

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO RIO GRANDE DO SUL
UNIDADE UNIVERSITÁRIA EM MONTENEGRO
CURSO DE GRADUAÇÃO EM DANÇA: LICENCIATURA**

FELIPE SCHER DIAS DA SILVA

**CORPOS EM CHAMAS:
CRIAÇÃO EM DANÇA COM MALABARES ATRAVÉS DA DRAMATURGIA DO
MOVIMENTO URBANO**

MONTENEGRO/ RS

2019

FELIPE SCHER DIAS DA SILVA

CORPOS EM CHAMAS: criação em dança com malabares através da dramaturgia do movimento urbano

Monografia apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Dança na Universidade Estadual do Rio Grande Do Sul- UERGS

Professora/Orientadora: Ma. Aline da Silva Pinto

Montenegro/ RS

2019

FELIPE SCHER DIAS DA SILVA

CORPOS EM CHAMAS: criação em dança com malabares através da dramaturgia do movimento urbano

Monografia apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Dança na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul – UERGS.

Orientadora/ Prof. Ma. Aline da Silva Pinto

Aprovado em: / /

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Ma. Aline da Silva Pinto

Universidade Estadual do Rio Grande do Sul– UERGS

Prof. Ma. Juliana Klock Vicari

Universidade Estadual do Rio Grande do Sul– UERGS

Prof. Ma. Kátia Salib Deffaci.

Universidade Estadual do Rio Grande do Sul– UERGS

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Todo que a minha volta se manifesta. Esse Todo me proporciona constantemente estímulos para que eu perceba de uma maneira única o que me acontece. Sem isso essa pesquisa jamais teria surgido. Quero agradecer também ao Universo que está acima de mim, regendo-me e influenciando-me pouco a pouco, estimulando assim meu discernimento, criticidade e criatividade para com o Todo. Agradeço aos meus Pais Orixás que me protegem, me iluminam e me dão a força necessária para fazer de cada dificuldade, de cada escolha, de cada momento vivido combustível para queimar e assim eu me tornar uma Fênix em chamas. À essas Forças agradeço por sempre estarem em minha vida, meu caminho.

Quero agradecer também a UERGS, universidade pública de qualidade que mesmo vivenciando tempos tão precários para a educação e a arte, me proporcionou os melhores professores, colegas e situações para que eu pudesse concluir esse trabalho com olhar crítico sobre os assuntos abordados.

Agradeço aos meus pais que pouco a pouco buscaram entender o meu desejo inicial de entrar em um curso universitário de dança e hoje são uns dos maiores apoiadores do meu sonho profissional.

Agradeço ao Coletivo Orbita, que foi o propulsor do meu amor pela dança com os objetos de malabares e que entre diversas trocas nossas, me acolheu como um Orbita, como um membro do coletivo, desta família orbitante que gira sua arte por onde passa. Vocês me inspiram a pesquisar, criar e vivenciar no dia a dia a arte do movimento.

Agradeço à minha orientadora Aline da Silva Pinto que me apoiou neste trabalho e me ajudou a superar os momentos de crise e vontade de desistir.

Agradeço à banca avaliadora que aceitou tão prontamente se envolverem com essa obra e me proporcionaram através de seus apontamentos reflexões tão potentes.

Agradeço aos interpretes criadores que com sua presença, olhar, disponibilidade, embarcaram neste trabalho juntos comigo, sem ninguém, absolutamente ninguém saber o que encontraríamos nas ruas ao pesquisar a dança neste espaço.

Agradeço ao que a cidade de Montenegro me proporcionou para minha existência, enquanto sujeito. Cada rua em que caminhei, esquina que cruzei, pessoa que conheci, falei e me relacionei... Todas as experiências vivenciadas neste contexto, até mesmo as tristes e dolorosas eu agradeço. Elas proporcionaram com que eu me conhecesse e amadurecesse de modos que jamais saberia se iriam ocorrer se assim não fossem. E eu amo quem me tornei!

Agradeço aos meus, corpos em chamas, que me cercam e potencializam com suas existências. Estar com vocês, sujeitos marginalizados, seja por ser mulher, gay, trans, ou qualquer outro tipo de sujeito fora do padrão heterocisnormativo, me proporciona o fogo da “centelha da vida”. O fogo necessário para aquecer. O fogo necessário para iluminar.

Há quem se deite

Em fogo

Pra morrer

Pois eu sou

Como o vagalume:

- só existo

Quando me incendeio

(Mia Couto, no livro VAGA E LUMES)

RESUMO

O que atravessa nosso caminho quando atravessamos a rua? **CORPOS EM CHAMAS:** criação em dança com malabares através da dramaturgia do movimento urbano, propõe-se neste texto questionar os fazeres dramáticos da dança com malabares, para um contexto urbano, a rua. Levando em perspectiva as relações distintas com sujeitos de subjetividades diferentes no meio urbano colocamos em perspectiva as experiências vivenciadas pelos intérpretes criadores deste trabalho para refletirmos e oras questionar a relação subjetiva estabelecida com os diferentes sujeitos e suas características dentro de um padrão social de heterocisnormatividade. Para isso contamos com a metodologia da prática como pesquisa, através do referencial de Paola Silveira Vasconcelos, Daniel Moura, André Lepecki, entre outros, para dialogar comigo. O processo ocorreu em um laboratório de ensaio onde a partir da prática de experimentação dos objetos de malabares na dança onde a partir de uma relação de diálogo que os intérpretes criadores percebem em relação a materialidade dos objetos de malabares, utilizamos destas percepções para experienciar o fazer artístico na rua. A respeito dessas materialidades trabalhamos apenas com os objetos *staff* e o bambolê refletindo através dos estímulos de dançar/se relacionar com estes objetos/sujeitos transeuntes para a criação do fogo metafórico que queima e incendeia esta criação.

PALAVRAS CHAVE: Criação em Dança. Dramaturgia da Dança. Materialidades. Rua. Subjetividade.

ABSTRACT

What goes through our bodies when we cross the street? **BODIES IN FLAMES:** dance creation with juggling through the urban movement dramaturgy, this research intends to question the dramaturgical actions of dance in an urban context, the streets. Taking into perspective the different relationships with subjects with different subjectivity on the urban environment we put into perspective the experiences lived by the creators of this work to reflect and, sometimes, question the subjective relationship established with the different subjects and their characteristics inside the social pattern of the heteronormativity. For this, we rely on the methodology of the practice as research, through the framework of Paola Silveira Vasconcelos, Daniel Moura, André Lepecki and others to dialogue with me. The process happens in a laboratory where from the practice in juggling in dance we establish a dialogue relationship where the creators perceive the relation with the object materiality, then we use those perceptions to experience the art on the streets. Regarding this materiality we work with staff and hula hoop reflecting through the stimuli of dance/relation with this objects/subjects for creating a metaphorical fire that burns and ignites this creation.

KEY WORDS: Creation in Dance. Dance Dramaturgy. Materialities. Street. Subjectivity.

SUMARIO

1. CUIDADO! MATERIAL INFLAMÁVEL.....	9
2. FUMAÇA.....	13
2.1 PAUS E PEDRAS.....	13
3. FAGULHA.....	16
3.1 ARTE DE RUA/ CIRCO/ MALABARES / FLOW ART.....	16
3.2 GÊNERO E TEORIA QUEER.....	18
4. QUE QUEIMA.....	21
4.1 QUEIMADURAS.....	27
4.2 QUEIMADURAS EM PRIMEIRO GRAU.....	27
4.3 QUEIMADURAS EM SEGUNDO GRAU.....	29
4.4 QUEIMADURAS EM TERCEIRO GRAU.....	31
5. INCÊNDIO.....	34
5.1 ARRUAÇA.....	36
5.2 ORA(AÇÃO) E FORÇA.....	36
6. CICATRIZES.....
7. QUE AQUECE (REFERENCIAS)	41

1. CUIDADO! MATERIAL INFLAMÁVEL

Baseado em carne viva e fatos reais, É o sangue dos meus que escorre pelas marginais (Linn da Quebrada – Bomba pra caralho)

Enquanto pessoa negra, lgbttq+¹, gênero fluido (me identifico como homem e mulher), artista da dança, artista de rua, percebo através das minhas experiências e da troca com vivências de subjetividades semelhantes às minhas, inúmeros atravessamentos implicando na desterritorialização de nossos corpos e o agenciamento de territorialização em diferentes espaços.

a noção de território se liga diretamente ao fato do mesmo ser legitimado pelo sujeito e pelo meio social no qual se insere, encontrando-se inseparável de uma memória que é gerada a partir da relação do homem com o meio onde se insere. (MENDONÇA, Bentin Daniele, p.07, 2014)

Quero aqui nesta parte do trabalho explicar as motivações que têm sido pulsantes para este processo criativo, de modo a iluminar o caminho de quem não percebe e/ou vivência a forma existencial das subjetividades dos interpretes criadores desta obra

A gênese da subjetividade se dá conforme o sujeito se apropria das relações sociais. Cada indivíduo faz isso de forma única, o que não significa dizer que a gênese da subjetividade está no interior do sujeito. A subjetividade se constitui conforme o sujeito internaliza, subjetiva, as relações sociais que são externas a ele, num processo dialético entre o interno e o externo. (AITA, Elis, FACCI, Miranda. 2011).

Quando falo destes agenciamentos de territorialização e desterritorialização, pensando nas subjetividades dos interpretes criadores que participaram deste trabalho, falo de toda a desigualdade social existente por conta de uma lógica social, cultural e histórica de diminuição e invisibilidade destes sujeitos. Pensando em exemplos, recordo-me de artistas como Linn da Quebrada, Bia Ferreira, Doralyce, Nina de oliveira, Emicida, Criolo que em muitas de suas músicas denunciam essas desigualdades.

Essas desigualdades que envolvem os sujeitos pesquisadores deste trabalho- esses corpos em chamas – são motivação pulsante para criar dança. Metaforicamente, os atravessamentos destas subjetividades envolvidas na pesquisa é justamente o combustível deste fogo que queima os corpos pesquisadores. Por conta destes atravessamentos nos reunimos entre

¹ De acordo com o *site* da USP (2018), LGBTQIA é a sigla usada para definir lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais, transgêneros, *queer*, intersexo (pessoas que nascem com características que não correspondem ao que a sociedade caracteriza como masculinas ou femininas) e assexual (pessoa que não possui atração sexual nem por homens e nem por mulheres ou que não possua orientação sexual definida).

os nossos, nos aquecemos e incendiamos. Por estas desigualdades, nos queimamos e também queimamos, pois como corpos em chamas, trazemos a potência do fogo e todo o perigo que ele representa.

A experiência como artista de rua trouxe pra mim uma perspectiva de diversidade, sobre o olhar do outro a respeito do que estava artisticamente acontecendo ali na rua. Infelizmente muito desta perspectiva é baseada na imagem dessa desigualdade mencionada anteriormente, e, para completar, a imagem de “vagabundo” atrelada por inúmeras vezes ao artista de rua. Para esta obra, pensar sobre esses assuntos (não com o foco de escrever academicamente seus conceitos e legitimar essas pautas que dentro e fora da academia já sofrem seus preconceitos, diminuições e invisibilizações) possui um peso dramaturgico.

O fazer dramaturgico se quer portanto plural, errático, transversal, distributivo e expansível sobre variados domínios cênicos e artísticos, nutrido por variados domínios não necessariamente cênicos nem artísticos, ligado a uma poética de sentido inscrita no espaço-tempo singular de cada obra – de cada uma de suas efetuações performativas operando das mediatas decisões das salas de ensaio até as imediatas decisões que modulam um gesto cada vez que é performado (CALDAS, Paulo. GADELHA, Ernesto, 2016, P.74)

Na rua estamos sujeitos a olhares, ou “faíscas” que em contato com nossa pele tanto aquecem quanto queimam e através do corpo - corpo estranho que tenta buscar o seu lugar, criar seu território e cuidar de si - nós interpretes criadores desta pesquisa nos propomos através da criação de uma obra em dança com objetos de malabares, discutir dramaturgicamente esses atravessamentos sociais. Pensar nestas relações mais uma vez me obriga a ressaltar a importância de perceber quem são os sujeitos envolvidos nesta obra, pois devido a diversas desigualdades sociais, seja de gênero, raça, sexualidade ou de status social acredito que atravessara todo o fazer artístico desta obra urbana.

Para que isso aconteça trabalharemos com a metodologia da prática como pesquisa, para que a partir do corpo que dança, vivenciando os acontecimentos que rua nos proporciona, consigamos nos apropriar de informações para este fazer artístico. Como instrumentos metodológicas, além da nossa experiência vivida no espaço urbano, utilizaremos como instrumento metodológico o caderno de artista afim de organizar essas informações e registrarmos ideias, motivações e desejos para esta obra a ser pesquisada.

Devido à experiência como artista da dança com objetos de malabares, observo a forte relação destes com artistas de rua e também a conexão destas materialidades com o trabalho de pirofagismo (interligando assim à metáfora dos corpos em chamas). Assim, escolhi trabalhar com dois objetos nesta pesquisa: o bambolê e o *staff* (bastão de malabarismo). Ambos me

trazem uma sensação de familiaridade. Há dois anos pesquiso as possibilidades que estes objetos me proporcionam na dança, hibridizando as técnicas que alguns artistas de circo utilizam para a execução de truques com os mesmos e alguns princípios de contato e improvisação. A relação de atrito entre os corpos (neste caso eu e a materialidade) me ampliavam a noção de escuta, de diálogo. Esta familiaridade com o objeto me proporciona uma sensação de um corpo que se dilata, que se potencializa através da manifestação desta materialidade. Para além disso, uma sensação de respeito, com o outro corpo e de cuidado, com meus limites por estar em contato com este outro.

Essas noções servem também como base para nosso trabalho artístico, criando possibilidades através do corpo de contaminar-se da metáfora criada para esta obra. Aqui, o pensar dança, se dá através da prática dos interpretes desta obra em contato com outra materialidade; em uma relação de diálogo, respeito, cuidado de si e do contato com outros sujeitos (tanto interpretes criadores, quanto o público transeunte da rua), o que nos possibilita pensar esses corpos em chamas não apenas como labaredas dispostas a consumir e devorar o que está há sua volta, mas também como um fogo que acolhe e aquece nas noites frias.

Nessa perspectiva trago como problema de pesquisa a seguinte questão: Como criar uma obra em dança com objetos de malabares, com aspectos dramaturgicos oriundos da experiência como artista de rua?

Para que fosse possível a criação artística a partir de tal questionamento, convidei 3 artistas distintos: Uma mulher cisgenero², branca, estudante de artes visuais, bailarina. Dois homens cisgenero, brancos, músicos. Cada qual com sua subjetividade, mas todos já com alguma experiência artística de rua.

Nesse processo, tenho como objetivo geral construir junto com os intérpretes criadores um trabalho em dança com objetos (*staff* e bambolê) em um contexto urbano. Meus objetivos específicos com essa pesquisa são: Através do contato com a rua e a experiência em dança com os objetos de malabares, pensar potencialidades artísticas na criação de uma obra em dança para este contexto. Refletir sobre os atravessamentos que acontecem no meio urbano em relação as subjetividades dos interpretes criadores e/ou outras subjetividades semelhantes através da experiência com a dança de malabares e a arte de rua. Pensar dramaturgicamente a criação desta obra de forma a dialogar com seu público, ou pelo menos, metaforicamente, “iluminar” a respeito destes assuntos mencionados, porém, para além de denunciar o óbvio,

² Cisgênero é o indivíduo que se identifica com o gênero que lhe foi determinado no nascimento (JESUS, 2012).

visando empatia e desejo de potencialidade para aquecer todo aquele que se sinta tocado pelas brasas impostas a nós de acordo com nossas marginalidades.

2. FUMAÇA

Menos pílulas, mais plana, pra descobrir no vento, a razão do seu silêncio, acreditar no imenso, da nossa breve temporada (Peri Pani – Prana)

Falar sobre todos esses afetos, atravessamentos e diálogos entre os sujeitos e também materialidades me estimula a pesquisar a partir do fazer, do vivenciar. Se esta pesquisa se propõe a buscar uma forma de criar a partir de aspectos dramaturgicos com a dança de malabares e a experiência como artista de rua, ela se movimenta para a rua, onde na prática acredito conseguir me aproximar de meu objetivo; a criação de uma obra/performance/trabalho em dança.

A prática ocorre a partir do processo de experimentação dos objetos de malabares na dança. A partir da relação de diálogo que os intérpretes criadores percebem em relação a materialidade dos objetos de malabares. A respeito dessas materialidades trabalharemos apenas com os objetos *staff* e o bambolê por serem as mais familiares. Ambas essas materialidades agem de forma diferente. Ambas possuem seu temperamento, suas nuances, suas vibrações, pesos, formatos e afetos, agenciando relações distintas com os participantes da pesquisa. Nas palavras da autora Silveira (2016): “Essa relação entre sujeitos e materialidades – neste caso, entre mim e a clave – não se baseia em uma relação de desvantagem. Eu não exerço mais poder do que ela, porque ela não está estável ou fixa” (P. 07). Assim como o ambiente da rua, que é cheio de transitoriedade e movimento. E nesta transitoriedade de sujeitos, carros, animais e diversas informações que a rua despeja em nós, como pesquisadores/intérpretes criadores nos propomos a ir.

2.1 PAUS E PEDRAS

Atenção no pensamento, Muito antes de falar, Voce vai ver, Vai colher o que plantar (Luíza Lian – Tucum)

Nesta pesquisa, para a coleta de dados, trabalharemos com o caderno do artista. Para um artista, o diário, também chamado de ‘diário de bordo’, ‘caderno de registros’, pode ser um lugar de pesquisa, ideias e estudos (teóricos e práticos).

Com este instrumento pode-se desenhar, pintar, colar, escrever/descrever, poetizar/registrar vivências, idealizar projetos. O diário pode ser um ‘companheiro’ do artista, no qual as obras e fazeres surgem e podem ser desdobrados em configurações para outros projetos. (LAMPERT. Jocielle, 2015, p.02)

A prática acontece, a princípio, através de experimentações com os objetos para aumentar a familiaridade com os mesmos e ampliar nosso repertório de movimentos, feitos em um laboratório de ensaio. Esse processo do laboratório de ensaio aconteceu através de práticas de improvisação com os objetos de malabares e destas práticas através do diário do artista exploraremos nossas sensações/percepções a respeito do processo.

O diário pode ser utilizado de diferentes maneiras, não necessitando do ato da escrita diária, mas sim do ato de registro. Este pode ser um diário de aula, no qual o professor avalia seus projetos, atuações e práticas artísticas, assim como, quando necessário, avalia o aluno. Sendo um suporte, o diário é onde o campo das visualidades e percepções é retratado, trabalhado e desenvolvido. (LAMPERT. Jocielle, 2015, p.03)

Esse processo de improvisação tem também como objetivo preparar os interpretes criadores para ampliarem suas percepções de si, enquanto corpo que dança, neste caso dança com uma materialidade pulsante e para perceber também o meio à sua volta. Em algumas destas práticas os músicos participantes da pesquisa também estarão envolvidos com o intuito de trabalharmos essa sinergia do grupo, possibilitando a potencialidade dos afetos. Afetos são efeitos sobre a duração dos corpos, são contínuas variações entre corpos que incidem nos modos de perceber, aumentando ou diminuindo a potência de existir e agir no mundo (O'SULIVAN, 2010), que perpassam o corpo que dança, que alimentam ou não as labaredas desses corpos em chamas e que, supostamente no meu ver, são geradores de potencialidades artísticas para a criação em dança proposta nesta pesquisa.

Junto com o caderno do artista utilizaremos de vídeos e gravações de áudio. Esses materiais serão para revisitarmos o corpo a fim de passar por caminhos já percorrido e coletar materiais mais específicos na utilização do trabalho performativo/coreográfico e também as ideias coletivas à medida do processo que irá acontecendo em nossas práticas, para a criação dramaturgica e outras escolhas para a obra.

Considerando a perspectiva do artista/professor como um artista etc., compreendemos que um artista transita em diferentes áreas, e que o artista etc. é também um artista, mas que deixasse mesclar por outras funções. Seus processos em Arte não se perdem, mas são agregados a novos âmbitos. (LAMPERT. Jocielle, 2015, p.03)

A pesquisa se movimenta na cidade de Montenegro nos locais: Praça dos Ferroviários, Praça Rui Barbosa e na rua principal da cidade, a Ramiro Barcelos; escolhidas devido a seus diferentes fluxos de transitoriedades de pessoas. Através de experimentações performativas nos espaços urbanos mencionados anteriormente no texto e levando em consideração os primeiros resultados das práticas de improvisação com os objetos de malabares, temos como intuito que os bailarinos enquanto sujeitos percebam através dessas performances alguns

possíveis atravessamentos do que acontece na rua, com o sujeito enquanto artista de rua, da dança.

Por meio de experimentações desta prática com os objetos e os músicos envolvidos na pesquisa para potencializar a construção dramática desta obra, a pesquisa propõe-se a investigar nesta parte do processo essas performances no laboratório de criação, trocando assim referências artísticas para a construção dramática desta composição em dança. Levaremos em consideração nesta parte: a subjetividade dos artistas de rua envolvidos na pesquisa, a dança com os objetos de malabares, a metáfora dos corpos em chamas como dissidentes do nosso sistema social. O intuito aqui é nos aproximarmos mais da concretização desta obra que a pesquisa se propõe a investigar.

3. FAGULHAS

3.1 ARTE DE RUA/ CIRCO/ MALABARES / FLOW ART

As vezes se perde o telhado, Pra ganhar as estrelas (Emicida – Casa)

Como falar qual foi a fagulha que despertou o incêndio desta pesquisa, sendo ela uma pesquisa que passa pelo corpo e pela rua onde se encontram tantos seres? Seria da dívida histórica de racismo que existe neste país? ou da falta de valorização cultural para com artistas no Brasil? Seria a desigualdade social para com meu gênero? Ou minha sexualidade? Não sei...

Desde o início da minha trajetória com a dança em 2010 e o início da minha graduação em dança em 2015, nunca havia me apresentado em um palco italiano. Sempre que havia me apresentado ou preparado algo como professor/coreografo eu estava envolvido em um contexto de arte de rua ou de escola/instituição. Apesar do contato com o palco, proporcionado pelo vínculo à instituição UERGS em certo ponto da graduação, no ano de 2018 iniciei um trabalho como artista de rua em sinaleira.

Diferente do início da minha trajetória de dança, aqui comecei a me apresentar nos semáforos da cidade de Montenegro devido a falta de oportunidade de emprego na cidade. Infelizmente os horários dispostos no curso de graduação da UERGS acontecem nos turnos do vespertino e noturno e o número de bolsas que a universidade dispõe por unidade é insuficiente para a quantidade de alunos que precisam. Falo sobre isso de modo breve, pois acho relevante ressaltar a necessidade que alguns estudantes têm com essas bolsas universitárias para manter-se em vínculo com a universidade e terminar os estudos. Mediante a não possuir outras formas de renda encontrei na arte de rua uma alternativa para conquistar algum dinheiro com meu trabalho artístico.

As disparadoras desta experiência são minhas colegas de graduação, de arte e dança: Amanda Bianca, Camila Pasa e Larissa Canelhas. Todas as três, na época graduandas do Curso de Dança Licenciatura. Camila, Amanda e Larissa participam de um coletivo de bambolês chamado Coletivo Órbita. No início de tudo achei extremamente difícil lidar com o objeto e por conta da dificuldade decidi experimentar o *staff*. Apesar de as únicas referências que eu tinha serem vídeos retirados da internet meu corpo reagiu lidando melhor com ele do que o bambolê e a medida em que ia ampliando meu repertorio de movimento, meu corpo instintivamente encontrava novos agenciamentos para o bambolê.

Pouco a pouco a medida em que essa amizade crescia e o prazer em compartilhar novos conhecimentos em dança com os objetos aumentava, nós fomos juntas ampliando esses horizontes e buscando novos contatos com outros artistas desta área da manipulação/diálogo com objetos de malabares. Assim acabei por encontrar a *FlowArts (arte de fluxo)* que trabalhava com os objetos de malabares não exatamente através dos conceitos da dança, mas desenvolvendo técnicas corporais com os objetos a partir do fluxo livre de movimentos com estas materialidades. A ideia do nome ainda não é um consenso dentro da comunidade malabarística, mas, ainda assim, seu nome já é difundido por uma boa parte desta mesma. Lembro-me que meu primeiro contato com o termo foi através de um documentário encontrado na internet chamado “FlowArts a film”.

Antes de ir para a rua, comecei a investigar qual seria a melhor maneira de fazer isso. Naquela época eu já havia entrado em contato com os malabares de contato pelos objetos *staff* e bambolê e antes do primeiro contato com a rua busquei estar em contato com outros artistas que já praticavam este tipo de trabalho. No incentivo e observação destas pessoas a respeito do trabalho que já desenvolvia com o objeto, fui percebendo através dos apontamentos destes profissionais urbanos aspectos para facilitar o trabalho enquanto artista de rua: a sinaleira e quanto tempo ela demora até mudar de vermelho para verde, o trânsito de carros na rua onde está sendo feito o trabalho, a utilização do chapéu como indicativo para arrecadação de lucros, a reação do público onde as vezes é extremamente contrária ao que estamos esperando enquanto artistas. Uma referência que tive acesso neste processo foi o documentário “Se Essa Rua Fosse Minha” e “Sinal Fechado”.

Lembro de um amigo, Margarina Bailarina, que em certa ocasião em uma roda de conversa sobre o “artista” na rua foi questionado do que seria de maior importância para desenvolver este tipo de trabalho, e ele respondeu: “De maior importância é você sair de casa já sabendo que tudo pode dar errado”. Esse apontamento dele fez eu à medida que ia pegando intimidade com o trabalho de artista de rua nas sinaleiras de Montenegro perceber como o objeto em sua presença e junto da habilidade do artista em trabalhar com o mesmo era a enorme potência daqueles artistas enquanto estavam na rua; mas mesmo percebendo isso me questionava como seria criar uma obra em dança para outros espaços urbanos que não seja apenas uma intervenção artística em uma sinaleira.

Comecei a perceber certos sinais e como estavam inevitavelmente relacionados com a subjetividade de cada ser. Esse entendimento veio de vezes onde fui chamado por transeuntes, motoristas e pedestres, de “vagabundo”, onde me mandaram “ir trabalhar” ou procurar “um

emprego de verdade”. Esses primeiros atravessamentos me levaram a perceber como o artista de rua se colocava em um local que apesar de suas inúmeras potencialidades artísticas por ser um palco com um público extremamente democrático, ainda assim era um lugar de exposição do ser e de diminuição do status social.

No decorrer deste processo acabei trabalhando com as artistas do Coletivo Órbita e também com dois amigos bambolísticos e homossexuais. A referência enquanto ao gênero feminino das minhas amigas do coletivo e à sexualidade dos meus amigos bambolísticos é mencionada devido a hiperssexualização que por vezes as mulheres artistas sofreram por conta da exposição do trabalho na rua e aos ataques de homofobia que presenciei a respeito de meus amigos. Quanto a mim em relação à homofobia/transfobia acabei sofrendo poucas vezes e na medida em que buscava de forma sensível e pessoal problematizar os motivos disto percebi que se relacionava fortemente com o objeto que estava utilizando para o trabalho. A ideia do senso comum de que o bambolê é um “brinquedo de menina” e de que “homem não deve rebolar” devido a questões machistas de uma construção social patriarcal da sociedade gerava a medida em que eu estava trabalhando com o *staff* uma passabilidade, uma força criadora de um território de respeito e intimidação.

3. 2 GÊNERO E TEORIA *QUEER*

Lembro de Dandara, Mulher foda que eu sei, De Elza Soares, Mulher fora da lei, Lembro Anastácia, Valente e guerreira, De Chica da Silva, Toda Mulher brasileira, Crescendo Oprimida pelo patriarcado, Meu corpo Minhas Regras, Agora mudou o quadro (Doralcyce – Mulheres)

Essas fagulhas mencionadas anteriormente possuem um atravessamento indivisível à minha existência enquanto sujeito inserido em uma sociedade; enquanto pessoa LGBTTTQ+ e Trans Fluido que vivência diariamente a todo instante a relação de ser assim, existe uma dificuldade significativa na escrita deste trabalho. A dificuldade de em palavras traduzir as circunstâncias inevitáveis de um indivíduo à margem por conta de sua subjetividade não ser aceita em uma sociedade com um padrão binário de inclusão/exclusão heterocisnormativa/homotransafetividade. A respeito do gênero entendo segundo SCOTT (1995) que o termo referesse à distinção binária do masculino e feminino como uma maneira de se referir a uma organização social da relação entre os sexos. Essa referência a gramática é explícita e plena de possibilidades não examinadas.

Na gramática, o gênero é compreendido como uma forma de classificar fenômenos, um sistema socialmente consensual de distinções e não uma descrição objetiva de traços inerentes. Além disso, as classificações sugerem uma relação entre categorias que torna possíveis distinções ou agrupamentos separados. (SCOTT, Joan. P, 2. 1995)

Por isso, por mais que inúmeras palavras e linhas sejam escritas para a conclusão teórica desta obra em que a pesquisa se propõe a construir, não será nada além de palavras para que os leitores consigam vislumbrar a infinitude subjetiva do meu ser.

Aquelas pessoas que se propõem a codificar os sentidos das palavras lutam por uma causa perdida, porquê as palavras, como as ideias e as coisas que elas pretendem significar têm uma história” (SCOTT, Joan. P, 1. 1995)

Mediante a estes entendimentos de possibilidades não examinadas, distinções ou agrupamentos separados a respeito de minha identidade gênero³, me identifico como gênero fluido, fluindo assim entre as polaridades binárias do masculino/feminino. Segundo SCOTT (1995) o uso de “gênero” enfatiza todo um sistema de relações que pode incluir o sexo, mas não é diretamente determinado pelo sexo, nem determina diretamente a sexualidade. Esse sistema de relações, acontece também no meio urbano, na rua e acaba assim por interferir na relação artista/obra, obra/público, artista/público a qual o trabalho propõe-se a pesquisar.

Por vezes me percebo questionando essa pesquisa, essa motivação e movimento que me levam a ir à rua e trazê-la para dentro da academia se eu não possuísse uma identidade de gênero como a que possuo, se fosse um artista cis para propor-me a pesquisar essas escolhas dramáticas para a criação desta obra com dança e malabares o que surgiria? Bem, esse aqui não é o caso, para o mundo sou um corpo estranho, pronto para ser queimado e reduzido a cinzas, para mim, sou um corpo estranho, pronto para ser queimado e incendiar as ruas. Cada uma das escolhas feitas para a concretização deste projeto leva consigo minha relação identitária enquanto ao gênero fluido, enquanto uma pessoa LGBTQ+, enquanto um sujeito negro. Essa relação é fagulha gerada sobre uma obra cheia de material inflamável.

Juntamente a minha construção enquanto sujeito, os outros participantes da pesquisa por mais variada que sejam suas subjetividades, possuem uma relação tão forte contra essa heterocisnormatividade, quanto eu. Acabo por entender-nos enquanto corpos *QUEER*, que pode ser traduzido por estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário. Mas a expressão também se constitui na forma pejorativa com que são designados homens e mulheres

³ De acordo com Jesus (2012) identidade de gênero é o termo usado para qual gênero uma pessoa se identifica, podendo ou não concordar com o gênero que lhe foi atribuído no nascimento.

homossexuais (2001), mas que nós enquanto grupo de artistas nos posicionamos de forma mais próxima ao pensamento de Guaciara Lopes Louro:

Este termo, com toda sua carga de estranheza e de deboche, é assumido por uma vertente dos movimentos homossexuais precisamente para caracterizar sua perspectiva de oposição e de contestação. Para esse grupo, *queer* significa colocar-se contra a normalização – venha ela de onde vier. Seu alvo mais imediato de oposição é, certamente, a heteronormatividade compulsória da sociedade; mas não escaparia de sua crítica a normalização e a estabilidade propostas pela política de identidade do movimento homossexual dominante. *Queer* representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora (p. 6, 2001)

Essa perturbação que causamos é uma forma constante de ter de se posicionar contra os padrões heterocisnormativos, desde corrigir alguma atitude do meu próximo, ate mesmo a ter de agir para a sobrevivência em alguma situação.

4. QUE QUEIMA

Escrevo essas linhas sem medo de como você pode interpretar, Um chamado, Tá tudo acordado, O bonde tá forte, nós veio cobrar (Bia Ferreira – O chamado)

Apresentado assim as relações já estabelecidas para esta obra, percebo que já atrelado ao processo criativo para esta pesquisa em dança já se relacionava, a princípio no plano das ideias, os objetos de malabares que são presentes devido a uma escolha artística e a relação da subjetividade dos sujeitos envolvidos na pesquisa, como algo inevitável na criação desta obra.

Tal devir é fundamental para que se encontrem regimes outros de visibilidade para a dança, para o dançarino, regimes onde nem o objeto nem a pessoa ocupem mais o centro, sejam o centro centrado da dança. Assim, outros espaços são inventados, envolvendo o espectador, dissolvendo o palco, movendo distinções (LEPECKI. Andre, 2012, p.05)

Iniciamos nosso processo criativo em um ambiente público. Nosso primeiro ensaio aconteceu na Estação da Cultura em Montenegro RS, cidade onde acontecera a apresentação deste trabalho. Lá, busquei trabalhar com os interpretes criadores desta obra a nossa interação de grupo. Inicialmente conduzi uma prática com a intenção de ampliar nossa percepção a respeito dos cinco sentidos e em seguida conduzi os músicos E.C e G.B para iniciarmos uma prática de Jam com os instrumentos. Paralelo a isso eu a M.L com os objetos de malabares fomos estabelecendo um jogo, onde a interação de nossos corpos acontecia através dos cinco sentidos, permitindo-nos nos relacionar/dialogar com os objetos que trabalhavam conosco, os músicos que improvisavam compondo com nossas movimentações e com as pessoas/meio que ali estavam. Aqui, podemos nos lembrar da formulação de Heidegger sobre a performatividade das coisas: a coisa, antes de tudo, agrega. (2012). Esse ensaio aconteceu em um domingo onde, na Estação da Cultura é muito comum vermos bastante famílias apreciando o sol da tarde com seus “chimarrãos”.

A experiência de estar ali com músicos e seus instrumentos, objetos de malabares já era o suficiente para recebermos diversos olhares, mas à medida que a prática foi acontecendo- e em alguns momentos quebrávamos o fluxo da improvisação em dança/música- notei que as pessoas se dispersavam por diversos momentos em relação ao que estava acontecendo ali. Neste jogo de improvisar dança, objetos, músicas e dialogar ainda com os sujeitos ali no espaço notei que nossa relação ainda passava por dificuldades em relação ao espaço e as pessoas externas aos envolvidos naquele trabalho. Naquele momento perceber isso era-me potente a tentar entender como criar possíveis conexões com o público desta obra. Público transeunte que pode ser atravessado pelo que ali estava acontecendo como também poderia atravessarmos,

territorializando nosso espaço. Neste primeiro momento acabamos por utilizar de músicas como “Abram os caminhos”, “Rito de Passa”, “Bolso Nada”, “Calor da Rua”, dos artistas Mc Tha e Francisco El Hombre, respectivamente.

Após a finalização deste ensaio questionei os participantes de possíveis atravessamentos que eles imaginavam para a pesquisa e coisas como o deslocamento da obra, a relação de demarcarmos um espaço para nos apresentarmos e também a questão de possíveis falas a respeito das impressões dos próximos ensaios foram coisas mencionadas por eles. Mediante a isso pedi para que eles fossem embora pra suas casas com a seguinte pergunta: “Como a rua te atravessa?”.

Essa pergunta gerou neles um estranhamento, principalmente nos músicos pois dentro da relação de seus fenótipos (gênero masculino, raça branca) essa reflexão, segundo eles, não havia passado por suas cabeças. Pedi que eles no decorrer da semana estruturassem falas, frases, impressões e que caso eles sentissem que isso se *linkava* com alguma música, ou trecho de canção da nossa concepção musical feita, a *playlist* “corpos em chamas”⁴, que eles também poderiam utilizar disso na hora de construir as suas escritas.

No segundo ensaio trabalhei apenas com a M.L em relação a dança. Iniciamos a nossa prática através de um processo de sensibilização do corpo para que quando estivéssemos com o bambolê e o *staff* nós estivéssemos com os corpos mais disponíveis para os objetos, a sala e nós mesmos. Este ensaio foi realizado em uma sala de ensaio no prédio da UERGS/Fundarte.

A partir desta prática de sensibilização entramos em um processo de improvisação inicialmente com os bambolês. Nossa relação com o todo envolvido naquela sala de ensaio era como um grande dialogo que íamos estabelecendo pouco a pouco entre nós, sujeitos e objetos. A medida que nossa prática de improvisação ia acontecendo notei a presença das quedas do objeto que no diário do artista trago algumas palavras a respeito:

“A presença da queda como elemento modifica minha noção com o mundo, a perspectiva muda, sobre o nível, sobre as materialidades que tocam meu corpo. Me modifico com o mundo. (D.A 08/2019)”

A queda foi me levando a testar o meu corpo em outros níveis, velocidades e a sair das movimentações confortáveis que meu corpo já tinha estabelecido com o objeto. Entretanto notei que a queda levava a M.L a um estado de presença, mas que interrompia muitas vezes o fluxo

4 https://open.spotify.com/playlist/02kyVO0cDFyJFfsetPtDRY?si=VIOw9_WYRGGyHurSKGOjOg

de movimentação da improvisação dela e buscando me apropriar da potência deste estímulo que havia percebido a questioneei de algo que ela trouxe em seu diário do artista.

“Scher me instigou com a pergunta: como o seu corpo reage a queda do objeto?”

Fiquei me questionando e durante a experimentação vi que reajo como se aquilo fosse errado, como se a queda não precisasse estar ali. Será que a queda não poderia ser bem vinda? Será que ela não poderia ser uma nova possibilidade de movimento? (D.A M.L 08/2019)”

Apesar deste questionamento cênico a queda não passou despercebida, pois era através dela que mais do que nunca o objeto vibrava em sua presença, estabelecendo a assim a sua forma de diálogo com nossos corpos. Nas palavras de VASCONCELOS (2016):

comecei a compreender que a queda era uma forma potente daquele corpo demonstrar sua autonomia e que a desorientação provocada em mim por aquele gesto nos direcionava para outros lugares e outros estados. (VASCONCELOS. p.09, 2016)

Além da queda, outro elemento que se mostrou fortemente presente em nossa prática de improvisação foi o desequilíbrio. Quando mudamos nossos objetos de bambolê para praticarmos com o *Staff* algo me veio muito forte:

“Trabalhar com ele pelas extremidades fez a relação do seu peso afetar-me, desequilibrando assim meu próprio peso. Seria esse o desequilíbrio social?” (D.A 08/2019)

Finalizamos nosso segundo ensaio atravessados pelo diálogo entre sujeitos e materialidades, desequilíbrios e quedas, conseguindo assim extrair elementos potentes para os próximos ensaios e para a construção da nossa obra.

No nosso terceiro dia na sala de ensaio levei como proposta musical um artista brasileiro chamado Divan Gattamorta. Apesar das inúmeras referências musicais atreladas a dramaturgia urbana deste trabalho, Gattamorta é um brasileiro compositor de músicas instrumentais e por uma questão de “acaso” (não que eu acredite no acaso...) ele se manifestou nas minhas músicas, através do modo aleatório, enquanto estávamos nos aquecendo. Sempre gostei das músicas dele que na minha concepção artística me levavam a outros estados em dança e pelo fato dos estímulos musicais serem apenas instrumentais decidi utilizá-lo neste ensaio.

Nos aquecemos através de uma prática de contato improvisação, na qual decidi trazer para nossa sala de ensaio devido às diversas improvisações já feitas nos ensaios anteriores com os objetos de malabares. Seja pelo novo estímulo musical ou pela prática foi-se construindo uma ideia em dança que até então já notávamos nos nossos ensaios na rua, mas ainda não havíamos conseguido trazer para dentro da sala de ensaio e compor com esse estímulo: O “território”.

a noção de território se liga diretamente ao fato do mesmo ser legitimado pelo sujeito e pelo meio social no qual se insere, encontrado-se inseparável de uma memória que é gerada a partir da relação do homem com o meio onde se insere. (MENDONÇA, Daniele Bentin, 2014, p.8)

Esse território que surgiu em nossa pesquisa de improvisação veio com uma energia de jogo, de brincadeira.

“O jogo com o território e para além disso o atrito do contato improvisação trouxe uma atmosfera divertida. A relação deste território se estabeleceu em círculo, lembrando uma cinesfera fluida que diminuía e ampliava-se a medida em que meu corpo e de M.L íamos cedendo espaços para juntas e separades criarmos novas relações de território neste espaço.” (D.A 09/2019).

Menciono ainda, a partir de Maia (2014) sobre uma reflexão em Deleuze e Guatarri, que a ideia de território atribui ao corpo um agenciamento que envolve, tanto um espaço vivido ou geográfico, quanto um espaço físico que, no contato com outras territorialidades, se conformam em perdas, ganhos, trocas e novas construções de territorialidade. (MOURA. Daniel, 2016, p.04)

Após o final do ensaio conversando com a interprete criadora sobre como a experimentação nos guiou a outros estados na nossa relação de sujeito/objeto e sujeito/sujeito M.L trouxe uma reflexão que me fez pensar a respeito de algumas escolhas para os próximos ensaios:

“A palavra doutrina o corpo.” (D.A M.L 09/2019).

Essa frase de minha colega de trabalho me levou a perceber que enquanto nossos ensaios acontecem por vezes na rua, lugar onde este trabalho propõe-se a pesquisar, os inúmeros estímulos faziam com que a gente já tivesse de ampliar nossa percepção para diversas coisas que além da dança, mas que nos nossos ensaios onde trabalhávamos na sala de ensaio a questão do estímulo sonoro da *playlist* criada como uma das concepções dramáticas desta obra estava na verdade mais tirando nossa atenção do que ampliando nossas possibilidades em criação em dança. Refleti que por maior que seja a relevância de tais músicas da *playlist*, para a sala de ensaio talvez eu devesse nos distanciar destas músicas para que assim dramaturgicamente não pensássemos de forma musical, mas sim de forma dançada.

O nosso ensaio seguinte aconteceu na Praça dos Ferroviários local onde acontecerá a obra final proposta por esta pesquisa e incrivelmente antes de oficializarmos o início do ensaio, enquanto eu me aquecia e aguardava os outros participantes da pesquisa duas crianças me abordaram e comentaram:

Criança 1: “ele é um malabarista”

Criança 2: “ta, mas não chega muito perto, ele deve ser do tipo que leva as criancinhas”

Aquelas palavras me atravessaram em um fluxo onde a minha reação foi imediata em dizer:

“O que!?! Eu nem gosto de criança, a carne é muito amarga!” (e me lancei a rir como uma bruxa)

As crianças riram comigo e se dispersaram na minha brincadeira, mas aquilo me fez mais uma vez perceber como as coisas que eu havia percebido a respeito de fenótipos, esteriótipos, status sociais e desigualdades baseados no padrão heterocisbranconormativo tinham tudo a ver com a construção desta obra.

Após a chegada dos sujeitos envolvidos pedi para os músicos E.C e G.B e a bailarina M.L caminharem pela praça e estabelecerem uma relação de território com algum lugar de escolha deles. Após acharem esse lugar pedi que eles utilizassem da resposta que eles construíram para a pergunta “como a rua te atravessa?” a fim de, ali construir a nossa primeira cena. Neste momento estava tentando trabalhar com o que Boris Charmatz propunha como “autodramaturgia”. Para designar o agenciamento, autodeterminado, de um sentido articulado à presença (2016).

Dentro dos apontamentos que eles haviam trago depois do primeiro ensaio com essa pergunta, percebi que neste momento eu não deveria iniciar uma prática de sensibilização com eles. A sensibilização para esta cena, cujo meu objetivo era que ela acontecesse através da ideia de territorializar/desterritorializar seria através do agenciamento de seus corpos com as poucas indicações que havia passado para os participantes deste trabalho. Tentando desenvolver um olhar para a pesquisa dramatúrgica deste trabalho eu sentia que não deveria influenciar/dirigir muito meus colegas de trabalho e após receber suas impressões através do diário de artista percebi que essa escolha fez com que eles, principalmente os músicos se aproximassem mais dos assuntos aqui abordados.

“No primeiro momento me senti muito perdido. Essa dinâmica de “sentir a rua” e “reivindicar seu espaço” é bem estranha. Me sinto muito sem rumo e quase paralisado quando não tenho um norte ou algo ensaiado. Senti minhas mãos fraquejarem, resultado de uma mistura de não ter nada definido para tocar, não ter ninguém pra acompanhar e querer controlar muito o barulho que eu estava fazendo. Com as mãos fracas, me sinto limitado e não consigo traduzir os batiques da minha cabeça pro meu instrumento.” (D.A G.B 09/2019).

Esse desconforto ampliou sua forma de olhar, conseguindo assim sentir espaços de sua subjetividade sendo atravessadas pelo fazer artístico em um ambiente que não trás legitimidade a esta arte. Nosso companheiro E.C fala alguns apontamentos sobre suas percepções.

Vivemos em uma sociedade regulada por lógicas estritamente mercadológicas, onde a compra e a venda de absolutamente tudo é a principal constante. Uma praça pública pode ser ocupada por um trailer de lanches com naturalidade, uma vez que submete seus produtos à lógica vigente de compra e venda. O artista, por sua vez, quando não tem consigo a legitimidade social dada pelo palco, é tratado como invasor no espaço público. Exercitar a arte em forma de ensaio, improviso ou dinâmicas diversas – como no caso do presente relato – não se encaixa na lógica mercadológica que regula as relações humanas, causando mais do que estranhamento, mas uma espécie de indignação, uma sensação clara de “você não deviam fazer isso, não faz sentido” nas pessoas.

Além desta visão mercadológica percebida e desconfortável para a não legitimidade do artista naquele espaço, os músicos que possuem uma relação característica que se aproxima mais dos padrões da heterocisnormatividade também conseguiram refletir sobre algumas vulnerabilidades constantes de outras subjetividades.

“Nos olhares, gestos físicos, conversas desconfiadas em baixo volume e demais reações percebidas nos transeuntes, pude perceber de forma prática como minha simples presença como sujeito a improvisar notas e cantos desconexos – caminhando por um espaço que, afinal, é público – causa profundo estranhamento e até medo nas pessoas.” (D.A E.C 09/2019).

Após algum tempo deixando os interpretes criadores testando os estímulos que eu havia dado para eles, nos reunimos novamente e decidimos em conjunto tentar uma ideia de cortejo, tirando como referência a estrutura de espetáculos circenses que acontecem em espaços urbanos sem a tradicional estrutura de lona. Decidimos assim irmos para a frente do prédio da UERGS pois como era um trabalho acadêmico desta universidade achamos extremamente interessante começar esta obra lá. Realizamos o cortejo de 3 a 4 vezes saindo da UERGS e nos deslocando pela Rua Capitão Porfírio – Rua Santos Dumont, até a Praça dos Ferroviários testando assim diversas movimentações, formas de se relacionar com o trajeto, músicas, etc.

Na última vez que passamos o cortejo nós aproveitamos para ensaiar as performances que até este momento nomeamos para nossa organização como “performances de território”, criando assim o nosso primeiro bloco de cenas.

4.1 QUEIMADURA

A ressaca faxina sua raiva, Não sou pedra mas posso endurecer, E a engole pra baixo do tapete, Não sou lenha mas eu incendeio (Francisco el Hombre – Calor da Rua)

Repensando o título do capítulo 4, “que queima”, percebendo como este processo artístico tem influenciado com algumas marcas, decidi desenvolver os próximos subcapítulos pensando nestas como as queimaduras dentro do processo.

Dividindo-os em queimaduras de primeiro, segundo e terceiro grau, criando uma analogia com alguns efeitos de contato/exposição ao fogo busco desenvolver a partir daqui algumas marcas causadas pelo processo.

O que se estabelece como segundo bloco de cenas? Essa pergunta vem, pois como é uma escrita acadêmica este processo que acontece em diversos lugares, atravessando várias horas aleatórias no meu pensamento criativo, a cada instante em que vai adquirindo uma forma, mais me desequilibra enquanto quem escreve estas palavras. Tudo que já foi descrito até agora deixou sua impressão em nossos corpos, suas marcas, suas queimaduras. Mas artisticamente pensando, dar continuidade a esta obra proposta pela pesquisa se torna complexa ao pensar que ela possui um tempo de execução, de que ela precisa ter um início, meio e fim (será que precisa?).

Ao decorrer deste texto tivemos o momento da “pré banca”. Apresentando assim um fragmento prático do que já foi criado para a obra e também defendendo previamente os resultados parciais da pesquisa. Esse foi um momento importante para o processo, consegui através dos olhos da banca e de alguns colegas artistas que estavam no dia, ver lacunas que enquanto propositor da pesquisa para o grupo de interpretes criadores não estava conseguindo enxergar.

Essas impressões externalizadas por professores e colegas a respeito do que havíamos apresentados previamente no dia da pré banca me atingiu como fortes queimaduras.

4.2 QUEIMADURAS EM PRIMEIRO GRAU

No oposto do sol encontrei o meu posto, E te queimei com meus raios em grande quantia (Jaloo – Ceu Azul)

As queimaduras são lesões causadas na pele através do contato/exposição ao calor, existem várias causas de queimaduras, mas independente elas são divididas, basicamente, em queimaduras de 1º, 2º e 3º grau, devido à gravidade da queimadura. As queimaduras de primeiro grau são aquelas que atingem as primeiras camadas da pele, são queimaduras que possuem uma dor/ incomodo forte/intenso dependendo da área afetada no corpo, mas são queimaduras com uma recuperação mais rápida.

Metaforicamente esses três tipos de queimaduras são em processo de desenvolvimento três tipos de impressões/marcas/queimaduras que surgiram pós apresentação da pré banca.

O processo é descrito em alguns momentos como permeado por quedas e desequilíbrios nas nossas práticas na sala de ensaio. Esses também tiveram destaques na fala das professoras convidadas para serem a banca deste trabalho e destaco aqui como um sub capítulo alguns apontamentos a respeito destas queimaduras.

Se a queda e o desequilíbrio na sala de ensaio se manifestam tantas vezes no nosso trabalho, por que na hora de construir a cena na rua, não conseguimos utilizar destes estímulos? A banca havia dado ênfase na potência destes estímulos, eu compreendia a potência deles, mas o medo não me deixava trabalhar como eu gostaria com essas quedas e desequilíbrios na rua. Vergonha? Timidez? Medo de machucar o corpo devido ao chão acidentado? Medo de literalmente demonstrar a queda que a sociedade espera de mim?

Estamos ainda em processo e não espero agora encontrar uma resposta nem para mim que escrevo essas linhas e nem para você, meu possível leitor(a). Talvez essas perguntas estejam aí como lacunas prontas a serem visitadas futuramente, mas que no momento surgem apenas como perguntas que não devem ser ignoradas, mas que não necessitam de respostas. O possível entendimento que encontro para escrever aqui, tentando mais uma vez traduzir os processos que ocorrem no meu corpo a partir deste contato com a rua em pesquisa, é a insegurança surgindo pouco a pouco de que o desequilíbrio me desorienta até eu acreditar naquilo que “eles” (entenda aqui como “aqueles que propagam a desigualdade de alguma forma à alguém dentro dos assuntos já abordados anteriormente, entre outros assuntos) dizem que eu sou. E essa sim seria minha queda... A queda de abrir mão das camadas mais profundas do meu Ser! Ser vibrante e errante que inevitavelmente desde cedo teve de aprender a lidar com os desequilíbrio e quedas da vida. Dramaturgicamente pensando mais uma vez me questiono: Mas isso tem que ir em cena?

4.3 QUEIMADURAS EM SEGUNDO GRAU

Respeito muito minhas lágrimas, Mas ainda mais minha risada, Inscrevo, assim, minhas palavras, Na voz de uma mulher sagrada (Caetano Veloso – Vaca Profana)

As de segundo grau são queimaduras que afetam camadas mais profundas da pele, podendo afetar não apenas a epiderme, mas também podendo destruir as terminações nervosas da pele e folículos capilares. A recuperação deste tipo de queimadura demora mais para terminar e suas dores neste processo são mais intensas do que as de primeiro grau.

O segundo ponto forte que me ocorreu, foi o olhar de alguns amigos artistas que mencionaram para minha colega M.L sobre o cuidado que ela deveria ter em cena devido à momentos, segundo suas impressões, aparentar certa preocupação com o texto ou com a movimentação, parecendo não integrá-los, como um todo.

Após pensarmos a respeito sobre esses apontamentos de nossos colegas, eu e minha colega interprete criadora, decidimos trabalhar mais nisso. Tentar preencher essa parte que também sentimos que faltava aprimorar. Peço licença para M.L, não apenas aqui, para tentar exprimir algumas percepções dela, com minhas palavras, a respeito do que ela percebe enquanto mulher cis no contexto de estar trabalhando artisticamente na rua.

As cenas que trazemos muito falam de nós, das nossas labaredas e chamas. E percebo em conjunto de M.L que existe uma crescente, dentro do processo. No início deste texto afirmo que estas chamas são potencialidades a serem exploradas e segundo interprete, oriunda da dança, dança que normalmente era relacionada a si, agora percebe a ampliação de seu corpo ao se envolver com uma materialidade. Ela se sentiu pressionada, mas decidiu se desafiar e ela percebe que aquilo que antes era quase como um alienígena, hoje é um staff ou bambolê que ela já consegue dialogar.

Mas este processo não se trata apenas disso, envolve a voz de um ser que ao se perceber no espaço urbano e de como este o atravessa, começa artisticamente a tentar dar vazão à essas percepções que afetam sua subjetividade e o fluxo do que esse incêndio consome.

A queimadura de segundo grau atinge-nos de fora pra dentro. Leva a gente a perceber que algumas coisas perfuram-nos, demoram a cicatrizar e nesse meio tempo, doem. Segundo a interprete criadora doeu. Doeu a crítica, pois o processo em si já estava sendo difícil. Mas o difícil não é ruim e ao se perceber isso encontramos uma motivação que se torna combustível para queimar cada vez mais. Através da crítica de outro sujeito a interprete criadora conseguiu perceber em si lacunas que já sentia, mas que não conseguia se distanciar o suficiente para perceber como lidar com elas. Percebeu também que existia em si uma expectativa de um

resultado estético de como ela gostaria de se apresentar no dia da apresentação final. Mas como ela diz: o difícil não quer dizer que é ruim.

O difícil é apenas difícil e quando superado percebemos que já não estamos mais no mesmo lugar de antes. Para M.L, estar envolvida neste processo tem trabalhado com o fortalecimento de quem ela é. A interprete criadora já tinha familiaridade com seu corpo na dança, mas agora ela está trabalhando a possibilidade de se apropriar de seu corpo, um corpo que tem voz, um corpo que se relaciona com outro corpo/materialidade. Um corpo que se relaciona com isso em dança.

Sendo assim, em nosso ensaio após o primeiro momento avaliativo deste trabalho, tentamos trabalhar com esses apontamentos de nossos colegas para integrar a fala e movimentação que estava nos faltando em cena.

Na primeira parte do ensaio após fazer um aquecimento com a M.L através de um processo de contato e improvisação com o objeto bambolê (que era o objeto utilizado na cena que iríamos trabalhar) fui direcionando minha colega a se movimentar e dar o texto da cena para que a partir do que ela apresentasse eu pudesse propor outros estímulos. Sendo assim, em um processo de repetição continua da cena pedi pouco a pouco que ela fosse estabelecendo movimentações com uma base mais aberta, que utilizasse de saltos e também que trabalhasse com o objeto através da anulação de um dos braços. Essas minhas indicações vieram a partir do que ela me trazia em cena e que, dramaturgicamente, enquanto coreografo e diretor deste processo que foi proposto por mim, eu sentia que faltava para alcançarmos o resultado que nós desejávamos. A respeito deste ensaio trago no diário do artista algumas percepções enquanto diretor desta cena:

“A voz de M.L comprime seu corpo, como quem grita pedindo ajuda, mas tem medo de quem pode ouvir. (D.A 2019)”

Na segunda parte do ensaio nosso amigo bambolístico mencionado em capítulos anterior, também formado em teatro pela UERGS, nos trouxe algumas proposições para trabalharmos as movimentações do corpo e da voz em cena. Inicialmente ele trabalhou conosco sobre o ressonador de voz através da cabeça, em um exercício de empurrar a parede falando o texto e através disto conseguimos pouco a pouco entender como alcançar maior proporção desta voz para um espaço aberto e cheio de sons, como a rua, sem prejudicarmos nossa voz.

Em seguida o Wesley após ver nossa cena trabalhou algumas possíveis figuras em comunhão com o texto para que nós pudéssemos nos orientar em cena integrando assim nossa

voz com a movimentação. Para isso ele lançou uma pergunta muito importante: “Quem é esse sujeito em cena?”. Ele nos questionou isso pois segundo sua percepção ele entendia que nós éramos sujeitos dialogando sobre possíveis acontecimentos que ocorriam a partir da leitura que as pessoas, neste meio urbano, tinham de nós e grassas a isso começamos a nos instigar à respeito de que imagens, desses sujeitos, gostaríamos de levar em cena.

Grassas a estes apontamentos, as nuances do que antes já tínhamos como cena estabelecida, modificaram-se, a respeito disso trago:

“A pausa me possibilita encontrar os meus. Meu olho busca compreensão, meu corpo desacelera lentamente para ouvir o bambolê; nós nos compreendemos.” (D.A 2019)

A pausa após esse ensaio possibilitou minha percepção para a interação que nesta obra se estabelece para além do meu diálogo com o objeto de malabares. Quando o fluxo da minha movimentação era interrompido pela pausa, neste diálogo com a materialidade, o próprio objeto dentro da sala de ensaio me levava para outros lugares e movimentações. Segundo Silveira: essa teia relacional do movimento é ativada pela pausa que potencializa o entremeio; a pausa é a força que provoca a qualidade-movimento individual (2016) e após a reflexão feita a partir da pergunta do Wesley, pensando que este dialogo todo ocorria também em presença de outros sujeitos transeuntes, na rua, começo a perceber a potencialidade que a pausa me proporciona ao dilatar esse espaço transitório para quem me assiste.

A materialidade e eu nos compreendemos pelo exercício diário de dialogar, mas pensar sobre as imagens que estabelecemos em nossa cena ampliava minha percepção dramaturgica a questionar-me se apesar do contexto urbano eu não estaria limitando esse diálogo, fisicamente, apenas à materialidade que me acompanha.

4.4 QUEIMADURAS EM TERCEIRO GRAU

Que haja luz, para ver o invisível, Que o conhecimento seja cada vez mais acessível (Marina Peralta – Luz)

As queimaduras de terceiro grau são queimaduras que afetam os níveis mais profundos da pele, atingindo também a musculatura e dependendo até mesmo os ossos. A recuperação deste tipo de queimadura é a mais demorada das outras duas. Nessas, não existe devido à profundidade da lesão, dor, entretanto os danos são irrecuperáveis.

Por atingir camadas tão profundas, questiono: Por ser uma pesquisa e, como resultado, uma obra para um contexto urbano, o que pode dar errado? Pensar sobre isso é inevitável sabendo que como um processo acadêmico avaliativo, isso, dentro de um calendário acadêmico é imprescindível que seja apresentado na data prevista. Porém fatores como o mal tempo também podem acontecer inevitavelmente no dia previsto para a apresentação. Não apenas a minha, mas qualquer apresentação que se proponha a ser urbana, em um contexto de rua.

Pensando em mau tempo não me limito a pensar apenas na questão da chuva, mas como este processo propõe-se a trabalhar com fogo penso na relação do vento que ao afetar essas chamas pode ser perigoso para a apresentação.

Se esses fatores acontecerem, por ser uma produção acadêmica avaliativa, será necessário que haja uma apresentação de resultados nem que seja em uma sala. Como levar uma obra que aconteceria na rua, foi ensaiada na rua e pensada na rua, para dentro de uma sala, galeria ou teatro? Existe tempo hábil para transpor os dados desta pesquisa que aconteceu e foi pensada para a rua? Nas palavras de Lepecki (2016) o dramaturgista chega para já encontrar o drama fora do quadro e infelizmente são questionamentos que o dramaturgo enquanto propositor de se colocar neste contexto deve-se fazer. Sinceramente não consigo afirmar que encontraremos uma resposta, as variáveis sempre serão infinitas quando falamos de um lugar tão amplo de possibilidades quanto a rua, mas acredito que dramaturgicamente pensar sobre essas questões e principalmente, se houver tempo hábil, trabalhar à respeito desta perspectiva, pode trazer potencialidades inscritas em um processo artístico urbano, na qual só se enxergaria através da impossibilidade de apresentar a obra, no espaço pensado.

Nos últimos ensaios marcados pelo grupo infelizmente sofremos a interferência das chuvas da primavera. Essa interferência baseada nas preocupações mencionadas acima, começaram a gerar um outro eixo de como a dramaturgia desta obra poderia se estabelecer caso houvesse alguma interrupção que nos impedisse de apresentarmos na rua.

A primeira coisa que percebemos é que a transitoriedade e deslocamento da obra iria ser reduzida, logo ganharíamos tempo para possivelmente utilizarmos em outras cenas.

Pensamos sobre a ordem que estas cenas iriam acontecer e que talvez o sentido dramático da obra, para contemplar a potência da pesquisa que foi feita na rua deveria ser alterada para o espaço fechado.

A relação de espaço conseqüentemente modificaria a relação com o público e por conta disso, o diálogo proposto na obra talvez tenha um efeito inesperado.

“Pensar nestes pontos me desafia dramaturgicamente. Não consigo afirmar como se estabeleceria esta obra para um espaço diferente do que estamos ensaiando. Mas buscar o sentido desta, sem perder essa potência que estar na rua nos proporciona, me queima por dentro.” (D.A 09/2019)

Pesquisar sobre como criar uma obra em dança para o contexto da rua, sendo isso um trabalho acadêmico me faz perceber que a possibilidade do não acontecimento da obra na rua, é uma queimadura existente desde o pulsar da pesquisa.

5. INCÊNDIO

Vovó diz, Odiar o diabo é mó boi, difícil é viver no inferno, E vem a tona, Que o mesmo império canalha, que não te leva a sério, Interfere pra te levar a lona, Revide (Emicida – AmarElo)

No decorrer da semana, no espaço entre o segundo e o terceiro ensaio muito do que já tínhamos feito fazia minha cabeça estar extremamente pensativo de como essa obra estava sendo formada. A ideia de transitoriedade que a rua trazia para os envolvidos na pesquisa e a ligação que no passado eu havia estabelecido com o circo neste processo de aprender a trabalhar com os objetos de malabares me despertou o *insight* de iniciar a obra de forma a trazer essa transitoriedade também para o público envolvido.

Dividindo esses atravessamentos com os outros interpretes criadores da obra, tivemos como ideia iniciar o trabalho na academia, melhor dizendo, na frente do prédio da UERGS/Fundarte e deslocarmos em uma espécie de cortejo para a Praça Ferroviária onde já era decidido fazer a apresentação desta obra. Junto com esse *insight* de iniciar a obra para um deslocamento, outras preocupações surgiram: como levar o público? Se o público nos seguir pela rua, como estabelecer esse cortejo de forma segura devido aos atravessamentos que a rua pode nos causar? Precisaré de ajuda de outros artistas, para auxiliar neste trabalho? Utilizaremos de algum fundo musical? De tantas perguntas surgindo para a dramaturgia desta obra em dança, pouco a pouco fomos nos decidindo por algumas coisas.

O modo dramático de olhar pode ser caracterizado por dois pontos de consciência informados pelas complementares experiências e treinamento dos 34 dramáticos. O primeiro é a consciência do potencial emergente daquele que está sendo criado ponto isso envolve compreender quais direções a criação pode potencialmente seguir. Essa compreensão está baseada na familiaridade do dramaturgista com os processos criativos e com a estruturação do trabalho, ambos históricos e contemporâneos. (BLEEKER. Maaiké, 2016, p.152)

Em contato com outros colaboradores para o melhor desenvolvimento desta obra estabelecemos conexões com outros sujeitos que apoiaram a ideia desta pesquisa. Estes outros sujeitos na obra, na qual aqui chamaremos de contrarregras, surgem de forma atuante também dentro da obra, auxiliando assim em espaços que ainda faltavam ser preenchidos por detalhes.

5.1 ARRUAÇA

Na fé de Zambi e de Oxalá, Pedimos licença pros trabalhos começar (MC Tha – Abram os caminhos)

Na dúvida de tantas perguntas a medida que nossos ensaios e passagens deste possível cortejo eram ensaiadas, estabelecemos como fundo musical, as músicas “Abram os Caminhos/Rito de Passá” da cantora MC Tha e também as músicas “Ta com Dolar ta com Deus/Calor da Rua” da banda Francisco El Hombre. A escolha dramática das canções, foram graças a nossa discussão como grupo, onde achávamos potente a utilização de músicas para criarmos nossas primeiras relações de transitoriedade e territorialização para com o meio, com o público e com os possíveis transeuntes que vamos encontrar no caminho no dia da apresentação da obra. Além disso, conversamos entre nós decidindo que, as duas primeiras músicas da cantora MC Tha, possui em sua letra uma relação que metaforicamente pede licença/proteção a algumas entidades de religiões afro-brasileiras que os interpretes criadores têm crenças em suas vivências pessoais enquanto sujeitos. Já as músicas da banda Francisco El Hombre foram decididas devido aos diferentes comércios que existiam no trajeto entre o prédio da UERGS e a Praça dos Ferroviários, onde sua letra aborda assuntos como a valoração do indivíduo no nosso sistema capitalista, cruzando assim, segundo nosso olhar, com a ideia da não valoração do artista de rua marginalizado pelo sistema social.

Com o material coletado na sala de ensaio fomos aos poucos estabelecendo nossas performances individuais. Ao chegarmos na praça com o cortejo, percebemos então a necessidade de desterritorializarmos e assim, desfazendo o cortejo, territorializar outros espaços da Praça Ferroviária. Individualmente, cada intérprete criador tendo o seu momento de protagonismo e voz dentro deste trabalho que é coletivo. Essa escolha pelas performances individuais foi a forma de botarmos em perspectiva as queimaduras dos corpos em chamas de cada participante da pesquisa. M.L e eu partimos de algumas matrizes de movimentos já estabelecidas e selecionadas dentro da sala de ensaio e utilizando de textos nesta performance, cruzamos como os referenciais algumas frases de músicas (que fazem parte da *playlist* já mencionada) com o que cada um de nós sentia a respeito de como a rua nos atravessava.

Levando em consideração a ideia de transitoriedade, nós interpretes criadores desta obra, assumimos cada qual seu devido posicionamento para esta parte do trabalho dialogando em nossas experimentações com a ideia possível de levar essa transitoriedade também para o público e descentralizando a obra enquanto grupo, gerar talvez, certo desconforto para as pessoas que estarão presentes no dia, sejam como público ou como transeuntes deste espaço. Assim, segundo Bleeker:

com seu modo de olhar, o dramaturgista está buscando conexões entre os elementos da criação e a rede multidimensional de relações sincrônicas e diacrônicas a partir das quais esses elementos irão aparecer para o público. (2016, P. 153)

Após a finalização das performances individuais dando como foco essas falas (leia-se queimaduras) a respeito dos atravessamentos da rua para os interpretes criadores, nos reagrupamos construindo assim um novo território na parte mais central da praça. Ali decidimos que aconteceria o restante provável desta obra. Provável, pois dentro deste processo de criação não sabemos ainda como os corpos iram se agenciar com este meio urbano.

No nebuloso, mas rigoroso território da dramaturgia, errando em meio a uma multiplicidade de pensamentos e atualizações, a clareza é obtida através de uma abordagem sutil e contextual a cada elemento da performance. (LEPECKI. André, 2016, p.77)

Essa territorialização coletiva do centro da Praça Ferroviária nos estimula a pensar que como corpos em chamas, que já sofreram diversas queimaduras no decorrer de nossas vivências enquanto sujeitos de uma sociedade padronizada por um sistema excludente de certos corpos, devemos nos unir em prol de queimar tudo o que um dia nos queimou, mas para além deste incêndio, nos aquecer enquanto sujeitos que compreendem as possíveis dores do(s) meu(s) próximo(s).

7.1 ORA(AÇÃO) E FORÇA!

*Vão tentar me derrubar, que eu me tornei a queda,
quando aprendi a voar (Luá – Terra)*

O segundo bloco de cenas tem início após a territorialização do centro da Praça dos Ferroviários, neste momento levando em consideração a desvalorização artística que existe para os artistas de rua, nós enquanto grupo decidimos que seria interessante apresentar o trabalho para o público presente, anunciando que se tratava de uma produção da universidade.

Seguindo deste anúncio M.L e eu nos posicionamos para a próxima cena, onde são feitas movimentações da brincadeira de amarelinha. Durante a pré banca, esta cena foi apresentada sem a presença dos músicos, mas em parceria com eles, essa cena será acompanhada da canção Terra, da cantora Luá. A junção dessa letra com as movimentações criadas na sala de ensaio, levam-nos a acreditar que parte do fortalecimento do “estar artístando” na rua é esse estado de brincadeira.

Os assuntos que permeiam este meio, seja “artístando” ou apenas transitando como mero sujeito, nos atravessam mesmo que no dia a dia não problematizamos isso. O medo da mulher que caminha por uma calçada onde existe um grupo de homens parados mais adiante. O desconforto do homossexual sair acompanhado de seu parceiro cercado de olhos julgadores na

rua. A dificuldade e por consequência marginalização da travesti em arrumar emprego devido ao preconceito levando-as muitas vezes à prostituição nas ruas e esquinas. Esses assuntos não deixam de acontecer e nos atravessar por conta da cena anterior mesmo devido a esse entendimento de que podemos tirar na alegria das brincadeiras fortalecimento para territorializar esses espaços urbanos.

Assim, prosseguimos a obra colocando em perspectiva as nossas dores e os atravessamentos que a rua nos proporcionava. Neste momento, mostramos algumas de nossas queimaduras. Assim, interrompo o estado de brincadeira, questionando a interprete criadora sobre essas queimaduras que já lhe aconteceram.

Esse é um momento de desconforto... como algo que queima. Estabelecemos como cena seguinte das amarelinhas um breve dialogo para falarmos de alguns destes assuntos que permeiam o meio urbano. Acredito que este será o momento de decrescimento da obra e temos como intenção dramática através destas dores, encontrar o olhar generoso e também, provavelmente dolorido, de pessoas semelhantes a nós. Com isso, entendemos que, assim como já dito no início desta monografia os corpos em chamas aqui presentes não querem apenas iluminar ou queimar toda essa desigualdade social e preconceito com essas subjetividades, mas quer também aquecer nossos semelhantes!

Assim, os músicos após o dialogo estabelecido evocarão a potência da música Maria Maria do cantor Milton Nascimento. A cena final inicia-se *a priori* da continuidade destes diálogos da cena anterior e do ascender os bastões de fogo. Pretendo nesta parte, cruzando as escolhas dramáticas e tendo isso também como uma escolha, evocar para o protagonismo da obra (ou quase isso) os apoiadores em chamas que nela participam, como as artistas mulheres do Coletivo Orbita, Nai e Fayola que a princípio participariam desta pesquisa, entre outros.

Acredito que esta cena final acontecerá numa crescente pois a obra iniciou-se com os interpretes pesquisadores/criadores, passará pelos contrarregras que nos ajudaram na construção deste trabalho e pretende-se estender este incêndio trazendo também o público para dentro desta obra.

Assim, após deslocarmos inúmeros sujeitos através do cortejo, demonstrarmos nossas relações com a rua através das performances individuais, estabelecendo entre tudo isso territórios e desterritórios, expondo as marcas de alguns conflitos sociais que nos acontecem e pensando nos motivos que encontramos para não desistir e incendiar, finalizamos a obra tentando, ocupar um espaço que é tão “nosso” por direito, quanto da heterocisnormatividade que nos cerca.

8. CICATRIZES

*Desacordado ser, Sendo ser humano, Ser mundano,
Sendo, Alma sagrada, Alma sagrada em um viver
profano (Luá – Erudição)*

Quais considerações são feitas a partir do fogo metafórico utilizado para falar do fazer artístico urbano e seus atravessamentos? Deste fogo que queima as subjetividades dos interpretes criadores desta obra em dança com objetos de malabares?

Como propositador da pesquisa, me colocando em posição de dramaturgo e corpo criador junto desta obra, esperava que as diferentes subjetividades dos interpretes envolvidos nesta obra pudessem refletir no conteúdo da mesma. Essa percepção vem das características mencionadas na introdução deste trabalho ao meu respeito e a experiencia que já possuía como artista de rua.

Essa força não tem outro nome senão desejo autoral. Geralmente, o desejo autoral é articulado performativamente; isso quer dizer que todas as declarações feitas por um autor sugerem uma força de implementação (LEPECKI, André. 2016, p.75)

Porem a subjetividade dos outros interpretes, que são sujeitos com características heterogenias e antes do fazer artístico desta pesquisa não haviam se dado conta das relações que a sociedade estabelecia com suas características, pensadas a partir do “artista” na rua, proporcionou a reflexão entre nós, amadurecendo-nos enquanto sujeitos e nossas percepções pessoais de nós para a leitura do meio urbano.

Essas reflexões contaminaram o fazer artístico desta obra, onde dramaturgicamente ela se encaminhou a questionar-nos sobre como percebíamos esses atravessamentos urbanos e levar para cena este dialogo.

Então, criar seria pouco mais que um preenchimento desses enunciados -comandos. Entretanto, a dramaturgia como prática dá ocasião à descoberta de que é o *trabalho em si* que estabelece sua própria soberania, seus próprios desejos e comandos performativos. A dramaturgia como uma prática da errância descobre que é o *trabalho-por-vir que detém sua própria força autoral*. (LEPECKI, André. 2016, p.75)

Assim percebendo a força autoral que surgia deste trabalho em processo, utilizando como assunto de nossa dramaturgia os atravessamentos sociais que nos queimavam enquanto corpos em chamas, o trabalho em dança com os objetos de malabares se encaminhou para a exploração destas materialidades tão atreladas ao trabalho do artista de rua.

A experiencia com as materialidades propostas, o *staff* e o bambolê, além das possibilidades e descobertas que nos proporcionaram em dança, através de estímulos como a

queda, o fluxo e a pausa, cruzaram com as informações que nossos corpos encontravam na rua a noção de territorialidade/desterritorialidade. O objeto que até então é instrumento artístico, se torna com o tempo e a intimidade em trabalhar com estas materialidades, forma de ocupar espaços até então, muitas das vezes desconfortáveis a nós.

Assim, estabelecendo nosso diálogo pessoal com o objeto em um espaço urbano, cercado de outros sujeitos transeuntes e seus olhares, vimos como possibilidade de dominarmos o espaço e territorializar assim, através da cinesfera ampliada pelo movimento composto pelo diálogo com a materialidade.

Com a territorialidade de nossos corpos neste processo artístico, percebemos como grupo que os espaços que íamos tomando captavam a atenção das pessoas já pela presença dos objetos de malabares e instrumentos musicais, mas só conseguimos alcançar o objetivo de criar uma obra que dialogasse com seu público através da pausa. A pausa é um campo ativo, repleto de potências-movimentos com as quais os corpos devem se sintonizar (SILVEIRA 2016) e através dessa sintonia que no decorrer do processo da pesquisa fomos aprendendo a lidar com essas pausas em nossas performances construindo assim espaço de diálogo e possível interação com o público.

Considero que por se tratar de uma pesquisa em dança que se desloca para o espaço da rua, inúmeras informações, estímulos e situações permearam o fazer desta obra. Entendo isso dramaturgicamente falando, nas palavras de LEPECKI (2016, p.77) como imperativo imanente. São esses elementos presentes na situação, mesmo os supostamente periféricos e insignificantes.

As questões climáticas são talvez o ponto principal deste imperativo imanente. Afetando assim a estrutura de certos ensaios e até mesmo a execução da obra no dia previsto. O fluxo de meio de transportes, nos afetando nos deslocamentos entre os espaços propostos de execução da obra, levando-nos a buscar outros apoiadores para zelarmos pela segurança de artistas e públicos envolvidos no dia. As diferentes características dos interpretes criadores e a força potencializadora disso em diálogo com a diversidade de sujeitos que a rua nos proporciona. O espaço proposto a ser apresentado e as potentes formas de trabalhar com este em dança.

Mapear como todos esses elementos se reúnem, às vezes por coerência, às vezes por adesão, às vezes por dispersão, às vezes por conflito, é a tarefa da dramaturgia. O dramaturgista serve a essa tarefa ao identificar, seguir, possibilitar essa multidão de forças a seguir as linhas que elas mesmas traçam. (LEPECKI, André. 2016, p.77)

Esses fatores surgindo da experiência de estar na rua movimentou nossa pesquisa para o movimento percebido na rua. Dentro deste “mapear de elementos”, as informações obtidas nas salas de ensaio, a respeito da prática com os objetos de malabares juntamente do processo urbano nos fez refletir sobre a ideia de uma obra que esteja em deslocamento. Esse deslocamento não é algo contínuo, mas sim interrompido como um carro que por sua vez para no semáforo quando este está vermelho. Esse deslocamento refletimos como algo que perpassa o meio urbano e assim, buscamos trabalhar ele afetando também o seu público.

Dentro deste mapear de elementos que surgem desta pesquisa dramaturgica percebo que a obra não deu conta de aprofundar a exploração através dos interpretes criadores, dos diferentes espaços onde ela iria acontecer. Percebo que pensar as relações dos corpos e o lugar onde estes estão ocupando no meio urbano, seja extrapolando a lógica de experienciar uma escada, árvore ou até mesmo muro em uma rua, até mesmo observando as diferentes corporeidades que ocupam essas ruas, traz potenciais latentes para o desenvolvimento desta pesquisa que segue queimando e aquecendo meu corpo em chama.

9. QUE AQUECE (REFERENCIAS)

- [1] P. V. Silveira and M. F. Dantas, “Estudo de materialidades em movimento – um recorte do processo de ‘Um tango em clave,’” *Revista da FUNDARTE*, vol. 0, no. 31, Shinkomyujikkuentateimento, p. P.27-P.40, 30-Jun-2016.
- [2] D. Moura, “O GRAU ZERO DO CORPO: UMA SUGESTÃO DE ESCRITURA QUEER,” *Rev. Ambivalências*, vol. 4, no. 8, p. 185, Jan. 2016.
- [3] A. Lepecki and T.-S. Mayer, “9 variações sobre coisas e performance,” *Urdimento*, vol. 02, no. 19, pp. 95–101, Jan. 2012.
- [4] M. F. Dantas and P. de V. Silveira, “Um tango em clave e Ensaios para Chantal traçando elementos para a compreensão das danças performativas,” *Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte*, vol. 17, no. 1, Universidade de Brasília, pp. 103–121, 23-Apr-2018.
- [5] P. Alegre, “SCOTT, Joan Wallach. ‘Gênero: uma categoria útil de análise histórica’.” vol. 20, pp. 71–99, 1995.
- [6] DANÇA E DRAMATURGIAS (S/Organizado por Paulo Caudas, Enersto Gadelha: traduzido por Natalia Melo Rosa: **ERRANCIA COMO TRABALHO**: André Lepecki, p.61-85. Fortaleza: SP: Nexus, 2016).
- [7] DANÇA E DRAMATURGIAS (S/Organizado por Paulo Caudas, Enersto Gadelha: traduzido por Natalia Melo Rosa: **PENSAR O PENSAMENTO DE NINGUEM**: Maaike Bleeker, p.149-175. Fortaleza: SP: Nexus, 2016).
- [8] **FLOW ARTS – A FILM**, Direção: Nicky Evers, Acesso em 1/09/2019 (<https://www.youtube.com/watch?v=swXjLNCM6wA&t=831s>).
- [9] **SE ESSA RUA FOSSE MINHA**, Direção: Julia Piccolo Von Zeidler, Acesso em 1/09/2019 (<https://www.youtube.com/watch?v=Wrd-DgoQrTw&t=36s>).
- [10] **SINAL FECHADO**, Direção Coletiva, Acesso em 01/09/2019 (<https://www.youtube.com/watch?v=thytCTgVPs0>).
- [11] USP, USP Diversidade. **O que é LGBTQIA?**. 2018. Disponível em: <<http://prceu.usp.br/uspdiversidade/lgbtqia/o-que-e-lgbtqia/>>. Acesso em: 15 mai. 2019.
- [12] BRASIL. Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos (MDH). **Relatórios de**

- Violência LGBTFóbica.** Brasília, 2018. Disponível em: <<https://www.mdh.gov.br/navegue-por-temas/lgbt/biblioteca/relatorios-de-violencia-lgbtfobica>>. Acesso em 02 mar. 2019
- [13] JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre Identidade de Gênero: Conceitos e Termos.** 2012. Disponível em: <https://www.sertao.ufg.br/up/16/o/ORIENTA%C3%87%C3%95ES_POPULA%C3%87%C3%83O_TRANS.pdf?1334065989>. Acesso em: 12 nov. 2018.
- [14] Psicol. rev. (Belo Horizonte) vol.17 no.1. **Subjetividade: uma análise pautada na Psicologia histórico-cultural.** Belo Horizonte abr, 2011. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-11682011000100005> . Acesso em 20 out. 2019.
- [15] Salvador BA: UCSal, ISSN 2316-266X, n.3, v. 6, p. 137-149. **DESTERRITORIALIZAÇÃO E RETERRORIZAÇÃO DA DANÇA EM SEU ESPAÇO PRIMEIRO: A RUA.** Salvador outubro, 2014. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-11682011000100005> . Acesso em 20 out. 2019.
- [16] T. Fernandes, T. Globalization, L. Sage, and G. Valentine, “Louro , Guacira Lopes , Um Corpo Estranho – Ensaio sobre sexualidade e teoria queer Recensões,” pp. 145–147, 2019.
- [17] T. Goulart, S. Catarina, J. Lampert, and S. Catarina, “A relevância do diário na prática artística e docente¹,” pp. 1095–1110, 2015.