



DOSSIÊ: HERÁCLITO EM
PERFORMANCE

INCOMFORMICIDADE: DOS
FRAGMENTOS DE HERÁCLITO À
PERFORMANCE COMO EXPERIÊNCIA
SUBVERSIVA DA CIDADE

Raoni Carricondo Leite
PPG-CEN UnB

RESUMO

Esse texto propõe uma reflexão sobre as relações entre os “Fragmentos” de Heráclito e o desenvolvimento da performance urbana **Incomformicidade**, partindo da análise do processo de criação, que teve como estímulo três dos fragmentos, utilizados como mote para experimentações performáticas do corpo na cidade. Esse processo criativo integrou as artes do teatro, da dança e as artes visuais, e se desdobrou na criação de uma caminhada-performance que se deu pelo campus da Universidade de Brasília. Dentre os temas encontrados nos fragmentos, um tema que perpassa a obra de Heráclito é o do pensador caminhando pela cidade, narrando os eventos performativos e os padrões de comportamento que observa. Por isso, selecionei três fragmentos relativos aos temas dos caminhos e das caminhadas, visando a criação de uma performance que aborda a percepção e a subversão dos padrões de ação dos corpos e de relação com os espaços urbanos da cidade contemporânea.

Palavras-chave: Heráclito, Caminhada-performance, Corpo, Cidade, Experimentação urbana.

ABSTRACT

*This text proposes a reflection on the relations between the “Fragments” of Heraclitus and the development of the urban performance **Incomformicidade**, starting from the analysis of the creation process, which had as stimulus three of the fragments, used as motto for performative experiments of the body in the city. This creative process integrated the arts of theater, dance and the visual arts, and unfolded in the creation of a walk-performance held on the campus of the University of Brasilia. Among the themes found in the fragments, a theme that runs through the work of Heraclitus is that of the thinker walking through the city, narrating the performative events and patterns of behavior that he observes. Therefore, I selected three fragments related to the themes of the paths and the walks, aiming the creation of a performance that approaches the perception and the subversion of the patterns of action of the bodies and of relation with the urban spaces of the contemporary city.*

Keywords: Heraclitus, Walk-performance, Body, City, Urban experimentation.

A CAMINHADA COMO EXPERIÊNCIA, MODO DE PESQUISA E DE CRIAÇÃO CÊNICA

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

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

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

Como tema comum para desenvolver as criações performáticas escolhemos os **Fragmentos** do pensador grego pré-socrático Heráclito. Essa obra é constituída por um conjunto de textos curtos que possuem uma alta densi-

dade poética na escrita e nos quais se revela que a ótica deste pensador está intrinsecamente ligada à sua relação com o cotidiano de sua cidade.

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

Logo percebi uma identificação entre a obra de Heráclito e minha pesquisa de mestrado¹, na qual investigo as relações entre corpo e cidade a partir da desorganização dos padrões de ação do corpo e de relação com o espaço em experimentações urbanas. Dos temas abordados nos **Fragments**, o que mais me chamou atenção foi a relação conflituosa do pensador com sua cidade. A partir desse mote selecionei três fragmentos que abordam as ideias de caminho e caminhada (os 116, 103 e 106), selecionados a partir do livro de Charles Kanh **A Arte e o pensamento de Heráclito** (2009).

Durante minha pesquisa de mestrado experimento meu corpo estética e cenicamente na cidade, buscando desorganizar os padrões de ação do corpo e de relação com o espaço. Faço assim: escolho um lugar da cidade e descubro esse lugar improvisando a relação do meu corpo com a materialidade desse espaço, me deslocando e percorrendo esse e outros espaços durante a experimentação. Por isso, em **Incomformicidade** a performance acontece a partir de uma caminhada coletiva que passa, em um trajeto pré-estabelecido, por entre alguns espaços dentro da Universidade de Brasília².

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

Minha estratégia para a criação da performance consistiu nessas idas aos espaços, nesses percursos de ampliação da percepção em que me dava mais tempo para percebê-los melhor, para analisar os elementos materiais/sensoriais que os compõem (cores, cheiros, texturas, sons, imagens, movimentos, texturas), para sentir como estes me afetam e que ações essas materialidades me geram desejo de realizar (quando me percebo em uma relação corporal

1 Pesquisa de mestrado em andamento no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Departamento de Artes Cênicas da UnB, intitulada **Um corpo à flor da cidade: performances e outras heterotopias**, sob orientação do professor Dr. Paulo Petronílio.

2 Eu já havia realizado uma primeira versão dessa performance antes, durante a apresentação da Ação poética desenvolvida na disciplina "Seminário Avançado". A proposta nesta disciplina era que cada pesquisador organizasse e apresentasse cenicamente sua pesquisa de mestrado para a turma, explicitando seus pressupostos artísticos.

multissensorial com estes espaços). Outra estratégia foi fotografar esses espaços em um momento em que estavam vazios, para melhor compreender suas formas e programar as composições entre meu corpo e esses espaços.

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

Em seu artigo **Notas sobre a experiência e o saber da experiência** o professor Jorge Larossa Bondía (2002) alerta para o fato de que a experiência está se tornando cada vez mais rara no mundo contemporâneo, devido a fatores que fazem parte do modo de vida de nossa sociedade atual. Entre os fatores, apontados pelo autor, que provocam o desaparecimento da experiência, estão a falta de tempo e o excesso de informações a que estamos submetidos, especialmente nas grandes cidades contemporâneas. O excesso de informações se deve à profusão de estímulos que inundam a vida atual, já a falta de tempo está ligada a extrema velocidade de produção e circulação dessas informações, o que torna difícil que as assimilamos criticamente.

Para Bondía, a experiência é algo que nos passa, que nos acontece e que nos afeta, e, por isso, nos modifica. Por isso, a perda da experiência na pós-modernidade estaria ligada, também, a uma perda da capacidade de escuta do próprio corpo e do mundo que nos cerca. Em muitos fragmentos, Heráclito alerta que os habitantes da cidade perderam a capacidade de escutar a natureza e o *lógos*.

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

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

“Dia 14/03/2017

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

Que ações podem revelar esse efeito do tempo no corpo?

Me parece que uma possibilidade seja trazer os elementos do espaço para o corpo³ no momento mesmo em que esses acontecem, para que as pessoas, ao verem meu corpo movendo, escutem os sons do espaço, vejam suas formas, sintam suas texturas e seus cheiros. De modo que meu corpo se torne espaço. Para isso, é preciso gerar um estado de escuta ampliada — abertura do corpo as micropercepções e as interações entre meu corpo e o espaço”.

3 Esta ideia de trazer os elementos do espaço para o corpo foi proposta pela coreógrafa e pesquisadora da dança Luciana Lara (diretora artística da Anti Status Quo Companhia de Dança, da qual fiz parte entre 2014 e 2016) como um dispositivo para a pesquisa de movimentos durante experimentações da Cia. no espaço urbano.

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

Nos **Fragmentos** me chamou atenção a relação de inadequação, de contestação e, até, de misantropia de Heráclito com sua cidade. Por isso, me interessava trazer à cena uma certa inadequação do corpo ao espaço urbano, que sinto diariamente no cotidiano. Nas cidades contemporâneas vivemos cada vez mais intensamente processos de gentrificação e higienização social, junto à uma exploração comercial do corpo jamais vista na história. Esses processos marcam a experiência dos corpos e, ao mesmo tempo, produzem corpos que não se adequam ou não querem se adequar às normas vigentes.

Os estudos do filósofo Michel Foucault (1989) nos mostram como, a partir do século XVIII na sociedade ocidental, o corpo e seus modos de utilização passaram a ser regulados por um sistema econômico-político que visava um corpo dócil e produtivo. Nesse processo, a arquitetura funcionou, e ainda funciona, como um importante dispositivo de ordenação e controle do comportamento dos corpos.

Esses processos levaram a construção de uma concepção específica de corpo, moldada pelo processo civilizatório, que permeia o imaginário cultural ocidental na atualidade. Identifico essa concepção ao ideal de um corpo urbano: um corpo ereto, distante do chão, isolado do ambiente e controlado (física, emocional e socialmente).

A partir deste ideal de corpo urbano, as ações no cotidiano estão cada vez mais comprometidas com a padronização das relações entre os corpos e os espaços arquitetônicos. No mundo contemporâneo, as relações que traçamos

com o espaço urbano são cada vez mais objetivadas, voltadas para uma finalidade comercial. Até mesmo as ações mais banais do cotidiano estão impregnadas pela busca de uma vida produtiva, voltada para as relações industriais de produção e consumo.

ANÁLISE DOS FRAGMENTOS²: ENCONTRO COM OS CONCEITOS E AS IMAGENS

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

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

Assim:

A humana restringe o fragmento a um exemplo relativista cuja interpretação independe de qualquer determinação. Quem sai de cima e chega embaixo percorre o mesmo caminho, mas chega num ponto contrário de quem sai de baixo e chega em cima. Onde quem pode ser qualquer coisa e cima e baixo podem indicar qualquer lugar desde que sejam distintos. Por outro lado, a interpretação cosmológica se embasa em testemunhos antigos para determinar o contexto do fragmento. Segundo esta leitura B60 trataria da descrição das mudanças dos componentes do cosmos. Por exemplo, a água subindo e descendo pelo mesmo caminho viraria terra e voltaria a ser água (p. 119)

No processo criativo de **Incomformicidade** este fragmento me levou a pensar em dois caminhos percorridos corporalmente e que são opostos em nossa sociedade. Um caminho vai do nível baixo do espaço (horizontalidade) para o nível alto (verticalidade) e o outro, ao contrário, vai do nível alto para o baixo (da vertical para a horizontal). O primeiro caminho é o do corpo urbano civilizado, que se constitui como um corpo ereto, em uma atitude de oposição e distanciamento do chão. Em oposição a esse caminho do corpo urbano, o segundo caminho é o do que tenho chamado de *corpo desviante*⁵, percurso de um corpo que se aproxima do chão e que se relaciona com o espaço da cidade de um modo multissensorial e não objetivado.

O segundo fragmento trazido ao processo de criação foi o 116: “Dionísio pelo qual marcham em procissão e cantam o hino ao falo, suas ações poderiam ser vergonhosas. Mas Hades e Dionísio são o mesmo, por quem deliram e ce-

⁴ Sigo a numeração utilizada por Charles Kahn (2009).

⁵ Desenvolvo essa noção na dissertação de mestrado referida anteriormente.

lebram a Lenaia.” (p. 103). Segundo Kahn (2009, p. 103) Hades é o deus dos mortos e a Lenaia é um festival dedicado a Dionísio, provavelmente caracterizado por danças frenéticas e loucura ritual. Já o hino e a procissão ao falo se referem a um outro festival em honra do deus do vinho Dionísio, cultuado na Grécia Antiga como deus da fertilidade, do vinho, da festa e da desordem.

Esse fragmento se refere a uma observação de Heráclito de um evento performativo que acontecia na cidade, as procissões em honra a Dionísio. Heráclito, que é da cidade de Éfeso, presencia e relata os cultos rituais de sua época, que marcaram as origens gregas do teatro.

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

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

Segundo Mota (2010):

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

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

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

Para o processo de criação de *Incomformicidade* experimentei como a caminhada poderia contribuir para o desenvolvimento de outros modos de relação com o próprio corpo e com os espaços da cidade. Deleuze fala de um espaço háptico, que estaria ligado à dimensão tátil do corpo. Penso em como provocar as pessoas a perceberem os lugares de outras maneiras e, também, como despertar nelas a atenção aos outros sentidos do corpo, nas interações com o ambiente.

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

De acordo com Mota (2010):

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

Os eventos performativos, como são as procissões para Dionísio, provocam uma ruptura no fluxo cotidiano e instauram no espaço um contexto artístico, a partir do qual certas ações, até então tida como vergonhosas, passam a ser permitidas. Por isso, esse fragmento me levou a pensar em ações que sejam consideradas vergonhosas no cotidiano da cidade, ações inesperadas para o contexto dos espaços públicos. Na realidade, o modo como classificamos as ações na vida está ligado diretamente à função de cada espaço. Foucault comenta como a sociedade ocidental constitui diferentes espaços: “há regiões de passagem, ruas, trens, metrô; á regiões de parada transitória, cafés, cinemas, praias, hotéis, e há regiões fechadas de repouso e moradia” (2013, p. 19). Assim, durante o processo de criação da performance *Incomformicidade*, o fragmento 15 funcionou como um estímulo para perceber os padrões que compõe os espaços urbanos (padrões formais, sonoros, rítmicos, entre outros) assim como, as funções e os modos de utilização de cada espaço.

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

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

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

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

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

E continua:

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

Esse fragmento serviu como estímulo ao processo criativo em diferentes sentidos. A corporeidade de um bêbado sugere um estado corporal que se contrapõe a estabilidade e ao controle do ideal de corpo urbano. Além disso, o bêbado é um contraponto ao corpo produtivo, corpo do trabalho, corpo-burocrático. Está mais próximo do corpo-festa, corpo-êxtase, ligando-se à dimensão extracotidiana do corpo e, também, a dimensão marginal deste corpo dentro do contexto social cotidiano.

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

EXPERIMENTAÇÕES URBANAS: A EXPERIÊNCIA SUBVERSIVA DO CORPO NO ESPAÇO

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

Assim:

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

6 Para a criação desta performance convidei o ator Luis Guilherme Carricondo de Oliveira, estudante na Graduação em Artes Cênicas na Universidade de Brasília.

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

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

Partimos⁶, assim, para a realização de experimentações performáticas do corpo nos espaços arquitetônicos da UnB, percorrendo um caminho definido, indo do Departamento de Artes Cênicas até à Faculdade de Educação, passando por quatro espaços específicos ao longo desse trajeto. Desenvolvemos investigações corporais e pesquisas de movimento nesse espaço visando gerar o material corporal-cênico para a performance. Nessas experimentações investigamos os padrões de composição dos espaços (formais, visuais, sonoros, olfativos táteis e rítmicos), assim como, os modos como esses espaços são utilizados pelas pessoas no cotidiano.

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

1º ESPAÇO: O VAZIO DA TRILHA DE TERRA, SÓ NOS RESTA CAMINHAR

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

O primeiro espaço é o lugar do encontro entre o grupo e o performer para o início da caminhada. Recebo o grupo, enquanto o outro performer aguarda no 2º espaço. Passo as instruções, digo que a performance se desenvolve como

uma caminhada coletiva, peço a todos que ampliem sua atenção para os cinco sentidos durante o trajeto e saímos para caminhar. A distância entre esses dois pontos iniciais (Prédio de Artes Cênicas e Faculdade de Educação) é relativamente curta.

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

2º ESPAÇO: O CORREDOR QUE CORRE TORTO E OS DUPLOS QUE SE OLHAM

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

Chegamos ao corredor da Faculdade de Educação.

Padrões do espaço:

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

Modos de uso:

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

Subversões/ações cênicas criadas no espaço:

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

A segunda ação consiste em ampliar essa figura-silhueta do corpo no espaço (a partir da projeção das articulações), deformar essa figura (a partir de oposições entre as partes do corpo) e exagerar essa forma tridimensional do corpo no espaço (a partir da intensificação da forma e da dinâmica de movimento presentes em cada figura corporal)⁷. Ao longo dessa ação os performers buscam conectar suas figuras corporais enquanto as deformam e ampliam,

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

gerando e se alimentando de uma tensão entre os corpos. Essa tensão corporal culmina com uma soltura repentina, desmontando as imagens formadas.

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

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

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

3º ESPAÇO: A PILASTRA E AS PEDRAS

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

Padrões do espaço:

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

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

Modos de uso:

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

Subversões/ações cênicas criadas no espaço:

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

As estruturas que desenvolvemos nesse trecho da performance, são como dois caminhos inversos e espelhados: enquanto eu vou do nível alto do espa-

ço (em pé em frente à pilastra) ao nível baixo (o chão), o outro performer vai do nível baixo (deitado nas pedras) ao nível alto (em pé sobre a última pedra). Um corpo, que parte da posição ereta e em pé e termina se arrastando no chão e outro, que começa deitado e amalgamado as pedras, se apoia e se deforma aos poucos, até subir e ficar em pé.

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

Essa inadequação entre corpo e espaço revela uma busca pessoal pela restauração de uma cidade subjetiva, como propôs Guattari (2012), a partir da experiência estética do corpo. Esse desejo de invenção de outras cidades, cidades subjetivas, se alinha com os anseios de Heráclito e faz pensar nos fragmentos como sendo as cidades de Heráclito⁸, criações que se dão a partir de sua experiência com o cotidiano de sua cidade.

4º ESPAÇO: O JARDIM

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

Padrões do espaço:

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

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

Modos de uso:

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

Subversões/ações cênicas criadas no espaço:

Imediatamente após ficar em pé sobre a pedra, o performer cai no gramado, localizado logo atrás do corredor. Eu, já no chão, engatinho até encontrar

⁸ Essa ideia dos fragmentos como sendo as cidades de Heráclito foi exposta pelo professor Dr. Marcus Mota em uma aula sobre a vida, o pensamento e a obra de Heráclito, durante a disciplina "Laboratório de Criação em Artes Cênicas", referida anteriormente.

no chão do gramado as raízes das árvores que habitam ali. As raízes dessas árvores formam caminhos no chão, que percorro correndo e me equilibrando. Enquanto isso, o outro performer corre pela grama, numa caminhada cambaleante, caindo e levantando, com uma qualidade de movimentação flexível.

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

Corremos de um lado para o outro chutando as árvores e reverberando a força que nos era devolvida no corpo. Caímos e corremos novamente, incessantemente, até que, num instante, o outro performer abraça uma das árvores e eu subo correndo o tronco de outra (um tronco crescido na diagonal, quase na horizontal). Vou até o meio do tronco, desamarro o pano do meu corpo, o penduro na árvore e me deito, abraçando a árvore. Nesta posição, giro o corpo no tronco da árvore, solto os braços e meu tronco se solta do tronco da árvore. Fico pendurado apenas pelas pernas, de cabeça para baixo, com o tronco e os braços pendurados balançando, assim como o pano que balança esticado árvore abaixo.

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

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BONDÍA, Jorge Larossa. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência.**

In: Revista Brasileira de Educação. Jan./fev./mar./abr., nº 19, 2002;

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Org. e Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979;

_____. **Power.** Edited by James D. Faubion. The New Press: New York, 2000;

_____. **O corpo utópico. As heterotopias.** Posfácio de Daniel Defert; Trad. Salma

Tannus Muchail. São Paulo: n-1 edições, 2013;

KAHN, Charles. **A Arte e o pensamento de Heráclito**. São Paulo: Paulus, 2009;

LARA, Luciana. **Anti Status Quo e Cidade em Plano: arqueologia de um processo criativo e criação de sentidos em dança**. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade de Brasília, 2014;

MOTA, Marcus. **Heráclito e os eventos performativos**, 2010;

_____. **Heráclito e a cidade: a dramaturgia do cotidiano nos Fragmentos**, 2008;

VIEIRA, Celso. **Um modelo para a mudança em Heráclito**. Codex: Revista de Estudos Clássicos, v.2, n.2, p.118-136, 2010;

SANT´ANNA, Denise Bernuzzi de. **Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea**. – São Paulo: Estação Liberdade, 2001;

SOUZA, Aguinaldo Moreira. **O corpo ator**. Londrina, PR: EDUEL, 2013.