



III EBE | III ENCONTRO BAIANO DE CULT | ESTUDOS EM CULTURA



CORPO FRONTEIRA: REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO COMPARTILHADA DA OBRA CÊNICA ENTRECORPOS

Sandra Corradini
Mestre em Dança, PPGDança/UFBA
corradini.sandra@gmail.com

Resumo

Este trabalho consiste numa breve reflexão crítica acerca do processo de construção compartilhada da obra cênica *Entrecorpos*, com enfoque na interação negociada entre as linguagens artísticas que o compõem: dança, música e vídeo. *Entrecorpos* foi produzida pelo Coletivo Óseo, de Salvador/BA, proposta com o objetivo de investigar e questionar padrões habituais de comportamento recorrentes na esfera relacional em contexto performativo. *Entrecorpos* expande-se do corpo propositivo; um corpo que não apenas propõe, mas que também investiga e negocia idéias e conhecimentos no âmbito do processo, elaborando sua própria dramaturgia e uma obra cuja autoria seja compartilhada por todos. Na sua práxis, o corpo dramaturgicamente atua num lugar aqui entendido como Zona de Transitividade: um lugar interdisciplinar e, sobretudo, de experiência, no qual todas as coisas se misturam, contaminam-se, especificam-se, singularizam-se, aumentando suas complexidades. Em Zona de Transitividade, as fronteiras entre as linguagens evidenciam-se nas relações entre os corpos, interlocutores de seus respectivos campos de atuação e procedência, os quais se instituem como a própria fronteira, configurando o processo não apenas como lugar de experiência, mas também como lugar de encontro, de tensão, de conflitos e de devir; um lugar que se constitui na heterogeneidade, é paradoxal, no qual se busca a horizontalidade ao mesmo tempo em que se institui a diferença. Neste sentido, o processo de construção compartilhada refere-se a uma potência que não se reduz exclusivamente à feitura da obra, mas a transborda, criando novos fluxos e multiplicidades.

Palavras-chave: Dança; Dramaturgia; Zona de Transitividade; Fronteira; Conflito.

Entrecorpos é uma ação artística, de caráter cênico-performativo, realizada pelo Coletivo Óseo, de Salvador/Bahia. Produzida no contexto do Projeto *Entrecorpos – Ações e Interações*¹, *Entrecorpos* foi proposta com objetivo de investigar, refletir e questionar padrões habituais de comportamento recorrentes na esfera relacional, no contexto da sua execução.

¹ Este projeto foi contemplado pelo Edital Ninho Reis/2008, edital de apoio à circulação de espetáculos de dança no estado da Bahia, promovido pela Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB). Tanto o processo de construção da obra como o projeto foram realizados em 2010, circulando em Salvador, Paulo Afonso e Heliópolis, contando com ações artísticas e pedagógicas interligadas, destinadas a um público diversificado.

Entrecorpos, no entanto, não é *Entrecorpos*, simplesmente; é *Entrecorpos* em sua segunda edição². Ou seja, a obra em foco, aqui analisada, trata-se de um desdobramento de uma ação intervencionista de mesmo nome - também intitulada *Entrecorpos*, realizada em versão solo e de minha própria autoria – incorporando um estudo do corpo na fronteira entre dança, música e vídeo. Imbuída do desejo de investigar a interação entre as referidas linguagens, *Entrecorpos* é movida pelo interesse de seus propositores em configurá-la em formato improvisacional. Por assim dizer, *Entrecorpos*, reúne artistas dos campos da dança, da música e do vídeo, representados, respectivamente, por Sandra Corradini, Mateus Dantas e Drica Rocha³, os quais se dispõem a refletir questões que emergem no processo de construção da obra, articulando-as a seus próprios estudos acadêmicos realizados concomitantemente ao período de sua produção, resultando num trabalho que efetivamente articula investigação artística e acadêmica ao longo de sua construção.

A segunda edição de *Entrecorpos*, contudo, não renuncia os objetivos inicialmente propostos na obra da qual procede e a expande, trazendo intrínseca a necessidade de refletir as relações entre dança e performance, a dança na atualidade, bem como de pensar corpo, espaço e espectador como partes co-implicadas e indispensáveis nas obras de dança. Tais preocupações também se evidenciam como interesse central no que tange à música e ao vídeo, tal como se inserem no contexto particular desta pesquisa, dado às experiências e referências que cada um dos artistas propositores traz de seu campo de atuação e procedência, compartilhando-as em contexto coletivo no âmbito do processo. Concebe-se, assim, *Entrecorpos* como obra em processo, em contínuo processo de reconfiguração, aberta e sujeita a novas reformulações, implicada, sobretudo, às relações e ao compartilhamento de idéias, conhecimentos e experiências entre os sujeitos que nele co-atuam. Considera-se a obra como um objeto sensível à presença do espectador e ao espaço em que é realizada, de modo a focar a relação entre corpo e ambiente construindo-se e modificando-se mutuamente, tendo em vista constituí-la porosa e permeável à fisicalidade do espaço no qual será executada e àqueles que nele circulam. Intenciona-se, sobretudo, a produção de uma obra cuja autoria seja compartilhada por todos, nutrida pela idéia de horizontalidade relacional entre os sujeitos, corpos e campos artísticos que interagem no processo.

² A primeira edição de *Entrecorpos* configura-se numa ação intervencionista, cuja proposta é questionar padrões de comportamento estáveis, problematizando-os na esfera relacional em espaços públicos/coletivos.

³ Atualmente, Sandra Corradini é mestre em dança pelo PPGDança/UFBA, bacharel em Dança pela Unicamp e tem especialização em psicopedagogia; Mateus Dantas é doutorando e mestre em Etnomusicologia pela UFBA e bacharel em Regência e Composição pela mesma instituição; e Drica Rocha é musicoterapeuta pela UCSAL, tem especialização em psicopedagogia e atua como artista multimídia e com manipulação de imagem em tempo real em espetáculos de dança e de teatro.

Temas bastante atuais e recorrentes nos debates que enfocam os novos modos de produção na arte contemporânea, o compartilhamento entre os sujeitos criadores e o diálogo entre diferentes linguagens artísticas inscrevem-se na chamada *fronteira* entre as artes. Enquanto esta, por um lado, é geralmente reconhecida metaforicamente como porosa, permeável, tênue, diluída, abolida ou inexistente, sendo ela mesma uma metáfora, por outro lado, importa notar, evidencia-se como zona de conflitos, da qual emergem por vezes discussões profícuas, resultando em novas idéias e sínteses artísticas e teóricas, incidindo na reconfiguração dos campos que co-operam no processo de construção da obra. Ressalte-se que, no entanto, tais processos não ocorrem isolados, alheios aos processos que constituem a dinâmica cultural na atualidade, integrando um fenômeno mais amplo e complexo, envolvendo processos individuais e sociais que se interpenetram num fluxo dinâmico e contínuo, extrapolando o espaço comum e os limites temporais do processo. Assim, analisar aqui o processo de construção compartilhada de *Entrecorpos*, ainda que brevemente, e refletir acerca de algumas questões que vieram a configurá-la do modo como ela se apresenta hoje, parece ser relevante diante da necessidade de trazer à luz alguns aspectos que raramente são abordados quando se discute o diálogo entre diferentes linguagens artísticas em obras cênico-performativas, nas quais o corpo ocupa lugar central na produção de sentidos, ao mesmo tempo em que se recusa a assumir o papel de significante e portar sentido, voltando-se à investigação da materialidade do corpo na sua relação com o espaço em tempo real (CORRADINI, 2010; LEHMANN, 2007). De modo geral, percebe-se que as abordagens, na sua maioria, ocupam-se com as resultantes configuradas nos corpos, os sentidos negociados no/pelo corpo em sua atividade laboratorial ou em ato performativo, os procedimentos metodológicos, as estratégias e os parâmetros compositivos utilizados na construção da obra, deixando entrever a existência de aspectos subjacentes que movem tais processos, aqui entendidos como condicionantes e orientadores do processo, sobretudo, quando se trata de processos ditos colaborativos, ou compartilhados, tal como se caracteriza a obra em análise.

Deste modo, o presente artigo procura abordar duas questões centrais, relativas ao processo de construção compartilhada da obra cênico-performativa. A primeira está relacionada às negociações de sentidos que ocorrem no âmbito do processo, relacionadas não apenas ao processo de construção da dramaturgia do corpo, como também ao processo de construção da obra; estes que, não raro, ocorrem entrelaçados e raramente obedecem a uma lógica linear, nem resultam em configurações que podem ser previamente definidas. Tal questão insere-se num campo de discussão bastante amplo, atentando-se, aqui, para *interação negociada*, dialógica, entendida na perspectiva da linguagem verbal, pela qual os sentidos relativos tanto

à obra como à dramaturgia do corpo são negociados e acordados entre os sujeitos que co-atuam no processo, pois que as falas, conversas, opiniões, observações ou qualquer outra manifestação ou interação verbal que possa ocorrer no âmbito do processo concorrem para as escolhas nas tomadas de decisão, conduzindo a obra em construção à sua configuração resultante, ainda que transitória. Ainda importa ressaltar que, no que se refere ao processo colaborativo, o fazer está intrinsecamente associado ao pensar e ao dizer sobre o que se pensa e faz no âmbito do processo, constituindo-se, portanto, o *fazer*, o *pensar* e o *dizer*, em atividades, ou ações, interligadas e diretamente implicadas entre si. Já a segunda questão, correlata à primeira, e vinculada à questão de co-autoria, refere-se à *horizontalidade* no processo colaborativo, a qual parece constituir-se mais num exercício contínuo de interação e diálogo que envolve diretamente os sujeitos criadores, colaboradores no processo, do que algo pronto a ser implementado como um modelo a ser seguido.

Mais que apontar detalhes relacionados à interação dialógica no processo de construção da obra ou da dramaturgia corporal, descrevendo falas, conversas, sugestões, observações ou posicionamentos dos propositores no ato do compartilhamento, esta análise utiliza-se de alguns materiais presentes em *Entrecorpos*, como objetos cênicos, figurino, espaço, entre outros, que contribuíram para tecê-la numa rede de relações coerente de sentidos. O propósito é refletir acerca de tais questões, pois que, tal como aqui se entende, elas são intrínsecas e subjazem ao processo, além de empreenderem uma dinâmica particular não apenas ao processo, mas também à obra – esta, entendida na sua condição processual e inacabada -, propiciando-lhes condições para que adquiram especificidades e tenham possibilidades de continuidade, complexificação e singularização.

Entre Corpos e Campos Plásticos

Plástico é uma palavra interessante; ao mesmo tempo em que indica um material relativamente novo, recente na história da humanidade, produzido pelo homem a partir do petróleo, remonta à antiguidade clássica, derivando do grego *plástikos*, “relativo às dobras de argila”, pelo latim *plastiku*, o qual, por sua vez, designa “que modela” (PIATTI, 2005, p. 12). A palavra *plástico*, cujo significado “primeiro” é comumente apontado como “feito para moldagem”, pelas suas características flexíveis e elásticas, evoca, nos dias atuais, a idéia de transformação, reconfiguração, adaptação, flexibilização. Para o lingüista, semiólogo e crítico Roland Barthes,

Mais do que uma substância, o plástico é a própria idéia da sua transformação infinita, é a ubiqüidade tornada visível, como o seu nome vulgar o indica; e, por isso mesmo, é considerado uma matéria milagrosa: o milagre é sempre uma conversão brusca da natureza. O plástico fica inteiramente impregnado desse espanto: é menos um objeto do que o vestígio de um movimento. (BARTHES, 2009, p. 173).

Ao se pensar numa cadeira de plástico, por exemplo, sabe-se que esta dificilmente poderia ser modelada pelo homem sem a mediação de uma tecnologia adequada que se valesse do emprego do calor e da pressão. Também é do conhecimento de todos que uma cadeira de plástico, quando submetida a uma ação externa com alto potencial de impacto, pode alterar sua conformação física e, em última instância, levar à perda total de sua funcionalidade. Supõe-se, aqui, que tais exemplos possam facilmente ser imaginados por um sujeito a partir de uma realidade comum, na qual uma cadeira é entendida como um objeto manufaturado, utilitário, com pés, assento e encosto, e às vezes com braços, feito única e exclusivamente para uma pessoa sentar. Mas, como se sabe, uma cadeira, seja de plástico ou não, quebra ou não, também pode adquirir outras funções dentro de uma casa ou de uma sala de aula, por exemplo, tal como apoiar bolsas, livros, revistas, vasos, aquários, ou simplesmente ser utilizada como objeto de decoração.

Na perspectiva de *Entrecorpos*, uma cadeira de plástico também pode assumir diversas funções. Neste trabalho, ela é utilizada como suporte para lanterna, filmadora, tripé, projetor, notebook, televisão, para servir de ponte e escada, além de se constituir em instrumento sonoro e de possibilitar a construção de uma casa-instalação; esta, configurada a partir de um agrupamento vertical e imenso de cadeiras, amontoadas e encaixadas desordenadamente, sob as quais os artistas executam suas ações performáticas, interagindo entre si, atuando cada qual de acordo com sua respectiva especificidade artística. Principal elemento cênico do trabalho, a cadeira de plástico é tanto imagem projetada no corpo, como é tela de projeção; e do mesmo modo que um corpo pode ser uma cadeira para o qual outro corpo se lança ou no qual se senta, ela também pode ser um corpo que se lança a favor ou contra outro corpo, sendo ora corpo-cadeira, ora cadeira-corpo, prontos para serem utilizados de diversos modos pelos performers em cena e disponíveis ao espectador para que ele os utilize de acordo com sua vontade própria a partir dos estímulos trocados na sua interação com obra. Em *Entrecorpos*, corpo e cadeira são, portanto, objetos de investigação, seja na perspectiva do performer, como do espectador. Ressalte-se que a interação proposta no/pelo trabalho não é apenas corporal e espacial, mas também simbólica, potencializada tanto pela funcionalidade e manipulação da cadeira, como pelo material que a constitui, sugerindo leveza, versatilidade, fragilidade, atualidade, simplicidade, desconforto, entre tantos outros significados passíveis de serem atribuídos pelo

espectador a partir da experiência que ele possa vir a ter com a obra no contexto da recepção. Deste modo, o trabalho utiliza-se da potencialidade de uma cadeira de plástico para estabelecer laços de proximidade com o espectador e propor novas formas de interação e, assim, questionar a tradicional relação observador/observado, a qual comumente coloca de um lado, o artista e a obra, e do outro, o espectador; este, não raro, sentado.

Derivada da palavra *plástico*, *plasticidade* é um termo que indica a qualidade ou estado daquilo que é plástico. Na atualidade, esta palavra ganha terreno, inserindo-se hoje nas mais diversas áreas do conhecimento, como na física, na linguagem, na psicologia, na biologia, na neurologia, etc. Destaca-se, aqui, especificamente, a noção de *plasticidade cerebral*, definida como a capacidade que o cérebro tem de se remodelar em função das experiências do sujeito, reformulando as suas conexões em função das necessidades e dos fatores do meio ambiente (BARBIZET; DUIZABO, 1985). Assim como a própria definição indica, a *plasticidade cerebral* está diretamente ligada ao comportamento, inter-relacionada à capacidade que um corpo tem de mudar para adaptar-se ao meio, ou seja, ligada ao que hoje se nomeia de *plasticidade comportamental*, a qual não é inata, fixa e imutável, tal como preconiza o determinismo genético, estando ambas co-implicadas e igualmente sujeitas a transformações ao longo da vida do sujeito. Observe-se que, neste contexto, evidencia-se um dos pilares desta investigação artística, o qual há algum tempo já vem sendo defendido e difundido, sobretudo, no meio acadêmico, e expandindo-se na medida em que este interage com outros meios e contextos: a não separação entre corpo e mente, mente e cérebro, cérebro e corpo, razão e emoção, etc.

Na construção de *Entrecorpos*, o corpo é o principal protagonista no processo de construção da obra, sendo do/no/pelo corpo que se expande todo o trabalho. Ressalte-se que este corpo, ao qual também é atribuída a função de propositor dramaturgico, não diz respeito a um corpo que somente vai aprender, treinar e memorizar ações e movimentos em contexto de ensaios e depois reproduzi-los em cena, isentando-se de seu processo elaborativo, referindo-se mais a um corpo que propõe, investiga e executa sua própria dramaturgia, elaborando-a em interação e em comum acordo com os demais propositores colaboradores que co-participam no processo. Nota-se ainda que no processo de construção da obra, dança, música e vídeo não são tratados simplesmente como campos que interagem em vista de produzir um trabalho a ser executado apenas por um (ou mais) corpo(s) que dança(m), simplesmente pelo fato do trabalho se inserir num projeto contemplado por um edital de dança. Dança, música e vídeo co-operam no processo, perspectivando um construto cênico a ser executado em tempo real pelos três corpos propositores, que atuarão, tendo como base suas respectivas especificidades

artísticas, interagindo não apenas entre si e com os demais materiais cênicos utilizados no trabalho, mas também com o espectador no contexto da cena; idéia esta que posteriormente se expande, incorporando contra-regras e técnicos audiovisuais e de som igualmente como co-atuadores na obra. Destaca-se, ainda, que os sujeitos colaboradores não trazem a preocupação de afirmarem seus corpos como corpos de dança, de música ou de vídeo, predispondo-se, antes disso, a transitarem como atuadores por todos os campos e funções em questão, independente de suas formações ou atribuições artísticas específicas, fator que veio contribuir significativamente para a configuração do processo mais como um lugar propício à experiência, ao aprendizado e à busca de conhecimentos e de entendimentos, do que como um lugar de disputa, de competição ou de auto-afirmação de cada um dos sujeitos/corpos ou campos que co-participam do processo; o que, por assim dizer, parece não se tratar de um impeditivo para que relações hierárquicas balizadas pelo conhecimento e pela experiência venham a ser instituídas no âmbito do processo.

Assim, o processo criativo de *Entrecorpos* configura-se como um lugar de experiência, interdisciplinar, apresentando uma condição transdisciplinar constitutiva, voltado, em primeiro plano, às investigações relacionadas à solução de questões que emergem ao longo da construção da obra. Negociar idéias, experiências e conhecimentos é uma constante no processo, sendo possível talvez afirmar que as construções de sentidos relativos à obra em construção constituam-se no seu ponto nevrálgico, pois que os sentidos raramente se instauram a um só passo, nem se configuram sob uma lógica linear, mas resultam de um processo dinâmico e complexo, condicionado a múltiplos fatores que se entrecruzam - de ordem relacional, ambiental, conceitual, tecnológica, financeira, entre outros - circunstanciados no processo, somado à condição específica deste trabalho de se constituir num lugar em que coexistem e interagem diferentes modos de pensar e fazer arte. De acordo com estudos recentes nas artes da cena (CORRADINI, 2010; PAIS, 2004), a saber, uma obra cênica, cuja proposta parte do corpo como propositor dramaturgicamente, é geralmente elaborada através de uma metodologia processual, sendo vista como uma estrutura que se expande do/no/pelo corpo, ativando uma rede de relações que se organiza ao passo das elaborações de sentido, na medida da instauração de coerências no âmbito da sua construção.

Entrecorpos apresenta a particularidade de aproximar distintos corpos – corpos de dança, de música e de vídeo - cujas lógicas operam, em boa medida, consoantes às lógicas organizativas de seus respectivos campos de formação e/ou atuação (CORRADINI, 2010). Cada campo, seja artístico ou do conhecimento, configura-se sob padrões lógicos organizativos próprios, resultantes de inúmeras interações entre distintas lógicas configuradas ao longo do tempo, tal

como Dawkins (2001) sugere pensar a partir de seus estudos acerca da evolução dos organismos vivos e da complexificação de seus *designs*⁴. Tais lógicas, porém, não são necessariamente locais, constituídas em um único campo exclusivamente, mas são lógicas que se entrecruzam com outras lógicas de outros campos, definindo-se e estabilizando-se como padrão à medida da sua repetição e da adaptação ao ambiente, em consonância com a validação do campo em que se inserem e do contexto cultural em que ocorrem. *Padrão de comportamento humano*, por sua vez, refere-se a um modo de agir de um indivíduo ou de um grupo que se repete e que tem uma lógica própria, correlata a um modo de sentir, pensar e perceber a si mesmo e a realidade ao seu entorno, de modo que quando um determinado padrão de comportamento é incorporado aos costumes de um indivíduo ou de um grupo, ele pode se tornar um hábito que não precisa mais ser repensado ou questionado (BAUMANN, 2003). Neste sentido, o processo de construção de *Entrecorpos*, ao reunir distintos sujeitos/corpos, com distintas lógicas, organizadas sob modos de sentir, pensar, perceber e fazer arte próprios, acaba por evidenciar hábitos localizados nos corpos, nos sujeitos, e fazendo sobressair ainda certos padrões lógicos organizativos relativos a seus respectivos campos de atuação e procedência. Emerge, daí, a proposta de investigar a interconexão entre movimento, som e imagem, a ser problematizada nos corpos, confluindo para a configuração de algumas idéias a serem trabalhadas, como, por exemplo: o corpo-sonoro, ou seja, o corpo em movimento como produtor de som e de distintas sonoridades; a fusão imagem-som, aqui entendida como imagens mentais produzidas no/pelo espectador a partir da escuta do corpo-sonoro e das diversas sonoridades produzidas pelos performers e espectadores no ambiente cênico – escuro, à meia luz, ou totalmente iluminado - e de suas reverberações instauradas no silêncio, entre outros, e assim promover novos fluxos, devires, rastos de movimento e de possibilidades.

No que se refere ao processo de construção compartilhada de uma obra cênico-performativa no qual dois (ou mais) corpos/campos com distintas lógicas organizativas interagem no processo, o que se entende, a partir da experiência do processo de construção de *Entrecorpos*, é que os sujeitos/corpos e campos que co-atuam no processo, interagem numa dinâmica co-adaptativa contínua, cooperando entre si para a construção da obra, o que não implica dizer

⁴ De acordo com o biólogo evolucionista Richard Dawkins, *design* “significa a organização das partes de um todo conforme ela influencia funcionamento, a utilização, as qualidades estéticas desse todo” (2001, p. 02 - 03), que é ao mesmo tempo causa e consequência da seleção natural, podendo aplicar-se a uma obra humana que foi deliberadamente projetada. Tal definição permite pensar a configuração dos campos artísticos e do conhecimento como *design*, que se organizam numa estrutura complexa, constituída por diferentes padrões de comportamento que se articulam e estão intimamente relacionados entre si.

que haja horizontalidade no processo. A idéia de *mutualismo*⁵, intrínseca à co-adaptação (co-adaptação = adaptação mútua, recíproca), comumente associada à idéia de cooperação por uma via biológica, tem a mais ver com a sobrevivência individual ou de um grupo no ambiente de sua existência e com os benefícios advindos desta relação, do que com a equidade nas relações interpessoais no contexto da construção da obra. Trata-se, pois, de uma relação tipicamente de interdependência, a qual - considerando um processo colaborativo no qual interagem distintas linguagens artísticas - resulta, via de regra, na criação de estratégias intra-específicas de composição, e também de competição, elaboradas para atender à demanda neste contexto específico. Portanto, mesmo que exista colaboração no processo, a competição, que lhe é intrínseca, mostra-se diluída num jogo de relações interpessoais que incidem diretamente sobre as negociações de sentido, devendo-se ainda se levar em conta que não há comensurabilidade na equivalência das trocas negociadas entre os sujeitos/corpos interagentes. De todo modo, partindo do princípio que haja uma proposta de horizontalidade prévia e consensuada por todos no início do processo, supõe-se que, mesmo que se possa intuir as tendências no/do processo, não é possível afirmar previamente se haverá predominância de um sujeito/corpo ou campo sobre o(s) outro(s), nem prever quando e como isso ocorrerá, quais as forças e suas intensidades, e sob quais condições estas forças irão atuar sobre estas relações. O que se percebe, em última instância, é que os sujeitos/corpos e campos interagem e dialogam no processo como instâncias plásticas, pois que as são, culminando na reconfiguração das lógicas comportamentais dos sujeitos/corpos que nele co-atuam, bem como das lógicas organizativas de seus respectivos campos artísticos; esta última, que ocorre a depender das relações que os sujeitos/corpos, campos e a própria obra estabelecem em diferentes contextos, favorecendo, ou não, a continuidade dos mesmos. Ressalta-se que esta continuidade está diretamente implicada à aceitação e à penetração destes no contexto cultural através dos processos de difusão.

5 O estudo do *mutualismo* insere-se no campo da sociobiologia e pode ser definido como um tipo de associação na qual duas espécies envolvidas são beneficiadas, porém, cada espécie só consegue viver na presença da outra. Esse tipo específico de associação refere-se a uma relação de competição intra-específica, entre os indivíduos da mesma espécie, quando estes concorrem pelos mesmos fatores ambientais, principalmente espaço e alimento. Essa relação determina a densidade das populações envolvidas. *In*: http://www.inf.ufes.br/~neyval/Gestao_ambiental/Tecnologias_Ambientais2005/Ecologia/CONC_BASICOS_ECOLOGIA_V1.pdf

Compartilhando Escher

A obra *Eye* (1946), de Escher (Maurits Cornelis Escher; 1898 - 1972), é uma das referências artísticas explícitas em *Entrecorpos*. Curiosamente, a idéia de trazer essa obra específica do referido artista gráfico holandês para o trabalho é lançada na etapa final do processo, acabando por reorganizar toda a rede de sentidos já existente e concluir, provisoriamente, uma obra que fosse satisfatória para todos, sem precisar, contudo, discutir antecipadamente as razões ou suas implicações diretas no trabalho. Pode-se dizer que a proposta de explicitá-la como referência artística teve consenso imediato por parte de todos, organizando-se de modo muito similar às propostas Luis Buñel e Salvador Dalí no processo de elaboração do filme *Um Cão Andaluz*⁶ (1929).

Entretanto, esta obra de Escher não é a única obra referenciada no trabalho. *Café Müller* (1978), obra coreográfica de autoria da renomada coreógrafa alemã Pina Bausch (Philippine Bausch; 1940 - 2009), também é posta em cena, constituindo-se, ao lado de *Eye*, num destaque claro de um pensamento que permeia as questões de originalidade, de contaminação e de autoria, bastante discutidas e investigadas no processo de construção da obra e levadas à cena como proposta de reflexão. Porém, em *Entrecorpos*, essas obras não são simplesmente reproduzidas em cena em suas formas originais, consistindo em releituras configuradas em forma de dança e de vídeo, criadas a partir das obras originais, adaptadas às propostas do trabalho⁷. Estas releituras foram produzidas de modo a preservar certos traços de fidelidade de modo a permitir ao espectador acesso fácil e rápido às originais por via da memória, ressaltando, aqui, não haver qualquer obrigatoriedade por parte do espectador de ter contato prévio com as obras originais para assistir/participar/interagir/vivenciar o trabalho.

O ambiente cênico frio, pálido, plástico, asséptico e tecnológico, potencializado pelos equipamentos de áudio e vídeo distribuídos por todo o espaço cênico, bem como pelo branco

⁶ Luis Buñel (1900 – 1983), cineasta francês, e Salvador Dalí (Salvador Domingo Felipe Jacinto Dalí i Domènech; 1904 -1989), artista/pintor catalão, ambos surrealistas e amigos, estabeleceram uma importante parceria artística, dinamizando a história do cinema europeu no início do século XX, sobretudo na França. Em *Meu Último Suspiro*, uma espécie de obra autobiográfica do cineasta, escrito em parceria com Jean Claude Carrière, Buñel revela detalhes sobre o processo de elaboração de diversos trabalhos, destacando-se, aqui, o filme *Um Cão Andaluz*, realizado em co-direção com Salvador Dalí. Neste livro, Buñel descreve a metodologia utilizada no trabalho com Dalí: “Escribimos el guión en menos de una semana, siguiendo una regla muy simple, adoptada de común acuerdo: no aceptar idea ni imagen alguna que pudiera dar lugar a una explicación racional, psicológica o cultural. Abrir todas las puertas a lo irracional. No admitir más que las imágenes que nos impresionaran, sin tratar de averiguar por qué”. (BUÑEL & CARRIÈRE, 2008, p.87)

⁷ As releituras das obras de Escher e de Pina Bausch, produzidas para serem utilizadas em *Entrecorpos*, são configuradas em forma de vídeo e podem ser vistas na web, através dos links http://www.youtube.com/watch?v=Pbi_jeroy5s e <http://www.youtube.com/watch?v=MwMqqBk0nvc>, respectivamente. Já o clipe de *Entrecorpos* pode ser visto através do link <http://www.youtube.com/watch?v=tCjf5PxyIng>.

das cadeiras, das botas e dos macacões que isolam os corpos dos técnicos, contra-regras e performers do contato com o ambiente e com o espectador, favorece a idéia de um lugar experimental, similar a um laboratório ou a uma sala de cirurgia, ao mesmo tempo em que sugere a existência de um lugar tóxico e com risco de contaminação. *Entrecorpos* não só é um lugar de circulação e de contaminação de idéias, como procura criar um ambiente propício ao fluxo e à produção de idéias, seja no performer, como no espectador.

Como aqui se entende, o processo de construção de *Entrecorpos* ocorre em *zona de transitividade*, um lugar que não é dança, nem música, nem vídeo, do mesmo modo que não estabelece vínculo de fidelidade com nenhum dos campos implicados no processo. *Zona de transitividade* (ZT), mais especificamente, pode ser definida sucintamente como configurações transitórias nas quais duas (ou mais) instâncias do conhecimento, sujeitos, corpos e/ou campos disciplinares, cooperam entre si, cuja continuidade interativa promove a expansão de uma instância na(s) outra(s) (BRITTO, 2008; CORRADINI, 2010). São configurações que se instauram somente sob condições favoráveis à aproximação entre duas (ou mais) instâncias que apresentem afinidades conectivas, as quais, por sua vez, passam a interagir em ZT num processo que evolui ao passo da maturação da experiência relacional configurada neste contexto. Cabe ressaltar, porém, que a idéia de evolução, acima citada, não se refere ao avanço na aquisição de competências ou ganhos acumulados ao longo do processo, mas, sim, ao aumento de complexidade destas configurações, dada pela especialização dos seus vínculos relacionais entre as instâncias interagentes.

De acordo com estudos recentes na dança sobre *Zona de Transitividade* (CORRADINI, 2010), a configuração de ZTs decorre da prática migratória de sujeitos/corpos – artistas, pesquisadores, técnicos, produtores, etc - que se deslocam constante e pendularmente entre um campo e outro no exercício de suas atividades formativas, profissionais, experimentais, de pesquisa, dentre outras, para atuarem em campos alheios, levando e trazendo idéias, informações e conhecimentos, transitando entre um campo e outro sem garantia de fidelidade ou simetria relacional. Lugar interdisciplinar, de interlocução entre saberes diversos, de circulação e produção de conceitos, idéias, sínteses artísticas e teóricas, ZT é lugar de produção de conhecimento, consistindo, por excelência, num lugar de experiência; ou seja, um lugar em que todas as coisas se misturam e se contaminam, não obedecendo a um sentido hierárquico e linear de quem contamina quem no âmbito das relações, nem mesmo sendo possível reconhecer a autoria de qualquer resultante nela configurada. Neste sentido, uma síntese, idéia, obra ou qualquer resultante configurada em ZT - tal como um vídeo, uma célula de movimento ou sonora, até mesmo a idéia do corpo-sonoro, que compõem *Entrecorpos*,

bem como o próprio *Entrecorpos*, por exemplo – tem autoria compartilhada por todos, diferentemente de consistir na somatória das autorias particulares de cada um de seus sujeitos propositores envolvidos no processo.

Uma ZT também está relacionada à potencialidade, à possibilidade e à capacidade interativa das instâncias que a compõem, bem como à intensidade e à manutenção das forças aplicadas nas relações que nela se estabelecem. Uma ZT tem caráter local, circunstancial e está condicionada a diversos fatores que incidem no contexto de sua existência; e embora prescindida de um *locus* físico para existir, ela não se reduz a um sítio específico, nem estabelece vínculo de fidelidade com o ambiente em que ocorre. Uma ZT é um lugar plástico, que se adapta a diversos espaços e contextos, estando diretamente implicada à plasticidade dos sujeitos/corpos e campos que nela interagem, remodelando-se em função das experiências ocorridas no âmbito das relações que nela se estabelecem, das necessidades que nela emergem e das circunstâncias locais dos ambientes em que se insere. Como aqui se entende, é em ZT que os sujeitos/corpos se co-definem e cooperam entre si para a produção de sínteses, um cooperando com o outro para a construção de suas respectivas especificidades, diferenciando-se entre si, singularizando-se, aumentando suas taxas de complexidades.

O processo de construção compartilhada de *Entrecorpos* é colaborativo, por excelência. Nele, dança, música e vídeo interagem em zona de transitividade, num contexto coletivo, no qual os sujeitos/corpos propositores são seus principais interlocutores. Neste lugar, tipicamente colaborativo, evidenciam-se o lugar do interlocutor, sua forma de participação e de inserção no processo, as diferenças entre os modos operativos e organizativos dos sujeitos/corpos e campos interagentes, suas potencialidades, os limites de cada um, as fronteiras que os unem/separam. É em ZT que *Entrecorpos* é elaborado e é também neste lugar que as fronteiras entre os campos inscrevem-se nos sujeitos/corpos interagentes, apresentando mobilidade dinâmica, delineando-se à medida dos consensos e dissensos engendrados em torno das construções de sentido, os quais, por sua vez, delimitam o que aqui se entende como zona de tensão, de conflitos e de possibilidades. Conforme aponta Ferracini, o ator e pesquisador teatral, *fronteira*, no contexto das artes, não se trata de uma simples linha divisória que demarca e separa entre dois territórios distintos, colocando, por exemplo, dança, de um lado, e música, do outro. Ferracini sublinha que “fronteira é um espaço de vizinhança no qual não há síntese”, sendo “espaço de criação, recriação e conflitos” (2010, p. 229), acabando por definir a pele como o próprio território da atualização.

No processo de construção de *Entrecorpos*, os conflitos entre os sujeitos propositores relativos às construções de sentidos, ocorrem, não raro, como em boa parte dos processos

compositivos de caráter investigativo; ou seja, apresentam a particularidade de decorrerem de questões específicas de cada trabalho. Em *Entrecorpos*, os conflitos emergem localizados no corpo e são compartilhados em contexto coletivo, ocorrendo não somente no contexto da prática investigativa do corpo, do som e da imagem, e da investigação destes na sua relação com outros corpos, sons, imagens, espaços e materiais cênicos, como também no contexto da prática dialógica, mediada pela linguagem verbal. Esta, especificamente, que ocorre totalmente entrelaçada à investigação prática, em momentos específicos dedicados a ela ao longo da construção da obra, e também em outros contextos imprevistos, deslocados da situação do trabalho, mas que, porém, convergem para o ambiente da criação.

No que tange ao ambiente da construção da obra, os conflitos ocorrem nos mais diversos momentos da criação, implicados, na sua maioria, aos processos de decisão, estando ora relacionados à seleção de conceitos, princípios e regras que operam na construção do corpo artístico e da obra, ora à qualificação da ação e do movimento, nas propostas de ampliação e orientação da percepção do corpo no tempo e no espaço, ocorrendo ainda nas trocas compartilhadas das idéias, percepções, sensações e impressões, geradas no contexto da prática investigativa. Percebe-se, nestes casos, os conflitos quase sempre situados em torno da palavra, como, por exemplo, quando dois sujeitos não entendem uma mesma coisa a partir de uma mesma palavra, conduzindo, não raro, a comportamentos que reduzem o potencial inerente ao encontro entre os sujeitos criadores no âmbito do processo. Aqui, importa ressaltar que não se pretende advogar a clareza das idéias verbalizadas no âmbito dos processos, mesmo porque as palavras são plurais, sendo elas mesmas irredutíveis à palavra, suscetíveis à atribuição de uma gama de significados, os quais, por sua vez, estão sujeitos à livre escolha do sujeito no contexto da sua fala (DELEUZE, 1998). Atenta-se apenas para um pensamento bastante recorrente no campo artístico, o qual geralmente defende a idéia de que uma frase mal, ou não, entendida, pode desencadear novas e boas idéias configuradas nos corpos no âmbito da construção da obra, realinhando, por vezes, a proposta dramaturgica em direções antes inesperadas. Por um lado, é compreensível que tal tipo de desentendimento tende a beneficiar a obra no que se refere a sua singularidade, além de lhe atribuir uma suposta idéia de originalidade; porém, por outro lado, há de se considerar que se existe uma configuração dramaturgica esperada, já prevista no início do processo, talvez seja bastante provável que o processo de construção da obra esteja sendo conduzido de modo hierarquizado – ao menos em algum nível - o que parece ser diferente do processo colaborativo, ou compartilhado, tal qual é comumente difundido na atualidade, com relações horizontais, não hierarquizadas.

Gilles Deleuze e Claire Parnet, em *Diálogos*, contribuem para pensar e exercitar o diálogo em contextos compositivos colaborativos como *devenir*, o qual não se refere a um fenômeno de imitação ou de assimilação, nem mesmo a um fenômeno no qual um termo se torna outro ou que alguma coisa está ou em um ou em outro exclusivamente. Por assim dizer, *devenir* refere-se a uma dupla captura e leva em conta um “e” outro; constituindo-se num fenômeno em que “um encontra o outro, um único *devenir* que não é comum aos dois, (...) mas que está entre os dois, que tem sua própria direção, um bloco de *devenir*” (1998, p. 6). Os autores esclarecem que no diálogo, o sujeito, ao se posicionar como estrangeiro na sua própria língua, traça linhas de fuga e, assim, produz novos agenciamentos, alterando-lhe a sua homogeneidade, complementando que só é possível agenciar entre agenciamentos. Para os autores, bem mais que a palavra, é o agenciamento que acaba muitas vezes por deslocar o diálogo da coisa, objeto de um pensar junto/coletivo, um “pensar *com*” (1998, p. 71), para o sujeito que a enuncia, fazendo crítica ao empirismo por este conceber o inteligível a partir da riqueza concreta do sensível, invocando-a como princípio primeiro para o acionamento das verdades. De acordo com os autores, há por suposto duas questões centrais que merecem ser aí revistas, pois, segundo eles, “cada vez que se acredita em um primeiro grande princípio, não se produz nada além de enormes dualismos estéreis” (1998, p. 68) e mesmo que a experiência do sensível movimenta o pensar sobre as coisas no mundo, há, anterior a ela, uma “máscara, uma simples *imagem*”, que é senão uma chave igualmente abstrata, que também não leva à compreensão desejada por ainda assim permanecer subordinada ao sujeito de enunciação, priorizando, pois, o verbo *ser* em detrimento do verbo *estar*. Deleuze e Parnet destacam o acontecimento inerente ao encontro e definem *simpatia* como “esforço ou a penetração dos corpos” (1998, p. 65) para explicar que o que importa na relação entre os corpos é o potencial de cada corpo de ser afetado, o que não está necessariamente vinculado a qualquer juízo – bom ou ruim, certo ou errado - mas sim aos afetos, os quais podem aumentar ou diminuir a potência do sujeito de agir. Os autores ainda descrevem a escritura como um ato que não tem um fim em si mesmo, mas que se conecta à vida e transborda o próprio escrito (1998, p. 14), modo a pensar que o fazer artístico no processo de construção de uma obra - tal qual o de *Entrecorpos*, por exemplo, ou outro similar - refere-se a uma potência que não se reduz à feitura da obra, mas que a transborda, criando novos fluxos e multiplicidades.

Entrecorpos não é uma obra acabada, conclusa, e que não precisa mais ser pensada, refletida e analisada. O presente artigo tem como finalidade promover a sua continuidade e, para tanto, busca e entrelaça referenciais teóricos e artísticos que permitem a reflexão e a configuração de novos agenciamentos acerca dos aspectos aqui propostos e analisados. Esta análise, embora

breve, permite compreender o processo de construção compartilhada de uma obra cênico-performativa como um lugar de experiência, mas também de encontro, de tensão, de conflitos e de devir, que se constitui na heterogeneidade, é paradoxal, no qual se busca a horizontalidade ao mesmo tempo em que se institui a diferença. Sabe-se, porém, que esta análise é apenas uma possibilidade dentre muitas outras que possam existir ou vir a ter do trabalho em questão. De todo modo, este artigo vem imbuído do desejo de contribuir com referenciais para novas investigações teóricas e artísticas inseridas no campo das artes cênicas performativas, sobretudo, no que tange aos processos de construção compartilhada nos quais interagem e dialogam diferentes linguagens artísticas.

Referências

BARBIZET, J.; DUIZABO, P. **Manual de Neuropsicologia**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1985.

BAUMAN, Z. **Comunidade: A Busca por Segurança no Mundo Atual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

BARTHES, R. **Mitologias**. 4 ed. - Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

BRITTO, F. D. **Corpo e Ambiente: Co-Determinações em Processo**. ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 4, 2008, Salvador/BA. **Anais Eletrônicos**. Salvador: FACOM/UFBA, 2008.

CORRADINI, S. **Dramaturgia na Dança: Uma Perspectiva Co-Evolutiva entre Dança e Teatro**. 149f. Dissertação (Mestrado em Dança). Programa de Pós-Graduação em Dança – Universidade Federal da Bahia, Salvador/BA, 2010.

DAWKINS, R. **O Gene Egoísta**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2007.

_____. **O Relojoeiro Cego: A Teoria da Evolução contra o Desígnio Divino**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2001.

DELEUZE, G.; PARNET, C. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

FERRACINI, R. **Performance: Atuações, Paradoxos e Micropercepções**. **Revista Sala Preta**. São Paulo: ECA/USP, n.10, 2010.

LEHMANN, H. T. **Teatro Pós-Dramático**. São Paulo, SC: Cosac Naify, 2007.

PAIS, A. **O Discurso da Cumplicidade: Dramaturgias Contemporâneas**. Lisboa: Edições Colibri, 2004.

PIATTI, T. M. **Plásticos: Características, Usos, Produção e Impactos Ambientais**. Maceió: EDUFAL, 2005.