



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

LARA TOSI MODELO

PRÁTICAS COLETIVAS NA CIDADE: ENTRE A PERFORMANCE E O CONTATO
IMPROVISAZÃO

FORTALEZA

2022

LARA TOSI MODELO

PRÁTICAS COLETIVAS NA CIDADE: ENTRE A PERFORMANCE E O CONTATO
IMPROVISAÇÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito para obtenção do título de Mestra em Artes. Área de concentração: Poéticas da Criação e do Pensamento em Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Patricia de Lima Caetano

FORTALEZA

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

M698p Modolo, Lara Tosi.
Práticas coletivas na cidade : entre a Performance e o Contato Improvisação / Lara Tosi Modolo. – 2022.
136 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Fortaleza, 2022.

Orientação: Profa. Dra. Patricia de Lima Caetano.

1. Práticas coletivas. 2. Performance . 3. Contato Improvisação. 4. Escrita da experiência. 5. Cidade. I.
Título.

CDD 700

LARA TOSI MODOLO

PRÁTICAS COLETIVAS NA CIDADE: ENTRE A PERFORMANCE E O CONTATO
IMPROVISAZÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito para obtenção do título de Mestra em Artes. Área de concentração: Poéticas da Criação e do Pensamento em Artes.

Aprovada em 19/08/2022

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Patricia de Lima Caetano (Orientadora)

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Jo A-mi

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Thaís Gonçalves Rodrigues da Silva

Universidade Federal do Ceará (UFC)

AGRADECIMENTOS

À minha mãe e ao meu pai, Elizete e Honorino, pela sabedoria, cuidado, amparo e amor. Por me ensinarem tanto, por estarem sempre comigo, por serem o que de melhor existe em mim.

Às minhas irmãs, Eliz e Luisa, que colorem a pesquisa, passam por dentro e por trás do papel por todo o tempo, me dão força e me impulsionam a seguir com a escrita. Sem vocês, não seria.

Ao Alexandre, pelo amor e carinho de viagens-tempos distantes. Agradeço ao plano de subir morros e de ver nuvens se transformando sempre em outra coisa do que achávamos que era.

À Patricia Caetano, pelas orientações para fazermos essa travessia.

À Jo-Ami, pelas palavras e afetos suscitados em aula e fora delas, por fazer fluir o fluxo de pensamentos de modo poético.

À Thaís Gonçalves, pelo cuidado contínuo e atencioso desde antes mesmo de pensar em vir para Fortaleza, pelas surpresas do percurso.

À Deisimer Gorczewski, por transbordar conhecimento e vivências que nos transformam e nos dá vida.

À Thereza Rocha, pela sua arte de ensinar.

À toda turma do mestrado, pelas partilhas férteis e germinadoras. Em especial à Lidya, Mel, Carol, Levi, Lucas e Wilker, amigos inspiradores que me fizeram passar por esse tempo de um modo mais amparado e tranquilo, sendo colo e pólvora ao mesmo tempo.

Ao pessoal da Vila das Artes, fonte de força e luta diária, em especial a todes do audiovisual. Às companheiras de mesa e conversa Kenya, Cris e Nat, e aos contadores de histórias do NPD, Tiago, Thiago e Mário. Fortaleza não seria tão divertida sem cada um(a) de vocês.

À Marília Carneiro, pelo cuidado, atenção e confiança, por ser inspiração de vida e por me receber sempre de portas abertas ao chão de dança da Mucíná.

À Mylene Corcci, Janaína Franco, Camila Sukhada, Eremita Brito e Lua Alencar, parceiras de dança da Mucíná, que iluminaram o percurso, compartilhando vida e movimento. Pela força bonita da improvisação e dos encontros.

Ao Weber Cooper, Shaba, Rodrigo Cardoso e Panmella Ribeiro, e a todes participantes do I Festival de Contato Improvisação do ES. Pelo contato, pelo improviso, pelas quedas, erros, convívio e encantos pela cidade.

À Tati, pela partilha de vida, história e sua magia de transformar tempos sombrios em riso.

À Bia, Lucas e Gizy, por manterem viva em mim a sabedoria da amizade, em um afeto que só se sabe sentindo, um pedaço de tantos do Rio que guardo em mim.

À Jéssica, pela amizade que nasceu dentro do ônibus, por vir até mim e dizer “a UFC é para o outro lado”. Por tornar a cidade menos rude e por me fazer acreditar sempre em gentilezas.

Ao Pedro, por tantas conversas, filmes e canções. Pela amizade do acaso das ruas.

À Dani, Vânia e Lane, por dividirem comigo suas inquietações, sabedorias e risadas.

À Ruth, pela escuta ativa e sincera, por estar presente a cada vez que a vida dá cambalhota.

Àqueles que acompanham o percurso de longe e enviam pelo vento boas energias e carinho.

Amor é o que une os poros
um a um
formando este tronco
de furos
somos feitos de falhas
vazados por micro vazios
mas temos medo
de tanto mundo por dentro
medo do peito aberto
da mão aberta
dos pés
que caminham muitas vezes
sem chão.

(Viviane Mosé)

RESUMO

Esta pesquisa parte de vivências com práticas coletivas de Performance e de Contato Improvisação como mobilizadoras do pensamento e disparadoras de poéticas corporais. A presente dissertação é movida por uma questão: como criar um corpo que sustenta as intensidades do presente? É no encantamento com um modo de estarmos juntos criando uma ponte entre as duas práticas que cresce um desejo de fazer pesquisa no encontro dos corpos com a cidade. O que emerge de práticas coletivas de Performance no espaço urbano? O que pode o Contato Improvisação em tempos remotos? Que políticas do encontro surgem ao entrelaçar Performance e Contato Improvisação no espaço citadino? Baseada na Metodologia de Pesquisa Somático-Performativa de Ciane Fernandes em diálogo com o conceito de escrevivência de Conceição Evaristo teceu-se uma escrita da experiência que aparece ao longo dos capítulos entremeada junto a artistas e pensadores(as) dos estudos da Performance e do Contato Improvisação como Eleonora Fabião, Tania Alice Feix, Tica Lemos e Steve Paxton. A partir dessas práticas corporais coletivas, alguns assuntos foram se desdobrando a formar uma poética da passagem que transita por temas como o acaso, a potência do encontro e a construção do ser mulher a partir das reflexões de Chimamanda Ngozi Adichie e bell hooks. Na contramão de uma sociedade do desempenho (HAN, 2017), tivemos o intuito de criar espaços de experimentação do corpo que subvertam a lógica do cansaço, pelo desejo de transformar automatismos do cotidiano em experiências sensíveis. O encontro entre Performance e Contato Improvisação se mostrou um caminho estético de importante força política dessas práticas, tanto em telas quanto no espaço urbano. Experienciar a escrita ao se experienciar práticas coletivas de movimento, esteve diretamente relacionado ao imprevisível ao longo da pesquisa, em uma reinvenção constante de si junto com o outro e o espaço.

Palavras-chave: práticas coletivas; performance; contato improvisação; escrita da experiência; cidade.

ABSTRACT

This research is based on experiences with collective practices of Performance and Contact Improvisation as mobilizers of thought and triggers of body poetics. This dissertation is driven by a question: how to create a body that sustains the intensities of the present? It is in the enchantment with a way of being together, creating a bridge between the two practices, that a desire to carry out research in the encounter of bodies with the city grows. What emerges from collective performance practices in urban space? What can Contact Improvisation do in ancient times? What policies of the meeting arise when interweaving Performance and Contact Improvisation in the city space? Based on Ciane Fernandes's Somatic-Performative Research Methodology in dialogue with Conceição Evaristo's concept of “escrivência”, a writing of experience was woven throughout the chapters interspersed with artists and thinkers from Performance and Contact studies Improvisation as Eleonora Fabião, Tania Alice Feix, Tica Lemos and Steve Paxton. From these collective bodily practices, some subjects unfolded to form a poetics of the passage that transits through themes such as chance, the power of the encounter and the construction of being a woman from the reflections of Chimamanda Ngozi Adichie and bell hooks. Against the grain of a performance society (HAN, 2017), we intended to create spaces for body experimentation that subvert the logic of tiredness, through the desire to transform everyday automatisms into sensitive experiences. The encounter between Performance and Contact Improvisation proved to be an aesthetic path with an important political force for these practices, both on screens and in urban space. Experiencing writing when experiencing collective movement practices was directly related to the unpredictable throughout the research, in a constant reinvention of oneself along with the other and the space.

Keywords: collective practices; performance; contact improvisation; writing experience; city.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Steve Paxton and Nancy Stark Smith, performing with Freelance Dance, Northampton, MA, 1980.....	54
Figura 2 - Nancy Stark Smith e Alan Ptashek, Vancouver, BC, 1979.....	55
Figura 3 - Nancy Stark Smith e Andrew Harwood - Northampton, MA, 1985.	55
Figura 4 - Steve Paxton e Lisa Nelson: Performing “Solo and Duet Dancing”, Smith College Crew House, Northampton, MA, 1977.....	56
Figura 5 - Nancy Stark Smith e Nita Little, performing Contact Improvisation with ReUnion, San Francisco Museum of Art, 1976.....	58
Figura 6 e 7 - Contato pelo espaço, iluminação, cor e movimento. Janaína Franco, Eremita Brito, Camila Sukhada, Lua Alencar. (Sessão de improvisação online na <i>Mucíná - Aquela que Dança</i> em 2021)	63
Figura 8 - Movimento de ondulação. Conexão por <i>empatia</i> . Janaína Franco, Mylene Corcci. (Sessão de improvisação online na <i>Mucíná - Aquela que Dança</i> em 2021)	64
Figura 9 - <i>Jam Azul</i> . Conexão por <i>influência</i> e <i>empatia</i> . Janaína Franco, Eremita Brito. (Sessão de improvisação online na <i>Mucíná - Aquela que Dança</i> em 2021).....	65
Figura 10 e 11 - <i>Jam Azul</i> . Eremita Brito, Janaína Franco. (Sessão de improvisação online na <i>Mucíná - Aquela que Dança</i> em 2021).....	66
Figura 12 - <i>Jam Azul</i> . Eremita Brito, Janaína Franco. (Sessão de improvisação online na <i>Mucíná - Aquela que Dança</i> em 2021).....	67
Figura 13 - <i>Jam Canto de ladinho</i> . Mylene Corcci, Eremita Brito, Marília Carneiro, Janaína Franco, Camila Sukhada, Lua Alencar, Lara Modolo. (Sessão de improvisação online na <i>Mucíná - Aquela que Dança</i> em 2021).....	69

Figura 14 - Experimentações entre mulheres, Jam <i>Canto de ladinho</i> . Mylene Corcci, Eremita Brito, Marília Carneiro, Janaína Franco, Camila Sukhada, Lua Alencar, Lara Modolo. (Sessão de improvisação online na <i>Mucíná - Aquela que Dança</i> em 2021).....	74
Figura 15 - Jam <i>Canto de ladinho</i> . Lara Modolo, Mylene Corcci, Eremita Brito, Marília Carneiro, Lua Alencar. (Sessão de improvisação online na <i>Mucíná - Aquela que Dança</i> em 2021).....	77
Figura 16 - Uma conversa em contato com a gravidade. Mylene Corcci, Marília Carneiro, Camila Sukhada, Lara Modolo. (Sessão de improvisação online na <i>Mucíná - Aquela que Dança</i> em 2021).....	81
Figura 17 - Experimentações coletivas no Contato Improvisação. Mylene Corcci, Marília Carneiro, Janaína Franco, Camila Sukhada, Eremita Brito. (Sessão de improvisação online na <i>Mucíná - Aquela que Dança</i> em 2021).....	84
Figura 18 - Diálogo gestual em contato. Mylene Corcci, Lara Modolo. (Sessão de improvisação online na <i>Mucíná - Aquela que Dança</i> em 2021).....	85
Figura 19 - Contato Improvisação em telas. Mylene Corcci, Eremita Brito, Marília Carneiro, Janaína Franco, Camila Sukhada, Lara Modolo, Lua Alencar. (Sessão de improvisação online na <i>Mucíná - Aquela que Dança</i> em 2021).....	86
Figura 20 - Conversa gestual por <i>influência</i> . Camila Sukhada, Lara Modolo. (Sessão de improvisação online na <i>Mucíná - Aquela que Dança</i> em 2021)	87
Figura 21 - Contato Improvisação em telas. Mylene Corcci, Eremita Brito, Marília Carneiro, Janaína Franco, Camila Sukhada, Lara Modolo, Lua Alencar. (Sessão de improvisação online na <i>Mucíná - Aquela que Dança</i> em 2021).....	88
Figura 22 - Estudo de giro no chão. (I ESImContato, Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022) .	93
Figura 23 - Estudo da queda. (I ESImContato, Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022).....	94
Figura 24 - Estudo de tensionamento a partir do bambu. (I ESImContato, Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022)	95

Figura 25 - Pequenos voos Contato Improvisação. (I ESImContato, Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022)	96
Figura 26 - Experimentações coletivas. (I ESImContato, Cachoeiro de Itapemirim – ES)	97
Figura 27 - Transferência de peso. Espaço Cultural Viva. (I ESImContato, Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022)	99
Figura 28 - Ponto de contato, peso e contrapeso. (I ESImContato, Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022)	100
Figura 29 - Estudo de voos. (I ESImContato, Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022).....	101
Figura 30 - Estudo de voos. (I ESImContato, Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022).....	102
Figura 31 - Exercício de cardume. (I ESImContato, Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022) .	104
Figura 32 - Estudo do chão. (I ESImContato, Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022).....	105
Figura 33 - Estudo da queda. (I ESImContato, Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022).....	106
Figura 34 - Intervenção I ESImContato. (Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022)	108
Figura 35 - Intervenção I ESImContato. (Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022)	109
Figura 36 - Intervenção no caminho entre praças. (I ESImContato, Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022)	110
Figura 37 - Interação com artista de rua malabarista. (I ESImContato, Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022)	111
Figura 38 - Prática performativa de CI na Praça de Fátima. (I ESImContato, Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022)	112
Figura 39 - Prática performativa de CI na Praça de Fátima. (I ESImContato, Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022)	113
Figura 40 - Intervenção no ponto de ônibus. (I ESImContato, Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022).....	114

Figura 41 - Intervenção próximo ao Rio Itapemirim – ES, 2022	116
Figura 42 - Ponto de ônibus no caminho entre uma praça e outra, (Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022)	117
Figura 43 - Momentum no ônibus em Cachoeiro de Itapemirim e parede da sala de experimentações do I ESImContato, 2022	118
Figura 44 - Jam na Praça de Fátima, (Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022)	119
Figura 45 - Caminhando entre praças. (Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022)	120
Figura 46 – Jam na Praça de Fátima, (Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022)	1201
Figura 47 - Adentrando a Jam na Praça de Fátima. (Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022) .	122
Figura 48 - Prática performativa de Contato Improvisação. (I ESImContato, Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022)	125
Figura 49 - Prática performativa de Contato Improvisação. (I ESImContato, Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022)	126

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	O ENCONTRO COM AS PRÁTICAS COLETIVAS PERFORMATIVAS: EXPERIÊNCIAS COM O CORPO DA CIDADE	24
2.1	Movências de um corpo que sente a cidade	25
2.2	Prática coletiva de performance em fortaleza	26
2.3	Das surpresas do caminho: os desvios da pesquisa	39
2.4	Abordagem somática de construção de pesquisa	46
3	O ENCONTRO COM A PRÁTICA COLETIVA DE CONTATO IMPROVISAÇÃO: EXPERIÊNCIAS COM O CORPO EM TEMPOS REMOTOS	49
3.1.	Estar em coletividade: uma política do encontro	50
3.2.	Breve história da prática de Contato Improvisação	52
3.2.1.	História do Contato Improvisação no Brasil	59
3.3.	O que pode o Contato Improvisação em tempos remotos?	61
3.4.	O que surge de uma prática entre mulheres?	68
3.5.	Notas sobre a imagem	85
4	ENCONTRO ENTRE PRÁTICAS COLETIVAS NA CIDADE: UMA EXPERIÊNCIA ENTRE CONTATO IMPROVISAÇÃO E PERFORMANCE...	91
4.1.	I ESimcontato: Festival de Contato Improvisação do Espírito Santo	92
4.2.	De volta à cidade: o contato presencial	92
4.3.	Performance-contato: entre as duas práticas	107
4.4.	Uma prática coletiva: dificuldades e questões	123
5	CONSIDERAÇÕES EM MOVIMENTO	127
	REFERÊNCIAS	131

1 INTRODUÇÃO

Começar uma escrita dissertativa implica tantos possíveis começos que decidi iniciar em tempos longínquos, quando eu tinha pés ainda mais pequeninos, grandes dentes e orelhas que só a idade de 9 para 10 anos permite. Foi nessa época que esbarrei com uma vivência corporal que deslizava entre o caminho da dança clássica, neoclássica e contemporânea como quem descobre um novo corpo a cada mergulho. Foram dez anos de trabalho corporal que me trouxeram uma prática encarnada de saberes motores e sensoriais como base para construir a vida por meio de uma escuta da poesia do corpo.

Essas experimentações abriram espaço para territórios sensíveis, para uma produção de vida e corpo que ampliaram meu modo de ver, sentir e perceber diferentes métodos de pesquisa corporal. Deixamos ir o que já não nos move e acolhemos novos mergulhos. Todos esses movimentos com o corpo compõem essa pesquisa. Ir à praia, ao cinema, a um curso, ao trabalho, estar só, fazer junto, pensar, escrever, balançar na rede. O corpo não para de pesquisar. Imersa nesse processo, também entendo a escrita como uma experimentação constante e mutável, sobretudo, como uma troca contínua de atualizações e expansões do processo poético das vivências nos corpos.

Esse estudo se dá em meio à experiência de não ser daqui do Ceará. Nasci em Vitória (ES), fiz graduação em Cinema e Audiovisual em Niterói (RJ) e me aventurei na pós a vir conhecer Fortaleza (CE) de corpo e arte. Desejo de errância e de encontros. Durante a graduação, busquei aprofundar meus estudos acadêmicos em subjetividades presentes nas maneiras de se relacionar com o corpo, isto é, os modos de governo dos corpos em diferentes modos de dançar, com foco em videodanças. Na busca de continuar a pesquisar nessa direção político-prática sigo agora atenta às potencialidades do corpo em movimento em duas práticas coletivas: a Performance e o Contato Improvisação (CI¹).

Essas práticas de movimento provocam no corpo uma certa emancipação, uma maior autonomia, ativam modos de lidar com os desequilíbrios, com a criação a partir de um não saber, com o improviso e com uma ludicidade própria do corpo. Ambas as práticas me dão

¹ CI é a sigla para Contato Improvisação e aparecerá ao longo do texto desta Dissertação.

pistas sobre modos de produzir uma relação transformadora com o corpo a partir do encontro, do imprevisível, do rearranjo no instante, da potência do acontecimento.

Para tanto, essa pesquisa flui - em um primeiro momento - a partir do encontro com a prática coletiva de Performance, com a força da performatividade de corpos na cidade. É deste lugar que iniciamos o movimento. Em seguida, a pesquisa é atravessada por uma pandemia mundial, e me vejo confinada, isolada, tanto do contato presencial com outros corpos quanto do espaço urbano, motores iniciais deste estudo. É quando encontro a prática coletiva de Contato Improvisação e me envolvo com o grupo de pesquisa prática da Mucíná² em modo online, conforme os decretos de isolamento social. Passado esse tempo remoto, nosso terceiro movimento é voltar para a cidade a fim de unir os saberes corpóreos de ambas as práticas estudadas, Contato Improvisação e Performance, para pensar este lugar entre essas duas práticas abertas à imprevisibilidade do encontro e profundamente conectadas com a vida.

A partir dessas práticas corporais importa que a escrita flua de modo a abarcar as movências (o que me move e faz mover, ou ainda, o desejo), que movem a pesquisa, tanto no sentido da palavra, quanto do corpo, abrindo um campo de experimentação com as surpresas poéticas de um tempo movente. Encontro com o corpo por muitos caminhos diferentes e construo esse percurso em aprendizados que ampliam um sentir a si, ao outro e ao espaço de uma casa-corporalidade.

O que emerge de práticas coletivas de Performance no espaço urbano? O que pode o Contato Improvisação em tempos remotos? Como é entrelaçar Performance com Contato Improvisação no espaço citadino? E a questão que começou a se delinear para mim no momento de pandemia e movimenta toda a pesquisa: como criar um corpo que sustenta as intensidades do instante presente³?

Durante o desenrolar das vivências vou achando pistas para estas perguntas. A esta pesquisa, que tem por base as minhas experiências com essas duas práticas coletivas, importa passar e mover. A fluidez de se ir de um movimento a outro, de um lugar a outro, e por meio da escrita, abrir passagem, ser passagem. Este estudo é uma travessia que chama para dançar temáticas

² MUCÍNÁ - aquela que dança. A Mucíná é um centro de pesquisa educacional e interdisciplinar, criado pela artista-pesquisadora Marília Carneiro (foi aluna de Nancy Stark), que tem como eixo organizador a improvisação a partir do método de Contato Improvisação criado por Steve Paxton nos Estados Unidos no ano de 1972.

³ Um presente pandêmico, um presente de pesquisa junto a um trabalho integral, um presente em um lugar desconhecido para mim, o presente que perpassa o meu corpo durante o mestrado.

que rodopiam e se entregam a uma nova dança, como uma poética da passagem. Entendo por meio desses movimentos de passagem uma consistência e diversidade de saberes e práticas a partir da experimentação. O corpo se conecta com a escrita e o espaço ao redor visto que uma alteridade não cessa de nos rodear, em um campo cada vez mais abrangente, de algo tanto mais insuficiente de abarcar em uma pesquisa ou em um recorte: as movências. Sejam elas escritas, gestuais, metafóricas, ao pé da letra ou poéticas.

A dissertação foi estruturada de modo a seguir esse fluxo, um texto que foi acontecendo conforme o empuxo da escrita que emergia das experiências vividas com o corpo nas práticas corporais, como também, do trânsito entre cidades, entre o Sudeste e o Nordeste. Tendo em vista que o acaso fere o plano e modifica o previsto, fui deixando aos poucos de assumir previamente os rumos da pesquisa e comecei a dar o tempo dela de se constituir comigo e, agora, com você. O acaso, neste sentido, é aquilo que irrompe com força, como aconteceu com o meu encontro com a Performance inicialmente, com o Contato Improvisação em meados do percurso e com o que estou chamando nesta pesquisa de “performance-contato”, um lugar entre as duas práticas, já ao final desta jornada. Minha busca foi de provocar lampejos de acaso na interseção da escrita com o corpo, assim como acontecia no cotidiano dessas práticas coletivas. Uma escrita encarnada traçando linhas por meio do eixo corpo-escrita-cidade, que nasce na abertura aos encontros que tem se dado neste processo.

Na busca dessas faíscas de desejo pela pesquisa, a escrita muitas vezes foi se dando disforme, correndo mais livremente, como é comum à pesquisa em artes, em que pretendemos ir abrindo caminhos a partir de experimentações. Meu intuito foi o de que ao adentrarmos o texto ele pudesse se desdobrar ainda para muitas direções e lugares e tomasse o espaço necessário do ambiente que você leitor/a/e se encontra agora. Já olhou com atenção como ele é, quantas formas, cores e quinas o habitam, quanto espaço possível de mexer os braços, balançar o pescoço, esticar as pernas, sim, tente se alongar um pouco, perceba seu corpo por um tempo de silêncio para continuarmos a travessia.

Feito isso, resta dizer que a escrita desta dissertação é movida pelas marcas. Segundo Suely Rolnik (1993), as marcas no corpo são a matéria-prima do pensamento. Para ela, as marcas são estados inéditos produzidos em nosso corpo, estados esses que instauram aberturas para a invenção de um novo corpo. A prática do pensamento, portanto, se dá em um misto de acaso, necessidade e improvisação, por encontros em que se produz diferença, necessidade de criar e corporificar.

Assim, neste tipo de trabalho com o pensamento o que vem primeiro é a capacidade de se deixar violentar pelas marcas, o que nada tem a ver com subjetivo ou individual, pois ao contrário, as marcas são os estados vividos em nosso corpo no encontro com outros corpos, a diferença que nos arranca de nós mesmos e nos torna outro (ROLNIK, 1993, p. 244).

Se uma poética da escrita apresenta a linguagem enquanto força motriz de materialização, uma poética do corpo busca chamar a atenção para o indizível e invisível, para o campo das sensações, também como dimensão material do corpo. As tessituras que emergiram entre as vivências proporcionadas pelas práticas de Performance/Contato Improvisação e a prática de uma escrita da experiência trouxeram para essa pesquisa uma dimensão amplificadora da coexistência entre dizer e sentir. Produção de vozes e multiplicação de afetos. “É no entrelaçamento entre intencionalidade e sensibilidade que a escrita é produzida” (DUTRA; DIAS, 2014, p. 420).

Junto a Jorge Larrosa (2002) pretendi captar aromas mais voláteis e dispersos, colher o timbre dos livros e fazer da escrita uma aventura. Ao fazer um registro sensorial, o autor busca multiplicar perspectivas, uma vez que, para ler, é preciso que se abra os ouvidos, apure-se o olfato, sensibilize-se o tato, o gosto e o ventre. Com isso interessa à pesquisa “ler os textos estando atento, à espreita dos problemas que eles colocam, às vezes ler nas suas entrelinhas, nos poros onde a escrita respira, captar suas ideias, suas lufadas de ar fresco” (KASTRUP, 2018, p. 91).

Uma nova arte da leitura que seja sensível ao tempo e à gestualidade do estilo, que perceba o valor da força vital que expressa, que não busque nela nenhuma verdade (...) O que busca é expressar uma força que se combine com outras forças, com outras experiências, com outros temperamentos, e os leve além de si mesmos (LARROSA, 2002, p. 21).

De acordo com o autor, é preciso uma linguagem ágil e em movimento que ao ensinar a pensar, ensine a bailar, a ler, a escutar e a falar. Precisamos de uma língua na qual façamos uma experiência singular de cada uma dessas ações. Uma experiência “na qual algo nos aconteça, incerta, que não esteja normatizada por nosso saber, nem por nosso poder, nem por nossa vontade, que nunca saibamos de antemão aonde nos leva” (LARROSA, 2014, p. 72).

Desta forma, a estrutura da pesquisa possui modos específicos, é por essa escrita viva e sensível que busquei viabilizar a criação pelo corpo, aberto, mutável e repleto de mistérios. Isso implica uma escrita poética que recusa uma assepsia e dureza do texto. Abriga, enfim, a sintonia entre espaço, ser e meio, natureza e cultura, micro e macropolítica, somática e performatividade (FERNANDES, 2018).

Esta pesquisa não é sobre criar uma obra de arte, imagens, ou um produto final, e sim sobre os modos coletivos de criar um lugar, inventar espaços possíveis de dança e alegria, perceber o que surge e que escrita me dispara. É sobre criarmos no instante uma política do encontro, e em um instante sempre impossível de se capturar, visto que se vive naquele momento e passa, prazeroso e impermanente, um lugar de aberturas corporais e poéticas, dentro e fora da pesquisa.

Escrever sobre essas marcas e movências tem o intuito de produzir por meio da escrita de si uma memória coletiva das produções estéticas e políticas desses encontros. Escrever faz reverberar o instante que não se encerra no que passou, mas no campo criativo que se abre ao elaborar o processo. Deste modo, a experiência vivida, infinitamente descontínua, fugaz e controversa - aberta às imprecisões da aleatoriedade do acaso - atravessa a escrita. “Uma letra assumidamente suja, borrada, inconclusa, torta, que não pressupõe um mundo de acontecimentos supostamente organizados diante do próprio olhar” (ROCHA, 2012, p. 1). De acordo com Thereza Rocha, pesquisadora de dança, professora e dramaturgista, uma escrita de processo trata-se de uma escrita política, visto que enfatiza ao invés de esconder, a esfera ficcional dos textos calcados na experimentação e experiencição do mundo, assume a ficção da/na criação de mundo e verdades. Uma escrita que viabiliza esses modos de dizer, rascunhados, em processo. “A escrita como lugar de ensaios de existir” (ROCHA, 2012, p. 6). Um modo de produção de conhecimento imiscuído com as vivências cotidianas.

Desta forma, baseio-me na metodologia somático-performativa de Ciane Fernandes, performer, pesquisadora e professora da UFBA. De acordo com a artista pesquisadora criadora da abordagem, os princípios de sua metodologia não são traduzidos em um sistema, e sim em ritmos, pensamento que se dá a partir do movimento. O processo de pesquisa se estrutura a partir da prática, descobre-se e se constrói o texto a partir das práticas somáticas e performativas das artes do corpo. Os processos vivenciados produzem os percursos da pesquisa, a partir da arte, não paralelo ou sobre a arte, e sim o próprio processo como modo de redimensionar e guiar a pesquisa: prática como eixo da escrita (FERNANDES, 2018). Das premissas da metodologia somático-performativa retiradas do livro *Dança cristal - da arte do movimento à abordagem somático-performativa* de Ciane Fernandes (2018) destaco as seguintes para tornar nítido os contornos metodológicos deste estudo:

“5. todas as fases da pesquisa estão conectadas com o/no todo, integrando dinamicamente pesquisador, tema e contexto;

11. pesquisa é repadronização, mudança ad infinitum, avançando ao recuar;

15. integração de identidades num soma fluido: sujeito e objeto, realizador e observador, artista-criador e pesquisador-analista;
17. primazia da relevância autônoma, consistência somática e inovação espontânea, sem pressão quantitativa;
19. pesquisa é um compartilhar de pulsões (público, espaço, intervenção e escrita como dinâmicos), não competitivo, mas colaborativo, coletivo, politicamente pulverizado; reconhecendo e valorizando autonomias auto-organizadoras inter-relacionais;
21. valorização da intuição, que se manifesta em insights, imagens, visões, sensações, senso-percepções, etc.;
36. pesquisa é mistério; decifrar tudo seria a morte da pesquisa” (FERNANDES, 2018, p. 122-124).

De acordo com Fernandes (2018) a pesquisa em artes cênicas abarca o corpo como autor, criador e pesquisador; assim como estudo, estudado e estudante. Como o meio e o fim, ou como tema e método, para que seja possível responder questões sobre como, quem, o que e onde.

Mas não precisamos iniciar pelo começo da tese, mas sim pelo começo da escrita. Por mais estranho que possa parecer para nossas mentes cartesianamente formatadas, a escrita começa no movimento, assim como a música começa no silêncio, e a dança, na pausa. Como anuncia a letra da música infantil de Arnaldo Antunes: “o silêncio é o começo do papo... O desejo é o começo do corpo... A batalha é o começo da trégua” (FERNANDES, 2008, p. 2).

Com a pesquisa, criamos lugares intersticiais, não lineares, nem previsíveis, entre-lugares de uma escrita que se inicia no movimento, conectada com o corpo e suas características singulares, uma escrita que nasce das práticas corporais coletivas. Escrita esta que abarca sensações, vestígios, imagens, poemas meus, poemas de outras como modos de organizar dinamicamente a pesquisa. O conceito de “escrevivências” de Conceição Evaristo trabalhado no segundo capítulo também me ajuda a dar consistência metodológica, visto a característica de produção da escrita a partir da experiência de ser mulher. Ao longo da dissertação vou inserindo e/ou criando alguns trechos literários e imagens de forma mais solta, de modo a produzir a escrita a partir de uma construção de saberes pelos fragmentos, um texto que se abre às livres associações entre poesia e teoria, como um dispositivo poético da escrita da experiência.

Desta forma, o capítulo “O encontro com as práticas coletivas performativas: experiências com o corpo da cidade” apresenta os passos iniciais deste estudo que se constrói à medida que se adentra o território prático de pesquisa. É quando começo a sentir a cidade de Fortaleza e acontece o encontro com o primeiro ponto de interesse da pesquisa: a prática coletiva de

Performance na cidade. Eleonora Fabião e Tania Alice são as principais autoras para dar consistência aos estudos da Performance, para pensarmos um “ativismo” (ALICE, 2013) coletivamente e “programas performativos” (FABIÃO, 2009; 2013) na cidade. Refletimos sobre o espaço citadino ser regido por dinâmicas de “coreopólicia” (LEPECKI, 2011) e como por meio da Performance podemos provocar rupturas no senso comum de se habitar a cidade. Este território potencial do acaso me desperta para questões políticas do corpo (coletivo e feminino) e me abre para o encontro com o imprevisível da força performativa assim como com um “corpo-campo-coletivo” (RESENDE, CAETANO, TORRALBA, 2018). É ainda neste capítulo que nos acontece a surpresa de uma pandemia mundial e seus desdobramentos em um isolamento do convívio social e do espaço urbano. Aqui pensamos a importância de experiências sensíveis provocadas pelas práticas de corpo frente a uma “sociedade do cansaço e sociedade do desempenho” (HAN, 2017) na qual vivemos. Junto à Ailton Krenak e Suely Rolnik vamos costurando uma escrita da experiência sobre nosso tempo.

Já no capítulo “O encontro com a prática coletiva de Contato Improvisação: experiências com o corpo em tempos remotos” exploramos o segundo ponto de interesse, a prática coletiva de Contato Improvisação. Contextualizo a prática em linhas gerais a partir de Steve Paxton (1992; 1997; 2013; 2015; 2022) e Tica Lemos (2015), e penso junto a Romain Bigé (2020) modos políticos anárquicos da prática. Após a história do surgimento do Contato Improvisação, atento para o que emerge dessas experiências online com o grupo da *Mucíná - aquela que dança*. Busco me aprofundar sobre os conceitos da prática e da vivência em si, para descobrir novas formas de fazer contato pela imagem ao vivo. É um capítulo no qual acolho as urgências, acasos e imprevisibilidades de um percurso pandêmico e reinvento uma pesquisa na cidade para tempos remotos, sem perder de vista as práticas coletivas. Atravessada pela peculiaridade do que temos vivenciado em um contexto de isolamento, telas e redes, me debruço sobre o que pode o corpo em meio a esses tempos sem a presença física de outros corpos. Estar com mais pessoas com vontade de continuar a pesquisar as possibilidades do corpo foi um modo que encontrei de passar por este momento. A partir de um outro acaso, ao observar um grupo apenas de mulheres, disparo reflexões acerca da construção cultural de nós mulheres aproximando-me das autoras Chimamanda Ngozi Adichie (2014; 2018) e bell hooks (2018). Ao pensar estes corpos que se experimentam no espaço emergiu um espaço movente de produção de conhecimento, estéticas e poéticas pelo próprio corpo a partir de “escrevivências” (EVARISTO, 2008) dessas vivências do corpo com a imagem e do corpo com a prática. Uma poética da

escrita como uma poética do corpo. A partir de poemas meus e de outras autoras construo essa escrevivência com mais ênfase neste capítulo, embora ela apareça em toda a dissertação.

Por fim, o capítulo “O encontro entre práticas coletivas na cidade: uma experiência entre Contato Improvisação e Performance” une as duas práticas coletivas: Performance e Contato Improvisação. Aqui pretendemos encontrar um lugar entre as duas linguagens e assumir o que de interessante pode surgir nesse caminho, novamente na cidade, sempre em coletivo. O capítulo final aparece como uma possibilidade de tecer os vínculos dessas duas práticas coletivas, não como um capítulo de resultados, e sim, uma continuação dos processos no corpo. Descubro assim, um espaço limiar entre a Performance e o Contato, um lugar indefinido de ação do corpo em estado de potência. Uma potência que desloca as funções mais pragmáticas e usuais do corpo para abrir a novos sentidos e sensações, é neste lugar indeterminado que encontro uma liberdade para viver a arte no corpo. Buscamos nessa junção um lugar transitório, exposto e escondido, apenas lampejos de uma prática e de outra, visto que é já outra coisa, transforma-se ininterruptamente a partir do encontro. Fernandes (2014) fala sobre uma conexão entre Dança e Performance e nos ajuda a pensar sobre esse intervalo conectivo, somático-performativo entre as práticas que não é nem isso, nem aquilo, porque tudo isso junto. É assim que encontro com um corpo artista, corpo resistência, corpo que afeta outros corpos, corpo-campo-coletivo. A força política e artística transformadora de ocupar a cidade coletivamente, de fazer “coreopolítica” (LEPECKI, 2011), de partilhar movimentos e afetos neste espaço. Com a fluidez e os desequilíbrios do Contato Improvisação e com as “zonas de desconforto” (FABIÃO, 2009) da Performance, habitamos uma cidade que se inscreve em nossos corpos enquanto nos inscrevemos nela nos processos artísticos vivenciados.

Mais do que definir o que é Performance ou o que é Contato Improvisação, a esta pesquisa interessa buscar o caminho que as experiências coletivas me fizeram perceber entre uma prática e outra. Encontrar esse espaço limiar é abrir um campo de intensidades com todas as cores possíveis entre duas cores. Assim, fundamos novas práticas, linguagens, um lugar ainda a ser preenchido com nosso próprio mapa a ser construído enquanto percorremos o trajeto.

Algo de curioso e misterioso rondou esta atitude de partir em busca de algo que ainda não sei. A vinda para Fortaleza vem ao encontro da formalização de um desejo antigo de percorrer novas paisagens, de continuar a desbravar vários Brasis, e ainda de um impulso por atentar para outros modos de espacialização. Acredito na força dos encontros - entre pessoas, entre lugares e entre práticas - como um modo de aprendizado potente. Novos modos de ser e estar no espaço, de corporificar elementos culturais e afetivos, de se passar de um lugar ao outro, com todas as

mútuas transformações que este deslocamento implica, como uma contínua mudança de lugares e percepções.

Por isso é fundamental uma metodologia inventiva como a metodologia somático-performativa de Ciane Fernandes que acolhe desvios, acasos e surpresas próprias do caminhar. Acompanho esse processo de um corpo que se produz coletivamente de forma a desvelar o que pode vir a ser uma prática corporal em processo de escrita, sempre inacabado, impermanente e em trânsito. Pesquisar neste sentido tem algo a ver com inventar modos de escrita, e a capacidade de criar contexto e corpo, um modo artístico de viver cotidianamente. Um percurso imanente que não para de compor corpo ao som múltiplo dos corpos. O eco de reconfigurar a cidade com o corpo e o corpo com o tecido heterogêneo da cidade.

**2 O ENCONTRO COM AS PRÁTICAS COLETIVAS PERFORMATIVAS |
EXPERIÊNCIAS COM O CORPO DA CIDADE |**

2.1 Movências de um corpo que sente a cidade

*Este caderno com suas páginas em
branco, me atrai e ao mesmo
tempo me perturba, como a rua.
(Alba de Céspedes)*

Pisei em terras fortalezenses em uma terça-feira ensolarada. O sol amarelo vivo batia no asfalto e me devolvia calor às faces. O som intenso me barulhava gritos e buzinas, motores e falas aceleradas aos ouvidos. Era o primeiro contato com Fortaleza, cidade dos mil graus e dos ventos. E aqui desembarcava em busca de sentir a cidade. Escutar suas tantas vozes. Seus boleros urbanos balbuciantes. O tanto de desconhecido que me rodeava em suas ruas e esquinas inexploradas sussurrava meu passado pelo asfalto movediço a cada passo, inebriava o presente e pairava uma atmosfera incerta de futuro pelos becos e praças.

Sentia os pés. Sentia o chão. Fortaleza me dava a sensação de qualquer coisa forte e fluida, e ainda, fugaz. Cheguei sem saber quanto tempo permaneceria. Fazia cara de achada, reconhecia por dentro o tanto de perdida, acolhia o quanto de misterioso que a fortaleza me era. Estrangeira de mim me deixei estar nos primeiros dias a procurar, procurar, procurar. A percorrer compridos trechos da cidade a pé. A sentir meu corpo ir descolando de mim, toquei mais perto. Afastada de tudo que era aparentemente fixo. Camadas e mais camadas sobrepostas de um delírio viajante. A apalpar a cidade com os olhos, o nariz e os ouvidos. Escutar sua respiração colada à minha, ora ritmada, ora mal ouvida. Seus pixos a saltar-me os olhos, seu rosto a cair-me o queixo. O contato-chão, a mudança de pele, o vapor quente a me acompanhar. Sentia meu corpo descolar pouco a pouco de antigas cidades. Assim como as relembrar. Longe de todos os espaços que me eram mais ou menos conhecidos sentia que neste novo lugar meu corpo se abria à experimentação em um estado mais poroso, de um modo mais atento.

Todas as sensações urbanas me atraíam. O paradoxo de achar pertencimento em um lugar ao qual eu não pertencia. Continuava a ouvir como batia o som da cidade junto ao meu. Me abria ao inusitado ao não percorrer um caminho traçado. Para cima e para baixo das ruas sem nome, das casas sem números, das esquinas com cores e dos pontos com cheiros. Era o momento de iniciar uma deriva. Ela já havia começado. Me guiava por uma conexão afetiva com cada espaço.

Lugares-passagens e lugares-abrigos. À noite me invadia o medo de ser mulher e estar longe de todos por ruas e mais ruas, correndo trechos desertos, pegando ônibus sem saber ao certo o número e quando descer. Reparava os sons em cada parada para atravessar a rua. Sentia o sol que maltratava com força meus passos em ruas e retas. O inesperado me acompanhava a cada respiração como sombra, a cada virar de esquina dos meus ossos. Eu seguia na busca de me aventurar na provocação desses deslocamentos para descobrir novos modos de habitar, cuidar e conviver na cidade.

De uma cidade a outra, de uma escrita a outra, de um corpo a outro começo a remexer as palavras e refazer o corpo. Me aninho nas palavras desse novo lugar. Percorro a cidade e vejo as veias das ruas. Entre nós digestivos. Células casas. Qual rua do corpo “cidadeia” em mim? Qual cidade me corporifica matéria muscular? Me vejo cidade que fala. E pulsa.

Ao orbitar essa atmosfera de um território movente, toda essa vivência vai aos poucos atravessando a pesquisa, e eu sigo experimentando esta abertura aos incessantes deslocamentos e desestabilizações. O processo de pesquisa se desenrola flexível e contagiado pelo que vai acontecendo em meu corpo estranhamente estrangeiro, ao mesclar memórias, escritas avulsas, dias e entretempos sobre as vivências.

2.2 Prática coletiva de performance em fortaleza

O passado nunca passou; o passado está ainda e sempre a passar; a memória é um motor de presente.
(Thereza Rocha)

Com que pessoas e ambientes artísticos poderia me deparar em um solo tão distante de onde vim? Já tendo tateado um pouco do espaço, minhas buscas convergiram para experiências diversificadas. Escolho trazer algumas performances criadas coletivamente em uma dessas vivências com e na cidade de Fortaleza que me deixaram marcas, em uma Residência Artística na Vila das Artes⁴, localizada no centro da cidade.

Ministrada pelos performers Waldírio Castro e Eduardo Bruno, a *Residência Artística no Espaço Não convencional e/ou Urbano* teve duração de duas semanas e meia e deu início a uma imersão sensível e intensa na cidade de Fortaleza, o que nos fez gerar, em conjunto, processos artísticos de natureza performativa.

No primeiro dia, logo de imediato iniciamos as atividades. Lemos textos e iniciamos uma série de discussões que entrelaçavam cidade, cotidiano e nossos intuitos com ações performativas. Uma breve conversa em sala e já a proposta: ler pela cidade. O exercício era apenas um primeiro contato do que estava por vir nos próximos dias. Eu estava receosa de habitar o centro da cidade

⁴ Complexo cultural da prefeitura de Fortaleza coordenado pela Secretaria Municipal de Cultura (Secultfor) em parceria com o Instituto Cultural Iracema.

pelo período noturno e com medo do caminho de volta para casa, então não demorei a ir embora. Cheguei em casa ainda muito instigada pelas criações coletivas que elaboraríamos durante o período da residência. Já tentava esboçar e imaginar como levaria isso tudo.

Fortaleza é uma cidade com aproximadamente 2,7 milhões de habitantes, com altos índices de violência, principalmente contra as mulheres. Fui percebendo aos poucos que eu podia ter encontrado um modo de sentir e habitar a cidade mesmo sendo mulher e sem ser daqui, tanto pela força de estar com mais pessoas, como pelo fato das mesmas conhecerem a região na qual eu, aos poucos, ia me adentrando e circunscrevendo meus passos. Frequentar o território por este tempo na presença dos(as) demais residentes fez parte do meu processo de adaptação na cidade. Entendi que para a Performance acontecer é necessária uma coragem no corpo, e, coletivamente, era uma forma de estar um pouco mais segura para vivenciar esses encontros.

A Residência foi desenrolando e eu cada vez mais imersa nas atividades de escuta da cidade. Criamos aos poucos um espaço de experiências sensíveis no espaço urbano. Proposições de caminhar pela cidade ouvindo os mais variados sons que ela oferece abriram um campo da escuta muito potente para criação das performances. Ao sair, passa um avião, e sou acometida por barulho de buzinas, freios de automóveis, motos velozes. Apuro os ouvidos. Sempre seguir o som. Sinal de garagem, som de músicas diversas, conversas, passos... O horário das seis horas da tarde ajudava a imersão nesse tipo de proposição sonora.

Também fizemos um exercício de passear de olhos vendados em duplas espalhadas. Cada experimentador, com venda nos olhos, passeava de braços dados com sua dupla, que servia de guia ao liderar a rota (sem deixar a pessoa cair/bater) e narrar o que via ou o que mais lhe chamava atenção no percurso. Além de ficarmos com a escuta, o olfato e o tato aguçados, foi interessante saber o que outra pessoa achava relevante narrar do caminho pela cidade, assim como perceber os olhares curiosos sobre quem eu acompanhava de olhos vendados.

Em outro momento, fizemos massagem coletiva posicionados em fila, um fazendo no outro da frente, e trocando a primeira pessoa da fila, que passa para o final da fila de tempos em tempos. Proposições como a de nos deitarmos no chão da cidade por meia hora para assistirmos o dia escurecer, abriram para uma experiência de se atentar às dimensões do solo (concreto, grama), à temperatura, à perspectiva do plano horizontal da cidade verticalizada, percepções outras, exercícios que despertavam novas relações sensíveis com a pólis.

O centro da cidade foi nosso ponto de partida e local de encontros, o lugar do fazer, e aos poucos fui percebendo algo neste processo: as proposições que íamos realizando pela cidade como um

treinamento *artivista*. Isto é, uma “atividade de diluição de fronteiras entre arte e movimento social ativista e procedimento de resistência dentro do contexto de homogeneização, massificação e controle coletivo exercido pela máquina produtivista” (ARAÚJO; ALICE, 2013, p. 14).

Os pesquisadores e performers Tania Alice e Antônio Araújo (2013), dizem que as ações disruptivas – interrupções no curso normal de um processo - por eles provocadas são tanto ato artístico quanto treinamento físico para o ator/performer, além de instrumento pedagógico. Ações estas que podem ser de longa ou pequena duração, de grande ou mínima proporção, desde que gerem algum tipo de perturbação e desarranjo na experiência das pessoas que transitam na cidade.

Seguimos com o treinamento *artivista* pelo centro. Uma ação disruptiva muito divertida era a de andarmos em fila, umas dez pessoas, organizadas uma atrás da outra, sendo que a da frente liderava e que podíamos roubar a vez da liderança a qualquer momento, contando que passássemos à frente. Deste modo, era comum que a fila ao andar para um lado, seguisse outro, depois voltasse, parasse em frente a uma fila do metrô, escolhesse ir para outra fila, ou do caixa eletrônico, com vários outros caixas vazios. Alguns transeuntes, depois de observarem perplexos, apontavam para nós caixas (cabines, guichês) vazios, mas nossa fila não se desgarrava, não se desfazia. Caso um pedaço da fila atravessasse a rua e fosse interrompida por carros, o(a) líder esperava, em fila, que se juntasse o pedaço de fila restante para prosseguirmos. Havia um desconforto quando entrávamos em lugares fechados/privados, pelo risco de chamarem os seguranças ou de nos expulsarem, como aconteceu em alguns momentos. Já pela rua e praça, as pessoas achavam graça e ficavam acompanhando com os olhos tentando entender os motivos desse corpo único, esse corpo de corpos que não funcionava caso algum integrante se perdesse, esse corpo que apenas era um corpo na junção de todos.

Com o desenvolvimento coletivo desse *artivismo* pude abrir uma escuta para o campo da cidade e suas prováveis ou improváveis melodias cotidianas, aguçar os sentidos para pensar possíveis intervenções sonoras, táteis e imagéticas. O processo se instaurava a partir de uma ação que nos fazia experimentar e investigar diferentes estados psicofísicos do nosso corpo. Eu ia percebendo na prática que tudo isso é material, que constitui saberes no corpo, assim como a pesquisa sobre as possibilidades psicofísicas do(a) performer, isto é, um estudo, um fazer, um realizar em ato, um “ensaio” que já é apresentação, uma performance.

A partir de uma série dessas ações que nos moviam e mexiam com o tecido citadino, íamos acolhendo os olhares, interrupções e movimentos que os transeuntes nos devolviam. O que mais me mobilizava e sensibilizava era a presença da rua como um organismo vivo e pulsante. Pela rua transitam pessoas muito diversas e intervir no seu fluxo me alegrava pelo dissenso que criávamos, as rupturas no dia-a-dia, as reverberações no horizonte do possível. Eleonora Fabião (2008) pensa a cidade como corpo, a coexistência do corpo com a cidade, em um processo de formação mútua, já que um produz o outro. E analisa a Performance como essa possibilidade de re-apropriação simultânea da cidade e do corpo – pelo contato, diálogo e fricção – sendo o corpo este campo conectivo e relacional. Buscamos pequenos cortes no espaço-tempo de Fortaleza, enquanto realizávamos ações continuamente pela cidade.

A residência artística nos trazia paradoxos e surpresas a cada dia de experimentações. A experiência com a rua tinha muito de imprevisível e nossos corpos tinham saberes e intensidades circundantes que extrapolavam os limites perceptivos das outras identidades existentes. Após realizarmos cada ação, escolhíamos um local da cidade para conversarmos sobre como foi. Cada participante tinha uma experiência diferente. De um ponto de vista feminino, minha narração diferia ao apontar os olhares que se dirigiam de uma forma mais objetificante para meu corpo. Outras pessoas relatavam a perseguição de segurança por serem negras ou as risadas que participantes trans recebiam enquanto performavam. Ao mesmo tempo, estar em coletividade trazia uma força para cada um de nós, não sentíamos que seríamos agredidos(as) por estarmos ali ligados e cuidando uns dos outros. Formávamos um corpo coletivo diversificado (ao explorar questões raciais, sexuais, de gênero, classe) e o atravessamento afetivo e cognitivo era de uma variedade, que surgiam muitos aprendizados nas conversas ao final de cada dia de experimentações.

O chão que pisamos é o mesmo que sustenta a desigualdade social, de gênero e de raça. Então como dançar frente às feridas abertas do chão? Há aqui um rompimento com a busca de um movimento que é gerado “apenas” pelo corpo e um interesse pelo chão, pela composição corpo-chão, corpo-espaco, corpo-cidade. Quando entendemos o chão como liso, nos neutralizamos e nos separamos do território onde estamos e de seus acidentes. Na política do chão, o plano do movimento borra as fronteiras entre o sensorial e o social, o somático e o mnêmico, a escrita e a coreografia, o móvel e o imóvel, o singular e o coletivo (RESENDE, CAETANO, TORRALBA, 2018, p. 124).

No corpo, sentia a força política de habitar esse espaço, de acolher o acidente - em contato com o asfalto e de frente com nossas próprias desigualdades cotidianas - e via a possibilidade de escancarar isso por meio da performance. Além das descobertas dos limites geográficos de cada corpo singular, também houve momentos em que a força da rede coletiva se fazia presente

em quebras e intervenções externas que nos intrigavam e transmitiam um certo calorzinho no coração.

Como o menino que se aproximou para perguntar o que estávamos fazendo. Deitamos no meio da Praça da Bandeira, localizada no centro de Fortaleza, próxima à Vila das Artes, e nos deixamos ver o dia entardecer por pouco mais de meia hora. Uma criança de aproximadamente dez anos de idade veio curiosa nos indagar “O que vocês estão fazendo?”. “Observando o céu”, alguém respondeu. O menino deu meia volta para retornar à presença da família, mas se deteve e não contente voltou, “Mas pra quê?”. “Pra observar”, retruca outro. “Ah tá”, diz a criança que começou a oscilar a cabeça entre o céu e a gente. Ele pensou por uns instantes antes de dizer por fim “Posso observar o céu com vocês também?”. “Claro, deita aí”.

A verdadeira colheita do meu dia a dia é algo de tão intangível e indescritível como os matizes da aurora e do crepúsculo. O que tenho nas mãos é um pouco de poeira das estrelas e um fragmento do arco-íris (THOREAU, 2009, s/p.).

Não tínhamos as respostas prontas, visto que não se sabe o que pode vir a acontecer quando nos expomos à cidade. O espaço urbano abre tantas possibilidades de interação e parece multiplicar as camadas de uma alteridade que se dá apenas ali, por ser um espaço aberto e imprevisível. Muitas vezes era um guarda municipal ou segurança que vinha tecer algumas perguntas ou ditar proibições antes mesmo de travar um diálogo ou nos consultar.

Lepecki (2011) aborda o termo *coreopólicia* para designar a figura da polícia como coreógrafa das cidades, que orchestra e dita o fluxo de circulação no espaço urbano, a imagem de alguém que legisla sobre os movimentos que fogem a uma noção de normalidade. Neste sentido, ele afirma que independente da época ou dos modos de atuação, a imagem policial se constitui como uma presença e um vetor de força determinante para orientar e conter movimentos que se atrevem, ainda que por um instante, a se darem no espaço público fora de um consenso ou de um “bom senso”. De acordo com o autor, a polícia assegura - individual e coletivamente - modos e comportamentos determinados. “O policiamento enquanto coreografia do fluxo do cidadão é algo profundamente arraigado, entranhado e que forma e deforma o espaço do urbano e o imaginário social de circulação nesse espaço” (LEPECKI, 2011, p. 52). Em contrapartida, o autor nos fala que *coreopolítica* é o que fazemos quando ocupamos a cidade com danças e performances que criam outras imagens de ocupação e circulação, quando iniciamos o improvável

nas esquinas do urbano policiado, nos chãos supostamente impróprios para dançar (molhados, acidentados, rachados, desleixados pelo poder público, permanentemente policiados), brota e surge a expressão cinética do dissenso. E aqui voltamos à concretude não metafórica do que a dança pode fazer politicamente: destrambelhar o sensório, rearticular o corpo, suas velocidades e afetos, ocupar o espaço proibido, dançar na contramão num chão rachado, difícil (LEPECKI, 2011, p. 58).

Gilson Motta e Tania Alice (2018), também indo na contramão desses usos predeterminados da cidade trazem em seus escritos maneiras de habitar e se relacionar com a cidade de outros modos, experiências de conversão e libertação do olhar, como por meio da contemplação, do caminhar meditativo e outras intervenções que criem novas formas de sociabilidades, densidades espaciais e concepções da temporalidade.

Criamos uma experiência de meditação coletiva no ônibus do trajeto que ia do centro de Fortaleza para o terminal de ônibus da Parangaba. Nós, participantes, vendamos nossos olhos depois de escolhermos um assento e passamos todo o percurso concentrados cada um na sua própria meditação. Não respondemos às perguntas que surgiam, até porque não tiramos a venda durante todo o percurso. Um ato simples, um meditar na cidade ou ainda, um transitar todos os dias e não ver a cidade, e que pela força do movimento em conjunto no espaço público atingiu outras camadas e potências imagéticas.

Nessas ações, tínhamos sempre uma pessoa do grupo sem venda e disfarçada de transeunte para cuidar e acompanhar o desenrolar da performance. Também era a pessoa que escutava e testemunhava a interação e falas do público, público este muito inquieto e comunicativo, que começava a comentar com os seus conhecidos ou com qualquer pessoa ao redor que também estivesse com cara de interrogação. As pessoas tinham uma certa curiosidade e olhavam ao redor para ver se achavam alguma câmera ou alguma resposta. Ao chegarmos no nosso ponto final, o terminal da Parangaba, tínhamos um código, a testemunha do grupo atendia o telefone “Alô, Eleonora, é Eleonora que está falando?” enquanto anda por todo o ônibus. Nós entendendo que havíamos chegado, retiramos as vendas e nos dispersamos como se ninguém se conhecesse, porque sabíamos que muitas pessoas queriam ver e encontrar algum desfecho, alguma lógica, alguma comunicação, o fim de algo que parecia não fazer sentido.

Depois de um tempo senti falta de fotos para dar imagens à escrita, mas concordamos em consenso, que tirar fotos quebraria a experiência. Concordamos também que as pessoas achariam que estávamos gravando algo, ou fazendo filme, ou fazendo para foto, etc. Um ponto interessante da Performance é que ela não tem uma finalidade pré-concebida e isso mexia com

as pessoas, que tentavam entender pra quê, se era real ou não, se eram elas que estavam vendadas, se de fato era uma meditação coletiva, o que era aquilo?

A performance artística se dá no tempo, sua efemeridade é condição. Os registros permanecerão registros, e, por permanecerem, estarão semimortos ainda capazes de leves ressonâncias. Os registros são apenas obscuros reflexos, eco ensurdecido de um prazer para sempre estancado (MEDEIROS, 2005, p. 165).

Ao sair do eixo rotineiro nosso intuito é de que tais atos artísticos e aguçamento do sensível provoquem desvios dos sentidos, desequilíbrios na experiência comum, uma desomogeneidade espacial e temporal tanto em quem pratica quanto em quem observa. A composição da imagem que se instaura na prática dos exercícios, tanto por sua localização espacial quanto por sua durabilidade, modifica as coordenadas do território, o fluxo do ambiente. “As performances itinerantes trabalham com e contra o contexto, afirmando-se como uma arte intersticial que ocupa os intervalos, os espaços urbanos minúsculos, que ativa os espaços como territórios de invenção” (MOTTA; ALICE, 2018, p. 14).

Nossas escolhas estéticas - vestimenta, duração, horário, espaço, dispositivo, enunciado, material, etc – eram constituídas por escolhas de determinadas ações em detrimento de outras, de acordo com cada ação que criamos. Escolhas essas que dizem respeito ao contexto cultural, social e político, a partir de um modo específico de estetizar estas ações no espaço público.

A partir desses pequenos atos considerados, algumas vezes, transgressores ou sem muita explicação, em uma cidade como Fortaleza, constituída por códigos pré-estabelecidos com leis e regras que não deixam espaço sequer para ocuparmos a cidade, sentarmos ou deitarmos no chão, para nos reunirmos, conversarmos, para construirmos coletivamente, percebi um forte desejo de ocupar a rua, de permanecer mais tempo nesse espaço, de ver o que surge enquanto essas ações acontecem. Como um modo de construção de mim mesma que se ressignifica e se renova a cada instante, uma nova relação com a cidade.

Nossas decisões de ações performativas elaboradas em grupo pela cidade - assim como trabalhar com arte, corpo, poesia e escrever esta dissertação - interferem nessas criações de verdades através da oralidade e da escrita, de forma que podemos criar novas realidades mais pertinentes ao nosso tempo. Ao entender que a verdade é estipulada socialmente, além de extremamente mutável com o tempo, fomos coletivamente criando modos de perfurar essas certezas e esse espaço urbano. Chegou um momento em que eu via Performance em tudo e qualquer coisa, um entregador de colchão, um carrinho de pipoca, alguém de roupa de banho.

O que era mais banal ganhou novas camadas de sentido no dia a dia. Percebi meu olhar aguçado para uma constante produção estética no cotidiano, a fronteira entre arte e vida dissolvida.

Esse corpo que está sendo pensado – olhem se não é isso! – vejam se ele não se parece com uma semente – que ora se torna árvore, ora se torna flor, ora se torna folha, sem deixar de ser coisa. É o mesmo ser – nas suas múltiplas variações (...) produzir experiências é o segredo do corpo. É o segredo da vida. O segredo da vida é a experimentação. É a produção dos acontecimentos (ULPIANO, 2018, s/p).

De acordo com o filósofo Cláudio Ulpiano (2018) o corpo é uma potência que produz os seus atributos, gera esses atributos, que diferente de algo essencial ou acidental, são acontecimentos no próprio corpo. Com frequência as ações performativas faziam com que eu brincasse com a relação espaço-temporal e o estado desse corpo que deriva nesse lugar múltiplo de encontros. O intuito era a provocação de um deslocar-se e de um demorar-se pela cidade. A cidade me é o que me falta e o que me transborda, e o que me ultrapassa é caminho. Uma intensificação da presença no espaço urbano. Um habitar performático, atento, indagador que desvela conexões com a cidade e instiga à deriva.

Como proposição performativa, que cada participante poderia criar dentro da residência artística, eu trouxe algumas questões/percepções a respeito da desigualdade na cidade de Fortaleza, que assim que compartilhei com o grupo, os colegas me ajudaram a lapidar. Chegamos a um programa performativo que consistia em me deitar no chão e aguardar até que alguém parasse e perguntasse o que houve, quando então eu levantava, respondia que estava tudo bem e saía andando. Esta intervenção acabava por promover um instante de distorção e indagação nas pessoas que não sabiam dizer o que tinha acontecido. Até porque, combinamos previamente que eu estaria bem vestida ao me deitar, em praças/calçadas do centro.

Eu não fingia passar mal, eu não fingia cair, eu apenas me deitava calmamente no chão, como se fosse o chão da minha casa. Essa simples ação confundia as pessoas, visto que não era dado para elas o que pensar, o que resultou em reações das mais diversas possíveis. Uma mulher queria saber se eu estava bem psicologicamente. Outra tinha certeza que eu estava passando mal e não queria dizer porque eu era “muito orgulhosa” nas palavras dela. Algumas pessoas me seguiam por um tempo para ver se algo mais aconteceria. Outras, apenas ficavam olhando muito curiosas. Mas invariavelmente vinham até mim e me levantavam como se eu não pudesse passar mais do que dez segundos no chão, ainda que mais adiante, estivessem várias pessoas em situação de rua habitando o mesmo plano horizontal que eu. As próprias pessoas em situação de rua vieram me levantar certa vez em que a ação foi realizada um pouco mais próxima a elas, uma moça atravessou a rua correndo e pegou na minha mão, queria chamar uma ambulância,

não podia me deixar ali, precisava ter certeza que eu estava bem. Essa atitude me comoveu, produzindo uma quebra na minha própria relação com a Performance. Eu sempre assegurava que estava bem, que nada tinha acontecido, e isso causava um desarranjo na percepção das pessoas e também na minha.

As variadas repercussões fizeram com que mais participantes da residência quisessem experimentar esta ação. Todos bem vestidos para dar o mesmo contraste e ampliar o campo de problematizações. Os efeitos foram dos mais diversos. Os que realizaram em dupla foram desviados para uma sentença comum e ouviram frases como “Ah, é teatro”. O que modifica a relação das pessoas com o embaralhamento dos códigos que elas veem. Um rapaz sozinho com um livro na mão, também comumente era levado para o lado do teatro pela posição na qual se deitava. Eles acabavam passando muito tempo deitados e poucos chegavam até eles para os fazer levantar pela própria conotação teatral que o movimento em conjunto ou com um objeto acabava trazendo.

Eu fui a única mulher a realizar essa ação e esse fato mudava algumas coisas, mexia e confundia mais as pessoas. A cidade não foi construída por e para as mulheres, e, portanto, era estranho e perigoso que eu a ocupasse, ainda mais no plano horizontal. Muitas vezes vieram homens e mulheres se agacharem até mim, no qual eu me levantava e recomeçava a andar. Alguns apenas queriam se certificar de que eu estava bem, outros não vendo nenhum sinal de anormalidade, fora a ação, me indagavam “Por que você está fazendo isso?”. Às vezes eu respondia algo como “Para nada”, ou então, “Tava vendo como a cidade fica da perspectiva do chão”, outras, não respondia e só recomeçava a andar. Uma mulher me sacudiu pelos ombros algumas vezes “Por que você está fazendo isso?” Até que ela me abraçou e começou a chorar, enquanto eu continuava a repetir “Está tudo bem, eu juro”.

Hoje me pergunto e se eu lhe tivesse perguntado por que chora? Talvez podíamos ter ido tomar um café e conversar, saber o que uma e outra já passou na vida, quais momentos de fragilidade e vulnerabilidade ela já atravessou. Vale salientar que em todas as ações eu tive um orbitante, isto é, alguém do grupo que se passa de transeunte, mas está te acompanhando atentamente de longe, embora finja estar distraído e não te conhecer. Quando eram homens que me abordavam, ele orbitava mais perto, quando mulheres, nem tanto. Eu sabia que se algo fugisse do controle, este rapaz (sim, importante que fosse um homem nesse caso de vulnerabilidade a qual me expunha) entraria em ação. A ação performativa não seria possível sem esse acompanhamento, embora, ainda assim, eu estivesse me colocando em um risco considerável.

Após realizar inúmeras vezes uma mesma ação (o que me causou alguns roxos no ossinho do quadril pelo ato repetitivo) ficamos pensando nos possíveis desdobramentos. Se eu tivesse trazido comigo um travesseiro, por exemplo, o que teria mudado? Teria sido diferente a abordagem das pessoas na rua? Sem objeto algum, elas simplesmente não podiam conceber minha presença ali sem ficarem com a testa enrugada e me levantarem. Isso me obrigava a sair andando e executar a ação mais adiante. Era impossível que eu ocupasse aquele chão, era um elemento estranho na paisagem da cidade, e se não era teatro, nem passando mal estava, o que eu fazia? Por que deitada? O que eu estaria vendo dali debaixo? Com que finalidade?

O performer age como um complicador, um desorganizador; cria para si um Corpo sem Órgãos ao recusar a organização dita “natural”, organização esta evidentemente cultural, ideológica, política, econômica. Um performer pergunta sobre capacidades e possibilidades do corpo; sobre pertencimento, exclusão, mobilidade, mobilização; pergunta: de quem é esse corpo? A quem pertence o meu corpo? E o seu? (FABIÃO, 2013, p. 6).

De fato, eu me encontrava com a força da performatividade. Na perspectiva de desconstruir um imaginário coletivo sobre um usual modo de utilização da cidade, meu corpo experimentava a abertura de uma dimensão performativa, como um sistema relacional poroso, visível e invisível que se conecta, se preenche e se esvazia com os encontros entre pessoas, tempos e espaços. Até hoje, a ação continua a reverberar em mim, na minha relação com a cidade, com o chão, com as pessoas que habitam esse espaço - seja de passagem ou não - e ainda não consigo apreendê-la em uma totalidade, como se ela se desdobrasse de maneira diferente a cada pessoa que vinha até mim, a cada encontro, a cada vez.

“Não se atinge o corpo performativo grosseiramente. O corpo performativo não para de oscilar entre a cena e a não-cena, entre arte e não-arte, e é justamente na vibração paradoxal que se cria e se fortalece” (FABIÃO, 2013, p. 6). De acordo com a autora, a prática performativa é uma prática do não ensaio, aberta à indeterminação da vida. É uma prática que precisa de tônus e flexibilidade, abertura e organização, assim como disciplina e presença de espírito. Um corpo que se cria no confronto direto com o mundo. Ainda com a autora, quando suspendemos os hábitos que conferem uma noção homogênea de mundo, é possível surgir o instante performativo, o Programa Performativo.

A cada nova vez que me deitava eu absorvia um estado diferente no corpo. Eu me tornava mais parte da rua por dentro. Embora por fora eu tentasse não demonstrar. A ação me ensinava uma coisa nova a cada me colocar no espaço, a cada pessoa que

vinha até mim, a cada sentido diferente que surgia. Multiplicava as camadas de tempo. Eu processava de outro lugar, de uma outra ordem. Trazia a experiência da cidade, do cotidiano para o corpo. Um deslizamento no correr da cidade, que já é um fenômeno em si. Retomada de outra temporalidade. Tempo não é o que passa, mas o que nos passa. Provocar uma fissura no tempo, um deslize, que provoque algo de diferente. Espaço e tempo de abertura. Escutar o movimento das coisas e pessoas que vão brotando, o acaso que operacionaliza. Descoberta sensível a de se abrir à própria fragilidade e à fragilidade do lugar. À vulnerabilidade do corpo feminino na cidade. Experiência como lugar do perigo, da perturbação.

A performance tinha um enunciado (ação) muito simples, todavia instaurava um campo de perplexidades e indagações em termos de gênero, raça e classe. Uma mulher branca de classe média pode permanecer deitada no chão da cidade? E corpos pobres, dissidentes? É comum que se lamente por certos corpos e por outros não? Vivemos essas questões necropolíticas no Brasil cotidianamente e a performance é uma possibilidade de trabalhar essas camadas coloniais, algo que reverbere, algo que chame a atenção. E quando nós mulheres estamos vivendo por aí e não temos um homem orbitando, não estamos performando, não temos uma mínima “segurança” para poder transitar pela rua? Se já é um lugar hostil e arriscado para nós passarmos, o que dizer de permanecermos? O corpo também manifesta visualmente essas questões culturais de gênero. Correr riscos consideráveis nos faz esbarrar nesses pontos e nos faz refletir com mais ênfase sobre: que lugar e que corpo é esse?

Cada performance é uma resposta momentânea para questões recorrentes: o quê é corpo? (pergunta ontológica); o quê move corpo? (pergunta cinética, afetiva e energética); o quê o corpo pode mover? (pergunta performativa); quê corpo pode mover? (pergunta bio-poética e biopolítica) (FABIAO, 2009, p. 238).

O ato de me deitar ao chão interpela os passantes que atravessam a cidade, ou os que esperam pelo ônibus, talvez os que passam velozmente de dentro de algum meio de transporte. “O ato de executar performances na rua demanda uma forte organização do próprio corpo, mas isto necessariamente implica uma reorganização da relação deste para com o outro que habita ou passa pela rua” (ASSUMPÇÃO, 2015, p. 7). Eu sentia, ouvia e via os olhares, as falas, os abraços, os sustos e embaraços, eu esbarrava em algum limite com meu próprio corpo feminino. Que corpo é esse que não pode/deve atravessar esse limite? Uma mulher deitada ocupar o centro de uma cidade violenta como Fortaleza à noite me abria a um campo de vulnerabilidade que por vezes me dava medo, por vezes instaurava um desassombro, paradoxalmente. Pela via da

performance, meu corpo experimentava algo possível e se transformava para ambos os lados a partir da ação. A pesquisadora Katja Centonze (2003/2004) fala sobre uma zona limite que a performer experimenta a partir do momento em que se desafia.

Desafiar o próprio corpo, e desafiar com/através do corpo significa que dúvida e desequilíbrio são impulsos motivadores para o movimento; eles direcionam o performer em direção a um corpo crítico, um corpo que fica em pé sobre o seu limite (CENTONZE, 2003/2004, p. 30).

Com esta vivência pude notar a força do ativismo proposto por Tania Alice anteriormente, de modo a fazer emergir algo do corpo e para os corpos. Um dismantelar do conforto de uma verdade uniforme com significados definitivos. A performance, se tornou para mim, um convite para produzir estética no cotidiano, assim como meu próprio modo de vida, durante o tempo da residência, se tornou produção estética, impulsos para criar a partir das minhas percepções/afetos, da coletividade e do espaço.

todas as experiências que tive
estão memorizadas em minha pele
mesmo quando a mente esquece
meu corpo lembra
meu corpo é o mapa de minha vida
meu corpo veste tudo o que viveu
meu corpo aciona o alarme
quando sente o perigo chegar (KAUR, 2020, s/p)

Queria esculpir uma imagem, compor a paisagem urbana de uma forma diferente, ocupar esse espaço, habitá-lo com meu corpo, apreender o que surge disso. Eu estava ali, presente para os possíveis encontros e olhares que se depositavam sobre meu corpo feminino, branco, míudo, classe média, deitada ao chão, interferindo nessa paisagem. E ainda, queria experimentar a cidade de outro ângulo, delineando outros contornos e formas possíveis de se ocupar esse lugar, como um corpo que se recria pela ação de fazer, criando conexões e contágios mútuos, no espaço irrepresentável da cidade.

Em nossa perspectiva somática, o caráter político da performance passa necessariamente pela criação de um corpo-campo-coletivo. Performar, aqui, é habitar um espaço limiar entre o corpo e o mundo. Performar é habitar um momento presente, oferecendo o corpo para uma dinâmica de contágio com as forças externas na criação de um corpo-campo-coletivo. Se entendermos a experiência somática como alargamento das medidas definidas de um corpo, de conexão com o plano invisível-sensível, plano das intensidades mudas e da abertura às micropercepções, apostamos que ela potencializa a partilha de experiências, abrindo o corpo à sua dimensão coletiva, afetiva e conectiva (RESENDE, CAETANO, TORRALBA, 2018, p. 123).

De acordo com Catarina Resende, Patrícia Caetano e Ruth Torralba (2018), é no decorrer desses instantes que percebemos a presença de um *corpo-campo-coletivo*, em que o corpo se abre para se conectar com outros corpos em uma dimensão política, em uma relação entre corpo e mundo de modo presente.

Sou memória de mim e de outras quando me disponho a fazer na rua. Percorro distância de viagens e cidades. Matéria criativa e pulsante, aprendizado constante de si e do mundo. Estrangeira de mim mesma ando espaço até que absorva um estado em arte passível de rualizar. Sou rua e a rua me é. Instantes de partilha do sensível se fazem a cada ação no espaço público, onde do olhar à fala habito um vínculo outro com o cotidiano. Continuo perambulâncias. Instauro outras instâncias. Mergulho no conteúdo esparso, prolixo, multicores e interventivo. Desestabilizações pequenas, temporárias, reverberativas, comentadas, mal visualizadas, profundamente conectadas e ao mesmo tempo deslocadas do dia a dia dos transeuntes que perplexos ou não, percebem ou sentem qualquer mudança no fluxo constante da cidade. Um corpo que não costuma estar ali. Mas que hoje está. O meu corpo, um corpo de mulher. Um corpo performativo que sente por dentro e por fora. Que explode na prática qualquer dualidade entre ver e fazer, pensar e agir, eu e outra pessoa, pela via da experimentação. Como interajo com esse corpo? Mudanças essas que buscamos provocar no pensamento/sentimento das pessoas para um imaginário político mais maleável, mais sensível, mais aberto. Renasço no risco da rua. Na rua é que se faz história, na rua é que se cruzam os caminhos. Manifestação de mim. Manifestar o outro em mim. Vozes dissonantes, vozes unificadas, dissonantes. A rua abarca o dissenso de modo a mergulhar muitas vozes e corpos num mesmo espaço. Um espaço que se dilata com o calor dos corpos, um espaço que se expande até o impossível.

A performance tem a capacidade de romper “com códigos representacionais preestabelecidos, afirmando-se como linguagem artística independente, não comercial e não comercializável, gerando consciência política e fomentando desejos de transformação social” (FEIX, 2014, p. 36). O ato de me deitar no chão não produz nenhum valor monetário, não tem um objetivo preestabelecido, não apresenta uma lógica dada. Vivenciar a experiência da liberdade, da arte que não serve ao capital e não dá lucro, constitui nos processos de subjetivação, espaços estéticos de resistência aos mecanismos de poder, capaz de fazer crescer formas de habitar o mundo de um modo menos estratificado.

A Performance não depende de textos editoriais, não depende de diretor, podendo não depender de qualquer aparelho técnico que pertença aos museus ou aos teatros, pois não requer espaços convencionais. Ela necessita, em primeira instância, da performer

e do público em ação, instável pela efemeridade, transpassando territórios à sua revelia (NUNES; BIANCALANA, 2020, p. 42).

Percebo a cidade como espaço de experimentação entre o corpo do sujeito e o corpo da cidade, como lugar que poderia ser de trânsito e de permanência, mas que nem todos os corpos podem transitar ou permanecer livremente. Quantas vezes somos assediadas, constrangidas e seguidas enquanto nos deslocamos pela cidade? A cidade se constitui neste lugar de memórias e histórias, um espaço de circulação, sanguínea e coletiva, que marca nosso corpo cotidianamente.

Nesta primeira parte, me coube enfatizar esta potência de criarmos um corpo coletivo, este corpo que se forma na junção de muitos corpos como um modo político de ocupar a cidade, o corpo-campo-coletivo que se abre por meio de exercícios artivistas em grupo. Os atos performativos irrompem com força disruptiva no tecido ético e estético da sociedade, refundam o próprio discurso e aumentam nossa capacidade imaginativa já que provocam o pensamento/ação, interferem na imagem habitual e mobilizam o discurso. Um encontro com a experimentação da força política da performance na cidade, como a potente estrada estética que abrimos ao provocar zonas de estranhamentos nos modos convencionais de se habitar a cidade.

2.3 Das surpresas do caminho: os desvios da pesquisa

*atravessamos sempre a rua como quem foge de casa
no entanto saímos de casa como se fosse seguro
que a ela voltássemos
e voltamos, quase sempre, cheios de fuligem e árvores
e arranha-céus e medo
carregamos o tijolo das paisagens dormimos
sobre o cimento dos anos
entramos em casa como num lago quieto e fundo
saímos de casa como se entrássemos num rio
que sempre muda, transitamos por ambos os meios,
ambas as vidas, acreditamos encontrar a casa em casa
e a rua na rua, como se entre a casa e a rua houvesse
uma língua comum, ou como se fossemos bilíngues
(Ana Martins Marques)*

Logo após minha participação nos encontros narrados acima, passei em um processo seletivo e comecei um trabalho em tempo integral na própria Vila das Artes, este equipamento cultural da Prefeitura de Fortaleza que me fez passar por tantos afetos e experiências performativas com o coletivo mencionado. A falta de políticas de permanência na universidade somada à inexistência de bolsa, fez com que eu iniciasse e permanecesse na Vila quase até o final desse

percurso, participando efetivamente da coordenação e gestão cultural desse espaço que promove e fomenta a arte, o pensamento e debate.

Comecei a entender que o caminho do trabalho - que me ensina e alegra muito todos os dias - acaba por afastar um pouco o universo acadêmico. A própria estrutura da universidade, com seus horários integrais e dias da semana, são pensados e voltados para quem não precisa trabalhar, nem se sustentar, afastando e excluindo trabalhadores da continuação do processo formativo. Aos poucos fui percebendo o ambiente acadêmico se distanciando de mim, as semanas acadêmicas que não participei, o congresso internacional que passei com artigos mas não pude ir, as aulas que perdi por estar no trabalho. Embora tenha sido difícil entender que eu não teria dedicação exclusiva na pesquisa, tinha algo de uma força no meio disso tudo, algo de uma coragem e uma vontade de abarcar afazeres interessantes concomitantemente, que me impulsionaram a continuar dentro das minhas possibilidades. E foi novamente a partir da força política de encontros coletivos que encontrei um modo de ir tecendo e vivenciando o mestrado.

Se meu primeiro semestre no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes) foi marcado por aulas incríveis e instigações de professoras, a partir do segundo em diante foi marcado pelo início dessa jornada dupla. “Quem tem hora não tem tempo: tempo de olhar o tempo” (MUNDURUKU, 2007, p. 25). Comecei a assimilar as novas condições temporais às quais eu precisaria me submeter. Foi quando eclodiu a crise mundial provocada pelo novo coronavírus no Brasil em março de 2020.

Precisei remodelar os rumos da pesquisa, agora também tinha alterações espaciais para acolher, visto que as práticas coletivas na cidade não são mais viáveis neste período, devido aos decretos de isolamento e nosso longo percurso de quarentenas. E se a pesquisa é sobre sentir e captar as movências de um corpo que está sempre imbricado com o que ocorre ao redor na cidade e com a presença de outras pessoas, eu precisava pesquisar e escrever também junto com a pandemia, acolher o que surge deste cenário.

O que poderia ser mais inesperado do que um vírus que se alastra, que nos mantém isolados dentro de casa, longe das ruas e pessoas, que modifica a economia, que nos faz repensar como estamos vivendo a nível global e ativar uma imaginação política? As relações entre corpo, vivências e escrita continuam seu entrelace, agora dentro de casa e pautadas ineditamente por vários protocolos de distanciamento físico e conexões online.

Estendo uma canga ao chão do quarto. Passo um óleo essencial de hortelã nos pulsos. Me deito. Começo a sentir todas as vértebras das minhas costas. Estranho voltar a ter um tempo para escutar a mim mesma. Penso que uma grande parcela da população privilegiada, assim como eu, pode fazer o trabalho em casa, por um tempo, de acordo com decretos estaduais e municipais que preveem uma semana de isolamento (mais tarde o isolamento social se estendeu por meses e anos). Volto a atenção à respiração. Ao ar que entra e ao ar que sai, presto atenção em como ele esbarra nas paredes externas do interior das narinas e sai esquentando as partes centrais do interior nasal. Permaneço muito focada nas sensações de temperatura que me escapam em outros momentos corriqueiros e apressados. Faço alongamentos para cada pedacinho do corpo, alguns exercícios de fortalecimento, percebo uma certa fraqueza em dados momentos, minhas articulações não têm andado das melhores nos últimos dias. Acho que foram tensionadas inconscientemente enquanto dormia ou enquanto transitava para ir ao trabalho, as ruas já ficando cada vez mais desertas, a atmosfera de pânico ao meu redor. Me dou conta de que faz um tempo que não paro para ouvir meu corpo, como me era tão comum. Começo a observar como posso me mover atenta aos menores detalhes, em contato com o chão, com a respiração, com cada sensação e parte do corpo, ao experimentar, às vezes lenta, às vezes rapidamente movimentos variados. Continuo este exercício de sensibilização e aguçamento dos sentidos, o que amplia ainda mais a percepção de existência do meu corpo. Penso em como muitas pessoas estão fazendo o mesmo que eu agora, seja para se acalmarem, seja para manterem a saúde corporal, a flexibilidade e melhora do funcionamento integrado. Faço exercícios de abrir espaços nas costelas com o auxílio de um macarrão de hidroginástica, bastante usado nas práticas de Educação Somática. A técnica consiste em se deitar em cima dele e ir descendo parte por parte, alongando a coluna vertebral. Fico pensando que práticas de um cuidado de si estão sendo mais incentivadas neste período. Em como elas nos auxiliam em âmbitos emocionais, como atentar para a saúde do corpo é influenciar diretamente na saúde mental, visto que as duas são uma coisa só e muitas vezes falamos e lidamos como se fossem coisas separadas. Enquanto ativo a circulação das pernas relembro a importância política do meu trabalho, em dar visibilidade para práticas corporais tantas vezes renegadas ou banalizadas dentro de um contexto geral midiático de treinamento compulsório do corpo em que mal o sentimos ou só sentimos quando se manifestam sintomas de dor, etc. Em como a saúde ganhou conotação de boa forma e farmacologia. Pesquisas como a que estou desenvolvendo, de enfatizar as artes do corpo como possibilidade micropolítica de entendimento de mundo, de entrar em contato consigo para se abrir a uma alteridade - que é também estar conectado com o espaço - poderia parecer algo insignificante para uma grande parcela da sociedade. Mas o caos instaurado frente ao vírus veio para nos lembrar a considerável importância delas, dos investimentos em pesquisas, ciência, arte, na cultura, na saúde, em tantas instâncias que estão sendo destruídas com

a chegada de um projeto político macro que apenas retira o crédito destas esferas. Um projeto ultraliberal que nega a vida e a humanidade em prol de uma economia voltada para concentração de riqueza. Ao contrário desta mortificação da vida, práticas como a que realizo agora ativam uma vitalidade que nos é constantemente roubada e desconfigurada. Nos é tirado a cada dia o direito às coisas simples, e nossos corpos sofrem os malefícios de perceber tanta devastação ao redor. Reconfigurar essas instâncias no próprio corpo é uma atitude política frente aos modos de vida que nos cercam, cada vez mais anestésicos, virtualizados e remediados. Finalizo com músicas mais calmas para perceber a reverberação em cada partezinha adormecida do meu corpo. Sinto como estou completamente diferente de quando iniciei as atividades. Com todo o corpo ativado aproveito para dançar livremente pelo quarto, para dar vazão às sensações provocadas por este outro estado corporal. Os passos vigorosos para dissipar energia pouco a pouco dão vazão para um corpo que se experimenta esteticamente. Começo a acolher gestos mais cuidadosos, adentrar um espaço onde a criação se torna cada vez mais presente, quando se abandona os gestos repetitivos para, com zelo e calma, ir traçando todo um caminho que vai surgindo. Brinco com as possibilidades de movimentos quando o corpo já exausto se abre para experimentar os sons ao redor. Quais espaços meu corpo atravessa, quantas linhas eu movo ao me mover, como me sinto. Sorrio lembrando que muitas pessoas foram recomendadas a fazer o mesmo, dos vídeos de amigos dançando/meditando em casa que me enviaram nos últimos dias - que diferente de ir para academia, ou viver automaticamente alguma aula de fitness, elas estão em um contato mais sensitivo, de uma escuta mais atenciosa e gentil consigo mesmas, de seus limites e capacidades criativas. Uma pequena alegria se instala lentamente nos gestos, nas interações sociais, nas escritas/epistemologias, nos modos de ver e fazer. E assim podemos construir aos poucos um imaginário político mais coerente com uma visão de mundo potente e cheia de vida. Me lembro de uma frase que li recentemente que diz “somente é um caos aquela confusão da qual pode surgir um mundo” (SHLEGEL, 1997, p. 153).

A efetividade de uma escrita sobre uma política cotidiana se mostrou potente para atravessar este período de isolamento. De acordo com Danichi Mizoguchi (2015), o preceito que conduz o pesquisador clássico “talvez não se encaixe nas intenções de quem se interessa pela complexidade e pelo inacabamento ético-político dos modos contemporâneos de existência – nas intenções de quem, mergulhado nas linhas do presente, é por elas inquirido” (MIZOGUCHI, 2015, p. 202). A nós, pesquisadoras que buscamos uma escrita da experiência, interessa justamente isso. Captar e desvelar o que se passa ao redor, com todas as mútuas relações, conexões e intervenções que nos implica estar aqui pesquisando. “É pelo corpo e no

corpo que se constroem as redes pelas quais organizamos as experiências, imagens e conteúdos que irão dialogar com os contextos em que estamos inseridos” (ALMEIDA, 2010, p. 4).

É urgente apontar a política de morte e devastação vigente, o desmonte nas áreas da educação, meio ambiente e saúde, a destruição de órgãos públicos como a Ancine, o descaso com a preservação audiovisual, como é o caso da Cinemateca de São Paulo, assim como de museus que guardam nossa história, e o conseqüente apagamento de uma memória cultural nacional. De fato, o ar tem se tornado irrespirável em muitos momentos. Como continuar a fazer pesquisa sem passar por essas questões? Como criar um corpo forte para atravessarmos este momento de tempos absurdos?

Ailton Krenak (2019), em seu livro, “Ideias para adiar o fim do mundo” faz algumas perguntas cruciais para pensarmos nossos modos de vida e uma ideia de humanidade em esfera global. “Por que insistimos tanto e durante tanto tempo em participar desse clube, que na maioria das vezes só limita a nossa capacidade de invenção, criação, existência e liberdade? Será que não estamos sempre atualizando aquela nossa velha disposição para a servidão voluntária?” (KRENAK, 2019, p. 8). Segundo o filósofo e líder indígena, nos alienamos de nosso exercício de ser, ao seguirmos um projeto de humanidade falido, com grandes agências/corporações e uma narrativa superficial globalizante, que nos afasta de nossas raízes e memória ancestral e do organismo que é a terra.

Segundo Byn Chu Han (2017), o estilo de vida sadio de nossa sociedade do desempenho, com excesso de positividade para realizarmos múltiplas tarefas em um modo histórico de sobrevivência, acaba por produzir mortos-vivos. “Nós nos transformamos em zumbis saudáveis e fitness, zumbis do desempenho e do botox. Assim hoje, estamos por demais mortos para viver, e por demais, vivos para morrer” (HAN, 2017, p. 119). De acordo com o autor, vivemos em um mundo pobre de entremeios, de interrupções e tempos intermédios.

O assim chamado aceleracionismo, muito badalado atualmente, não percebe que na crise em que atravessamos atualmente, não pode ser alcançado nem pelo processo de desaceleração, nem pela aceleração. Precisamos de uma nova forma de vida, uma nova narrativa, donde possa surgir uma nova época, um outro tempo vital, uma forma de vida que nos resgate da estagnação espasmódica (HAN, 2017, p. 112).

Vivemos tempos tecnológicos acelerados que, se não nos apropriarmos de um bom uso com bons conteúdos/plataformas, podem ser nocivos para a existência. Disseminação de *fake news*, de aplicativos como Tik tok ou Kwai que apontam para uma constituição de sociedade com modos homogêneos de comportamento, de gestos exaustivamente repetidos ou de vídeos

apelativos que nos direcionam para modos padronizados de sentir o que é proposto sentir. Um acúmulo de vídeos virais com estímulos visuais e sonoros de causa e efeito, imagens e falas que prendem a atenção e desgastam o corpo em frente à tela. O que conta nesses casos são os indicadores quantitativos de consumo, acessos e visualizações, independente do conteúdo medíocre - muitas vezes abusivos, misóginos e preconceituosos - transmitido.

Não à toa, vivenciamos nesses tempos vários retrocessos, eleições catastróficas com líderes de nações contra a democracia no mundo inteiro. Vemos doses diariamente de pequenas ou grandes agressões, a violência cada vez mais banalizada seja em jornais, na internet ou em aplicativos. Ou ainda, programas e vídeos de humor inconsistentes que diminuem nossa capacidade criativa, um material de consumo empobrecido que muitas vezes reduz nossas possibilidades imaginativas. Isso pode vir a tornar as experiências cotidianas muitas vezes vazias de referências, desprovidas de recursos estéticos/ideológicos que nos instigue a pensar. A performance, por exemplo, nos ajuda a ir contra essa enxurrada, a sentir desconforto, a bagunçar o pensamento, a estimular a formulação das próprias ideias, a criar um corpo sensível e poroso a outro tipo de conteúdo que não apenas entretenimento.

Tudo se transformou numa grande e única loja comercial. A assim chamada economia sharing está transformando a cada um de nós em vendedor, sempre espreitando na busca de clientes. Nós enchemos o mundo com objetos e mercadorias com vida útil e validade cada vez menores. Essa loja de mercadorias não se distingue muito de um manicômio. Aparentemente, temos tudo; só nos falta o essencial, a saber, o mundo. O mundo perdeu a sua alma e sua fala, se tornou desprovido de qualquer som. O alarido da comunicação sufoca o silêncio. A proliferação e massificação das coisas expulsa o vazio. As coisas superpovoam céu e terra (HAN, 2017, p. 127).

Han (2017) nos aponta um universo-mercadoria em que não é mais adequado morarmos. De acordo com o autor, estamos tomados e reduzidos ao valor de mercado, nossas vidas são transformadas em comércio, somos expostos como mercadoria em redes sociais e produzimos incessantemente relações comerciais, imersos na lógica de uma sociedade do desempenho.

Conforme Butler (2011) cada tipo de mídia nos leva a saber e sentir os limites de um modo específico, quais imagens são cultivadas e mantidas, quais são apagadas, em que momentos, como são utilizadas, quais corpos são passíveis de lamentação e quais não são. A autora nos indaga sobre quando é e quando não nos é permitido nos identificar com os corpos mostrados, as forças imagéticas e textuais em jogo, as mensagens transmitidas que desmancham possibilidades de alteridade e vão nos dessensibilizando e anestesiando gradualmente. Precisamos pensar na relação existente entre os modos de discurso e seus contextos vinculativos, que nos reivindicam moralmente modos de perceber, pensar e agir com demandas

direcionadas que não solicitamos e às quais somos submetidos cotidianamente por diversas instâncias de poder (BUTLER, 2011).

Para acharmos caminhos e alternativas a esse tempo feroz ao nosso corpo, acredito que precisamos voltar ao corpo. Pensar como conseguimos modos de vida mais sensíveis. “Já é hora de transformar essa casa mercantil novamente numa moradia, numa casa de festa, onde valha mesmo a pena viver” (HAN, 2017, p. 128).

Com práticas de autoconhecimento corporal, como é o caso da Educação Somática descrita brevemente no relato acima, e outras práticas engajadas socialmente como a Performance e como veremos a seguir o Contato Improvisação (CI) (que nascem a partir da abordagem somática) rejeitamos um modo de viver automático. Podemos expandir de uma observação atenta aos fluxos do corpo para uma maior atenção ao que nos circunda, ambas práticas envolvidas em uma política do corpo que resiste a um entorpecimento e/ou treinamento compulsório do mesmo. Podemos nos abrir a uma alteridade e maior provocação de instantes potentes que nos auxiliam a ver e sentir de uma forma ampliada, para experimentar, discernir e mudar comportamentos durante a prática e durante a vida, visto que vida e arte são co-constitutivas e tanto a Performance quanto o Contato Improvisação podem estar em tudo que fazemos no cotidiano.

Contudo, é entre afeto e sentimento, entre percepto e percepções, que navegaremos, sem negar o sujeito em sua dimensão social, cultural e histórica; problematizando-o, desconstruindo-o, ampliando-o para além dos limites do Humanismo e de um mundo antropocêntrico. Pode o mundo ser sentido? (LOPES, 2017, s/p.).

Como ir na contramão de tantos estímulos tóxicos para nossos corpos nesses tempos? O corpo em experiência (como em práticas somáticas, em CI e performance) desvela algo sobre uma práxis política a partir da dimensão carnal, conforme diz Peretta (2013) a respeito do corpo cênico.

Delineando, desse modo, um projeto herético, eternamente aberto e pleno de fissuras, que problematiza profundamente os usos que fazemos de nossos corpos na sociedade contemporânea. E, ao fazê-lo, tensiona, em um nível epistemológico, aquilo que acreditamos ser a sua educação, uma vez que não a afasta nem um milímetro sequer de seu compromisso radical com a carne, a poesia e a política (PERETTA, 2013, p. 520/521).

Neste sentido, o uso que estabelecemos para nosso corpo pode ser revisto em níveis epistemológicos e na própria práxis, “não só as relações de forças visíveis em grande escala mas também aos domínios moleculares de sensibilidade, inteligência e de desejo”

(GUATTARI, 2006, p. 9), os modos de sentir, perceber e reformular o mundo. O caminho de práticas corporais coletivas de Performance e Contato Improvisação são modos de descondicionar o corpo e de sensibilizá-lo, um posicionamento ético que pode ser exercido e buscado constantemente, que não se encerra em uma pesquisa de mestrado.

Colocar as práticas corporais em questão, ampliar as suas possibilidades e narrar modos de se relacionar com o corpo por meio da experimentação atenta e detalhada é um modo político de ver e fazer ver o mundo. Produzir a existência humana, como aponta Félix Guattari (2006), se relaciona com uma fabricação de contextos históricos. De acordo com o autor, isso passa também por transformações existenciais da subjetividade. Nesses meandros, poderíamos ultrapassar orientações gerais para operarmos práticas efetivas de experimentação, em níveis microsociais e em escalas institucionais maiores (GUATTARI, 2006).

Neste sentido, sigo experimentando o corpo de quarentena na escuta de caminhos do corpo que construam modos de adentrar o campo da dança, caminhos diferentes. Sempre conectados ao campo do sentir, o que varia é a intensidade deste campo, o que afeta também a experiência estética, ao deixar o corpo mais apto a criar ou a reproduzir, oscilando entre essas esferas. Diogo Rezende (2014) me provoca a dilatar ainda os conhecimentos produzidos com essas experimentações quando traz a ideia de corpo multitudinário.

Corpo multitudinário é na verdade um desafio para a constituição de qualquer linha de militância e ação desterritorializante na experiência com a vida. Não se trata só de criar objetos artísticos, trabalhos acadêmicos ou se articular em qualquer tipo de organização política em grupos ou coletivos. Trata-se de pensar corpo multitudinário nos melindres cotidianos, nas frestas que nos fazem dar importantes respiros no sufoco dos dias e em qualquer relação que nossos corpos se engajem. Corpo multitudinário como uma estética de existência (REZENDE, 2014, p. 111).

O caminho das práticas corporais enfatiza palpavelmente, pela via da práxis, a percepção destas esferas políticas e estéticas. Um modo de vida que admite que o corpo dança em todos os momentos, inclusive quando parece estar parado ou em movimento, sozinho ou com outras pessoas, em casa ou na cidade.

2.4 Abordagem somática de construção de pesquisa

Cursar o mestrado tem sido habitar uma zona limite em muitos aspectos. Um início de trabalho, o contexto pandêmico, hábitos suspensos, uma permanência dentro de casa, as tantas dúvidas e incertezas do cenário. Isso ativou-me ainda mais a uma abertura para as marcas e ressonâncias

deste tempo. Uma pesquisa do momento. Da minha casa que se transformou em uma pequena mala, do meu corpo que sempre foi minha própria casa. A escrita não tem como ser a mesma, não está fora desta experiência limite, nem fora do corpo, do tempo e do espaço. De acordo com Rolnik (1993) são as marcas que conduzem o processo criativo da pesquisa. O sujeito pode se deixar estranhar pelas marcas em seu corpo, e quanto mais conseguir fazer isso, perceber a existência dessas marcas, maior é a potência de vida.

Para praticar o pensamento deste modo, aquilo para o que temos de nos tornar dotados é então, fundamentalmente, a capacidade de nos deixarmos estranhar pelas marcas; ora, para isso não há método, mas um longo e sutil aprendizado que só acaba na morte; uma delicada preparação onde se opera uma verdadeira torsão em nosso modo de subjetivação, torsão que nunca está definitivamente conquistada (ROLNIK, 1993, p. 244).

Rolnik (1993) fala que a escrita é como esculpir com palavras o tempo como matéria-prima, não se separa a escultura da matéria-prima, visto que o tempo é esculpido no corpo, no corpo da escrita, “e o que se escreve não existe senão como verdade do tempo” (ROLNIK, 1993, p. 246).

Há algo que poucas pessoas falam sobre estudar e trabalhar ao mesmo tempo, algo sobre uma densidade do texto que as horas de trabalho te tomam, aquele momento em que você está chegando em algo interessante, mas é interrompida por inúmeras urgências. Demandas que chegam já orquestradas em tempo organizado para se fazer *para ontem*, e seu pensamento sobre o que quer que fosse já desapareceu. Com a recorrência do mesmo acontecimento vem a dificuldade de se voltar à pesquisa, o tempo escasso aos finais de semana. Penso nas políticas públicas dos últimos anos. Programas de Pós-Graduação sem bolsas ou com bolsas incertas, defasadas e que não cobrem todo o período do mestrado faz com que muitas pessoas acabem desistindo ou trabalhando para conseguir cursar, o que dificulta o próprio processo de feitura.

Seguindo as movências, comecei a olhar também para a paralisia, a falta de vontade, o cansaço de estar pesquisando em um momento no qual o mundo parece desmoronar, o desgoverno nacional que desemboca em confusão e medo coletivo. Essas esferas assomam-se na falta de perspectiva dos próximos anos, no futuro incerto das Universidades e nos ininterruptos cortes de investimentos para as áreas de cultura, arte, saúde, educação, meio ambiente, etcéteras várias, etcéteras tantas.

Tento escrever e dançar para resistir ou sobreviver a este tempo, como um modo da pesquisa não sucumbir às tristezas de um momento de muitas perdas e como algo que vai me dando um respiro em meio a uma rotina ininterrupta de afazeres. Na tentativa de buscar vida no meio de

tanta morte. A questão que começou a se delinear para mim neste momento foi como criar um corpo que sustenta as intensidades do instante presente? Que espaço eu crio para articular palavras com o corpo? É por meio da dança que encontro um meio de sobreviver neste espaço-tempo que nos circunda, mas não só.

O período de pandemia de COVID-19 vivenciado no decorrer do mestrado fez eu acreditar cada vez mais na força política dos encontros. O tempo de isolamento social foi atenuado por reuniões de trabalho por plataformas virtuais, a necessidade de saber como um ou outro estava, e a partir desses encontros cotidianos online fui atentando para o que me dava força para continuar viva: as práticas corporais coletivas e a potência política dos encontros que elas promovem.

Foi quando decidi fazer, instigada pelas descobertas e encontros narrados, estripulias com um grupo de Contato Improvisação que estava se reinventando para o formato remoto em encontros semanais online. Para estar junto de outras pessoas. Para voltar a construir pesquisa coletivamente. Para sustentar as intensidades do tempo presente em estado de dança com outros corpos, ainda que dentro do possível do instante.

**3 O ENCONTRO COM A PRÁTICA COLETIVA DE CONTATO IMPROVISAÇÃO |
EXPERIÊNCIAS COM O CORPO EM TEMPOS REMOTOS |**

3.1. Estar em coletividade: uma política do encontro

Ninguém pode antecipar a potência de um encontro.
(Comitê Invisível)

Durante o período de isolamento social, começaram a surgir atividades inimagináveis para o formato virtual. Confesso que fiquei receosa de algumas delas e achava que não tinha como funcionar, mas logo percebi que conseguimos ir nos adaptando de diferentes formas e até mesmo aproveitar outras possibilidades dos recursos virtuais. Foi nesse misto de entusiasmo e curiosidade que - querendo continuar meus estudos do corpo com práticas coletivas que ampliam as experiências sensíveis a partir de uma desorientação e do imprevisível - comecei a participar de encontros de Contato Improvisação a partir da plataforma digital ZOOM na *MUCÍNÁ - aquela que dança*. A *Mucíná* é um centro de pesquisa educacional e interdisciplinar, criado pela artista-pesquisadora Marília Carneiro (que foi aluna de Nancy Stark⁵), que tem como eixo organizador a improvisação a partir do método de Contato Improvisação (CI) criado por Steve Paxton nos Estados Unidos no ano de 1972.

O Contato Improvisação é uma prática coletiva, inclusiva e engajada em uma ética e estética de uma política do encontro, em que o fluxo e o acaso é motor de movimentação. Assim como a prática coletiva de Performance, fui percebendo que o CI também apresenta uma força somático-performativa em contato com outros corpos, o que auxilia a continuar a escrita da experiência a partir de um lugar imprevisível, de uma prática que produz esse corpo coletivo a partir dos encontros. Como visto, a Performance nos coloca diante de um imprevisível a partir da alteridade, pela sua capacidade de embaralhar os códigos estabelecidos e fazer surgir novos, visto que “o corpo em performance é fluxo contínuo que não estanca questionamentos” (NUNES; BIANCALANA, 2020, p. 42). O Contato Improvisação também passa por essa forte experiência de reorganização do corpo no instante da prática a partir do encontro.

Continuo a traçar uma escrita da experiência com práticas coletivas que me abrem ao acaso. As práticas somáticas comigo mesma me fizeram perceber um cuidado de si e também a importância de estar em coletividade para atravessar o período de pandemia. Deste modo, com o intuito de pesquisar o movimento com e a partir da movimentação da outra pessoa, nos encontramos de forma online toda quarta feira, 2h por dia, durante os meses de setembro a

⁵ Nancy Stark, co-fundadora do CI, dançarina, professora, performer, organizadora e escritora/editora, dançou nas primeiras apresentações de Contato Improvisação em Nova York com Steve Paxton e continuou a ser central para o desenvolvimento da prática.

novembro de 2021. A partir desses encontros pude perceber a potência desta prática para continuar buscando um lugar de desequilíbrio e perturbação, como mobilizador e disparador de questionamentos a partir do próprio corpo em contato com outros corpos. Práticas que promovem autonomia para o corpo e uma intensa produção de vida e pensamento. O encontro com Contato Improvisação me fez perceber semelhanças tanto com a Educação Somática quanto com a Performance e assim seguimos tecendo essa escrita das possibilidades desta prática em formato virtual. Desta forma, começamos por contextualizar nosso momento atual e o surgimento da prática de Contato Improvisação.

Ao ler os jornais no trabalho cotidianamente vemos os absurdos ditos sobre vacina, as constantes *fake news*, a (indi)gestão das políticas públicas desses tempos, a inflação desenfreada, o retrocesso histórico que estamos vivenciando, a guerra iminente entre Rússia e Ucrânia, e começo a pensar no cenário em que surge o movimento de contracultura das décadas de 60 e 70. Na efervescência artística e cultural desses anos caóticos de crises econômicas e ideológicas, guerras e afins. Em meio a uma pandemia, com tantos assuntos urgentes, não é possível separar o processo de escrita de todas essas vivências do período turbulento que estamos atravessando desde 2016 com o golpe de estado que sofremos e as forças destruidoras que continuam em curso até hoje em nosso país.

Do golpe para cá, tivemos muitas perdas, com o desgoverno federal criminoso atual no poder, sentimos dia após dia todos os prejuízos de suas escolhas e decisões. Tivemos a aniquilação de treze ministérios nesses seis anos, a retirada de uma série de políticas sociais, um aumento na dizimação da população indígena, preta, pobre e periférica, atrocidades nas áreas da educação, cultura e meio ambiente. Em paralelo, mergulho nesse outro tempo da década de 60, em que se formavam centelhas que eclodiram em um maio de 68 na França, no movimento hippie nos EUA, movimento punk na Inglaterra, no Tropicalismo, no Cinema Novo, no Teatro Opinião no Brasil, etc. O Contato Improvisação surge em 1972 em meio às transformações no campo da dança, dentro deste contexto de florescimento de movimentos de contraculturas em escala mundial importantes para as artes, em um momento histórico de grandes mudanças artísticas, políticas e filosóficas.

No meio desse desejo de transformações e ruptura com a arte clássica e moderna, vemos surgir a dança contemporânea, a videoarte, a videodança, a performance e novas formas de pensar o corpo no mundo no seio de uma comunidade artística alternativa, colaborativa e de múltiplas linguagens. A prática de Contato Improvisação surge com o intuito de ser completamente conectada com a vida (um dos ideais artísticos da época que permanece até hoje) e possibilita

com sua base de improvisação uma reconstrução dos modos de se relacionar, influenciando outros espaços como a educação, o modo de aprendizagem, a sala de aula, o convívio e o cotidiano em si.

3.2. Breve história da prática de Contato Improvisação

Como sobreviver à queda?
(Steve Paxton)

Conforme a breve introdução anterior, diante de tantas intempéries políticas percebo o Contato Improvisação como uma prática artística interessante para entendermos e passarmos pelos tempos atuais. O nome descreve exatamente o que acontece, é sobre estar em contato corporal com uma ou mais pessoas e improvisar movimentos e dança a partir desse encontro. Uma prática coletiva do presente, do instante, do acaso.

O Contato Improvisação surgiu em meio ao contexto de experimentações do corpo e questionamentos da dança presentes a partir da década de 60. O seu surgimento é atribuído ao bailarino e coreógrafo Steve Paxton (algumas características da prática já estavam acontecendo em vários grupos) que participou de três importantes movimentos coletivos da história da dança, foi um dos fundadores da Judson Dance Theater⁶, integrante do Grand Union⁷ e considerado criador do Contato Improvisação. Paxton criou e adensou a prática a partir de diversos encontros com dançarinas e dançarinos, em meio ao ambiente efervescente do surgimento da dança pós-moderna, de experimentações e da procura por processos de decisão coletivos com colegas também interessados(as) na desconstrução e subversão no estudo dos movimentos. Ele passou pela ginástica, balé, aikido, tai chi chuan e yoga, acumulando diversas experiências corporais ao longo de sua trajetória, além do contato com muitas colegas de Nova

⁶ Judson Church Dance Theatre (1961-1964) foi um grupo de artistas na cidade de Nova Iorque de diversas áreas (dança, cinema, performance, multimídia, música, artes plásticas) um movimento vanguardista da dança moderna experimental. Os integrantes pensavam a obra como processo e não resultado, a arte como vida, e a ideia de uma arte não hierárquica na qual qualquer pessoa podia fazer parte, na tentativa de abandonar qualquer vocabulário de dança com movimentos cotidianos, como sentar, deitar, rolar, cair ou ficar de pé (indícios do CI sendo gestado). Questionavam a arte de mercado (figurino, palco, ilusão cênica, etc.) e manifestavam o desejo de mudanças sociais efetivas refletindo os temas dos anos 60: paz, amor (livre), liberdade de expressão, igualdades.

⁷ A Grand Union (1970-1976) foi o desdobramento do “Projeto contínuo alterado diariamente” (Continuous Project Altered Daily), de Yvonne Rainer, em que os participantes questionavam a relação entre artista/performer e espectador. Integravam o Grand Union: Trisha Brown, Barbara Dilley, Douglas Dunn, David Gordon, Nancy Lewis, Rainer e Paxton. Muitos desses já haviam integrado a Judson Church Theater e continuavam a investigar os limites da dança e da improvisação. Não tinham um plano ou coreografia prévia, costumavam usar o que tivessem, movimentos, textos, adereços, iluminação, música, etc.

Iorque como: Trisha Brown, Lucinda Childs, Yvonne Rainer, Simoni Forti, Barbara Dilley, dentre outras bailarinas. Estudou um tempo com Merce Cunningham, participou de festivais/companhias e desse período de intensas transformações da década de 60.

Magnesium foi uma performance que aconteceu em 1972 no Oberlin College, em Oberlin, Ohio, EUA, que marca o início do Contato Improvisação. Steve Paxton convidou alguns colegas de Nova Iorque e de outras localidades para sua oficina na residência artística em Oberlin (do grupo convidado Grand Union, em que os integrantes se revezavam entre aulas de dança pela manhã e em experimentações/performances durante à tarde). Paxton estava empenhado em desenvolver modos de dançar que escapassem ao corpo treinado da forma tradicional em suas oficinas e buscava se aproximar cada vez mais do cotidiano e em modos de cair e se lançar a outros corpos sem machucar uns aos outros, em uma espécie de orientação e desorientação do corpo nas pequenas e grandes quedas. A partir do marco de início da prática de Contato Improvisação da performance *Magnesium* (1972), ele continua desenvolvendo e aprimorando a técnica, e aos poucos vai reunindo - junto à Nancy Stark Smith, Lisa Nelson, Christina Svane, Daniel Lepkoff e Roger Neece - um sistema de observação dos princípios fundantes da prática na revista *Contact Quarterly* no ano de 1975 que permanece até hoje como a principal fonte de pesquisa de Contato Improvisação.

Paxton e seus colegas exploram as relações com a gravidade, os corpos, órgãos, e a prática aponta para essa hibridização entre a Yoga, o Aikidô e a Dança Contemporânea. O CI é uma prática corporal inclusiva visto que não há requisito de base de outras danças, pela autonomia estética que apresenta, sua quebra e resistência aos modelos e técnicas de danças tradicionais. Com influências da dança moderna, apresenta uma maior liberdade de expressão e movimento, acontecendo na escuta do próprio corpo e no encontro com o corpo do outro em um espaço de cooperação. Não há demarcação coreográfica, a dança segue uma poética de fluxo libertária e por meio da continuidade dos movimentos que surgem, pode haver intervenções ou reações ao outro, o que lança novas impressões e impulsos nos corpos no instante da prática.



Figura 1: Steve Paxton and Nancy Stark Smith, performing with Freelance Dance, Northampton, MA, 1980. Imagem: Stephen Petegorsky. Fonte: <https://nancystarksmith.com/writings-images/>.

O CI tem o intuito de revelar os movimentos ao invés de caminhos e passos definidos, evocar a perda do controle e a improvisação, e é nesse instante de criação de movimentos que acreditamos residir a força de um corpo performativo. No esfacelamento do cotidiano e do cênico. A prática nos ajuda a buscar uma vida aberta às linhas de fraternidade e encontros. “O Contato em si estuda as técnicas de quedas, de rolamentos e de carregamentos. E o diálogo que surge ao seguir o fluxo da inércia, da energia, do tempo e do espaço, em duplas, é um conhecimento abissal sobre toque e direção de movimento” (LEMOS, 2015, p. 202).

Interessados em modos de horizontalizar a dança (o que inclui as quedas, troca de pesos e o uso da gravidade e do chão na prática) os praticantes de Contato Improvisação buscam facilitar a interação entre os corpos e proporcionar uma participação mais igualitária, na tentativa de dissolver hierarquias, em que, por não ser necessário nenhum conhecimento prévio no campo da dança, participam bebês, crianças, jovens, adultos e idosos. Os processos de criação e de decisões são coletivos e muito dessas inovações para o campo da dança advém de um momento em que o sistema capitalista em vigor passava por uma série de questionamentos. Circulavam ideais marcados pelos movimentos de contracultura, como movimento Hippie, Beatniks, Punk e anarquista, movimentos que colocavam em pauta discussões acerca de autoritarismos na sociedade e sua subversão nas artes, que se interligam diretamente à prática de CI.



Figura 2: Nancy Stark Smith e Alan Ptashek, Vancouver, BC, 1979. Imagem: *Erich Franz*. Fonte: <https://nancystarksmith.com/writings-images/>.



Figura 3: Nancy Stark Smith e Andrew Harwood - Northampton, MA, 1985. Imagem: *Bill Arnold*. Fonte: <https://nancystarksmith.com/writings-images/>.

Hoje, movimentos importantes para as artes, política, cultura, etc. estão sendo colocados à luz, como por exemplo, os movimentos decoloniais (que buscam libertar os saberes da episteme eurocêntrica, também com críticas ao capitalismo), as questões de gênero (que desmontam um dualismo entre homem e mulher, e suas antigas atribuições culturais a cada nomenclatura,

reconhecendo a diversidade de gêneros que há entre um e outro), e muitos outros movimentos que vão surgindo e proporcionando aberturas para outras formas de pensar, fazer e sentir.

O desejo é que surjam efetivos movimentos de contestação da ordem dada/convencionada - quando essa ordem não afirma a vida - e que modos de perceber o mundo sensoriais e mais próximos do corpo afluam. O Contato Improvisação nasce da improvisação que surge no encontro de pessoas, ideias e movimentos, é uma prática corporal que tem por cerne a relação. Com isso, faz surgir no instante as respostas e perguntas corporais, e por proporcionar esse momento inesperado e indeterminado, nos dá a chance de quebrar e romper com pré determinações sociais, na construção de uma subjetividade outra, no acaso do desejo enquanto dança. “Cada pessoa que ensina Contato Improvisação busca e acha as próprias respostas, encontra sua própria razão e permissão para ensinar da maneira que considera melhor. Cada pergunta e cada resposta é tema para reflexão e auto-avaliação” (LEITE, 2005, p. 102). No ensaio de Jorg Schmid, traduzido por Bruno Garrote para a revista Urdimento em 2017, o autor tenta definir a prática:

Descrito de forma mais geral é o “Contato Improvisação [...] um campo de vivências corporais alargadas, que é baseado em um estado de alerta, estar-presente e abertura, e que exige contato com o próprio corpo.” (Brinkmann, 1990, p. 50). Cada vez mais, novas tentativas de definição sobre Contato são publicadas. (ver, p. ex., Kaltenbrunner, 2009, 13f). Uma definição universalmente válida sobre Contato Improvisação e sobre como ele deve ser corretamente dançado não existe. A dançarina e autora Nancy Stark Smith é co-fundadora dessa forma de dança. Stark Smith é estimada como a figura central, que contribuiu para a propagação e profissionalização desta forma de dança praticada agora em todo o mundo. (Walker, 20104; Hennessy, 20095; Mauch, 20106). Na sua opinião o Contato também não deve ser definido, pois isso poderia limitar posteriores desenvolvimentos. Em um ensaio de 1978 ela escreve: “A definição está no fazer!” (Stark Smith, 2003, p. 156) (SCHMID, 2017, p. 306).



Figura 4: Steve Paxton e Lisa Nelson: Performing “Solo and Duet Dancing”, Smith College Crew House, Northampton, MA. Imagem: Stephen Petegorsky. 1977. Fonte: <https://www.somatics2019.com/visualart>.

Acreditamos na prática do Contato Improvisação como um modo de ativar processos criativos, como a obra em si, o processo como obra, visto que a prática acontece em uma vivacidade do instante, na produção de acontecimento, na presença e interação, nos deslizes. Essa prática instaura o aspecto lúdico, o jogo a partir das mudanças de eixos dos corpos: uma arte da entrega. E principalmente, um compartilhamento da intensificação de experiências singulares a partir do contato coletivo e com o fluxo dos movimentos, na constante reconstrução de paradigmas por meio da criação de nossos saberes físicos/emocionais durante a prática.

O CI, muitas vezes considerado um movimento democrático da dança, é também pensado pelo filósofo e contateiro⁸ francês Romain Bigé como um movimento anarquista, como base para refletir sobre outras maneiras de se estar em relação a nível micropolítico.

A democracia é o poder ou, mais exatamente, a força (cratos) colocada nas mãos do povo (demos). O fato de essa força ser dada ao povo não supõe igualdade, nem ausência de hierarquia: o escravagismo subjacente à democracia ateniense e a retenção da maioria das riquezas por algumas grandes fortunas nas democracias contemporâneas, comprovam que a democracia é perfeitamente compatível com as mais diversas formas de dominação. Para sermos consistentes, nos estudos da dança, não deveríamos falar de democratização quando tratamos das operações mencionadas anteriormente: deveríamos falar de anarquia (BIGÉ, 2020, p. 3-4).

O autor defende a prática de Contato Improvisação desde o seu surgimento, nos afirma que “os/as bailarino/as dessas aventuras coletivas não são teóricos/as ou militantes anarquistas, mas lhes ocorre pensar suas práticas coreográficas como estudos ou, mesmo, como tentativas políticas ou micropolíticas no nível de seus coletivos” (BIGÉ, 2020, p. 5). Em seu artigo, Romain Bigé não está interessado em apontar se os grupos Grand Union, Judson Dance Theater e a prática de Contato Improvisação são formas anarquistas de dança e, sim, discutir que tais práticas de dança, cada uma a sua maneira, apresentam outras formas de se relacionar que ultrapassam definições hierárquicas. Assim como diz a pesquisadora Patricia Caetano sobre a experimentação com o corpo:

representações reducionistas em torno do corpo objetivo, pragmático e homogêneo ainda se fazem presentes e atuantes nos diversos planos da vida, em meio a um sistema de poder e controle social perverso, narcisista e massificante. Assim, a partir destas convicções procuramos buscar o corpo em sua vitalidade irredutível e desprendida

⁸ Modo como é chamado(a/e) o(a/e) praticante de Contato Improvisação.

dos protocolos, das verdades preestabelecidas e das compreensões absolutas (CAETANO, 2017, p. 175).

O Contato Improvisação nasce fruto desses movimentos de contestação do individualismo, capitalismo, dualismos, sexismos, etc. Podemos abarcar pessoas com ou sem experiência, e achar na base do improviso instantes chaves para questões internas/externas, visto que os princípios da prática englobam reflexões sobre questões de gênero, educação, sexualidade, classe, assim como outras questões que nos atravessam a partir da estética e política presente na prática. Ainda que práticas anarquistas não fossem utilizadas fora desses coletivos, é interessante pensarmos com Bigé que a dança esgarçou os limites da democracia em alguns momentos, indo além em alguns sentidos e contaminando a própria prática. Segundo Steve Paxton (2015) em uma carta trocada com Romain Bigé:

O Contact Improvisation não foge das estruturas sociais [da sociedade capitalista]. Haha. Mas ele poderia ser uma alavanca que nos permite modificar nossa compreensão preconcebida do social. Pois ele é uma atividade que se define a partir de outros tipos de movimentos: os que observamos entre os pais e seus bebês, por exemplo, movimentos de apoio, movimentos reflexos, movimentos mútuos e que dão base ao desenvolvimento. Nesse sentido, os movimentos que encontramos no Contact Improvisation têm relação com a vida, ou ao menos com estes momentos nos quais a vida surge, e talvez, a partir deles possamos questionar a razão pela qual a vida toma, inversamente, ares de individuação, de separação, de competição, de agressão e, até, de guerra e suas atrocidades (PAXTON, 2015, s/p. *apud* BIGÉ 2020, p. 18).



Figura 5: Nancy Stark Smith e Nita Little, performing Contact Improvisation with ReUnion, San Francisco Museum of Art, 1976. Imagem: Uldis Ohaks. Fonte: <https://nancystarksmith.com/writings-images/>.

De acordo com a contatista e pesquisadora Panmella Ribeiro, podemos pensar a prática dentro de um contexto de resistência, na medida que ela opera micropoliticamente em diversas esferas estéticas, políticas e sociais a partir do toque.

Trata-se de uma dança com potencial para desconstruir os corpos erotizados e construídos em uma cultura da imagem, da estética de corpos perfeitos, aceitos socialmente. Uma possibilidade de rever esses padrões através de um outro tipo de acionamento da própria sexualidade, tendo em vista que se trabalha com o toque entre os corpos, compreender outras possibilidades no campo sensível, do “saber-do-corpo”, o saber da condição de vivente, onde sexualidade é inerente ao corpo. Ao acionar essa consciência dos corpos, o campo sensório diferencia-se das receitas de felicidades instantâneas, implantadas pelo sistema capital, e estabelece-se a possibilidade de resistência micropolítica, através da abertura dos corpos (RIBEIRO, 2019, p. 34).

Assim como essa desconstrução da imagem do corpo, a prática parte de várias desierarquizações: das partes do corpo, da verticalidade/horizontalidade, da relação coreógrafo/bailarine, professore/alune, performer/espectadore “que busca aguçar as sensibilidades e o tato de seus/suas bailarinos/as para os/as colocar a serviço um/a do/a outro/a” (BIGÉ, 2020, p. 23).

De acordo com o autor, pensar formas de anarquismo no Contato Improvisação (e de diferentes formas também na Judson Church e Grand Union) contribui “para complexificar a ideia que temos do que pode significar o esforço para suspender as dominações, as hierarquias e, mais amplamente, a própria forma do comando (an-arquia)” (BIGÉ, 2020, p. 22). Além de nos fazer questionar na práxis muitas hierarquias estabelecidas podemos perceber a própria forma de organização autogestionária como um aspecto político quando falamos em dança. E ainda, podemos nos questionar e ampliar nosso imaginário sobre que ideias de agir e de sentir essas experiências nos impõem (BIGÉ, 2020).

3.2.1. História do Contato Improvisação no Brasil

O Contato Improvisação se deu em formato de aula pela primeira vez no Brasil em 1988 no Rio de Janeiro, em uma aula dada pelo dançarino Guto Macedo que havia chegado de Nova Iorque e estudado lá com Nina Martin. Em São Paulo, Sílvia Bittencourt iniciou o movimento, visto que havia tido contato com a prática com Ivaldo Bertazzo pela Europa e com a coreógrafa Lenora Lobo (em Brasília).

Entretanto, o desenvolvimento da prática e do estudo no Brasil está completamente atrelado à coreógrafa, praticante e bailarina Tica Lemos, considerada a precursora do movimento no Brasil. Após regressar da Holanda, Tica, recém graduada em dança e após vivenciar experiências com os fundadores e fundadoras do Contato Improvisação, trouxe para o Brasil muitas características da Nova Dança européia e começou a oferecer uma abordagem aprofundada do CI que foi se disseminando por diversos lugares. Passou dois anos difundindo a prática em Brasília e logo depois se firmou em São Paulo, trazendo nomes internacionais importantes para cursos e workshops, como Daniel Lepkoff e Cathie Caraker (primeiro workshop internacional com a presença de fundadores do Contato Improvisação em 1992). E mais tarde, ela trouxe Nancy Stark Smith, Steve Paxton e Lisa Nelson. Tica Lemos conta um pouco de sua história em entrevista com Diego Pizarro:

A partir daí, comecei a conhecer todas as pessoas envolvidas com o Contato. Eu estava com 20 anos, já fazia teatro, fazia esportes, fazia ginástica olímpica e capoeira há bastante tempo. Foi quando eu descobri que eles estavam abrindo esse curso de dois anos em Amsterdã, me inscrevi e fui aceita para o programa. Essa Experiência foi importantíssima para mim, porque na faculdade o Contato Improvisação não era um curso regular, era um intensivo por semestre, onde vinham até três professores convidados. Uma vez, por exemplo, vieram Nancy Stark Smith, Karen Nelson, Alito Alessi e Andrew Harwood. Durante esses intensivos, fazíamos faculdade normal de manhã e à tarde sempre havia professores convidados do mundo inteiro, então era possível se aprofundar razoavelmente. E, na faculdade, tínhamos que fazer solos, dançar no trabalho dos outros colegas, convivemos direto com esse universo da Nova Dança (LEMOS, 2015, p. 195).

Já no Brasil, Tica Lemos fundou o Estúdio e Projeto Nova Dança, Estúdio de Pesquisa e de Criação de Dança, um centro cultural com princípios da Educação Somática e o início de uma trajetória do Contato Improvisação em São Paulo. O estúdio funcionou de 1995 a 2007, disseminando práticas de improvisação, princípios de intérprete criador e de processos colaborativos de criação/gestão administrativa. O espaço foi muito importante para a cena de dança contemporânea em São Paulo.

Na verdade, isso que estamos chamando hoje em dia de Educação Somática chamava-se New Dance até dez anos atrás. Porque o conceito de Nova Dança é exatamente este, as disciplinas que consideram a integração corpo e mente, como Alexander Technique, o BMC, o trabalho do RPG, o método Feldenkrais, enfim, todos esses trabalhos terapêuticos que trazem consciência para os praticantes. E a Ideokinesis é uma dessas matérias, que vem da linha da Mabel Todd. Então, eu fui dando esses workshops de Contato Improvisação, onde você pode ir direto para a linguagem dele mesmo, que são os rolamentos no chão, os carregamentos, a qualidade do toque; ou, então, trabalhar a partir de uma prática como a Ideokinesis, por exemplo (LEMOS, 2015, p.197).

Concomitante ao estúdio em funcionamento, a prática de Contato Improvisação se espalhava por outras capitais brasileiras como Rio de Janeiro, Porto Alegre, Brasília, Florianópolis e hoje continua se proliferando pelo mundo, em aulas, cursos livres, workshops e festivais que reúnem pessoas de diversos países.

3.3. O que pode o Contato Improvisação em tempos remotos?

*Esperar junto àqueles
que caíram em si
que caíram na risada
que caíram no ridículo
que caíram do cavalo
que caíram das nuvens
que a noite
caía*

(Ana Martins Marques)

Além da importância política, histórica e social do Contato Improvisação, a prática também me atravessa de maneira afetiva. Acredito que colocar uma atenção na sensorialidade amplia a sintonia/empatia com outros corpos de modo a me colocar em um estado de escuta não só de movimentos em dança, mas sim de movências cotidianas, de gestos corriqueiros, hábitos, atitudes e pensamentos que vamos adquirindo através dos anos. O CI me possibilita perceber a mim mesma, a outras pessoas e ao mundo de forma mais atenta e cuidadosa. Passos, ‘moveres’, gestos, cores, sons, densidades, gravidades e transferências de peso, que ativam o corpo para as camadas sensoriais, para percepções e sensações do corpo em dança e do corpo no dia a dia.

Tenho que admitir que os encontros de CI de modo remoto me surpreenderam em muitos motivos. Primeiro, entendi a importância desses espaços em meio a uma rotina atropelada que nos acostumamos a viver vida afora. Os dias vão se amontoando em gestos automáticos de levantar, comer, tomar banho, ir pro trabalho, trabalhar, comer, trabalhar, voltar do trabalho, tomar banho, comer, dormir, levantar, gestos automáticos sem fim. Daria para fazer performances sobre como fazemos as mesmas coisas todos os dias e a exaustão que nos toma e nos tomba na cama sem demora. E o espaço do corpo, em qual momento podemos senti-lo, com que força?

É aí que entra a prática coletiva. Tive alguns dias que de tão cansada dormi no chão no meio da prática e acordei sobressaltada com a voz de alguém do outro lado da tela, em um outro estado do Brasil, a falar algo ou a emitir algum som próprio da atividade. Ter esse apoio coletivo, saber que as meninas da *Mucíná* estariam lá, que nos encontraríamos me fez entrar em todos os

encontros e me comprometer a colocar meu corpo em prática. Assim como me deram espaço para descansar durante a prática, já que vamos sentindo os outros corpos na relação, ainda que virtual. Tinha dias que estava tudo bem ficar mais no chão, ter momentos maiores de descanso em meio à prática, visto que os corpos se reconhecem e se movem empaticamente na movimentação mais lenta ou agitada, na necessidade de uma escuta do próprio corpo e do corpo das outras pessoas.

Apesar das adversidades e do cansaço, a força de partilhar momentos e movimentos me ajudou muito a não esmorecer em uma vida pandêmica com o trabalho integral e o mestrado. A alegria de chegar em casa e correr para tomar banho e limpar o chão do quarto (chão de dança) para iniciar a prática fez parte de muitas quartas feiras, assim como compartilhar novidades no nosso “círculo de novidades”, como um espaço de cuidado, curiosidade e improviso.

O contato físico é um aspecto relevante da prática, assim como a improvisação, e em tempos de pandemia, comecei a me perguntar como é possível estar em contato sem contato físico? Se a prática de Contato Improvisação seria uma possibilidade, como se dariam os encontros, quais os limites do virtual e em que aspectos podemos ultrapassar outros limites do físico. Até que ponto certas práticas avançam e como podemos criar novas configurações espaciais com os corpos por meio de uma câmera.

Aos poucos fomos esbarrando com alguns impedimentos e em outros pontos fomos tendo novas possibilidades de interação. Os sons das casas das pessoas se encontravam com os sons da rua que se comunicavam com as outras telas, assim como os espaços. Em diversos momentos, algumas participantes levavam seu dispositivo para um lugar que dançasse com o lugar da outra pessoa, seja pela presença de plantas, jardins, cores, janelas, frestas ou ainda o enquadramento, o convite para dançar com tal pessoa se ampliava de modo a abarcar o espaço junto com o corpo do outro. É necessário estabelecer uma conexão com a pessoa que vamos entrar em contato, ser movido pelo movimento de alguém, a partir de um desejo de se mover com outra pessoa, se a mesma também tiver vontade de estabelecer esse diálogo gestual, a dança se inicia. E neste contrato silencioso, a utilização do espaço se tornou um forte aliado para esse convite, assim como a movimentação que já acontece nos encontros presenciais.

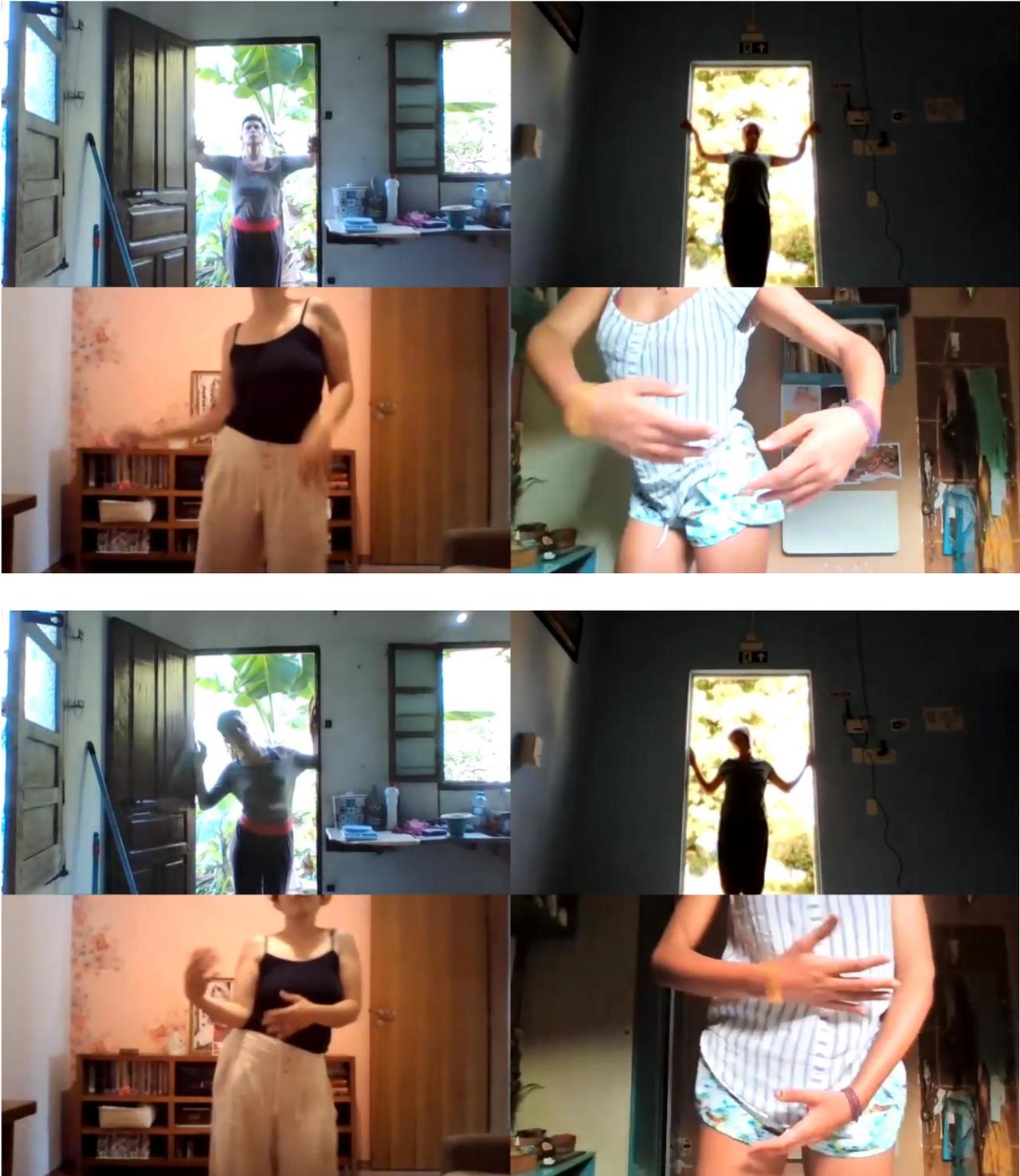


Figura 6 e 7: Contato pelo espaço, iluminação, cor e movimento. Janaína Franco, Eremita Brito, Camila Sukhada, Lua Alencar. (Sessão de improvisação online na *Mucíná - Aquela que Dança* em 2021). Captura de tela da autora.

Diferente dos encontros presenciais, em que há algo de entrar e sair da dança por meio da aproximação, do movimento e do toque como as maneiras mais comuns de convidar alguém para entrar na dança, no meio virtual se tornou necessário utilizar de outros mecanismos de

conexões. Todas elas fazem parte da prática presencial, todavia, a prática em formato remoto chamou atenção com mais ênfase em algumas modalidades de conexão próprias da prática, como é o caso da *atração*, *coincidência*, *intersecção*, *empatia*, *influência*, etc. De acordo com a movimentação das pessoas, as mesmas às vezes coincidem movimentos, ou se convergem ou se repulsam, esse diálogo se fez mais presente com o novo dispositivo (tela de computador) apresentado, tornando-se um lugar propício para estabelecer uma dança em que as pessoas não se encontram no mesmo ambiente físico. Mas nem por isso se desfizeram as características do CI, apenas se amplificaram algumas visto que a kinesfera⁹ de uma pessoa pode se agenciar com a de outra, ou ainda, uma iluminação, uma cor, um gesto, um objeto, um sorriso e assim por diante.

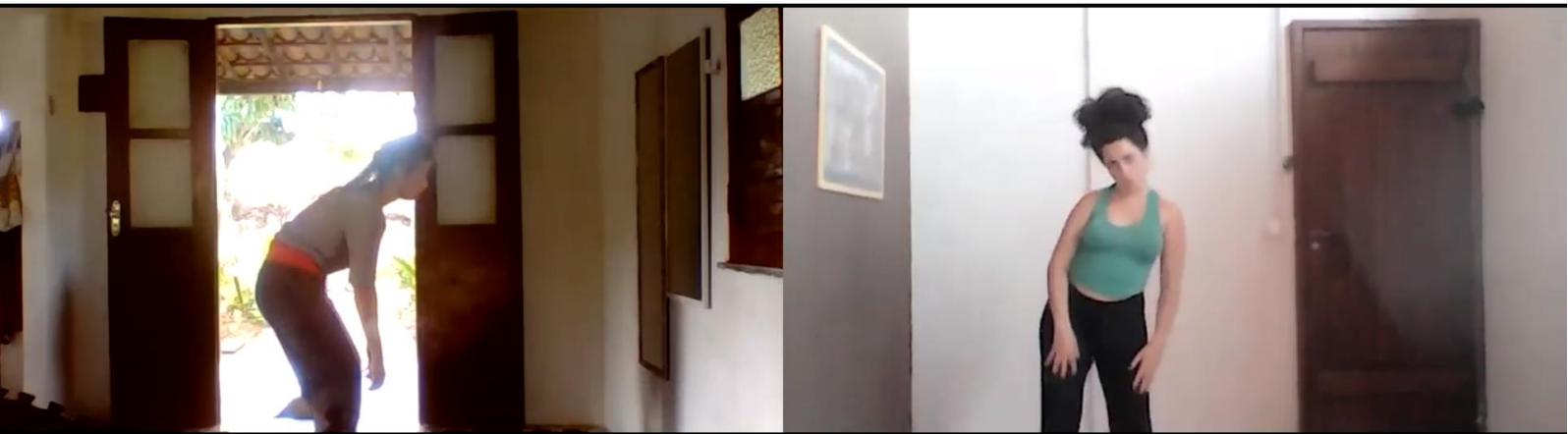


Figura 8: Movimento de ondulação. Conexão por *empatia*. Janaína Franco, Mylene Corcci. (Sessão de improvisação online na *Mucíná - Aquela que Dança* em 2021). Captura de tela da autora.

Por meio das imagens que retirei das gravações de algumas jam's da Mucíná se torna mais nítido perceber o encontro dos corpos por meio do espaço, onde dentro e fora de casa não estão separados, assim como mente e corpo, subjetivo e objetivo. Habitamos constantemente um espaço liminar no dia a dia e a dança possibilita esse alargamento da sensação do entre, da dissolução de dualidades e de bipolarizações que nos limitam a vivenciar experiências sensíveis em sua maior plenitude.

⁹ “Kinesfera é a esfera dentro da qual acontece o movimento. Também é denominada de cinesfera. É a esfera de espaço em volta do corpo do agente no qual, e com o qual, ele se move” (RENGEL, 2001, p. 37).



Figura 9: Jam Azul. Conexão por *influência e empatia*. Janaína Franco, Eremita Brito. (Sessão de improvisação online na *Mucíná - Aquela que Dança* em 2021). Captura de tela da autora.

Dá-me a tua mão:
 Vou agora te contar
 como entrei no inexpressivo
 que sempre foi a minha busca cega e secreta.
 De como entrei
 naquilo que existe entre o número um e o número dois,
 de como vi a linha de mistério e fogo,
 e que é linha sub-reptícia.
 Entre duas notas de música existe uma nota,
 entre dois fatos existe um fato,
 entre dois grãos de areia por mais juntos que estejam
 existe um intervalo de espaço,
 existe um sentir que é entre o sentir
 - nos interstícios da matéria primordial
 está a linha de mistério e fogo
 que é a respiração do mundo,
 e a respiração contínua do mundo
 é aquilo que ouvimos
 e chamamos de silêncio (LISPECTOR, 1979, p. 94).



Figura 10 e 11: *Jam Azul*. Eremita Brito, Janaína Franco. (Sessão de improvisação online na *Mucíná - Aquela que Dança* em 2021). Captura de tela da autora.

Em cada experimentação prática observo e interajo de um modo diferente, como se me apropriar esteticamente dos movimentos a partir de movências (cheiro, gesto, cor, som, objeto, etc.) tornasse possível a constituição de outro corpo, lugares e funções da própria linguagem da dança. Conversamos com as imagens dos movimentos, perguntamos e respondemos a essas movências, damos sentido ao movimento a partir desse diálogo gestual, seja com alguém, algo, chão ou espaço. Essa ruptura estética que o CI apresenta a partir da disposição dos corpos no espaço, dos sons e dos planos que cada participante escolhe mostrar, amplia esses espaços/telas pré estabelecidos e suas respectivas funções. Torna-se dança, uma dança com o espaço, e com essa conversa audiovisual, como um modo de estar neste novo contexto de pandemia.

Respondemos também à câmera nossa e da outra pessoa e, embora não tenha sido para isso nem sobre isso, é interessante perceber como esse acoplamento surge durante os encontros

improvisadamente. Em diversos momentos me perguntei como seria diferente certos momentos no ambiente presencial, mas também o que de divertido emerge desse acaso.

Os verdadeiros milagres são aqueles que ninguém sabe quem fez, sejam eles ínfimos portentos dos espíritos secretos da casa ou os grandes prodígios que nos deixam realmente boquiabertos. Ainda tenho esse desejo infantil de encantos, sejam pequenos ou grandes e ainda acredito neles (FERRANTE, 2017, p. 12).



Figura 12: *Jam Azul*. Eremita Brito, Janaína Franco. (Sessão de improvisação online na *Mucíná - Aquela que Dança* em 2021). Captura de tela da autora.

Durante esse tempo de pandemia, procurar por relações de afeto, amor e arte com mais pessoas acabou por criar uma rede de partilhas importantes para nos afastar de sensações prejudiciais, em meio a tanta guerra, genocídio, políticas públicas de sobrevivência arruinadas e destruição da vida em todos os níveis. Esses espaços de encontros para dançar ajudaram a me manter viva e fazer um chão de dança, um chão de vida, por onde é possível viver intensidades outras, que não passam por farmácias, consumismos, soluções instantâneas, conteúdos ruins a se assistir, adquirir ou consumir. Afirmção de vida através do corpo e da arte, instantes de presença que reduzem a palavra e o pensamento, que instigam o corpo a querer mais espaços de alegria e de sentir o corpo em conjunto a partir da experimentação de movimentos e da escuta das sensações.

3.4. O que surge de uma prática entre mulheres?

JAM¹⁰ ONLINE: Canto de ladinho

Começo sem muita expectativa, as jams costumam começar fracassadas, disse Marília e começo a imaginar um habitat as falhas para depois começarem a acontecer coisas e vou adentrando cada vez mais este lugar de encontro. Estamos em sete pessoas, não sei nada ou muito pouco sobre as outras participantes. Aqui importa a empatia, o prazer de mover e de observar quem se move. Por isso não tem apresentações, nem necessidade das mesmas. Começamos a nos conhecer a partir dos movimentos. Nenhum sinal de hierarquia durante a prática, ninguém dita o que deve ser feito, lideramos ou somos lideradas de acordo com a conversa de movimento que estabelecemos com alguém. Podemos ligar ou desligar nossas câmeras para entrarmos e sairmos da dança. Tem momentos em que todas nos sentimos à vontade para improvisar e participar da brincadeira. Arrisco dizer que o que se perde em presença tenta ser suplantado por novas possibilidades audiovisuais. Sons que entram ou saem, podem ser ativados ou desativados, música ou instrumentos podem ser inseridos, espaços dentro ou fora de casa, conforme se carrega o aparelho digital utilizado. Houve um momento de diálogo entre duas participantes: em que as mesmas começam a improvisar conforme o espaço verde de uma e de outra. Em outro momento uma dupla com a porta aberta em um plano geral acima e outra dupla em plano médio se movimentam de modo a causar um prazer estético. Esses momentos acontecem e passam, se tornando mais ou menos presentes dentro da Jam neste espaço de experimentação de três a quatro horas de contato e movimento.

Teve um instante em que meu quarto foi invadido por músicas de festa dos vizinhos da minha rua e isso contagiou meu movimento e quando me dei conta outras duas participantes estavam em festa comigo, todas envolvidas numa atmosfera de discoteca, o que me divertiu. Desmanchei para outra coisa depois, mas foi gostoso me lançar a isso também. Outro momento que se seguiu foi quando um trio deitado de ladinho abriu brecha para que de repente todas já estivessem participando deitadas de lado e improvisando movimentos a partir dessa imagem, não coreografada, nunca coreografada, mas implicitamente em um diálogo entre sete mulheres. Foi como se conversássemos coisas a partir dessa imagem que, pelo menos para mim, suscitou

¹⁰ JAM(s) são espaços para livre experimentação em dança improvisada. Significa **Jazz After Midnight**, e assim como os músicos de jazz, a prática acontece ali no momento de improvisação da JAM. Aprende-se enquanto se pratica. Quem participa pode escolher o modo de início, engajamento e fim de uma dança. Não há uma coordenação explícita nem lideranças, se reúnem jovens, idosos, amigos, estranhos, pessoas com ou sem experiência. Embora já existisse no campo da música, foi inovador no campo da dança. Hoje existe uma diversidade de Jam(s) mas ainda com poucos(as) praticantes.

memórias por neste dia estarmos apenas entre mulheres falando e dizendo com o corpo o que quiséssemos. Nenhuma ficou de fora, todas queriam participar do momento, da brincadeira. Como reverter valores e imagens a partir do movimento? O que acontece quando partimos de um clichê, quando o problematizamos, quando dizemos o que queremos junto e fora dele? Qual o poder da imagem em interação com outros corpos? O que a pausa pode nos mostrar? A imagem estática, a fotografia. Foi um momento de movimentos lentos que suscitou tantas imagens e reflexões que acabamos nomeando a jam do dia de “Canto de ladinho” (sempre colocamos um nome para lembrar rapidamente e ser possível discutir depois). Seguimos com as novas interações e novas formas de viver este período de isolamento sem isolarmos o corpo. Em um sábado, que poderia ter sido um sábado qualquer, nos encontramos para improvisar juntas, para nos vermos, dispararmos ideias, para sentirmos e criarmos coletivamente um espaço de cuidado e divertimento, frente a todas intempéries dos últimos tempos. Tarefa coletiva e sensível. A dança resiste.

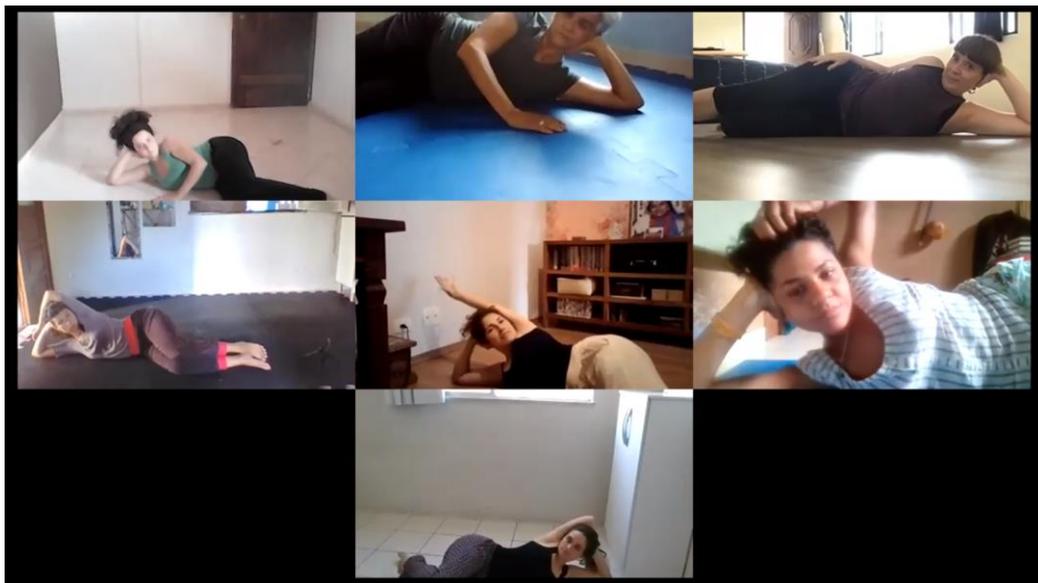


Figura 13: Jam *Canto de ladinho*. Mylene Coreci, Eremita Brito, Marília Carneiro, Janaína Franco, Camila Sukhada, Lua Alencar, Lara Modolo. (Sessão de improvisação online na *Mucíná - Aquela que Dança* em 2021). Captura de tela da autora.

Percebo que essas experiências poéticas das jam's nos lançam e nos fazem questionar sobre movimento e sobre a vida, assim como se tornam disparadoras da escrita da experiência, um processo de escrita de descobertas. Ainda assim, estas experiências sensíveis não se limitam a uma expressão imagética ou escrita - que nunca poderia abarcar o que acontece nesses instantes criados.

Como é sentir este ambiente, como me sinto neste lugar, quais pessoas me rodeiam, como a prática se desenrola a partir dessas percepções? Fazer vazar esses pensamentos parte deste lugar

do corpo que percebe e sente, miríades de pequenas percepções que muitas vezes ainda não chegou ao discurso e às associações. Uma sabedoria corpórea que sente uma diferença quando estamos apenas entre mulheres, e olhamos para isso.

Esse acaso me impulsionou a pensar questões contemporâneas, a respeito de estarmos apenas entre mulheres, dançando e nos ocupando de nossos próprios corpos. Como podemos brincar com a imagem? Entre o que é esperado e entre o que realmente queremos fazer e dar a ver. Explodir, romper, observar, virar do avesso? Por onde transformar em outra coisa, como escapar do clichê da imagem? Como sair de uma reprodução automática de movimento, de que modo fazer transições internas/externas, de pensamentos/movimentos? A força da visibilidade dos corpos femininos em tela me trouxe indagações que me abriram um parêntese para pensar sobre ser mulher. “Uma pessoa não é simplesmente um corpo, mas, em um sentido muito importante, ela faz o próprio corpo” (BUTLER, 1990, p. 272).

O instante em que todas quiseram participar foi algo curioso que me chamou a atenção, visto que não é sempre que nos sentimos à vontade para ligarmos a câmera, é preciso que algum movimento nos chame e nos dê vontade de participar, e não necessariamente é algo consciente. Vamos por uma empatia com o movimento de alguém, e no caso da jam online, também por imagens e o que elas suscitam, instantes de suspensão e de tudo que pode surgir a partir disso. “É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora” (AGAMBEN, 2009, p. 72).

A partir do movimento corporal se torna mais fácil e também mais misterioso para mim produzir reflexões. Mais fácil talvez porque no instante vamos indo, fazendo e improvisando, pensando enquanto movimentamos, saindo e entrando do pensamento e dos movimentos, seguimos em fluxo. Mas tanto mais misterioso e instigante por isso, visto que entendemos no corpo as coisas por outros ângulos, pelo lugar da ação, do fazer, pelo acaso do imprevisto de instantes específicos, passível de se chegar a outros lugares muitas vezes indizíveis, mas palpáveis, de modo a escorrer o pensamento através do movimento, através de uma experiência estética entre a criação e a reprodução. “Com frequência fazíamos perguntas cujas respostas já sabíamos. Talvez fizéssemos isso para não precisarmos formular as outras perguntas, aquelas cujas respostas não queríamos saber” (ADICHIE, 2011, s/p).

Diante desse lugar de intensa provocação do corpo/pensamento propiciado pela imprevisibilidade da prática, e neste caso específico, uma prática entre mulheres, me atenho a

algumas autoras que me influenciaram a pensar sobre a construção da mulher. Como deslocar esses pensamentos construídos sobre o que é ser mulher ao tratar, no próprio corpo, amarras e inseguranças, assim como pequenas percepções que alteram a minha própria prática? Falar sobre a própria experiência pode não ser de todo agradável, entretanto, existe uma importância política para nós mulheres enquanto produção de conhecimento.

Adichie (2018), em seu livro “O perigo de uma história única”, nos conta que ao rejeitarmos a ideia de uma história única sobre um lugar ou grupo de pessoas, acabamos por abraçar a diversidade de narrativas e literaturas outras daquele espaço ou pessoas. A autora defende a importância de termos cada vez mais histórias locais em busca de humanizar e empoderar essas vozes muitas vezes estereotipadas. Adichie (2018) comenta que ao mostrarmos um povo como uma coisa só, e fazermos isso repetidas vezes sem parar, esse povo se torna essa coisa e, assim, são criadas as histórias únicas que engessam a visão sobre esse grupo. De acordo com a autora, o poder econômico e cultural de um país influencia na criação dessa visão limitada de histórias e/ou na pluralidade de histórias. O modo de contar a história, como são contadas, por onde começar, quem as conta, em que período, sobre quem e quantas vezes, está diretamente relacionado com um domínio de fazer com que a história seja definitiva e tome esse caráter de unicidade. Como exemplo, ela se utiliza das inúmeras vezes em que a Nigéria é englobada no continente africano como se todos os países africanos fossem um só país, de uma única e triste história, ao passo que é factível que populações no mundo inteiro reconheçam e tenham acesso a várias narrativas de um país como os Estados Unidos. Seria absurdo tomar uma narrativa única como algo que representasse as vivências tão plurais desse país (assim como de todos os outros) e a criação desses estereótipos torna as histórias imprecisas e incompletas, o que simplifica e reduz as perspectivas e existências.

Em “Sejamos todos feministas”, Adichie (2014) narra algumas situações que passa por ser mulher na Nigéria, e ainda, situações que ocorrem com amigas de outros países, alguns despertares que a fizeram perceber muitas nuances sobre questões de gênero. Ela comenta de maneira direta sobre os diversos tratamentos na criação de meninas e meninos, como um mesmo comportamento, agressivo ou bondoso, é repreendido ou estimulado de acordo com o gênero da criança, e como isso se mantém quando já adultos, ocupando cargos em empresas ou outras profissões. Ela comenta os milhares de artigos e livros cujos temas centram-se sobre o que fazer para agradar e atrair homens, enquanto textos que tratam do tema “agradar mulheres” são completamente escassos. O quanto ensinamos meninas a se encolher e se diminuir, a ter sucesso ou ser inteligente mas não muito, como se isso fosse pré-requisito para se casar, enquanto

ninguém ensina meninos a serem menos prósperos do que as mulheres, nem a aspirarem ao casamento. Conforme a autora, internalizamos muitas ideias, prescrições e expectativas de gênero por sermos seres sociais e nosso desafio constante é desaprender essas lições e condicionamentos ensinados e internalizados durante nossa formação visto que a cultura está constantemente se transformando (ADICHIE, 2014).

Se Eurídice queria casar? Talvez. Para ela o casamento era algo endêmico, algo que acometia homens e mulheres entre dezoito e vinte e cinco anos. Tipo surto de gripe, só que um pouquinho melhor. O que Eurídice realmente queria era viajar o mundo tocando sua flauta. Queria fazer faculdade de engenharia e manter-se fiel aos números. Queria transformar a quitanda dos pais num armazém de secos e molhados, o armazém de secos e molhados numa empresa distribuidora de grãos, e a empresa num conglomerado. Mas ela não sabia que queria tanto (BATALHA, 2016, s/p).

A escritora e advogada Ruth Manus (2019) afirma que existe uma construção de um padrão ideal, como uma espécie de sonho, que é implantado no imaginário coletivo como um modelo a ser seguido de corpo, de relacionamento, de atitudes, maternidade, etc. E quando começamos a fugir desse padrão estrutural e sistêmico, não basta decidir e seguir o que se tem vontade de fazer. É preciso ainda explicar, justificar, ser questionada centenas de vezes pela sociedade que insiste em sustentar, ainda que de forma velada, que você está fracassando e não simplesmente priorizando outros projetos que não condizem com esse padrão. Padrões esses, tidos por verdade única que passam majoritariamente por esse ideal. Ideal de uma história única que nos é culturalmente transmitida e ultrapassada, que se perpetua como modelo também pela falta de visibilidade na pluralidade de histórias, como um processo que se retroalimenta.

Conforme aumenta o número de narrativas contadas por mulheres, mais diminui estereótipos e visões limitadas sobre ser mulher, aparecendo cada vez mais histórias que contestam e afirmam outros modos de vida, tornando pensamentos padrões cada vez mais retrógrados. E ainda que levem anos para irmos transformando nosso imaginário em outras coisas, encontrar com muitas mulheres, brincar com essa imagem, conversarmos entre nós, nos traz uma força para seguirmos nossa vida por meio do movimento: movimento do corpo, movimento coletivo, movimento de ideias, movimento de mudança.

Entender que muito da sobrecarga e sofrimento que muitas mulheres passam hoje por não corresponderem aos modelos convencionados e que cada uma de nós tem os seus sonhos singulares, pode ser libertador. De acordo com Ruth (2019), não existe privacidade nem em jantares de família, suposto lugar de acolhimento e amor, é como se a vida das mulheres fosse patrimônio público, cheio de cobranças e idealismos que passamos uma vida tentando contornar

- além da sensação de déficit para com a sociedade capitalista e machista na qual estamos inseridas - em um constante desencontro entre expectativa e realidade.

hoje eu queria me esgarçar por dentro
 revirar a pele de toda pelejura que a habita
 às vezes eu tenho sintomas de envessar
 (notas da autora)

Conceição Evaristo (2008), escritora, professora, contista e poeta brasileira, nos traz o conceito de *escrevivências* como uma força poética da escrita, escritura essa de narrativas que anteriormente seriam desconsideradas por serem consideradas subalternas, para que outras vozes possam ser narradas, lidas, ouvidas e discutidas. O conceito abarca a literatura de autoria negra, possibilita novas percepções, assim como, outras subjetividades das mulheres negras. “Assume-se no texto a experiência vivida como fonte de construção literária, e, ao mesmo tempo, assume-se que a vivência, embora parta da realidade, é elaborada/tecida/significada no ato da escrita” (MIRANDA, 2019, p. 190).

No caso da *escrevivência* em particular, a produção ficcional de Conceição Evaristo se empenha na chave da “metanarrativa”, isto é, faz-se do romance plataforma para a construção de uma narrativa para a própria vida a partir da organização de fragmentos perdidos de histórias que são suas e também são pregressas, coletivas, históricas. Uma narrativa para si (mulher negra) constituída na encruzilhada entre o pessoal–biográfico–autoral e o político–comunitário–social (MIRANDA, 2019, p. 18).

A aglutinação entre memória, vivência e experiência desperta a potência da escrita para a criação de um lugar ético, poético e político de produção de afetos. Construir na prática um corpo coletivo de mulheres abre espaço para a passagem do que subverte estruturas próprias que perpassam nós mulheres ou ainda para um lugar de conforto e entendimento mútuo. A escrita e a vida se co(fundem) na *escrevivência* e a experiência é o motor dessa escritura.

Aqui vejo pontos de confluência do conceito de Evaristo com a metodologia *somático performativa* de Ciane Fernandes que, como dito anteriormente, abarca uma escrita que se estrutura a partir da prática e da experiência, uma escrita conectada com o corpo. Assim como vimos a *escrita de processo* de Thereza Rocha, que abrange a experimentação de si e do mundo, de modo a ir rascunhando e assumindo nossas experiências enquanto produção de conhecimento.

A escritora e feminista bell hooks (2018) defende uma teoria feminista visionária, com a ideia de que a teoria seja constantemente construída e reelaborada, de um modo que se relacione a

nós, às nossas vivências no presente. De acordo com a autora, devemos estar em busca de acabar com a exploração sexista e a opressão, até nos desvincularmos de ações e pensamentos sexistas ao substituí-los por práticas feministas.

Conforme Hooks (2018) quanto mais folhetos, livros, pesquisas, propagandas, ensinando e disseminando o assunto melhor, visto que já somos constantemente bombardeadas por reações antifeministas em tempo integral. Dessa forma, acredito que quanto mais tornamos acessível, mais falamos sobre feminismo e mais histórias criamos e espalhamos - disparando essas reflexões por todos os lados e áreas - mais tentamos combater o perigo da história única que Adichie descreve tão apropriadamente. Minha proposta em trazer essa discussão é enfatizar a importância das práticas coletivas, de um fazer junto, atenta às práticas corporais cotidianas, a pequenos despertares e às mudanças no modo de ver, sentir e agir, seja na prática coletiva em dança, seja na leitura de mulheres na literatura que estão construindo conhecimento e saberes coletivos.

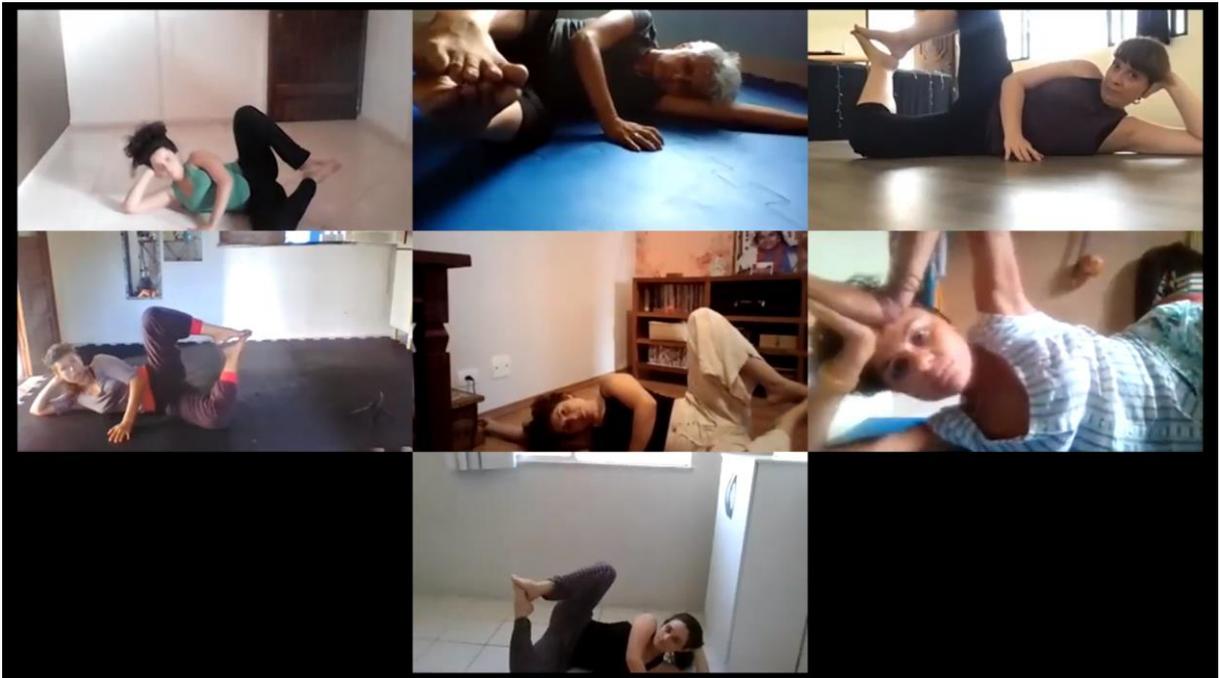


Figura 14: Experimentações entre mulheres, Jam *Canto de ladinho*. Mylene Corcci, Eremita Brito, Marília Carneiro, Janaína Franco, Camila Sukhada, Lua Alencar, Lara Modolo. (Sessão de improvisação online na *Mucíná - Aquela que Dança* em 2021). Captura de tela da autora.

Uma pesquisa se faz por alguém que é continuamente “muitos alguéns” que vamos acolhendo e abraçando por aí, muitas práticas e vivências que vamos tropeçando entre a casa e a cidade. Estar em um grupo de mulheres durante as práticas trouxe à tona no meu corpo essas zonas de

sombras e nebulosidades, as marcas do quanto crescemos já com medo e inseguranças coletivas que nos trazem transtornos e doenças psicossomáticas. Além disso, recorrer às mulheres em obras literárias, me trouxe uma força a partir de uma ativação das marcas de outras mulheres em minhas próprias marcas, no meu processo acompanhada. Tê-las no meu corpo enquanto escrevo é fundar espaços e fagulha de transformação gradativamente. Estar rodeada por muitas mulheres influencia em quem eu sou e no que faço, seja na família seja entre amigas, abordando o tema diretamente ou não, isso se constitui em tudo que eu faço, nas práticas de Contato Improvisação, Performance, escrita e acaso.

Se eu acreditava na minha poesia
 muito pouco
 mas de que importava
 se as palavras pediam com carinho
 com jeito e jeitinho
 como se fosse aquele pé de hortelã que plantei
 se ia pegar ou não
 só sabia a terra
 (notas da autora)

Falar sobre esses medos e inseguranças arraigados coletivamente é dar a mão para tantas outras mulheres que também podem passar por momentos exaustivos de não se acreditarem suficientes, seja para pertencer ao universo acadêmico, seja para o ambiente/vaga de trabalho, etc. Para que cada vez mais mulheres possam adentrar esses espaços (e todos os outros) e se permitir falar. Nossos corpos femininos, constantemente domesticados e colonizados por interesses masculinos, podem voltar a entrar em contato com a intuição, podem defender interesses próprios de nós mulheres, a cada vez que entendemos e apontamos a rede complexa de hierarquias e machismos em nossa sociedade, quando nos unimos e discutimos sobre corpo e conceitos nesse campo de negociações.

Você é uma só pessoa
 mas quando você avança
 uma comunidade inteira
 anda por meio de você (KAUR, 2020, s/p).

“Manter as pessoas num estado constante de falta, em desejo perpétuo, fortalece a economia de mercado. O desamor é uma benção para o consumismo” (HOOKS, 2020, s/p) e o desamor das mulheres especificamente é uma benção para o machismo. Bell Hooks (2020) em seu livro “Tudo sobre o amor” comenta que nossa sociedade instrui as mulheres desde cedo que o comportamento de autoafirmação ameaça a feminilidade. Isso pode acarretar em uma baixa

autoestima, em um medo de ser assertiva como se fosse um comportamento oposto a ser uma boa menina, o que influencia diretamente em nossos comportamentos e modos de agir na vida.

As práticas em conjunto me deram força, e estar com mais mulheres me ajudou durante a pesquisa a sustentar o instante presente, as dificuldades de cursar um mestrado em um período pandêmico, trabalhando em um lugar estrangeiro e de frente com minhas inseguranças internas, externas, sociais e culturais. Estar rodeada por mais mulheres me fez acreditar em um corpo que se transforma a partir do encontro com outros corpos femininos, a partir de uma troca afetiva, troca de tempo e troca de confiança. Tanto no compartilhamento de memórias corporais e dança, quanto na partilha de histórias e novidades semanais entre o coletivo.

Ela caminha pelos desertos, bosques, oceanos, cidades, nos subúrbios e nos castelos. Ela vive entre rainhas, entre camponesas, na sala de reuniões, na fábrica, no presídio, na montanha da solidão. Ela vive no gueto, na universidade e nas ruas. Ela deixa pegadas para que possamos medir nosso tamanho. Ela deixa pegadas onde quer que haja uma única mulher que seja solo fértil. Onde vive a Mulher Selvagem? No fundo do poço, nas nascentes, no éter do início dos tempos (PINKOLA, 1999, p. 14).

Dentre tantas percepções e afecções que surgiram para mim durante a *jam Canto de ladinho*, lembro de ter disparado alguns pensamentos sobre olhares que se decaem sobre nossos corpos. As permissividades que operam cultural e socialmente, que são naturalizadas como é o caso da hipersexualização e objetificação do corpo feminino e de assédios que acabam por construir o terreno até situações mais extremas como abusos¹¹ ou assassinatos. Criar algo só entre nós mulheres nos deixou à vontade para nos movimentar de modo a compor e decompor a imagem, em planos mais fechados ou não, experimentando a potencialidade desses encontros. Muitas vezes, alguma cena, rebolados, enquadramentos nos chamava a atenção e a partir dos nossos corpos íamos construindo nossa prática. Variadas sensações me atravessaram, da vergonha à liberdade, do olhar masculino ao feminino, ao meu próprio olhar. Eu transitava em diferentes percepções para achar a minha própria durante o movimento.

¹¹ Movimentos como o #MeToo - de denúncias de assédios sofridos por mulheres - criado em 2006 pela ativista Tarana Burke ganhou em 2017 maior visibilidade quando a campanha se espalhou pela internet. Com a iniciativa de reunir vítimas de violência sexual e quebrar o silêncio sobre o assunto, a atriz Alyssa Milano sugeriu no Twitter que mais mulheres falassem sobre o abuso sofrido e pelo menos meio milhão de mulheres enviaram hashtags em menos de 24 horas. A partir daí, as denúncias foram crescendo envolvendo cada vez mais pessoas e espaços, se expandindo da indústria cinematográfica para outros locais de trabalho. Surgiram mais iniciativas, como o "*Time's Up Legal Defense Fund*", "Conte" - mulheres casadas estupradas no Egito, #MeTooIncesto - crianças e adolescentes vítimas de abuso de familiares na França, #MeToo Brasil (lançado oficialmente em 2020) dentre outros e o assunto tem sido cada vez mais debatido de forma a provocar mudanças dentro de espaços institucionais.



Figura 15: Jam *Canto de ladinho*. Lara Modolo, Mylene Corcci, Eremita Brito, Marília Carneiro, Lua Alencar. (Sessão de improvisação online na *Mucíná - Aquela que Dança* em 2021). Captura de tela da autora.

Chorei por mim e por todas
 que me sucederam, que nasceram
 chorei por cada história
 que ouvi ou que me aconteceram
 o choro é um entendimento mudo
 de acessar as marcas
 de meu corpo na sua história
 entendimento mútuo
 de um ser coletivo
 repassado, transmitido
 de mulher para mulher
 alertadas
 amparadas
 cuidadas
 e renascidas
 (notas da autora)

Com essas indagações sobre ser mulher suscitadas a partir de uma de nossas vivências corporais, penso que aquele instante, em que olhar umas para as outras e espelhar os movimentos - talvez pela posição de estarmos deitadas de lado, talvez por todas participarem e amplificar o movimento de duas pessoas, ou ainda pelos diversos movimentos que íamos fazendo e desfazendo em conjunto - me fez perceber que dali podíamos criar movimentos sem nos preocuparmos com o olhar machista que nos acompanha. Que podíamos criar o nosso próprio olhar neste espaço, desinternalizar certas percepções sem medo ou precauções. A prática me mobiliza a atravessar diversos meandros de questões pessoais e arranjar jeitos de me mover, de observar o que surge, de olhar para isso por um tempo, já que “está acontecendo algo que é rápido demais para o pensamento” (PAXTON, 1997, p. 257).

A maioria das doenças que as pessoas têm são poemas presos
Abscessos, tumores, nódulos, pedras...
São palavras calcificadas, poemas sem vazão. (...)
Em caso de poemas difíceis use a dança.
A dança é uma forma de amolecer os poemas
endurecidos do corpo (MOSE, 2000, s/p).

Sereias, cantos, encantos, pausas. Não ter nenhum olhar masculino sobre nossos corpos. O que é isso que surge? Como é isso de vermos e sermos olhadas por nós mesmas estando inseridas em um contexto muito mais amplo que nossos corpos? O que fazemos e o que podemos fazer em conjunto? Quais são nossas escolhas, e o que é entender pelo corpo que algo acontece? Para onde levamos essas indagações ou como criarmos mais espaços de pensamento sobre o que nos atravessa? Vou achando pistas para essas indagações por meio de duas ferramentas importantes: a poesia e o próprio corpo.

Quero gestar só se for assim
gestar na mão e na cabeça
gestar na página
do livro difícil
descobri que nessa prenhez
prefiro livros escritos por mulheres
poemas de mulheres
parecem que foram gerados por mim
uma gravidez coletiva
e contínua
no tempo (SIQUEIRA, 2021, p. 13).

Os enxertos de textos literários que venho inserindo ao longo da dissertação fazem parte dessa construção de saberes pelos fragmentos. Na escrita poética surge sempre algo de escondido. Algo de muito lá de dentro. Que a partir de dado instantâneo, por urgência ou não se sabe o quê, vem à tona. A segunda é pelo corpo, na própria prática de Contato Improvisação, na experimentação de si, no movimento, no contato coletivo, na partilha.

Em consonância com a Educação Somática, a aprendizagem e a estética em CI recusou o olhar ao outro ou a si através do espelho, como o fazem, de modo geral, algumas técnicas corporais de dança, que trabalham com modelos visuais, modelos diretivos, tal como o ballet e muitas das práticas de dança moderna. Propondo um modelo alternativo a esses modelos diretivos, a gênese da técnica de CI trabalha com a sensação do corpo, com a percepção de seus sistemas e suas estruturas internas conforme se configuram em relação a si próprio, ao outro e ao espaço. Tal como uma das premissas do movimento somático (EDDY, 2009), trata-se de uma ênfase no corpo como um processo físico, objetivo e, ainda, atento ao processo subjetivo da consciência a partir da experiência vivida (LEITE; SILVA, 2018, p.110).

Diante dessa experiência, comecei a fazer algumas associações com o movimento e com o próprio corpo. Além de estarmos em um grupo de mulheres, estamos em um grupo de Contato

Improvisação. O que pode surgir desse encontro? Diante de atividades do CI como o exercício “imagina, mas não faz” se abre um campo potente entre imaginar e fazer em camadas sensíveis do próprio corpo, pela emergência de processos de tornar consciente o que estava inconsciente, isto é, o contato com aspectos de difícil acesso consigo própria. O que quer que isso signifique para a experiência de cada uma, não deixa de ter uma intensidade enorme para constituição de nós mesmas.

Por exemplo, eu dei um exercício mental enquanto as pessoas estavam de pé, como se estivessem fazendo: “imagine mas não faça, imagine que você está para dar um passo à frente com o seu pé esquerdo. Qual é a diferença? Como se você fosse. Imagine... (repita). Imagine que você dá um passo com o seu pé direito. Seu esquerdo. Direito. Esquerdo. Pare de pé.” Nesse momento, pequenos sorrisos algumas vezes apareciam no rosto das pessoas e eu suspeitei que eles sentiam o efeito. Eles estavam em uma caminhada imaginária e sentiram seu peso respondendo sutilmente (mas realmente) à imagem. Assim, quando “pare de pé” era dito, os sorrisos revelaram que eles perceberam a brincadeira. Eles se deram conta que eu sabia sobre o efeito. Nós tínhamos chegado a um lugar invisível (mas real) juntos (PAXTON, 1992, p. 62).

Nos variados encontros que também realizei esse exercício, abracei o limiar entre algo que não se realizou mas com força de se realizar e como meu organismo se movimenta e opera internamente apenas pela intenção de movimento. Que movimentos são esses? Como o corpo se prepara internamente mesmo sem nenhum movimento? Qual a força da imaginação no nosso corpo? Que mecanismos são acionados no próprio corpo a ponto de alterar padrões de movimento? E ainda, “o que meu corpo faz quando não estou consciente dele?” (PAXTON, 2022, p. 22). Percebi o quão necessário é se preparar e entrar nesse estado de abertura para potencializar os efeitos de exercícios de Contato Improvisação, pelas práticas de chegar e atentar para o espaço e para o corpo em experiência.

O efeito da gravidade em nossos tecidos, na própria água de nossas células, sugere-me que se possa pensá-lo como um arranjo complexo de eventos, os quais, em combinação, produzem um senso geral do “eu”, em movimento ou parado. Altere alguns desses eventos, mesmo que mental ou emocionalmente, e as qualidades das relações com a gravidade também mudarão (PAXTON, 2022, p. 37).

Pela via da imaginação e da experimentação de movimentos podemos alterar estruturas internas desafiantes, advindas culturalmente, absorvidas e assimiladas socialmente, sejam elas relacionadas a hábitos, relacionados a ser mulher ou outros signos que se cristalizam e engessam nossos modos de vida. Podemos criar quantos mecanismos forem possíveis e achar a cada momento novas brechas pelo próprio corpo, em instantes imprecisos para nos estruturar e reestruturar, arranjos, desarranjos e reconstruções, que são influenciadas pelo próprio movimento e pelo movimento de outras pessoas. Na base da experimentação conseguimos

tentar nos aproximar do que queremos dizer, ainda que sempre nos escape. “O olhar não vence a profundidade, contorna-a” (MERLEAU-PONTY, 1992, p. 203), mas talvez os outros sentidos - os olhos da pele e a relação permanente/inerente/consciente com a gravidade - nos ajudem a acenar para ela e para nossas transformações cotidianas. “Sempre me pareceu que um fato, para ter verdadeiramente realidade, precisa acontecer subjetivamente dentro de nós, depois de ter acontecido objetivamente no mundo real” (QUEIROZ, 2005, s/p).

Não pretendo tomar como regra nem universalizar as pistas que encontrei, elas me auxiliam enquanto ferramentas do/no próprio corpo para sustentar as intensidades do instante presente, para criar um corpo (também de palavras) que afirma o tempo e suas intempéries, para aceitar as mudanças e ser possível transformar estruturas internas/externas de nosso tempo. E assim, continuar a viver e habitar um espaço de luta e cuidado em um nível sempre político com minhas experiências na área das artes do corpo.

Não suponho que a improvisação em dança seja a resposta. Ainda assim, o tipo de atividade que a improvisação em dança engaja - a busca imemorial pela vida interior e pelo desenvolvimento relativo a uma comunidade mais ampla do que nós - parece influenciar as mentes dos participantes a tomarem suas posições individuais, a aceitarem o que somos (inclusive que somos loucos) e a verem o que podemos fazer para prosseguir em direção a uma mente e a um corpo seguros de sua força interior para reconstruírem os sistemas humanos em termos não de um mínimo indispensável, e sim de um máximo desejável (PAXTON, 2022, p. 81).

É nesse contexto que entendo a prática do Contato Improvisação como um modo de provocar questões, de disparar a criação de outros jeitos de existir, dissolver respostas automáticas e nos colocar defronte aos nossos movimentos cotidianos. Pensamentos/movimentos dentro e fora da linguagem ao mesmo tempo, passagens de um estado a outro, pela experimentação das sensações com a gravidade, consigo, com outros seres, sempre na busca de sensibilizar o corpo a partir de uma relação mais física e humana com a vida.

Tratando de desfazer a débil e periclitante oposição entre o individual e o coletivo – já que inserida em uma produção sempre inacabada e limiar da subjetividade. Trata-se da junção de uma estética e de uma política da narratividade de passagens e de percursos sempre inconclusos – porque inconcluso é o sujeito, porque inconcluso é o território, porque inconclusa é a passagem (MIZOGUCHI, 2015, p. 204).

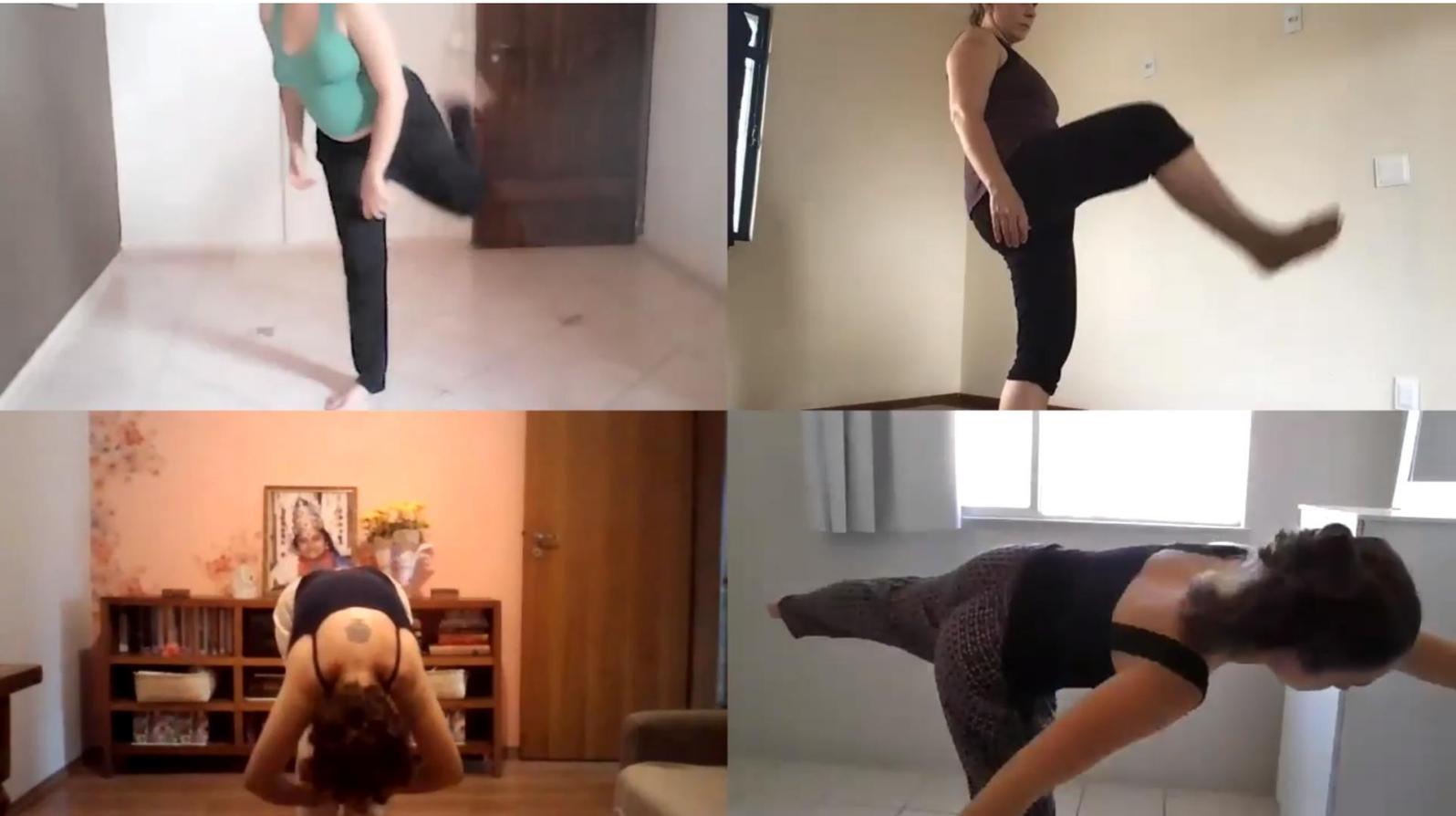


Figura 16: Uma conversa em contato com a gravidade. Mylene Corcci, Marília Carneiro, Camila Sukhada, Lara Modolo. (Sessão de improvisação online na *Mucíná - Aquela que Dança* em 2021). Captura de tela da autora.

o osso do ísquio
 no ísquio do osso
 quem já viu quadril
 perdeu os olhos
 eles só poderiam partir
 do meio
 assim se descentraliza
 o movimento
 que começa e termina
 por todos os lados
 com que olhos
 seu quadril olha o mundo?
 (notas da autora)

Steve Paxton (2022) em seu livro “Gravidade” recentemente traduzido, nos fala sobre estudos da década de 70 em que foram descobertos 26 sentidos humanos por J.J. Gibson. Hoje, se pesquisamos em linhas gerais, encontramos apenas a noção comum da existência de 5 sentidos básicos. Os estudos não tiveram continuação assim como não desenvolvemos essas outras percepções e sensibilidades. Para uma pessoa que passou uma vida a pesquisar as sensações no corpo, e a nós que percorremos este caminho da prática de CI - com o estudo da espinha dorsal,

da pequena dança¹², a negociação dos próximos movimentos, a improvisação, as implicações no corpo dentro e fora de espaços de dança - é curioso pensar como desenvolvemos pouco nossas sensações e capacidades de sensibilização.

Quando consideramos os outros sentidos, parece evidente que eles estão sujeitos a variações constantes. Há incidentes, mudanças. Modulações. Silêncios e lampejos. A gravidade apenas continua atraindo. Quaisquer variações dela devem vir de cada elemento em seu campo. Isso nos incluiria (PAXTON, 2022, p. 17).

Volto a pensar em Byn Chu Han (2017), com sua aposta no momento contemplativo como contraproposta a caminhar cada vez mais para a barbárie da nossa civilização, para uma sociedade do cansaço, que nos auto-explora para nos tornarmos sujeitos funcionais, nos levando a um esgotamento e alienação da experiência. É com estes movimentos de contemplação, meditação e experimentação que Steve Paxton - assim como muitas outras praticantes, co-criadoras e dançarinas, Ann Cooper Albright, Lisa Nelson, Nancy Stark, Yvonne Rainer - buscam desenvolver sua técnica e pesquisar os corpos, as sensações, os movimentos e a gravidade (que engloba todo o mundo a nossa volta), um conhecer mais a fundo, o oposto de uma alienação.

Através da memória incorporada de trabalhar com gravidade, o Contato pode nos levar a uma resistência, não só nos ajuda a sobreviver às quedas inevitáveis da vida, mas também nos livrar da ascensão implacável e da luta pelo sucesso que marcou o final do século XX (ALBRIGHT, 2013, p. 66).

O CI opera no sentido de ir contra uma sociedade do desempenho e uma sociedade competitiva, visto que se dá por meio de um ambiente de cooperação. O contraste foi muito nítido para mim, depois de uma longa jornada de balé clássico assimilado no corpo quando criança, percebo diferenças radicais no desempenho pretendido pelas diferentes técnicas, não só pela competição e individualismo, mas também pela canalização da intensidade em movimentos sistematicamente coreografados.

O Contato Improvisação parte de uma via somática e articula corpos/ideias por uma via diferente dos processos disciplinares, muito presentes no balé, que nos atravessa em diferentes âmbitos do cotidiano e outros estilos de dança que tendem a uma corrente mais tecnicista da

¹² *Small Dance* (pequena dança) é uma das práticas fundamentais do Contato Improvisação, consiste em observar os movimentos involuntários que o corpo faz quando parado ajusta o equilíbrio em relação à gravidade. Um estudo da verticalidade, do peso, do esforço físico e um registro imagético-sensorial pelas partes do corpo (SCHRAMM, 2018).

dança. A prática de CI permite corporificar cada experiência a partir de uma ampliação das forças de criação existentes nas possibilidades relacionadas às artes do corpo, por caminhos menos tecnicistas, a partir de proposições de experimentação corporal provenientes da Educação Somática, que exploram um sentir junto, a sensação mais do que a técnica, como a famosa indagação de Paxton sobre o que a maçã sente enquanto cá. Esse é o ponto nevrálgico em que se desenvolve a prática de CI. “Estas diferenças significativas entre o movimento aprendido e o improvisado, porém, chegam a uma unidade em uma situação de performance” (PAXTON, 2022, p. 27).

Ensina-se, geralmente, uma técnica de dança por repetição mecânica. Assistindo e imitando. Este é um método de produção de corpos que possam realizar coreografias existentes. Trata-se, porém de uma conversa circular, uma situação conservadora, um guia útil para expectativas culturais (PAXTON, 2022, p. 26)

Na prática de Contato Improvisação só temos o agora, é uma prática substancialmente do presente, uma negociação com a gravidade e com o instante. Não existe contagem, não tem espelho, não tem ensaio, não tem apresentação, não tem um mercado de arte envolvido, o movimento pode vir livremente o quanto conseguirmos. Até porque escapar de tantas estratificações que vamos acumulando no corpo é um desafio. “Se, na improvisação, outros canais são utilizados, permanece o desenvolvimento de uma relação complexa com o que se faz e com a força relativa das posturas de cada um quanto à gravidade, negociada no instante” (PAXTON, 2022, p. 27). Desaprender não deixa de ser um aprendizado constante, nos modos de se mover, de se locomover, é como voltar a ser criança ou bicho, um reaprender constante.

Acho que você pode estar interessado em observar a posição de Lincoln Kirstein, do NYC Ballet, que se orgulhava da estrutura militarista de sua escola de dança e da companhia, e do Ballet em geral. Também a estrutura militarista de muitos esportes em seus objetivos formais e métodos de treinamento e atitude aberta em relação aos adversários; aos métodos de educação dos alunos nas narrativas particulares de sua nação, especialmente no que diz respeito ao uso da carteira e da sala de aula; a óbvia supressão de sua fisicalidade e interação com o ambiente natural no esforço de ‘civilizá-los’, para transformá-los em futuros trabalhadores nas indústrias da sociedade (PAXTON, 2013, s/p).

Nesse sentido, a prática nos ajuda a trabalhar contra uma padronização de movimentos, contra a lógica do desempenho e da militarização dos corpos, em busca de um estado de dança em fluxo, a partir da percepção do processo subjetivo a partir da vivência no encontro.

Existe toda uma fase do desenvolvimento do Contato Improvisação que é um “Deus nos acuda”. As pessoas saem rolando pelo chão e você não consegue ver nada. Você não vê nem a forma do corpo nem a linha do movimento no espaço. Mas, por outro lado, está todo mundo totalmente entregue a essa descoberta sensorial. Este é um

trecho necessário desse aprendizado, porque não tem jeito, tem horas em que é necessário se entregar totalmente para o sensorial e desencanar um pouco da forma para você ter uma experiência interna; daí a relação com a meditação. E logo em seguida vem um segundo momento em que você já se estruturou, reconstruiu uma experiência básica intuitiva dentro dessa questão sensorial e você começa a ter um pouco de tempo para o processo criativo, mesmo dentro do Contato Improvisação (LEMOS, 2015, p. 203).

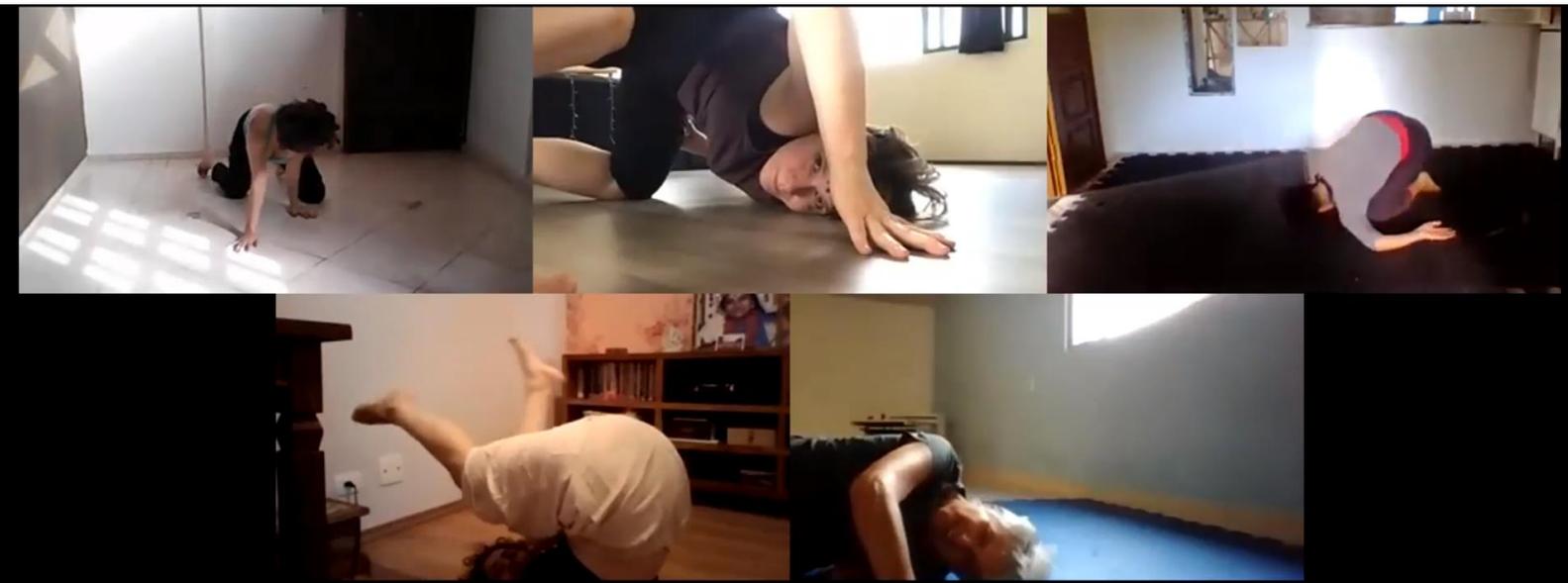


Figura 17: Experimentações coletivas no Contato Improvisação. Mylene Corcci, Marília Carneiro, Janaína Franco, Camila Sukhada, Eremita Brito. (Sessão de improvisação online na Muciná - *Aquela que Dança* em 2021). Captura de tela da autora.

que poesia cabe no silêncio das suas costas?
 o que sustenta a cavidade dos seus olhos?
 por onde transitam as vozes que se esqueceram de sair?
 o tempo corre se eu corro sem ele?
 de cabeça para baixo, onde é em cima, onde é embaixo?
 (notas da autora)

Desequilibrar o corpo para desequilibrar a fala, a escrita, o sistema, as amarras, a obediência, a servidão, ir contra à violência, se recusar a dançar sob formas tradicionais que não priorizam instantes de sentir o corpo. A prática nos auxilia a dar chão e vazão a uma incessante produção de corpo, pensamento e vida de modo afirmativo, criativo, sensorial e coletivo.

3.5. Notas sobre a imagem

Nunca se produziu tantas imagens como nos tempos atuais e apesar de ter conseguido acesso a esse material tomamos muito cuidado para a dança não se tornar uma dança para a imagem e sim pelo gesto ser sentido enquanto gesto. Se acaso coincidimos capturar tais instantes não foi por um labor da imagem e sim pela conversa que tentamos estabelecer no momento da dança, uma conversa que se transforma sempre em outra coisa, outro movimento, outro instante. Movimentos que se desmancham e se remontam de acordo com o movimento do próximo. Imagens que não foram? Imagens de registro? Imagens que fogem à própria imagem ou imagens improvisadas como os movimentos? Movimentos que não se guiam pela imagem e sim pelo momento da ação. Não tive a intenção de traduzir uma arte na outra, nem de ilustrar o Contato Improvisação, visto que isso seria impossível. No entanto, a imagem é uma das formas da escrita da experiência, tecida junto à escrita poética que emerge após a prática.

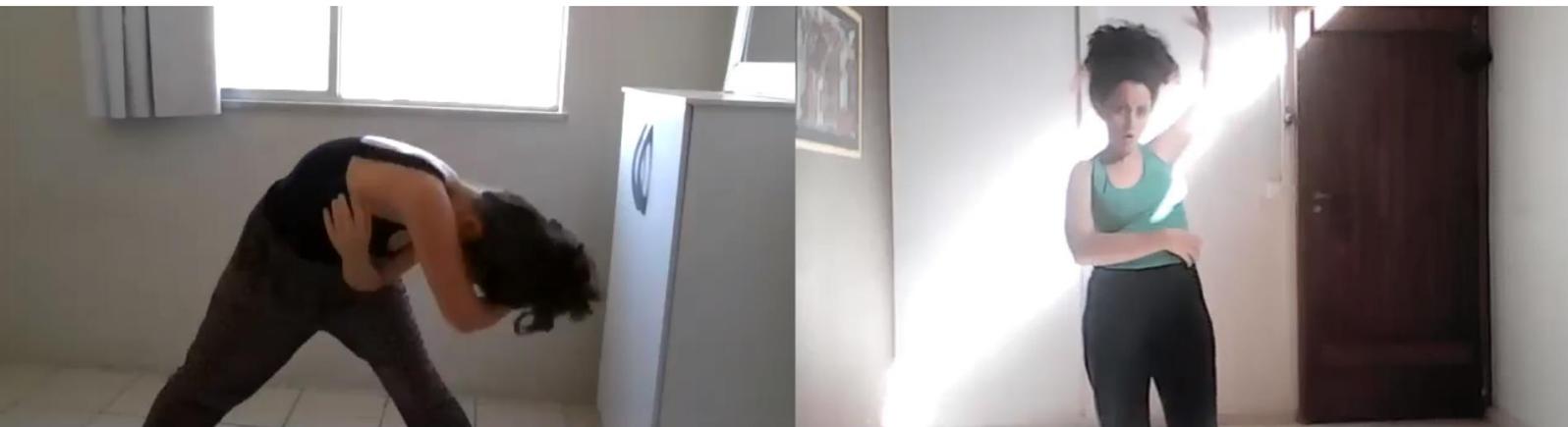


Figura 18: Diálogo gestual em contato. Mylene Corcci, Lara Modolo. (Sessão de improvisação online na *Mucíná - Aquela que Dança* em 2021). Captura de tela da autora.

Entretanto, ainda que as imagens não tenham sido pensadas/produzidas para a pesquisa ou qualquer outro meio com finalidade artística, o que faço com elas nesta pesquisa é isolá-las de um todo, separá-las das gravações, apostando na fragmentação como um modo de ressignificá-las, como fragmentos de experiência, assim como fiz com a poesia. “[A fragmentação] é indispensável, se não queremos cair na representação. Ver os seres e as coisas em suas partes separáveis. Isolar essas partes. Torná-las independentes a fim de dar-lhes uma nova dependência” (BRESSION, 2003, p. 89). A imagem, por si só, constrói outra coisa ainda, ela

capta algo que passa e foge, e paralisa esse instante que estamos corporalmente desenvolvendo. Ela transforma os fluxos em momentos estáticos, algo se perde da imagem em movimento, da presença, mas algo pode vir a surgir, algo de estranho, escondido ou despercebido. Esta nova modalidade de gravar alguns encontros (apenas dois dos mais de dez que realizamos) contribuiu para algo muito interessante já que “dançarinos devem hackear seus programas de movimento básicos para se adaptarem a movimentos novos” (PAXTON, 2022, p. 25) e se tornou assim um “inventário de um antigo caderno de endereços” (PAXTON, 2022, p. 50).

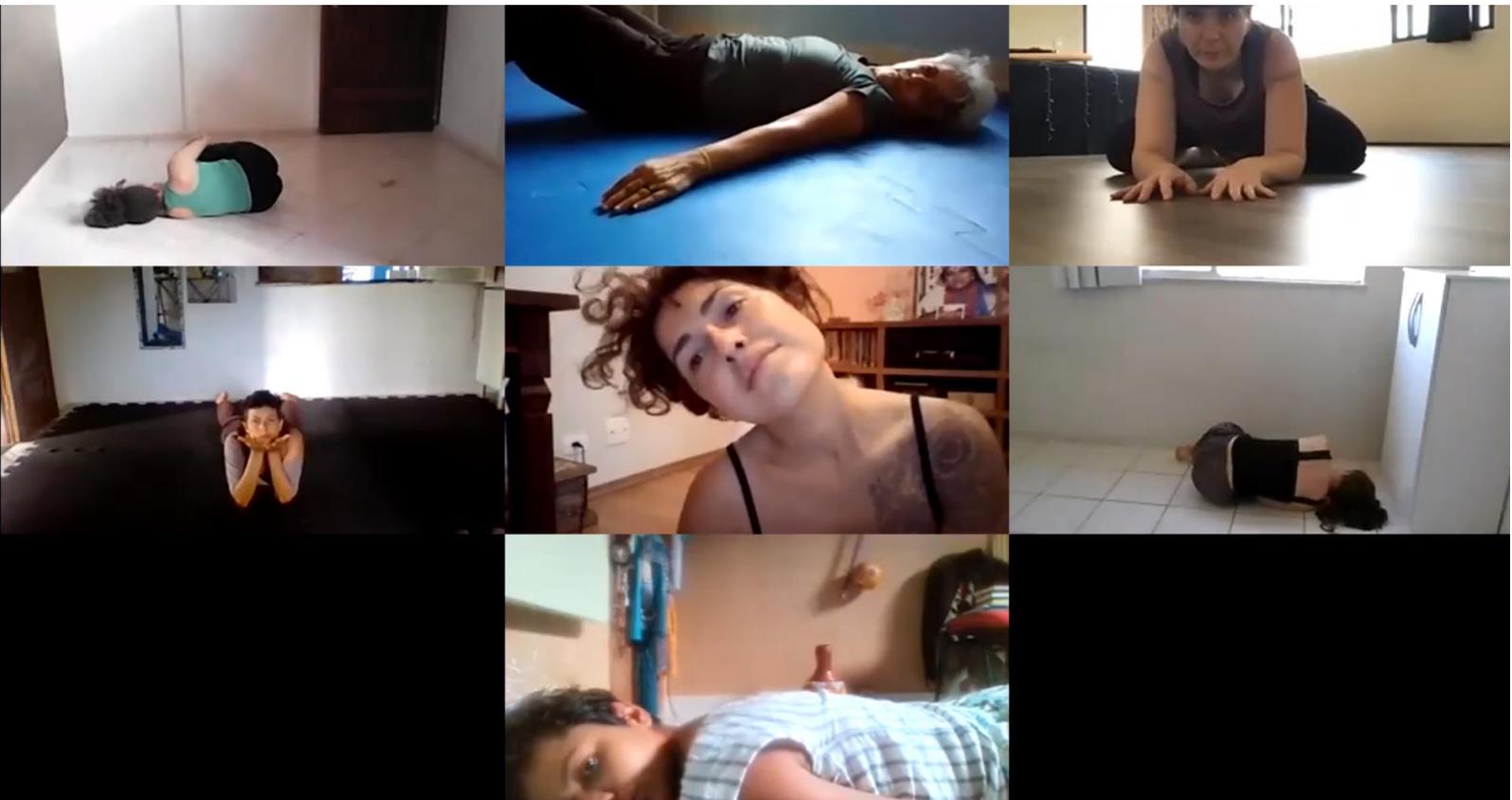


Figura 19: Contato Improvisação em telas. Mylene Corcci, Eremita Brito, Marília Carneiro, Janaína Franco, Camila Sukhada, Lara Modolo, Lua Alencar. (Sessão de improvisação online na *Mucíná - Aquela que Dança* em 2021). Captura de tela da autora.

Dançamos com cada vértebra, mão, respiração, olhar e gesto. Uma coisa que achei curiosa no modo online é a facilidade que temos de olhar para o movimento que acontece em um quadro e compor ou decompor com essa imagem. “Qualquer tecnologia cria gradualmente um ambiente humano totalmente novo, e um ambiente não é um envoltório passivo senão em processo ativo” (MCLUAN, 1964, p. 8). As interfaces móveis apresentadas pelos dispositivos auxiliam na criação de outras espacialidades e heterotopias, entre o espaço real e o virtual, entre uma ou mais pessoas, entre fazer e assistir, ou assistir fazendo, com câmera ou sem, como uma

somatória de espaços que cria novos lugares dentro da prática. O mesmo tempo. Outro espaço. Um tempo que se cola em um espaço bifurcado. Houve também instantes em um mesmo espaço, e então o que se bifurcava era o tempo.

Acontecem diálogos gestuais tão bonitos ou harmônicos que deixamos apenas duas pessoas em quadro. Há momentos em que dá muita vontade de participar, e entramos, e assim a jam segue livremente. Nesses meandros, vamos estabelecendo momentos de intensa conexão quanto mais ampliada é a escuta da outra pessoa, brincando com todos esses códigos.

Agora deixa o livro
volta os olhos
para a janela
a cidade
a rua
o chão
o corpo mais próximo
tuas próprias mãos
aí também
se lê (MARQUES, 2015, s/p)



Figura 20: Conversa gestual por *influência*. Camila Sukhada, Lara Modolo. (Sessão de improvisação online na *Mucíná - Aquela que Dança* em 2021). Captura de tela da autora.

Apesar dos novos modos de conversação em dança na prática de Contato Improvisação, o modo online não substitui o contato presencial, visto que a prática do corpo a corpo amplifica momentos que só acontecem pela troca de peso, movimentação, gravidade, densidade com outra pessoa. Não deixamos de fazer isso a todo tempo com a kinesfera (espaço ao redor que circunda o corpo esférico) seja a nossa kinesfera ou a do outro, assim como com o chão ou a parede, cadeira, tomando café da manhã, levando a consciência para os pequenos movimentos (a pequena dança) durante o dia, mas acontecimentos da prática são diferentes com outros praticantes. Algumas vezes, tive a oportunidade de praticar com meu companheiro, que é

capoeirista e nunca tinha feito nada relacionado à prática de CI. Assim pude testar movimentos e experimentar certas transferências de peso, improvisos, testar a maleabilidade do corpo do outro e o próprio, a disposição de quebrar movimentos automáticos e pôr o corpo em estado de desequilíbrio. Perceber onde trava, onde flui no corpo em contato e até mesmo dissipar preocupações durante um período pandêmico no qual mal podíamos sair de casa.

“A presença, no campo das artes cênicas, é uma força ontogenética poética imanente que intensifica e potencializa uma relação corpórea com a capacidade de transformar os corpos envolvidos” (FEITOSA; FERRACINI, 2017, p.114-115). De acordo com Feitosa e Ferracini, a partir de aberturas de corpos existe uma intensificação coletiva, a presença tem por efeito uma zona de forças em relação, que amplia o poder de se afetar e de afetar outros corpos. O Contato Improvisação é sobre presença e esse estado de abertura, mas não deixa de ser interessante perceber o quanto podemos criar outras formas que não estavam dadas, sequer imaginadas no Contato Improvisação. A relação imagética me abriu novos modos de pensar o corpo e novos efeitos para a dança e para o audiovisual. Percebo que se forma um modo de praticar diferente ainda do CI, que é uma prática substancialmente da presença, mas que se misturam, em que uma bebe da fonte da outra para prosseguir à sua maneira, para reinventar modos de se estar em dança, no cotidiano e em sintonia.

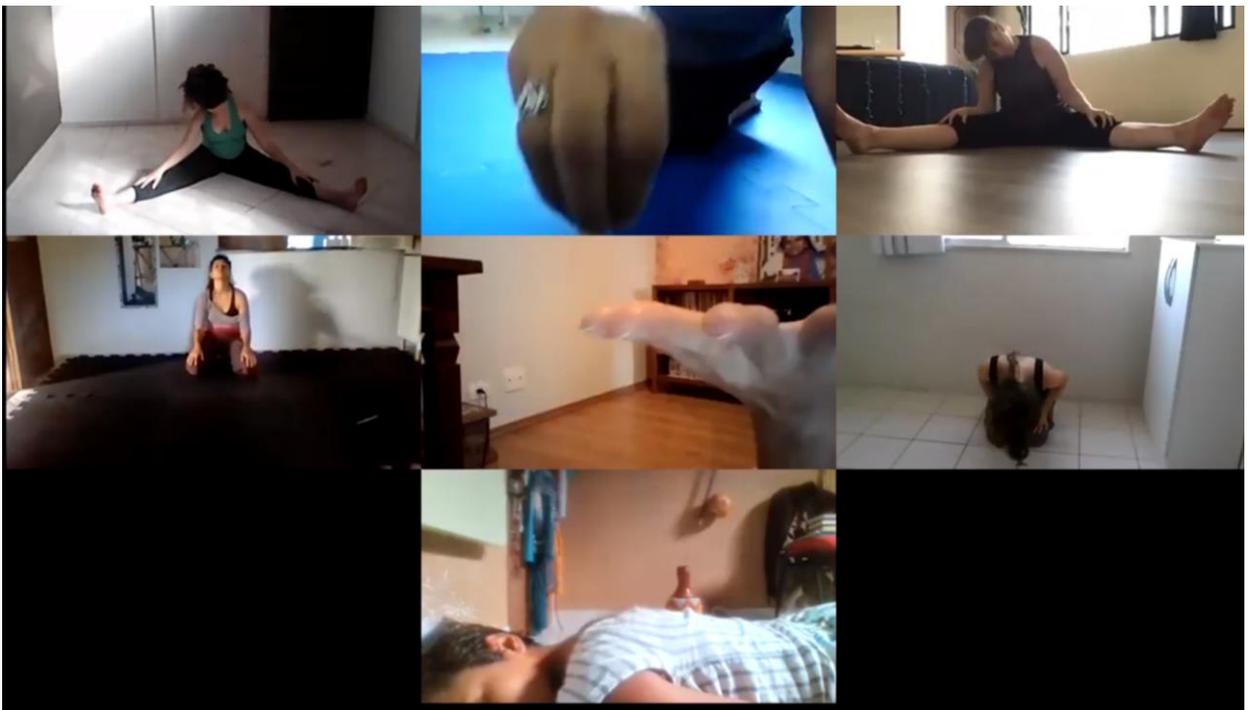


Figura 21: Contato Improvisação em telas. Mylene Corcci, Eremita Brito, Marília Carneiro, Janaína Franco, Camila Sukhada, Lara Modolo, Lua Alencar. (Sessão de improvisação online na *Mucíná - Aquela que Dança* em 2021). Captura de tela da autora.

Dançar com o que chega da imagem de outra pessoa, com sua kinesfera, compor com essa imagem que surge não supre o toque, mas cria outra coisa, outro sentido, outro espaço para a dança de contato. Neste sentido, tento abarcar os novos modos de interações possíveis a cada momento. Começo a percebê-los enquanto instantes potentes. Que aproveitemos as novas redes de conexão criadas no espaço virtual, entendendo a importância do isolamento, o cuidado que o período exige, as alianças audiovisuais potentes em um momento de confinamento. Mas também desejo que passem e que venham instantes de mais corpo, mais contato, mais conversa, mais gravidade, mais vacina, mais vidas, mais vida e mais dança corpo no corpo.

Quanto ao “impossível”, estou cada vez mais acreditando que ele, o impossível, é uma matriz de pensamento e ação. Ele é o *modus operandi*, o ímpeto político. Isso porque a convocação do impossível é sempre da ordem da iniciativa radical: trata-se do ato de imaginar o que não existe. De virtualizar o que não há. Ou seja, trata-se da atividade do bom artista e do bom profissional da política, que, aliás, deveriam trabalhar com mais frequência juntos. O “impossível” seria uma espécie de desejo em último grau. A abolição da escravidão era o impossível. O direito de voto para as mulheres era o impossível. Tratar a AIDS era o impossível. Neste momento a vacina contra o COVID-19 é um impossível. O impossível é a única coisa que realmente existe, que realmente importa, que realmente move e interessa. O inimaginável é justamente o espaço da imaginação, a força da invenção. E, veja, acho que não se trata de trabalhar para “tornar o impossível possível”; não se trata de docilizar, domesticar, capitalizar essa potência extraordinária. O que importa é se lançar nas coisas com a força vital que o impossível abre (FABIÃO, 2020, s/p).

O Contato Improvisação em modo remoto nos coloca defronte com um estado diferente, que a pandemia trouxe para os corpos, nos vemos diante de algo irreparável, assim como, de uma abertura para uma realidade outra, uma realidade em quadrados, uma realidade em conexão. Saberes outros que irrompem em tempos de isolamento, de um corpo que se experimenta em coletividade mas agora de uma nova perspectiva, de uma virtualidade. Diante de tantas notícias, guerras, mortes, acelerações, cansaço, barbáries, o que resta para o corpo? O que resta para vida? Abrimos espaço para um cuidado de si, do outro e do mundo em tempos difíceis para atravessarmos. E penso no que intuitivamente fui buscando fazer com a pesquisa enquanto ela se desenrola: um modo de nos movermos juntos.

Não me debruço sobre criar obras, imagens ou resultados, e sim no processo, nos modos coletivos de criar um lugar, inventar espaços possíveis de dança e encontros, perceber o que surge daí, para nos lembrarmos da vida, de mover-se, de estar junto. É a esta política do encontro, nesse instante sempre incapturável da presença, que a pesquisa existe, na sua própria impermanência. Em um momento em que tudo é tão exaustivamente midiaticizado, registrado, produzido, resultado, mostrado e visualizado, volto a pensar sobre as coisas invisíveis que

existem e só, para além da imagem, da exposição e explicação. Criação de agora, de instantes, de saberes que nos transformam interna e externamente através das sensações, da presença e da vida. Uma vida em comunidade, coletiva, política e afetiva.

Depois de tanto tempo vivenciando um período pandêmico no corpo, como voltamos para a rua? Como saímos deste tempo de telas, imagens, casas? Como restabelecer nossa conexão com as outras pessoas? E com a cidade?

**4 O ENCONTRO ENTRE PRÁTICAS COLETIVAS NA CIDADE | UMA
EXPERIÊNCIA ENTRE CONTATO IMPROVISAÇÃO E PERFORMANCE |**

4.1. I ESImcontato: Festival de Contato Improvisação do Espírito Santo

Em 2022 houve o primeiro Festival de Contato Improvisação no Espírito Santo, na cidade de Cachoeiro de Itapemirim. O evento é uma realização do Grupo Atuação que foi aprovado em edital Setorial de Dança da Secretaria da Cultura (Secult) e recebe recursos do Fundo de Cultura do Espírito Santo (Funcultura). Com o intuito de formação e capacitação no Contato Improvisação, o Festival teve por tema “Corpos em Desenquadramento” e a partir de uma programação intensiva e gratuita começamos a pensar a multiplicação dessa prática de consciência corporal no Estado, um movimento histórico para nossa região. Organizado por Weber Cooper e Shaba Piffer, o evento contou com oficinas (facilitadas por Panmella Ribeiro e Rodrigo Cardoso), jam’s, performance coletiva pela cidade e pelas praças em diálogo com a comunidade e o território.

Foi uma oportunidade singular e bonita de colocar em prática presencialmente tudo que vinha assimilando no formato virtual em uma nova cidade e em um tempo de transição para um período “pós pandêmico”. Com o intuito de unir as experiências com performance vivenciadas na cidade de Fortaleza no capítulo I com as experiências com Contato Improvisação vivenciadas em formato remoto no capítulo II, encontro-me, por fim, com as duas práticas coletivas neste capítulo. Como é habitar um lugar entre as duas práticas pela cidade?

4.2. De volta à cidade: o contato presencial

Tendo por base o princípio da autogestão, limpamos e organizamos o espaço todos os dias antes de iniciarmos as atividades de corpo em nosso primeiro festival. Depois de tanto tempo em isolamento social, finalmente pudemos nos encontrar presencialmente para praticar dentro de uma sala, assim como fazemos algumas intervenções urbanas ao ar livre pela cidade. Nessas experimentações coletivas praticamos movimentos de CI a partir do contato tátil com o outro, pela base do toque, apoio de partes do corpo e imprevisibilidade do movimento. Abrir-me a esta alteridade, a um eu-corpo, eu-outro, eu-espaço amplia o campo de possibilidades e descobertas de movimentações que priorizam uma quebra do automático, assim como amplia os deslocamentos no corpo a partir de deslizamentos corporais no espaço em conjunto.



Figura 22: Estudo de giro no chão. I ESImContato, Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022. Imagem: Victorhugo Passabon Amorim.

Como visto, o movimento da prática de CI parte de uma valorização do sentir corpóreo que se opõe à representação e normatização de gestos codificados e se isso já era algo perceptível no modo remoto, no presencial percebo que se amplifica consideravelmente na busca de estados de presença e de uma atenção aos ritmos e fluxos do corpo.

O trabalho a partir da sensação, conjuntamente à ação de uma imaginação corporificada, permite abrir volumes dentro e fora do corpo; reinventar a relação com o chão através do contato entre a alteridade-chão e a alteridade-pele; conectar marcos ósseos; adentrar múltiplas densidades do espaço interno de órgãos, ossos e fluidos e reverberá-las no espaço externo, redefinindo uma paisagem de texturas sempre flutuantes (CAETANO, 2015, p. 225).

De acordo com Patrícia Caetano (2015) é a partir do modo de se desenhar o espaço, acolhendo texturas e densidades advindas da matéria intensiva do corpo, que se abre brecha para uma experimentação dos gestos e da criação de movimentos. É nesse limiar indiscernível de contágio da matéria-corpo que, segundo a autora, é possível reconfigurar as coordenadas posturais do corpo-espaço que se move.

A partir da movimentação é possível inaugurar superfícies espaciais da pele que abarca relações de contágios visíveis e invisíveis do contato com a presença de outro corpo. Algo passa, algo move, algo acontece quando se abre espaço para criação de um território sensível, para a prática

de escuta e cuidado com uma outra pessoa. Desta forma, a prática de CI suscita outros modos de convivermos uns com os outros entre cruzamentos e alargamentos da multiplicidade que já é um corpo. Existe um estado de entrega no Contato Improvisação, em que nosso próprio eixo possibilita dar e receber peso. “É preciso tempo, treino, dedicação e, principalmente, a singularidade de cada um, em relação ao tempo e à confiança para entregar-se e abrir-se para o desconhecido” (RIBEIRO, 2019, p. 58). De acordo com Panmella Ribeiro, podemos pensar

a dimensão tátil como um ponto de intersecção que abrange as principais micropolíticas que envolvem essa prática, transformando a experiência de estar em relação, ampliando os canais de comunicação, desobstruindo os canais para a experiência do “saber-do-vivo” e que pode estabelecer relações de comunhão em prol da vida comum. Flexibilizando as relações comumente estabelecidas a partir do jogo do poder saber já pré-estabelecido pela sociedade contemporânea que a priori potencializa os modos individualizantes, segregados e hierarquizados. A prática, ao contrário, potencializa os corpos para as experiências compartilhadas, colocando os corpos em sua experiência de transferir-se ao outro ao mesmo tempo que se recebe a transferência do outro. Um jogo paradoxal, uma maneira de se conhecer conhecendo o outro (RIBEIRO, 2019, p. 109).



Figura 23: Estudo da queda. I ESImContato, Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022. Imagem: Victorhugo Passabon Amorim.

A realização inicial de dinâmicas somáticas nos levaram às proposições criativas posteriores de um modo mais sensibilizado. A partir dessas dinâmicas imersivas de sentir o próprio corpo e o espaço, foi possível prepará-lo para adentrarmos esferas mais inventivas do corpo ao dançar. Aliados a uma perspectiva somática, que entende o corpo como experimentador de si, do

mundo, e gerador de experiências (CAETANO, 2016) o corpo opera pela via da sensibilização. Os exercícios de experimentação de peso e contrapeso, de tensionamento e uso de objetos como o bambu me trouxeram descobertas no corpo sobre princípios físicos importantes para dança de contato, como peso, aceleração, gravidade, força, massa e velocidade.



Figura 24: Estudo de tensionamento a partir do bambu. I ESImContato, Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022. Imagem: Victorhugo Passabon Amorim.

A prática do Contato Improvisação produz uma relação consigo e com o(a) outro(a) muito profunda, quando entendemos no próprio corpo as estruturas confiáveis, as partes do corpo que recebem mais peso, aprendemos a não oprimir nem ser oprimida pelo movimento de outra pessoa, uma relação mútua e harmônica. Abre novos modos de pensar e praticar o corpo atuante, tanto para o processo criativo quanto para diferentes pedagogias. “Usar a improvisação, não mais como um procedimento para “aprender técnicas” mas para “desaprender” os condicionamentos do cotidiano (ICLE, 2007, p. 14), para construir rearranjos no corpo no instante da prática corporal.



Figura 25: Pequenos voos Contato Improvisação, Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022. Imagem: Victorhugo Passabon Amorim.

De acordo com a pesquisadora Raquel Gouvêa (2012), o corpo do(a) improvisador(a) é um corpo mutante que assume de modo provisório formas e corporeidades diversas de maneira não consciente, mas que também pode tornar-se consciente. A partir do instante em que nos tornamos permeáveis para experimentar além de nossos condicionamentos, somos lançados para esse campo criativo que ultrapassa limites cristalizados, de acordo com o fluxo dos movimentos.

Neste contexto, pensar a política do gesto na dança implica verificar até que ponto o bailarino toma para si a fabricação do tempo e, assim, torna-se autor da produção de sentido dançado. Infelizmente esse princípio não está dado de antemão, pois depende intimamente dos modos como ele aprendeu a dançar. Na busca por promover processos de singularização dos quais depende, os modos de pesquisa/composição em dança contemporânea desenvolvem procedimentos, estratégias, rigores, para que o par sujeição/repetição, treinado diariamente na sala de aula de dança, seja desconstruído e transformado em autonomia/invenção. E, neste contexto, nenhum universal. A cada nova obra, novos procedimentos, outras estratégias, apropriadas ao sentido dançado que aquela obra em particular deseja inaugurar no corpo (ROCHA, 2013, p. 13).

Segundo Thereza Rocha (2013), o corpo nunca é instrumento, e sim, condição de enunciação desta luta, entre o atual e o inatual, o agora e o outrora, uma negociação entre alguma coisa que tenta permanecer e algo que tenta se instaurar. José Gil (2013) fala sobre uma oscilação entre vetores de subjetivação - modelos pré-fabricados que enrijecem os corpos - e vetores de devires singulares (forças incessantes que quebram esses modelos e caminham para formação de subjetividades singulares). A prática de Contato Improvisação facilita a busca desses instantes que se instauram no corpo no momento, embora haja técnica e caminhos, não há passos definidos, é uma negociação sempre do instante consigo e com outros corpos, com o que surge desse encontro.

Sendo assim, percebo no corpo como dar força à improvisação e às práticas somáticas aumenta a potência da escuta de si, do outro e do espaço durante a própria prática. Um fazer-aprender, em busca de uma autonomia que se articula no corpo e para o corpo - lugar de onde afetamos e somos afetados - como uma prática artística emancipatória multidimensional. Como traz a professora e pesquisadora Thaís Gonçalves, como “corpos que não se sujeitam ao movimento, mas que sejam eles próprios movimento” (GONÇALVES, 2017, p. 186).

A improvisação na dança, enquanto vivência do corpo, em seus aspectos sensíveis, perceptivos, criativos, ao lidar com a busca de soluções, promove, nesta relação, novas formas para dialogar com o meio. Na busca por soluções criativas e pela proposta de novas possibilidades de criar o viver, amplia-se a percepção da realidade e das múltiplas possibilidades de interação que estão presentes numa situação. O objetivo é despertar a inteligência criativa, o amor por si e pelos outros, pois a mudança social começa por nós mesmos. Aprende-se na interação com o meio, fomentando a autonomia criativa e a capacidade de interferir com originalidade na história e na transformação do contexto social (MARTINS; SEVEGNANI; HASS; BREHSAN; ALONSO, 2010, p. 75).



Figura 26: Experimentações coletivas. I ESImContato, Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022. Imagem: Victorhugo Passabon Amorim.

Pensar por uma ética ao se colocar a dança em questão é, sobretudo, afirmar modos de fazer com dança de uma forma agregativa e coletiva. A experiência do contato, a vivência dos

sentidos e a atenção ativa ao outro e ao espaço circundante aparecem como algo político e potente no estudo desses encontros. Vivências estas que fazem emergir um campo sensível movente de singularidades, em meio a nossas relações cotidianas.

Todos os três coletivos mencionados ao longo desses capítulos trabalham a partir de um ponto de vista somático. Foucault (1979) percebe o corpo como lugar de investimento social e político, no que diz respeito a práticas e modos de gerir a vida. E vejo na criação de um corpo dançante a partir de práticas corporais como o Contato Improvisação e a Performance um modo de escuta e autonomia no próprio corpo, uma forma de causar perturbações, transformações e desequilíbrios capazes de reconfigurar o corpo a partir de nossas próprias necessidades estéticas, políticas, éticas e artísticas. Com o intuito de provocar um espaço-tempo sensível ao outro, percebo o agenciamento dessas forças corpóreas em movimento, o mover-se como expressão artística e os encontros que movem a pesquisa, tanto no sentido da palavra, quanto do corpo, e ainda, dos processos de subjetivação.

Neste sentido, a prática com o coletivo se apresentou novamente como uma construção coletiva de corpo, um campo de negociações, de conversas e de uma “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2010). De acordo com Rancière (2010), existe um sensível a priori capaz de reconfigurar a subjetividade em torno de um comum a partir da produção de experiência, o que ele define como uma partilha do sensível. O autor une uma discussão entre política e arte de modo a afirmar uma noção estética da política e uma esfera política da arte nesses modos de organização e reconfiguração de um comum. Para Rancière (2009), a política sempre tem uma dimensão estética, ambas são maneiras de organizar o sensível, de construção de visibilidade e inteligibilidade dos acontecimentos.

Desta forma, a prática de CI por seu modo coletivo e autogestionário de organização possibilita o debate, os modos de inventarmos o espaço de acordo com o que surge, de levantarmos questões e de procurarmos saídas, de nos repensarmos. Conforme Rancière (2012) a política diz respeito à capacidade de corpos de se apoderar de seu destino, reconstruir as percepções e afetos para novas formas de subjetivação política. Ainda com o autor, pensamos o coletivo, o movimento como um modo de dançar baseado na construção de um corpo voltado à outra coisa que não a relação de dominação, na elaboração desse processo de cocriação, de gestos conjuntos dentro e fora da sala/cidade/corpo e potentes nessa reconfiguração sensível da experiência comum. Construímos assim, esse espaço de convívio, de partilha e de multiplicidade de desejos.

Em diálogo com o autor percebo que somos um grande corpo energético com vários corpos que não perdem sua especificidade, sobretudo, uma junção de pequenas forças. Um processo e um acontecimento por si só, entre um corpo que já foi e um corpo que vai se formando, isto é, a própria produção de subjetividade (enquanto operações no modo de ser, fazer e sentir) entre um tempo que invariavelmente se esgota e que ainda não chegou. Movimento que cresce no encontro com o outro de modo a movermos os corpos-pensamentos, um respiro conjunto que nos faz continuar movendo. Nos encontramos, mais uma vez, para atravessarmos o tempo enquanto o construímos. Nesse sentido podemos provocar rupturas, dissensos e experiências a partir da relação com o sensível, corporificá-las e tecer movimento com os afetos coletivos que surgem na instância de criação que abrimos espaço com esses encontros. Um saber que parte, sobretudo, do corpo. Pelo cuidado de si e do outro na dança nos parece ser uma via de se constituir novos rumos e modos de estar no mundo.



Figura 27: Transferência de peso. Espaço Cultural Viva, I ESImContato, Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022. Imagem: Victorhugo Passabon Amorim.

Prosseguimos ao pensar essa dança em coletivo como constituição estética capaz de alterar a paisagem do possível a partir da experiência do corpo e do tensionamento de seus limites.

Afirmar um aprendizado que acolhe as diferenças, amplia a autonomia do corpo, suas possibilidades criativas e afetivas. Encontrar meios de sentir a dança que façam sentido para cada corpo artístico.

Por meio desse território afetivo é possível disparar movimentos, testá-los desde a mínima unidade interna de movimento, expandi-los para fora de habituais automatismos junto a outros corpos, seguir o fluxo, acolher a sua sabedoria da impermanência, de passar. Abraçamos o improviso, sobrevoamos a porosidade da pele. “Não para expressar o que sabemos, mas para sentir o que não sabemos” (BLANCHOT, 1997, p. 81).



Figura 28: Ponto de contato, peso e contrapeso. I ESimContato, Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022. Imagem: Victorhugo Passabon Amorim.

Na famosa entrevista com Steve Paxton “*Fall after Newton*” ele comenta sobre o prazer de se mover e de dançar com alguém de forma espontânea, tendo o corpo como foco primário de interesse. Assim, a dança pode ser refinada de forma precisa com as forças físicas. De fato, em

muitos momentos senti que quanto mais estabelecia meu eixo em diálogo com o eixo da outra pessoa, dando mais peso e recebendo também, facilitava os momentos espontâneos, as quedas e rearranjos justamente pelo ponto de contato, toda a dança se origina desse encontro e também desse desencontro. Tanto as práticas performativas quanto as práticas de Contato Improvisação operam a partir de um estranhamento, de um desconforto e descontrole que abre para o inesperado, seja uma queda, um voo, um novo movimento ou outro programa performativo.

Este despertar para um momento extremamente sensível e criativo está presente no Contato Improvisação. Através de muitas maneiras de ajudar a pessoa a voltar a sentir seu próprio peso e seu próprio corpo, o Contato Improvisação dá a oportunidade, à partir da dança, de a pessoa criar suas asas e lançar-se em novos voos. Esta experiência se dá em diversos níveis. Em um nível mais direto e concreto da dança, o corpo vive literalmente a queda e o voo, o peso e a leveza, experimentando o prazer e o medo existentes neste arriscar-se e vivendo situações desconhecidas, podendo, portanto, surpreender-se com seus alcances e suas descobertas (PADOVAN, 2014, p. 204/205).



Figura 29: Estudo de voos. I ESimContato, Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022. Imagem: Victorhugo Passabon Amorim.

Fui percebendo durante a prática que os encontros provocavam essa espécie de alargamento da experiência sensorial, que perpassa nossos modos de existir, cotidianamente transitando entre instantes de voo e de pouso, de movimento e de repouso, de apoio e de base e assim por diante, de instantes em que entregamos o corpo ao chão, ao espaço, a um outro corpo, a um outro movimento.

Assim, vivencia concretamente a entrega do peso do corpo ao chão e ao outro, bem como sua suspensão no ar através do voo. Em um outro nível, o bailarino vive também o voo existente no milagre da criação de cada pequeno gesto, a cada momento, em um encontro imprevisível com o outro. O voo pode estar em um simples olhar ou toque, em uma pequena pausa, ou em uma respiração, trazendo asas para cada nuance de

sensações, trazendo algo de sublime para nossa vida banal e mundana. Isso não quer dizer que um bailarino de Contato Improvisação vive em “estado de graça” a todo momento, mas sim que ele tem ali condições de viver, pelo menos por alguns instantes, estes momentos tão preciosos de nossas vidas, estes “momentos em que o gênio poético de cada homem ‘cria’ o mundo para nós, encontrando o que é familiar no não-familiar”. O Contato Improvisação acaba se configurando para mim como a poética existente no encontro sensível entre duas pessoas, pressionadas pelos eventos e o tempo (PADOVAN, 2014, p. 205).



Figura 30: Estudo de voos. I ESImContato, Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022. Imagem: Victorhugo Passabon Amorim.

Existe uma força de invenção e de subversão na prática de CI capaz de gerar até as mais improváveis consequências, em que gestos mecanizados podem ser vivamente atravessados por diversas sensações inexploradas e não sistematizadas, não passíveis de apropriação por esquemas homogeneizadores da expressão do corpo ou da feitura de espetáculos. O Contato Improvisação aponta para este caminho de autodescobertas que vai de encontro ao endurecimento das diferentes formas de expressão, próprio de uma constante docilização e colonização do corpo. Ele acontece no fluxo de forças de um estado de dança no corpo, não é

sobre uma dança, um esporte, uma luta, uma cura, uma meditação, uma arte, e não deixa de ser tudo isso junto, visto que é sobre uma arte de viver, uma prática de vida, uma filosofia prática.

Por mais pequeno que criar movimentos com outras pessoas possa parecer, esses encontros acionam uma potência de ampla força revolucionária e micropolítica no campo da dança, no campo da arte. Assim, praticamos intervenções no fluxo contínuo de um caminho-corpo que se altera e se refaz no instante, pelo simples desejo de movimento de presença criadora, de encontros, de vida e de um modo artístico de viver que não passa necessariamente na entrega de um resultado, e sim de um exercício cotidiano, de relações de cuidado e afeto uns com os outros, de uma política do encontro.

A prática se mostra como um exercício constante de recusa do automático, uma mudança de estrutura no próprio indivíduo. É nesta potência que se opera o CI em um nível coletivo de produção dessas novas saídas, reentradas, perguntas, respostas e novas perguntas, dos acontecimentos através do movimento nos corpos, do alargamento das fronteiras do corpo ao inventar “contra a mola que resiste”¹³, e tudo que vamos armazenando, reproduzindo e repetindo com o passar do tempo. Deste modo, nos utilizamos do corpo que dança, improvisa, performa como Manoel de Barros se utiliza das palavras.

É coisa nenhuma por escrito: um alarme para o silêncio, um abridor de amanhecer, pessoa apropriada para pedras, o parafuso de veludo, etc. etc. O que eu queria era fazer brinquedos com as palavras. Fazer coisas desúteis. O nada mesmo. Tudo que use o abandono por dentro e por fora (BARROS, 2000, p. 7).

A prática de Contato Improvisação é um potente meio para escapar a uma funcionalização do corpo, para vivenciar a vida esteticamente no tempo/espço. Não há lugar algum a se chegar, nenhuma apresentação a se fazer, e sim um modo de estarmos juntos/as/es, coexistindo na dança, no encontro dos corpos, aprendendo constantemente a compor, a se colocar em desequilíbrio e a cair, a reconstruir a vida a partir da queda, coletivamente, em estado sensível de abertura ao outro e ao espaço.

¹³ Trecho da música *Primavera nos dentes* dos compositores João Ricardo e João Apolinário, interpretada pela banda Secos e Molhados em 1973. “Quem tem consciência para ter coragem / Quem tem a força de saber que existe / E no centro da própria engrenagem / Inventa *contra a mola que resiste*”.



Figura 31: Exercício de cardume. I ESImContato, Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022. Imagem: Victorhugo Passabon Amorim.

estar em contato
 como um só corpo
 que se movimenta
 ligado
 ninguém fica para trás
 ninguém vai à frente
 energia conjunta
 se multiplica
 e vira um organismo só
 múltiplo.
 (notas da autora)

A pandemia nos pegou desprevenidos e caímos coletivamente, como levantamos a partir do próprio corpo, a partir do contato com outros corpos? Caímos e levantamos, na dança, no cotidiano, na vida. Que relação consigo estabelecer com o chão? Como entro e como saio dele? O que pode o corpo na desierarquização da verticalidade?

O momento da desorientação pode ser uma oportunidade de transformação, de tomada de novas direções. Para Albright (2013), trabalhar o corpo para estar desorientado, rolando, de cabeça para baixo, caindo de costas e girando proporciona experiências físicas que podem abrir portas para novas ideias que a mente sozinha poderia ter dificuldades de encontrar. Há, para ela, além das implicações físicas nessa prática, implicações psíquicas também. Então, se estamos neste lugar de queda, neste espaço entre, neste corpo do entre antes e depois da inevitável queda, a questão é como cair. A resiliência é uma qualidade evocada como resposta adequada ao corpo para se recuperar de uma queda, ter capacidade de sobreviver e manter sua integridade física (LEITE; SILVA, 2018, p. 118-119).



Figura 32: Estudo do chão. I ESImContato, Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022. Imagem: Victorhugo Passabon Amorim.

“No início, meu trabalho era o medo da queda. Em seguida, tornou-se a arte da queda. Como cair sem se machucar. Depois, a arte de estar aqui, neste lugar” (BOURGEOIS, 1995, s/p). Uma das características mais interessantes do CI é que cada pessoa é professora de si mesma, existe um forte autoaprendizado a partir do aprendizado coletivo, da coragem da queda, da falha, e perceber essas nuances no corpo é um conhecimento corpóreo que podemos ativar para os diversos âmbitos da vida.

Espaço livre para o erro regiões recompostas
por desejo (CÉSAR, 1987, p. 15).



Figura 33: Estudo da queda. I ESImContato, Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022. Imagem: Victorhugo Passabon Amorim.

E se cai, nunca se perdem
os seus sonhos esparramados
adubam a vida, multiplicam
são motivos de viagem (EVARISTO, 2008, p. 41).

É a partir da desorientação, da queda, do chão, de abraçar a terra que meu corpo se sensibiliza para adentrar à cidade. É aceitando e assumindo a queda, o cair do corpo, o cair pandêmico, o cair dos mortos, o cair da alegria, o cair do Brasil em tantos níveis, o cair de mim mesma, que do chão vejo a possibilidade de juntar os fragmentos, os restos do que somos, atravessando esse momento político degradante. É recuperando a relação com o chão, com a cultura, com a arte, com a educação, com a gravidade, desierarquizando a relação entre verticalidade e horizontalidade e conhecendo o espaço a partir do ponto de vista do chão que me preparo para entrar em contato com a cidade. É aprendendo a levantar, quantas vezes o tempo nos demandar. É do chão que podemos ver a vida de outros ângulos e reconstruir toda nossa relação com o corpo, com o outro e com o espaço.

4.3. Performance-contato: entre as duas práticas

*Lá entre o ar e a areia
Entre o bordo e a beira
Onde a onda balança
Contra o que margeia*
(Adriana Calcanhotto)

Após passar uma semana em imersão com a prática de Contato Improvisação, percebo o quanto esse estado no corpo alargou a experiência performativa na cidade, de modo que a fronteira entre performance e contato por vezes se embaralham. Estamos a improvisar em tantos momentos, seja no trabalho, em casa, na cidade ou em contato com outras pessoas, com novos toques, pesos, movimentos e velocidades, assim como a improvisar na escrita.

A dança-performance vem caminhando às avessas de uma contemporaneidade que ainda enfatiza opostos e que divide e categoriza para separar, fixar, uniformizar e controlar. É justamente no intervalo entre supostas dicotomias (como dança e performance) que ocorre a inversão da travessia e das fronteiras pré-estabelecidas, desafiando a instabilidade fragilizante e coerciva em prol de transitoriedades somático-performativas conectivas, reinventando modos sensíveis – e, por isso mesmo, fortes – de/em espaços-tempos eternamente contemporâneos. (FERNANDES, 2014, s/p).

Diferente da Performance que já tem de antemão um programa performativo estabelecido, mas que ainda assim é aberto e poroso para os acontecimentos do lugar e do momento, o Contato Improvisação se dá ali na relação deste tempo e espaço, criado no agora do instante e fluido. Cada linguagem tem sua especificidade, e quando uma encontra com a outra ou se esbarram por acaso e afinidade, percebo o quão múltiplo e plural é fazer com arte, quão imbricadas e integradas são as ferramentas que possuímos no corpo e o quanto uma auxilia a outra. Foi experimentando coletivamente no IESimContato que percebi nascer uma prática performativa de Contato Improvisação pela cidade. “A arte do performer, eu arrisco, trata de evidenciar e potencializar a mutabilidade e a vulnerabilidade do vivo e da vivência” (FABIAO, 2009, p. 239).

Como a performance indica, desafiar princípios classificatórios é um dos aspectos mais interessantes da arte contemporânea. A suspensão de categorias classificatórias permite o desenvolvimento de “zonas de desconforto” onde sentido se move, onde espécimes ontológicos híbridos, alternativos e sempre provisórios podem se proliferar. Porém, é preciso frisar: não se trata de um elogio à falta de clareza, de fetichisar o misterioso, muito pelo contrário: trata-se simplesmente de reconhecer e investigar a extrema vulnerabilidade dos ditos “sujeitos” e “objetos” e torná-la visível (FABIAO, 2009, p. 239).

Desta forma, começo a perceber como uma linguagem amplia a outra e juntas se atravessam mutuamente, um contato na performance, uma performance no contato, visto que ambas

trabalham com o acaso e com uma autonomia do corpo e da proposta, passível de se fazer no instante e de causar desdobramentos imprevisíveis. Ambas trabalham com uma quebra na rotina de seus praticantes e de eventuais espectadores que passam pela rua ou adentram a sala, seja a assistir ou a interagir, em relação com o que acontece. “A Performance escapa à qualquer formatação, tanto em termos das mídias e materiais utilizados quanto das durações ou espaços empregados” (FABIAO, 2009, p. 239).

Mais importante do que distinguir dança de performance, é perceber a conexão somática (o ser como um todo e no todo) e seu vínculo performativo, isto é, sua força enquanto pulsão (antrieb) no espaço vivo irrestrito e trans-atômico, celular, animal, vegetal, atmosférico, planetário e cósmico. (FERNANDES, 2014, p. 4).



Figura 34: Prática performativa de CI, Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022. Imagem: Victorhugo Passabon Amorim.

Trabalhamos durante a semana nas oficinas de Contato Improvisação com exercícios de composição baseados no trabalho de Lisa Nelson¹⁴, dançarina dos primórdios do contato, que

¹⁴ Lisa Nelson é uma artista e dançarina americana, foi colaboradora de Steve Paxton na criação do Contato Improvisação. A performer se interessa pelo “modo como o dançarino apresenta corporalmente certos princípios e ideias com relação a si mesmo, a dança e o mundo. Pode ser a resposta a forças quase-invisíveis presentes no aqui e agora da composição em dança” (NETO, 2017, s/p).

trabalha com a imagem e a composição em dança, o que foi muito interessante para nos abirmos ao tecido sensível da cidade.

Estamos constantemente a reposicionar o nosso corpo e a nossa atenção em resposta ao que nos rodeia, em resposta a coisas que conhecemos e outras que não conhecemos. Esta dança interna é uma improvisação básica - ler e responder às partituras (scores) daquilo que nos rodeia. É o diálogo do nosso corpo com a nossa experiência (NELSON, 2003, p. 1).

Fizemos uma caminhada coletiva em estado de dança da Praça Jerônimo Monteiro até a Praça de Fátima, em Cachoeiro de Itapemirim – ES. A proposta era que no caminho pudessemos ir praticando Contato Improvisação no sentido de perceber, sentir e fazer algo com/no espaço durante o percurso. Com muitos transeuntes pelo caminho do centro de Cachoeiro, pude notar muita curiosidade enquanto fazíamos o trajeto e ao compor com meus colegas e o espaço. “Era afinal uma explosão bonita de ser demorada nos ruídos das cores lindas que os nossos olhos olharam para nunca mais esquecer” (ONDJAKI, 2008, s/p).



Figura 35: Prática performativa de CI, Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022. Imagem: Victorhugo Passabon Amorim.

Depois de sentirmos o espaço e ficarmos a respirar juntos com a praça, a observar este lugar e interagir com o ambiente, continuamos a caminhada dançando livremente¹⁵ por todo o trajeto. Decidimos por ter um “anjo” - a pessoa à minha direita eu cuido e à minha esquerda cuida de mim - durante o trajeto para que ninguém se dispersasse além do necessário e o grupo andasse minimamente próximo sem errarmos as ruas ou alguém virar uma esquina fora do percurso. Desse modo, seguimos.



Figura 36: Intervenção no caminho entre praças. I ESimContato, Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022. Imagem: Victorhugo Passabon Amorim.

¹⁵ Essa intervenção me lembrou THE DANCE PROJECT, uma performance feita por Tania Alice Feix em diversos lugares em que a performer delimita com uma fita um espaço para danças livres na cidade. Participantes dançam e escutam seus corpos ao som de uma playlist que segue os 5Rhythms de Gabrielle Roth. Transeuntes podem participar deste espaço de cura compartilhado, dançando o que sentir vontade com seu corpo e com o espaço urbano. Fonte: <http://taniaalice.com/danca-livre-para-todos/>. Acesso em: 22 jun 2022. Diferente da performer, nossa intervenção percorria um trecho de uma praça à outra sem delimitações espaciais e estava bem relacionada com os princípios do Contato Improvisação.



Figura 37: Interação com artista de rua malabarista. IESimContato, Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022. Imagem: Victorhugo Passabon Amorim

Conforme Catarina Resende, Patrícia Caetano e Ruth Torralba (2018), a criação do *corpo-campo-coletivo* nos traz uma dimensão política da performance que potencializa a partilha de experiências, em uma relação coletiva, afetiva e conectiva entre corpo e mundo.

Co-movemo-nos a performar somaticamente, ocupando as ruas silenciosamente, caminhando. Um corpo-levante, um corpo-campo-coletivo que se insurge mostrando a força da sua fragilidade, a beleza da interdependência (RESENDE, CAETANO, TORRALBA, 2018, p. 126).

A crise global, nacional, local enfrentada com a pandemia, é também uma crise econômica, social, política, ambiental, psíquica e emocional que acontece em nossos corpos e, por meio do corpo, acredito que podemos achar algumas frestas de possibilidades para uma vida afirmativa. A prática de Contato Improvisação junto à Performance nos dá algumas pistas sobre esses lampejos de vida, sobre nos abirmos a este corpo-campo-coletivo e suas potencialidades junto à cidade.

Teve um instante durante nossa intervenção em que passamos por duas mulheres, cada uma com uma criança e uma murmurou para a outra “Segura bem a mão dela, não deixa ela fugir”, e fiquei pensando que características teria nossa dança a ponto de despertar esse tipo de reação.

Inusitada? Estranha? Orgânica? Fluida? Viva? As crianças costumam ser menos adestradas quanto aos usos convencionais do corpo, menos estratificadas em formas e gestos úteis do próprio corpo, e comumente apresentam um desejo espontâneo em seguir um fluxo dançante, possuem menos acúmulos de normas e codificações nos modos de se moverem pelo espaço. Possivelmente tenha ocorrido um receio de perder essas crianças para esse grupo que chama a atenção, assim como uma suspeita sobre essas pessoas estranhas fazendo movimentos não cotidianos, quem são essas pessoas que estão distraíndo as crianças, atrasando a nossa caminhada etc. Nunca saberemos, mas sim, o estranhamento é uma constante quando se performa na rua, quando abrimos este corpo-campo-coletivo, é impossível abarcar os efeitos de nossas ações quando estamos porosos a compor com esse espaço movente e plural das ruas.

Em outro momento, ao chegarmos na praça, avistei umas mulheres que trabalham com a limpeza da cidade descansando. Sentei-me junto delas enquanto elas observavam as pessoas se aproximando. Depois de um tempo, constatado que eu não oferecia nenhum perigo, julgamento ou ameaça, a que estava ao meu lado me perguntou: “Vocês tão felizes?” ao qual eu respondi “Sim.” e então: “Vocês tão drogados?” respondi “Não”. Ainda olhando meus colegas fazendo contato entre si: “O que vocês estão fazendo?”. “Estamos fazendo isso aqui” e mostrei com as mãos meus colegas improvisando e dançando. “Eu queria tá assim” ela me revela. Faz outra pausa antes de emendar novamente: “Mas é o quê?”.



Figura 38: Prática performativa de CI na Praça de Fátima. I ESImContato, Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022. Imagem: Victorhugo Passabon Amorim.



Figura 39: Prática performativa de CI na Praça de Fátima. I ESimContato, Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022. Imagem: Victorhugo Passabon Amorim.

Instauramos assim uma zona de indefinição. É nítido que estamos em estado de dança, mas que dança é essa que não tem coreografia, não tem elementos de balé clássico, nem moderno, nem jazz, nem hip hop, nem funk. É muito contato, é muito improvisado, é muito performativo, é muito mútuo, muito meditativo, muito em relação com o espaço e com o outro. Sem dúvida, percebo pelos olhares que nos lançavam que existe um estado de dança que o Contato Improvisação provoca que se assemelha às interrogações da Performance, visto que ambas as práticas escapam a formatações. Um estado de se colocar no espaço que consegue se imiscuir com a vida, que embaralha mais a cabeça das pessoas do que quando elas detectam: “é dança” ou “é teatro” ou quando detectam uma câmera no espaço “é filme”.

Não posso me impedir de pensar em uma crítica que não procuraria julgar, mas procuraria fazer existir uma obra, um livro, uma frase, uma ideia: ela acenderia os fogos, olharia a grama crescer, escutaria o vento e tentaria apreender o vôo da espuma para semeá-la. Ela multiplicaria não os julgamentos, mas os sinais de existência: ela os provocaria, os tiraria de seu sono. Às vezes, ela os inventaria? Tanto melhor, tanto melhor. A crítica por sentença me faz dormir. Eu adoraria uma crítica por lampejos imaginativos. Ela não seria soberana, nem vestida de vermelho. Ela traria a fulguração das tempestades possíveis (FOUCAULT, 2008, p. 302).

Diferente das práticas performativas apresentadas no capítulo I em que fazíamos exercícios artivistas estabelecidos previamente, aqui senti que ia criando com meu corpo no instante em que via, sentia e acolhia o que estava se passando na cidade, no espaço que meu corpo

potencialmente ocupa em conjunto com outros corpos. A prática de Contato Improvisação, muito conectada com as práticas somáticas, sensibiliza o corpo ao outro e ao espaço de modo a permitir uma maior interação e fluxo criativo no momento presente. Quando penso neste espaço entre a Performance e o Contato Improvisação, nesta performance-contato, chego a um lugar indefinido, e é neste lugar indeterminado que encontro uma liberdade para viver a arte no corpo. Penso em quanto o CI auxilia a Performance e vice versa quando nos colocamos em contato com a cidade e com o que emerge dela a partir dessa interseção interventiva.

Em um dado momento do percurso, ao passar por um ponto de ônibus, decidi me sentar do lado contrário, de costas para os ônibus. Permaneci sentada com as costas eretas e as mãos estáticas sobre as coxas, as pernas penduradas, mas sem balançarem, encostando de leve no chão pela minha baixa estatura. Minha ação foi apenas essa. Direcionei meu olhar para a vida ao redor deste ponto, havia lugares palpáveis, inclusive um rio (Rio Itapemirim) a correr atrás do ponto de ônibus, pessoas a lanchar, a tomar café da manhã, a interagir, conversar, pessoas do coletivo a dançar também. Penso no meu lugar privilegiado, de poder estar ali em um sábado pela manhã, dançar e compor com o espaço, ocupar um lugar em um curso de pós graduação em artes, ter a possibilidade, de fato, de olhar para outros caminhos que não só se o ônibus chega. Pelo horário avançado da manhã, provavelmente muitas pessoas não estavam necessariamente indo para o trabalho, mas também comprando, passeando, visitando, observando, vivendo.



Figura 40: Intervenção no ponto de ônibus. I ESimContato, Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022. Imagem: Victorhugo Passabon Amorim.

Eu poderia ter ficado em pé também, mas o fato de sentar me pareceu mais próximo àquelas pessoas, eu sou uma delas, dançando ou não, performando ou não. Senti que pertencia àquele

ponto, parecido com tantos e tantos pontos nos quais me desloco rotineira, apressada e velozmente para ir ao trabalho, à universidade ou para visitar alguém sem o menor tempo ou interesse em ver/sentir o que está à minha volta. “Às vezes, o mundo inteiro me parecia transformado em pedra: mais ou menos avançada segundo as pessoas e os lugares, essa lenta petrificação não poupava nenhum aspecto da vida” (CALVINO, 1990, s/p).

Neste dia, com tempo, disponibilidade e em estado de dança, me questionei sobre que vida é essa que vivemos todos os dias. Algumas pessoas se viraram para olhar para onde eu estava olhando. Temos tempo, vontade ou saúde para olhar ao redor ou somos engolidos por horários, afazeres, produtividades, doenças, preocupações? O simples ato de sentar de costas para o trânsito provoca alguma coisa? E direcionar o olhar para o lado oposto de onde todos estão olhando? Algum deslocamento?

Como agir a fim de encontrar a potência em um corpo disciplinado, domesticado, silenciado? Como desestruturar um corpo enrijecido pela disciplina, docilizado pela aparência e silenciado pelas diversas formas de poder? Como encontrar a potência de um corpo que sofre? Que não aguenta mais? (NEVES, 2016, p. 41).

Aproveitei para fazer uma leve ondulação lateral, quase imperceptível, para me manter em estado de dança e contemplação com aquele imenso rio que atravessa a cidade de fora a fora. Em Cachoeiro de Itapemirim a natureza compõe e desponta em meio ao espaço urbano. Eu olhava para o rio e sentia algumas pessoas a acompanhar o olhar de mim para o rio. Um rio que me é um elemento desabitual dentro de cidades grandes, adaptada já à presença de valões nos bairros, penso o quanto os rios já foram bem mais presentes e habituais em nossas terras brasileiras. De repente, percebo minha presença neste espaço, em uma cidade que pouco conheço e que tenho apenas uma semana de convívio, um território de outros habitantes, mas uma parte de mim subjetiva, afetiva e cultural do meu estado, por carregar essa terra e essa história em meu corpo capixaba.

"Itapemirim" é uma palavra derivada do termo tupi *itapemirĩ* e tem por significado "pequena pedra achatada", devido à junção de itá (pedra), peb (achatado) e mirĩ (pequeno) (NAVARRO, 2013). Como os indígenas habitaram este espaço? Que colonizadores/colonos chegaram aqui? Que marcas carregamos em nossos corpos desta história? O que temos feito por esta natureza desses rios que correm em nós e na cidade?



Figura 41: Intervenção próximo ao Rio Itapemirim – ES, 2022. Imagem: Victorhugo Passabon Amorim.

Todo capixaba tem um segredo de espuma,
 uma conversa de duna,
 um disse me disse.
 Todo capixaba é chique.
 Todo capixaba tem um pouco de beija-flor no bico,
 uma panela de barro no peito,
 uma orquídea no gesto,
 um cafezinho no jeito,
 um trocadilho na brincadeira,
 um congo no andar,
 um jogo de cintura,
 um chá de cidreira,
 uma moqueca perfeita
 e uma rede no olhar (LUCINDA, 2021, s/p).

Afora minhas próprias indagações que percorreram meu corpo enquanto habitava silenciosamente aquele espaço, as pessoas ficavam um tanto curiosas quando passamos/paramos pelo ponto de ônibus e me fizeram perguntas. Lembro de uma moça ao meu lado me perguntar se estávamos gravando um filme. Ainda que fosse, pairava no ar uma questão: por que as pessoas se movem de formas tão engraçadas e peculiares? E por que às vezes se tocam e entram em contato umas com as outras, assim como em contato com elementos

da cidade, rio, árvores, pessoas? Alguns vendedores e vendedoras entravam na brincadeira momentaneamente ou apenas sorriam, ou perguntavam alguma coisa enquanto passávamos.



Figura 42: Ponto de ônibus no caminho entre uma praça e outra, Cachoeiro de Itapemirim - ES, 2022. Imagem: Victorhugo Passabon Amorim.

Aqui percebo a esfera política de dançar sobre o chão da rua, em meio a tantas pessoas, ambientes e correrias, abrir meu corpo à cidade e compartilhar afetos/toque/peso enquanto fazemos uma rota caminhante pelo tecido citadino é algo que me move. A cidade como cenário político sensível da experimentação. Espaço performativo, espaço de contato, espaço cotidiano, espaço de vida, de vidas que dançam e se encontram, de vidas que tecem seu corpo nela por outras formas e outros caminhos.

Num corpo e numa dança performativa, que não quer ser ou mostrar algo, mas que se faz no tempo presente do gesto, que acontece na transitoriedade do instante, que percebe a si e a sua relação com o mundo em seus agenciamentos, que investiga as sensações em atravessamento nos corpos e com elas elaboram novos diagramas de forças, numa infindável negociação entre deixar-se mover e formalizar uma partitura, ainda que aberta (GONÇALVES, 2017, p. 186).

Em um dado momento, um dos participantes pegou carona na porta fechada do ônibus em movimento, no espaço mínimo entre a rua e o transporte. Também têm algo instigante nesses corpos que tem um saber sobre movimento, peso, gravidade e aceleração. O momentum da

dança de Contato Improvisação - aquele instante exato sobre o impulso estar alinhado com vários outros fatores que proporcionam os voos, sejam eles pequenos ou grandes - acontece no dia a dia constantemente. A cidade é o lugar da aplicação prática dos princípios físicos no cotidiano, um espaço de prática de conhecimentos sobre as possibilidades do corpo. Dentre movimentos mais ou menos arriscados, experimentar o corpo na cidade, até mesmo na pequena dança (imperceptível) faz parte do cotidiano. Tudo dança a todo instante, podemos praticar de diferentes formas essa estética da existência. Ocupar e vivenciar a cidade coletivamente. Sobretudo, habitar as fronteiras e limiares.



Figura 43: Momentum no ônibus em Cachoeiro de Itapemirim e parede da sala de experimentações do I ESImContato, 2022. Imagem da esquerda: Victorhugo Passabon Amorim. Imagem da direita: Acervo pessoal.

Traço assim um fio comum entre a prática de Performance e a prática do Contato Improvisação e nesta performance-contato percebo que é possível remodelar e recriar o corpo de modo a desvincular de códigos representacionais preestabelecidos. Essa prática operacionaliza no sentido de criar maior autonomia no corpo e nos faz nos deparar com o lúdico, o jogo, a brincadeira, a diversão. Nos faz “dominar linguagens e partilhar códigos. Implica aprender

brincando como fazem os felinos, implica ganhar o gosto e o medo pelo susto, implica o domínio da arte da surpresa e do jogo do faz-de-conta” (COUTO, 2009, p. 38).



Figura 44: Jam na Praça de Fátima, Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022. Imagem: Victorhugo Passabon Amorim.

As Jam's na praça também tiveram um papel importante, pelos afetos suscitados entre praticantes, espaço e pessoas. Transeuntes passam, perguntam, dialogam, tentam entender e trocam uma ideia, a cidade é este espaço potente e sujeito a interferências. A performance-contato (ou prática Performativa de Contato Improvisação) opera por meio de uma experiência estética neste ínterim imprevisível de associações e dissociações.

Os encontros irradiam potências. E fazemos coreopolítica a todo instante quando nos propomos a dançar e ocupar esse espaço, com nossos corpos femininos, pretos, indígenas, gays, idosos, gordos etc. “O que se pode e se aprende na duração da vida: as alianças éticas para consigo e as alianças políticas para com as relações” (GUARIENTI, 2012, p. 88). De acordo com Lepecki (2011) o chão está sempre aí, mas não nos é dado, deve, portanto, ser ocupado e cabe a nós artistas pensar nessa área de ocupação e em como agimos neste chão.



Figura 45: Caminhando entre praças. Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022. Imagem: Victorhugo Passabon Amorim.

Como dançar uma dança que muda lugares mas que ao mesmo tempo sabe que um lugar é uma singularidade histórica, reverberando passados, presentes e futuros (políticos)? Como promover uma mobilidade outra que não reproduza a cinética do capital e das máquinas de guerra e policiais? Como coreografar uma dança que rache o chão liso da coreopólicia e que rache a sujeição dos sujeitos arregimentados pela coreopólicia? Dançar para rachar o chão do movimento, dançar no movimento rachado do chão, rachar a sujeição (LEPECKI, 2011, p. 56).



Figura 46: Jam na Praça de Fátima, Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022. Imagem: Victorhugo Passabon Amorim.

Ocupar a praça coletivamente gera uma força política e artística transformadora. Neste sentido, as jam's nas praças mobilizavam o meu corpo com muito mais intensidade. Novamente me sentindo rua, me sentindo chão, me sentindo uma cidade-corpo, improvisando e partilhando movimentos e afetos neste espaço.

Para circular novas velocidades e afetos, para realizar novas relações performativas e conexões com a cidade maravilhosa onde nasci e cresci, para criarmos corpo juntas, foi imprescindível abandonar os locais ditos 'apropriados' para a fruição artística. Em coro com tantos outros performers, atores e artistas de rua, foi imprescindível investigar as condições de possibilidade da arte fora da caixa (preta do teatro ou branca da galeria) e fora de qualquer moldura institucional artística (FABIÃO, 2010, p. 15).



Figura 47: Adentrando a Jam na Praça de Fátima. Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022. Imagem: Victorhugo Passabon Amorim.

Conforme Steve Paxton “vagar implica tomar o tempo necessário à exploração” (PAXTON, 2022, p. 50) e na cidade percebo o quanto essa exploração se multiplica por muitos eixos, lados, pessoas, passantes, animais, carros. A cidade como espaço de explorar a mim mesma enquanto cidade. Que caminhos se abrem? Que relações se constroem? O que muda quando nos fechamos em salas e processos se findam sem esta troca aberta, sem a possibilidade de gerar perturbações no espaço, perguntas, indagações, arte, estranhamentos, movimentos?

Ocorre também que, margeando os sólidos muros de Marósia, quando menos se espera se vislumbra uma cidade diferente, que desaparece um instante depois. Talvez toda a questão seja saber quais palavras pronunciar, quais gestos executar, e em que ordem e ritmo, ou então basta o olhar, a resposta, o aceno de alguém, basta que alguém faça alguma coisa pelo simples prazer de fazê-la, e para que o seu prazer se torne um prazer para os outros; naquele momento todos os espaços se alteram, as alturas, as distâncias, a cidade se transfigura, torna-se cristalina, transparente como uma libélula. Mas é necessário que tudo aconteça como se por acaso, sem dar muita importância, sem a pretensão de estar cumprindo uma operação decisiva, tendo em mente que de um momento para o outro a Marósia anterior voltará a soldar sobre as cabeças o seu teto de pedra, teias de aranha e mofo (CALVINO, 1990, p. 141).

A descrição minuciosa de Calvino sobre a cidade está em relação direta com o cerne desta prática Performativa de Contato Improvisação, como métodos disparadores de acaso, de tempo e de movimentos que produzem alterações no espaço ao redor. Percebo que o espaço limiar que criamos entre essas duas práticas é sobre o prazer que nasce dos gestos e sua propagação na cidade. “A alegria, contudo, não quer herdeiros nem filhos, alegria quer-se a si mesma, quer a eternidade, quer o regresso, quer tudo igual a si eternamente” (NIETZSCHE, 2011, p. 319). A prática que surgiu dessa combinação é sobre dilatar esses momentos de prazer, habitar esse tempo-espaço de instantes co-fundadores de novas realidades, realidades improvisadas e dançantes que surgem a partir do abandono dos costumes habituais, como uma reconfiguração e reeducação de se estar no mundo a partir do próprio movimento em contato com o movimento de outros corpos (rio, árvore, bichos, pessoas, ônibus, etc) e espaço.

4.4. Uma prática coletiva: dificuldades e questões

Durante o período do festival, surgiram muitas questões desafiadoras que enquanto coletivo podemos pensar, desdobrar e continuar reverberando. Uma delas foi a discussão sobre abrir as jam's noturnas para a comunidade da praça que frequentamos por este período. O proposto pela organização do Festival é que seriam abertas à comunidade, mas durante o desenrolar do processo rolou um movimento contrário por parte do coletivo sobre fechar essa porta, que já havia sido aberta, interrompendo um diálogo com a comunidade que já estava acontecendo.

Algumas questões surgiram para mim neste instante e depois também, como por exemplo, o Contato Improvisação é de fato uma prática inclusiva? É de interesse de todos/as/es participantes que seja? Existe uma hierarquia entre iniciantes e praticantes de longa data? O grupo que gostaria de fechar essa porta já não estava fechando a porta para os próprios participantes menos experientes? Até que ponto, o fato de existir bolsas de auxílio para uma parcela em vulnerabilidade socioeconômica ajudava a diminuir as desigualdades? Elas não estavam se perpetuando de outras formas ali no convívio? O Espírito Santo, por ser um estado que tem um histórico menor na prática do contato, foi visto como um solo a ser colonizado por quem não era daqui? Em que momento esse poder se afirma e com quais vozes (majoritariamente masculinas e/ou pessoas com “mais experiência” e/ou pessoas de classe econômica mais elevada)? Como diminuir essas desigualdades geopolíticas, estruturais e históricas?

Fechar a porta para a comunidade local, que nunca foi um propósito do festival, seria manter a estrutura de outras danças excludentes que apontam - direta ou indiretamente - para quais corpos a dança se aplica e para quais não. Foi muito difícil ouvir desejos cogitando fechar a porta, manter o abismo que convivemos diariamente. Fazer junto não é fácil e nem só de experiências positivas se vive um coletivo, embora possa dar muita força em alguns momentos, os coletivos também expõem diferentes dificuldades. Foi fundamental nossas rodas de conversas diárias para entendermos coletivamente nossas marcas e cicatrizes coletivas, para alcançarmos um comum, inclusive energeticamente.

De acordo com o pesquisador e professor de cinema Cezar Migliorin (2012), um coletivo é aberto e poroso, construído como um bloco de intensidades, afinidades, heterogeneidades e aderências tensionadas entre si, um centro de convergência de práticas e pessoas como espaço de trocas e mutações. Segundo o autor, coexistem velocidades distintas que se contaminam pela força irradiadora do coletivo, pelas conexões e contatos que se atualizam nos encontros e nas harmonias criativas, produtivas ou festivas. Como diz Renato Ferracini (2017), a presença coletiva - além de política - fissa o tempo cronológico, tem efeito energético produzido por uma porosidade relacional, uma maior intensidade pela qualidade do encontro com o outro, uma criação poética que inclui uma escuta do fora, do outro, do espaço e do tempo.

A prática de Contato Improvisação nasce de um forte desejo de mudanças sociais, econômicas e da vontade de transformações efetivas na comunidade praticante. A porta se manteve aberta e fomos para rua e praças em diversos momentos, com interações interessantes com a comunidade, jogos, conversas, brincadeiras e mais timidamente, danças. Houve conexões, ainda que pequenas, com crianças, jovens e adultos, interações potentes, estranhamentos sobre o que fazíamos ali, olhadelas, risadas, movimentos. E os corpos se movimentando.



Figura 48: Prática performativa de Contato Improvisação. I ESImContato, Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022. Imagem: Victorhugo Passabon Amorim.

Muitas reverberações se assomam para mim nesta pesquisa, nos deparar com as contradições e fazermos perguntas (tanto melhor que não tenhamos todas as respostas) talvez seja o exercício mais importante em um trabalho acadêmico. Temos desafios enormes pela frente, e o contato-performance tem um potencial de ascender faíscas e de sensibilizar os corpos para mudanças de perspectiva, para construirmos linhas cotidianas de mais amor e mais coletividade. A prática estabelece esse desafio em seu cerne, não de resolver os problemas sociais do mundo, mas de tentar operar por outras lógicas na instância da dança, que não passa pela apresentação, cenografia, espetáculo, ingresso, mercado, visualizações, e sim, por uma política amorosa, na esfera entre arte e não-arte. Perceber essas camadas no corpo durante a prática é muito potente e capaz de trazer sensações, questionamentos e anseios por mudanças. O corpo registra e documenta essas marcas e memórias.



Figura 49: Prática performativa de Contato Improvisação. I ESImContato, Cachoeiro de Itapemirim – ES, 2022. Imagem: Victorhugo Passabon Amorim.

A cidade abarca quedas, voos e pousos. As duas práticas coabitam esse lugar movente. Cheio de ranhuras, ruínas e sementes. É nele que escrevemos com o corpo o que queremos, é ele que se inscreve em nossos corpos. Seja no cotidiano, nas manifestações, nos carnavais. Nos lançamos na cidade como nos lançamos no impossível e é neste lugar de abertura inimaginável que existo em dança, que construo um solo fértil para a prática do pensamento sobre as práticas de corpo aqui pesquisadas.

5 CONSIDERAÇÕES EM MOVIMENTO

Tudo por um fio. Tudo no fio. Solto a linha, deixo correr o novelo. Embolo. Dou nó. O fio se esgota. Nada resta. O fio se enrosca no chão e traça um emaranhado de fios. Minhas memórias embaralhadas. Rio, Vitória, Fortaleza, Cachoeiro. Não sei onde começa a linha, onde termina. Um vão entre cidades, entre tempos, entre escritas. Um fio que traço de ponto a ponto, vincos de pesquisa, desvios errantes de um corpo improvisado, sempre em movimento, sempre em pesquisa. Pego a estrada. Desejo não chegar. Gosto de ver a paisagem passando. As árvores ficando para trás. A imagem em movimento através do vidro frágil. Penso no mestrado como esse dia. A passagem como movência, o trânsito como pesquisa. Uma extensão do espaço, como um corpo que chega, permanece e se vai. Se vai de si mesmo, se vai de um outro e se vai no espaço. De um tempo que é travessia. Que entende a pesquisa como algo movente, transitório, um lugar no tempo. Sobretudo, um mesmo corpo que atravessa o tempo sendo muitos e vários.

Essa partida, diferente do que sugere uma noção de linearidade, ou a própria força da palavra, carrega consigo muitas partidas. Meu ir e vir. O tanto de se repartir. O início de muitas alegrias, a esperança de outras tantas. O mestrado tem frescor, parece sempre uma chegada. Chegar num livro, chegar da praia, chegar no computador, chegar correndo, chegar a redescobrir que quanto mais se conhece mais saberes se abrem para se conhecer. O processo de aprendizado é como um baú mágico de fundo falso que transforma em segredo o que guarda todos os dias, com as muitas imprevisibilidades do caminho, sejam assumidas ou refutadas no texto. Há momentos em que vamos sedimentando, permanecendo, insistindo, adensando. Que a pesquisa ganha cores, as palavras asas e o corpo: força. Mas chega sempre e invariavelmente o tempo de partida. O ir-se embora de um texto, de um tempo, de uma pandemia, de um percurso.

Armazeno no corpo a sensação de ser rua, de esculpir o tempo e estender o espaço. Muitas viagens, idas e voltas no texto, na constante ponte sudeste-nordeste, muitos encantamentos, estranhamentos, destrinchamentos. Alguns desmoronamentos, várias reconstruções, um país em queda. Blocos de pensamento, poesias, improvisações, contatos, performances, relações construídas dia a dia.

Os afetos e aprendizados da luta diária de trabalhar com políticas públicas na área da cultura me provocam uma transformação direta no corpo, de modo que é difícil pesquisar de forma a apartar uma coisa da outra. Optar por práticas coletivas corporais foi um modo que encontrei

de sustentar as intensidades de um presente pandêmico, geograficamente transitório, permeado de afazeres, num momento político retrógrado. Trazer as vivências cotidianas é por vezes uma ferramenta metodológica incômoda, mas também, auxilia a dar um contorno para o fluxo expressivo de cada um, visto que torna mais visível e palpável nossas práticas e modos de vida, nossas potências de fazer, sentir e pensar o tempo, nossas experiências inconclusas e imprecisas de habitar os interstícios dos espaços.

Os desvios, derivas e surpresas do caminho nos ensinam sobre isso, sobre as mudanças causadoras de relâmpagos, que não cabe em palavras, não poderiam caber. Seguimos assim à procura de um corpo que diz sim à vida e aos encontros. “O segredo da vida é rir, fazer os outros rir e estar sempre em movimento” (Vovô Valentim Tozi, 88 anos, por ligação durante o período de pandemia).

A surpresa de passar em um processo seletivo na Vila das Artes, assim como no mestrado, uniu um desejo cada vez mais forte de continuar a trajetória embrenhada por esse mar cultural, artístico, político, social e educacional. Um desejo de disseminar e fazer acontecer novos espaços formadores artísticos, com audiovisual, dança, literatura, performance-contato etc., direcionar os primeiros passos de minha partida. Continuar a caminhada envolta em uma ética em cada estudo, em cada trabalho, nos encontros, no convívio e em cada lugar que ocupamos e atravessamos.

Sabendo ser cada vez mais árido o solo que estamos por percorrer, esses espaços trazem um vigor e uma vontade de pertencimento que nos dá força para continuarmos travessia, para insistirmos em um aprendizado nômade, repleto de vivências transversais e populares, um cultivo da cultura e da memória de um país. A escrita me mantém viva para que tudo isso esteja vivo também, as experiências, as movências e a poesia do fazer coletivo. Espaços públicos como os centros culturais formativos, como as universidades, que proporcionam maior liberdade de pensamento e de encontros, deveriam ser multiplicados, incentivados e fomentados pela gestão pública cada vez mais e não menos, como vem acontecendo nos últimos anos. Proporcionar e oferecer subsídios para essas propostas é criar espaços possíveis de expressão e circulação, é abarcar a diversidade e pluralidade de existências, é descobrir novos caminhos.

Os encontros vivenciados em cada fase da pesquisa me mostram na prática sobre a importância de nos colocar a construir coletivamente para gerar energia e movimento na feitura do processo com outras pessoas. Práticas que desorganizam a mecanicidade de movimentos e nos colocam

a criar o instante, a ir como estamos, a mudar o fluxo conforme os acontecimentos ao redor, a responder a uma cor, um cheiro, um som, uma pessoa, a me colocar em relação com elas.

As práticas corporais coletivas de Contato Improvisação e Performance aqui estudadas e entrelaçadas aparecem como modos de aprender a lidar com a imprevisibilidade do presente. Presente este nem sempre fácil ou bonito, um corpo que resiste na própria adaptação de movimento, que busca formas de se reinventar pela brincadeira e se diverte do jeito que dá, consigo mesmo, com pessoas, com mulheres, com o espaço, com telas, com as quedas, com a gravidade, com a cidade, com o acaso, com a partilha. Todas essas pistas vão aparecendo ao longo da pesquisa como caminhos-respostas para sustentar as intensidades do presente, e de alguma forma, não nos transformarmos completamente em máquinas de desempenho.

Resgatar o mistério, o incerto, o intervalo, o entre, as pausas, ainda que imersos - muitas vezes inevitavelmente - em rotinas atarefadas. Podemos manter por perto tais pensamentos para sempre que possível for, permitirmos outras lógicas de existência, outros fluxos, outras pontes e outros lugares a se estar, e não lugares a se chegar.

A pandemia, e o modo como ela foi negligenciada pelo atual governo federal, é nossa memória inconsolável, a comprovação de um modelo ideológico em colapso, de uma necropolítica devastadora e de um meio ambiente em crise. Uma memória coletiva ancorada em nossos corpos para não esquecermos que vida não tem código de barras.

O inferno dos vivos não é algo que será: se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínua: tentar saber reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço (CALVINO, 1990, p. 150).

Butler (2011) nos convida a pensar sobre o papel das humanidades que faz com que retornemos ao humano em toda sua fragilidade. “Ter diversidade, não isso de uma humanidade com o mesmo protocolo. Porque isso até agora foi só uma maneira de homogeneizar e tirar nossa alegria de estar vivos” (KRENAK, 2019, p. 33). Fazer o movimento contrário de uma humanidade sucateada. É nesta opção, sempre política, de trazer minhas vivências com o corpo que busquei traçar uma paisagem movente de descobertas durante as práticas coletivas de Performance no primeiro capítulo, de Contato Improvisação no segundo capítulo e esse lugar entre as duas linguagens no último capítulo.

Teríamos que interrogar a emergência e o desaparecimento do humano nos limites do que podemos saber, do que podemos ouvir, do que podemos ver, do que podemos

sentir. Isso pode nos instigar a, afetivamente, revigorar os projetos intelectuais da crítica, do questionamento, da tentativa de entender as dificuldades e demandas da tradução cultural e do dissenso, e de criar um senso do público no qual vozes de oposição não são temidas, degradadas ou descartadas, mas valorizadas pela instigação à democracia sensata que ocasionalmente realizam (BUTLER, 2011, p. 32).

De acordo com Butler (2011) resta a nós, exercitar a capacidade de um outrar-se. Isso de modo que possamos resgatar as possibilidades de sentir de forma a interromper o campo da própria representação, para além das imagens, para uma fragilidade da vida que a representação não consegue alcançar, capaz de reconfigurar os dados e sentidos comuns.

Entre o Contato Improvisação e a Performance encontro um lugar possível de transitar, entre a arte e a política, entre eu e outro corpo, entre meu corpo e a cidade, entre a escrita e a vivência, entre a arte e a vida. Percebo o quanto a cidade me demanda um tipo de entrega, de desequilíbrio, de aprendizados de quedas, de imprevisibilidades e de uma reconfiguração coletiva. Este lugar do encontro entre práticas me mostra modos de habitar a cidade de forma porosa e sensível, a me abrir a este espaço: físico, afetivo e utópico, em vias de alargar o horizonte do possível. “Em que sinto que sonho o que me sinto sendo” (PESSOA, s/d, p. 113). Um corpo coletivo, um corpo cidade. Um corpo indefinido e aberto a tudo que pode vir a ser inventado.

Às vezes, basta-me uma partícula que se abre no meio de uma paisagem incongruente, um aflorar de luzes na neblina, o diálogo de dois passantes que se encontram no vaivém, para pensar que partindo dali construirei pedaço por pedaço a cidade perfeita, feita de fragmentos misturados com o resto, de instantes separados por intervalos, de sinais que alguém envia e não sabe quem capta. Se digo que a cidade para a qual tende a minha viagem é descontínua no espaço e no tempo, ora mais rala, ora mais densa, você não deve crer que pode parar de procurá-la. Pode ser que enquanto falamos ela esteja aflorando dispersa dentro dos confins do seu império; é possível encontrá-la, mas da maneira que eu disse (CALVINO, 1990, p. 149).

Talvez a questão aqui seja aprender a brincar com a dimensão do tempo e com a esfera do espaço. “Ambos nos ajudam a criar o mundo em que gostaríamos de viver. Não este, nunca este. Mas o nosso, e ainda que seja impossível criar um lugar permanente, criá-lo por alguns instantes, já é a coisa mais bonita que podemos fazer com o tempo” (BEI, 2022, s/p).

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Hibisco roxo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Cidade: Argos, 2009.
- ALBRIGHT, Ann Cooper. **Caindo na memória**. In: ISAACSSON, Marta; MASSA, Clóvis; SPRINTZER, Mirna; WEBER, Suzane (Orgs.). *Tempos de Memória: vestígios, ressonâncias e mutações*. Porto Alegre: AGE, 2013. p. 49-67.
- ALMEIDA, Karina. **O corpo que dança: inscrição poética no espaço-tempo**. VI Congresso de Pesquisa e Pós graduação em Artes Cênicas, 2010.
- ARAÚJO, Antonio; FEIX, Tania Alice. **A ação disruptiva no espaço urbano: um treinamento ativista**. In: Alex Beigui; Bya Braga. (Org.). *Treinamentos e modos de existência*. Capítulo 1, ed.Natal: UFRN, 2013, v. , p. 10-20.
- ASSUMPCÃO, Pablo. **Eleonora e o corpo performativo: poéticas do ato, materialidades do encontro**. In: Eleonora Fabião; André Lepecki. (Org.). *Ações: Eleonora Fabião*. Rio de Janeiro: Tamanduá Artes, 2015, v. 1, p. 258-268.
- BARBOSA, Fernanda S.; BIANCALANA, Gisela R.; RODRIGUES, Marcella N. **Abordagem somática e Contato Improvisação: procedimentos para um programa performativo**. Anais: ABRACE, 2019.
- BARROS, Manoel. **Livro sobre o nada**. 8.ed., Rio de Janeiro, Record, 2000.
- BATALHA, Martha. **A vida invisível de Eurídice Gusmão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- BEI, Aline. **Presentimento**. Revista Jezebel, [s. l.], disponível em: <https://revistajezebel.com.br/presentimento/>. Acesso em: 09 jul 2022.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Editora Brasiliense, 1987.
- BERNADAC, Mari-Laure. **Louise Bourgeois**. Paris: Flammarion, 1995.
- BIGÉ, Romain. **Dançar a Anarquia: teorias e práticas anarquistas no Judson Dance Theater, Grand Union e Contact Improvisation**. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 10, n. 1, e89064, 2020. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/rbep/a/sk6WdpDNJDdfNQkFQFFNQms/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 01 de abril 2022.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. Porto: Porto Editora, 2003.

BUTLER, Judith. **Vida precária**. Contemporânea. Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos, Departamento e Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar, 2011, n.1, p. 13-33.

CAETANO, Patricia de Lima. **A dimensão performativa do Soma: metodologia somática e pesquisa**. In: Marinho, Cláudia, Org.; Caetano, Patricia, Org.; Ribeiro, Walmeri, Org. Das artes e seus percursos sensíveis. São Paulo: Intermeios; Brasília Capes; CNPQ, 2016.

CAETANO, Patricia de Lima. **Pistas somáticas para um estudo da corporeidade: uma aprendizagem das sensações**. Fractal, Rev. Psicol., v.29, N.2, p. 168-176, 2017.

CAETANO, Patricia de Lima. **Por uma Estética das Sensações: o corpo intenso dos Bartenieff Fundamentals e do Body-Mind Centering**. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 5, n.1, p. 206-232, jan./abr. 2015.

CALCANHOTO, Adriana. **Lá lá lá**. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/adriana-calcanhoto/la-la-la/>. Acesso em: 17 jul 2022.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. Tradução Ivo Barroso — São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CENTONZE, Katja. **Aspects of subjective, ethnic and Universal Memory in Ankoku Butō**. Asiatica Venetiana, Venezia, n. 8/9, 2003/2004, p. 21-36.

CÉSAR, Ana Cristina. **A Teus pés**. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CÉSPEDE, Alba. **Caderno proibido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

Comitê Invisível. (2016). **Aos nossos amigos: crise e insurreição**. São Paulo: N-1 Edições.

COUTO, Mia. **E se Obama fosse africano? e outras intervenções**. Lisboa: Caminho, 2009. Coleção Outras margens.

DUTRA Pillar, Analice; DIAS de Pontes, Gilvânia Maurício. **Memoriais de formação: o dizer da experiência na escrita ou a escrita como experiência Educação**, vol. 37, núm. 3, septiembre-diciembre, 2014, p. 412-422 Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.

EVARISTO, Conceição. **Escrevivências da afro-brasilidade: história e memória**. Releitura, Belo Horizonte, n. 23, 2008.

EVARISTO, Conceição. **Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face.** In: SCHNEIDER, N. M. de B. M. L. (Org.). *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora.* João Pessoa: Ideia, 2005.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos.** Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

FABIÃO, Eleonora. **Ações cariocas: 7 ações para o Rio de Janeiro.** Cavalo Louco: v. 8, 2010, p. 14-18.

FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea.** Revista Sala Preta, [s. 1.], 2009.

FABIÃO, Eleonora. **Programa performativo: o corpo-em-experiência.** Revista do LUME, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais - UNICAMP, n.4, dezembro. 2013.

FABIÃO, Eleonora. **Urgências do agora | O impossível como matéria de pensamento e ação.** Disponível em: <https://4parede.com/16-urgencias-do-agora-o-impossivel-como-materia-de-pensamento-e-acao/>. Entrevista realizada com Eleonora Fabião em formato online. Acesso em 13 ago 2021.

FEIX, Tania Alice. **Diluição das fronteiras entre linguagens artísticas: a performance como revolução dos afetos.** Catálogo do Palco Giratório, v. 2, p. 34, 2014.

FERRANTE, Elena. **Frantumaglia: os caminhos de uma escritora** / Elena Ferrante; tradução Marcello Lino. - Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

FERNANDES, Ciane. **Dança Cristal: da arte do movimento à abordagem somático-performativa.** Salvador: EDUFBA, 2018.

FERNANDES, Ciane. **Entre escrita performativa e performance escrita: o local da pesquisa em artes cênicas com encenação.** V CONGRESSO DA ABRACE. UFMG, outubro 2008.

FERNANDES, Ciane. **O avesso da travessia: o espaçotempo somático-performativo.** *Revista Performatus*, [s. 1.], ED. 9 Ano 2 | N. 9 | Mar. 2014.

FERRACINI, Renato; FEITOSA, Charles. **A questão da presença na Filosofia e nas Artes Cênicas.** In: OuvirOUver v. 13, n. 1 (2017), p. 106-118. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/37043/20371>. Acesso em: 19 mar. 2018.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia das Ciências e História do Pensamento.** Coleção ditos e Revista Debates Insubmissos, Caruaru, PE. Brasil, Ano 5, v.5, nº 16, jan./abr. 2022. ISSN: 2595-2803. Endereço: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/debatesinsubmissos/158-escritos-II>, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias.** Ed. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2013.

GONÇALVES, Thaís. **Sensorialidades antropofágicas na criação em dança: quando o processo subverte os modos de compor**. Revista Vazantes, Fortaleza, volume 01 n. 02, 2017.

GOUVÊA, Raquel Valente de. **O corpo do improvisador**. Revista Urdimento, [s. l.], N° 19 | Novembro de 2012. Disponível em: https://www.academia.edu/31679760/O_corpo_do_improvisador?auto_download=true&email_work_card=view-paper. Acesso em: 20 de janeiro de 2020.

GUARIENTI, Laisa Blancy de Oliveira. **A potência do espaço como desvio no aprender dos corpos deambulantes**. Geograficidade | v.2, ISSN 2238-0205, Número Especial, Primavera 2012.

HOOKS, bell. **O feminismo é para todo mundo** [recurso eletrônico]: políticas arrebatadoras / bell hooks; tradução Ana Luiza Libânio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

HOOKS, bell. **Tudo sobre o amor: novas perspectivas**. São Paulo: Elefante, 2020.

ICLE, Gilberto. **Pedagogia teatral como cuidado de si: problematizações na companhia de Foucault e Stanislavski**. In: Anais da 30ª Reunião Anual da ANPED. Rio de Janeiro: ANPED, 2007. v. 01. p. 01-20.

KASTRUP, Virgínia. **Cegueira e invenção: cognição, arte, pesquisa e acessibilidade**. Curitiba: CRV, 2018.

KAUR, Rupi. **Meu corpo / minha casa**. Trad. Ana Guadalupe. São Paulo: Editora Planeta, 2020. E-book.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LARROSA, Jorge. **Nietzsche e a educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

LARROSA, Jorge. **Tremores: escritos sobre experiência**. Tradução Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

LEITE, Fernanda Hübner de Carvalho. **Movimento**. Porto Alegre, v. 11, n. 2, p. 89-110, maio/agosto de 2005.

LEITE, Fernanda Hübner de Carvalho; SILVA, Suzane Weber da. **Elogio à queda – o amor à gravidade e o corpo político em Contato Improvisação**. Repertório, Salvador, ano 21, n. 31, p. 105-126, 2018.2.

LEMOS, Tica. PIZARRO, Diego. **Contato-Improvisação no Brasil pela trajetória de Isabel Tica Lemos**. João Pessoa, V. 6 N. 1 jan-jun/2015.

LEPECKI, André. **Coreopolítica e coreopolícia**. In: ILHA v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. (2011) 2012. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p41>. Acesso em: 19 mar. 2020.

LISPECTOR, Clarice. **Dá-me tua mão**. In: A Paixão segundo GH, 8. ed, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979.

LOPES, Denilson. **O Cosmopolitismo nos Pequenos Gestos**. In: Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos. São Paulo: Hucitec, 2017. Disponível em https://www.academia.edu/34000205/O_Cosmopolitismo_nos_Pequenos_Gestos. Acesso em 17 de outubro de 2021.

LUCINDA, Elisa. **A fúria da beleza**. [Recurso eletrônico]. Rio de Janeiro Record, 2021.

MAC LUHAN, Marshall. (2007). **Os meios de comunicação como extensões do homem** (3a ed.). São Paulo, SP: Cultrix. (Obra original publicada em 1964).

MANUS, Ruth. **Mulheres não são chatas, mulheres estão exaustas**. Ruth Manus. Rio de Janeiro: Sextante, 2019.

MARTINS, Janaina; SEVEGNANI, Claudinei; HASS, Tamara; BREHSAN, Nastaja; ALONSO, Ana. **Improvisação em contato: poéticas do corpo**. Extensio: R. Eletr. de Extensão, ISSN 1807-0221 Florianópolis, Edição Especial 50 anos UFSC, p. 66-76, 2010.

MARQUES, Ana Martins. **O livro das semelhanças**. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

MEDEIROS, Maria Beatriz. **Aisthesis: estética, comunicação e comunidades**. Chapecó: Argos, 2005.

MIGLIORIN, Cezar. **O que é um coletivo**. Teia-2002/2012. Belo Horizonte: Teia, 2012.

MIRANDA, Fernanda Rodrigues. **"Ponciá Vicêncio": narrativa e contramemória colonial**. Anu.Lit., Florianópolis, v. 24, n. 2, p. 15-29, 2019. ISSN e2175-7917.

MIZOGUCHI, Daniel. **Experiência e narrativa: artefatos políticos de pesquisa**. Revista ECOS Estudos Contemporâneos da Subjetividade, [s. l.], Volume 5, Número 2, 2015.

MOSÉ, Viviane. **Pensamento chão**. Rio de Janeiro. Sette letras, 2000.

MOTTA, Gilson; ALICE, Tania. **Andar, dançar, meditar**. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, p. 314-331, 27 maio 2018.

MUNDURUKU, Daniel. **O homem que roubava horas**. Ilustrações Janaina Tokitaka. São Paulo: Brinque-Book, 2007.

NAVARRO, Eduardo Almeida. **Dicionário de tupi antigo**. São Paulo. Global, 2013.

NELSON, Lisa. **Before your Eyes: seeds of a dance practice**. Contact Quarterly Dance Journal, New York, v. 29, n. 1, p. 1-5, Winter/Spring, 2003.

NETO, Francisco de Assis Gaspar. **Atenciografia do Corpo: interseções entre Lisa Nelson e Gilbert Simondon a partir de um fragmento de relato**. Rev. Bras. Estud. Presença vol.7 no.1 Porto Alegre Jan./Apr. 2017.

NEVES, Flávia. **Carta à performer Eleonora Fabião: o que pode um corpo que sofre**. Urdimento, v.2, n.27, p. 36-45, dezembro 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim Falou Zaratustra**. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo, 2011. Companhia das Letras.

NUNES, Marcella Rodrigues; BIANCALANA, Gisela Reis. **Um olhar feminino sobre a performance excesso, pedras e dores**. Revista Aspas, [s. l.], volume.10 | n.1 | 2020.

ONDJAKI. **Avódezanove e o segredo soviético**. Lisboa: Caminho, 2008.

PADOVAN, Laila. **Voar: um mergulho no corpo - O encontro sensível e poético entre dois corpos na dança do Contato Improvisação e na prática clínica**. 2014. Dissertação (mestrado em Psicologia) Instituto de Psicologia, Universidade Estadual de São Paulo, 2014.

PAXTON, Steve. **Correspondence and communications with the author**. 2013. Disponível em:
https://www.academia.edu/40690471/A_Physical_Quest_for_Natural_Rights_Steve_Paxton
 Acessado em: 26 março 2022.

PAXTON, Steve. **Drafting Interior Techniques In 3 Days**. Contact Quarterly, v. 17, n. 1. Winter, 1992.

PAXTON, Steve. **Gravidade**. Editora N-1, 2022.

PAXTON, Steve. **'Re: Pre and trans-individual'**. Lettre du 11 juillet 2015. (Archives personnelles de Romain Bigé). Disponível em:
<https://www.scielo.br/j/rbep/a/sk6WdpDNJDdfNQkFQFFNQms/?lang=pt&format=pdf>
 Acesso em: 13 abril 2022.

PAXTON, Steve. **Still moving: drafting interior techniques**. Contact Quarterly: sourcebook, Northampton, apêndice, 1997n. p. 255-260.

PERETTA, Éden Silva. **Potências da carne, poesias do corpo**. ETD - Educação Temática Digital, Campinas, SP, v. 15, n. 3, p. 507-522, set./dez. 2013. ISSN 1676-2592. Disponível em:
https://www.researchgate.net/publication/315058348_Potencias_da_carne_poesias_do_corpo
 Acesso em: 13 jun. 2022.

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

PESSOA, Fernando. (s/d). **Poesia I: 1902-1929**. Lisboa, Europa-América.

PINKOLA, Clarissa. **Mulheres que correm com os lobos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

PONTY-MERLEAU, Maurice. **O Visível e o Invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

QUEIROZ, Raquel. **As Três Marias**. 24ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.

RENGEL, Lenira Peral. **Dicionário Laban**. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, 2001.

RESENDE, Catarina. CAETANO, Patricia. TORRALBA, Ruth. **Política do Sensível: práticas somáticas e corpo-campo-coletivo**. Catarina Resende / Patrícia Caetano / Ruth Torralba, 2018. Vazantes, volume 02 _ n. 02. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/52195/1/2018_art_cresendepcaetano.pdf. Acesso em 14 mar de 2022.

REZENDE, Diogo. **Corpo multitudinário: o devir-revolucionário nas artes do corpo**. 2014. Dissertação (mestrado em psicologia), Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade federal fluminense, UFF, 2014.

RIBEIRO, Panmella Kellen. **As dimensões táteis e micropolíticas na dança Contato Improvisação**. 2019. Dissertação (mestrado em Artes Cênicas). Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, UFOP, 2019. Disponível em: <https://www.repositorio.ufop.br/handle/123456789/11801?mode=full>. Acesso: 31 maio 2022.

ROCHA, Thereza. **Dança e liquidade: um estudo sobre tempo e imanência na dança contemporânea**. Dança, Salvador, v. 2, n. 1, p. 9-21, jan./jun. 2013.

ROLNIK, Suely. **Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico**. Cadernos de Subjetividade. Capa > v. 1, n. 2 (1993). Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/cadernossujetividade/article/view/38134/25870>. Acesso em: 23 set. 2020.

SCHRAMM, Rosa. **A pequena dança e a técnica Alexander: um estudo do equilíbrio com a caminhada para trás**. Repertório, Salvador, ano 21, n. 31, p. 127-149, 2018.2.

SCHIMID, Jorg. **Contato Improvisação como uma Arte de viver**. Contact Improvisation as an Art of living. Urdimento, v.1, n.28, p. 302-322, julho 2017.

SIQUEIRA, Vivian. **É perigoso ela avisa**. In: É perigoso ela avisa. aline dias e diego rayck (org.) elisabete amorim guilherme medeiros heitor andrade jakslaine silva da penha jéssica bastos jéssica sampaio joelmaria piêtra araujo rafaela stein sulamita vivian siqueira yurie yaginuma elke coelho (posfácio). Escrita em artes, UFES, 2021.

THOREAU, Henry David. **Walden**. Antígona, 2009.

ULPIANO, Claudio. **O corpo e o acontecimento**. Aula de 28/03/1989 transcrita e publicada em 30 de março de 2018. Disponível em: <https://acervoclaudioulpiano.com/2018/03/30/aula-de-28031989-o-corpo-e-o-acontecimento-2-2/>. Acesso em: 13 de agosto 2020.