendo por detrás de uma pilastra.

Na quinta ação, após uma pausa, saímos detrás da pilastra e caminhamos em quatro apoios, quase como um gato, mas encaixando as partes do corpo (mãos, pés e antebraços) nos retângulos dos pisos do chão. Vamos nos deslocando dessa forma ao longo do corredor, próximos um do outro, até chegarmos ao próximo espaço.

### Espaço III: a pilastra e as pedras



Espaço: Pilastra e Conjunto de pedras (localizados em uma das extremidades do Corredor da Faculdade de Educação).

Padrões do espaço:

Pilastra (uma das muitas pilastras que sustenta a marquise do corredor): alta (mais alta do que meu corpo), de concreto, dura, pintada com tinta branca, um tanto áspera, mais larga em um dos lados, formato retangular.

Pedras: ásperas, grandes, largas (cabem o corpo deitado sobre elas), duras, pesadas, manchadas, empoeiradas, umas mais achatadas e outras mais alongadas.

Modos de uso:

As pilastras neste lugar geralmente são utilizadas pelas pessoas que por ali passam como apoio para o corpo, seja em pé ou sentado. As pedras são pouco usadas, mas, enquanto improvisávamos ali, vimos um grupo que se sentou para conversar e ficar sob o sol, já que era um período de frio na cidade.

Subversões/ações cênicas criadas no espaço:

Me coloco em frente a uma das pilastras brancas, o rosto bem próximo ao concreto, e me amarro junto à pilastra com um pano branco. O outro performer se coloca diante de um conjunto de cerca de seis pedras grandes e se deita sobre uma fileira formada por três delas. Ele se deita de bruços, e, depois, se cobre com e se amarra dentro de um tecido elástico de cor bege (próximo a cor das pedras).

As estruturas que desenvolvemos nesse trecho da performance, são como dois caminhos inversos e espelhados: enquanto eu vou do nível alto do espaço (em pé em frente à pilastra) ao nível baixo (o chão), o outro performer vai do nível baixo (deitado nas pedras) ao nível alto (em pé sobre a última pedra). Um corpo, que parte da posição ereta e em pé e termina se arrastando no chão e outro, que começa deitado e amalgamado as pedras, se apoia e se deforma aos poucos, até subir e ficar em pé.

A relação entre os corpos e os espaços (da pilastra e das pedras) é fundamentada na ideia de um corpo que quer uma relação outra com sua cidade, com os espaços arquitetônicos, em busca de uma experiência urbana multissensorial. Mas, ao mesmo tempo, revela corpos que não se adequam à cidade, que não se conformam às normas urbanas. A relação dos corpos dos performers com esses espaços é, ao mesmo tempo, de atração e de repulsa, de coadunação e de embate, numa situação de inadequação entre o corpo e o social, o que denuncia, de certo modo, a expulsão de certos corpos da cidade, corpos que não se adequam ao ritmo da produtividade e utilidade da nossa sociedade.

Essa inadequação entre corpo e espaço revela uma busca pessoal pela restauração de uma cidade subjetiva, como propôs Guattari (2012), a partir da experiência estética do corpo. Esse desejo de invenção de outras cidades, cidades subjetivas, se alinha com os anseios de Heráclito e faz pensar nos fragmentos como sendo as cidades de Heráclito<sup>39</sup>, criações que se dão a partir de sua experiência com o cotidiano de sua cidade.



---

<sup>39</sup> Essa ideia dos fragmentos como sendo as cidades de Heráclito foi exposta pelo professor Dr. Marcus Mota em uma aula sobre a vida, o pensamento e a obra de Heráclito, durante a disciplina *Laboratório de Criação em Artes Cênicas*, referida anteriormente.

## **Espaço IV: o jardim**

Espaço: Gramado com árvores (localizado na parte de trás do prédio da Faculdade de Educação).

Padrões do espaço:

Gramado: amplo, macio, aberto, preenchido por algumas árvores.

Árvores: compridas, fortes, grossas, ásperas, secas e altas. Todas as árvores eram bem verticalizadas, mas havia uma bastante entortada, crescida em diagonal.

Modos de uso:

Esse gramado geralmente é utilizado como espaço de passagem, de trânsito entre um lugar e outro. Algumas vezes é utilizado, também, como lugar de festas promovidas na universidade. Já as árvores, que em outros lugares são usadas para se subir ou descansar à sombra, nesse lugar, geralmente, não são utilizadas.

Subversões/ações cênicas criadas no espaço:

Imediatamente após ficar em pé sobre a pedra, o performer cai no gramado, localizado logo atrás do corredor. Eu, já no chão, engatinho até encontrar no chão do gramado as raízes das árvores que habitam ali. As raízes dessas árvores formam caminhos no chão, que percorro correndo e me equilibrando. Enquanto isso, o outro performer corre pela grama, numa caminhada cambaleante, caindo e levantando, com uma qualidade de movimentação flexível.

Corro, então, em direção a uma pequena árvore no canto do gramado, que contém dois troncos principais verticais e paralelos, formando uma espécie de canaleta entre eles. Dou um pequeno salto e encaixo o quadril no meio dos troncos e lentamente faço uma cambalhota sobre a árvore, saindo do chão, passando sobre a árvore e retornando ao chão do outro lado do tronco. Enquanto isso, nesse mesmo tempo lento, o outro performer caminha sobre uma das raízes em linha reta com os braços abertos. Ao terminarmos essa ação saímos correndo em disparada em direção a outras árvores.

Corremos de um lado para o outro chutando as árvores e reverberando a força que nos era devolvida no corpo. Caímos e corremos novamente, incessantemente, até que, num instante, o outro performer abraça uma das árvores e eu subo correndo o tronco de outra (um tronco crescida na diagonal, quase na horizontal). Vou até o meio do tronco, desamarro o pano do meu corpo, o penduro na árvore e me deito, abraçando a árvore. Nesta posição, giro o corpo no tronco da árvore, solto os braços

e meu tronco se solta do tronco da árvore. Fico pendurado apenas pelas pernas, de cabeça para baixo, com o tronco e os braços pendurados balançando, assim como o pano que balança esticado árvore abaixo.

Por fim, ainda de ponta cabeça, desço o tronco aos poucos, me aproximo do chão, apoio as mãos no gramado e desço da árvore, ficando encolhido no chão. O outro performer se aproxima, me pega junto a seu corpo, me pendura em seu ombro e suas costas e me carrega em meio ao gramado, em direção ao ponto inicial da caminhada (o Prédio do Departamento de Artes Cênicas). Enquanto nos afastamos dessa última árvore agarro o pano branco com a mão e o puxo para junto de nós, enquanto nos deslocamos. O pano se estica pelo gramado, e, como o rastro de uma lesma, vai se arrastando lentamente, marcando o espaço através do caminhar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho é fruto de um desejo muito forte e de uma combinação de acontecimentos muito alegres.

Certa vez, a coreógrafa Luciana Lara me perguntou porque escolher corpo e cidade como tema de minha pesquisa de mestrado. Respondi que esse era um tema que havia surgido despropositadamente na minha trajetória como artista da cena, e que havia me proporcionado viver experiências marcantes e transformadoras do meu modo de ser e pensar a vida e a arte. Outro motivo é que nunca vi uma separação entre a minha prática artística e os temas que me instigam na vida, e a partir dos quais pude construir minha experiência na arte. Isso porque, entendo a arte como um espaço de potenciação da vida. Lugar onde reflito e regurgito a vida em busca de uma existência outra. Acredito que essa percepção da conexão entre a vida e a arte é o que me fez encontrar no tema corpo e cidade um lugar de fala. É como corpo que existo na cidade, e é desse corpo/cidade que minhas criações brotam. Por isso, minha prática artística nasce dessa condição urbana.

Um ser urbano em busca do que pode ser humano.

Outro motivo é também uma condição. Acontece que, tendo saído da graduação em Artes Cênicas, o desejo que pulsa em mim é ser/existir artista. Essa condição me impulsiona a buscar modos e meios de me manter no campo da investigação artística. Aprendi a ser artista na Universidade, junto com professores cujo compromisso primeiro foi com a arte como prática relacional de experimentação da existência. Uma arte que é ao mesmo tempo pesquisa, compreensão e prática da arte como pesquisa. Claro que não só a pesquisa acadêmica. No entanto, aprendi a pesquisa acadêmica no âmago da arte. A pesquisa acadêmica como forma de ação no mundo, de questionamento e de criação de pensamento e de profusão da arte.

Quando digo que essa pesquisa é fruto de uma combinação de acontecimentos alegres é porque nessa pesquisa pude me aproximar de pensadores que muito me instigam a pensar sobre a vida e sobre nossa condição urbana atual como sociedade. Pude me aprofundar em teorias que há tempos já flertava e pude misturar linhas de vida e de pensamento com fazedores e teóricos consistentes, pensadores de ideias que compartilho.

Foi então, que seguindo as condições e as possibilidades que encontrei na vida, que criei essa pesquisa como uma linha de fuga, que propiciou mais uma

conexão e, a partir da qual tive a oportunidade de conhecer e me aprofundar em algumas experiências vividas através da arte e da filosofia. Sou grato pela possibilidade de dar continuidade ao desejo de cursar o mestrado e as tentativas que fiz até conseguir chegar à banca de seleção, quando encontrei, por ocasião do acaso e da conexão das linhas de vida, o professor Paulo Petronílio. Pesquisador afiado e sábio que me ajudou a inventar e desdobrar meu corpo/pensamento e essa pesquisa.

São essas linhas de vida que me trazem até aqui. São as últimas considerações desta pesquisa. Preciso considerar então o que ocorreu nesta pesquisa. Isso é difícil. Se concordei com os teóricos e pensamentos que aqui dialoguei, se novas inquietações surgiram, como as ideias aqui apresentadas encontram um desfecho ou apontam para um *continuum* amorfo, um bloco de sensações.

Não queria que esse momento acabasse, apesar de esse desfecho ser muito desejado por mim, também.

O mundo, esse nosso mundo. Como olhá-lo, abrindo mão de nossas ideologias, perspectivas arraigadas, vícios e confusões de tudo o que não sabemos? Como olhá-lo mais uma vez e de novo, e tentar se ater à vida, ao presente, ao que brota o tempo todo? Como refletir essa existência árida e úmida, sem secar?

Somos muitos, e ao mesmo tempo, tão sós. Estamos juntos em nossa solidão. Resta a nós, compartilharmos a vida. E, também lutar, o quanto e como for possível a cada um de nós, lá onde o poder exige de nós uma intensificação da vida. Lá onde a vida se torna mais potente, no encontro mais acirrado com o poder.

Tentativas e falhas e o tempo que segue. Estamos tentando, de um jeito ou de outro, tentamos viver, ensaiamos a existência enquanto vivemos. É junto. E a gente é tanta coisa, e pode ser tanto mais.

Este trabalho fala de vida, de transformação e de estagnação, também. São cortes e fluxos, como diria Deleuze-Guattari, de uma vida esquizo. A dança da vida é a performance de cada um a cada instante.

A pesquisa me levou a investigar as relações entre o corpo e o espaço para pensar o corpo como forma de espaço. A forma de um espaço urbano, já que a cidade imprime em nossos corpos um modo de existir que toma as características de nosso tempo atual, gerando, assim, um corpo urbano. Mais adiante, o espaço da cidade e o corpo como forma de espaço se revelaram territórios marcados pelas relações de poder e construídos a partir do discurso, por meio da linguagem.

Outro motivo, percebido e refletido ao longo dessa pesquisa, talvez mais intenso, seja o fato de que sinto no próprio corpo os processos capitalistas que atravessam a cidade contemporânea. A cada dia, o corpo e a arte tem sido espaços cada vez mais suprimidos pelas forças políticas e econômicas da governamentalidade do mundo globalizado. O corpo tem sido sufocado e é preciso inventar formas de sobreviver na arte e no mundo. Se a arte é comumente cuspidada e usurpada pelo Estado, deve se fortalecer, então, a partir dos espaços das margens e das fronteiras. Mas aos artistas, que fazem a arte, cabe inventar modos de sobreviver também, para tornar possível a existência da arte no mundo.

As reflexões desenvolvidas nessa pesquisa permearam ainda outro processo de criação que desembocou no espetáculo intitulado *Movimento Entretrânsito*, cujo projeto foi contemplado pelo Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna/2014. Este trabalho abriu novas reflexões sobre as relações entre os corpos e os modos da vida contemporânea, tendo como espaço de experimentação a cidade de Brasília. Corpos que tem suas relações com o cotidiano urbano marcados por um profundo deslocamento na noção de espaço urbano como espaço público. Uma cidade de acessos, onde as condições do espaço definem quem pode habitar, onde habitar e como se transportar.

Nas questões do corpo na cidade estão entranhadas questões de poder, propriedade, território e moradia. As ainda recentes paralisações dos caminhoneiros são uma vazão de uma represada necessidade do direito de escuta da vida anônima de seu trabalho, como da de outros tantos trabalhadores, e são sintomáticas do modo como o governo parece compreender a existência da vida da população. O governo, primeiro se manteve a atitude de ignorar o movimento, indiferença como modo de desmotivação. Quando não funcionou, o governo retalhou com multas, prisões, o poder se inserindo e marcando vidas anônimas como modo de exemplificar sua força sobre a vida dos corpos. Essas (des)respostas do poder deflagram mais uma vez mais do que uma dissociação um abismo entre a vida cotidiana e funcionamento do sistema político. Por outro lado, a potência inicialmente desacreditada desse movimento de paralisação tornou perceptível a esfera política dos corpos e seu poder de ação coletiva sobre a realidade.

A reflexão entre corpo e cidade revela ainda a existência da multiplicidade das vidas e dos corpos marcados pela diferença no cotidiano urbano contemporâneo. Penso nos corpos que habitam as calçadas e que performam a existência da



desigualdade social e de outras formas de existir no cotidiano da cidade. Outros corpos na cidade são compostos de esquinas e de fugas das normas estabelecidas pela biologia genital do gênero em nossa sociedade. Outros corpos são sufocados, apinhados ou desabrigados, em luta por espaços mínimos de moradia, aos quais são negados direitos e acessos diariamente.

Nestes sentidos, é possível compreender como as cidades contemporâneas tem se tornado mercadorias, e se constituído cada vez mais sobre a privatização do espaço público, desencadeando o afastamento da população mais pobre dos centros urbanos. O corpo também tem sido privado de sua vida pública, afastado da vida comum na cidade. O corpo tem sido cada vez mais consumido pelas relações de produção e consumo. O tempo, a vida e a força de trabalho do corpo são vendidos em troca dos direitos à vida em nossa sociedade. Assim como os corpos estão sendo privados da cidade, também estão sendo privados da vida e de suas dimensões afetivas, estéticas e sensoriais. Os corpos e as cidades têm vivido momentos de uma intensa administração.

Neste contexto, o corpo em arte mergulha nessas relações, cria fissuras e faz vazar vidas ainda não inventadas. Questiona e atenta contra os ideais de uma vida mercadoria, desfaz os planos traçados para si e traça novas linhas de fuga para os desejos. Os desvios são necessários à disseminação da vida como potência. Não é preciso existir sem as diferenças, mas é necessário potencializar as diferenças, não deixar que a vida se petrifique, nem que sentidos oficializados tomem a falta de sentido que se propaga do mistério da vida. Que este trabalho se propague em uma escuta intermitente, como um som de sim à vida.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e sociedade*. Trad. Juba Elisabeth Levy. –São Paulo: Paz e Terra, 2002;
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar – 4ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012;
- \_\_\_\_\_. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo*. In: *O corpo educado – Pedagogias da sexualidade* Organização: Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2000:151-166;
- BRANCO, Guilherme Castelo. *Michel Foucault. Filosofia e biopolítica*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015;
- BRITTO, Fabiana D. & JACQUES, Paola B. *Cenografias e corpografias urbanas: um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade*. 2008. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/ppgau/article/view/2648>;
- \_\_\_\_\_. *Corpocidade: Arte enquanto micro-resistência urbana*. 2009. <http://www.uff.br/periodicoshumanas/index.php/Fractal/article/view/273>;
- BONDÍA, Jorge Larossa. *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*. In: *Revista Brasileira de Educação*. Jan./fev./mar./abr., nº 19, 2002;
- BORBA, Rodrigo. *A linguagem importa? Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais*. *cadernos pagu* (43), julho-dezembro de 2014:441-474;
- \_\_\_\_\_. *Posfácio – O corpo distópico*. In.: BONFANTE, Gleiton. *A erótica dos signos em aplicativos de pegação: performances íntimo-espetaculares de si*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2016 (no prelo);
- BRANCO, Guilherme Castelo. *Michel Foucault – Filosofia e biopolítica*. Introdução: Edson Passetti. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015;
- CAMPOS, Camila Bernardes de Souza. *Corpos urbanos: Cena 11 Cia. de Dança [ou] vinculações entre dança, corpo e cidade – Dissertação (Mestrado)*. São Paulo: Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas, 2010;
- D’ABRONZO, Thais Helena. *Foi tarde, a construção da cena pelas vias da imagem. Diálogos com o Teatro da Morte de Tadeusz Kantor e A Morta de Oswald de Andrade*. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes – Universidade de Campinas, 2008;
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. – São Paulo: Ed. 34, 1992;
- \_\_\_\_\_. *Proust e os signos*. Trad. Antônio Carlos Piquet e Roberto Machado. Forense, 2005;

- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Júnior e Alberto Alonso Muñoz – Rio de Janeiro: Ed 34, 1992;
- \_\_\_\_\_. *Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia, Vol. 3.* Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2012;
- \_\_\_\_\_. *Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia, Vol. 1.* Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. — Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995(1);
- \_\_\_\_\_. *Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia, Vol. 2.* Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão — Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995(2);
- FABIÃO, Eleonora. *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea.* Revista Sala Preta – vol. 8. São Paulo: USP, 2008;
- FERRACINI, Renato, LIMA, Elizabeth M. F. A., CARVALHO, Sérgio de R., LIBERMAN, Flávia e CARVALHO, Yara. M de. Uma experiência de cartografia territorial do corpo em arte. In: *Urdimento* v. 1, n.22, p.219-232, julho, 2014;
- FOUCAULT, Michel. *A vida dos homens infames.* In: Estratégia, Poder-saber. Trad. Vera Lúcia Avellar Ribeiro. - 2 ed.- Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006;
- \_\_\_\_\_. *Microfísica do poder.* Org. e Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979;
- \_\_\_\_\_. *Power.* Edited by James D. Faubion. The New Press: New York, 2000;
- \_\_\_\_\_. *O corpo utópico; As heterotopias.* Posfácio de Michel Defert. Trad. Salma Tannus Muchail. – São Paulo: n-1 Edições, 2013;
- GENET, Jean. *Diário de um ladrão.* Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005;
- \_\_\_\_\_. *Pompas fúnebres.* Gráfica Record Editora, 1968;
- GIL, José. *Metamorfoses do corpo.* Relógio D'água Ed., 1997;
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. Em defesa da arte da performance. In: DAWSEY, J. (orgs). *Antropologia e Performance – Ensaio NAPEDRA.* São Paulo: Terceiro Nome, 2013;
- GUATTARI, Félix. *Caosmose. Um novo paradigma estético.* Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 2012;
- \_\_\_\_\_. Somos todos grupelhos. In: *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo.* 3ª ed. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995;
- HUTCHMACHER, Felipe Bó. *A linguagem entre o devir e a alienação.* Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica da PUC-Rio: Rio de Janeiro, 2011;
- JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes.* Salvador: EDUFBA, 2012;

- KAFKA, Franz. *A metamorfose/ O Veredicto*. Tradução de Marcelo Backes. Coleção L&PM Pocket, 2001;
- KAHN, Charles. *A Arte e o pensamento de Heráclito*. São Paulo: Paulus, 2009;
- LARA, Luciana. *Anti Status Quo e Cidade em Plano: arqueologia de um processo criativo e criação de sentidos em dança*. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes – Universidade de Brasília, Brasília, 2014;
- \_\_\_\_\_. *Arqueologia de um Processo Criativo - Um Livro Coreográfico*. Brasília: Anti Status Quo Companhia de Dança, 2010;
- LE BRETON, David. *Adeus ao corpo – antropologia e sociedade*. Campinas: Papyrus, 2013;
- MAFFESOLI, Michel. *O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. Trad. Rogério de Almeida, Alexandre Dias. – São Paulo: Zouk, 2003;
- \_\_\_\_\_. *No fundo das aparências*. Trad. Bertha Halpern Gurovitz. – Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1996;
- MOTA, Marcus. *Heráclito e os eventos performativos*. Texto apresentado no IV Seminário de Filosofia Antiga, UERJ, 2010;
- \_\_\_\_\_. *Heráclito e a cidade: a dramaturgia do cotidiano nos Fragmentos*, 2008. Disponível em: <http://criacao2017.blogspot.com/search?updated-max=2017-03-27T16:39:00-07:00&max-results=7&start=69&by-date=false>;
- MOTTA, Antonio. *À flor da pedra. Formas tumulares e processos sociais nos cemitérios brasileiros*. – Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massangana, 2009;
- NAVARRO, Tânia. *Identidades nômades: heterotopias de mim*. Colóquio Foucault/Deleuze – Universidade de Campinas, 2000;
- PETRONÍLIO, Paulo. “Lugar de fala”: o grau da performance e outras heterotopias. *Guará*, Goiânia, v. 6, p. 39-59, jan./dez. 2016;
- \_\_\_\_\_. Desdobrando o corpo (opa!), o texto; Navegar é preciso, viver é performance. In: *Corpo, estética, diferença e outras performances nômades* / Paulo Petronílio, Robson Corrêa de Camargo (orgs.). – São Paulo: Paulinas, 2016;
- \_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas nas performances culturais*. Disponível em: [https://scholar.google.com.br/scholar?cluster=12612132849227829789&hl=pt-BR&as\\_sdt=0,5](https://scholar.google.com.br/scholar?cluster=12612132849227829789&hl=pt-BR&as_sdt=0,5). Acessado em: 8/7/2017 às 10h;
- \_\_\_\_\_. Performances de um corpo infame: dança e cultura. *Artefactum – Revista de Estudos em Linguagem e Tecnologia*. Ano VII, nº 1, 2015(1);

- \_\_\_\_\_. O signo como performance e performatividade da linguagem. In: *Artefactum – Revista de Estudos em Linguagem e Tecnologia*. Ano VII, nº2, 2015(2);
- QUILICI, Cassiano S. *Antonin Artaud – teatro e ritual*. São Paulo: Annablume, 2004;
- \_\_\_\_\_. A experiência da “Não-forma” e o trabalho do ator. *Territórios e fronteiras da cena*. Ed. 1. Ano 3: 2006;
- RABELO, Antônio Flávio Alves. “*Corpoestranho*” - *Corpo performático multirelacional: paradoxos dos processos criativos*. Dissertação (Mestrado). – São Paulo: Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, 2009;
- RODRIGUES, José Carlos. *Tabu do corpo*. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 2006;
- ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental. Transformações contemporâneas do desejo*. – 2ª ed., Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2014;
- \_\_\_\_\_. *Corpo e cidade*. Entrevista com Suely Rolnik. Realizada por Pedro Brito em 18 de novembro de 2010. Disponível em: <http://www.corpocidade.dan.ufba.br/redobra/r8/trocas-8/entrevista-suely-rolnik>;
- SALIH, Sara. *Judith Butler e a Teoria Queer*. Tradução e Notas: Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2000;
- SANT’ANNA, Denise Bernuzzi de. *Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. – São Paulo: Estação Liberdade, 2001;
- SANTOS, Ismael Andrade. Linguagem e poder: contribuições de Deleuze e Fairclough. *Griot – Revista de Filosofia*. Vol. 10. Nº2, dezembro/2014;
- SILVA, Jony Kellson de Castro & ALENCAR, Claudiana Nogueira. Palavras de ordem e produção de subjetividade *geek*: uma cartografia. *Linguagem em Foco - Revista do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da UECE*. Volume Temático: Linguagem e Subjetividade Vol. 7, nº 2, 2015;
- SILVA, Ana Márcia. O corpo do mundo: algumas reflexões acerca da expectativa de corpo atual. In: *A (des)construção do corpo* / José Carlos Grandó (org.) – Blumenau: Edifurb, 2001;
- SILVA, Armando. *Imaginários, estranhamentos urbanos*. Trad. Carmen Ferrer. – São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014;
- SILVA, Eduardo Osório. *O animal humano e o corpo cênico*. Tese (Doutorado) – São Paulo: Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas, 2010.
- SILVA, Maria de Fátima. *Utopias e distopias*. Maria de Fátima Silva (Coordenação). Imprensa da Universidade de Coimbra. Coimbra, 2009;

- SOUZA, Aguinaldo Moreira. *A presença da corporalidade no discurso literário e coreográfico*. Tese (Doutorado). Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista. Assis, 2003;
- \_\_\_\_\_. *O corpo ator*. Londrina, PR: EDUEL, 2013;
- SOUZA, Regina Maria de Souza & GALLO, Silvio. Entre maioridades e minoridades: língua, cultura e política no plural. *Políticas Educativas*. Campinas, v.1, n.1, p. 124-140, out. 2007 - ISSN (em curso);
- SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. 2ª ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013;
- STIEGLER, Bernard. *Reflexões (não) contemporâneas*. Org. e Trad. Maria Beatriz de Medeiros. Chapecó: Argos, 2007.
- SWAIN, Tânia Navarro. *Identidades nômades: heterotopias de mim*. Colóquio Foucault/Deleuze – Unicamp, 2000. Disponível em: <http://www.tanianavarroswain.com.br/chapitres/bresil/heterotopias%20de%20mim.htm>
- VIEIRA, Celso. *Um modelo para a mudança em Heráclito*. Codex: Revista de Estudos Clássicos, v.2, n.2, p.118-136, 2010.

## REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS

CONTERRÂNEOS velhos de guerra. Direção e Produção: Vladimir de Carvalho. Brasil, 1990;

FORDLÂNDIA. Direção: Daniel Augusto e Marinho Andrade. Brasil, 2008;

INSOLAÇÃO. Direção: Felipe Hirsch e Daniela Thomas. Produção: Sara Silveira e Maria Ionescu por Dezenove Som e Imagens, Beto Amaral e Pedro Igor Alcantara por Nós Outros Produções. Brasil, 2009;

KOYAANISQATSI – Uma vida fora de equilíbrio. Direção: Godfrey Reggio. Cinematografia de Ron Fricke. Distribuição: Island Alive. Estados Unidos da América, 1982;

MACHADO, Roberto. *Deleuze e a Filosofia*. 2014(1) Palestra realizada Seminário Temático Filosofia e linguagem – Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagem e Identidade – Universidade do Acre. 01 a 04 de setembro de 2014. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_ttmrtL0RBA](https://www.youtube.com/watch?v=_ttmrtL0RBA). Acessado em: 15 de maio de 2018;

\_\_\_\_\_. *Deleuze e a Literatura*. 2014(2). Palestra realizada Seminário Temático Filosofia e linguagem – Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagem e Identidade – Universidade do Acre. 01 a 04 de setembro de 2014. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_ttmrtL0RBA](https://www.youtube.com/watch?v=_ttmrtL0RBA). Acessado em: 15 de maio de 2018;

O guia Pervertido da Ideologia. Direção de Sophie Fiennes. Produção: James Wilson, Katie Holly e Martin Rosenbaum. Irlanda, 2012.

PAUL Virilio – Pensar a velocidade. Direção de Stéphane Paoli. Produção: Arte France, La Générale Produccion. Japão, 2009;

**IMAGENS DOS TRABALHOS CÊNICOS:**

Espectáculo *Um Santo às Avessas* – Apresentação no Festival de Teatro de Araçatuba/SP (2011)

Fotos: Ramos Olsen





Viés – Cia L2

9º Festival de Dança de Londrina (Londrina/PR – 2011)

Foto: Mariana Cazaroli



Foto: Isabela Figueiredo

Espectáculo *Cidade em Plano* – Teatro Vila Velha (Recife/PE – 2014)

Fotos: Gabriel Santana



Instalação Coreográfica *De Carne e Concreto* (Brasília/DF – 2017)

Foto: Nityama Macrini



Instalação Coreográfica *De Carne e Concreto* (Brasília/DF – 2017)

Foto: Mila Petrillo



Intervenção Urbana *Camaleões* (São Paulo – 2015)  
Festival Modos de Existir: Intervenção Urbana (SESC)

Foto: Luciana Lara



Intervenção Urbana *Camaleões* (São Paulo – 2015)  
Festival Modos de Existir: Intervenção Urbana (SESC)

Foto: Luciana Lara



Intervenção Urbana *Sacolas na Cabeça*

Mostra de Dança XYZ (2016 – Brasília/DF)



Fotos: Luciana Lara



Performance-caminhada

Trajeto realizado pelo Instituto Central de Ciências ICC/UnB (2017)

Fotos: Acervo pessoal

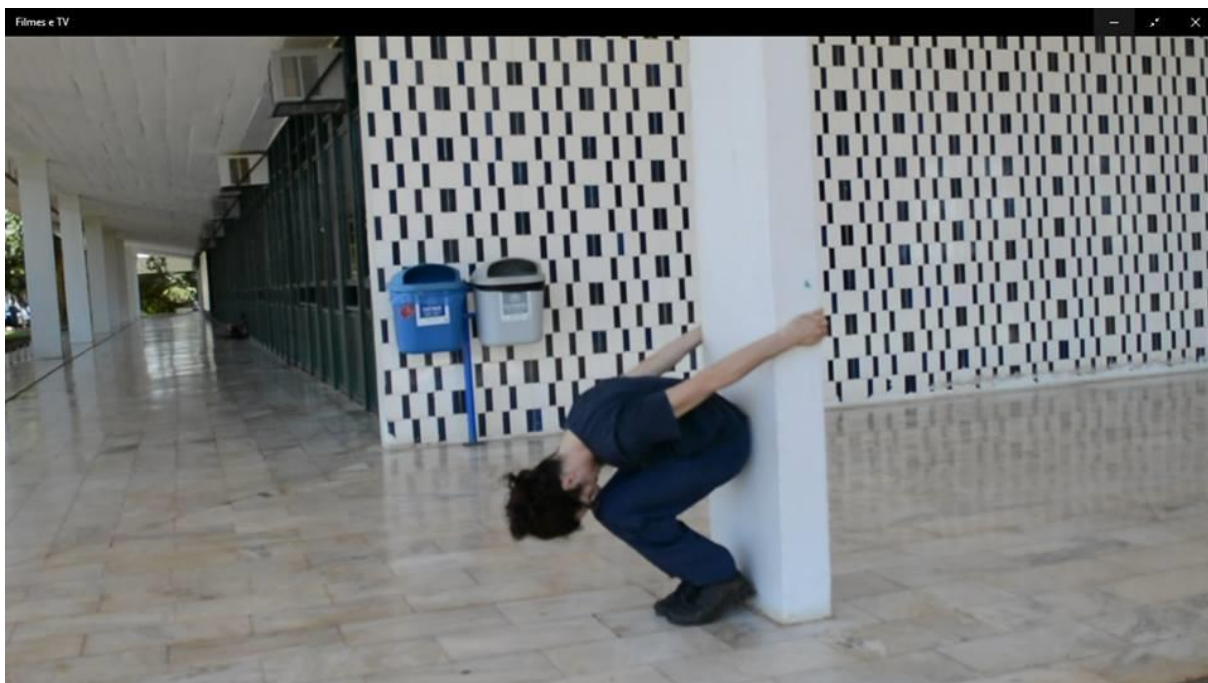




Performance-caminhada *Incomformidade*

Trejo realizado entre o Instituto de Artes e a Faculdade de Educação UnB (2017)

Fotos: Acervo pessoal



## HISTÓRICO DOS TRABALHOS CÊNICOS

### **Um Santo às Avestas – Cia. do Santo**

Direção: Aguinaldo de Souza

Estreia:

Temporada de Apresentações: 23, 24, 25, 26 e 30/09 e 01, 02 e 03/10/2010 – Usina Cultural (Londrina-PR)

Participações em festivais e eventos:

- Teatro FUNCART – Festival Internacional de Londrina (FILO)/ Londrina-PR (23/06/2011);
- Teatro Municipal "Pe. Enzo Ticinelli" – Congresso de Psicologia da UNESP/ Assis-SP (19/10/2011);
- Festival da Estância Turística de Tupã – FESTAETT (2011);
- Festival de Teatro de Araçatuba (2011).

### **Viés – Cia L2 Dança e Teatro**

Direção: Aguinaldo de Souza

Estreia:

05/11/2011 – Teatro Ouro Verde/ 9º Festival de Dança de Londrina (Londrina-PR)

Participações em festivais e eventos:

- Teatro Ouro Verde (07 e 08/11/2011);
- Usina Cultural (20, 21, 22, 27, 28 e 29/04/2012);
- Intervenções - Fragmentos de: Viés no CESA pela Universidade Estadual de Londrina (21/08/2012).

### **Cidade em Plano – Anti Status Quo Companhia de Dança**

Direção: Luciana Lara

Estreia:

Maio de 2006 – Mostra de Dança XYZ no Centro de Dança do DF (Brasília-DF)

Participações em festivais e eventos:

- SESC Palco Giratório. Teatro Garagem-SESC, Brasília-DF (2006);
- Bienal SESC de Dança, Santos-SP (2007);
- Expande Dança no Teatro de Dança de São Paulo, São Paulo-SP (2008);

- Cena Contemporânea – Festival Internacional de Teatro de Brasília. Teatro Plínio Marcos – Complexo Cultural FUNARTE, Brasília-DF, Teatro SESC Paulo Autran, Taguatinga-DF e Teatro SESC Newton Rossi, Ceilândia-DF (2008);
- Mostra de Dança XYZ. Foyer Martins Penna. Teatro Nacional Cláudio Santoro, Brasília-DF (2009);
- Exposição Performática Anti Status Quo 21 anos. Galeria Rubem Valentim – Espaço Cultural 508 Sul, Brasília-DF (2009). Patrocínio: FAC (2008);
- Projeto A.S.Q. Arte-educação – Uma Abordagem Triangular da Dança e Temporada 2009. Teatro Plínio Marcos – Complexo Cultural FUNARTE, Brasília-DF (2009). Patrocínio: FAC (2005);
- Temporada de Circulação do Espetáculo – Projeto A.S.Q. de Circulação nas Cidades Satélites. Teatro SES Paulo Autran, Taguatinga-DF, Teatro SESC Newton Rossi, Ceilândia-DF e Teatro do Centro de Atividades do SESC Gama-DF (2010). Patrocínio: FAC (2008);
- Festival de Teatro Brasileiro - Cena Distrito Federal / Teatro Glauce Rocha – Campo Grande-MS (junho de 2013);
- Teatro SESC Paulo Autran – Taguatinga-DF (julho de 2013);
- Sala Plínio Marcos – Complexo Cultural FUNARTE Brasília–DF (agosto de 2013);
- Teatro Laboratório da FAP (setembro de 2013), Curitiba-PR;
- Teatro Municipal – FITAZ - Festival Internacional de Teatro de La Paz - Bolívia (abril de 2014);
- Teatro Apolo/ Recife-PE (02, 03 e 04/05/2014);
- Teatro Vila Velha/ Salvador-BA (20, 21 e 22/06/2014);

### **De Carne e Concreto – Uma Instalação Coreográfica**

Direção: Luciana Lara

#### Estreia:

Temporada de Apresentações: 5 a 9/11/2014 – Teatro da Praça – Taguatinga-DF

#### Participações em festivais e eventos:

- Espaço Cultural Galpãozinho – Gama-DF (novembro de 2014);
- Galeria Athos Bulcão (novembro e dezembro de 2014);
- Galeria Athos Bulcão – IV Mostra de Dança XYZ (fevereiro de 2016);
- Galeria Athos Bulcão – Cena Contemporânea – Festival Internacional de Teatro de Brasília (agosto de 2016);
- Anexo do Museu da República – MID – Movimento Internacional de Dança (outubro de 2016);
- Mostra XYZ;
- Galpão 3 – Funarte MG/ Festival de Teatro Brasileiro - Etapa Minas Gerais (agosto de 2017);
- Teatro Vila Velha/ Vivadança Festival Internacional – Salvador-BA (abril de 2017);
- Centro de Artes da Maré/ Festival Panorama – Rio de Janeiro (novembro de 2017);

- Tendal da Lapa/ MIT – Mostra Internacional de Teatro – São Paulo-SP (março de 2018);
- Zurich Moves! – Zurique/Suíça (março de 2018);
- Festival Mladi Levi – Ljubliana/Eslovênia (agosto de 2018)

### **Camaleões (Intervenção Urbana)**

Direção: Luciana Lara

Estreia:

Temporada de Apresentações: 5 a 9/11/2014 – Teatro da Praça – Taguatinga-DF

Participações em festivais e eventos:

- Projeto Modos de Existir: Intervenções – SESC Santo Amaro – São Paulo-SP (junho de 2015);
- Festival Mladi Levi – Ljubliana/Eslovênia (agosto de 2018)

### **Sacolas na Cabeça (Intervenção Urbana)**

Direção: Luciana Lara

Estreia:

Temporada de Apresentações: 5 a 9/11/2014 – Teatro da Praça – Taguatinga-DF

Participações em festivais e eventos:

- Setor Comercial Sul – Brasília-DF (fevereiro de 2016);
- Espaço Tendal da Lapa – São Paulo-SP (março de 2018);
- MID – Movimento Internacional de Dança (abril de 2018).