

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
CAMPUS CURITIBA II

PATRÍCIA NATIVIDADE DE PINHO MACHADO

VISITA GUIADA: PROCEDIMENTOS DE ESCUTA PERFORMATIVA DE SI EM
PROCESSOS DE CRIAÇÃO-APRENDIZAGEM EM DANÇA

CURITIBA
2021

PATRÍCIA NATIVIDADE DE PINHO MACHADO

VISITA GUIADA: PROCEDIMENTOS DE ESCUTA PERFORMATIVA DE SI EM
PROCESSOS DE CRIAÇÃO-APRENDIZAGEM EM DANÇA

Memorial artístico-crítico reflexivo apresentado à banca de Defesa do curso de Pós-graduação Mestrado Profissional em Artes, Linha de Pesquisa Experiências e Mediações nas Relações Educacionais em Artes, da Universidade Estadual do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Andréa Lúcia Sério Bertoldi

CURITIBA

2021

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Mary Tomoko Inoue-CRB-91020

Machado, Patrícia Natividade de Pinho
Visita guiada : procedimentos de escuta
performativa de si em processos de criação-aprendizagem
em dança. / Patrícia Natividade de Pinho Machado,
Curitiba, 2021.
108f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do
Paraná – Programa de Pós-Graduação em Artes (PPG
Artes)
Orientadora : Profª Drª Andrea Lúcia Sérgio Bertoldi.

1.Criação. 2. Aprendizagem. 3. Corpo. 4. Dança.
5. Performance. I. T. II. Universidade Estadual do Paraná.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES

ATO DE APROVAÇÃO DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
TURMA 2019

DATA DA DEFESA: 30/04/2021

TITULO DO TRABALHO: Visita Guiada: procedimentos de escuta performativa de si em processos de criação-aprendizagem em dança

MESTRANDO: Patricia Natividade de Pinho Machado

ORIENTADOR: Andréa Lúcia Sérgio Bertoldi

MEMBROS DA BANCA: Andréa Lúcia Sérgio Bertoldi; Renata Santos Roel e Katia Maria Kasper

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se na pasta do/a discente na Secretaria do Programa de Pós Graduação em Artes - Mestrado Profissional - PPGARTES

Aos artistas de Visita Guiada,
pela confiança em compartilhar seus afetos para a co-criação de um fazer-saber vida.

Às crianças de Visita Guiada,
pela sabedoria ancorada no sonho.

Ao meu pai (*in memoriam*)
por me dar a vida e ensinar o que fazer com ela.

AGRADECIMENTOS

À Andrea Sério, pela orientação deste trabalho e de vida. Por equilibrar rigor e sensibilidade em cada encontro, aula, planejamento, mudança de plano e direção criativa. Por encorajar o saber artístico, pedagógico e científico direcionado ao que nos é caro, nossa humanidade.

Às professoras que compuseram a banca de qualificação: Kátia Kasper e Renata Roel, pela generosidade e confiança em meu fazer artístico-pedagógico, pelas reinvenções e provocações ao longo da pesquisa.

À Bianca Beneduzzi, pelo convite em partilhar procedimentos do trabalho e por abrir Visita Guiada ao Paquistão, Síria, Guiné-Bissau, Serra Leoa, Afeganistão e Turquia.

Ao Cayo Vieira, Vitor Bertoldi e Giovana Bertoldi pela parceria em terras gregas, por ampliarem os registros sonoros e imagéticos das histórias reais e fictícias que encontramos no caminho.

Às mulheres que me construíram e me constroem todos os dias: minha mãe, Fátima Natividade, minha filha, Sofia Machado e minha madrastra, Amélia Cristina Caracas, pelo apoio, amor e estrutura.

Às artistas docentes do coletivo Nós em Traço: Ana Paula Luz, Alessandra Lange e Juliane Engelhardt, pela troca infinita e encorajamento na intersecção das linguagens como caminhos extraordinários no ato de aprender e criar.

À Ludmila Aguiar Veloso pela troca festiva de ideias e generosidade do pensar compartilhado.

Ao Raphael Fernandes, pela amizade, parceria inquieta e design gráfico desta dissertação memorial dançante. Por estar ao meu lado nas missões ao Haiti e não me deixar esmorecer ao deparar com o que os olhos não estavam preparados para ver.

Aos professores da primeira turma do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Estadual do Paraná, pelo conhecimento compartilhado.

Aos colegas da turma do mestrado profissional em Artes, em especial Thiago Domini, Michele Lomba, Jhon Voese e Janja Rosa.

RESUMO

Este estudo emerge de experiências de realização e atualização da performance de dança *Visita Guiada*, ao longo de nove anos, com pessoas de diferentes nacionalidades e contextos sociais, incluindo artistas/dançarinos(as) que fazem parte das companhias profissionais de dança brasileiras Balé Teatro Guaíra, Cia. Mario Nascimento e Curitiba Cia. de Dança; pessoas em situação de vulnerabilidade, entre elas, dançarinos(as) com deficiência; crianças em situação de extrema pobreza; crianças e adolescentes em situação de refúgio no Brasil, Haiti e Grécia e, mais recentemente, artistas independentes em situação de distanciamento social em razão da pandemia de COVID-19. Por meio do método cartográfico (DELEUZE; GUATTARI, 1995), o estudo relacionou a feitura da performance nesses diferentes ambientes para reconhecer, mapear e sistematizar modos de organização dos fazeres, a fim de investigar uma possível mediação educacional performativa no/pelo fazer da obra. A pesquisa articula o processo de criação-aprendizagem de uma performance de dança como prática de reconhecimento e reinvenção de si. Concilia a experiência construída para aproximar os verbos criar e aprender ao assumir que o processo artístico pode ser, em si, um processo de ensino-aprendizagem. Para tal, apropria-se da noção de vontade performativa, proposta por Eleonora Fabião, dos conceitos de afeto, na abordagem de Gilles Deleuze e Felix Guattari, e de alteridade, em diálogo com Christine Grainer, tecendo possíveis fricções com a interdependência dos processos de criação e aprendizagem. A experiência de investigação de estratégias de mediação da performance *Visita Guiada* possibilitou o desenvolvimento de um procedimento de evocação de memórias e invenção de realidades, no contexto das subjetividades do encontro do(a) artista/pessoa consigo mesmo(a) e com o ambiente, denominado de escuta performativa de si. A sistematização do procedimento permitiu o reconhecimento de pistas provocativas de estados de corpo que emergem do fazer da performance e consideram a centralidade da escuta das pessoas e dos contextos, em suas diferenças, em interdependência com o entendimento de criação como potência de aprendizagem dos corpos em mediação educacional performativa.

Palavras-chave: Criação. Aprendizagem. Corpo. Dança. Performance.

ABSTRACT

This study emerges from experiences of conducting and updating dance performance Guided Visit, over nine years, with people of different nationalities and social contexts, including artists/dancers who are part of the professional Brazilian dance companies: Balé Teatro Guaíra, Cia. Mario Nascimento and Curitiba Cia. De Dança, people in a vulnerable situation, among them, dancers with disabilities, children in extreme poverty, children and adolescents in a situation of refuge in Brazil, Haiti and Greece and, more recently independent artists in a situation of social distance due to the pandemic of COVID-19. Through the cartographic method (DELEUZE; GUATTARI, 1995), the study related the performance of these different environments to recognize, map and systematize ways of organizing activities, in order to investigate a possible performative educational mediation in/by doing the work. The research articulates the creation-learning process of a Dance performance as a practice of self-recognition and reinvention. It reconciles the experience built to bring together the verbs create and learn by assuming that the artistic process can be, in itself, a teaching-learning process. To this end, it appropriates the notion of performative will, proposed by Eleonora Fabião, of the concepts of affection, in the approach of Gilles Deleuze and Felix Guattari and of otherness, in dialogue with Christine Grainer, weaving possible frictions with the interdependence of the creative processes and inventive learning. The experience of investigating mediation strategies of the performance Guided Visit enabled the development of a procedure for evoking memories and inventing realities, in the context of the subjectivities of the encounter of the artist/person with himself/herself and with the environment, called performative self-listening. The systematization of the procedure allowed the recognition of provocative clues of body states that emerge from the performance of performance, considering the centrality of listening to people and contexts, in their differences, in their interdependence with the understanding of creation as a learning power of bodies in performative educational mediation.

Keywords: Creation. Learning. Body. Dance. Performance.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - QRCODE PARA ÁUDIO DA PERFORMANCE VISITA GUIADA.GRAVAÇÃO E EDIÇÃO DE PATRÍCIA MACHADO. CURITIBA, PR.	14
FIGURA 2 - MONTAGEM DE FOTOS - MOMENTO FINAL DA PERFORMANCE VISITA GUIADA. ACERVO PESSOAL DA AUTORA. ILHA DO MEL, PR, CHICAGO, EUA, SALVADOR, BA, LAPA, PR, PORTO SEGURO, BA, CURITIBA, PR, FORTALEZA, CE, FERNANDES PINHEIRO, PR.....	15
FIGURA 3 - QRCODE PARA VISITA GUIADA, BALÉ TEATRO GUAÍRA, OCUPAÇÃO MUSEU OSCAR NIEMEYER. CURITIBA, PR.....	36
FIGURA 4 - QRCODE PARA VISITA GUIADA, ARTISTA T. A., MUSEU OSCAR NIEMEYER. CURITIBA, PR.....	39
FIGURA 5 - QRCODE PARA LIVE ABERTA NO INSTAGRAM DA CURITIBA CIA DE DANÇA SOBRE PROCESSO DE CRIAÇÃO DE VISITA GUIADA.	50
FIGURA 6 - AGORA VAMOS FECHAR OS OLHOS E DANÇAR COMO O VENTO. HAITI.	63
FIGURA 7 - VOAR COMO AVIÕES DE PAPEL. BLESS A CHILD FOUNDATION. HAITI.	65
FIGURA 8 – C. AO OUVIR A PRÓPRIA VOZ PELA PRIMEIRA VEZ. PROJETO CRIANÇA QUE DANÇA HAITI, PORTO PRÍNCIPE, HAI.....	70
FIGURA 9 - QRCODE PARA VISITA GUIADA, M. PROJETO CRIANÇA QUE DANÇA HAITI. PORTO PRÍNCIPE, HAI.....	71
FIGURA 10 - QRCODE PARA ENTREVISTA DE L. SOBRE IMPRESSÕES DO PROJETO VISITA GUIADA. ATENAS, GRE.	93
FIGURA 11 - DEPOIMENTOS (ÁRABE)	95
FIGURA 12 - DEPOIMENTOS (FARSI)	96
FIGURA 13 - DEPOIMENTO (FRANCÊS)	96
FIGURA 14 - DEPOIMENTO (HINDU)	96
FIGURA 15 - SALA DE ESTAR ABRIGO 3.....	97

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

ILUSTRAÇÃO 1 - MONTAGEM DE FOTOS DA PERFORMANCE VISITA GUIADA. FOTOS DE OCTÁVIO NASSUR, BRUNO SANTOS E CAYO VIEIRA. ACERVO PESSOAL DA AUTORA. CURITIBA, PR, SALVADOR, BA, PORTO PRÍNCIPE, HAI	21
ILUSTRAÇÃO 2 - MONTAGEM DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DA PERFORMANCE VISITA GUIADA. FOTO DE CAYO VIEIRA. ACERVO PESSOAL DA AUTORA. CURITIBA, PR.....	24
ILUSTRAÇÃO 3 - MONTAGEM DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DA PERFORMANCE VISITA GUIADA. FOTO DE CAYO VIEIRA. ACERVO PESSOAL DA AUTORA. ATENAS, GRE.	28
ILUSTRAÇÃO 4 - MONTAGEM DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DA PERFORMANCE VISITA GUIADA. FOTO DE PATRÍCIA MACHADO. ACERVO PESSOAL DA AUTORA. CURITIBA, PR.	32
ILUSTRAÇÃO 5 - MONTAGEM DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DA PERFORMANCE VISITA GUIADA. FOTO DE PATRÍCIA MACHADO. ACERVO PESSOAL DA AUTORA. CURITIBA, PR.	33
ILUSTRAÇÃO 6 - MONTAGEM DE FOTOS PERFORMANCE VISITA GUIADA NA VIRADA CULTURAL. FOTO DE OCTÁVIO NASSUR. CURITIBA, PR.....	42
ILUSTRAÇÃO 7 - MONTAGEM DE FOTOS DE COMPARTILHAMENTO DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DA PERFORMANCE VISITA GUIADA. FOTOS DE BRUNO SANTOS E CAYO VIEIRA. ACERVO PESSOAL DA AUTORA. ATENAS, GRE, PORTO PRÍNCIPE, HAI, CURITIBA, PR.....	46
ILUSTRAÇÃO 8 - MONTAGEM DE FOTOS DA PERFORMANCE VISITA GUIADA. FOTO DE PATRÍCIA MACHADO. ACERVO PESSOAL. PONTA GROSSA, PR.2 ..	49
ILUSTRAÇÃO 9 - MONTAGEM DE FOTOS DE PREPARAÇÃO DA PERFORMANCE VISITA GUIADA. FOTOS DE PATRÍCIA MACHADO. ACERVO PESSOAL DA AUTORA. CURITIBA, PR, LONDRES, RU, SÃO FRANCISCO, EUA.....	52
ILUSTRAÇÃO 10 - MONTAGEM COM FRAMES DO REGISTRO EM VÍDEO DA PERFORMANCE VISITA GUIADA COM L.A. IMAGENS DE GIOVANA BERTOLDI. ACERVO PESSOAL DA AUTORA. ATENAS, GRE.	56
ILUSTRAÇÃO 11 - MONTAGEM DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DA PERFORMANCE VISITA GUIADA. FOTO DE BRUNO SANTOS. ACERVO PESSOAL DA AUTORA. PORTO PRÍNCIPE, HAI.....	59
ILUSTRAÇÃO 12 - MONTAGEM DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DA PERFORMANCE VISITA GUIADA. FOTO DE BRUNO SANTOS. ACERVO PESSOAL DA AUTORA. PORTO PRÍNCIPE, HAI.....	60

ILUSTRAÇÃO 13 - MONTAGEM DE FOTOS DA PERFORMANCE TEORIA DA GRAVIDADE. FOTOS DE BRUNO SANTOS E GUTO TARASIUK. ACERVO PESSOAL DA AUTORA. PORTO PRÍNCIPE, HAI.....	64
ILUSTRAÇÃO 14 - MONTAGEM DE FOTOS DA PERFORMANCE VISITA GUIADA. FOTOS DE BRUNO SANTOS. ACERVO PESSOAL DA AUTORA. PORTO PRÍNCIPE, HAI.	67
ILUSTRAÇÃO 15 - MONTAGEM DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DA PERFORMANCE VISITA GUIADA EM CRÉOLE. FOTO DE PATRÍCIA MACHADO. ACERVO PESSOAL DA AUTORA. PORTO PRÍNCIPE, HAI.....	68
ILUSTRAÇÃO 16 - MONTAGEM DE FOTOS DE COMPARTILHAMENTO DE APRESENTAÇÃO DA PERFORMANCE VISITA GUIADA. FOTO DE GUTO TARASIUK. ACERVO PESSOAL DA AUTORA. PORTO PRÍNCIPE, HAI.....	72
ILUSTRAÇÃO 17 - MONTAGEM DE FOTOS DA PERFORMANCE VISITA GUIADA. FOTOS DE GUTO TARASIUK. ACERVO PESSOAL DA AUTORA. CURITIBA, PR, PORTO PRÍNCIPE, HAI.	75
ILUSTRAÇÃO 18 - MONTAGEM DE FOTOS DO PROJETO VISITA GUIADA ATENAS. FOTOS DE CAYO VIEIRA. ACERVO PESSOAL DA AUTORA. ATENAS, GRE.....	77
ILUSTRAÇÃO 19 - MONTAGEM DE FOTOS DO PROJETO VISITA GUIADA ATENAS. FOTOS DE CAYO VIEIRA. ACERVO PESSOAL DA AUTORA. ATENAS, GRE.....	80
ILUSTRAÇÃO 20 - MONTAGEM DE FOTOS DO PROJETO VISITA GUIADA ATENAS. FOTO DE CAYO VIEIRA. ACERVO PESSOAL DA AUTORA. ATENAS, GRE.....	83
ILUSTRAÇÃO 21 - MONTAGEM DE FOTOS DO PROJETO VISITA GUIADA ATENAS. FOTOS DE CAYO VIEIRA. ACERVO PESSOAL DA AUTORA. ATENAS, GRE.....	86
ILUSTRAÇÃO 22 - MONTAGEM COM FRAMES DO REGISTRO EM VÍDEO DA PERFORMANCE VISITA GUIADA COM A. M. IMAGENS DE PATRÍCIA MACHADO. ACERVO PESSOAL DA AUTORA.	88
ILUSTRAÇÃO 23 - MONTAGEM COM FRAMES DO REGISTRO EM VÍDEO DA PERFORMANCE VISITA GUIADA COM A. A. IMAGENS DE PATRÍCIA MACHADO. ACERVO PESSOAL DA AUTORA. CURITIBA, PR.	100
ILUSTRAÇÃO 24 - MONTAGEM DE FOTOS DA PERFORMANCE VISITA GUIADA, FESTIVAL DE CURITIBA. FOTOS DE WILLIAN ABBIN. ACERVO PESSOAL DA AUTORA. CURITIBA, PR.	104

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACNUR – Agência das Nações Unidas para os Refugiados

OCDE – Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico

ONG – Organização não Governamental

ONU – Organização das Nações Unidas

UNICEF – Fundo das Nações Unidas para a Infância

UACS – Crianças Separadas e Menores Desacompanhados

UNESPAR – Universidade Estadual do Paraná

UNHCR - Alto Comissário das Nações Unidas para os Refugiados

SUMÁRIO

INTRODUTÓRIA VISITA.....	14
1 MOTIVAÇÕES E DESEJOS INICIAIS.....	16
2 MEDIANDO AFETOS: ESTRATÉGIAS PARA CONSTRUIR CAMPOS DE CRIAÇÃO/APRENDIZAGEM DE ESCUTA PERFORMATIVA DE SI	19
2.1 Corpo em estado de permeabilidade	22
2.2 Corpo/pensamento em estado de improviso	25
2.3 Corpo em estado de comprometimento distraído de si	29
2.4 Corpo em estado de voz de si mesmo	34
2.5 Corpo em estado de escuta performativa de si	36
3 MEDIANDO ESCUTAS EM CRIAÇÃO-APRENDIZAGEM-PERFORMATIVIDADE	40
3.1 Escutas em aliança: agenciar desejos em si	43
3.2 Escutas em sintonia afetiva	47
3.3 Escutas cartografadas	50
3.4 Escuta performativa: mapear, negociar e reinventar	53
4 SOBRE FORÇAS URGENTES NA APRENDIZAGEM PERFORMATIVA DE SI.....	57
4.1 Visita Guiada Criança que Dança Haiti: a experiência tem voz e escuta	61
4.2 Visita Guiada em Atenas: corpos que se afetam	76
4.2.1 <i>Do ambiente: corpos em estado de desterritorialização.....</i>	<i>78</i>
4.2.2 <i>Dos processos de sensibilização: efeitos e afetos da transdisciplinaridade</i>	<i>81</i>
4.2.3 <i>Da experimentação de si: políticas de subjetivação.....</i>	<i>89</i>
4.2.4 <i>Do ciclo final: notas sobre tempo e memória.....</i>	<i>91</i>
4.3 Visita Guiada em suspensão social: a escrita dos corpos em estado de confinamento.	97
5 CONSIDERAÇÕES PARA PRÓXIMAS VISITAS	101
REFERÊNCIAS.....	105

INTRODUTÓRIA VISITA

FIGURA 1 - QR CODE PARA ÁUDIO DA PERFORMANCE VISITA GUIADA.



FONTE: A autora (2016)

Oi, que bom que você parou por aqui.

Nós vamos dividir esse tempo e esse espaço por 3 minutos, ok?

Então, antes de eu começar a me apresentar, eu preciso saber se você me acompanha até aqui. Caso sim, me mostre sua mão direita, a palma da mão, assim, deste jeito.

Ok.

Artista, bailarina, mãe, guia de turismo, professora, Rio de Janeiro, 1983, paçoca de rolha, barulho de folha seca pisada, cheiro de gasolina.

Vivo em Curitiba, mas já morei em casas abandonadas em Amsterdã, albergue em Barcelona, províncias ao sul de Portugal, e já morei em alguns lugares pouco comuns também, como em alguns personagens e, às vezes, eu moro dentro da minha filha.

Bom, já deu para notar que eu gosto de me mover pelo mundo, aliás eu gosto de tudo o que tem movimento, o que mexe, vibra, pausa... e volta a mover. A dúvida é assim, o pensamento, a verdade, o seu olhar agora me acompanhando, em ca-da pas-so que eu dou.

Você! Mesmo aí parado tem movimento, só de ouvir minha voz, minha palavra e o movimento da palavra é das coisas mais lindas dessa vida. O modo como ela se lança

no ar, rasga o silêncio, quica no chão e cai em cima de alguém que eu nem conheço. E, sem esperar, se apresenta na minha frente e mostra a palma da mão, a direita.

Vem cá! Me dá a mão! Está vendo aquilo ali? É preciso sair do lugar para ver com outros olhos, ângulos, por isso que eu viajo. Assim, me sinto viva, pulsante, e tenho a certeza de que por algum momento nada sei. E tudo bem, tudo bem com isso. E para que eu não te perca na edição da memória afetiva dessa viagem, vem cá, tira uma foto aqui comigo.

FIGURA 2 - MONTAGEM DE FOTOS - MOMENTO FINAL DA PERFORMANCE VISITA GUIADA.



FONTE: A autora (2015-2018)

1 MOTIVAÇÕES E DESEJOS INICIAIS

Visita Guiada nasceu em 2012 como uma intervenção artística urbana, motivada pelo interesse no questionamento da espetacularização da arte, em especial, o corpo do artista da dança que atua no contexto de companhias profissionais de dança no Brasil. O ponto de partida da performance surgiu do desejo de investigar como o processo/produto de criação artística e seus modos de compartilhamento afetam o encontro entre público e artista, na tentativa de aproximar distâncias físicas e afetivas, historicamente construídas nesse contexto de produção da dança, friccionando hábitos estabelecidos na interação entre criação e recepção artística (ISER, 1996; JAUSS, 1979).

Em minha experiência de atuação em companhias profissionais de dança no Brasil e exterior, vivenciei a ênfase dada ao processo de interpretação de obras coreográficas que carregam no seu fazer noções de corpo, movimento, espaço e relação com o público vinculadas a ideais de representatividade que, por vezes, não validam a potência de individuação (SIMONDON, 1989) dos dançarinos e do público em suas possibilidades de fruição (ISER, 1996).

Outro fator motivador para o desenvolvimento da performance Visita Guiada com artistas que atuam nesse contexto de produção de dança, foi minha observação da supremacia de relações de distanciamento entre os artistas e o público no campo objetivo do espaço físico, predominantemente o modelo palco-plateia, e na construção cultural do imaginário popular sobre esses dançarinos, frequentemente desconsiderados da complexidade inerente às interdependências do artista/pessoa que dança.

Visita Guiada propõe o compartilhamento de possibilidades de individuação e subjetivação humana por meio da criação e fruição artística em território não convencional aos seus participantes. Instabiliza proteções instauradas nos conceitos de corpo, movimento e espaço estabelecidos culturalmente nesses contextos de criação da dança. Convida o público a entrar na cena por meio de acessos multissensoriais – cinestesia, audição, olfato, tato, memória, cognição – para ativar desejos de afeto dos corpos (ESPINOSA, 1992; DELEUZE; GUATTARI, 1995), redesenhando, em tempo real, interações entre artista e público, em sua decisão de mover, tocar, distanciar, ou simplesmente abandonar a proposição.

A proposição performativa cria uma alusão à ideia utilitária de dispositivos auditivos – *audio guides* – comumente usados para possibilitar descrições sonoras sobre obras de arte em museus, os quais são disponibilizados para o público no momento da performance. Por meio desses dispositivos é possível entrar em contato com a sonoridade da voz do dançarino, compartilhando um recorte poético de memórias e/ou invenções de si mesmo. Para além da metáfora criada na literalidade da escuta vinculada ao sentido da audição, e/ou de sua tradução em Libras, a performance propõe uma experiência de escuta dos corpos.

A performance é mediada na potência da instabilidade, considerada uma chave de acesso para a invenção de realidades no fazer-dizer do corpo (SETENTA, 2008), e dialoga com conceitos de vontade performativa (FABIÃO, 2010) e aprendizagem fundamentados na inventividade e na performatividade (KASPER, 2014; KASTRUP, 2004, 2007; ICLE, 2017; ROEL, 2019), assumindo que os processos de criação e aprendizagem são indissociáveis no desenvolvimento de mediações perturbadoras de estados de ordem e estabilidade, próprias do entendimento sistêmico de produção de conhecimento (VIEIRA, 2006; BERTALANFFY, 1952, 1997) e de ações artísticas performativas (FABIÃO, 2010, 2013; COHEN, 2002).

A experiência da investigação de estratégias de mediação do processo/produto de Visita Guiada possibilitou a emergência de um procedimento de evocação de memórias e invenção de realidades no contexto das subjetividades do encontro do artista/indivíduo consigo mesmo e com o público, denominado por mim de *escuta performativa de si*.

Esta pesquisa tem como proposta compartilhar as estratégias de criação-aprendizagem que compõem esse procedimento, desenvolvidas ao longo de 9 anos, contextualizando seus processos de desenvolvimento com artistas/dançarinos que fazem parte de companhias profissionais de dança brasileiras (Balé Teatro Guaíra, Cia. Mario Nascimento e Curitiba Cia. de Dança) e com pessoas em situação de vulnerabilidade no Brasil, Haiti e Grécia (dançarinos com deficiência, crianças em situação de extrema pobreza, crianças e adolescentes em situação de refúgio e artistas independentes em distanciamento social pela pandemia de COVID-19).

Analisar e mapear as experiências e atualizações pelas quais a obra passou ao longo dos anos, em seus diversos contextos de produção, permitirá reconhecer possíveis pistas para a organização do procedimento e entendimento da obra Visita Guiada como uma mediação educacional performativa. Trata-se de um estudo com

abordagem qualitativa que utiliza o método cartográfico (DELEUZE; GUATTARI, 1995) em articulação teórico-prática com a noção de vontade performativa (FABIÃO, 2010), afeto (DELEUZE; GUATTARI, 1995) e alteridade (GREINER, 2017), trazendo para o centro da discussão sua interdependência com uma visão sistêmica de produção de conhecimento.

No primeiro capítulo, as estratégias do procedimento são apresentadas a partir da experiência de mediação com dançarinos integrantes de companhias profissionais de dança no Brasil, contexto em que as estratégias foram criadas. No segundo capítulo é discutida a relação entre os processos de aprendizagem, criação, e performatividade em sua interdependência com o procedimento.

No terceiro capítulo serão contextualizadas as experiências de mediação mais recentes, junto a pessoas em situação de vulnerabilidade no Brasil, Haiti e Grécia. Por fim, são apontados caminhos futuros de interesse para o aprofundamento deste estudo, com desejos de que as questões aqui abordadas sejam provocadoras de novas motivações de fricção entre campos de conhecimento e entre pessoas.

2 MEDIANDO AFETOS: ESTRATÉGIAS PARA CONSTRUIR CAMPOS DE CRIAÇÃO/APRENDIZAGEM DE ESCUTA PERFORMATIVA DE SI

Visita Guiada é uma obra presencial, dependente da interlocução entre público-artista no aqui e agora para seu acontecimento. É uma performance que se dá no exercício do encontro e se coloca em interdependência conceitual com as noções de alteridade e afetamento dos corpos, visto que a performance, para além da pretensão de definição, é aqui apropriada como um sistema em constante mutação, ancorado na provocação de instabilidades por seu caráter subversivo e seu efeito de desnaturalização de estruturas de dominação (FABIÃO, 2010; COHEN, 2002).

Greiner (2017), discute o conceito de alteridade apresentando-o como um estado de compartilhamento de diferenças, no qual instâncias individuais e coletivas são continuamente borradas em um fluxo inerente à precariedade da vida, evidenciando o inacabamento do que se entende por eu. No processo de criação de Visita Guiada, interessa-me contextualizar o conceito de alteridade em articulação com a vulnerabilidade e desestabilização de certezas que provocam faculdades da cognição, próprias da imprevisibilidade emergente dos encontros entre os corpos, o que caracteriza a noção de afeto (*affectus*), na concepção Espinosa (1992).

A partir dos estudos de Bento Espinosa, Deleuze e Guattari (1995) destacam que o afeto na arte pode ser compreendido como uma variação contínua da força de existir, uma passagem de um grau de realidade de experiência sensorial a outro. O corpo afetado na performance instaura uma relação de forças que extrapolam o campo informacional e dinamizam trocas simbólicas e sensoriais na presença do próprio corpo e das pulsações dos corpos que estão a sua volta. Portanto, a performance está ligada ao corpo, como também ao espaço e ao ritual coletivo que dela surge (ZUMTHOR, 2014). Nesse contexto, compreendo os aspectos inacabados de estados de corpo instauradores de afeto como estados de escuta performativa.

Nos estudos do corpo em relação à performance, Fabião (2008, 2013) enfatiza que o corpo não pode ser compreendido em termos de forma, mas de forças interativas. A autora considera que a performance desenvolve zonas de desconforto que colocam em evidência a potência da vulnerabilidade dos corpos. Considerando o caráter desafiador da performance a princípios classificatórios, a artista propõe a noção de vontade performativa como um processo de “[...] desnaturalização dos

habitats e de seus habitantes, das relações entre gente, meio, coisa e tradição.” (FABIÃO, 2010, p. 8).

Os dançarinos participantes do processo de criação de Visita Guiada são convidados a instabilizar hábitos próprios do contexto em que estão inseridos, para gerar tensão de vulnerabilidade e afeto dos corpos, ao construírem uma experiência artística com o público, assumindo, desse modo, a noção de vontade performativa.

A relação estabelecida entre performance, alteridade e afeto é o pressuposto instaurador das primeiras questões da mediação desse processo: quais condições facilitariam a permeabilidade dos corpos dos atores envolvidos no contexto em que estão inseridos? como estabelecer campos de criação-aprendizagem suficientemente instáveis e afetivos, capazes de evocar memórias e desejos de invenção de si mesmos na manufatura da performance? como provocar disponibilidades de estados corporais vulneráveis aos encontros na fruição da obra?

Em minha experiência de mediação de Visita Guiada, e em sua análise ao longo do tempo, percebi o desenvolvimento de um diálogo entre as especificidades inerentes a uma criação manufaturada, pautada nas subjetividades de cada artista/pessoa que dança, e as estratégias que insistem em recorrer no processo de criação da performance, as quais não devem ser compreendidas como estruturas estanques de organicidade no modo em que são aqui dispostas, mas, em um conjunto interdependente de provocações de estados corporais que vibram no fazer do procedimento de escuta performativa de si.



2.1 Corpo em estado de permeabilidade

O primeiro ponto a ser partilhado sobre o procedimento de escuta performativa de si emerge da observação de estados de corpo/pensamento que favorecem condições para o estabelecimento de um campo de criação na coexistência da estabilidade/instabilidade, em acordo com perspectivas sistêmicas relativas à produção de conhecimento (BERTALANFFY, 1952, 1997; PRIGOGINE, 1996; VIEIRA, 2006).

O impacto da noção de complexidade (MORIN, 1990) e a evolução das neurociências cognitivas na contemporaneidade (DAMÁSIO, 2004; 2011) têm possibilitado a formulação de argumentos que sustentam a não dissociação entre processos de criação e aprendizagem, ao realocarem o papel da instabilidade na organização de diferentes sistemas vivos. Dessa forma, compreender a complementariedade entre instabilidade e estabilidade no estudo de processo de criação é fundamental para o estabelecimento de um campo de criação/aprendizagem que demanda escuta, troca e confiança, para acionar práticas sensíveis e radicais que são provocadoras de estados corporais permeáveis a mudanças.

A questão da complexidade tem sido amplamente discutida nas últimas décadas, principalmente a partir da conciliação de três desafios: a ideia de tessitura comum, própria do termo *complexus* (o que é tecido junto); o reconhecimento da imprevisibilidade e da incerteza como fator de aumento de complexidade; e uma nova noção de razão que privilegia a instabilidade, em oposição à ideia de racionalização fechada que privilegia a estabilidade (MORIN, 1990).

Nesse contexto, diferentes teorias procuraram explicar as predisposições de um sistema à complexificação, entre elas, a teoria do Caos (LORENZ, 1996). Essa teoria descreve três estados de predisposição a mudanças: o estado estável, o cíclico e/ou o caótico. No estável, não há flexibilidade do comportamento e, por esse motivo, nenhuma mudança é gerada; no cíclico, padrões preferenciais se alternam continuamente, porém, de modo previsível. Já, no estado caótico, a imprevisibilidade que o caracteriza induz à emergência de quebras de equilíbrio predispondo novos estados de organização (LORENZ, 1996).

A instabilidade é, portanto, uma condição para a permeabilidade de sistemas abertos, como é o caso de nossas redes de neurônios, memória e cognição, implicados em processos de criação e de aprendizagem. Kastrup (2004, 2007),

considera que os processos de aprendizagem são propriamente invenção. Segundo a autora, a invenção ocorre na discordância das faculdades perceptivas da memória e da sensibilidade. Essa característica a diferencia do reconhecimento ou reconhecimento, que atua por meio de faculdades que operam em conjunto para a identificação de um objeto, ou um fenômeno dado. A experiência de aprendizagem, entendida como invenção, está articulada às instabilidades, imprevisibilidades e à capacidade de problematização, não sendo compatível com associações e significações imediatas.

Ao borrar os limites entre criação da performance, Visita Guiada e aprendizagem, entendemos o ambiente de criação como um ambiente educacional, no qual o ato performativo evoca espaços de intervenção da realidade (SETENTA, 2008; FABIÃO 2013; ROEL, 2019) e se articula com processo/produto da performance, na medida em que é pautado em estratégias de afirmação da presença, no afeto dos encontros e na ocupação de espaços sociais em invenção (COHEN, 2002). É nesse sentido que a experiência da presença e da instabilidade da criação podem ser, em si, um processo de aprendizagem performativa, “pois a qualidade da performance (o performativo) é a capacidade que ela tem de nos mostrar a transformação como fator essencial da ação humana: na performance fazemos alguma coisa que nos permite refazeremos a nós mesmos” (ICLE, 2017, p. 9).

No processo de criação de Visita Guiada, a tentativa de provocar estados corporais permeáveis à instabilidade tem evidenciado aspectos importantes sobre a delicadeza de adentrar ao ambiente coletivo específico de um grupo de artistas, nesse caso, companhias profissionais de dança, o que chamo de pré-contextualização do ambiente. Importa aqui perceber as subjetividades dos corpos/comportamentos inscritas na história, concepção política e social, daquele grupo.

A qualidade da aproximação dessas especificidades, coletivamente construídas, produz pistas valiosas para uma mediação sensível e intuitiva do processo de criação/aprendizagem e, parece ativar permeabilidades dos corpos a zonas de desconforto, inerentes a processos instauradores de instabilidade em hábitos, próprios da noção de vontade performativa (FABIÃO, 2010). É a partir desse mapeamento de possíveis campos de aproximação que prossigo nas estratégias de dilatação de fissuras de acesso individual, condições de existência de Visita Guiada.



2.2 Corpo/pensamento em estado de improviso

Pulsão

Pele

Poros

Por ela

Para

Pista

Por

Pinga, escorre, ponto

Pronto está

Ponto de partida

Plante-se

Prazer, deleite

Privação

Posta

Presente

Plena

Pshhhhh

Para hoje

Para o início

Percebe

Processa

Pista

Práticas de improvisação são reconhecidamente provocadoras de atenção sensorial para disponibilizar discursos de movimento permeados de imprevisibilidade (ZAMBRANO; TOMPKINS E NELSON, 2000). A proposição dessas práticas, no processo de mediação da criação de Visita Guiada, nos permite perceber pensamentos preferenciais de organização dos relacionamentos dos corpos entre si e com o espaço. Revelam como afetam e se deixam afetar na presença dos outros corpos, como percebem sua potência individual no coletivo, como lidam com a vulnerabilidade, o acaso, a prontidão.

A percepção de recorrências de pensamentos corporais preferenciais cria dispositivos e disposição para deslocamentos sensíveis de zonas de conforto, dilatando a vulnerabilidade dos corpos. Importante notar que, embora inúmeras práticas de improvisação proponham diferentes graus de ruptura de estados de organização do corpo/pensamento, em minha experiência de mediação, percebo uma maior permeabilidade dos corpos dos artistas participantes desse processo às fissuras de si mesmos, quando as rupturas propostas não desconsideram o lugar de ancoramento desses artistas no seu ambiente.

Essa observação corrobora a ideia de que a pré-disponibilidade a mudanças está relacionada aos limiares de instabilidade ou, perturbações provocadas (GLEICK, 1990). De acordo Lorenz (1996), diante de uma pequena perturbação em um sistema, os ruídos em sua organização serão igualmente pequenos e, não havendo exposição a riscos, não há possibilidade de alteração. Por outro lado, quando se trata de uma grande perturbação, o limiar pode ser ultrapassado, gerando um colapso em sua estrutura.

O autor destaca que, diante de uma perturbação adequada, surgem condições para que aconteça o fenômeno da bifurcação, caracterizado por um salto qualitativo de evolução para níveis mais complexos de organização. Nessa perspectiva, a prontidão para mudanças de comportamento pode ser entendida como um estado no limite do caos, no qual, estabilidade e instabilidade coexistem (LASZLO, 1972).

Um estado de corpo de improviso estabelece acordos internos capazes de ceder ao limite do caos, à atuação na eminência da desestruturação sem, entretanto, precisar recorrer à estabilidade, como por exemplo, ao uso de estereótipos próprios de técnicas específicas de movimentos, ou padrões de representatividade, como a única alternativa para manter sua integridade. Flexibilizar hábitos e hierarquias estabelecidas no corpo e nas relações, e enfrentar os possíveis riscos e tensões que a imprevisibilidade dos encontros demanda, são condições para um corpo em estado de improviso.

Outro ponto importante na provocação de estados corporais de improviso nesse contexto é a escolha de não revelar a priori informações sobre o processo/produto a ser desenvolvido, tampouco recorrer a referências de registros de criação de Visita Guiada com outros artistas. Esse tipo de abordagem, embora bastante comum em ambientes de criação de companhias de dança, não favorece a vulnerabilidade dos corpos, uma vez que a familiaridade com a interpretação de obras

artísticas tende a gerar uma espécie de comportamento de submissão dos corpos ao modelo supostamente dado, prejudicando o devir e a imprevisibilidade da criação/aprendizagem.

Ao invés de ater-se a um lugar de chegada, o mediador convoca o comprometimento dos artistas com o ponto de partida e com o desejo de afeto durante o fazer, instaurando um posicionamento de escuta performativa frente a práticas cristalizadas de si mesmos. No momento em que os artistas criadores percebem as condições processuais do produto da criação em que estão inseridos, a urgência em definir ou controlar o acesso a si mesmos cede espaço para um tipo de comprometimento que se estabelece na experiência.

É nesse momento que temos maiores chances de invenção de realidades e possibilidades de produção de subjetividades de uma escuta performativa de si. O exercício de mediação de Visita Guiada não é o de provocar artistas a identificarem questões individuais e as compartilharem com o público, mas, de vivenciarem na ação performativa compartilhada, a invenção de realidades de si mesmos. “Dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos” (SARAMAGO, 2002, p. 255).



2.3 Corpo em estado de comprometimento distraído de si

Inventar realidades de si mesmo demanda estratégias de reconhecimento de espaços de percepção e expansão da mente humana. Damásio (2011) descreve o que nomeou de arquitetura da memória, como sendo a capacidade do nosso cérebro de fazer registros e criar mapas sensoriais para informar a si mesmo. O mapeamento incessante e dinâmico do cérebro, quando interagimos com o mundo, é propriamente o que se compreende por mente.

De acordo com o autor, os padrões mapeados de memória que articulam a criação da mente – constituídos de sons, visões, sensações táteis, sensações proprioceptivas, gostos, odores, dores, prazeres – emergem como imagens de mapas momentâneos, criados na interação dentro-fora do corpo. A memória, portanto, seria uma percepção do corpo, estabelecida na maneira particular como o organismo interage com objetos e eventos e compreende sensorialmente as consequências das interações do organismo com o mundo, em um processo contínuo de invenção, norteada pela interação entre razão-emoção.

O que memorizamos do nosso encontro com determinado objeto não é só sua estrutura visual mapeada nas imagens ópticas da retina. Os aspectos a seguir também são necessários: primeiro, os padrões sensitivo-motores associados à visão do objeto (como os movimentos dos olhos e pescoço ou o movimento do corpo inteiro, quando for o caso); segundo, o padrão sensitivo-motor associado a tocar e manipular o objeto (se for o caso); terceiro, o padrão sensitivo-motor resultante da evocação de memórias previamente adquiridas relacionadas ao objeto; quarto, os padrões sensitivo-motores relacionados ao desencadeamento de emoções e sentimentos associados ao objeto. O que normalmente denominamos memória de um objeto é a memória composta das atividades sensitivas e motoras relacionadas à interação entre o organismo e o objeto durante dado tempo. (DAMÁSIO, 2011, p. 169).

É interessante notar que Damásio (2011), ao abordar a relação da memória com o corpo, chama atenção para o fato de ela ser desencadeada a partir de qualquer interação orgânica com um evento: um som, uma visão, um cheiro, um toque. Dessa forma, eventos aparentemente simples podem gerar mapeamentos sensoriais com graus de complexidade imprevisíveis na mente humana. No processo de criação de Visita Guiada, tenho procurado provocar campos sensoriais de conhecimento racional/emocional para articular novos mapeamentos sensoriais, provocando distratores de comportamentos preferenciais da arquitetura da memória, por meio de

um conjunto de questões a serem expandidas, reconfiguradas, respondidas, inventadas pelos artistas criadores. São tomados como ponto de partida passagens biográficas e desejos pessoais, permitindo uma visão caleidoscópica da própria vida.

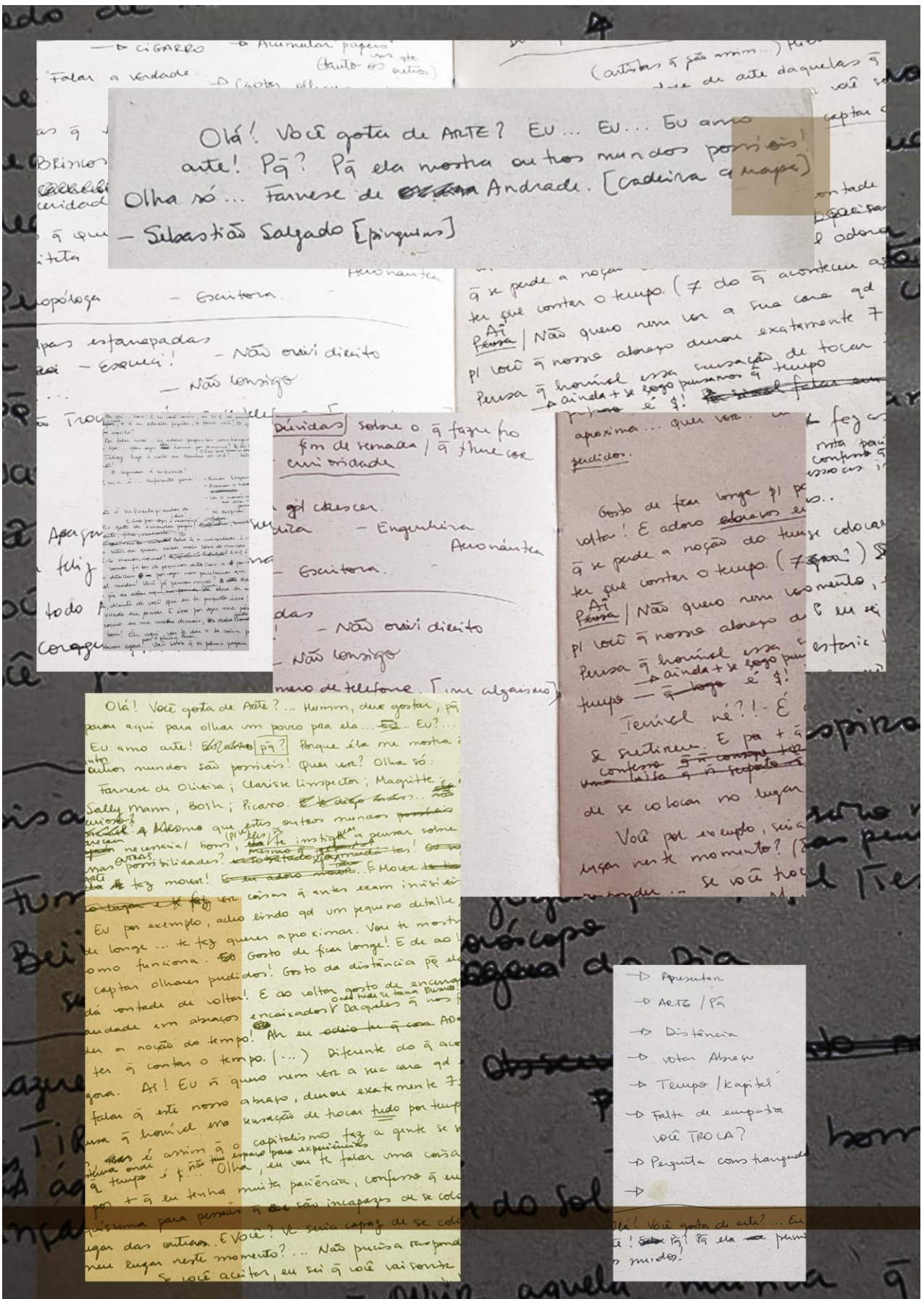
Questões simples funcionam como pretextos para adentrar à imprevisibilidade das sensações que evocam mapeamentos de memórias, inventados na escuta performativa de si. Os artistas são convidados a recriar, pensar, escrever, falar, mover, brincar com questões que abordam sensações prediletas, palavras preferidas, coisas que gostam de fazer aos domingos, coisas que irritam, cheiros adoráveis, dúvidas pertinentes, fatos que mudaram seu mundo particular, observações financeiras, gostos de que gosta, ódios, medos maiores, perguntas latentes, coisas para fazer quando sobra um minuto, prazeres absolutos, vícios, coisas que te sobram, coisas que queria ser quando crescer, desculpas esfarrapadas, pedido ao apagar a vela do aniversário, o que deseja todo ano-novo.

O compartilhamento das questões é feito em formato de questionário e/ou entrevistas abertas ou semiestruturadas. Acrescida a essas ferramentas, atualmente tenho testado as entrevistas narrativas ou biográficas, história oral e história de vida (BECKER, 1999) como instrumento investigativo, pelo fato de atribuírem grande importância às interpretações que as pessoas fazem de sua própria experiência, de modo que os discursos e as narrativas dos sujeitos ganham um valor ainda maior para a compreensão dos fenômenos (HAGUETTE, 1992, CZARNIAWSKA, 1997).

Importante ressaltar nesse processo, a relação de reciprocidade horizontal entre o artista entrevistado e o mediador. A atenção em criar uma atmosfera propícia ao encontro e ao afeto para dilatar questões, afim de provocar zonas de desconforto poético e desejos de encontro com memórias mapeadas e reinventadas.

Porque se trata da sua própria vida, e na medida em que a posse de uma história acerca de si próprio é um elemento central de sustentação do Eu, a história de vida não se refere unicamente a um conjunto de fatos e à relação entre eles, mas inclui o investimento emocional do narrador. De uma certa maneira, contar a própria história é uma forma de reviver os eventos que se recorda e é também um reexperimentar os sentimentos e as emoções que lhes estão associados. Neste sentido, uma história de vida não constitui – não pode constituir – um relato objetivo e exaustivo dos eventos ocorridos na vida do narrador, nem exterior a eles. Ela não é nunca um relato desinteressado, pelo contrário, é um relato dotado de uma afetividade particular justamente porque é através dele que o ator se reconta e se reafirma como entidade distinta das demais. (BRANDÃO, 2007, p. 2).

A aparente simplicidade dos questionamentos alimenta uma relação menos comprometida com o acerto, com verdades absolutas e mais comprometida com a distração, com o riso de si mesmo, evocando a natural interação entre razão e emoção, implícitas em estados mentais desprotegidos, ou distraídos, de programas ou mapas neurais preferenciais de comportamento (DAMÁSIO, 2011). Na distração da emergência dos discursos primeiros de interesse, mapas imagéticos e biográficos são levantados em formato de texto, voz, movimentos contaminados de permissão para errar e aprender a inventar escutas possíveis.



→ CIGARRO → Acumular papéis
Falar a Verdade → (Curiosidade)

Olá! Você gosta de ARTE? EU... EU... EU amo arte! Pq? Pq ela mostra outros mundos possíveis!
Olha só... Farsese de ~~Andrade~~ Andrade. [cadeira e mapa]
- Sebastião Salgado [pinguins]

- Escritora.
- Não ouvi direito
- Não consigo

que se perde a noção do tempo. (7 do q aconteceu aqui que contar o tempo. Não quero nem ver a sua casa qd Pl vou q nome abstrato demais exatamente 7 Pensa q horrível essa sensação de tocar e ainda + se logo passamos q tempo e q!

dúvidas sobre o q fazo no fim de semana / q fizesse curiosidade

Aparição feliz todo Coragem

Engenharia
Escritora.
- Não ouvi direito
- Não consigo

aproxima... quer ver... perdidos.

Gosto de ficar longe pq po voltar! E adoro abraços e...
que se perde a noção do tempo. (7 qd?)
que contar o tempo. Não quero nem momento, Pl vou q nome abstrato demais exatamente 7 Pensa q horrível essa e ainda + se logo passamos q tempo e q!

Olá! Você gosta de Arte? ... Humm, que gostar, pq passe aqui para olhar um pouco pra ela... Eu... Eu...
Eu amo arte! ~~Porque~~ Pq? Porque ela me mostra outros mundos são possíveis! Quer ver? Olha só:
Farsese de Oliveira; Clarisse Lispector; Magritte; Sally Mann; Bosh; Ricaro.
Mesmo que estes outros mundos possíveis necessitam de um olhar para pensar sobre possibilidades? ~~mesmo q~~ E move o tempo e faz ver coisas q antes eram invisíveis

Eu por exemplo, adoro tanto qd um pequeno detalhe de longe... te faz querer aproximar. Vou te mostrar como funciona. Gosto de ficar longe! E de ao captar olhares perdidos! Gosto da distância pq dá vontade de voltar! E ao voltar gosto de encostar e abraços encaixados! Daquelas q nos fazem a noção do tempo. Ah eu sei qd qd coisa Ado ter q contar o tempo. (...) Diferente do q acontece q nem ver a sua casa qd falar q este nome abstrato, demais exatamente 7 Pensa q horrível essa sensação de tocar tudo por tempo e o capitalismo faz a gente se sentir o amor q não tem espaço para experiências e f... Olha, eu vou te falar uma coisa pq + q eu tenho muita paciência, confesso q eu quisima para pensar q são incapazes de se colocar das outras. E Você? Você capaz de se colocar meu lugar neste momento? ... Não precisa responder se você aceitar, eu sei q você vai ouvir.

Temível né?! - É a sustineer. E pa + q confesso q não consigo ter uma volta q a tempo e de se colocar no lugar Você por exemplo, seria lugar neste momento? Se você aceitar...

- Apresentação
- ARTE / Pq
- Distância
- olhar Abstrato
- Tempo / Kapital
- Falta de empatia você TROCA?
- Pergunta com tranquilidade

... Não precisa responder se você aceitar, eu sei q você vai ouvir.

- Olhar aquela "murcha" q



2.4 Corpo em estado de voz de si mesmo

Olha, eu vou logo avisando que sou uma obra de arte inacabada, sou uma obra de arte contemporânea. Sabe aquelas obras de arte que todo mundo olha, olha, olha e não entende nada? Pois é, eu sou essa aí, confusa, profunda, sem regras. Por que eu não grito? Se eu pular você me segura? Comigo é tudo muito, eu não nasci para ser rasa. Eu não choro, eu escorro. Eu não caio, eu despenco. Eu não salto, eu me atiro. E já me apaixonei para sempre algumas vezes. Porque eu não gritei? Sabe aquele instante, aquele exato instante em que você se apaixona? Que parece que explode uma coisa que toma conta do seu lado dentro e do seu lado de fora e toma conta até das coisas que você não sabe que são você? Nesse instante parece que você pode tudo. Num instante desse eu tentei voar em uma aula de ballet. Não consegui, despenquei. Medo, dor, desligou alguma coisa dentro de mim e eu sabia. Ganhei uma cesárea no pé e não nasceu ninguém. Eu voou muito melhor de olhos fechados. Hummmmm, açúcar nos pés. Vento no rosto, água de cachoeira. Gente que mora gente dentro. Olha!! Para que tantos sapatos? Para mudar o ponto de vista. Para deixar uma pista. Porque eu não gritei? Eu gritei sim, mas a voz não saiu. Medo de esquecer, de lembrar, de desistir, de ficar plantada. Medo de morrer e continuar viva. Não contei nem para mim mesma, mas resolvi contar para você. Você gritaria comigo? Você gritaria por mim? Você gritaria por todas as mulheres que viveram isso? Se sim, me da a sua mão: 1, 2, 3. Para mim existem três tipos de pessoa no mundo, as que me emocionam, as que me assustam e as que eu não vi passar. Então se você não quiser que a minha memória se distraia e eu te esqueça, interfira no meu corpo. Por favor, com menos altivez e mais poesia. (VISITA GUIADA, ARTISTA A. A., 2018).

O modo como cada artista faz escolhas de desdobramentos das questões, cria encadeamentos, atribui ênfases a sensorialidades, evidencia novas possibilidades de mapas perceptivos a serem tensionados na performance. Essas escolhas são transformadas em textos, os quais são gravados em áudio com a voz do próprio artista. A entonação da voz e o ritmo da fala, a respiração, o tempo do anúncio da resposta, o olhar, o timbre, o volume, enfim, as subjetividades ali contidas, incorporam o conteúdo do discurso corporal. A escuta da própria voz dá vazão ao diálogo entre os movimentos das sonoridades inscritas no corpo, desencadeadas desde o início do processo.

Percebo que o exercício de compartilhamento de escuta da própria voz, em pequenos grupos, tem potencializado a experiência de vulnerabilidade de escolhas individuais no coletivo, reafirmando a alteridade como um campo dilatado de pensamento e reinvenção dos ritos cotidianos, suas relações sociais, culturais, políticas e afetivas, atravessados pela memória e pelo devir da percepção de si.

As memórias pessoais que compõem os discursos são também memórias coletivas (VÁZQUEZ, 2001). Para o autor, ao evocarmos uma memória, existe uma ação de elaboração do passado e de construção social presente, em que aparecem

os elementos aos quais aquele sujeito quer dar vida, de modo que implica se fazer ouvido. Nesse sentido, a memória como constructo de identidade social, é um fator gerador da percepção de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em seu autorreconhecimento no tempo (POLLAK, 1992). Assim, a evocação de mapas de memórias pode ser considerada uma forma de agir político, num sentido contrário aos processos de disciplina e fragmentação do sujeito contemporâneo.

[...] a memória, o tempo e a lembrança são liquidados pela própria sociedade burguesa em seu desenvolvimento, como se fossem uma espécie de resto irracional, do mesmo modo como a racionalização progressiva dos procedimentos da produção industrial elimina junto aos outros restos da atividade artesanal também categorias como a da aprendizagem, ou seja, do tempo de aquisição da experiência no ofício. (ADORNO, 2001, p. 33).

No processo de criação de Visita Guiada, emoções e sentimentos relacionados à memória ganham textualidade corpórea - lugar de onde sempre se originam. Ao ouvir as subjetividades da própria voz em movimento, o artista dançarino cria dispositivos para desvendar espaços em seu universo onírico pessoal. Expondo-se à experiência imprevisível da fruição artística, as biografias são ressignificadas na ação de escuta performativa. Criar a partir de estados de escuta de si é reorganizar-se pela experiência de aprendizagem de subjetividades geradoras de sentidos de vida.

[...] nos modos dominantes de racionalidade, não há logos de experiência, não há razão de experiência, não há linguagem da experiência, mesmo que essas formas de racionalidade façam uso e abuso da palavra experiência. [...] Então a primeira coisa a fazer, me parece, é dignificar a experiência, reivindicar a experiência, e isso supõe dignificar e reivindicar tudo aquilo que tanto a filosofia quanto a ciência tradicionalmente menosprezam e rejeitam: a subjetividade, a incerteza, o provisório, o corpo, a fugacidade, a finitude, a vida. (LARROSA, 2004, p. 22).

FIGURA 3 - QR CODE PARA VISITA GUIADA, BALÉ TEATRO GUAÍRA



FONTE: A autora (2013)

2.5 Corpo em estado de escuta performativa de si

Visita Guiada tem como premissa encurtar distâncias, não apenas física, uma vez que artista e plateia se encontram a dois metros entre si, mas a distância de desejos, percepções e sentidos. É um tipo de relação que não se dá de forma preestabelecida, pois a constante mudança nos estados de corpo diante dos encontros pode aumentar ou diminuir a capacidade de agir.

Ao se deparar com um corpo vulnerável, compartilhando o que lhe é profundamente genuíno, o público também é convidado a perceber que a performance não é sobre algo, ela é algo (EUGÉNIO; FIADEIRO, 2013). Também não é sobre a biografia do dançarino, ela é a própria biografia. A forma de representação figurativa e o anseio por gerar significados é trocado pela experiência que se apresenta no encontro de *escuta performativa*. Dessa forma, não há um discurso que se fecha em si mesmo, mas, uma criação aberta que oferece possibilidades de identificação e afeto entre quem dança e quem frui. São corpos gerindo realidades subjetivas ao assumirem o risco do encontro.

O cidadão que interrompe o seu trajeto para assistir a um espetáculo (e é por meio desse ato voluntário, convertido em público de teatro) torna-se, a partir desse momento, partícipe de um ato transgressor. E tal transgressão se torna ainda mais aguda se, além de simplesmente assistir, imóvel, de um local fixo, o espectador for levado a atuar, de algum modo, pela própria dinâmica do espetáculo. Ao deslocar-se para buscar um ponto de vista privilegiado, para escapar de uma cena que lhe pareça perigosa etc., ele reconfigura a lógica

da cidade, cria para ela um novo traçado, encontra outras possibilidades que até então não constavam de seu inventário de funções cotidianas para a rua. Na reconstrução lúdica do espaço urbano, um poste de luz se transforma em totem; a faixa de pedestres, em um rio; um prédio é transmutado em precipício. O espetáculo transforma o familiar em desconhecido, trazendo para o pedestre incauto a possibilidade de recriar o mundo. (TURLE; TRINDADE, 2016, p. 134).

No conceito de estética da recepção ou teoria da recepção, Jauss (1979) e Iser (1996) procuram romper com o exclusivismo da teoria de produção e representação da estética tradicional. Na opinião de Iser (1979), a obra artística só existe em função de seu público. O espectador aqui é um agente que traz consigo suas experiências e histórico de vida, provido de potencial de sentido e cocriação da obra. Sob esse aspecto, a experiência artística não contempla apenas a compreensão e interpretação do significado de uma obra, mas, a relação das experiências compartilhadas. É nesse lugar que mora o efeito catártico e prazeroso do compartilhamento do processo/produto de Visita Guiada.

Para Iser (1996), a leitura de uma obra se dá entre a estrutura da obra e o seu receptor/espectador. O autor destaca que aspecto estético de uma obra é a concretização produzida pelo leitor/público, reiterando a imprevisibilidade da fruição artística atualizada pelo efeito que o texto/obra provoca no leitor/público. Na experiência de Visita Guiada, a condição de proximidade física e afetiva entre artista e público contribuem para a partilha de vulnerabilidade e imprevisibilidade gerada nesse encontro.

Visita Guiada surge com o desejo de evocar atravessamentos, entendendo os indivíduos como um emaranhado de linhas e forças em relação. É nessa operação dinâmica que Simondon (1989) discute processos de individuação humana. Sua ideia contraria o modelo hilemórfico, sugerido por Aristóteles, que defende a gênese dos seres individuados como resultante da relação entre matéria e forma, em que a matéria seria modelada por uma forma pré-determinada, submetendo e assumindo seus contornos. No lugar da modelação, Simondon (1989) defende a modulação, afirmando que modular é modelar de forma contínua e perpetuamente variável, enquanto moldar é modular de maneira definitiva, constante e finita.

O processo de criação/fruição de Visita Guiada, em sua relação com o afeto e a alteridade não imprime um modelo hilemórfico, pois não traz um sujeito ativo e um material passivo, mas, cria um terreno onde o texto estrutura a obra sem, entretanto,

lhe impor uma forma nos atravessamentos sensoriais nela implícitos, gerando um estado de atenção que cria possibilidades de subjetivação e reinvenção.

Nos corpos em estado de escuta performativa, há uma relação de forças com um grande contingente de imprevisibilidade. O desafio é lidar com o risco, não apenas com a perspectiva de controlá-lo, mas de vibrar com ele na criação e invenção de si. Dessa forma, a experiência de criação da performance *Visita Guiada* se apresenta como uma provocação à subjetivação, em que o artista/pessoa é encorajado a descobrir com o público, modos de instabilizar papéis de assujeitamento de mimese social e construir ressonâncias consigo mesmo.

Acho que se trata de desativar os hábitos que nos definem, de modo a dar uma oportunidade a outras relações possíveis, que nunca apareceriam se o hábito fosse, por defeito, o modo das nossas reações e relações. Essa suspensão do hábito liga-se à necessidade de prolongar o desconhecido e nele permanecer. Não pelo prazer da incerteza, mas porque quando não sabemos estamos mais atentos ao que se passa. (FIADEIRO; BIGÉ, 2017, p. 179).

Penso nessas estratégias como a relação de uma argila na mão de um artista visual. Um processo refinado e manufaturado que emerge do fazer, enquanto modulo provocações de estados de corpo que evocam espaços de escuta. Assumir a experiência de criação de uma performance como uma modulação de escuta e aprendizagem de si, possibilita reflexões sobre a arte em sua potência de produção de afeto. O artista e público, afetados no encontro dos corpos em performance, constroem na prática da alteridade a própria complexidade, enquanto fortalecem a si mesmos na criação de seus estados de escuta/realidade.

FIGURA 4 - QR CODE PARA VISITA GUIADA, ARTISTA T. A., MUSEU OSCAR NIEMEYER.



C'est ce qui nous fait sentir le système, le

FONTE: A autora (2019)

3 MEDIANDO ESCUTAS EM CRIAÇÃO-APRENDIZAGEM-PERFORMATIVIDADE

Não se habita o mundo da mesma forma quando nos pomos a escutar o silêncio da noite, o farfalhar do vento nas folhagens, as ondas do mar quebrando nas praias ou a gaivota revolvendo a areia, ao final do dia, para dali catar algum resto esquecido e depois, em voo preciso, se afastar lentamente, como quem tem preguiça ou apenas não tem pressa para acompanhar o pescador em seu barco mar adentro. (ARANTES, 2012, p. 91).

Ao reposicionar as fronteiras entre performance e educação, são instauradas possibilidades inventivas de aprendizagem. Ao borrar suas superfícies de contato, entende-se o ambiente de criação como um ambiente educacional onde o ato performativo evoca espaços de invenção de si e intervenção em sua própria realidade.

Partindo desse pressuposto, percebo que a performance Visita Guiada extrapola a condição de facilitadora de um processo de aprendizagem, e investe no interesse de perceber como um processo de criação, pautado na ação educacional do indivíduo, atento a sua complexidade, inacabamento e errância, pode potencializar o ato performativo. Considero importante trazer Isabel Marques (2008), que cunhou o termo artista-docente, entendendo-o como uma rede as relações entre arte, sociedade e ensino. A autora aborda discussões sobre as influências da arte para a educação e questiona a hierarquização entre essas áreas de conhecimento.

[...] o artista/docente é aquele que, não abandonando suas possibilidades de criar, interpretar, dirigir, também tem como função e busca explícita a educação em seu sentido mais amplo. Ou seja, abre-se a possibilidade de que processos de criação artística possam ser revistos e repensados como processos também explicitamente educacionais. (MARQUES, 2008, p. 112).

Os artistas que passaram pelos estágios da criação da performance relatam a percepção desse processo como uma experiência que influenciou e contaminou o estado de presença e confiança de si mesmos na realização de outros trabalhos cênicos e em demais possibilidades de seu fazer/pensar artístico. O modo como se percebem no ambiente onde estão inseridos e as relações ali construídas também se modificaram, pois, de acordo com a percepção desses dançarinos, ouvir a si mesmos amplia a possibilidade de perceberem em quais contextos sociopolítico-culturais estão inseridos. Dessa forma, defendo que a experiência do fazer artístico contextualizado é condição *si ne qua non* para a criação da performance Visita Guiada.

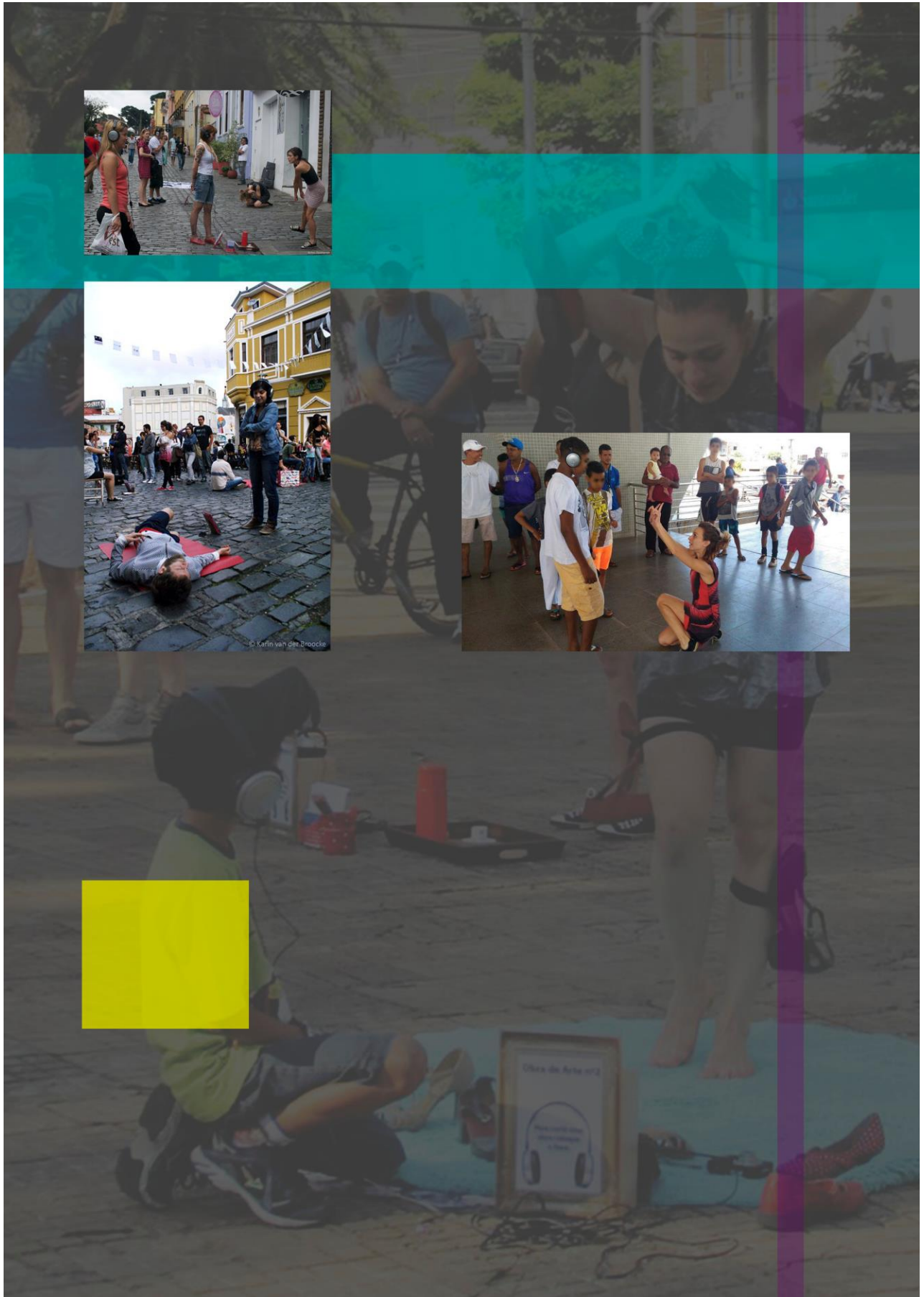
A partir dessa ideia, o trabalho manufaturado de criação é fruto de cuidadosa reflexão educacional, pois compreende o quanto as relações entre artista-docente e artista-pessoa-discente, quando ganham outros contornos e lógicas, influenciam e podem ser potência de vida no ato performativo. Como lembra Marques (2004, p. 232) “[...] as transformações das/nas relações pedagógicas podem ser compreendidas como fatores de transformação da própria arte”. Desse modo é possível pensar a educação a favor da arte e não o contrário, como notamos habitualmente.

Como abordado no capítulo anterior, percebo no campo de companhias de dança profissionais uma perspectiva de criação experienciada particularmente como atividade representativa, controlada e, por vezes, descontextualizada do fazer como um exercício de alteridade. O apego a modelos dados parece responder à tentativa de manter a estabilidade, considerando que hábitos reproduzidos para impedir mudanças cerceiam não apenas o novo, mas também, os possíveis encontros. Por outro lado, elaborar uma concepção ampliada do que seja aprender a aprender, altera a compreensão de criação em um ambiente de aprendizagem de dança e vice-versa.

Aprender envolve uma abertura para a alteridade, algo que nos toma, nos arranca dos territórios costumeiros. Não basta nossa boa vontade, mas implica em um agenciamento desejante. (SILVA; KASPER, 2014, p.726 - 727).

Interessa aqui pensar a aprendizagem como hábito da experiência da problematização a partir de agenciamentos nos quais processos de criação-aprendizagem podem ser disparadores de hábitos de invenção a partir do “estranhamento e tensão entre o saber anterior e a experiência presente” (KASTRUP, 2001, p. 17). Desta forma, a invenção se distingue da reconhecimento, pois não existe um saber sobreposto a outro, como uma transição para atingir a solução, mas, o desejo pela dúvida tornando-se sensível ao seu entorno.

A abertura da sensibilidade provocada pelo estranhamento se choca com a experiência da memória, e impulsiona o frescor do aprender borrando os limites do funcionamento cognitivo. Portanto, a imprevisibilidade do processo de aprender, somada à busca por invenção de ideias, características da aprendizagem inventiva, norteiam a feitura da performance Visita Guiada em seus procedimentos de escuta performativa de si.



3.1 Escutas em aliança: agenciar desejos em si

Tenho percebido uma tendência de comportamento massivo de hiper informação e validação de uma produção focada na utilidade imediata e objetiva. Digerir significantes de forma pasteurizada e pronta nos leva a um estado de atrofia perceptiva alarmante. Somado a isso, noto a prevalência do esforço em despertar o desejo da fala, na maioria das vezes altamente comprometido com o senso comum e quase sempre acompanhado do desejo de consumo.

Em reação a esse estado de coisas, o interesse em despertar desejo pela escuta tem guiado meu fazer artístico desde os primeiros caminhos da performance. Como pensar aprendizagem como escuta, não apenas da palavra, mas do que ecoa no corpo? como agenciar desejos de observação e silêncio?

Vivemos um momento de escuta comprometida em diversos aspectos, nos desejos vulgares e necessidade de fala excessiva e ruidosa em inúmeras instâncias. Para Orlandi (2011), agenciar é explorar conexões conceituais a partir de um campo problemático para tentar estabelecer encontros de corpos-conceitos, nos quais a diferença deve ser pensada não em termos de comparação, oposição, mas, em termos de ressonâncias, faíscas. Não há outro modo de percepção do outro se não, ouvi-lo. Não há outro modo de perceber a si se não em silêncio. “Não se aprende fazendo como o outro, mas fazendo com” (SILVA; KASPER, 2014, p.727).

Quando convido os artistas a sentarem em roda e se dedicarem a ouvir as respostas e produções textuais uns dos outros, há uma tentativa de dar importância à escuta comprometida, abrir relação, gerar tentativa de colocar as diferenças em contato, evocando novos modos de subjetivação diferencial.

Dilatar esse tempo ordinário das nossas relações e possibilitar a criação do vazio para as visões, para os sentimentos das pessoas, para as elaborações que um coletivo pode ter sobre aquilo que é sonho. Aquilo que é sonho. (KRENAK, 2018, p.171).

Na mediação de estados de escuta performativa, os artistas/pessoas são desafiados a enxergar além das fronteiras pessoais/sociais, a abrirem relação com o mundo dentro-fora, a perceberem sonhos no encontro com o outro.

Aprender é algo que depende do acaso dos encontros, das alianças que as circunstâncias permitem fazer, do impacto que se transmite, dos sentidos ao pensamento, provocado por uma diferença sensível, que continua se diferenciando ao passar de uma faculdade a outra (da sensibilidade à memória, à imaginação, ao entendimento como faculdade produtora de conceitos). (SILVA; KASPER, 2014, p. 727).

Se pensamos o aprender no lugar do não controle, e o pensamos de forma artesanal, também construímos um ambiente de aprender que se dá a partir de uma aliança afetiva (KRENAK, 2018), considerando aqui o afeto na sua potência de transformação mente-corpo nos mais diversos modos de presenças que circundam essa aliança. A escuta atenta possibilita o estabelecimento de afetos que não buscam um objetivo imediato, mas, que proporcionam um ambiente de aproximação em relações mais inventivas, criativas e espontâneas.

Neste contexto, a abordagem de Silva e Kasper (2014) sobre a constituição de alianças, aproximam-se ao conceito de Alianças Afetivas, proposto pelo líder indígena Ailton Krenak. Para ele, alianças são possibilidades de troca. Tais colaborações, abertas e sem limites, nos ajudam a tatear o mundo e a produzir pensamentos. Não qualquer tipo de pensamento, mas, um pensamento mágico, capaz de construir relações complexas e cientes da comunhão com o entorno, a fim de garantir a possibilidade de existência da humanidade.

Acredito que mediar espaços de escuta exige um estado de negociação constante em torno de alianças afetivas. Da mesma forma que não se aprende-cria buscando uma apreensão de como essa aprendizagem-criação vai acontecer, não se antecipa e controla a escuta. A experiência do aprendizado se dá na variabilidade caótica de deslocamentos de territórios já conhecidos. A escuta é capaz de potencializá-la. Como afirmam Silva e Kasper (2014),

Aprender envolve um processo pelo qual não se tem controle, tornando-se uma aventura imprevisível deflagrada pelo contato com diferenças desestabilizadoras de certezas, provocando problemas novos. (SILVA; KASPER, 2014, p. 725).

Ressoando com a fala das autoras, penso que o processo de criação de uma performance de dança pode, além de provocar problemas novos, provocar sonhos novos. Um trabalho desencadeador de devires e processos de subjetivação na eminência do aqui e agora.

Aprender implica em uma exposição, uma experimentação vital, uma abertura para ser afetado pelas diferenças. Para isso, é necessária certa presença e disponibilidade, um estado de alerta. A possibilidade de uma aprendizagem que se faz para além dos modelos, moldes, padrões, na experimentação. Deslocamento em relação ao já sabido, ao já conhecido, possibilitando uma abertura para a criação. Tal processo envolve riscos, pois não se trata de um caminho traçado de antemão. (SILVA; KASPER, 2014, p. 727).



3.2 Escutas em sintonia afetiva

Ao perceber a escuta de si e do outro como condição de potência expressiva, penso ser necessário definir o tipo de escuta a qual me refiro ao relacioná-la à corporeidade e subjetividade de cada pessoa envolvida neste processo. Apontei anteriormente a relação de confiança e acolhimento na experiência do sensível como uma condição primeira para o processo de criação-aprendizagem. Assim, o cuidado empregado ao abrir frestas, acomodar o erro e distanciar certezas faz parte do exercício de sintonizar afetivamente¹ o grupo de trabalho.

Criar acessos a partir das sensações e percepções do que existe entre o que habita o dentro-fora do corpo, e como essas informações transitam, afetam a corporeidade a todo momento. Não se trata apenas de ouvir o outro, mas ouvir com o outro. É a escuta refinada que permite que “informações passem a fazer parte do corpo de uma maneira bastante singular: são transformadas em corpo” (GREINER, 2012, p. 130).

Busco aqui ampliar a discussão de escuta para além da interpretação de sons pelo aparelho auditivo, ou sua interpretação a partir de uma concepção clínica psicológica. Escutar é sintonizar afetivamente, acessar o outro com as sensações, trazer consistência ao espaço interior do corpo em relação, criando ressonâncias corpo-mundo-corpo. Portanto, não se trata de uma escuta passiva, mas, relacional, em que ativamos as qualidades sensoriais das memórias e palavras para a construção de uma performance de corpos palavras-táteis, palavras-pele, palavras-carne.

Sintonizar os afetos é criar mutuamente uma entre-expressão das singularidades. A sintonia afetiva se alinha numa zona de contágio, entre captura e osmose, quando o sentir-outro produz um vetor centrífugo de expansão, indicando um sentido de direção. (RESENDE, 2013 p. 56).

Para diversos educadores do movimento, como Bonnie Cohen e Angel Viana, a escuta de si se dá através da conscientização do movimento e das sensações do corpo. Em Visita Guiada, tenho interesse por uma escuta perceptiva e revolucionária, capaz de liberar devires a partir do encontro. Escuto o outro no meu corpo, por meio das sensações que atravessam o meu corpo.

¹ O termo afeto aqui é correspondido como afeto-sentimento, a partir da noção de passagem de um estado a outro, diferente de afecção, de acordo com Espinosa.

O pesquisador Hubert Godard, referência no campo da análise do movimento, atua a partir de uma abordagem terapêutica do corpo que transita entre a educação somática e a dança, relacionando a sintonia afetiva com a empatia cinestésica. Para Godard (2010), nossa percepção do mundo está sempre em cruzamento com as dinâmicas da nossa organização proprioceptiva, indissociáveis dos estados do pensamento.

A empatia cinestésica se dá no encontro, no tecer dos universos de cada um e provoca uma organização tônico-gravitacional dos corpos que compartilham determinado ambiente, determinada escuta. Para ele, essa organização tônico-gravitacional é traduzida na carga expressiva de uma corporeidade e gera uma qualidade de presença.

Acredito no tipo de escuta que libera devires no exercício de ressoar na qualidade de presença com o outro. No trânsito entre a subjetividade e a objetividade, na densidade da presença dos corpos. Escuta cheiro, som, cor, sensação, pele, palavra, toque, tom, tónus, ritmo... Nesse contexto, Godard (2006), aponta duas maneiras da voz ser recebida pela escuta:

A primeira se chama voz aérea e a segunda, a voz solidiana ou ossos a que consistiria em suspender a interpretação, quer dizer, a escuta da voz aérea, e em deixar vibrar meus ossos ao som da voz e em apoiar-me nesta percepção igualmente. É, pois, ser tocado pelo som da sua voz, depois interpretá-la. (GODARD, 2006, p. 74).

O reconhecimento auditivo tátil se relaciona com a vibratilidade dos corpos, em que a voz aérea seria mais objetivante e a voz solidiana a mais subjetivante. Como mediadora/provocadora da performance Visita Guiada, cabe a mim, na experiência sensível da mediação, revelar o excesso do imaginário capaz de provocar acessos para o desconhecido que nos habita. Nessa dupla apreensão corporal da escuta, o primeiro sentido é o da alteridade íntima, de uma escuta tátil de contágio que me faz devir-outro (RESENDE, 2013). Reafirmo nessa ideia de escuta que, na busca do sujeito em construir sentidos em sua relação com o mundo, é preciso escutar com o outro, criar corpo com o outro, sentir com o outro, performar com o outro, aprender com o outro.



3.3 Escutas cartografadas

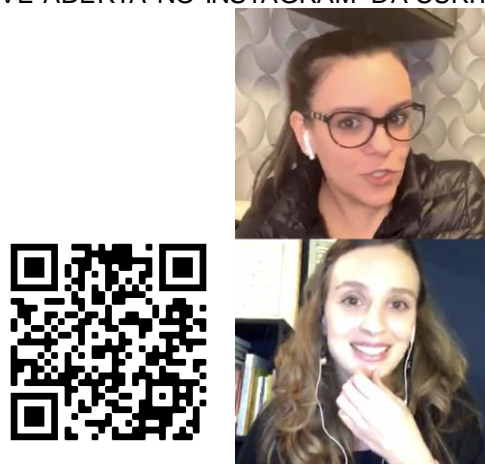
Em Visita Guiada vimos emergir uma relação com a alteridade que surge no descuido de si, uma vez que o artista/pessoa produz trocas constantes com o que eu, como mediadora/provocadora, apanho de seu próprio campo perceptível. A possibilidade de validação de outras realidades, encorajada por mim na mediação, sustenta a distinção entre a consciência do artista/pessoa a cerca de si e a produção de outras realidades.

A artista Nicole Vanoni relata tal processo durante o projeto Curitiba Cia de Dança em live², quando diz:

[...] eu lembro na minha montagem que havia o momento em que eu falava do cheiro do talco da minha avó, o som do salto alto da minha mãe chegando em casa, tinha coisas que chegavam até você que por mim passavam batidas no momento da escrita. (VANONI, 2020).

A artista comenta sobre as passagens de vida ordinárias, que muitas vezes nos escapam e que servem de elementos/alimentos de potência artística em Visita Guiada. Como provocadora, estou atenta a afetos que pedem passagem, absorvendo material de qualquer procedência e acompanhando o desmanchamento de certos mundos e a formação de outros, que podem surgir, por exemplo, na subjetividade do talco da avó.

FIGURA 5 - QR CODE PARA LIVE ABERTA NO INSTAGRAM DA CURITIBA CIA DE DANÇA



FONTE: A autora (2021)

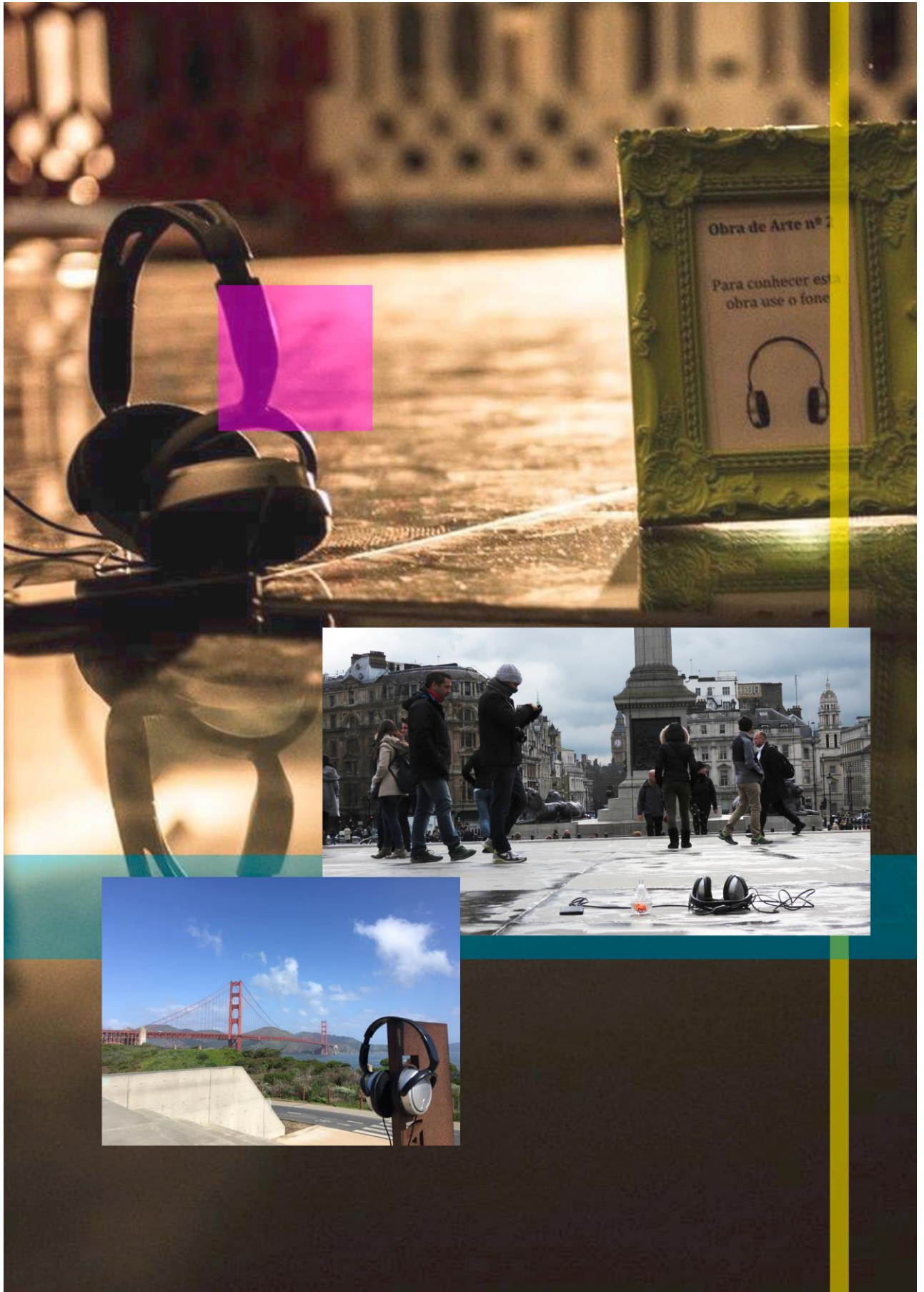
² Projeto realizado pela Curitiba Cia de Dança durante o período de quarentena, onde coreógrafos, cenógrafos e figurinistas foram convidados a falar sobre seus trabalhos artísticos a partir de entrevistas em formato de lives ao vivo no instagram da Cia.

Ao mergulhar na geografia dos afetos corporais não estou interessada em revelar ou autoexplicar as histórias de vida de cada artista/pessoa, mas, de acolher o caráter infinito de processos de produção de realidades, gerados pelo desejo, sonho e expansão da vida, arrancados dos territórios costumeiros. No aprendizado, “a busca é desencadeada por algo que intensifica a sensibilidade e força todas as outras faculdades a irem além de sua inércia habitual ou da acumulação de um saber abstrato” (ORLANDI, 2011, p. 148).

Portanto, estar atento às estratégias do desejo, em qualquer fenômeno de memória, para cunhar matéria de expressão e criar sentidos novos à realidade é o que motiva o trabalho de criação da performance e justifica a cartografia como metodologia de pesquisa e de criação. Como coloca Suely Rolnik,

O cartógrafo quer participar, embarcar na constituição de territórios existenciais, constituições de realidade...ele não teme o movimento. Deixa seu corpo vibrar todas as frequências possíveis e fica inventando posições a partir das quais essas vibrações encontrem sons, canais de passagem, carona para a existencialização. Ele aceita a vida e se entrega. De corpo e língua. (ROLNIK, 2016, p. 66).

Visita Guiada implica colocar a percepção e os significantes em movimento, liberar a escuta dos clichês interpretativos e ampliar seus impulsos para a captura do ordinário imaginário, signos que ultrapassam a ordem da representação. A performance se apresenta, então, como uma escrita memorial cartográfica poética-dançante e o processo se revela como uma experiência de criação-aprendizagem co-criada a partir do exercício de alteridade íntima na relação tríade: provocador-performer-público.



3.4 Escuta performativa: mapear, negociar e reinventar

Como discutido ao longo deste texto, mediar espaços de escuta exige um estado de atenção contínuo. Ao longo dos últimos nove anos venho atualizando tais estados e buscando dilatar e entender a relação entre os processos de aprendizagem e criação, na relação com a performatividade, em sua interdependência com o procedimento de feitura de Visita Guiada.

Como artista, percebo-me constantemente formulando minha atuação a partir da reorientação dos desejos. Olhar para tais atualizações se faz necessário para a compreensão dos contornos dessa trajetória. O próprio entendimento sobre processos performativos se modificou desde a primeira experiência até os dias de hoje.

O modo como a performance foi concebida em uma companhia de dança pública não veio a ser o mesmo de quando compartilhei o trabalho com companhias de dança independentes ou mesmo quando decido, após quinze anos atuando como bailarina em companhias profissionais institucionalizadas, desenvolver minhas práticas artísticas de forma autoral e independente. O modo como estamos no mundo está intimamente ligado à construção de nossas relações e inquietações com o entorno e, conseqüentemente, nossos desvios e escolhas criativas/pedagógicas.

Se, inicialmente, o desejo era questionar a espetacularização do corpo/dança do bailarino, com o passar dos anos o interesse se volta a conferir autoridade às sensações, memórias, experiências de cada pessoa em seu próprio contexto. Fazer da diferença assunto/discurso do corpo ao narrar e perceber a si, evidenciando o inacabamento do que se entende por eu. Uma variação contínua da força de existir, que enaltece a capacidade de apontar a transformação e subjetivação como fator essencial da ação humana.

Atualizar o trabalho a partir da ampliação dos modos de fazer dança e da vontade de realizar novas perguntas, nos aproxima do desejo de subverter procedimentos que rotulem e estabilizem pensamentos. Novas fronteiras e potencialidades se agitam no encontro/confronto com o mundo e, a partir de então, riscos são encorajados. Surge um entendimento performativo a partir de uma dança em estado de redefinição contínua. “O performativo não é apenas uma prática ritual: é ritual influente para assuntos que se formulam e se reformulam” (BUTLER, 1997, p. 160).

Para pensarmos as práticas metodológicas a partir da performatividade, é necessária uma breve localização do agente performático – o performer, aqui percebido como um complicador social, ou como descrito por Fabião (2009, p. 237) “Educadores da percepção (que) ativam e evidenciam a latência paradoxal do vivo – o que não para de nascer e não cessa de morrer, simultânea e integralmente”. O material de trabalho do performer é a vida, a força motriz que faz mover os corpos, a capacidade de ritualizar o cotidiano, a exemplo o talco da avó a ampliar presenças, a revelar a vulnerabilidade do que vivo está.

Para Fabião (2013), a prática é capaz de suspender o automatismo mecânico dos hábitos e relações a partir do desconstruir contínuo da representação. Ao criar camadas de significação são instauradas novas formas de pertencer, não de maneira passiva, mas, em se fazer sentir parte ativa e integrante do todo. Esse pertencer performativo tem caráter material, social, político e histórico e acontece em um ato tríplice de mapear, negociar e reinventar.

Reconhecimento, negociação e reinvenção não apenas do meio, nem apenas do performer, do espectador ou da arte, mas da noção mesma de pertencer como ato psicofísico, poético e político de aderência - resistência críticos. (FABIÃO, 2013, p. 5).

O estado de performatividade ou, a vontade performativa, incita o processo de tensão nos modos como o corpo se move e cria sua narrativa. Acredito que esse seja mais do que um convite à reinvenção, pois não se trata de uma nova organização a partir do olhar para si, mas sim, um espaço de suspensão e inquietude em que se possa esbarrar em novos questionamentos e sentidos. A partir dessa ideia tenho me aproximado do termo desinvenção de si.

Busco exercitar a minha docência ancorada na experiência, em que não pretendo comunicar um conteúdo de criação, mas produzir uma investigação por meio da qual conteúdos são mapeados, negociados, reinventados e desinventados em conjunto.

[...] ser professora é parte do meu projeto artístico. [...] Como professora-performer meu trabalho é propor e vivenciar experiências. Tais experiências visam o desenvolvimento e a integração das capacidades orgânicas, criativas e comunicacionais do atuante (performer, cidadão, sujeito histórico, vivente) e visam seu fortalecimento por meio do aumento da agilidade, flexibilidade e disponibilidade. Considero a sala de aula um dos mais interessantes espaços performativos, pois que estabelecemos, de antemão, um pacto colaborativo.

Trata-se de um espaço de criação e experimentação, um microcosmo político a ser poeticamente e pedagogicamente explorado. (FABIÃO, 2009, p. 66).

Entendo que o processo de criação da performance *Visita Guiada* se revela como uma mediação educacional performativa na medida em que instiga possibilidades da realidade, e não a realidade em si. Ao desativar definições de realidade, o interesse se dá pela descoberta, por considerar a complexidade do ser humano e a possibilidade de acessar sua subjetivação.

Neste momento, minha atenção se volta para os modos como uma pedagogia performativa pode intervir na ideia que temos sobre criação. O acesso a si, acontecimento indissociável do processo de aprendizagem, acentua nossos sentidos sinestésicos e cinéticos (GODARD, 2010), sustentando estados de corpo porosos e maleáveis ao encontro.

Exercitar uma docência performativa é colocar-se em risco para lidar com situações de embate entre corpos, em que a atenção transita entre as presenças, os sentidos partilhados e os contextos. (ROEL, 2019, p. 135).

É no entre, no que não está dado, que surgem as forças coletivas capazes de gerar e renovar sentidos. São essas as alianças afetivas que alargam nosso modo de agir e habitar/construir ambientes e narrativas, sejam eles locados em teatros, aldeias quilombolas ou orfanatos e abrigos em zonas de risco e vulnerabilidade social, onde tenho tido a experiência de mediar *Visita Guia*.

Mãe, tenho algumas coisas para falar com você. Minha voz agora tem muitos anos de silêncio, tristeza e dor. Você era tão poderosa e forte, mas agora olhe para você, você é o quintal de lixo de europeus e americanos. Ooh, filhos da África, quando vocês vão parar de dormir? Quando vocês vão parar de chorar? Ooh, mãe África, a casa de escravos negros e a liberdade para a cor negra. África! África! África! Acorde de seus sonhos. Use esses itens e construa um futuro melhor: a caneta, o livro, o lápis, a mochila e o professor. Coloque um fim na corrupção para o melhor de todos. África precisa ser ótima novamente. Eu sou o Lamin, um filho da África, nativo de Serra Leoa. Eu espero mudar as narrativas das crianças da África. África! Amor para todos. (VISITA GUIADA, L. A., 2019).



4 SOBRE FORÇAS URGENTES NA APRENDIZAGEM PERFORMATIVA DE SI

Ao participarem da criação/fruição da performance, artistas e público têm relatado experiências distintas de desorganização e reorganização de si mesmos. A riqueza desses relatos, particularmente no que se refere a aspectos multidimensionais da individuação e subjetivação humana, gerou o desejo de testagem do procedimento de mediação da performance com pessoas em diferentes situações de vulnerabilidade.

O procedimento foi então compartilhado com crianças em situação de extrema pobreza - com as quais tive a oportunidade de trabalhar no Haiti (2017, 2018), artistas com deficiência, no Brasil (2018), crianças e adolescentes em situação de refúgio, com quem testei o procedimento em abrigos na Grécia (2019) e, mais recentemente, com artistas independentes em situação de distanciamento social em função da pandemia de COVID-19. As experiências de testagem do procedimento, articuladas com conceitos de criação-aprendizagem-performatividade, desenvolvidos nos capítulos anteriores, serão aqui apresentadas em forma de relatos desses diferentes projetos realizados de 2017 a 2020.

Em minha prática, tenho entendido que, apesar de diferentes situações de vulnerabilidade terem origem e motivação distintas, é fácil perceber traços e características comuns que permeiam esses ambientes, como códigos duramente estabelecidos sobre os corpos, inscritos particularmente em possibilidades reduzidas de percepção dos modos de pertencer ao mundo, inclusive entre jovens e crianças. É importante notar que, para além de grupos considerados socialmente vulneráveis, observei essa sujeição igualmente em algumas companhias profissionais de dança, no padrão de controle, poder e dominação estabelecido sobre os corpos, revelando fragilidades e inseguranças evidenciadas nas falas, escritas e performances de si.

Considero as escolhas do fazer artístico intrinsecamente associadas às experiências pessoais, biográficas e à nossa capacidade de projetar futuros. O desejo da criação é impulsionado pela capacidade inventiva, inerente ao que é humano e que nos tenciona entre a inércia e o movimento. Os projetos apresentados neste capítulo emergem dessa capacidade, materializada em experiências no tempo.

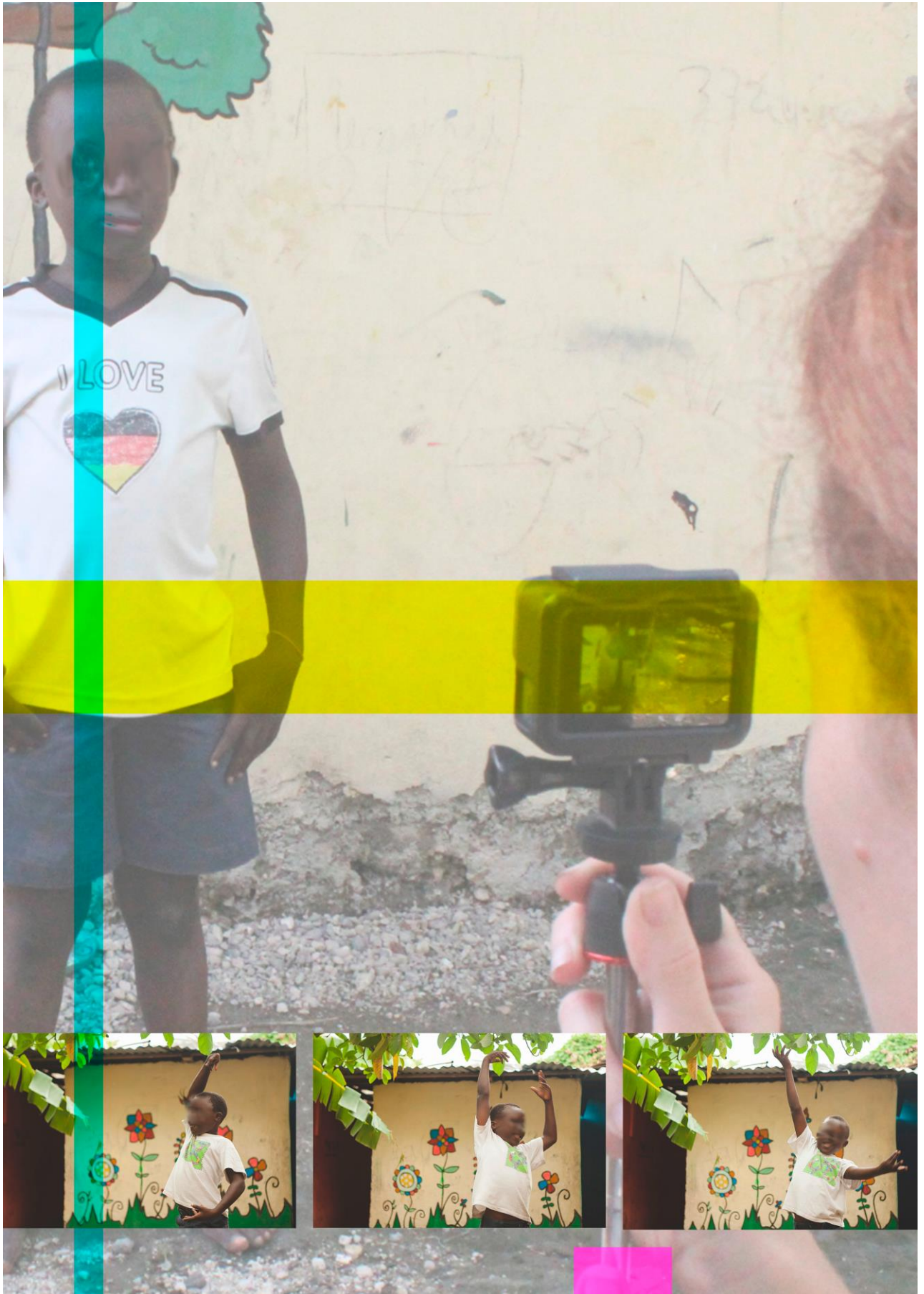
Como colocado anteriormente, atuei durante 6 anos em companhias profissionais de dança na Europa, vivendo em Lisboa, Barcelona, Berlim e Amsterdam. Em alguns momentos, entre a renovação de um contrato de trabalho e o

término de outro, eu me encontrava em situação ilegal de permanência no país. Ser imigrante durante esse período e me perceber como pessoa ilegal em parte dele, me trouxe incômodos e questionamentos sobre os corpos em trânsito e em situação de deslocamento forçado. De que forma criar sensação de pertença em ambientes onde sua identidade é negada?

Criar estratégias artísticas pedagógicas em diálogo com políticas de existência neste contexto de não pertencimento se tornou um impulso aos meus trabalhos. É evidente que existem diferenças entre estar imigrante e estar refugiado e inúmeros são os motivos que levam uma pessoa a deixar seu país, como guerra civil, catástrofes naturais, conflitos religiosos, entre tantos outros. Porém, o que interessa aqui é entender como uma performance de dança pode fortalecer o reconhecimento de pertencimento na invenção e a recriação de si.

Há muito se discute sobre a distância e o desejo de aproximação entre práticas performativas e engajamento em preceitos éticos de inclusão social. É crescente o número de projetos artísticos baseados na colaboração social, apontando a íntima conexão entre o pensar estético e o sócio-político. A curadora sueca Maria Lind (2017) defende o trabalho artístico com agudo compromisso social ao acompanhar movimentos de diversos artistas não interessados nos contextos de exibição artística, mas em criar e recriar novas relações entre pessoas com arte.

Tais práticas colaborativas se destacam pelo caráter pedagógico, estético e ético, presentes na necessidade de aprender e criar, apoiados no conceito de fazer junto. Nesse contexto, as experiências compartilhadas a seguir foram por mim cartografadas neste estudo por nascerem da memória que articula sonho e vontade de discutir-criar-aprender junto, no exercício do direito de existência e pertencimento social de todas as pessoas.





4.1 Visita Guiada Criança que Dança Haiti: a experiência tem voz e escuta

“Hoje pela manhã fizemos reconhecimento nos três orfanatos onde atuaremos.
 Porto Príncipe é pó, barulho e trânsito.
 A cidade com o maior número de salões de beleza por metro quadrado carrega gente alegre e vaidosa.
 Há pobreza.
 A realidade é dura. Silenciamos.
 A garganta apertou e subiu em muitos momentos.
 No primeiro orfanato em que estivemos encontramos um surto de conjuntivite, das brabas.
 Crianças amoadas, quietas e silenciosas.
 Isso é problema. Criança não é nada disso.
 Foi difícil.
 Amanhã levaremos soro, gase e material de higiene.
 Não existe luz elétrica.
 Falta alimento.
 Falta água.
 É difícil criar movimento ou qualquer outra coisa dessa forma.
 Almoçamos arroz, feijão, frango e salada, como se estivéssemos em qualquer a kilo da XV de novembro.
 A tarde foi a vez do Bless a Child Foundation, orfanato que atende 15 crianças.
 Teve roda, conversa, abraços, dança, desenho na parede, dança, água comprada no saquinho de sacolé,
 futebol com garrafa pet, ioiô com resto de fio de roupa, dança. Saímos felizes, todos.
 Achei que a língua seria uma barreira, apesar de termos um tradutor constantemente conosco. É verdade que
 o tempo da fala é outro e a riqueza do vocabulário se perde, mas em muitos momentos é ótimo não poder
 saber o que elas dizem, o corpo em movimento revela mais.”
 (Diário de bordo pessoal, abril/2017)

Em 2012, o fluxo de imigrantes haitianos se acentuou em Curitiba. O terremoto que assolou Porto Príncipe em 2010, somado às oportunidades na construção civil oferecidas aqui, impulsionou o surgimento de um pedaço do Haiti na região metropolitana da cidade. A partir de 2015, tive a oportunidade de atuar como professora de dança em projetos realizados pela Linyon Global Workers³.

Ao acompanhar de perto haitianos, fiquei impressionada com a força das suas histórias e narrativas, e me surpreendi com o fato de muitos terem deixado os filhos em abrigos na terra natal. A partir desse estímulo, nasceu o Criança que Dança Haiti, projeto que promove performances, ações educativas e formativas com filhos de refugiados e órfãos em Porto Príncipe.

Os relatos dos artistas que passaram pelo processo de criação/fruição de Visita Guiada, sobre suas experiências de produção de subjetividades no desenvolvimento da performance, impulsionou o desejo de mediar a performance Visita Guiada junto

³ Empresa de empreendedorismo social sediada em Curitiba que promoveu ajuda humanitária a refugiados, migrantes e apátridas de 2015 a 2019.

ao projeto Criança que Dança Haiti. Minhas questões se concentraram em perceber como crianças, vivendo nesse contexto específico, atravessariam e seriam atravessadas corporalmente pela criação-aprendizagem da performance. Capturar o ponto de vista dos próprios participantes, ao longo da experiência, e compreender os afetos desses encontros de criação-aprendizagem em estados de escuta performativa de si.

Na primeira missão do projeto, em 2017, desenvolvemos o trabalho em dois orfanatos, o Bless a Child Foundation e o Orphelianat Rose. Na segunda missão, a equipe esteve sediada na ONG Viva Rio⁴ e atendeu escolas e orfanatos que mantêm parceria com a organização. Ambas as missões aconteceram na capital haitiana, Porto Príncipe.

Já no início do projeto percebi que a escassez de bens de sobrevivência, como água, alimento, luz e afeto, apareciam não apenas nos áudios e movimentos, mas, na forma como esses corpos se apresentam ao encontro do outro – sendo esta outra: branca, estrangeira, professora – com duros vestígios de colonização e hierarquização, que revelavam crianças à espera de ordem e domesticação.

Como potencializar individualidades no ambiente em que a homogeneização é premissa para a sobrevivência? em um lugar onde todos compartilham as mesmas roupas, alimentos e utensílios domésticos? de que forma se perceber na prática da alteridade? como mediar processos artísticos pedagógicos que intencionam provocar subjetividades e autonomias completamente distintos dos processos de subjetivação de massa?

Como colocado anteriormente, no procedimento de escuta performativa de si, o primeiro ponto a ser partilhado é a criação de um ambiente de participação e envolvimento a partir da confiança. Ninguém se entrega à experiência com a sensação de constrangimento no ato performativo. Percebo que tal pensamento se aplica a qualquer ambiente de aprendizado da dança, institucional ou não, formal ou não. Há um trabalho de mediação na construção de um chão de confiança. Entender o verbo confiar como um tipo de estado corporal é imprescindível para provocar estados permeáveis à instabilidade. Aqui novamente foi necessário recorrer à delicadeza de adentrar ambientes específicos, para provocarmos o primeiro estado de corpo do

⁴ Organização brasileira não governamental convidada pela ONU a apoiar o governo haitiano com os primeiros socorros e segurança da população após o terremoto de 2010. Hoje oferece oportunidades no país caribenho com projetos sociais, ambientais e culturais.

procedimento de escuta performativa de si, que chamo de **corpo em estado de permeabilidade**.

Depois de visitar os orfanatos e capturar lógicas de funcionamento e relação das crianças com seus cuidadores, com o espaço e entre elas, escolhi iniciar o processo com a apresentação de uma performance chamada “Teoria da Gravidade”.⁵ O impulso foi de inaugurar um ruído criativo, em que movimento, imagem, forma, cor, gravidade, instabilidade e estranhamento espalhassem um perfume do que poderia acontecer. A partir desse primeiro encontro, jogos de improvisação e performances brincantes instauraram sinergia no coletivo, horizontalizando afetos e encorajando a aposta no processo.

A escolha das atividades passa pela disponibilização do corpo em propostas de autopercepção que possibilitam a interação e a exploração espacial por meio dos movimentos e dos sentidos. A partir dessas práticas, passei a provocar a organização de **corpos/pensamentos em estado de improviso** buscando relação direta com aquilo que as crianças concretizavam em suas experiências diárias, tais como, dançar como se fosse o vento, ou com a experiência da performance “teoria da gravidade” e a concretização do brincar-dançar com a materialidade de um balão de ar. Dessa forma, já era possível rastrear desejos individuais e coletivos, vibrar com eles e farejar possíveis caminhos para a criação de Visita Guiada.

FIGURA 6 - AGORA VAMOS FECHAR OS OLHOS E DANÇAR COMO O VENTO.



FONTE: A autora (2017)

⁵ Performance de dança criada em 2015 que aproxima urbe, observação e gravidade, conectando lembranças do imaginário do espectador. É criada por Raphael Fernandes, coreógrafo, arte educador e pesquisador que transita entre as artes cênicas, plásticas e urbanas.



No desenvolvimento do procedimento de escuta performativa de si, as perguntas direcionadas às crianças também foram configuradas de forma a respeitar aquele contexto. Ao longo do processo elas foram convidadas a pensar, escrever, falar, mover, brincar com questões que abordavam o que gostam de fazer assim que acordam, o que querem ser quando crescer, o que as deixa com muita raiva, o que gostam de fazer na escola, o que acham que as pessoas mais precisam no mundo, do que mais têm medo, do que gostam de brincar, com quem mais brincam, qual foi o dia mais feliz da sua vida, se pudessem tirar alguma coisa do mundo o que seria, música favorita, o que as deixou muito feliz naquele dia, qual história na sua família que não gostou de ouvir, se pudesse entrar numa piscina cheia de coisas a escolher, o que seriam?

Neste contexto de testagem do procedimento, vivencio mais uma vez, a noção sistêmica e impermanente da aprendizagem, na qual lidamos com a falta de controle e convívio com o caos a todo instante. Diferentemente do processo com os artistas, muita das respostas do questionário voltado para as crianças surgia ao longo do aquecimento para uma atividade, em meio a alguma refeição, quando fazíamos penteados uns nos outros, lançávamos aviões de papel do telhado... Como descrito anteriormente, no procedimento de escuta performativa de si tenho nomeado essa observação de estratégias de distrações das verdades encarnadas para provocar **corpos em estado de comprometimento distraído de si.**

FIGURA 7 - VOAR COMO AVIÕES DE PAPEL. BLESS A CHILD FOUNDATION.



FONTE: A autora (2017)

Essas rápidas ressonâncias de devires são importantes ao processo, e estar atendo aos estados corporais que as crianças revelam ao mergulhar em sua biografia é fundamental para a roteirização da performance.

[...] mas a aprendizagem está para além de qualquer controle. A aprendizagem escapa sempre. O aprendizado não pode ser circunscrito nos limites de uma aula, da audição de uma conferência, na leitura de um livro, ele ultrapassa todas essas fronteiras, rasga os mapas e pode instaurar múltiplas possibilidades. (CRUZ, 2008, p. 1036).

Depois de finalizada essa primeira etapa, apresentei a minha versão da performance *Visita Guiada* na língua materna das crianças, em crioulo, com a tradução realizada com a ajuda de haitianos ainda em Curitiba. A ação causou grande estranhamento nas crianças ao me ouvirem falar em crioulo haitiano pela primeira vez depois de alguns dias do processo iniciado. A aproximação e familiaridade da língua foi fundamental nessa altura do processo, pois o contexto sonoro em que a performance é apresentada está intimamente relacionada a sua memória sensitiva e gestual, especialmente nesse caso, quando a distância de contexto sociocultural estabelecida entre mim e as crianças era enorme.

O antropólogo francês David le Breton nos ajuda a compreender os condicionantes culturais e sociais que modelam a corporeidade humana através da fala⁶, de acordo com ele o ritualismo social da comunicação cria seus próprios atravessamentos e corporalidades e pessoas de culturas diferentes vivem em mundo sensoriais distintos. “Da mesma forma que existe uma língua materna, há uma corporeidade materna, aquela de acordo com a qual o sujeito está mais acostumado a viver sua relação física com o mundo” (LE BRETON, 2009, p. 41). O rosto e o corpo das crianças se acendem, articulando instâncias de subjetividade, ato que facilita acessos para expansão das potências e forças de existência. O mesmo aconteceu com dois jovens da Síria em situação de refúgio para quem apresentei *Visita Guiada* em árabe, na Grécia.

⁶ Definição de fala usada aqui é defendida por Manoel Luiz Corrêa como o ato de concretização do uso da linguagem, faculdade própria do ser humano de produzir sentido, tendo, portanto, uma abrangência universal que engloba todas as formas de comunicação, incluindo as verbais e não verbais.



Mwen te gade nan syèl epi mwn te pans
renmen rive lwen nan syèl la, danse avè

Alo ! Kòman nou ye ?

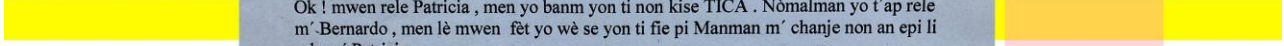
Sa bon anpil pou nou la ! Nou pral rete ansanm pou 3 minut . Men avan mwen prezante m' , mwen bezwen konnen si nou tandem . Si nou tandem , fèm yon siy , leve men nou byen wo . *Amen mwo!*

Ok ! mwen rele Patricia , men yo banm yon ti non kise TICA . Nòmalmman yo t'ap rele m' Bernardo , men lè mwen fèt yo wè se yon ti fie pi Manman m' chanje non an epi li rele m' Patricia .

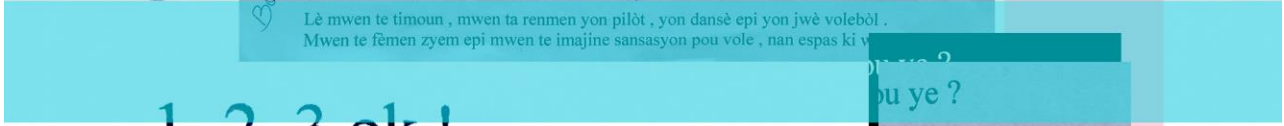
Dansè , manman mwen ki se gid Touris , te fèt nan Rio de janeiro , TRE lwen isit la , mwen gen 2 frè , yonn nan yo trè amèdan , lòt la se bon bagay . Mwen renmen Bri fèy sèk ke y'ap pile a tè , mwen renmen fè jwèt tè , amidon ak sant gazolin . (Respirasyon)

5 segundos
Mwen bon nan Kèk bagay ! yonn nan yo se kenbe sekre !!! Vini la , avanse pi prè mwen . Pi prè , Pi prè , vini tou prè mwen pou okenn moun pa tande ! mwen pral di nou yon ti koze . Mwen rayi bannann mi ! mwen rayi fredy ! mwen rayi bliye kèk bagay ! mwen rayi pa konn chante ! mwen rayi rayi rayi lè lapli ap tonbe nan jou pou mwen ale nan plaj !!!
CHAO

Belle
Lè mwen te timoun , mwen ta renmen yon pilòt , yon dansè epi yon jwè volebòl . Mwen te fèmen zyem epi mwen te imajine sansasyon pou vole , nan espas ki v



Ey
Kon
pra
men yo ! Sa
yo fèmen



1, 2, 3 ok !

Kisa nou panse ki egziste

estalo dedos

Bon, menm jan nou te ge

bagay ki gen mouvman n

moun ap pale , pafwa yo

mouvman machin yo , m

mouvman 1,2,3 ok!

O kisa kita egziste aprè syèl ?

ou ye ?

u nou la ! Nou pral
wen bezwen konner
vo . *Amen*

Patricia , men yo b
nen lè mwen fèt yo

n mwen ki se gid T
e , yonn nan yo trè a
e a tè , mwen renme

n Kèk bagay ! yonn
e Pi prè , vini tou prè
e . Mwen rayi banna
rayi pa konn chante



PAUSA

6

Como discutido no primeiro capítulo, é importante a apresentação da performance acontecer apenas depois de finalizado o processo de escrita textual das crianças, para não influenciar seus próprios processos. Essa é outra característica que se repete em todos os ambientes de criação, independentemente de suas configurações.

A partir de então é chegado o momento mais artesanal da construção da performance, em que me reúno individualmente com cada criança para gravarmos os áudios da produção textual, ouvirmos e construirmos juntos a dramaturgia para as narrativas. Esse estágio, que nomeio de **corpo em estado de voz de si mesmo**, foi o que mais me surpreendeu no Haiti. A reação das crianças ao ouvirem a sua própria voz pela primeira vez foi algo novo para mim. Acredito que esse estranhamento não se deu pela falta de acesso a tecnologia, o que de fato existe, pois são crianças que não tem familiaridade com aparelhos de som e fones de ouvido, lembrando que onde moram não existe energia elétrica.

Mas o que me chamou atenção, foi notar a reação de surpresa das crianças ao perceberem que estavam sendo ouvidas. Que suas histórias seriam escutadas por outras pessoas. Que sua própria voz ecoava no ambiente e causava reações ao seu redor. Parecia que, por um instante, os mecanismos de sujeição e abjeção nos quais estão inseridas eram suspensos.

Aqui retorno à discussão que concerne ao artista-performer-docente. Seu trabalho está em considerar as forças que atuam continuamente no ambiente e em perceber seus atravessamentos na construção de subjetividades.

Processos artísticos que se criam atentos aos efeitos que perturbam o corpo são aqueles que só se fazem em interdependência, em que a presença e o sentido do trabalho são produzidos na troca entre os modos de sentir e habitar circunstanciais. (ROEL, 2019, p. 44).

Tão logo colocavam o fone no ouvido, suas respirações cessavam, os olhos pausavam e o corpo se reorganizava em diferente estado de prontidão. Em uma dessas vezes, um menino esguio de olhar atento, com mãos e pés maiores do que a proporção de seu corpo, me disse ao colocar os fones no ouvido “eu tenho voz!”, olho para ele e respondo “Sim, essa é a sua voz!” ele segue: “e alguém vai querer ouvir o que eu vou dizer”? continuo: “imagino que sim, dá uma olhada para toda aquela gente lá atrás curiosa para saber o que fazemos por aqui”.

FIGURA 8 – C. AO OUVIR A PRÓPRIA VOZ PELA PRIMEIRA VEZ.



FONTE: A autora (2017).

Essa pergunta segue ecoando a cada vez que inicio um processo de criação de Visita Guiada. Também ressoa a cada vez que eu realizo a minha própria performance e entrego o fone nas mãos de alguém, aperto o *play* e dou quatro passos sentido atrás para iniciar. “O que as pessoas vão ouvir do que hoje tenho a dizer?”.

Meu nome é M., tenho 12 anos e eu nasci em Jeremi. Não me sinto grande para ainda gostar de pular corda, jogar bola ou brincar com crianças menores. Quando crescer eu quero ser enfermeira para poder cuidar das pessoas, eu gosto de cuidar das pessoas. Eu tenho dois irmãos, um mais velho e outro mais novo. Moro com a minha mamãe, minha tia, meu tio, um primo, uma prima e meus irmãos. Todo dia quando acordo faço a mesma coisa, lavo o rosto, escovo o dente, tomo banho e coloco minha roupa. O dia mais feliz da minha vida é sempre meu aniversário, quando minha mãe deixa eu sair de casa. Eu acho que o que as pessoas mais precisam na vida é o dinheiro, porque você precisa dele para fazer tudo. Você pode usar o dinheiro para fazer tudo o que você quiser. A coisa que eu mais gostaria de ter no mundo é uma casa. (VISITA GUIADA, M., 2017).

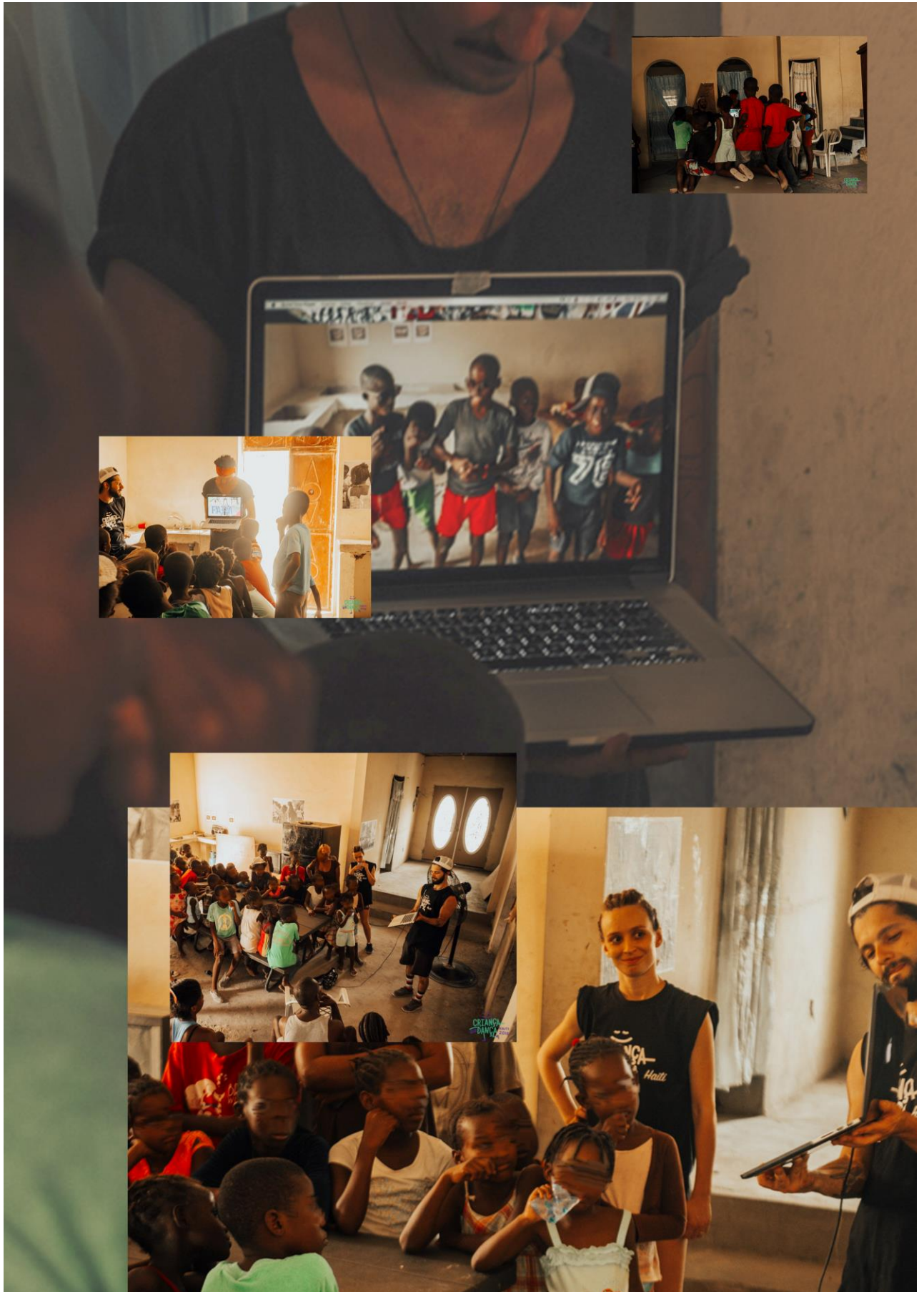
FIGURA 9 - QR CODE PARA VISITA GUIADA, M. PROJETO CRIANÇA QUE DANÇA HAITI.



FONTE: A autora (2019)

Depois de concluída a fase de escuta e compartilhamento dos áudios, alinhamos, de forma coletiva, a dramaturgia para a gravação. Nesse ponto discutimos o ambiente “locação” da filmagem, o “figurino escolhido”, se existirá algum “adereço performático” para compor a cena e como esse será explorado no/com o corpo, as dinâmicas dos gestos, o tipo de plano, ângulo a ser filmado, se haverá trilha musical de fundo ou como provocadora de estados corporais. Nessa fase está deflagrado o **corpo em estado de escuta performativa de si**, e as crianças se sentem altamente motivadas ao se sentirem pertencentes ao processo.

Na missão de 2018 tivemos a chance de retornar ao Orfanato Bless a Child Foundation com os vídeos produzidos em 2017 editados. As crianças que haviam participado da performance no ano anterior não tinham tido a oportunidade de assistir às suas próprias criações finalizadas, com os cortes, trilhas e efeitos escolhidos. Foi um importante momento para entender a forma como as crianças testemunham o produto final de seus processos de criação da performance. Por fim, ao compartilhar desse momento, se tornou ainda mais evidente que a experiência do contato e fruição artística somada à oportunidade de produzir sua própria performance, amplia a potência para um olhar diferenciado nos modos de perceber e viver, especialmente quando as histórias de vida são negligenciadas em culturas nas quais políticas públicas de inclusão social são compreendidas como privilégios.



Outro ponto a ser partilhado é a percepção que construo a cerca do funcionamento social e o conceito de inclusão predominante nestas comunidades ao longo do processo de criação. À exemplo de nossa rotina durante a missão de 2017, ao chegar nos abrigos, pedíamos aos cuidadores para que reunissem as crianças para o início das atividades. Apenas no terceiro dia de trabalho identifiquei a presença de três crianças com deficiência em um dos orfanatos, no momento de intervalo em que fui conhecer o refeitório e por acaso as vi. Ao questionar os cuidadores por não ter sido avisada sobre a presença delas anteriormente, tive como resposta “mas vocês haviam dito que gostariam de trabalhar apenas com as crianças”. A fala revela a falta de reconhecimento de um corpo com deficiência como corpo disponível não apenas para as atividades de dança, mas para a convivência com as demais crianças.

Na missão de 2018 tivemos a presença da artista Claudia Fantin⁷ como performer em Visita Guiada. A singularidade e representatividade de uma artista cadeirante apresentando uma performance de dança instaurou ruídos na forma segregada como os corpos com deficiência são percebidos. Os mecanismos históricos sociais com fortes vestígios de dominação construídos ali também reforçam a ideia da não validação da diferença: homogeneizar para controlar.

Ainda no Brasil, durante o processo de criação, eu e Claudia discutimos as estratégias de mediação para construção da performance direcionada à realidade que encontraríamos no Haiti, como por exemplo, a utilização ou não da cadeira de rodas durante o ato performativo e a cuidadosa escolha no conteúdo da fala ao tocar de forma sensível e subjetiva nas transformações do conceito de corpo e diversidade.

Claudia se apresentou em três orfanatos e pela primeira vez Visita Guiada foi performada para/com pessoas cegas, que ao ficarem sabendo de uma artista cadeirante se apresentando, foram até o abrigo acompanhar. O áudio em créole da artista guiou a fruição dos haitianos impulsionando outras sensibilidades, como o tato entre os corpos enquanto Claudia performava. Percebemos que, ao ampliar o enfoque paradigmático do corpo-ambiente, no sentido da construção-invenção de modos de pertencer, foi reforçada, na prática, a percepção da aprendizagem a partir da diferença. A realidade de segregação, nada oculta, encontrada naqueles orfanatos, nos convidou a instabilizar hábitos de funcionamento social, nos quais corpos com deficiência são silenciados de sua própria voz por serem considerados incompatíveis,

⁷ Bailarina da Limites Cia. de Dança, Curitiba, PR. É especialista em Artes e Ensino das artes e pesquisadora em dança e diversidade.

inadequados, indesejados em um ambiente onde barreiras físicas são uma condição de todos os espaços públicos e privados e as barreiras atitudinais são naturalizadas na negligência de existência dos corpos em seu direito de pertencer.



4.2 Visita Guiada em Atenas: corpos que se afetam

Eu desejo dança

Quando conheço jovem que precisa fugir de seu país porque nasceu pertencente a uma determinada casta e apenas por isso não tem direito à vida

Eu desejo furiosamente dança

Quando conheço criança que precisa fugir de seu país porque nasceu mulher e será forçada a um casamento quando o corpo ainda não abriga nem a si

Eu desejo vertiginosamente dança

Quando vejo menino que precisa fugir de seu país porque os pais deviam dinheiro e terras e bens e heranças e coisas e matérias e pedras que nenhum nascimento deveria valer

Eu desejo desesperadamente dança

Quando conheço crianças que fogem de seu país porque nasceram em famílias que acreditam em um Deus capaz de ofender e perturbar a ordem de quem controle precisa.

Eu desejo brutalmente dança

Quando conheço jovens que deixam seu país porque nasceram na hora errada, no lugar errado, em meio a conflitos armados por terras que deveriam ser de todos

Eu desejo dança
quando o corpo cansa
desiste
entrega
censura

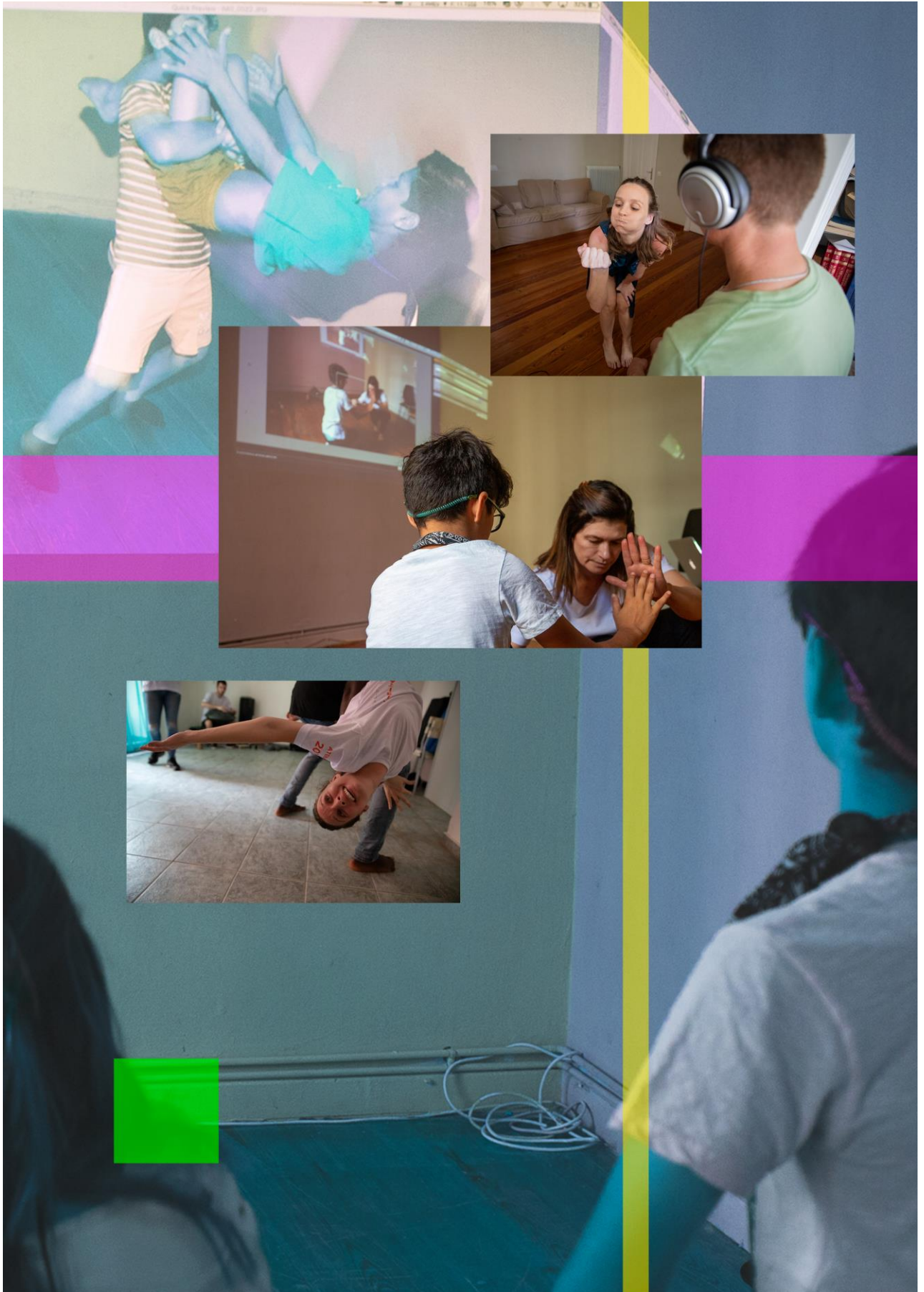
Eu carrego essas danças
E sempre que preciso
As sinto
Elas me sussurram o desejo
à dança.

(Diário de bordo pessoal, julho de 2019, Atenas)

A partir do trabalho desenvolvido com crianças em situação de vulnerabilidade, somado aos projetos artísticos realizados com migrantes e refugiados, surgiu o convite para que eu e Andréa Sérgio compartilhássemos procedimentos desta pesquisa de mestrado com pesquisadores do curso de mestrado em Antropologia da Dança (Choreomundus - International Master in Dance Knowledge, Practice and Heritage), da Universidade Clermont Auvergne/França.

Um acordo de cooperação internacional entre a Unespar e a organização não governamental THP⁸ em Atenas, Grécia, possibilitou o intercâmbio de pesquisas entre o Programa de Pós-graduação em Artes da Unespar e o International Master in Dance Knowledge, Practice and Heritage, da Universidade Clermont Auvergne, com o desenvolvimento do projeto Visita Guiada na cidade de Atenas, em que estivemos ao longo de dez dias trabalhando em três abrigos que atendem menores desacompanhados em situação de refúgio.

⁸ A instituição permanecerá em sigilo a partir do acordo de ética estabelecido entre a organização e as pesquisadoras.



4.2.1 Do ambiente: corpos em estado de desterritorialização

O contexto em que atuamos em Atenas é relatado no último relatório divulgado pela Agência das Nações Unidas para os Refugiados (ACNUR), em junho de 2020, que aponta que mais de 1% da população mundial está em situação de deslocamento forçado (uma em cada noventa e sete pessoas). A crise migratória e o fluxo de refugiados que derivam especificamente dos conflitos no Oriente Médio e norte da África, têm sido um tema central na discussão dos aspectos da crise contemporânea. Enquanto o continente europeu manifesta resistência contra o fluxo maciço de pessoas através de políticas severas de fronteiras fechadas, a Grécia desempenha um papel importante de acolhimento e recepção ao movimento migratório.

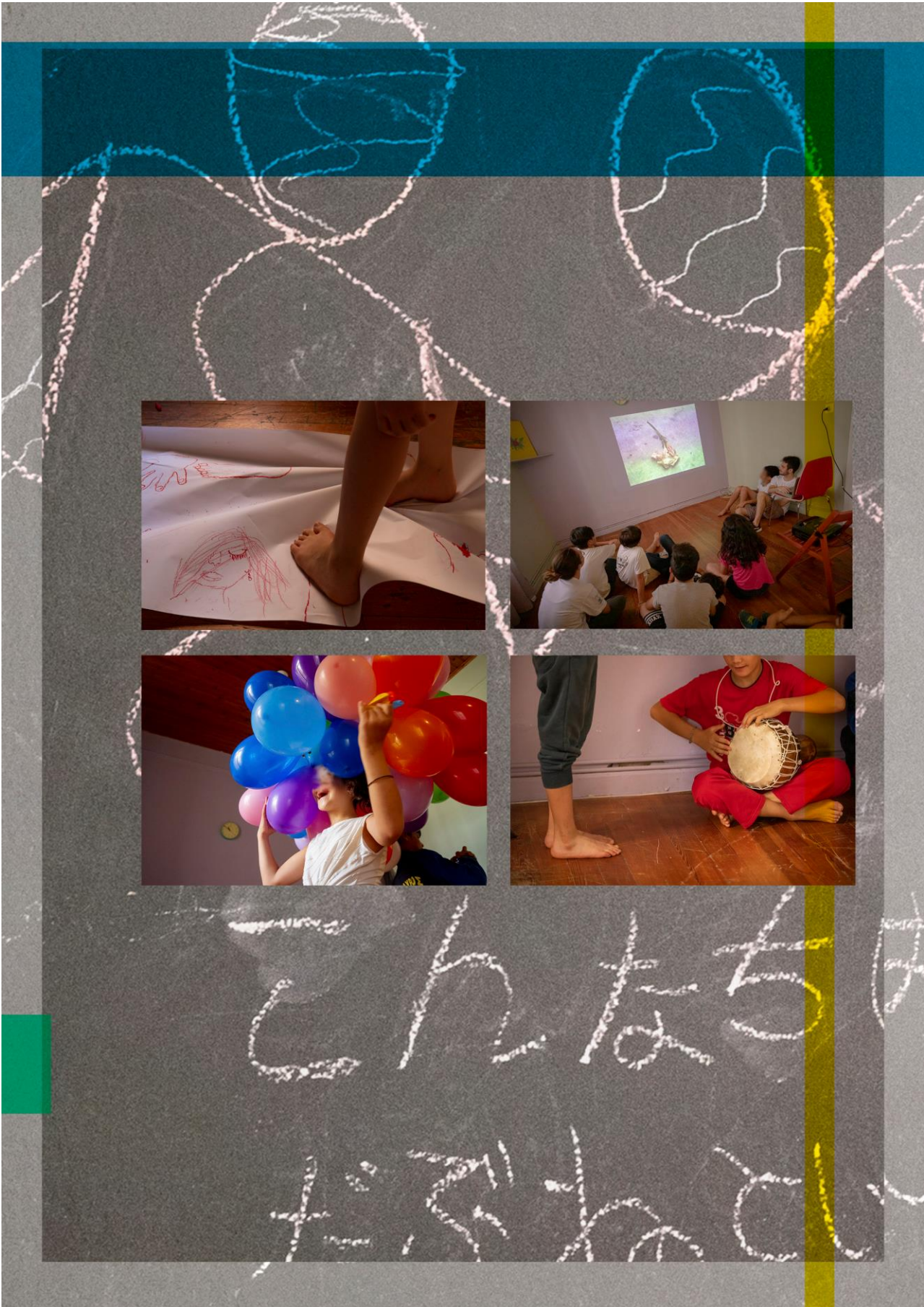
De acordo com as Nações Unidas (2016), o país recebeu mais de um milhão de pessoas em deslocamento forçado, desde o início de 2015. A localização geográfica tem papel fundamental nesse número, que inclui pessoas que entraram e atravessaram o país na tentativa de adentrar outros países na Europa. Refugiados, migrantes, crianças desacompanhadas ou separadas, apátridas e migrantes em situação ilegal fazem parte de um movimento misto de migração desencadeado por diferentes razões, tais como conflitos armados, perseguição nos seus países, catástrofes naturais, ou busca de uma vida melhor.

Apenas no ano de 2015, o número de pessoas que chegaram por mar, da Turquia à Grécia, atingiu mais de 800.000. Quase 60.000 pessoas, vindas de diversos países, vivem hoje na Grécia, segundo a ACNUR. Um terço dos refugiados que vivem na Grécia encontra-se em Atenas. Conhecida como metrópole migrante, a capital do país vem consolidando intensas ações políticas relativas às negociações sobre as fronteiras europeias e à articulação de um sistema de cooperação entre parceiros nacionais e internacionais (doadores, fundações, ONGs e sociedade civil), a fim de fornecer serviços públicos e necessidades básicas, em alta demanda, para tais circunstâncias, prover as necessidades básicas a curto prazo e abordar as questões relacionadas com a permanência de longa duração, como o alojamento, a educação, a integração social e os procedimentos jurídicos em matéria de asilo (OCDE, 2018).

O Projeto Visita Guiada em Atenas foi recebido por um desses parceiros, a THP, organização criada para atender à crise global de refugiados no seu auge, em 2015. A instituição oferece alojamento em abrigos e programas educacionais através de aprendizagem de línguas, habilidades e apoio psicológico.

De acordo com a UNICEF (2016), existem quase 27.500 crianças retidas em Atenas, das quais 2.250 estão desacompanhadas e apenas um terço está em abrigos formais. É importante salientar que as crianças não acompanhadas e separadas são uma categoria específica de migrantes e requerentes de asilo, e podem ser encontradas sob a forma do acrônimo UASC's em documentos oficiais. A ACNUR descreve o termo criança desacompanhada como "uma pessoa com menos de dezoito anos de idade e que está separada de ambos os pais e não está sendo cuidada por um adulto que, por lei ou costume, tem a responsabilidade de fazer isso" (UNHCR, 1997, p. 1).

Entre 2015 e 2016, mais de 150.000 UASC's solicitaram asilo na União Europeia e mais da metade dos cerca de 2.500 UASC's registrados na Grécia ainda estão esperando por acomodação. Relatórios recentes mostram que o sistema público sobrecarregado enfraqueceu os mecanismos de proteção à criança e levou a condições de vida inadequadas, colocando as crianças refugiadas e migrantes em risco de abuso sexual, violência e falta de acesso à educação (FRECCERO et. al., 2017). Desde 2016, a ONG THP ofereceu acolhimento e proteção a mais de 220 UASC's e hoje conta com 11 abrigos, espalhados por Atenas. Aproximadamente metade de seus funcionários também são refugiados.



4.2.2 *Dos processos de sensibilização: efeitos e afetos da transdisciplinaridade*

A partir da perspectiva apresentada, o projeto Visita Guiada chega a Grécia, motivado por perceber como a dança e a experiência performativa podem contribuir com crianças em situação de deslocamento, onde sua liberdade e identidade estão provisoriamente negadas. As especificidades encontradas nas crianças na Grécia começaram a ser enunciadas ainda no Brasil, quando eu e Andréa precisamos passar por entrevistas com as coordenadoras da ONG THP para validação do projeto.

Toda a dinâmica do trabalho, ações, atividades, performances apresentadas e questionários direcionados às crianças para a realização do processo precisaram passar por cuidadoso crivo da instituição. Diferentemente do contexto encontrado no Haiti, as crianças com quem trabalhamos na Grécia ostentavam a dignidade de quem conhece seus direitos e sabe que merece respeito.

É importante apontar que a oportunidade de desenvolver a prática acompanhada pela minha orientadora, Andréa Sérgio, contribuiu para um processo de investigação em que o debate, a crítica e a autorreflexão dilataram os fazeres, permitindo um mergulhar maduro e sistematizado na pesquisa acadêmica e feitura da performance. Também fizeram parte da equipe criativa Cayo Vieira⁹, Giovana Bertoldi¹⁰ e Vitor Bertoldi¹¹, possibilitando novas interações pedagógicas e artísticas a partir da intersecção das linguagens dança, artes visuais e música. Tal característica multidisciplinar contribuiu não apenas para potencializar o embate de forças que permeia a produção de subjetividades, mas também serviu como bússula para entendermos o envolvimento afetivo nos contextos de cada abrigo e mapear os interesses das crianças e adolescentes em suas especificidades.

As atividades foram desenvolvidas em três abrigos que recebem menores em situação de refúgio administrados pela THP, dois deles atendem meninos de 14 a 18 anos e o outro, misto, recebe crianças de 6 a 13 anos. A maioria dos jovens vinha da Síria, Afeganistão, Paquistão, Bangladesh, Kuwait, Serra Leoa, Gana e Congo. A pesquisadora da universidade da França, Bianca Beneduzzi, já havia iniciado seu trabalho cerca de dois meses antes de nossa chegada, o que facilitou a nossa

⁹ Fotógrafo especializado em registros artísticos de dança e performance.

¹⁰ Fotógrafa e *videomaker*.

¹¹ Músico, percussionista.

aproximação das realidades das crianças e o conseqüente estabelecimento de ambiente propício para o **corpo em estado de permeabilidade**.

O caráter multidisciplinar da equipe também contribuiu para a atualização da mediação do **corpo/pensamento em estado de improviso** e seu chão de confiança abordado anteriormente. A aproximação e curiosidade musical que as crianças e jovens demonstraram pelo handpan¹² apresentado por Vítor, determinou a forma de contato inicial motivado por dinâmicas corporais atravessadas pelo som, ritmo, melodia e demais qualidades sonoras, em que pudemos nos aproximar e improvisar juntos usando instrumentos, músicas e danças dos países de origem das crianças.

Saliento, ainda, que a organização dos estados de corpo no processo se dá de forma complexa e, quanto mais madura a sistematização, maior a confiança que tenho em borrar e intuir sobre os seus possíveis desdobramentos. Percebo que o questionamento deixa de ser sobre o que uma performance e seu processo de criação pode provocar em uma comunidade, mas o que pode o processo ser afetado a partir das especificidades encontradas em cada comunidade.

¹² Instrumento musical construído a partir de duas meia-conchas de chapas de aço nitretadas coladas juntas pelas bordas, deixando o interior oco e criando um formato de um óvni.



Cartografar ambientes intensos e instáveis como esses nos encoraja a adaptar os planejamentos das atividades a todo instante. Estabelecer uma trama metodológica de nexos apenas é possível com olhar afiado e intuitivo às camadas dos processos que compõem o trabalho em percurso, tentativas e erros. A busca nunca é linear, compreende idas e vindas de experimentação para permitir decisões em tempo real e atualizar acordos a partir do que se vive em campo. Como aponta Kastrup, é estar em estado de “desaprendizagem permanente” (KASTRUP, 2007, p. 151).

Nos dois primeiros abrigos fomos recebidos com entusiasmo e curiosidade. Já nas primeiras atividades os jovens demonstravam estar motivados ao que era proposto. Tal disponibilidade não foi a mesma encontrada no último abrigo.

Apesar de todos os abrigos estarem submetidos a diretrizes administrativas semelhantes, a lógica de funcionamento dos abrigos era distinta. Os funcionários de cada casa tinham autonomia para organizar o ambiente comunitário e geri-lo de acordo com suas necessidades e contextos. A maneira própria como o faziam, dirigiam e se relacionavam com os jovens acabava por afetar também as estratégias necessárias para nos aproximarmos e criarmos estados de corpo permeáveis. O modo como fomos apresentados ou deixamos de ser em alguns deles alterava como nos adaptávamos e reinventávamos os procedimentos.

Em conversa com M.K., coordenadora da THP, já havíamos sido avisados sobre a alta taxa de desmotivação dos jovens e a falta de interesse já havia sido percebida e documentada em atividades anteriores às nossas. Atentos a essa característica, decidimos dispensar tempo para cultivar o corpo em estado de permeabilidade. Perceber os interesses e desejos daqueles jovens foi fundamental para rever rotas, negociar forças e decidir em qual das mídias diversas como corpo, fotografia, escrita, desenho e música discutiríamos aquelas narrativas.

A coordenação dessas atividades, realizada por Andréa, foi de suma importância para o desenvolvimento do projeto, pois como comentado anteriormente, no momento da criação mais artesanal da performance, em que eu e Bianca nos reuníamos individualmente com cada criança para a criação da performance Visita Guiada, o restante do grupo estava envolvido com processos de criação-aprendizagem na relação entre corpo, vídeo, fotografia e música, criando interlocuções com a noção de identidade, ideia central do trabalho. Isso me ajudava a gerar material criativo para a performance, pois as atividades eram construídas em ressonância.

A possibilidade de contar com o fotógrafo Cayo Vieira em todos os momentos também modificou a maneira como eu cartografava o processo e, conseqüentemente, atuava no ambiente para emergir um **corpo em estado de permeabilidade**. Ver as fotos captadas ao final do dia de trabalho, em nosso alojamento, alimentava e reorganizava as ações do dia seguinte. Seu olhar aguçado e experiente com projetos desenvolvidos em situações de vulnerabilidade foi fundamental para criar intimidade e confiança com as crianças, deixando-as confortáveis frente às câmeras.

Ele também conduziu uma atividade em que explorava os processos de criação de imagens fotográficas, relacionando corpo, ambiente, olhar e câmeras de papelão construídas e customizadas pelas próprias crianças. Capturar recortes e detalhes de imagens do ambiente que se habita é abrir possibilidades para assentar memórias e localizar afetos. As crianças puderam experimentar a fotografia como uma extensão subjetiva de seus corpos em diferentes formas de perceber e registrar a vida cotidiana.

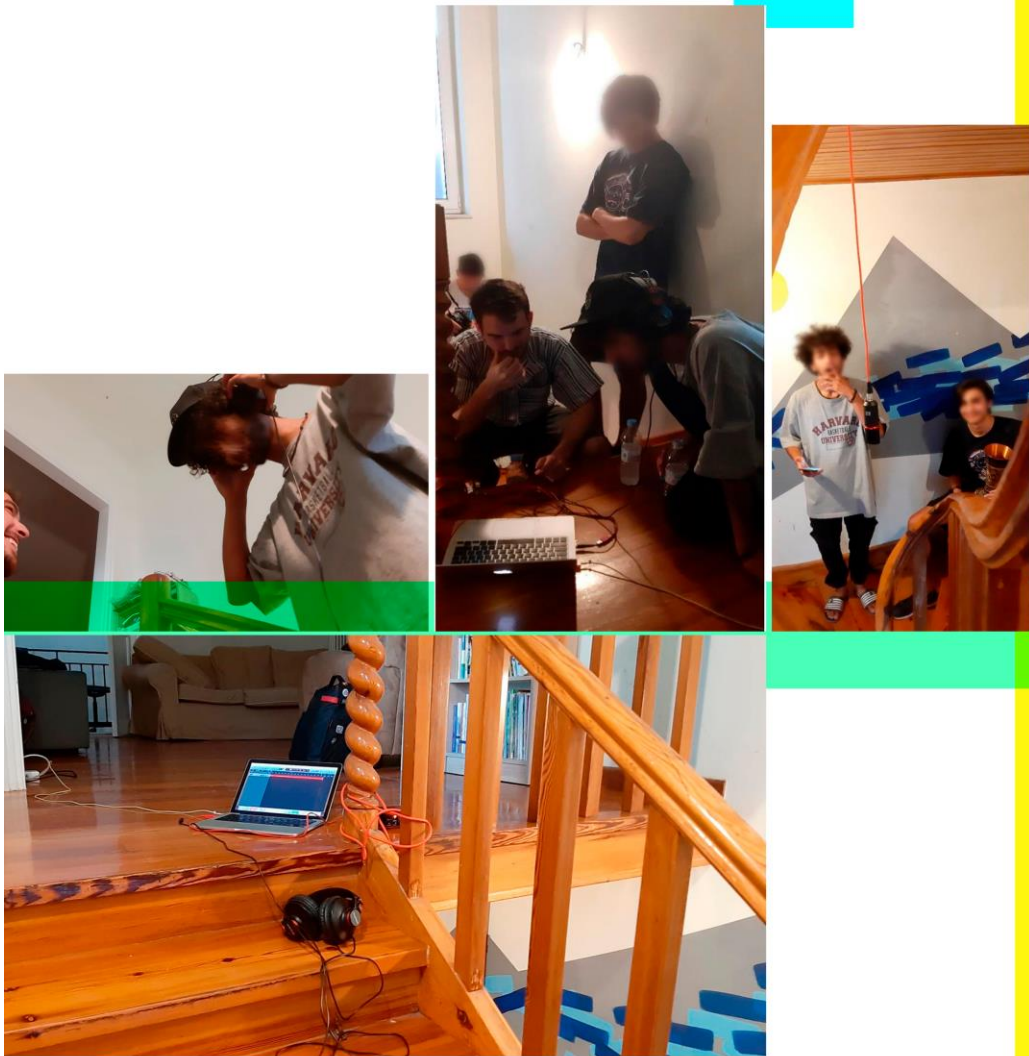
No primeiro momento, elas eram convidadas a observar o espaço ao seu redor, enquadrando-o através de uma pequena cartolina vazada, posteriormente utilizavam câmeras reais. Ao final do processo, Cayo realizou a exposição “autorretrato em dupla exposição” em que unia imagens dos rostos das crianças sobrepostas aos registros do ambiente que consideravam favoritos, realizados por elas.



No terceiro abrigo, em que identificamos maior interesse pela música, decidimos ressoar com os desejos que surgiam, atualizando na criação musical a centralidade da criação-aprendizagem em relação à noção de identidade. No processo, dois rapazes do Paquistão, A. e M., criaram um rap, com letra em farsi¹³, de autoria própria, que foi dirigido musicalmente por Vítor. No desenvolvimento do trabalho, Giovana percebeu o interesse do grupo pelo vídeo e coordenou a direção de fotografia, que se transformou em um vídeo clip gravado no próprio abrigo.

Os rapazes participaram da escolha da locação, a escada principal da casa, e Vítor ficou responsável por microfonar o ambiente para a gravação. A. e M. ensaiaram com antecedência, se prepararam para a gravação e se mostraram exigentes com a qualidade do material captado, pedindo para regravarmos diversas vezes até atingirmos a melhor versão. Após edição do material, reunimos os jovens desse abrigo para apresentar o resultado final e realizarmos o fechamento das atividades. A sensação de orgulho pelo material artístico produzido e a chance de poder compartilhá-lo com os demais jovens da casa foi notada não apenas por nós, mas também pela equipe que lá trabalhava, que no último dia comentou conosco sobre os impactos dessa criação musical, na língua materna dos rapazes e na demonstração de integração e felicidade desse grupo, há muito tempo não visto por aqueles funcionários do abrigo.

¹³ Idioma do subgrupo das línguas iranianas, também usado em algumas regiões do Afeganistão.



4.2.3 *Da experimentação de si: políticas de subjetivação*

Já nos primeiros encontros eu e Andréa detectamos o quanto crianças e jovens expostos a situações de refúgio e abrigo estão submetidas a práticas de homogeneização e contato com culturas de massa de forma precoce. Como estivemos no período de férias escolares de verão, nos deparamos, no abrigo 1, com 15 crianças, de oito nacionalidades distintas, confinadas por dois meses em uma casa de aproximadamente 250m², sem atividades ou qualquer rotina programada. A única organização temporal que havia e ilustrava as paredes era o horário das refeições com os respectivos cardápios.

Entre o *croissant* com nutella, oferecido na parte da manhã, e a salada grega com mussaca, servida na hora do almoço, as crianças se entretinham com seus próprios aparelhos celulares, com livre acesso à internet e nenhuma restrição de conteúdo. O extremo rompante social e territorial ao qual eram expostas pareciam ser amortizados com os olhos refletindo a luz eletrônica em seus pequenos rostos. Tela ópio. Luz entorpecente. Aparelho anestesia. Mais do que um sedativo ao tédio, o acesso irrestrito à tecnologia revelava um perigoso dispositivo de padronização de desejos e consumos.

É sabido que a infância se apresenta como momento oportuno para entender a dimensão da linguagem verbal/corporal na criação de subjetividades, ainda assim a “criança faz parte de um grupo minoritário que não tem lugar de fala e dificilmente é ouvida, não encontrando espaço para falar sobre si” (GOUVEIA, 2019, informação verbal).¹⁴ Estudos da infância mais recentes discutem o encurtamento/desaparecimento da infância na contemporaneidade e apontam como um dos fatores desse fenômeno, as transformações sociais próprias de uma economia neoliberal e seus efeitos psicossociais.

Relacionam ainda os efeitos do acesso à tecnologia irrestrita e da educação pautada no consumo, combinação perigosa quando o esvaziamento da experiência estética sede lugar ao preenchimento da experiência virtual, instrumentalizando a infância em favor do capital. “Isso expõe as pessoas, repentina e violentamente, ao caráter ilimitado das maquinações do desejo, ao caráter de simulação das linguagens e à ambiguidade congênita dessa simulação” (ROLNIK, 2016 p. 96).

¹⁴ GOUVEIA, Maria Cristina. **Fala proferida pela pesquisadora na abertura do II Seminário de estudos da Infância**. Rio de Janeiro, 2019. Palestra.

Ao migrar de país, cultura, língua, a capacidade operatória de semiotização de intensidades a que se estava acostumada é radicalmente desterritorializada, afetando de forma significativa os pilares identitários que a constitui. Se somarmos crianças expostas a tal realidade com o acesso irrestrito a mídias de massa, não raro encontraremos um curto-circuito em seu aparato sensível e a falência de suas forças de subjetividade.

Ao ouvir as crianças em suas respostas ao questionário de Visita Guiada, pude vê-las tateando territórios em seus mapas de representação. O desenvolvimento do estágio de **corpo em estado de comprometimento distraído de si** foi outra diferença encontrada entre esse projeto e o realizado no Haiti. As crianças na Grécia pediam para modificar suas respostas a todo instante, enquanto respondiam ao questionário e mesmo depois de finalizado o roteiro. A leitura que fiz a partir de então foi a de perceber a necessidade de alterar as respostas como possíveis modos de criar e atualizar movimentos nesses mapas, inventando contornos às suas existências.

Foi desafiador lidar com as complexas e desiguais dinâmicas encontradas nos abrigos. As crianças e jovens carregavam longas e difíceis histórias antes de chegarem ali e viviam com a incerteza de saber durante quanto tempo ainda poderiam ser acolhidas de forma legal nos abrigos. Seus estados de desterritorialização pediam investimento em relações capazes de construir e/ou reconstruir seus territórios e busca por identidade.

Neste contexto, fez muito sentido compreender a criança como agente e autor social. Entender que seu discurso tem poder. Preservar o olhar atento as suas narrativas e assegurar que diferenças e individualidades tenham espaço é um importante passo para legitimação de suas identidades. A partir dessa perspectiva, foi inevitável lidar com material corporal de criação desvinculado de ideais de representatividade. Na Grécia, a textura sensível da performance se deu de modo mais potente na criação dos textos e seus roteiros que no investimento corporal da performance.

Semanas antes da viagem, eu e Bianca intercambiamos, por e-mail, características específicas de nossas metodologias, momento em que ela compartilhou informações sobre sua “pesquisa etnográfica de ação”¹⁵ (TACCHI,

¹⁵ Metodologia criada em 2002 e construída a partir da noção de imersão e engajamento de longo prazo para auxiliar pesquisas a desenvolver modos de adaptação a situações locais.

SLATER, HEARN, 2003). Tais dados foram importantes para que eu mapeasse a forma de conduzir os questionários e criar estratégias de ressonância com as crianças. Vale ressaltar que nenhuma das perguntas utilizadas no questionário com crianças do Haiti foi alterada para a Grécia. Não era meu interesse que as respostas fossem endereçadas a assuntos sobre viagem, deslocamento, falta, separação... Em conversa informal com agentes sociais que trabalhavam nos abrigos, eu havia notado a preocupação local em não rotular as crianças como “refugiadas”, como se essa fosse a única identidade que pudessem exercer.

É evidente que parte das respostas do questionário denunciavam suas histórias, como quando F., menino sírio, respondeu sobre seus medos com “som de navio e mar à noite”, ou no momento em que R., menino afegão, disse sobre o que achava que as pessoas mais precisam no mundo: “uma mãe, nenhuma criança poderia viver longe de uma mãe”.

O que me interessa discutir aqui é o direito da criança de se apresentar a partir do que deseja, de olhar para a sua história como um todo e não a partir de sua situação atual/provisória, e eu, como provocadora, tinha a responsabilidade e oportunidade de acompanhar quem desacompanhado temporariamente estava. Como a feitura de uma performance de dança pode fazer parte da educação política, estética e social a fim de garantir que as crianças tenham seus direitos enunciados e não apenas assegurados?

Em Atenas, o estágio do **corpo em estado de voz de si mesmo** teve como premissa lançar luz às vozes dessas crianças, não apenas no papel de vítimas do movimento migratório, mas vozes capazes de inventar e recriar-se a si, como quem grita pela reintegração social.

4.2.4 Do ciclo final: notas sobre tempo e memória

Ao final do último dia realizamos uma mostra videográfica, com coletânea de imagens e vídeos das oficinas, processos e resultado final de Visita Guiada editadas por Giovana. Antes desse momento, as crianças receberam fotos impressas da oficina “autorretrato em dupla exposição”, realizada com Cayo, e cozinhamos brigadeiro brasileiro para o aconchego do cinema.

A possibilidade de mostrar a própria performance uns para os outros gerou tensão e expectativa, enquanto para uns era motivo de orgulho, para outros,

provocava sentimento de vergonha e possível medo da não aceitação. R., menino afegão, já havia dito que não gostaria de apresentar a sua performance e havíamos combinado que seu vídeo não seria compartilhado, mas, ao ver o produto final das demais crianças veio me perguntar se poderia alterar uma fala do seu roteiro, pois apenas não gostaria que seus colegas soubessem que ele tem “medo de Deus”, mas que gostaria de apresentar todo o resto. Por fim, com o material de R. editado, todas as crianças que participaram de Visita Guiada aceitaram compartilhar suas criações.

Uma vez mais, atesto a importância da observação e acolhimento da diferença. Acompanhar as diversas escolhas textuais e dramáticas abre fissuras a outros fazeres e devires. Ao desenvolver um processo que viaja do indivíduo para o grupo e vice-versa reafirmo a hipótese de que a dança pode operar no processo de conscientização e reconhecimento do próprio corpo, através de uma perspectiva física que permite a criança reconhecer a si e sua localização social, temporal e afetiva. Tais processos atuam profundamente no conhecimento e nas crenças que fazem parte da noção de si e do outro. Através de ações artísticas é reforçada a noção de alteridade e individuação, sensações tão importantes que ajudam no reconhecimento ao pertencer e fortalecimento do coletivo.

A criação artística não está comprometida em promover mudanças sociais ou políticas. Mas, ao dar visibilidade aos estados de crise, expressa questões que nem sempre são visíveis na vida cotidiana. Assim, as conexões estabelecidas podem desestabilizar hábitos e crenças e apontar possibilidades. É nesse sentido que o estado de alteridade pode ser traduzido como um estado de criação. Dois exemplos que mostram isso são nomadismo involuntário e estados de exceção. Ambos são absolutamente ambíguos. De um lado, parecem imobilizar todos os processos, mas, por outro lado, como o filósofo brasileiro Vladimir Safatle (2015) sugere que o corpo indefeso é aquele que não tem nada a perder. É aquele que pode agir politicamente. (GREINER, 2017, p. 19).

No último dia tivemos a oportunidade de gravar uma entrevista com o L., jovem de Serra Leoa que participou do processo de criação de Visita Guiada. Hoje, após atingir maior idade, L. não vive mais em abrigos coordenados pela THP. Desde o primeiro dia, L. nos chamou atenção por seu talento com a dança, o desenho, a escrita e a forma como articulava suas narrativas com assuntos diversos de maneira crítica e sensível. Depois de assistir seu processo finalizado, ele pode testar o estágio do **corpo em estado de escuta performativa de si** ao performar Visita Guiada pelas ruas do centro de Atenas.

FIGURA 10 - QR CODE PARA ENTREVISTA DE L SOBRE IMPRESSÕES DO PROJETO VISITA GUIADA.



FONTE: A autora (2019)

Música e dança fazem parte do meu DNA, elas fazem com que eu seja quem eu sou. O projeto me fez expandir a minha inteligência sobre como me exponho, como me sinto, a forma como percebo a mim mesmo, também sobre meu continente, a África. Foi incrível, vocês foram demais, [...] como vou dizer? Vocês me tiraram da minha própria pele, vocês me deram a possibilidade de perceber habilidades sobre mim. Você e o seu time fizeram com que eu pudesse me expressar de muitas formas através da música e da dança. África está dentro de mim. Música e dança são transformações nas nossas vidas, para um mundo melhor, para todos, para nos sentirmos mais unidos, mais apoiados através do afeto, através da música e da dança do time de vocês. (L. sobre suas impressões do projeto Visita Guiada Atenas, 2019).

A escrita deste capítulo me convidou a questionar a forma como tenho lidado com o tempo da experiência e suas múltiplas camadas de significação. Durante alguns anos contestei o curto período de tempo em que projetos como esse e o Criança que Dança Haiti são desenvolvidos. Os dez dias de estadia sempre pareciam pouco e me perguntava como as crianças e jovens lidariam com a experiência no passar dos meses, anos.

Walter Hugo Mãe (2014) nos ajuda a entender a memória como a única possibilidade de regresso e, ao me debruçar sobre essas narrativas, venho compreendendo que o contar do tempo se faz dilatado a partir da forma como tomamos o que é vivido. As ações seguem reverberando ao mergulhar nas escritas, imagens e desenhos, mesmo um ano depois da experiência. “Aquilo que nos cria a impressão de longevidade e continuação é a capacidade de reconhecimento” (MÃE, 2014, p. 17). Identificar as sensações revisitadas ao longo da escrita atualizadas em

minhas práticas artísticas e educacionais atuais é tencionar a experiência enquanto **(re)conhecimento carne**.

Depois de já estarmos de volta ao Brasil, Bianca nos enviou comentários colhidos pelos jovens a cerca de seus pensamentos sobre dança após a participação no projeto. Me chama atenção à relação que alguns desses jovens fizeram entre dança e sua mágica “oportunidade de felicidade”. Como pesquisadora, é preciso dissecar tal magia e entendê-la como oportunidade de confronto ao reconhecimento e talvez por isso a tríade memória, afeto e alteridade tenham feito sentido ao longo de tantos anos à frente de Visita Guiada.

Reconhecer é ser reconhecido, fazer/aprender/criar/inventar/performar com o outro, e suspeito de que a felicidade surgida nos relatos seja sobre essa relação, que nada mais é do que nossa humanidade, entendida aqui como a capacidade de gerar sentidos e ter com quem dividi-los.

A humanidade é memória, e por isso é um coletivo. A humanidade implica regresso e o regresso, como bem aprendi com meu pai, é lembrar e ser lembrado. Ser gente implica os outros e os outros são a nossa transcendência, aquela que verdadeiramente nos deve preocupar. Assim, ainda que algo esteja fora de mim pode ser essencial para me completar, identificar, definir [...] a humanidade é transcendência. Ela está acima do corpo, ela está no outro, começa a existência do outro. (MÃE, 2014, p. 20).

As experiências descritas seguem criando ressonância e sentido quando recebo mensagens e ligações pelo *Whastapp*, um ano e meio depois, dos jovens refugiados que conhecemos no projeto. “Hi director Patricia! How are you and the team? We are worry about you. We have heard very bad things about your president”. Ao ouvir mensagens como essa na outra linha localizo as trocas e atravessamentos dilatados no tempo. É essa humanidade coletiva que me interessa e tem guiado minhas práticas. “Afetos só ganham espessura do real quando se efetuem” (ROLNIK, 2016, p. 31). Afetos apenas se realizam quando se reconhecem.

Contribuir para a discussão da arte como elo político na organização social contemporânea é urgente. Atuar em projetos como esse nos faz organizar **conhecimento carne** sobre o poder subversivo, potencial pensar sociocrítico e força emancipatória de um corpo em movimento, especialmente com crianças e jovens levados a viver e agir em constante estado de desapropriação. É preciso criar dúvida ao tempo e ter a certeza de que ele não se perca. Imaginar e inventar

desencadeamentos desses processos a longo prazo é pensar nos possíveis diálogos inclusivos constantes, o que precede qualquer prática de dança ou vontade de construção performativa.

Os depoimentos dos jovens e crianças senguem organizados aqui por idioma.

FIGURA 11 - DEPOIMENTOS (ÁRABE)

صباح الخير
 ادرتكم بكم جميل
 وانا تهنيء هذا السبع
 اسبب كله الناس سعيدة
 واشكر المخرجين الطويل
 وانا اتمنى ان اسير معكم
 وسراعتي الوقت
 وخصيائي المخرج
 وانا اسعدكم باليه
 عبد الله رشيد

A dança é uma coisa linda e nós a adoramos porque ela nos deixa felizes. Eu agradeço aos lindos artistas e espero me tornar um. Minhas saudações aos artistas. O meu favorito é o Abdalla Al Rashid.

جيتو ما يعرف ليو اول
 مرة برقص شوي كثير
 كان ملو كثير

Amei, mas não sei dizer porque. É a primeira vez que eu danço assim, muito obrigada, foi muito bom.

لقد كنت سعيدة جدا
 عندما كنت في
 المدرسة وانا
 انا انا انا انا
 انا انا انا انا
 انا انا انا انا
 انا انا انا انا

Na minha opinião a dança pode ser um entretenimento e um exercício. Mas infelizmente a dança tem sido usada de diferentes maneiras no meu país, não da maneira correta. É ilegal dançar. Mas isso não significa que usamos a dança de maneiras diferentes.

FIGURA 12 - DEPOIMENTOS (FARSI)

دانش یک فعالیت بسیار خوب است و
 برای سلامتی ما بسیار مفید است.
 این یک راه عالی برای استراحت کردن
 بدن است.

A dança é uma atividade muito boa e
 faz bem para a saúde do nosso corpo.
 É uma forma para relaxar o corpo
 também.

رقص در همه جنبه‌ها عالی است.
 می‌توانید آن را به عنوان یک
 فعالیت برای استراحت کردن
 بدن ببینید.

Dançar é ótimo em todos os aspectos.
 Você pode olhar para ela como um
 tipo de atividade que faz bem para o
 corpo, mas se você notar ela nos faz
 rir e isso é muito importante.

FONTE: A autora (2021)

FIGURA 13 - DEPOIMENTO (FRANCÊS)

La danse me donne
 envie d'être heureux
 et ça me permet
 d'être heureux.
 Avec les mouvements
 de la danse la santé
 de l'homme sera
 toujours positive.

Dançar me dá vontade de ser feliz. A
 dança permite que uma pessoa seja
 feliz. Através do movimento da dança
 a saúde humana será sempre positiva.

FONTE: A autora (2021)

FIGURA 14 - DEPOIMENTO (HINDU)

दुर्गा मन्त्र
 लक्ष्मी
 दुर्गा मन्त्र
 दुर्गा मन्त्र
 दुर्गा मन्त्र
 दुर्गा मन्त्र

Eu me sinto bem dançando, pois
 quando dançamos fazemos os nossos
 ancestrais mais felizes.

FONTE: A autora (2021)

FIGURA 15 - SALA DE ESTAR ABRIGO 3



FONTE: A autora (2021)

4.3 Visita Guiada em suspensão social: a escrita dos corpos em estado de confinamento

A partir da perspectiva do confinamento, decorrente da condição de restrição do convívio social pela pandemia de COVID-19, iniciada em 2020, foi inevitável atualizar as práticas da pesquisa em andamento. Em meio a crises ou a estados de vulnerabilidade, sejam eles provocados pela falta de acesso a bens de sobrevivência, cerceamento à liberdade ou enclausuramento forçado, é comum aprisionarmos nossa percepção de mundo e a relação com o sentido das coisas.

Alguns artistas que haviam passado pela experiência de criação de Visita Guiada me buscaram com o desejo de atualizar suas criações a partir do dito, novo normal. As instabilidades, agonias e incertezas provocadas pela frágil situação mundial diante do acontecimento da pandemia, despertaram o desejo em reconfigurar uma visão caleidoscópica da própria vida: entender o estado performativo como estado capaz de acolher o presente, compor com o que se tem e criar uma narrativa poética dançada da própria existência.

Ao atualizar os textos, áudios e movimentos, pude acompanhar a recorrência dos estados de corpo sistematizados na recriação da performance. A relação natural de afeto construída a partir do chão de confiança permitiu a ativação de zonas de desconforto que evidenciaram a potência da vulnerabilidade dos corpos, tão importante e presente diante da nova situação de isolamento.

A sociedade contemporânea nos exige constrangimento frente à vulnerabilidade e a rápida adaptabilidade as situações diversas nos é cobrada como um dever. Dessa forma, poder compartilhar escuta performativa, ainda que virtualmente, se apresentou como um modo de resistir, unir e captar forças. Ceder espaço às fraquezas e dúvidas e apostar em um campo de aprendizagem inventivo. “É importante sublinhar também que quando nos situamos no campo da invenção não estamos no domínio da espontaneidade. A aprendizagem inventiva não é espontânea, mas sim constrangida, não apenas pelo território que já habitamos, mas também pelo presente que experimentamos” (KASTRUP, 2007, p. 23).

Falar sobre a própria história no momento presente é poder voltar para ela quando preciso. Conseguir gerar significâncias e previsões de si no futuro se tornou item de sobrevivência ao longo de 2020-21. Dar voz a si é também ter para onde voltar.

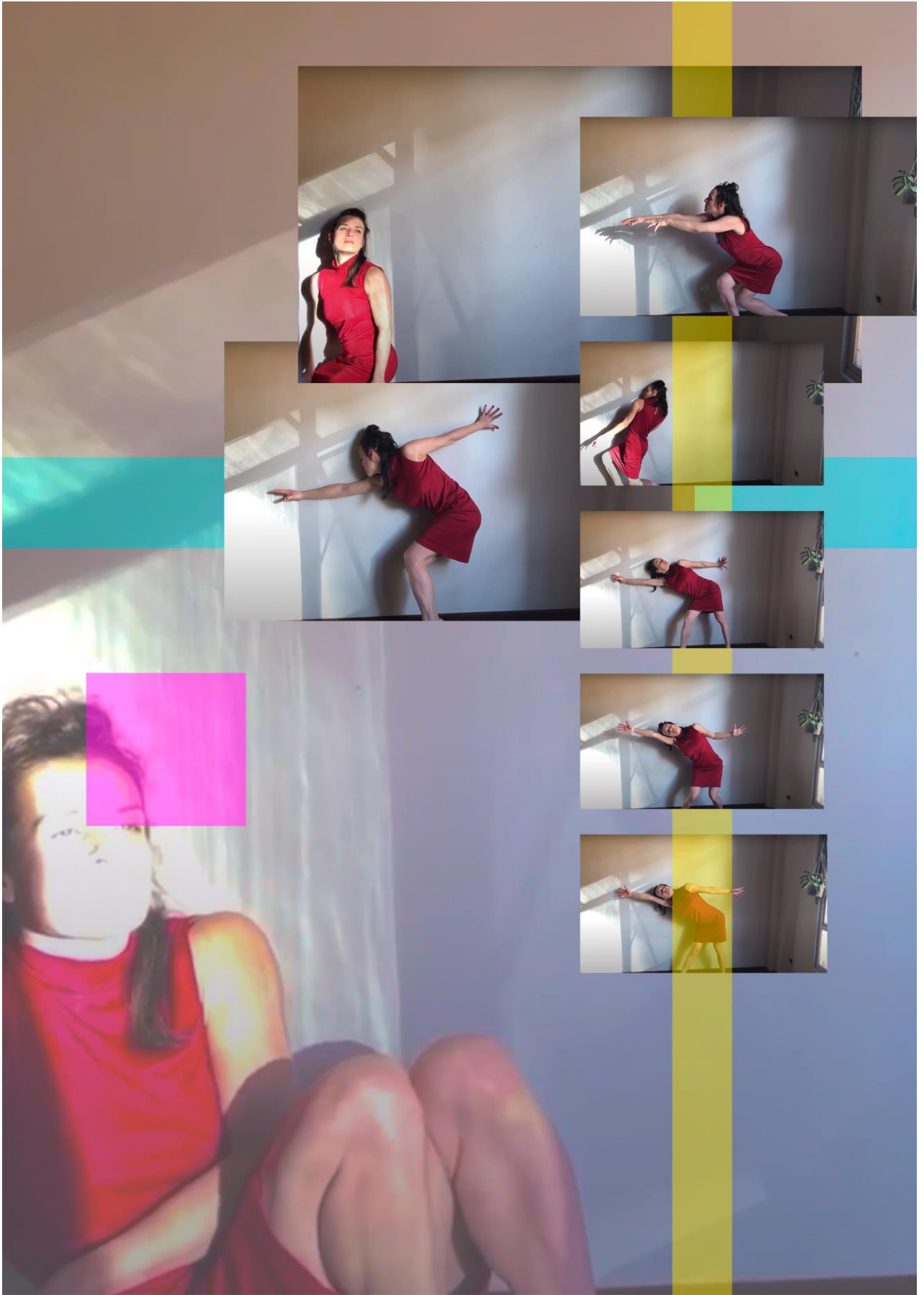
Por meio de encontros à distância via zoom, fantasiávamos novas e possíveis realidades a partir de fragmentos de dança que se reorganizavam em cotidianos recortados em telas, costurados com doses de humor e conexão virtual. Registros imagéticos, sensoriais e textuais trocados ao longo dos primeiros 150 dias de confinamento doméstico serviram de chão para a construção de estados corporais potencializados e recriados na conexão.

A compreensão de não podermos viver as relações no campo da presença nos convidou a um deslocamento forçado a outros lugares. Foi preciso fazer da casa o corpo e encarar o seu limite se confundindo com o espaço da casa. Com presenças reclusas e expostas a janelas virtuais, perceber a dimensão do próprio corpo nunca foi tão exigido. Visita Guiada nesse contexto ajudou a capturar a representação de si através da presença documental da existência. Apesar de tudo, havia movimento a partir de sensações confinadas a gerar criação-aprendizagem em pulsão de força de vida.

Ao mergulhar nessa geografia de afetos, assim como nas outras experiências compartilhadas anteriormente, não nos interessava revelar ou auto explicar as sensações de cada artista durante o confinamento, mas, acolher o caráter infinito de processos de produção de sentidos, gerados pelo desejo, sonho e expansão da vida deslocada dos territórios costumeiros. Visita Guiada em estado de confinamento propunha, portanto, que os artistas atuassem como numa revolução pela escuta do sensível. Falar sobre si e ouvir a própria voz para lembrar da capacidade humana de

atravessar os corpos (de si próprios e dos outros) em criação de realidades dançadas como forma de reexistir.

Há cento e trinta e sete dias o meu pensamento não tem vírgulas. Falta de ar. Já pirei, já risquei a agenda, já fiz aulas de ballet, improvisação, ukulele, mixologia, gyrotonic, yoga, cosmetologia, gerenciamento de bares na crise. Já dei aula on line. Já enchi o dia, já enchi a cara. Já dormi dias seguidos. Já vi Kislovski, Bergman, Fellini, Almodóvar, Polanski, Tchaikovsky. Já cantei, já bati panela, já dei nome para objetos, já sei exatamente em que horário o sol bate em cada cômodo da casa, já juntei bolinhas, perdi coisas que eu mesma guardei. Já joguei macarrão na parede da cozinha para ver se grudava. Me arrisquei a compor uma música. Já falei sozinha só para ouvir minha voz. Já li muitos livros e não acabei nenhum. Já lembrei que esqueci. As duas vezes que fui ao mercado trouxe plantas para ter alguém vivo aqui além de mim e que demandasse cuidado. Já ouvi música de todos os tipos. Vi teu like. Descobri quantos fios de cabelos caem e a velocidade vertiginosa com que os cabelos do corpo crescem. Sonhei muito e tive pesadelos também. Já fiz faxinas homéricas. Agora eu não tomo banho, esterilizo. Nunca mais dormi na minha cama, só no chão da sala. Senti saudades de muita gente. De ninguém. Chorei para caralho. Enfiei a cara na janela para sentir o vento na cara, para tomar chuva. Percebi que nunca bebo água. Fome tenho pouca, desejos tenho muitos. Já me senti todo mundo. Já me senti sozinha num barco sem terra a vista. Já meditei, joguei tarô. Já tive medo. Já decorei os defeitos da pintura do teto. Já me arrumei para não ir a lugar nenhum. Já esperei. Algumas vezes fiz sozinha, já mudei as coisas de lugar. Já senti frio e não levantei para pegar a coberta. Já quis atravessar a parede. Já encontrei coisas que eu não lembrava que tinha nos armários. Em mim. E isso vai longe. Há cento e trinta e sete dias meu pensamento não tem vírgula. Falta de ar. (VISITA GUIADA, artista A. A., 2020).



5 CONSIDERAÇÕES PARA PRÓXIMAS VISITAS

Com os caminhos traçados ao longo da pesquisa e o tensionamento dos eixos: processo criativo, alteridade e aprendizagem, começo a apontar os contornos finais da dissertação aliados às novas vontades de continuidade no fazer da performance. Meus próprios processos como artista, docente e provocadora se atualizam a partir da verticalização da pesquisa, possibilitando desdobramentos artísticos e pedagógicos na extensão e interdependência entre teoria e prática.

Cada encontro de criação-aprendizagem de Visita Guiada acompanhou a oportunidade de me desconhecer e reconhecer como criadora e professora. O exercício do pensamento acadêmico a partir da performance fez com que eu analisasse as lógicas que já escolhi e escolho hoje para compreender a dança que faz sentido para minha vida. Perceber os caminhos e pulsá-los juntos na escrita me fez olhar com honestidade e acolhimento para a trajetória que venho construindo e sustentando como artista e docente.

Ao lidar com os diversos materiais visuais para a construção dessa escrita fui capturando as forças que ressoavam das imagens, áudios, vídeos, e acessando a minha memória. Como consequência da escolha cartográfica, a forma de escrita da dissertação se apresentou como um mapa móvel, em que a experimentação das lembranças de construção da performance me levou há dezesseis anos atrás, quando as motivações iniciais já ecoavam corpo.

Lembrei de quando talvez tenha surgido o primeiro estímulo para a criação de Visita Guiada, ainda dez anos antes de sua estreia. O episódio aconteceu em 2005, enquanto vivia em Amsterdã e fui a Hanôver, na Alemanha, fazer uma audição para o *Staatsballet Theater*. Rememoro os três exaustivos dias de provas práticas de dança clássica, contemporânea, *pas de deux*¹⁶, improvisação e repertório da companhia. Havia bailarinos(as) do mundo todo, que tinham sido convidados(as) por pré-seleção de currículo e lembro da tensão que existia nos corpos ao serem eliminados ao final de cada fase.

As imagens foram sendo recriadas em detalhes, assim como a minha sensação em estar ali, desde a textura da camurça cinza que levava meu número de

¹⁶ Na terminologia do ballet clássico é um nome utilizado quando bailarinos dançam juntos, realizando assim um passo a dois.

identificação no peito, ao tom de voz usado pelos *maitres*¹⁷ que lá estavam para demonstrar os repertórios. Ao final da última fase, recebi a notícia de não ter passado, de acordo com o diretor eu havia ido muito bem em todas as fases, mas estava “*too much green*” para compor o elenco.

Lembro de estar habituada ao ritmo de audições e, entre o passar e não passar, eu já atentava para as lógicas de acontecimento dos processos seletivos para companhias profissionais. Sabia a roupa que deveria vestir para audicionar a diferentes tipos de diretores(as), o lugar na barra para estar e como me posicionar espacialmente em cada momento.

O diretor também disse ao final que eu havia decorado muito rápido todas as sequências do repertório no primeiro dia, o que chamou atenção, mas não apresentei a mesma rapidez na última fase. Naquele momento entendi que talvez tivesse que regular até o tempo com que decorava e corporalizava as sequências. Enquanto pensava em todas as possíveis estratégias para as próximas audições tomei a decisão de ir ao museu de arte contemporânea *Sprengel Museum*, já que ainda havia algum tempo para o meu trem de volta a Amsterdã.

Cruzava as salas de exposição da galeria pensando na audição e em como seus códigos e distribuição de fases não pareciam fazer sentido para a construção de um corpo de baile artístico, em como o fato de terem bailarinos(as) do mundo todo em um único estúdio não era sequer aproveitado. No último dia da audição, mesmo com um grupo pequeno de dez bailarino(as) para três vagas, não houve momento para essas pessoas se apresentarem enquanto artistas ou falaram sobre si. Sempre acreditei existir uma compreensão de mundo que só acontece na experiência da dança e nenhuma das fases de uma típica audição me parecia capaz de revelar “gentes”.

Enquanto elucubrava o acontecido, três metros depois, entrei, não por acaso, em uma sala de exposição em que havia 20 fones de ouvido pendurados no teto ao centro do espaço e, em uma das paredes, 20 mini televisões com 20 pessoas narrando suas histórias sem som. O colocar de cada fone nos convidava a encontrar a imagem do possível personagem na tela que narrava a história. Concluo essa passagem ao dizer que perdi o trem de volta quando permaneci por horas acompanhando “gentes” e suas narrativas. O estado de encantamento e a

¹⁷ Profissional responsável por dar aulas e remontar obras coreográficas. Faz parte da equipe artística para manutenção de repertório em companhias de dança.

possibilidade de gerar sentido a um corpo que enquanto dança se ressignifica nascia ali.

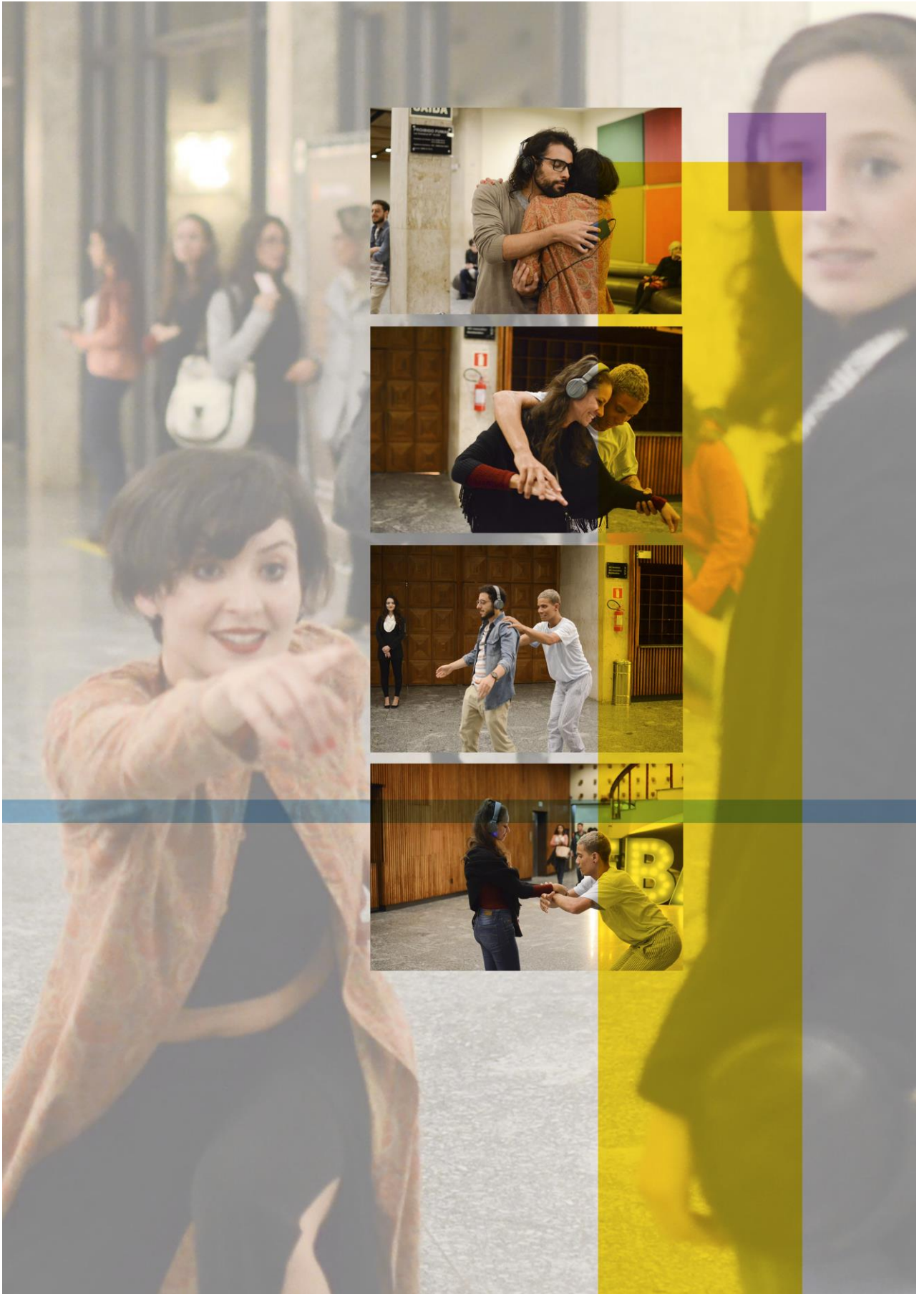
Organizar nove anos de prática em uma dissertação foi um acontecimento de retorno à casa, ainda que ela já fosse outra. Escrita de prática, experiência, academia, mas sobretudo uma escrita multiplicação de si, atravessada pelos ambientes, contextos e “gentes”. Percebo a conclusão desta etapa com vontades que pedem passagem a novas travessias e expansão de horizontes. Escrever a partir da experiência transforma a própria experiência e a escrita deu relevo ao meu lugar de ouvinte.

O que fez com que eu insistisse na narrativa poética da própria existência por tantos anos? A partir da atualização, fui revendo meus territórios, limites e fronteiras como artista e docente, ampliando alianças afetivas como uma reconfiguração e revolução das relações humanas. Reconfigurar minha margem de alcance ao perturbar e alterar meu entendimento por aprendizagem performativa.

Rever presenças em relação e acordos e afinidades do mundo. A escuta performativa engaja forças que agitam o fluxo vital e fazem com que nós, como artistas e docentes, façamos o trabalho de novo e de novo e de novo. O que fazemos é uma prática e a testamos todos os dias como pensamento, escrita, movimento, palavra, performance. Há muitos modos e cada um deles altera o desejo de escuta, o que explica a insistência.

Também me recordei do fato de apenas ter conseguido criar a minha versão de Visita Guiada após quatro anos em que a performance já circulava. Realizava o processo com artistas, mas havia um bloqueio quando iniciava a escrita do meu texto. Com receio de desestabilizar a própria organização, criava versões com a mesma rapidez que as rasgava. Identificar a dificuldade em lidar com o medo de que algo nos represente eternamente me fez repensar a convicção sobre rigor e permanência. O rigor ao criar/educar se faz no dia a dia e não no para sempre. A falta de garantia nos abre.

Visita Guiada se tornou meu projeto de vida. Nossas trajetórias, minha e da performance, se borram, como uma dança desejada, planejada, mas aberta e alerta ao acaso. Alargar a escuta de si até se perceber na diferença é encarar o desafio de admitir a existência de inumeráveis mundos que nos circundam, se articulam e comunicam. Ao atualizar esses mundos, me reconheço como agente que escolhe a dança em territórios de invenções de existência.



REFERÊNCIAS

AGÊNCIA DAS NAÇÕES UNIDAS PARA OS REFUGIADOS (ACNUR). **ACNUR**. 2020. Disponível em: <<https://www.unhcr.org/history-of-unhcr.html>> e <<https://www.acnur.org/>> Acesso em: 1 jan. 2021.

ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund. **Minima moralia** (reflexiones desde la vida danada). 3. ed. Buenos Aires: Taurus, 2001.

ARANTES, Esther Maria de Magalhães. Escutar. In: FONSECA, Tania Galli; NASCIMENTO, Maria Lívia do; MARASCHIN, Cleci (Org.). **Pesquisar na diferença: um abecedário**. Porto Alegre: Sulina, 2012. p. 90-94.

BECKER, Howard Saul. **Métodos de pesquisa em Ciências Sociais**. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

BIOSHOP, Claire. A virada social: colaboração e seus desgostos. **Concinnitas: revista do instituto de artes da UERJ**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 12, p.144-155, jul. 2008.

BRANDÃO, Ana Maria. **Entre a vida vivida e a vida contada: a história de vida como material primário de investigação sociológica**. 2007. Tese (Doutorado) – Curso de Doutorado em Sociologia, Universidade de Minho, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Braga, 2007.

BERTALANFFY, Ludwig von. **Problems of life: an evaluation of modern biological thought**. London. John Wiley & Sons, 1952.

BERTALANFFY, Ludwig von. **Teoria geral dos sistemas**. Petrópolis. Vozes, 1997.

BUTLER, Judith. **Excitable Speech: a politics of the performative**. Nova Iorque: Routledge, 1997.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CORRÊA, Manuel Luiz Gonçalves. **Linguagem e comunicação social: visões da linguística moderna**. São Paulo: Parábola, 2002.

CRUZ, José Marcos de Oliveira. Processo de ensino-aprendizagem na sociedade da informação. **Educ. Soc.**, Campinas, v. 29, n. 105, p. 1023-1042, dez. 2008.

CZARNIAWSKA, Bárbara. **Narrating the organization**. Chicago: Chicago University Press, 1997.

DAMÁSIO, António. **Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos**. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

DAMÁSIO, António. **E o cérebro criou o homem**. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v.1. Tradução de: Aurélio Guerra Neto e Celi Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa: filosofia prática**. Tradução de: Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

ESPINOSA, Bento. **Ética**. Parte III (Da origem e da Natureza das Afecções). Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

EUGÉNIO, Fernanda; FIADEIRO, João. **O Jogo das perguntas**. Lisboa: Ghost, 2013.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, São Paulo, v. 28, n. 8, p. 235-246, nov. 2008.

FABIÃO, Eleonora. Performance, Teatro e Ensino: poéticas e políticas da interdisciplinaridade. In: TELLES, Narciso; FLORENTINO, Adilson (Org.). **Cartografias do Ensino do Teatro**. Uberlândia: Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2009. p. 61-72.

FABIÃO, Eleonora. Corpo Cênico, Estado Cênico. **Contraponto**, Itajaí, v. 10, n. 3, p. 321-326, dez. 2010.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. **Revista do LUME**, Campinas, v. 1, n. 4, p. 1-11, dez. 2013.

FIADIERO, João; BIGÉ, Romain. Se não sabe porque é que pergunta? **Revista Científica da FAP**. Curitiba, v. 17, n. 2, p.172-198, dez. 2017.

FRECCERO, Julie; BISWAS, Dan; WHITING, Audrey; ALRABE, Khaled; SEELINGER, Kim Thuy. Sexual exploitation of unaccompanied migrant and refugee boys in Greece: approaches to prevention. **Plos Medicine**. São Francisco, v. 14, n. 11, p. 1-8, nov. 2017.

GLEIK, James. **Caos: a criação de uma nova ciência**. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

GODARD, Hubert. Gesto e Percepção. In: SOTER, Silvia; PEREIRA, Roberto (Org.) **Lições de dança**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002. p. 11-35.

GODARD, Hubert. Olhar cego. Entrevista com Hubert Godard, por Suely Rolnik. In: ROLNIK, Suely. (Org.). **Lygia Clark, da obra ao acontecimento**. Somos o molde. A você cabe o sopro. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2006. p. 73-80.

GODARD, Hubert. Buracos negros: uma entrevista com Hubert Godard por Patricia Kuypers. **O percevejo online**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p.1-21, dez. 2010.

GREINER, Christiane. **O corpo**. Pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2015.

GREINER, Christine. Em busca de uma metodologia para analisar a alteridade na arte. **Concept**, Campinas, v. 6, n.2, p. 10–21, dez. 2017.

HAGUETTE, Teresa Maria Frota. **Metodologias qualitativas na sociologia**. Petrópolis: Vozes, 1992.

ICLE, Gilberto; BONATTO, Mônica. Por uma pedagogia performativa: a escola como entrelugar para professores performers e estudantes performers. **Cadernos CEDES**, Campinas, v. 37, n. 101, p. 7-28, abr. 2017.

ISER, Wolfgang. **O Ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Tradução de: Johannes Krechmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução de: Sérgio Tellarolli. São Paulo: Ática, 1979.

KASTRUP, Virgínia. A aprendizagem da atenção na cognição inventiva. **Psicologia & Sociedade**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 3, p. 7-16, dez. 2004.

KASTRUP, Virgínia. **A invenção de si e do mundo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

KASTRUP, Virgínia. Aprendizagem, arte e invenção. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v.6, n.1, p 17-27, jan./jun. 2001.

KRENAK, Ailton. As alianças afetivas. Entrevista com Ailton Krenak, por Pedro Cesarino. **Catálogo**: Dias de Estudo – 32 Bienal de São Paulo, São Paulo, n. 32, p.169-184. 21 ago. 2016. Entrevista. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacoes/7079>> Acesso em: 26 mar 2021.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LASZLO, Ervin. **Introduction to systems philosophy**. Nova Iorque: Harper Torch Books, 1972.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, v. 1, n.19, p. 20-28, abr. 2002.

LE BRETON, David. **As paixões ordinárias**: antropologia das emoções. Petrópolis: Vozes, 2009.

LORENZ, Eduard Norton. **A essência do caos**. Brasília: Editora da UnB, 1996.

MÃE, Valter Hugo. **Notas incompletas sobre assuntos do tempo**. Curitiba: Gustavo Design, 2014.

MARQUES, Isabel. O artista/docente ou o que a arte pode aprender com a educação. **OuvirOuvir**, v. 10, n. 2, p. 230-239, out. 2014.

MARQUES, Isabel A. **Ensino de Dança Hoje** – textos e contextos. São Paulo: Cortez, 2008.

MORIN, Edgard. **Introdução ao pensamento complexo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1990.

NAÇÕES UNIDAS, REFUGIADOS E IMIGRANTES. **Refugees and Migrants**. 2020. Disponível em: <<https://refugeesmigrants.un.org/>>. Acesso em: 1 dez. 2020.

ORGANIZAÇÃO PARA A COOPERAÇÃO E DESENVOLVIMENTO ECONÔMICO (OCDE). **About**. 2018. Disponível em: <<https://www.oecd.org/about/>>. Acesso em: 3 out. 2020.

ORLANDI, Luiz B. L. Deleuze- entre caos e pensamento. In: AMORIM, A. C.; GALLO, S.; OLIVEIRA JR., W. M. (Org.). **Conexões: Deleuze e imagem e pensamento**. Petrópolis: De Petrus; Brasília: CNPq, 2011. p. 145-154.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

PROGOGINE, Ilya. **O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza**. São Paulo: Editora da UNESP, 1996.

RESENDE, Catarina Mendes. **Escutar com o corpo: a experiência sensível entre dança, poesia e clínica**. 2013. 218 f. Tese (Doutorado) – Curso de doutorado em Psicologia, Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Niterói, 2013.

ROEL, Renata dos Santos. **Performar convites, plasmar encontros, bailar: por uma docência performativa na dança**. 2019. Tese (Doutorado) – Curso de doutorado em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós Graduação em Teatro, Florianópolis, 2019.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2016.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras. 2002.

SETENTA, Jussara. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**. Salvador: EDUFBA, 2008.

SIMONDON, Gilbert. **L'individuation psychique et collective**. Paris: Albier, 1989.

SILVA, Cíntia Vieira; KASPER, Kátia Maria. Diferenças como abertura de mundos possíveis: aprendizagem e alteridade. **Revista Educação e Filosofia**, Uberlândia, v. 28, n. 56, p. 711-728, dez. 2014.

TACCHI, Jo Ann; LENNIE, June. A participatory framework for researching and evaluating communication for development and social change. In: TUFTE, T.; WILKINS, K. G.; OBREGON, R. (Org.). **The handbook of development communication and social change**. Hoboken: John Wiley & Sons., 2014. p. 298-320.

TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. **Teatro(s) de rua do Brasil**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

THE UNITED NATION REFUGEE AGENCY (UNHCR). **Guidelines on Policies and Procedures in dealing with Unaccompanied Children Seeking Asylum**. Genebra, 1997. Disponível em: <<https://www.unhcr.org/publications/legal/3d4f91cf4/guidelines-policies-procedures-dealing-unaccompanied-children-seeking-asylum.html>>. Acesso em: 26 mar 2021.

UNITED NATIONS INTERNATIONAL CHILDREN'S EMERGENCY FUND (UNICEF). **Uprooted the growing crisis for refugee and migrant children**. Nova Iorque, 2016. Disponível em: <<https://data.unicef.org/resources/uprooted-growing-crisis-refugee-migrant-children/>>. Acesso em: 26 mar 2021.

VÁZQUEZ, Félix. **La memória como acción social**: relaciones, significados e imaginário. Barcelona: Paidós, 2001.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Teoria do conhecimento e arte**: formas de conhecimento – arte e ciência, uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2006.

ZAMBRANO, David; TOMPKINS, Mark; NELSON, Lisa. Need to know – a conversation about improvisational performance. **Contact Quarterly**. Northampton, v. 25, n.1, p. 29-41, dez. 2000.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, linguagem e recepção**. Tradução de: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.