

CAROLINA CAMARGO DE NADA1

Gambiarração

poéticas em composição coreográfica

São Paulo

2017

CAROLINA CAMARGO DE NADAÍ

Gambiarração

poéticas em composição coreográfica

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutora em Artes.

Área de concentração: Texto e Cena

Orientadora: Profa. Dra. Maria Helena Franco de Araujo Bastos

Volume - *poética escrita*

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

De Nadai, Carolina Camargo

Gambiarração : poéticas em composição coreográfica /
Carolina Camargo De Nadai. -- São Paulo: C. C. . De
Nadai, 2017.

2 v.: il. + DVD.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.

Orientadora: Maria Helena Franco de Araujo Bastos

Bibliografia

1. dança contemporânea 2. gambiarra 3. performance 4. arte
I. Franco de Araujo Bastos, Maria Helena II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Nome: NADAI, Carolina Camargo De

Título: Gambiarração: poéticas em composição coreográfica

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutora em Artes.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof.(a) Dr.(a). _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Dedico esta pesquisa ao meu padrinho tio Gê, que em sua trajetória de experimentação dos poderes de afetar e de ser afetado, entrou em uma nova composição com as águas do rio Xingu.

Agradecimentos

Agradeço sinceramente a todos que me ajudaram nesta composição:

A você Lipe, agradeço por ser meu companheiro, incentivador das minhas experiências artísticas, acadêmicas e tantas outras. Pelo rigor e amor presentes nas nossas trocas. Você faz parte deste trabalho;

À família por entender a necessidade dos momentos de imersão na pesquisa, principalmente aos meus pais que, cada qual ao seu modo, sempre foram entusiastas das minhas investigações;

À Helena Bastos, orientadora desta tese, que sempre acreditou na *gambiarração*. Agradeço a você por ter me acolhido não só na academia, mas também nos seus trabalhos artísticos Esculturas Breves e Brevidades;

Aos Colegas do LADCOR, àqueles que apenas por ali passaram e aos que ainda estão lá, em especial aos parceiros: Célia Gouvêa, Catarina São Martinho, Isis Akagi, Laura Bruno, Marcelo Reis, Nathália Catharina e Tatiana Melitello;

Aos participantes do AND_SP pela presença e disposição na partilha e experimentação da *gambiarração*: Blanca Gómez; Eugénia Ferraz, Livia Souza, Luiza Rosa, Mari Costa, Sandro Yamada;

Ao Mario Cassettari, responsável pelos vídeos das *gambiarrações*#1 e #2, por ser um profissional colaborador desta pesquisa e um amigo;

À Mônica Monteiro pelas trocas sempre amáveis e pelas aulas de Movimento Consciente que mantiveram meu corpo com energia durante o árduo processo da escrita;

Ao Paulo Raposo, professor supervisor desta pesquisa junto ao ISCTE em Lisboa, pelo carinho e confiança em me receber e pelo convite à inauguração do Seminário Nómada em Estudos da Performance;

Ao João Fiadeiro por toda *disponibilizância*. Pela acolhida no Atelier Real, pelas conversas, entrevista e oportunidade de trabalhar com a companhia na criação de sua obra *O que fazer daqui pra trás*;

À Carolina Campos pela parceria nos ensaios, pelas trocas e jantares;

À Fernanda Eugénio pelas conversas, sessões de *Dixit* e principalmente pela parceria no trabalho: *Das fronteiras aos limites: performance situada na gambiarração*;

Ao professor Tiago Porteiro pelos convites para ministrar workshops e demonstrar o processo do trabalho *gambi[a]rração#2* na Universidade do Minho, em Guimarães;

Às minhas professoras e parceiras da dança, Gladis Tridapalli, Rose Rocha e Marila Velloso, sempre presentes mesmo que na distância;

À Júlia pela amizade, carinho e colaboração no trato do volume *poética dançada*;

À Raquel Gouvêa pela revisão cuidadosa destas páginas;

Ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da USP;

A CAPES por viabilizar que esta pesquisa ocorresse não só no Brasil, mas também em Portugal.

*There's no fixed place in the cosmos
All of nature is in motion.*

Ann Druyan

*Só escrevemos na extremidade do nosso próprio saber, nesta ponta extrema que
separa nosso saber e nossa ignorância e que transforma um no outro.*

Gilles Deleuze

Resumo

A hipótese aqui construída é que a partir da noção de gambiarra, pode-se entender a *gambiarração* como um modo do corpo operar dispositivos para a composição em dança. Deste modo, se faz relevante pensar acerca das práticas cotidianas, vistas em Michel de Certeau como produções poéticas que desencadeiam formulações acerca das relações imanentes à produção de gambiarras, assim como possibilitam perceber uma potência para a criação de procedimentos e ações voltados à composição artística. No âmbito das composições coreográficas, o método de Composição em Tempo Real, em desenvolvimento pelo coreógrafo português João Fiadeiro desde o início da década de 1990, e o Modo Operativo AND, estruturado pela antropóloga Fernanda Eugénio, foram os responsáveis por partilharem sentidos que compõem com o tema gambiarra, contribuindo para a pesquisa em seu desdobramento teórico-prático. Assim, a noção de *gambiarração* surge como um estado-ação do e no corpo, percepções que são também modos de fazer ou de ser que operam à semelhança das gambiarras, a partir do improviso, da capacidade de agenciar ações em tempo real, de lidar com acidentes, com a instabilidade e precariedade e com a suficiência daquilo que há em determinada circunstância compositiva. Identificamos no pensamento de Baruch Spinoza e Gilles Deleuze (e Félix Guattari) modos de perceber afetos, corpo, experiência e composição, que fortalecem essa proposição artística.

Palavras-chave: Dança. Performance. Gambiarra. Modo operativo.

Abstract

The hypothesis here constructed is that from the notion of gambiarra, *gambiarração* can be understood as a way for the body to operate devices for dance composition. In this way, it becomes relevant to think about the daily practices, seen in Michel de Certeau as poetic productions that trigger formulations about the immanent relations to the production of gambiarras, as well as make possible to perceive a power for the creation of procedures and actions directed to the artistic composition. Within the framework of choreographic compositions, the Real Time Composition method, developed by the portuguese choreographer João Fiadeiro since the beginning of the 1990s, and the AND Operational Mode, structured by the anthropologist Fernanda Eugénio, were responsible for sharing senses that compose with The subject gambiarra, contributing to the research in its theoretical-practical unfolding. Thus, the notion of *gambiarração* appears as a state of action of and in the body, perceptions that are also ways of doing or of being that operate in the likeness of gambiarras, from the improvisation, the ability to act actions in real time, to deal with accidents, with instability and precariousness and with the sufficiency of what there is in a certain compositional circumstance. We have identified in the thinking of Baruch Spinoza and Gilles Deleuze (and Félix Guattari) ways of perceiving affection, body, experience and composition, which strengthen this artistic proposition.

Keywords: Dance. Performance. Gambiarra. Operating modes.

Sumário

Introdução [-1]	18
-1 mapa dos afetos.....	19
CAPÍTULO [0]	38
da gambiarra[coisa] à gambiarr[ação]	38
0.1 do ordinário ao relevo.....	39
0.2 a gambiarra[coisa].....	46
0.3 a disponibilizância.....	60
0.4 a gambiarr[ação].....	70
0.4.1 a <i>gambiarração</i> tensionada pela performatividade.....	76
0.4.2 a <i>gambiarração</i> tensionada pela dança.....	80
0.4.3 a <i>gambiarração</i> tensionada por noções coreográficas.....	89
0.4.4 a <i>gambiarração</i> tensionada por instalações artísticas.....	95
CAPÍTULO [1]	104
práticas compositivas: meios para a <i>gambiarração</i>	104
1.0 o encontro com a Composição em Tempo Real – CTR.....	105
1.0.1 o contexto.....	110
1.0.2 o método.....	116
1.1 o acidente.....	130
1.1.1 o reparar.....	133
1.1.2 o plano.....	136
1.1.3 a repetição.....	141
CAPÍTULO [2]	145
<i>gambiarr[a]ções: um memorial de experimentos e composições</i>	145
2.0 <i>gambiarração</i> : que chão é esse que eu danço?.....	146
2.1 grupo de composição AND_SP.....	151
2.1.1 mostra -- território de operações microbianas.....	154
2.2 Esculturas Breves -- uma <i>gambiarração</i> para se pensar espacialidades 158	
2.2.1 Brevidades -- uma <i>gambiarração</i> para pensar temporalidades.....	165
2.3 gambiarr[a]ção#1 -- trânsito tátil revela trânsito sonoro.....	169
2.3.1 gambiarr[a]ção#2 -- entre.....	173
2.3.2 gambiarr[a]ção#3 -- das fronteiras aos limites: performance situada na <i>gambiarração</i>	176
2.3.3 gambiarr[a]ção#4 -- munição poética.....	180
Considerações finais	184
Um último re-parar.....	185
Referências	187

Introdução [-1]

-1 mapa dos afetos

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação.

Gilles Deleuze e Félix Guattari

É preciso um mapa para partilhar os afetos desta pesquisa e os modos pelos quais ela foi se compondo ao longo desses anos de investigação - “por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções”, define Spinoza (2016, p. 98). Os afetos vêm ao nosso encontro assim como nós vamos aos seus, diversas vezes acidentalmente. Desdobram-se, portanto, do encontro numa confluência espaço-temporal.

Mobilizada pelo pensamento do historiador Michel de Certeau¹ acerca do cotidiano e por uma abordagem poética² que propicie o

¹ CERTEAU, Michel de. *A invenção do Cotidiano*: 1 Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2012; CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *A invenção do Cotidiano*: 2 Morar, cozinhar. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2012.

² Esta pesquisa trata o conceito *poética* como um fazer que “inclui a percepção no seu próprio processo” (LOUPPE, 2012, p. 27). A *gambiarração* é um modo de se pensar-fazer

conhecimento de práticas compositivas em seus desenvolvimentos programáticos e operativos, cito memórias de vivências ordinárias que ainda hoje transitam pelo corpo:

Minha avó tinha um caldeirãozinho onde cozinhava feijão diariamente. Ele tinha um reparo feito de *durepoxi*³ que tampava um pequeno furo. Em minha lembrança, ele sempre foi assim e até minha avó vir a falecer, ela cozinhou com esse mesmo caldeirão remendado.

Meu pai usava o cabo de uma vassoura com um pincel preso por um arame torcido ao seu redor para pintar as quinas altas das paredes, onde o rolo não alcançava.

Meu irmão colocava uma coleção de livros velhos sob o antigo monitor do computador para regular sua altura.

Minha mãe andava sobre um pano úmido esticado pelos pés para limpar o chão de casa.

Quando eu era criança colocava alguns tufo de algodão dentro dos sapatos que ainda não me serviam para poder usá-los sem que escapassem dos meus pés.

dança que opera nos modos de olhar para essa produção artística, implicando o conhecimento de suas manifestações e das suas práticas, de modo a entender e a compor uma maneira própria de criar. Apropriamo-nos de fundamentos filosóficos que emergiam já em Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) na *Poética*, porém, não se pretende aqui teorizar um campo estritamente filosófico, tão amplamente estudado por especialistas. A perspectiva deste estudo é artística e o interesse principal está em pensar e investigar modos de compor, que se dão no corpo e na sua relação com o espaço que constrói *instalações coreográficas*.

³ Produto bicomponente à base de resina epóxi, poliamida e cargas minerais. Utilizado para soldas, reparos e fixação.

E assim poderia seguir em uma lista infinda de práticas como essas que são, ao mesmo tempo, experiências⁴ comuns e particulares, composições que revelam combinatórias que decorrem de operações cotidianas. Produções deste gênero, pequenas ou grandes gambiarras⁵, singularizam os afetos desta pesquisa. Parte-se deles para se construir ações poéticas.

Há algo nessas práticas que me afeta enquanto procedimento criativo. Elas apontam possibilidades de geração de poéticas coreográficas a partir dos seus modos de fazer. A crítica de dança Laurence Louppe esclarece que:

A poética procura circunscrever o que, numa obra de arte, nos pode tocar, estimular a nossa sensibilidade e ressoar no imaginário, ou seja, o conjunto das condutas criadoras que dão vida e sentido à obra [...] o seu objecto, como o da própria arte, engloba simultaneamente o saber, o afectivo e a acção. Contudo, a poética tem uma missão ainda mais singular: ela não diz somente o que uma obra de arte nos faz, ela ensina-nos como faz. (LOUPPE, 2012, p. 27).

O 'como se faz', o 'modo como se compõe' determinado movimento ou relação, orienta esta pesquisa. O corpo do artista também

⁴ "A experiência é sempre única, e mesmo que nos esforcemos para encontrar as semelhanças entre experiências, mesmo que nos esforcemos por achar os padrões, regras e técnicas de reprodução do idêntico, a experiência potente será sempre um acontecimento singular com poder de transformar a pessoa e o mundo. Experimentar a vida e a arte é estar intensamente presente ao que nos acontece sempre uma única vez". (GOUVÊA, 2012, p. 108).

⁵ Gambiarras são arranjos caseiros feitos em artefatos, móveis ou quaisquer utensílios que por algum motivo encontram-se em estado de precariedade. São realizadas para estender a vida útil do material em questão com o que se tem disponível no momento, sem intenção de gerar despesas ou novos consumos. A gambiarra é uma condição de possibilidade para o pensamento e para o corpo porque pertence à experiência, à vida.

é um corpo situado no mundo ordinário da percepção e da ação habitual, no qual lembranças e possibilidades imaginadas permitem uma vida pessoal. Mas também é possível afetar-se por fazeres cotidianos e movê-los para fazeres artístico.

Os afetos acima citados são percepções, memórias, sensações de pequenas operações vivenciadas, que interagem com a fisicalidade de uma experiência. Por serem práticas cotidianas, os fazeres são intervenções comuns que se esquivam dos moldes induzidos pela lógica do consumo, criando alternativas para situações acidentadas, inesperadas e/ou precárias. Dessa maneira, apontam um modo de ser e de fazer próprios, assim como um modo outro que emerge do próprio fazer e das circunstâncias tensionadas pelo/no ambiente que se compõem a partir dessas experiências e circunstâncias.

O cotidiano é aquilo que nos é dado cada dia (ou que nos cabe em partilha) [...]. O cotidiano é aquilo que nos prende intimamente, a partir do interior. É uma história a meio-caminho de nós mesmos, quase em retirada, às vezes velada. Não se deve esquecer este “mundo memória”, segundo a expressão de Péguy. É um mundo que amamos profundamente, memória olfativa, memória dos lugares da infância, memória do corpo, dos gestos da infância, dos prazeres. (GIARD, 2012, p. 31).

A observação de práticas cotidianas e a execução da minha prática artística voltada à dança contemporânea, me proporcionaram trabalhar a partir deste encontro: daquilo que é comum⁶ aos modos

⁶ Aprofundarei a noção de *comum* no tópico “o plano” do capítulo [1].

compositivos na configuração de gambiarras e de composições coreográficas. Há um interesse acerca da poética de ambas produções, pois o foco desta investigação está no modo de fazer e nas operações que emergem diante do acontecimento. Na dança, a poética se exprime “[...] nas diferentes etapas do seu sentir, retrabalhando esse próprio sentir e os seus aspectos através da experiência da obra, constituindo-se a si próprio na leitura da obra”, afirma Louppe (2012, p. 31).

A feitura de gambiarras produz um modo operativo que também se constitui na leitura do próprio fazer enquanto se faz. Esse fazer se dá por meio de ações corporais, portanto, gera modos do corpo fazer. O pensamento de Certeau (2012) nos auxilia a desenhar esse mapa ao apresentar a teoria das práticas cotidianas a partir da narrativa de ‘práticas comuns’, de ‘maneiras de fazer’, presentes em suas pesquisas filosóficas, antropológicas e até psicanalíticas, contemplando, desse modo, as artes do fazer oriundas do cotidiano. Assim, ilustra modos de pensar a ‘cultura ordinária’ com procedimentos e caminhos dos quais as gambiarras, em diversas situações, se aproximam.

A gambiarra surge nessa pesquisa pelo desejo de abordar algo que vem do comum, no sentido de ordinário, corriqueiro, partilhável e também de construí-la por meio de jogos de composição que permitam explorar sensações e experimentar ações. O entendimento de ação nesta pesquisa está contaminado pelo conceito-ferramenta *Posição* presente no Modo Operativo AND (M.O_AND)⁷ e no método de Composição em Tempo

⁷ Modo Operativo AND é um modo de fazer dedicado à investigação de “como viver juntos sem ideias”. O M.O_AND foi desenhado na colaboração entre o coreógrafo João

Real (CTR)⁸ que se define numa instância em que o pensar e o fazer coexistem, portanto, é uma ação que não opera na cisão corpo-mente, ela é um convite para uma entrada em relação, um convite que se apresenta de modo preciso, claro e suficiente; também pela definição construída na tese da pesquisadora e coreógrafa Helena Bastos, em que agir é mover com propósito; e ainda, pela noção de ação explorada pela pesquisadora e performer Eleonora Fabião, na qual a ação é a execução do *programa*⁹ da performance, segundo a autora, “o programa é o *enunciado* da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio” (FABIÃO, 2013, p. 4).

Por isso a necessidade de se criar o termo *gambiarração*¹⁰, que sugere a apropriação dos modos operativos da gambiarra, do método CTR e do M.O_AND para a realização de composições. Na especificidade desse

Fiadeiro e a antropóloga Fernanda Eugénio, por meio de práticas de transmissão e de pesquisa realizadas no AND_LAB - Centro de Investigação Artística e Criatividade Científica, com sede no Atelier Real, em Lisboa, Portugal. Hoje, Fernanda Eugénio é quem dá continuidade ao trabalho. Quando me referir ao modo operativo, utilizarei a sigla M.O_AND.

⁸ A Composição em Tempo Real é um método de composição voltado à dança e à *performance*, que abrange qualquer outra arte ou interesse pelo ato de gerar composições. Este trabalho foi iniciado pelo coreógrafo João Fiadeiro e, de 2011 à 2014, foi desenvolvido em colaboração com a antropóloga Fernanda Eugénio. Quando me referir ao método, utilizarei a sigla CTR.

⁹ A partir do entendimento de *programa* presente no ensaio escrito por Deleuze e Guattari 28 de novembro de 1974 - *Como criar para si um Corpo sem Órgãos*, a performer Eleonora Fabião passa a desenvolver suas performances realizando um enunciado sucinto, chamado *programa*, que propicie a prática performática.

¹⁰ No capítulo [0], tópico 0.4 a *gambiarração*, dissertarei sobre este tema.

estudo, as *gambiarr[a]ções* se dão em diversas instalações coreográficas¹¹ compostas no percurso da pesquisa. Estes trabalhos serão textualmente discutidos no capítulo [2] e repetidos¹², no sentido deleuziano, no segundo volume desta tese, por meio de imagens.

A ação está implicada na composição e acontece no e pelo corpo; a realização de uma ação é também a busca por dar corpo a possíveis *affordances*¹³ como veremos no capítulo [0], tópico 0.3 *a disponibilizância*. A criação e composição com base na *gambiarração* demanda cruzamentos entre dança, performance e instalações artísticas. Compor implica encontros, afetos e afecções, portanto, ações e experimentos. Como sugere Spinoza, “[...] quando podemos ser a causa adequada de algumas dessas afecções, por afeto compreendo, então, ação” (2016, p. 98).

Descobrir no fazer, mesmo que sempre de modo incompleto, o que pode o corpo¹⁴ a partir daquilo que o corpo disponibiliza para o

¹¹ E serão abordadas no capítulo [2] desta tese. Sempre que me referir às composições (instalações coreográficas) utilizarei a grafia *gambiarr[a]ção* para diferenciar dos momentos que abordar a *gambiarração* como um modo mais amplo de compor.

¹² Repetição não como cópia, mas no sentido deleuziano, em que: “Retornar é o ser, mas somente o ser do devir. O eterno retorno não faz ‘o mesmo’ retornar, mas retornar constitui o único Mesmo que o devém. Retornar é devir-idêntico do próprio devir. Retornar é, pois, a única identidade, mas a identidade como potência segunda, a identidade da diferença, o idêntico que se diz do diferente. Tal identidade produzida pela diferença, é determinada como “repetição” (DELEUZE, 2009, p. 73).

¹³ O termo *Affordance* foi criado pelo pesquisador James Gibson para designar as correlações entre os animais e seus ambientes. Nesta pesquisa, a importância da Teoria das *Affordances* se dá em aspectos compositivos, pelos quais corpo e ambiente se correlacionam. O pensamento de Gibson, foi aqui adaptado em prol dos modos compositivos das instalações coreográficas.

¹⁴ “[...] ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo, isto é, a experiência a ninguém ensinou, até agora, o que o corpo - exclusivamente pelas leis da natureza

ambiente e este para o corpo. Entendendo que o corpo que dança também é um ambiente onde muitas relações e composições se dão e que ambiente é algo que toma corpo. É um chão que nos propicia o pisar, um espaço que proporciona ao corpo se deslocar; é uma composição que permite nos relacionarmos na medida em que combinamos *affordances*. Gibson (1986), criador do conceito *affordance*, esclarece:

Eu tenho descrito o ambiente como superfícies que separam substâncias do meio no qual os animais vivem. E eu também tenho descrito o que o ambiente disponibiliza (*afford*) para os animais, mencionando o terreno, abrigo, água, fogo, objetos, ferramentas, outros animais, e a presença humana. Como que nós vamos de superfícies para *affordances*? E se há informação "do ponto de vista" da percepção das superfícies, há informação sobre a percepção do que elas disponibilizam (*afford*)? Talvez a composição e o *layout* das superfícies constituam o que elas oferecem (*afford*). Portanto, percebê-las é o mesmo que perceber o que elas oferecem (*afford*). Esta é uma hipótese radical, implica que os valores e significados das coisas no ambiente podem ser diretamente percebidos. (GIBSON, 1986, p. 127 - Tradução nossa)¹⁵.

enquanto considerada apenas corporalmente, sem que seja determinado pela mente - pode e o que não pode fazer." (SPINOZA, 2016, p. 101).

¹⁵ No original: "I have described the environment as the surfaces that separate substances from the medium in which the animals live. But I have also described what the environment affords animals, mentioning the terrain, shelters, water, fire, objects, tools, other animals, and human displays. How do we go from surfaces to affordances? And if there is information in light for the perception of surfaces, is there information for the perception of what they afford? Perhaps the composition and layout of surfaces constitute what they afford. If so, to perceive them is to perceive what they afford. This is a radical hypothesis, for it implies that the "values" and "meanings" of things in the environment can be directly perceived. Moreover, it would explain the sense in which values and meanings are external to the perceiver." (GIBSON, 1986, p. 27).

Cria-se aqui o termo *disponibilizância* para se pensar as possibilidades de relações compositivas e interativas entre corpo e ambiente a partir da Teoria das *Affordances*, do original *The Theory of Affordances* de James Gibson¹⁶. Trabalhar com as *affordances* desdobra modos de olhar e, conseqüentemente, de se relacionar com as coisas que compõem o mundo conosco. De acordo com a proposição desta pesquisa, pode-se pensar de modo recursivo, ou seja, que o próprio conceito de *affordance* gera *affordance* para a construção de um pensamento de dança conectado com modos de fazer. O entendimento de *affordance* compõe com o de poética presente nesta tese no que diz respeito ao como as relações se dão, aos modos pelos quais compomos.

Tomemos como exemplo um determinado objeto. Um copo. Se olharmos para ele e prontamente o categorizarmos - "isto é um copo", definimos o que ele é sem termos a chance de identificarmos quais seus possíveis modos de ser (ainda não atualizados) e, muito menos, suas potências (virtuais). Na lógica da *affordance*, em lugar de se perguntar "o que esse objeto é?", investiga-se "o que nele há de possível?", ou ainda, que possibilidades ele tem para se relacionar com o meio? Desse modo, não limitamos o objeto em questão a uma existência finalista, nem o reduzimos simplesmente à categoria 'copo'. Com esse modo de perguntar, que se ocupa da *affordance* da coisa - e não em lhe dar um significado,

¹⁶ O norte-americano James Jerome Gibson (1904-1979), Ph.D. em Psicologia pelo Departamento da Princeton *University*, é considerado um dos mais importantes psicólogos do século XX no campo da percepção visual. Gibson desafiou a ideia de que o sistema nervoso constrói ativamente percepção visual consciente, propondo que a mente percebe diretamente estímulos ambientais sem adicional de construção ou processamento cognitivo. Gibson desenvolve a ideia de uma psicologia ecológica.

podemos pensar sobre algumas forças presentes no objeto. Este 'copo' pode suportar diversos líquidos de diversas temperaturas; ele pode acolher uma planta com água ou mesmo terra; ele pode acomodar canetas, pincéis; pode servir de abajur; pode amplificar o som de um aparelho celular e assim por diante.

A ideia de *affordance* potencializa este trabalho de modo bastante operacional, como um modo de exercitar a percepção corporal durante a experiência compositiva, ler as *affordances* no fazer, enquanto se age, ou seja, identificar possíveis *disponibilizações* que cada corpo proporciona ao outro, uns aos outros. A noção de *possibilidade/disponibilidade* da teoria das *affordances* surge como um meio de se evitar as dogmatizações apresentadas pelas alternativas: ordem-desordem, finalidade-acaso, sujeito-objeto, corpo-mente etc.

A *affordance* se dá no plano daquilo que gera potências de relações, lida com os possíveis fazeres circunstanciados pelo tempo-espaço de cada contexto. Se por um lado não sabemos por completo da nossa própria potência, por outro, só podemos descobrir alguns de seus fractais através da experiência, "aquilo que me define não é uma forma, é uma potência, são afecções" (PELBART, 2016, s/p)¹⁷.

Há uma ética¹⁸ envolvida na gambiarra, que identifico por meio

¹⁷ Professor Peter Pál Pelbart em aula do curso "Spinoza *Reloaded*", realizada no Atelier Paulista (São Paulo, SP) no dia 12 de setembro de 2016. Todas as aulas desse curso foram registradas e documentadas em gravação do áudio e fazem parte do acervo desta pesquisa.

¹⁸ Ética no sentido que Spinoza (e também Deleuze) lhe confere, isto é, numa relação com os modos de viver. A ética está conectada às experiências e às avaliações que podemos fazer diante de tais experiências, à medida que acontecem. Portanto, a Ética,

de seus modos de ser-fazer, por isso o interesse e a necessidade de criar o termo *gambiarração* para se pensar as especificidades coreográficas das criações desta pesquisa, os modos de o corpo compor a partir dos aspectos operativos e temporais da gambiarra. Esse interesse emergiu quando me aproximei dos modos de compor do coreógrafo João Fiadeiro que, desde a década de 1990, vêm estruturando o trabalho de Composição em Tempo Real. Em 2011, em minha primeira experiência com a CTR, identifiquei nos jogos que o coreógrafo propunha, junto com a antropóloga Fernanda Eugénio, uma conexão com os modos operativos da gambiarra e já nessa época, senti o interesse em pensar poéticas relacionadas com dança e performance que envolvessem o fazer da gambiarra. O método CTR, gatilho empírico da pesquisa, abriu possibilidades metodológicas, criativas e conceituais, que propiciaram o desenvolvimento teórico-prático da criação das instalações coreográficas nomeadas *gambiarra[ç]ões*.

O desdobramento de diversos aspectos compositivos e criativos desta escrita e das escritas corporais que, por assim dizer, foram sendo construídas neste estudo, exigem camadas de diálogos entre dança, performance e antropologia. Antropologia, sobretudo numa relação direta com o Modo Operativo AND, como a antropóloga Fernanda Eugénio propõe (entre outros conceitos e práticas): uma *ética da suficiência*¹⁹ e uma

neste sentido, difere do entendimento de moral, como julgamento entre certo e errado, bem e mal.

¹⁹ Inspirada no pensamento do antropólogo Eduardo Videiros de Castro, a noção de "ética da suficiência" penetra no fazer-pensar do M.O_AND, no qual se compreende que: "[...] evitar o desperdício é parte crucial da 'ética da suficiência' que atravessa esse jogo. Fazer com o que temos e 'menorizar' a pressuposição, o controle e a manipulação,

noção de *reparar*²⁰ que, para mim, são coerentes à ideia de *gambiarração*, permeando as instalações coreográficas compostas durante a pesquisa e que são também a pesquisa - as *gambiarr[a]ções*#1; #2; #3 e #4.

Foi no contato direto com Fiadeiro e Eugénio, ainda em 2011, que me deparei com uma maneira de pensar-fazer composição, que era como praticar conceitos antes mesmo de tê-los conhecido em livros. As noções de *plano* e *acontecimento* que ambos trabalham, são bons exemplos de uma tentativa de praticar alguns dos conceitos filosóficos de Gilles Deleuze e Felix Guattari, transformando-os em ferramentas operativas, que aqui são entendidas como instrumentos para a criação de poéticas. Esses conceitos-ferramentas²¹ foram (re)nomeados por Fiadeiro e Eugénio porque (re)existiram em forma de jogos compositivos e era preciso atribuir nomes a eles, saber como referir-se a eles durante as práticas de jogos de composição da CTR e do MO_AND.

A noção de *plano* equipara-se ao conceito de "plateau": uma altura espaciotemporal que diz respeito a uma partilha de tempo e de espaço. O *plano* de com-posição

substituindo-os por um posicionamento justo e pelo manuseamento atento, bem como por um modo de estar, no qual os jogadores são antes de mais *gamekeepers* (e não autores) do acontecimento. Saem do quadro desse jogo as orientações baseadas na 'competência' e na 'eficiência' - modos de estar dos jogos competitivos - uma vez que aqui só se pode ganhar o que se aceita perder e só se ganha quando todos ganham." (EUGÉNIO; FIADEIRO, 2013, s/p). Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-02922013000200002>.

Acesso em: novembro de 2016.

²⁰ Verbete *Reparar*. Disponível em: <<https://magazineandlab.wordpress.com/2014/05/21/reparar/>>. Acesso em: outubro de 2016.

²¹ Ver em Glossário AND mag:. Disponível em: <<https://magazineandlab.wordpress.com/category/glossario-and/>>. Acesso em: outubro de 2016.

é um acontecimento com-partilhado, modelado em volumes, alturas e intensidades, em modo de co-temporalidade. O conjunto espaciotemporal desenha a *paisagem* – cuja é quase análoga à noção de *plano* mas a sua configuração só se conhece no fim desse espaço-tempo partilhado. De facto, a *paisagem* ultrapassa o *plano*. Este dá-nos o estado da *paisagem* a cada momento presente. O conjunto de todos os planos que percorremos juntos dará a *paisagem*. O *plano* é também *acontecimento* porque está na linha do *kronos* – é também por isso que não é eterno – e porque está efectuado. Aparece porque ganhou corpo. (EUGÉNIO, 2013, s/p)²².

Entre 2015 e 2016, tive a oportunidade de passar cinco meses²³ em Lisboa investigando de modo intenso o método CTR no Atelier Real²⁴. Neste período trabalhei com o coreógrafo e sua Companhia na obra *O que fazer daqui pra trás*²⁵ e criei a performance solo *gambiarr[la]ção #2*, posteriormente apresentada na Universidade do Minho, na cidade de Guimarães, ao norte de Portugal, a convite do professor Tiago Porteiro.

²² Ver em Glossário AND mag: Plano. Disponível em: <<https://magazineandlab.wordpress.com/2013/09/05/plano/>>. Acesso em: setembro de 2016.

²³ Mesmo período que desenvolvi minha pesquisa junto ao ISCTE-UIIL - Instituto Universitário de Lisboa sob orientação Professor Paulo Raposo no Departamento de Antropologia através da Bolsa CAPES do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior - PDSE.

²⁴ Atelier de criação do coreógrafo João Fiadeiro em Lisboa, Portugal.

²⁵ Vídeo do trabalho disponível em: <<https://vimeo.com/149488282>>. Acesso em: novembro de 2014. Sinopse: “João Fiadeiro explora o tempo – duracional, suspenso, intervalar – ao ‘mesmo tempo’ que foca a sua atenção naquilo que fica, no que foi esquecido, no resto. O ‘resto’ é o que cria ‘vazio’. E é a prova da ausência de uma presença. Ou melhor, é a presença de uma ausência. É no ‘resto’ que vamos encontrar os traços e os rastros para darmos início à impossível tarefa de reconstruir o mundo, uma e outra vez. O resto é também o que está entre o corpo e ‘a presença do outro no corpo’, uma fuga permanente para coisas que ainda não são, para o que as coisas podem.” Disponível em: <<http://www.tagv.pt/joao-fiadeiro-o-que-fazer-daqui-para-tras/>>. Acesso em: novembro de 2016.

Também estive próxima ao trabalho da Fernanda Eugénio ao atuar no grupo de estudos *Pensacção*, por ela coordenado, e ao frequentar alguns workshops para perceber seus desdobramentos e seus modos de conduzir e pensar o MO_AND. No capítulo [2] abordo um trabalho que criamos juntas: *gambiarração#3 -- Das Fronteiras aos Limites: performance situada na Gambiarração*.

Nestas experiências, apropriei-me de relações em *tempo real*²⁶ que partem de procedimentos compositivos que surgem de fazeres ordinários para, enfim, pensar as especificidades deste modo de composição que nomeei *gambiarração*. O neologismo foi criado para sustentar a hipótese de que a partir da gambiarra pode-se entender e experienciar um modo de fazer específico do corpo e que, ao identificar seus processos, podemos criar procedimentos que, repetidos, propiciam chegar-se numa estrutura mínima, suficiente. Dessa circunscrição de fazeres extrai-se um *modus operandi* criador de dispositivos de composição.

A *gambiarração* é um processo que se dá por meio de simultâneos perceberes-agires. Há uma série de especificidades implicadas na *gambiarração*, entre elas: como gerar composições a partir do como lidamos com o imprevisto e como compomos no próprio corpo

²⁶ Não suponho que haja um tempo que é irreal, mesmo a virtualidade é real, o que existe são muitas possibilidades de real. Tomamos como fundamento das experiências de "tempo real" a *presentidade* de uma performance e os exercícios realizados em laboratórios de CTR (2011, Lisboa, PT e 2012, Fortaleza, CE) - experiências que coordenei com o Grupo AND_SP.

esses agenciamentos²⁷. Composições que não buscam reproduzir um “formato” de uma imagem que se tem do que vem a ser uma gambiarra, mas que, como tática compositiva, se deixam afetar por seus modos de ser e de fazer. “Uma vez clarificada a operação que nos transporta para uma tarefa de criação, temos de ter o cuidado de não nos anteciparmos em decidir como a executaremos” (EUGÉNIO; FIADEIRO, 2013, p. 234), logo, é importante esgarçar as possibilidades do dispositivo e chegar ao mínimo que ele exige para existir, caso contrário, podemos facilmente cair na tentação de manipular e definir os eventos antes mesmo de eles se atualizarem.

A gambiarra é pensada a partir da sua processualidade, como uma arte de fazer que dá voz ao homem comum e a sua capacidade de inventar e de compor no dia a dia - homem comum que somos todos nós em alguma instância, em algum fazer. A gambiarra é um modo de fazer que emerge de uma prática cotidiana. Na duração do seu fazer, descobre-se seus possíveis encaixes, *affordances*, suficiências. Para Certeau, as práticas cotidianas são: “[...] fundadas na relação com o ocasional, isto é, no tempo acidentado, seriam portanto dispersas ao longo da duração, na situação de atos de pensamento. Gestos permanentes do pensamento”. (CERTEAU, 2012, p. 281).

²⁷ “Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões. Não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz” (DELEUZE; GUATTARI, 2009, p. 17). “Um agenciamento em sua multiplicidade trabalha forçosamente, ao mesmo tempo, sobre fluxos semióticos, fluxos materiais e fluxos sociais (independentemente da retomada que pode ser feita dele num corpus teórico ou científico) [...]”. (DELEUZE; GUATTARI, 2009, p. 43).

As gambiarras não escapam ao tempo acidentado, ou melhor, só existem em função dele. Neste sentido, cada gambiarra que se compõe é única, visto que todas são delineadas pela ocasião na qual precisam existir.

Para além de assumir o termo gambiarra como sinônimo pejorativo de “jeitinho brasileiro”, essa pesquisa propõe a *gambiarração* como ação corporal, levando-a a se tornar uma condição construtiva e compositiva em instalações coreográficas. A gambiarra é uma ferramenta para ler modos de fazer, enquanto a *gambiarração* propõe um modo de fazer que possibilita a criação de dispositivos coreográficos ou, em outras palavras, que propicia construir poéticas e especificidades de uma gambiarra que não é mais aquela resolvida fora do corpo, unicamente em artefatos - mesmo que seja sempre executada pelo corpo. Interessa aqui uma gambiarra que é ação corporal, *gambiarração*.

Outros trabalhos acadêmicos que também partiram do tema “gambiarra” para construírem suas propostas, a assumem como um modo de fazer. A exemplo disso, temos as pesquisas de Rodrigo Boufleur e Giuliano Lamberti Obici. Ambos são pesquisadores da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP) e trabalharam com o tema gambiarra em suas dissertações e teses. Boufleur (2006; 2013), na arquitetura, se aproxima do conceito de bricolagem e aborda a cultura material como objeto de investigação e Obici (2014), na música, pensa a gambiarra como um meio para a construção de instrumentos, luteria. As produções acadêmicas destes autores são de grande relevância para esta tese, principalmente em

relação à contextualização histórica e etimológica do termo gambiarra e pela aplicabilidade do tema nos campos artísticos por eles estudados.

A singularidade da *gambiarração*, em relação aos estudos citados, se dá no aspecto corporal e de criação em dança, ou seja, a gambiarra surge como um tema que propicia o seu próprio desdobramento. É como se partíssemos do substantivo e fôssemos em busca de sua ação, de um possível verbo ainda não inventado - *gambiarração*.

Desdobrar o que ela “tem” e, ao mesmo tempo, o que nós temos a lhe oferecer em retorno. *Desfragmentar*, nas suas miudezas, as quantidades de diferença inesperadamente postas em relação. Retroceder do *fragmento* (parte de um todo) ao *fractal* (todo de uma parte). (EUGÉNIO; FIADEIRO, 2012, p. 4).

Como pode-se ver no título do *Capítulo [0]*, parte-se da *gambiarra[coisa] para se chegar à gambiarr[ação]*. O intuito é perceber a gambiarra como resultante de um modo operativo e compositivo em que corpos e coisas tenham o mesmo valor performático. A *gambiarração* é um modo de compor que emerge de procedimentos criativos ao identificar-se modos de fazer do corpo, que são próprios aos modos compositivos da gambiarra.

E é por isso que a gambiarra não é percebida unicamente como um artefato, que manipulado ganha sobrevida ou novo uso, mas como um modo de fazer. Essa operacionalidade pode gerar modos de atuar específicos: a hipótese é que se pode pensar a partir da gambiarra, a construção da *gambiarração* como um modo de compor que se manifestou

nesta pesquisa, em instalações coreográficas. A poética da *gambiarração* se dá num caminhar que perambula entre diferentes superfícies e modos de fazer, tal qual a constituição da gambiarra, minha afetação inicial.

São esses os afetos, que revelam as potências do afetar como a do ser afetado, que nos proporcionam mapear as poéticas aqui presentes. O conceito de afeto deriva “[...] do latim *conceptus*, que é a ação de conter [...]” (SCHWERING, 2012, p. 43) e se faz fundamental na trajetória da pesquisa como modo de operar, não no trato daquilo que dá origem a um processo ou daquilo que foi considerado condição propulsora do estudo. O afeto, ou como nos colocamos em relação com algo que nos afeta, é parte do procedimento criativo da pesquisa, uma experiência que se atualiza em tempo real.

Se, como sugerem Deleuze e Guattari no primeiro volume de Mil Platôs, o mapa possui a característica de ser “aberto e conectável”, gostaria de deixar o leitor aberto a se conectar com as práticas compostas, que aqui configuram-se em uma seção de imagens: o *capítulo [3] mapa dos afetos dos experimentos e das composições* - organizado em um segundo volume - poética dançada. Apresentar os afetos, os experimentos e as composições como ilustrações do texto não compunha com os objetivos deste trabalho ou com a abertura precisa do sentido da *gambiarração*. Por isso, sublinho que a existência de dois volumes não deve ser lida como uma cisão entre texto e imagem, ao invés disso, ofereço ao leitor a oportunidade de compor texto e imagem do modo que lhe convier. Então, vamos tornar esse mapa “desmontável, reversível,

suscetível de receber modificações constantemente” (DELEUZE; GUATTARI, 2009, p. 22).

CAPÍTULO [0]
da gambiarra[coisa] à gambiarr[ação]

0.1 do ordinário ao relevo

A cultura ordinária é antes de tudo uma ciência prática do singular, que toma às avessas nossos hábitos de pensamento onde a racionalidade científica é conhecimento do geral, abstração feita do acidental.

Michel de Certeau e Luce Giard

O homem ordinário de que fala Certeau (2012), aparece com as marcas de uma desventura geral, que ele transforma em sátira. Por viver as dificuldades do dia a dia, a invenção torna-se tática²⁸ de reinvenção do seu cotidiano. Aprende a esquivar-se em lugar de ceder, a economizar e inventar em lugar de entregar-se ao consumo. Não há um interesse implícito do homem ordinário por produzir arte ao criar uma gambiarra em qualquer um dos seus ambientes de convívio, nem mesmo pode-se afirmar que uma gambiarra é uma produção artística. Há, porém, um interesse em adiar o fim²⁹ de determinada coisa ou situação. Um desejo, ou mesmo uma necessidade, de se dar continuidade ao funcionamento das coisas.

Esta urgência na criação também se explicita na fala da arquiteta

²⁸ “[...] a tática depende do tempo, vigiando para ‘captar no seu voo’ possibilidades de ganho. O que ela ganha não o guarda. Tem constantemente que jogar com os acontecimentos para os transformar em ‘ocasiões’. [...] muitas práticas cotidianas (falar, ler, circular, fazer compras ou preparar as refeições, etc.) são do tipo tática. E também, de um modo mais geral, uma grande parte das ‘maneiras de fazer’. (CERTEAU, 2012, p. 46).

²⁹ Na perspectiva do Modo Operativo AND (M.O_AND), “viver juntos é, tão somente, adiar o fim” (EUGÉNIO; FIADEIRO, 2012, p. 4). Nessa direção, manter a vida, as relações ativas, está conectado com a ideia de adiar o fim.

modernista Lina Bo Bardi (1994), que considera a arte popular como o que está mais perto da necessidade de cada dia, do que gera possibilidades em todos os sentidos: seja na elaboração dos objetos de uso, dos utensílios da vida cotidiana ou até nas imagens religiosas dos ex-votos. Todas essas criações são apresentadas como objetos necessários e não como esculturas ou quaisquer outros objetos artísticos. O homem ordinário produtor da arte popular opera através de relações que fogem à alienação. Para Lina Bo Bardi,

[...] esta não-alienação artística coexiste com a mais baixa condição econômica, com a mais miserável das condições humanas. Assim, não é a apologia da arte popular que cumpre fazer-se esta arte, para sobreviver. Necessita da conservação do status-quo, nem tampouco a consolação através da arte em lugar da solução técnica e do planejamento econômico. (BARDI, 1994, p. 25).

Na gambiarra, a ideia de adiar o fim mantém um estado ético que se qualifica na precariedade³⁰. Ou, dito de outro modo, quando a gambiarra acontece, atualiza-se um tipo de existência que se sustenta em um novo plano de precariedade, uma vez que a gambiarra não se caracteriza por uma solução perfeita, mas opera na ética da suficiência, fazendo com que a precariedade não seja extinta, mas (re)atualizada. Age-

³⁰ A precariedade pode ser vista em regiões menos privilegiadas do Brasil ou de outros países que apresentam desigualdades sociais discrepantes. Não estamos olhando positivamente para as dificuldades sociais; não se trata de enaltecer a precariedade e fortalecer a continuidade da existência da pobreza. Buscamos um sentido criativo no fazer do homem ordinário, que não está necessariamente ligado à pobreza ou à miséria, para gerarmos procedimentos próprios para a composição em dança.

se menos no plano da resistência e mais no da re-existência³¹, segundo o Modo Operativo AND (M.O_AND):

Nos parece que resistir se não for re-existir, não atinge a relatividade: morre no relativismo. Não atinge a relação, morre na compulsorização [...] O metálogo: deslocar para existir (eis o re-existir), empenho na manutenção-programação da abertura e do dissenso; recusa à concordância desejavelmente conclusiva do diálogo. (EUGÊNIO; FIADEIRO, 2012, p. 6-7).

Re-existir é a própria duração, o movimento que se faz e refaz. É nessa clivagem que entra a ideia de gambiarra como afeto, metáfora, modo de fazer singular. Se pensarmos na gambiarra como o movimento da vida, um modo de existência, nela encontraremos valores³² específicos desse seu modo de resistir e re-existir, tais como: a ordinariedade, a precariedade, a capacidade de improviso, a familiaridade com a ilegalidade, um tipo de suficiência que opera no limiar da insuficiência, uma relação íntima com acidentes/imprevistos e a disponibilidade para o manuseio de forma alternativa ou nova. Ao experienciar a composição de uma gambiarra, o homem ordinário está trabalhando na direção do re-existir.

³¹ De acordo com o M.O_AND re-existir é um modo de vida em que não temos de escolher entre existências conformadas ou resistências tiranas. Propõem-se, com esse modo de pensar-fazer, um rigoroso (mas não rígido) trabalho gerador de condições para o encontro. "Re-existir a cada encontro, *ser a consequência, e não a causa, da relação*". EUGÊNIO, F.; FIADEIRO, J. *Dos modos de re-existência: Um outro mundo possível, a secalharidade*. 2011. Disponível em: <<https://ladcor.files.wordpress.com/2013/06/manifesto.pdf>>. Acesso em: janeiro de 2017.

³² Deleuze, G. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976, p. 1-2.

Quando este homem produz uma gambiarra, ele executa um fazer bastante prático e comum³³ da sua vida e por isso não consegue um olhar distanciado, que lhe permita reconhecer seu fazer enquanto diferença³⁴, singularidade - vale lembrar que o homem ordinário também sou eu que escrevo este texto e você que o lê. Impossibilitado de uma percepção³⁵ autoconsciente de seu fazer, dizemos que está produzindo uma ação ordinária, pois se encontra no plano de fazeres que se tornam invisíveis no cotidiano. Entretanto, a composição de uma gambiarra é materializada por agenciamentos de afetos e, neste sentido, não ela pode ser considerada ação ordinária.

³³ “O comum é a sintonia sensível das singularidades, capaz de produzir uma similitude harmonizadora do diverso. [...] O comum que leva à compreensão é feito de uma partilha do sensível que evoca o território próprio da estética.” (SODRÉ, 2006, p. 69).

³⁴ Diferença não como oposição, mas como força, multiplicidade (DELEUZE, 1976; 1992). “A diferença é uma distância. Uma singularidade. Uma composição.” (PELBART, 2015, s/p) - Frase dita pelo professor Peter Pál Pelbart no curso “De Nietzsche a Deleuze: Quando um pensador lança a flecha, outro a recolhe e lança em outra direção”. Dia 23 de março de 2015, no Atelier Paulista (São Paulo-SP). Todas as aulas desse curso estão documentadas por meio de registro de áudio.

³⁵ Nesta pesquisa compreendemos *percepção* a partir das noções de *affordance* e de *reparar*, nas quais perceber algo é perceber as possíveis relações que determinada circunstância propicia. “Ao reparar não estamos nem a interpretar nem a verificar. Só é possível reparar se não procurarmos uma causa, um porquê. Quando procuramos um porquê, estamos em busca de um princípio, de algo definido previamente à experiência em curso. Reparar é um processo de investigação. Como conceito operativo tem a sua origem na dimensão descritiva dos procedimentos do trabalho etnográfico. O etnógrafo nota, dá-se conta, está atento aos pormenores e aos detalhes que fazem a paisagem global. Não deixando de ver o conjunto, desfragmenta-se o que aparece como dado e desenvolve-se a capacidade de perceber como ele é constituído. “Desfragmenta-se” e não “fragmenta-se”: a atenção ao detalhe, aos fractais e às relações que compõem uma paisagem global não identifica micro-identidades. A continuidade que compõe a paisagem global não é desfeita”. (EUGÉNIO, 2014, s/p). Conceito-ferramenta Repara: Disponível em:

<<https://magazineandlab.wordpress.com/2014/05/21/reparar/>>. Acesso em: janeiro de 2017.

O processo afetivo e compositivo, pelo qual se dá a feitura de uma gambiarra, está vinculado a aspectos específicos dos fazeres dos homens ordinários. Fazeres que apesar de comuns no dia a dia dos *usuários comuns* - assim nomeados por Certeau (2012) - são repletos de singularidades. Gambiarras são práticas frequentemente realizadas em busca de um sentido de re-existência. Desdobram-se de situações precárias e insustentáveis, que não podem mais resistir ao estado em que se encontram e precisam refazer-se sempre a partir do que temos à mão, enquanto ferramentas materiais, e do que temos condições, enquanto ferramentas da criação e dos mecanismos do *com-por*³⁶.

A gambiarra emerge como acontecimento cotidiano e possui um tom de imprevisto, de acidente. É possível pensar que a feitura de uma gambiarra cria suas próprias alternativas de realização, segundo as especificidades exigidas em determinado espaço-tempo de ação. Esse entendimento amplia o sentido da gambiarra, não a limitando a ser apenas uma 'coisa', mas explorando-a enquanto um modo de ser-fazer, visto que "[...] a gambiarra também é método. É modo, *modus operandi*, tática de guerrilha, de ação, de transmissão, de disseminação". (ROSAS, 2006, p. 47).

O homem ordinário, segundo Certeau (2012), opera através de práticas comuns, ele não é nem o artista nem o cientista em busca de atos de criação. Mas torna-se um perito na relação com seu meio ao experienciar essas práticas. A gambiarra, entre outras coisas, é fruto da

³⁶ Na CTR, a composição é compreendida como posição-com-posição. Um posicionar-se com o outro, por isso a escrita *com-por*.

habilidade praticada pelo homem comum, mas não podemos afirmar que sua composição é ordinária, ela é extraordinária.

O objeto desta pesquisa consiste na apropriação da gambiarra como um modo de fazer sem reduzi-la ao *design* dos artefatos, mas para além disso, explorá-la como procedimento para criação em arte. Este termo, que estamos tratando como uma poética, como um modo de se fazer, se dá em operações com componentes ordinários recorrentes do e no cotidiano.

Situando-se mais num plano de sensação e não de percepção, o *ordinário* é força ainda sem forma: como um bocado de força que está num plano ainda imperceptível. No entanto, é ele que dá corpo à forma. Desfragmentando o *relevo* encontra-se o *ordinário*. (EUGÉNIO, 2014, s/p)³⁷.

Algo ordinário só é percebido e vem à superfície quando somos afetados por ele, sendo antes disso, invisível. Reparamos naquilo que nos atrai. Para o homem ordinário ser capturado por um acontecimento ordinário é preciso haver a necessidade de algum tipo de interferência. Uma reorganização, composição, ajuste, manutenção ou reinvenção.

O reparo faz parte da vida, da intenção de permanência, mediada sempre pela mudança, mas só é possível reparar algo quando alguém se deixa afetar por ele. Seguimos o entendimento de Spinoza (2016), no qual afetar-se é também um fazer, portanto, não se trata de tomar afeto por sinônimo de passividade, posto que é passivo-ativo. Gouvêa (2012), em

³⁷ Verbetes *Ordinário*. Disponível em: <<http://magazineandlab.wordpress.com/2014/05/21/ordinario/>>. Acesso em: outubro de 2016.

sua tese sobre improvisação de dança, afirma de uma perspectiva spinozista, que:

[...] corpos se afetam de forma ativa ou passiva, assim, um indivíduo é ativo, implicando aumento de poder/alegria, quando ele é a causa adequada das afecções e passivo, quando há diminuição de poder/tristeza, ou seja, quando é apenas a causa parcial daquilo que lhe acontece. (GOUVÊA, 2012, p. 66).

O homem ordinário capaz de compor gambiarras, se deixa afetar ou capta, de acordo com o pensamento de Certeau (2012),

[...] a dispersividade e a plasticidade dos enunciados ordinários, combinações quase orquestrais de partes lógicas (temporalização, modalização, injunções, predicados de ação, etc.) cujas dominantes são sucessivamente determinadas pela circunstância e pela urgência conjuntural. (CERTEAU, 2012, p. 42).

Como veremos ainda neste capítulo, em *0.3 a disponibilizância*, podemos pensar no homem ordinário como alguém capaz de perceber, na feitura de uma gambiarra, modos de ser e de fazer à medida que, em *tempo real*, identifica diferentes graus de potências diante de determinado “acidente” e, simultaneamente, desenvolve táticas que propiciam a criação de dispositivos. A “tática”, diz-nos Certeau “[...] depende do tempo, vigiando para ‘captar no seu voo’ possibilidades de ganho. O que ela ganha não o guarda. Tem constantemente que jogar com os acontecimentos para os transformar em ‘ocasiões’” (2012, p. 46).

Ao selecionar e relacionar os elementos de acordo com suas possibilidades de encontros/encaixes/conexões, o homem ordinário

produz tática. Esta capacidade está relacionada ao como ele lida com as *affordances* do ambiente, já que o que define cada coisa no mundo não é uma forma, mas os graus de potência que possuem, as suas afecções, seus modos de compor. Gambiarras são modos singulares de compor que têm como característica atualizar existências precárias.

0.2 a gambiarra[coisa]

Pensar em fazeres ordinários nos coloca em relação com o objeto deste estudo, a gambiarra entendida como resultante de um modo operativo singular. Sua feitura implica a criatividade do corpo num tipo de invenção que se desenvolve a partir da precariedade: “[...] seu conjunto de meios não é definível por um projeto, como é o caso do engenheiro, mas se define apenas por sua instrumentalidade [...]” (ROSAS, 2006, p. 39). Gambiarras, portanto, são produzidas na vida ordinária sem o intuito de serem composições artísticas, entretanto, essas invenções cotidianas e, por vezes, intervenções possuem um modo único de se organizarem. Um modo único, jamais um único modo.

A gambiarra se faz nos procedimentos populares e cotidianos que escapam às imposições de consumo e “se inventa[m] com mil maneiras de caça não autorizada” (CERTEAU, 2012, p. 38). Nas diversas camadas dos modos de fazer da gambiarra há envolvimento com a invenção de um novo objeto. O reparo ou uso alternativo de seu desígnio são atos de criação que emergem por necessidade, pois, como sugere Deleuze (1987) em *O ato de criação*, um criador não trabalha simplesmente pelo prazer,

“mas só faz aquilo de que tem absoluta necessidade” (DELEUZE, 1999, s/p)³⁸. A composição de uma gambiarra é um modo de fazer da cultura popular, que revela possibilidades de procedimentos criativos como os que utilizam os artistas.

[...] a “cultura popular” se apresenta diferentemente, assim como toda uma literatura chamada “popular”: ela se formula essencialmente em “artes de fazer” isto ou aquilo, isto é, em consumos combinatórios e utilitários. Essas práticas colocam em jogo uma ratio popular, uma maneira de pensar investida numa maneira de agir, uma arte de combinar indissociável de uma arte de utilizar. (CERTEAU, 2012, p. 41).

A característica da gambiarra é ser uma prática popular que lida com modos de pensar-fazer que acontecem simultaneamente, não dissociando um modo de compor de um modo de se apropriar das coisas. Na emergência da sua existência, encontra os modos de fazer, construindo assim a sua poética. Tomamos como direção uma abordagem de poética presente no pensamento Louppe (2012, p. 30-31), em *Poética da dança contemporânea*, que nos convida a uma viagem incessante entre “o discurso e a prática, o sentir e o fazer, a percepção e a realização [...]”. Louppe, ao falar de trabalhos artístico em dança contemporânea, nos propõe reparar não somente no produto acabado, mas na sua produção em ação.

Na gambiarra, interessa-me os modos como ela se arranja, como se compõe no ato do improviso. Conforme afirma Bouffleur a própria “[...]”

³⁸ DELEUZE, Gilles. *O ato de Criação*. Trad. José Marcos Macedo. Folha de São Paulo, 27/06/1999. Transcrição de conferência realizada em 1987.

palavra gambiarra vem adquirindo o sentido de 'improvisação' nas últimas décadas do século XX, tendo se tornado o significado predominante em tempos mais recentes" (2013, p. 10). No senso comum, a improvisação é o ato de se fazer algo sem plano prévio ou preparo:

1. fazer, organizar às pressas; 2. criar (objeto) com os recursos disponíveis; 3. compor, falar na hora, sem prévio preparo; 4. desempenhar por má-fé ou necessidade, papel ou função para que não se está habilitado. (HOUAISS, 2009, p. 521).

Nas composições em dança contemporânea, e também na *performance*, a improvisação não é um mero reajuste ou solução que se inventa para determinada circunstância, mas um modo de criar, um modo de conceber procedimentos de criação, testar, experimentar sensações, temporalidades, movimentos, interagir com outros corpos, objetos, espaço etc. De acordo com André Lepecki³⁹, a necessidade da expressão "dança experimental" se dá justamente porque precisamos de uma dança que se atreva a experimentar "o que pode, o que move, o que faz mover um corpo" (LEPECKI, 2013, p. 118). A improvisação é um modo de experimentação e investigação muito utilizado na criação em dança, seja ela uma dança que depois será coreografada ou um tipo de composição que se organiza enquanto se faz, sempre a partir de especificidades elegidas (conscientemente ou não) pelo corpo que a produz - podendo ser uma arte cênica (espetacular) ou um processo de preparação do dançarino.

No período de efervescência da dança pós-moderna norte-

³⁹ Performer, curador, dramaturgo e professor do *Department of Performance Studies* da New York University.

americana, entre as décadas de 1960-1970, o bailarino e coreógrafo Steve Paxton, dez anos após ter saído da companhia do coreógrafo Merce Cunningham, “[...] elabora uma forma de dança fundada sobre a troca de peso entre parceiros: partilha gravitária. Chamada ‘contact improvisation’ ou ‘dança de contato’” (SUQUET, 2009, p. 533). Ela, ainda hoje praticada por muitos bailarinos em todo o mundo, propicia um campo de experimentação da improvisação em dança, caracterizada pela impossibilidade de premeditar suas formas, uma vez que “nascem da ação como tal” (SUQUET, 2009, p. 534). Outros modos de trabalhar a improvisação também são definidos por essa característica.

Nesse aspecto, a dança de contato, assim como outras danças que operam a partir da improvisação, se aproximam do modo como a *gambiarração*⁴⁰ é proposta nesta tese, ou seja, como um modo compositivo que se desenvolve do entendimento de gambiarra, por meio de um pensar-fazer no/do corpo, um modo de fazer que baliza em *tempo real* suas possibilidades de mover, não mover, compor. A *gambiarração* se dá organizando-se sempre a partir daquilo que a circunstância presente oferece. Em produções atuais de dança contemporânea,

[...] a improvisação não é mais apenas uma ferramenta de criação, mas também um outro modo de se organizar em cena, uma vez que o material coreográfico previamente explorado se configura como procedimentos que terão suas propriedades, formais e relacionais, reconstruídas a cada apresentação.

⁴⁰ Essa ideia será melhor desenvolvida na seção 0.4 a *gambiarração*, deste capítulo.

(HERCOLES, 2008, s/p)⁴¹.

Há muitos modos, porém, de se pensar a improvisação em dança, inúmeros exemplos. O que nos interessa na noção de “composição instantânea”, reivindicada por Paxton, é a ideia de que “[...] submetido a uma turbulência gravitária fora do comum, o bailarino de contato acaba desenvolvendo novas modalidades adaptativas” (SUQUET, 2009, p. 534). Há uma noção de *tempo real* que faz da improvisação um modo circunstancial, sua forma codepende dos acontecimentos, dos encontros, desencontros, dos acidentes que surgem durante o improviso.

É a partir dessas experiências com a *contact improvisation* e com a composição instantânea que, posteriormente, o coreógrafo João Fiadeiro desenvolve a Composição em Tempo Real (CTR), método no qual identifiquei modos de fazer semelhantes aos da gambiarra, pelo entendimento de *acidente, posição, reparo, suficiência, afeto, plano, tempo real, improvisação*, entre outros que são explorados por ele. O método influencia em diversas camadas a construção desta pesquisa, sendo melhor apresentada no próximo capítulo como prática compositiva que viabiliza a *gambiarração*.

Retomemos agora à *gambiarra[coisa]*. Antes de ter um nome e de ser percebida como potência artística, a gambiarra possui uma identidade cultural e, segundo Anjos: “Antes de ser uma ontologia, a identidade cultural é uma construção fincada em tempo e espaço específicos (todavia moventes) e em permanente estado de formação”

⁴¹ HERCOLES, ROSA. *Dança como produção de conhecimento*, 2008. Disponível em: <<http://idanca.net/epistemologia-em-movimento/>>. Acesso em: outubro de 2016.

(2005, p. 13). Diferentemente do que se realiza em uma cultura global, a gambiarra revela sua potência de criar relações, mesmo que em assimetrias notáveis e a partir de ferramentas, corpos e experiências locais. Anjos esclarece que:

O que distingue uma cultura local de outras quaisquer não são mais sentimentos de clausura, afastamento ou origem, mas as formas específicas pelas quais uma comunidade se *posiciona* nesse contexto de interconexão e estabelece relações com o *outro*. Por força dessas mudanças, a noção de identidade cultural é instada a mover-se do âmbito do que parece ser espontâneo e territorializado para o campo aberto do que é constante (re)invenção. (ANJOS, 2005, p. 14).

Gambiarra são composições abertas, no sentido de uma mesma situação que exige a criação de uma gambiarra e que sempre será diferente quando feita por um corpo ou outro, ou outro etc. A singularidade de cada gambiarra é desenhada pela circunstância, é assim que ela se formula, em (re)invenção.

O termo gambiarra é específico da língua portuguesa, não existem traduções em outras línguas, apenas palavras com sentido aproximado. Ao entrevistar uma artista francesa e outra polonesa, ambas bailarinas que viviam em Lisboa e que dominavam o idioma português há algum tempo, perguntei se elas tinham ouvido a palavra "gambiarra". A resposta das duas foi negativa, mas ao compreenderem o contexto, a partir de uma breve explicação acerca de como entendemos gambiarra no Brasil, elas sugeriram termos nas suas línguas que se aproximam da

definição de gambiarra: *rafistoler*⁴² em francês e *pro wizorka*⁴³, em polonês (informação pessoal).

Quando se faz necessária, a gambiarra implica o desenvolvimento de novos modos de adaptação como na composição instantânea da dança de Paxton, com a diferença explícita de que a gambiarra é realizada pelo corpo, mas concretizada fora dele, num objeto/artefato/ambiente. Em Bouffleur (2006), a gambiarra é entendida de uma maneira generalizada, como procedimento necessário para a configuração de um artefato improvisado, sua prática envolve sempre uma intervenção alternativa. Para o autor, fazer uma gambiarra é produzir um *design* alternativo, que em geral se dá em arranjos grosseiros feitos com intuito de adaptar, improvisar, remendar, consertar um objeto.

Esse entendimento de gambiarra é uma singularidade brasileira. Em Portugal, como pude investigar empiricamente, o principal significado de gambiarra é o de um tipo de iluminação que tem como função principal deslocar-se de um espaço a outro, podendo ser uma extensão luminosa, uma lanterna, uma lamparina, uma luz de emergência etc. As gambiarras, para os portugueses, evoluíram das antigas

⁴² "**rafistolage** [rá-fi-stó-láje], s. m. Conserto grosseiro. "**rafistoler** [rá-fi-stó-lê], v. t. Pop. Consertar grosseiramente". "**rafistoler, euse** [rá-fi-stó-lêr-lêze], adj. Pessoa que conserta grosseiramente; remendão, remendona". (AZEVEDO, 1987, p. 1202).

⁴³ Exemplo em polonês: "*W dodatku sytuacja ta potwierdza – jakby było to potrzebne – stare powiedzenie, zgodnie z którym nic nie jest tak ostateczne jak prowizorka*"; tradução para o português: "Justifica igualmente, acaso fosse necessária uma justificação, o velho adágio de que <<nada é mais definitivo do que o provisório>>". Disponível em: <<http://www.linguee.com.br/portugues-polones/search?source=auto&query=prowizorka>>.

Acesso em: janeiro de 2017.

lâmpadas a óleo antecessoras ao surgimento da luz elétrica e até as modernas lanternas de *led*⁴⁴ são chamadas de gambiarra.

Entretanto, se analisarmos os processos pelos quais uma gambiarra luminosa emerge - seja o uso de uma lanterna, de uma lâmpada ou lampião -, eles apontam para uma alternativa ao imprevisto "falta de luz". A diferença que se vê é que no Brasil, o termo expandiu seu significado a qualquer ação que envolva um arranjo em determinada situação, espaço ou coisa que não está em seu funcionamento pleno.

A compreensão da gambiarra está ligada ao improviso cotidiano e aos arranjos de situações precárias para a solução de problemas e nessa compreensão, não se exclui o sentido de extensão luminosa, em geral chamada de "gato" no Brasil:

1 ELETR extensão elétrica de fio comprido munida de lâmpada, que pode ser movida para diversos locais dentro de certa área relativamente grande; **2** ELETR *B infirm.* extensão puxada para furtar a energia elétrica; gato; **3** rosário de lâmpadas com que se iluminam fortemente determinados locais, quando necessário; chuveiro; **4** série de pequenos refletores colocados no teto de um estúdio ou de um palco [ETIM: orig. div. ou mesmo obsc.; segundo Nascentes, talvez se relacione com *gâmbia*]. (HOUAISS, 2001, p. 1423).

Na arquitetura, podemos perceber que a questão do arranjo feito com luz elétrica também é chamada de gambiarra. Segundo as escritoras do *Dicionário Ilustrado de Arquitetura*, Albernaz e Lima (2008, p. 286), a

⁴⁴ *Light Emitting Diode* ou Díodo emissor de luz.

gambiarra significa, em teatros, uma “série de lâmpadas cobertas, suspensas acima da ribalta, dando um efeito especial à iluminação da cena” e ainda, pode ser compreendida como um sistema de iluminação feito por extensão, “[...] formado por uma ou várias lâmpadas enfileiradas sustentadas por um único suporte horizontal, em geral um vergalhão”. Neste contexto, a gambiarra é utilizada principalmente para iluminação provisória do estaleiro de obras; “[...] quando constituída por uma só lâmpada é comumente utilizada para iluminar locais de difícil acesso que necessitem ser trabalhados”.

A gambiarra decorre do objetivo de dar continuidade ao funcionamento ou à vida de algo, inevitavelmente se arranja em diferença, ou seja, sua constituição não segue moldes ou modelos, mas se compõe em função do contexto e das necessidades que dele emergem. Para Rosas (2006), a gambiarra é aplicada correntemente no senso comum para definir quaisquer desvios e improvisos empregados nos usos de espaços, máquinas, fiações ou objetos, antes destinados a outras funções ou corretamente utilizados em outra configuração, assim postos e usados por falta de recursos, de tempo ou de mão de obra. Moacir dos Anjos (2007) afirma que:

[...] está implícita na gambiarra a noção de relativa intradutibilidade entre uma cultura local e uma cultura hegemônica, posto que os processos de troca, dos quais ela deriva, não resultam em sínteses, mas em construções opacas e inconclusas. A gambiarra é produto, então, de uma aproximação entre desiguais que não se completa nunca, expressando um ‘terceiro espaço’ de negociação agonística entre diferenças que não se mesuram. (MOLINA, 2007 apud ANJOS, 2007,

s/p)⁴⁵.

Bouffleur (2006; 2013) sugere algumas ideias relativas à gambiarra, que suscitam operações e que auxiliam na compreensão das apropriações feitas pelo homem ordinário em seu dia a dia, como: procedimento, arranjos grosseiros, *design* alternativo, adaptar, improvisar, remendar, consertar, processo de transformação, composição de um artefato improvisado, técnica, desenvolvimento, inventores, recursos materiais disponíveis, raciocínio projetivo, soluções, *re-design* e *design* idiossincrático. Para o autor, a gambiarra define-se pelas diversas subversões que o *design* industrial de um produto pode vir a sofrer pelo uso de quem o consome.

Deste plano de percepções e modos de apropriação correspondentes à gambiarra, muitos podem ser aplicados à composição coreográfica, como: procedimento, arranjos, *design* alternativo, adaptar, improvisar, processo de transformação, composição, técnica, desenvolvimento, inventores, recursos disponíveis, raciocínio projetivo, soluções, *re-design* e *design* idiossincrático. Ainda na perspectiva de Bouffleur (2006; 2013), o entendimento de gambiarra está conectado especificamente à cultura material. E mesmo que o objeto desta pesquisa esteja vinculado aos modos de fazer do corpo e suas relações compositivas, os improvisos que surgem da relação (também corporal) com objetos de consumo auxiliam na compreensão da operacionalidade

⁴⁵ Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer.mam-inaugura-seu-panorama-da-arte-brasileira-2007,67075,0.htm>>. Acesso em: janeiro de 2014.

da gambiarra. Bouffleur afirma que:

Gambiarra é, pois, basicamente, o ato de improvisar soluções materiais com propósitos utilitários, a partir de artefatos industrializados. Trata-se, obviamente, de um imenso conjunto de manifestações e procedimentos de improvisação, os quais costumam ser desenvolvidos nas mais variadas situações do cotidiano, configurando um aspecto um tanto original da sociedade contemporânea, a qual, mais do que nunca, é dada ao hiperconsumo, em face da abundância de produtos que nos circundam. (BOUFLEUR, 2013, p. 7).

No entanto, esta pesquisa propõem um pensar-fazer da gambiarra por meio da criação artística, de modo que não nos interessa restringir o termo à utilidade e finalidade de objetos. Anjos (2005) aponta sentidos da gambiarra que dialogam com o modo operativo da *gambiarração*, para o curador de arte, ela está relacionada com mecanismos, fragilidade, risco, engenho, inconclusão, aproximação entre desiguais, sobrevida, reaproveitamento, incompatibilidade entre artefatos, maquinação, truque, macete, redução de custos, produtos não duráveis, repetição, quebra de funcionalidade, organização/desorganização, acabamento/inacabamento e criações de estratégias. Na improvisação, o corpo do artista também passa por riscos, repetições, oscila entre acabamento e inacabamento.

Salles (2008)⁴⁶ esclarece que o conceito de inacabamento é intrínseco ao conceito de processo contínuo. Na arte contemporânea⁴⁷

⁴⁶ SALLES, Cecília Almeida. Redes de Criação. Verbete (78) *Inacabamento*. Disponível em:<<http://www.redesdecriacao.org.br/?verbete=78>>. Acesso em: outubro de 2016.

⁴⁷ "É pois necessário distinguir a arte *contemporânea* da arte *actual*. É *actual* o conjunto de práticas que têm lugar neste domínio presentemente, sem preocupações de distinção de tendências, ou declarações de pertenças, de etiquetas. Com efeito, não se pode

com frequência se lida com obras em processo, há uma possibilidade da obra ser ainda modificada, e desta maneira, relativiza-se a noção de conclusão, pois “[...] qualquer momento do processo é simultaneamente gerado e gerador. Os ditos ‘pontos iniciais e finais’ das obras são em rede, ou seja, referem-se a diferentes momentos interconectados”. (SALLES, 2008, s/p)⁴⁸.

Obici (2014), em sua pesquisa sobre *gambiarra e experimento sonoro* utiliza-se do termo gambiarra em várias situações, tais como: adaptação, adequação, ajuste, conserto, reparo, remendo, encaixe, emenda, improvisação, jeitinho, maquinação, artimanha, traquitana, trucagem, transmutação, técnica, bricolagem, *assemblage*. Ou ainda: atitude inventiva, inteligente, criativa, imediata, não convencional, não prevista como solução alternativa a um problema; prática heteróclita, insólita, incomum; arte vernácula, autóctone, tecnologia popular, meio de “tirar vantagem”, hábito irregular, ilícito, desonesto, marginal, ilegal, fraudulento, malandro. Desleixado, precário, rústico, grosseiro, tosco, esdrúxulo, “feito às pressas, de qualquer jeito”, incômodo, efêmero, paliativo, volátil, informal, popular, paralelo, inadequado, imperfeito,

definir o *pós-moderno* como <<contemporâneo>> no sentido que lhe damos - voltado inteiramente para o comunicacional sem preocupação estética - mas simplesmente como *actual*. O termo designa precisamente o composto, ou a fusão de uma situação onde se conjugam a preocupação de se voltar a ligar à tradição histórica da arte, retomando formas artísticas experimentadas, e o de estar presente na transmissão em rede em prejuízo de um conteúdo formal determinado. É pois uma fórmula mista que posiciona vantajosamente os produtores de obras como portadores de uma mensagem e desorienta ou inquieta os críticos ou historiadores que não sabem por que ponta lhe pegar nem a quem aplicar”. (CAUQUELIN, 2012, p. 87).

⁴⁸ SALLES, Cecília Almeida. Redes de Criação. Verbete (78) *Inacabamento*. Disponível em: <<http://www.redesdecriacao.org.br/?verbete=78>>. Acesso em: outubro de 2016.

inacabado; ideias que estão relacionadas, ora mais ora menos, a um contexto de falta de recursos, precariedade ou pobreza.

Em praticamente todas estas definições de gambiarra é possível tatear um afeto com o fazer inventivo e com modos de compor. Está implícita na gambiarra, noções de criação e de composição fora dos moldes, padrões e qualidades estéticas projetadas ou designadas industrialmente. Há diversidade e semelhança, diferença e repetição nos termos e entendimentos que esses pesquisadores da gambiarra nos apresentam. E ao que parece, todas essas características tornam as feitura das gambiarras operações e configurações singulares, porque são estritamente circunstanciais e, ao mesmo tempo, repetições "irrepetíveis".

Para entender a gambiarra não apenas como prática, criação popular, mas também como arte ou intervenção na esfera social, é preciso ter em mente alguns elementos quase sempre presentes. Alguns deles seriam: a precariedade dos meios, a improvisação, a inventividade, o diálogo com a realidade circundante local, com a comunidade; a possibilidade de sustentabilidade; o flerte com a ilegalidade; a recombinação tecnológica pelo reuso ou novo uso de uma dada tecnologia, entre outros. Tais elementos não necessariamente aparecerão juntos ou estarão sempre presentes. De qualquer modo, alguns deles sempre aparecerão por uma circunstância ou por outra. (ROSAS, 2006, p. 39).

Por esse caminho, a gambiarra delinea modos de ser-fazer e a partir deles pode-se pensar em modos de produção de poéticas

coreográficas. Por “começar pelo meio”⁴⁹, a gambiarra enuncia que não há marco zero no seu modo de compor: “[...] nem criação no sentido bíblico (a partir do zero fazer o *é*), nem no sentido romântico (a partir do *é* do artista fazer, por capricho, o ‘zero’)” (EUGÉNIO; FIADEIRO, 2011, p. 8). E sendo “meio”, instância temporal e espacial, ele é o “quando-onde” as relações se dão, um possível entre os possíveis encontros, que como o “[...] rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*” (DELEUZE; GUATTARI, 2009, p. 37).

A gambiarra, ao ser compreendida como um modo do corpo operar, pode acontecer, por exemplo, num acionamento musculoesquelético decorrente de um desequilíbrio. É um modo de (re)compor o corpo. Quando o corpo está prestes a compor uma gambiarra, ele encontra-se imbricado no contexto em que a gambiarra vai acontecer e busca modos de se relacionar que se equilibram no limiar entre insuficiência e suficiência para aquele espaço-tempo de ação.

⁴⁹ “O rizoma não se deixa reconduzir nem ao Uno nem ao múltiplo. Ele não é o Uno que se torna dois, nem mesmo que se tornaria diretamente três, quatro ou cinco etc. Ele não é um múltiplo que deriva do Uno, nem ao qual o Uno se acrescentaria (n+1). Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades lineares a *n* dimensões, sem sujeito nem objeto, exibíveis num plano de consistência e do qual o Uno é sempre subtraído (n-1).” (DELEUZE; GUATTARI, 2009, p. 32).

0.3 a disponibilizância

*Não estamos no mundo, tornamo-nos
com o mundo.*

Gilles Deleuze e Félix Guattari

O neologismo *disponibilizância* surge da necessidade de se nomear um estado de percepção corporal que propicia captar as disponibilidades do/no ambiente e como elas geram possíveis encontros, relações, ações, nesse perceber-fazer. A noção de *disponibilizância* é construída a partir da teoria das *affordances*, desenvolvida por James Gibson em 1979, e serve tanto para se pensar-fazer sobre os modos de composição da gambiarra que o homem ordinário pode criar, quanto para se pensar-fazer acerca da *gambiarração* que o artista do corpo pode criar.

A partir desta teoria, proponho a ideia de *disponibilizância*, afim de construir um entendimento no campo das artes cênicas de que compomos por meio do que os corpos propiciam ao ambiente e daquilo que o ambiente oferece a eles. Possibilidades relacionais que irão gerar possíveis encontros, posições e composições.

Ao olhar para a gambiarra como uma afecção, interesse-me pela investigação dos seus modos de configuração e seu processo de efetuação. Gambiarras são ótimos exemplos para se pensar, estudar e praticar a teoria das *Affordances*, pois para ativar uma 'engenharia da gambiarra', uma *gambiarração*, é preciso perceber as potências das relações dos envolvidos e perguntar pelo 'que a coisa pode?'. Assim,

abrem-se possibilidades efetivas em lugar de fechar-se ao que está dado e designado como funções e formas predeterminadas. Na proposta da *Secalharidade*⁵⁰, sugere-se:

Não perguntar pelo Ser (“o que é que isto é?”), mas pelo Ter (“o que é que isto tem?”). Trabalhar para tornar visíveis as *affordances* (as propriedades-possibilidades que convidam ao encaixe relacional contingente) é, assim, também um esforço por não operar nem indutiva nem dedutivamente, mas *abdutivamente*. Um esforço por retroceder do que é vidente (o evidente) e abrir intervalo para que se traga à superfície aquilo que o vidente obscurece (ou “obvia”). (EUGÊNIO; FIADEIRO, 2011, p. 8)⁵¹.

Affordance é uma palavra inventada por Gibson. Para mim, sua teoria potencializa a ideia de *gambiarração*, pois, a partir dela podemos pensar as relações compositivas entre corpos e ambientes: o que o corpo e o ambiente oferecem um ao outro e simultaneamente como possibilidade de relação. *Disponibilizância* é percepção e ação juntas, ela propicia o fazer ao proporcionar a leitura dos possíveis encaixes que se situam entre “[...] possibilidades compossíveis que co-incidem. Relação de relações: uma tendência, um percurso, um acontecimento que só dura

⁵⁰ Em Portugal, a expressão “se calhar” é corriqueira. O termo expressa uma probabilidade, um talvez, é possível que.... É comum ouvir-se frases como: “se calhar, amanhã vou à feira” ou “se calhar, vai chover”, ou mesmo como resposta a um convite, “se calhar, eu irei...”. *Calhar*, segundo Houaiss (2011), significa ser oportuno, convir, ocorrer por acaso, acontecer, coincidir. A partir desse entendimento do verbo calhar, Eugénio e Fiadeiro criam o substantivo *secalharidade*, como um modo de expressar um possibilidades (virtualidades).

⁵¹ EUGÊNIO, Fernanda; FIADEIRO, João. *Dos modos de re-existência: Um outro mundo possível, a secalharidade*. Lisboa, Portugal, abril. 2012. Disponível em: <<http://rel-al.org/wp-content/uploads/2012/04/Manifesto-Re-exist%C3%Aancia-Pt.pdf>>. Acesso em: junho-outubro de 2012.

enquanto não é, que só dura enquanto re-existimos com ele” (EUGÉNIO; FIADEIRO, 2012, p. 7).

As *affordances* do ambiente são o que o próprio ambiente oferece aos animais, o que ele promove de mobília, tanto boa quanto ruim. O verbo *to afford*⁵² é encontrado no dicionário, mas o substantivo *Affordance* não. Eu o criei. Eu quero dizer com *affordance*, algo que se refere a ambos, ambiente e animal de modo que nenhum outro termo existente o faça. Isto implica o complementar do animal e do ambiente. (GIBSON, 1986, p. 127)⁵³.

Nas instalações coreográficas compostas por meio da *gambiarração*, o ambiente não é dado *a priori*, mas é construído pelas exigências da composição coreográfica. A instalação pode se situar numa sala de ensaio ou de aula, num espaço urbano, no banheiro de uma casa, num teatro, numa universidade ou em qualquer outro espaço público ou privado. O ambiente irá se definir a partir dos encontros que possibilitam as relações e não das “formas” percebidas de modo estático.

As instalações coreográficas, cada *gambiarra[a]ção* composta, sempre que foram performadas, passaram por um processo etnográfico⁵⁴

⁵² Oferecer, permitir, proporcionar, propiciar. Dicionário Oxford Escolar (2000, p.307).

⁵³ No original: “The *affordances* of the environment are what it *offers* the animal, what it *provides* or *furnishes*, either for good or ill. The verb *to afford* is found in the dictionary, but the noun *affordance* is not. I have made it up. I mean by it something that refers to both the environment and the animal in a way that no existing term does. It implies the complementarity of the animal and the environment.” (GIBSON, 1986, p. 127).

⁵⁴ De acordo com a proposição da antropóloga Fernanda Eugénio, a etnografia é compreendida como processo e não como meio para chegar a um produto. Ela é um modo de fazer performativo, um procedimento “[...] eminentemente relacional: é um encontro. E só se viabiliza numa negociação presencial ‘impura’ e vivamente incoerente: é de convivência continuada e imersiva que se trata, de deslocamento não apenas geográfico,

do espaço que possibilitou (re)compô-lo, (re)inventá-lo, usando como tática o reparar. Ao reparar no contexto, estando implicada no contexto, exercitava a 'captura' das *affordances* do/no ambiente, criando relações com o dispositivo coreográfico, ou ainda, construindo dispositivo não somente no espaço, mas com o espaço. Neste aspecto, as *gambiarr[a]ções* diferem-se das instalações tidas como *site specific*⁵⁵ ou sítio específico, que são criadas em função do lugar e para determinados espaços.

A exemplo desse modo de estar no espaço, que é também um modo de construir sua ambiência, cito o trabalho *Das Fronteiras aos Limites: performance situada na Gambiarração*, que compus com a antropóloga e performer Fernanda Eugénio em 2015. Este trabalho, abordado no *capítulo [2]*, apresenta de modo bastante claro, a

mas fundamentalmente subjetivo; de disponibilização ao outro como 'acidente' e de uma invenção recíproca processual. Levada a sério na sua dimensão de produção coletiva, a etnografia deveria tornar a antropologia num pensar indissociável do seu fazer, uma espécie de 'filosofia com gente dentro.'" (EUGÉNIO, 2006, s/p). Disponível em: <<http://www.and-lab.net/sobre>>. Acesso em: janeiro de 2017.

⁵⁵ "O termo sítio específico faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Trata-se, em geral, de trabalhos planejados - muitas vezes fruto de convites - em local certo, em que os elementos esculturais dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada. Nesse sentido, a noção de *site specific* liga-se à ideia de arte ambiente, que sinaliza uma tendência da produção contemporânea de se voltar para o espaço - incorporando-o à obra e/ou transformando-o -, seja ele o espaço da galeria, o ambiente natural ou áreas urbanas. Relaciona-se de perto à chamada *land art* [arte da terra], que inaugura uma relação com o ambiente natural. Não mais paisagem a ser representada, nem manancial de forças passível de expressão plástica, a natureza é o *locus* onde a arte se enraíza. O espaço físico - deserto, lago, canyon, planície e planalto - apresenta-se como campo em que artistas realizam intervenções precisas, por exemplo em *Double Negative* [Duplo Negativo], de 1969, em que Michael Heizer (1944) abre grandes fendas no topo de duas mesetas do deserto de Nevada, ou em *Spiral Jetty* [*Pier ou Cais Espiral*], que Robert Smithson (1938 - 1973) constrói sobre o *Great Salt Lake*, em Utah, Estados Unidos, em 1971". Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>>. Acesso em: novembro de 2016.

necessidade de uma etnografia do espaço. Apesar de ter resultado em um vídeo-performance, foi concebido por meio de diálogos e encontros presenciais na Latoaria, local onde a performance foi realizada, gravada e, posteriormente, apresentada ao público.

Assim que recebemos uma espécie de “questão-provocação”, feita pelo antropólogo Paulo Raposo e outros pesquisadores⁵⁶ do Seminário Nómada em Estudos da Performance (SNEP)⁵⁷, para inaugurarmos essa plataforma e circuito de seminários, começamos a trabalhar nas nossas possibilidades de composição e a pensar-fazer modos de aprestá-la no seminário. Deparamo-nos com a Latoaria, um espaço singular de *coworking* para grupos de teatro, uma espécie de casa um pouco em ruínas, suja, com paredes descascadas, expondo camadas de tintas de diferentes momentos e com um acervo enorme de objetos cênicos que variavam entre: livros, perucas, figurinos, ursos de pelúcia, luminárias, bolas, equipamentos de som, antiguidades, objetos de cozinha etc.

Assim que encontramos o nosso dispositivo de composição, decidimos que o trabalho mais justo a se fazer seria o de “lidar com o

⁵⁶ Coordenação do SNEP - Ana Bigotte Vieira (historiadora e dramaturga, IFILNOVA-FCSH, IHCT, baldio | estudos de performance); Patrícia Filipe (artista plástica ESAD, musicista, performer e desenhista); Paulo Raposo (antropólogo, docente ISCTE-IUL, CRIA); Ricardo Seíça Salgado (antropólogo, docente ISCTE-IUL, CRIA); Rui Mourão (artista visual, antropólogo ISCTE-IUL, CRIA); Salomé Lopes Coelho (filósofa, doutoranda em estudos artísticos FCSH-UNL, IFILNOVA-FCSH); Teresa Fradique (antropóloga, docente ESAD, CRIA). Disponível em : <<http://seminarionomadaestudosperformance.blogspot.com.br/>>. Acesso em: novembro de 2016.

⁵⁷ O SNEP - Seminário Nómada em Estudos da Performance é acolhido pelo CRIA - Centro em Rede de Investigação em Antropologia (Disponível em: <<http://cria.org.pt/site/>>). Destina-se à participação de investigadores, artistas ou críticos desse campo de estudos. Disponível em: <<http://seminarionomadaestudosperformance.blogspot.com.br/>>>. Acesso em: novembro de 2016.

que se tem”, assumindo a *ética da suficiência* presente na *gambiarração*, ou seja, nos apropriamos das horas de registros de nossas conversas, da precariedade do espaço, do excesso de elementos e dos objetos.

Passamos as primeiras horas de trabalho mapeando todos os objetos desse espaço, fotografando cada parte da Latoaria. Ao fim do trabalho, era preciso devolver tudo em sua latitude e longitude de origem. Tudo o que compomos desdobrou-se desse ambiente, criamos nele uma nova ambiência. Registramos nossa performance com o intuito de apresentá-la editada, então, a performance tornou-se vídeo, depois ele foi projetado no mesmo chão que o trabalho foi composto e executado, assim realizamos uma repetição com uma pequena mudança de centro⁵⁸ e lidamos novamente com o que tínhamos como espaço de “mostra”, que era o mesmo da experimentação. A repetição foi um recurso muito importante nesse trabalho: repetir e sobrepor ações. A sobreposição, entendida também como repetição de uma ação, vai construindo camadas de fazeres.

O vídeo-performance, desde seu plano etnográfico até a sua apresentação, exigiu como método, doses de *disponibilizância* conectadas com o como percebemos as *affordances*, com as habilidades que o corpo

⁵⁸“Mudar de centro é simplesmente usar as *quantidades* que já se encontram presentes no *plano do acontecimento*, que ganham assim uma nova proeminência e propõem um novo *relevo*. Para que haja mudança de *centro* é necessário ser capaz de, a cada vez, enunciar o *centro* e declarar de forma transitiva a força irradiadora. Só se pode mudar de *centro* sabendo-se o *centro* que se tinha antes. A declaração do *centro* transmite-se pela justeza da própria presença e não precisa de motivos exteriores a esta. Ela cumpre-se com segurança, na confiança de se saber o que se está a fazer e não porque o estamos a fazer. Caso contrário estaríamos numa situação de manipulação” (EUGÉNIO, 2014, s/p). Disponível em: <<https://magazineandlab.wordpress.com/2014/02/04/centro/>>. Acesso em: novembro de 2016.

desenvolve para se relacionar. Esta percepção, uma vez ativada, nos coloca num estado de *disponibilizância*, ou seja, agimos porque a *disponibilizância* nos propicia um reparar que é também um fazer.

Podemos perceber o que o ambiente disponibiliza e como temos condições de agir nele, para Gibson (1987), a percepção é a captação de *affordances*. Isso vale tanto para uma necessidade cotidiana como cozinhar - identificando os ingredientes existentes e suas possíveis combinações de sabores, cores, texturas etc. - quanto para uma composição coreográfica. É claro que a especificidade da *disponibilizância* se insere na prática artística: em como criar procedimentos para o corpo compor e em como, a partir desses procedimentos, gerar dispositivos para a execução de instalações coreográficas de modo que o ato perceptivo seja compreendido como possibilidades de ação.

O homem ordinário, em busca de alternativas para sua sobrevivência, torna-se mestre em criar a partir do que o meio disponibiliza. E o mesmo também faz o corpo que dança, performa, improvisa, constrói a partir de suas experiências, singularidades organizadas em composições. A relação que construímos com outros corpos e ambientes produz movimento, transformação e também composição; é dela que toda forma de existência depende. No jogo da *disponibilizância* não há apenas um ambiente disponibilizando suas potências para um corpo que o ocupa e dele usufrui; há um ir e vir de diferentes forças em muitos sentidos simultâneos, múltiplos encontros em múltiplos planos de composição.

A *disponibilizância* implicada a operação da gambiarra, reforça o entendimento dela enquanto ação, procedimento, maneira de fazer, modo compositivo. Por esta perspectiva, a gambiarra arquiteta uma solução provisória de acordo com o que o ambiente e o corpo disponibilizam um para o outro; ela impõe um ritmo próprio, ativado quando é preciso lidar com o tempo real dos acontecimentos. Segundo Eugénio: “Quando estamos diante de um evento, a entrada em composição dá-se a partir de um trabalho de clarificação das affordances [...] um primeiro evento é como um armazém de affordances possíveis” (2013, s/p)⁵⁹.

Cada corpo possui um modo de fazer. Cada corpo se disponibiliza (*afford*), se posiciona e se relaciona no/com ambiente de modo singular, identificando e propondo maneiras de utilizar e de criar com aquilo que é visto, tocado e percebido em diversas escalas sensoriais e afetivas. Ele está conectado com os possíveis modos de operar nesse ambiente, aqui pensando “como um conjunto de possibilidades conectivas” (BRITTO, 2008, p. 71), que transformam o lugar numa “espécie de ambiente compositivo” (GREINER; KATZ, 2008, p. 130).

Quando me refiro ao homem ordinário de Certeau, pretendo evidenciá-lo como um engenhoso identificador de *affordances*, ou ainda: como um corpo potente em *disponibilizâncias*. Trata-se de um corpo apto a criar soluções às questões práticas da vida, ativando reparos, observando e ajustando os acontecimentos de modo justo, preciso e

⁵⁹ Conceito-ferramenta - *Affordance*. Disponível em: <<https://magazineandlab.wordpress.com/2013/09/05/affordance/>>. Acesso em: novembro de 2016.

suficiente, a partir de como avalia a força e a potência das relações que estão em jogo, dinamizando os afetos no processo compositivo.

O termo *Affordance* em Surralés (2012) foi traduzido como “disponibilidade”. Proponho a *disponibilizância*, no entanto, sem o intuito de traduzir a palavra criada por Gibson, mas a fim de criar junto com ele, a partir dela (teoria das *affordances*) e do modo do corpo perceber as disponibilidades e de criar possibilidades compositivas com elas. Surralés (2012) percebe na proposição de Gibson (1986) aspectos da afetividade que transcendem a dicotomia natureza e cultura e que propõem uma teoria da percepção visual, em que a afetividade conecta os componentes essenciais da existência:

Num ambiente caracterizado por uma relativa persistência de objetos e substâncias, mas dinamizado por acontecimentos, as coisas não são percebidas de maneira passiva, mas em função da importância que oferecem ao sujeito que percebe. A disponibilidade (*affordance*, segundo a palavra inventada por Gibson, deduzida do verbo inglês *Afford*) das coisas, tais como se oferecem aos atores, passa através da dicotomia sujeito-objeto, visto supor um fenômeno ao mesmo tempo físico e psíquico. Uma questão central dessa teoria é com efeito a recusa da dicotomia cartesiana entre sensação e inteligência. O conhecimento está, de acordo com Gibson, em continuidade com a sensação através da percepção direta. Por conseguinte, o sentido se ancora na afetividade. (SURREALÉS, 2012, p. 40).

A *disponibilizância* permite a leitura dos possíveis e a abertura às potências. As construções dos planos de ação são condicionadas pelas *affordances* e atuam como topografias moventes. Os ordinários e os relevos oscilam quantitativamente na medida em que nossa percepção e

apropriação deles também varia. A gambiarração exige ativar esse modo de reparo.

No entendimento de Eugénio (2013) acerca da *affordance*, como um conceito-ferramenta que, entre outros presentes no Glossário AND⁶⁰, sintetiza a Pensação AND (M.O_ AND), a vantagem deste conceito encontra-se em deixar visível o trabalho de des-cisão, pelo qual se percebe o outro, o objeto percebido, “[...] não como coisa determinada, mas como um convite a uma entrada em relação”. (EUGÉNIO, 2013, s/p)⁶¹.

Com o intuito de gerar procedimentos de criação em que os modos de fazer da gambiarra propiciem (*afford*) composições no corpo, a aplicabilidade da *affordance* está para além de uma apropriação exclusivamente teórica. O trabalho de Composição em Tempo Real, desenvolvido pelo coreógrafo João Fiadeiro, e o Modo Operativo AND, da antropóloga Fernanda Eugénio, foram os impulsores desse pensar-fazer, proporcionando a realização de jogos práticos e experiências corpóreas baseadas em como nos posicionamos com o outro, como nos relacionamos a partir de uma posição que o outro corpo ou coisa efetua. O corpo desenvolve modos próprios para organizar suas relações e esse fazer está conectado com o como percebemos as *affordances* nos/dos contextos. Essa percepção, uma vez ativada, nos coloca em estado de *disponibilizância*,

⁶⁰ Glossário AND. Disponível em: <<https://magazineandlab.wordpress.com/category/glossario-and/>>. Acesso em: novembro de 2016.

⁶¹ Disponível em: <<https://magazineandlab.wordpress.com/2013/09/05/affordance/>>. Acesso em: novembro de 2016.

ou seja, podemos propor, construir uma ação porque a *disponibilizância* nos propicia (*afford*) um reparar que também é um fazer.

0.4 a gambiarra[ação]

*não narrarei a história
 não descreverei o cenário
 não contarei o tesouro de sensações
 não desfiarei causas
 nem nada que ofenda o acaso
 o deus dos encontros*

Paula Glenadel

A gambiarra surge nesta pesquisa como um afeto. Movida por ele, penso modos de estarmos corporalmente disponíveis para acolhermos os acidentes no percurso de uma composição coreográfica e de lidarmos com eles a partir daquilo que cada circunstância propicia (*afford*). A esse modo de fazer, que opera pela *ética da suficiência* em lugar da eficiência, no qual lida-se com o que se tem, nomeio *gambiarração*.

Opera-se num jogo entre afetar-se por um fazer ordinário, a gambiarra, e conseqüentemente aceitá-lo como relevo para que ganhe força ao se transformar em procedimento compositivo, a *gambiarração*. Assim, objetiva-se reforçar a hipótese de que a partir dos modos de existir da gambiarra, é possível captar os planos processuais e operativos do seu modo de fazer, ou seja, o desdobrar da gambiarra, a *gambiarração*. Entendendo a *gambiarração* como um modo de fazer no corpo, sem que corpo seja mais importante que pensamento ou que este seja mais

importante que aquele; entende-se, conforme Spinoza, que "[...] corpo e mente são uma só e mesma coisa, a qual ora é concebida sob o atributo do pensamento, ora sob o da extensão"⁶² (2016, p. 100).

A *gambiarração* é um fazer do/no corpo que propicia (*afford*) construir procedimentos e dispositivos para a criação de poéticas coreográficas. A poética da *gambiarração* pertence ao universo das composições e sua ética explicita a implicação com modos de fazer e de viver.

A *gambiarração*, enquanto fazer artístico-poético, não deve ser considerada como uma cola ou soma do entendimento de ação ao de gambiarra ou vice-versa, mas como uma construção que assume, através dos modos de compor da gambiarra, um modo de fazer, uma busca pelo sentido de re-existência, que na *gambiarração* está implicado no entendimento de ação. Ambas as noções de 're-existência' e de 'ação' estão intimamente conectadas na perspectiva da *disponibilizância*, que como vimos neste capítulo, é um perceber-agir, de modo que não seja mais valorado o pensar ou o agir, mas que por "ação" compreenda-se sempre um pensar-fazer.

A *disponibilizância* é um estado de potência de ação e, portanto, de composição, no qual se trabalha para evidenciar as *affordances*, "[...] as propriedades-possibilidades que convidam ao encaixe relacional contingente" (EUGÉNIO; FIADEIRO, 2011, p. 8)⁶³. A ação é também o evento

⁶² Extensão no pensamento de Spinoza significa corpo.

⁶³ EUGÉNIO, F.; FIADEIRO, J. *Dos modos de re-existência: Um outro mundo possível, a secalharidade*. 2011. Disponível em: <<https://ladcor.files.wordpress.com/2013/06/manifesto.pdf>>. Acesso em: agosto de 2016.

gerador de experiência. Uma ação performativa⁶⁴ é enquanto acontece, ela dá corpo aos acontecimentos no seu próprio fazer. Na lógica da *gambiarração*, agir é também performar e neste aspecto nos aproximamos no pensamento de Richard Schechner⁶⁵, que define e explora a performance como ação em diferentes domínios. A professora e pesquisadora de teatro e performance, Silvia Fernandes afirma que em Schechner:

[...] as práticas artísticas aparecem ao lado de rituais, atividades esportivas, comportamentos cotidianos, modos de engajamento social e até mesmo demonstrações de excelência em variados setores de atuação. (FERNANDES, 2011, p. 16).

A noção de *gambiarração* emerge de investigações compositivas e coreográficas em dança contemporânea, visto que minha experiência formal e informal, acadêmica e artística se deu sempre no campo da dança. Aos poucos, no processo compositivo das *gambiarra[ç]ões* (as instalações coreográficas que serão tratadas no capítulo [2]) identifiquei, nos modos de fazer de cada instalação coreográfica, uma presença intensa de poéticas próximas às das artes visuais/plásticas.

Em alguns aspectos há noções de performance implicadas e há também um modo de pensar o espaço que referencia as instalações artísticas. A *gambiarração* se compõe nas fronteiras borradas entre dança,

⁶⁴ "O conceito de performatividade refere-se a um modo de estar no mundo, podendo ser aplicado às relações pessoais, sociais, políticas e artísticas" (SETENTA, 2008, p. 83).

⁶⁵ Schechner é um dos iniciadores do programa de Estudos da Performance na *Tisch School of Arts*, Universidade de Nova Iorque. Autor estudado não somente no âmbito artístico, mas também por antropólogos. Ele desloca, ou melhor, compreende uma dimensão performativa na/da vida.

performance e instalações artísticas, assumindo que há, como afirmou Louppe (2012, p. 34), “[...] grandes proximidades entre a dança contemporânea e as restantes práticas artísticas”.

Não existe o intuito de enaltecer qualquer aspecto inovador nessa característica híbrida da *gambiarração* - a de conter uma espécie de bricolagem de modos de fazer -, visto que a dança contemporânea apresenta uma diversidade ampla de trabalhos que lidam com corpos, espaços e objetos heterogêneos. Faz-se necessário revelar que essa é uma parte de sua poética: um modo de performar que se apropria daquilo que a dança pode compor com as artes visuais; daquilo que performance e dança coincidem, repetem, colaboram ou mesmo diferem; daquilo que permite ao corpo mover e não mover; daquilo que está na rua, no cotidiano, na intervenção urbana, nas fotos, na arte feita pelo corpo que se transforma em foto; na fotografia que gera movimento para o corpo; nos vídeos como ferramentas para uma composição e nos vídeos como resultantes de uma composição; em modos de fazer, em modos de exhibir; em fazeres (aparentemente) ordinários sempre produtores de singularidades.

Na gambiarração, esses diferentes modos de pensar e de produzir poéticas estão tensionados⁶⁶ entre si, em devir⁶⁷ e, como afirma Deleuze,

⁶⁶ No corpo, essa tensão se dá por meio da unidade de coordenação. Ela é “[...] um conjunto formado por dois elementos em rotação que se colocam sob tensão ao opor o sentido de suas rotações por meio de músculos condutores, graças a um dispositivo intermediário de flexão-extensão”. (BÉZIER; PIRET, 1992, p. 21).

⁶⁷ Alberto Gualandi esclarece que desde Heráclito “[...] o princípio do Devir afirma que ‘nada é igual, [...] tudo se banha em sua diferença, em sua dessemelhança e em sua desigualdade, mesmo consigo’, isto é, nenhuma coisa é igual a ela mesma, pois o tempo carrega tudo em seu curso. Em Nietzsche o Devir é o princípio da vontade de potência

"[...] pertence à essência do devir avançar, puxar nos dois sentidos ao mesmo tempo" (DELEUZE, 2011, p. 1). Essa tensão é física e em algumas das instalações coreográficas explícitas, como na *gambiarração#2* -- entre. Neste trabalho as consecutivas repetições de deslocamento do meu corpo entre a câmera fotográfica e os suportes em que me apoio criam uma tensão percebida pelo deslocamento sempre horizontal (sem utilizar a profundidade do palco/ou outro espaço de apresentação). E ainda, nos momentos que o corpo divide seu peso entre dois suportes - bancos, cavaletes ou mesas, é como se os 'pontos fixos' que são a câmera e os suportes, sustentassem um elástico que aumenta e diminui a sua tensão, dependendo do deslocamento realizado pelo corpo.

Por partir da *gambiarra[coisa]* para se chegar à *gambiarra[ação]*, atravessa-se diversas camadas de fazeres, que vão desde a rua da nossa própria casa ou da cidade, até o estúdio/laboratório ou mesmo o "palco" ou espaços diversos das apresentações e exposições da instalação coreográfica. Opera-se nas aproximações que a dança, a performance e as instalações artísticas propiciam, em busca do encontro de um plano comum⁶⁸ entre esses territórios e seus modos de fazer. Por plano comum não quero dizer aquilo que cada fazer possui de "igual", pois também entendo que "partilhar uma mesma direção não é a mesma coisa que

[...] Para Bergson, o Devir é o próprio princípio da realidade, ao passo que a realidade é, em sua essência, potência criadora que se exprime dentro do tempo" (GUALANDI, 2003, p. 18-19).

⁶⁸ No capítulo 1: tópico 1.1.2 o plano, aprofundarei o entendimento de plano comum.

concordar” (EUGÉNIO, 2013, s/p)⁶⁹.

Todo o trabalho na CTR procura estabelecer um *plano* que emerge de uma *direcção* partilhada e é por isso que ele se torna comum. Só se entra em *acontecimento*, em *composição*, quando emerge uma *direcção* partilhada. Assim, a emergência do *plano* não equivale à emergência de uma concordância ou à obediência a uma autoridade que o preceda. (EUGÉNIO, 2013, s/p)⁷⁰.

Na mesma direcção dos modos de arquitetar da gambiarra, a *gambiarração* apropria-se das diferenças - muitas vezes advindas de repetições - e das heterogeneidades dos modos de fazer arte, de usar o corpo, de criar com objetos, dos espaços etc. A operacionalidade da gambiarra pode ser lida como aquilo que encontra possibilidades de se desdobrar dentro de sua própria existência, incidindo, deste modo, na sua “re-existência” como estratégia criativa para a permanência⁷¹. Pensar a gambiarra enquanto tática compositiva para a *gambiarração* é pensar modos de deixar-se ir ao encontro do outro e de abrir-se a relações, como

⁶⁹ Verbete *Plano*. Glossário AND. Disponível em: <<https://magazineandlab.wordpress.com/2013/09/05/plano/>>. Acesso em: novembro de 2016.

⁷⁰ Verbete *Plano*. Glossário AND. Disponível em: <<https://magazineandlab.wordpress.com/2013/09/05/plano/>>. Acesso em: novembro de 2016.

⁷¹ Permanência entendida conforme a Teoria Evolutiva, ou seja, como aquilo que se transforma continuamente para poder existir, uma ação que é sempre um “re-existir”. Segundo o neodarwinista Richard Dawkins: “Antes do surgimento da vida na Terra, uma evolução rudimentar de moléculas poderia ter ocorrido através de processos usuais da Física e da Química. Não há necessidade de pensar em plano, propósito ou direcção. Se um grupo de átomos, na presença de energia, se ordena em um padrão estável, este grupo de átomos tenderá a permanecer desta maneira. A primeira forma de seleção natural foi simplesmente uma seleção de formas estáveis e uma rejeição daquelas instáveis”. (DAWKINS, 2001, p. 34-35).

sugere Fernanda Eugénio (2013, s/p)⁷²: seja esse Outro um outro corpo-objeto-coisa-palavra-espaço-sensação-ambiente-acontecimento. Na arte, a execução e invenção ocorrem simultâneas e inseparáveis. Nela concebe-se executando, projeta-se fazendo, encontra-se a regra operando. A gambiarra é um modo de fazer que se aproxima dos modos de fazer da arte, já que inventa o seu modo de fazer enquanto é concebida. A *gambiarração* é modo de fazer arte.

0.4.1 a *gambiarração* tensionada pela performatividade

*As play acts, performative are not 'true' or 'false', 'right' or 'wrong', they happen*⁷³.

Richard Schechner

Na performance pode-se pensar que não há obra ou que o artista é a obra e que se ele for colocado “fora de cena”, desaparece com ele o trabalho. Tanto na performance quanto na dança, reservadas suas especificidades, há uma dimensão corporal incontestável e com frequência em produções contemporâneas esses campos coincidem e operam nos limiares daquilo que identifica-se por dança ou performance.

⁷² Verbetes *Affordance*. Glossário AND. Disponível em: <<https://magazineandlab.wordpress.com/2013/09/05/affordance/>>. Acesso em: novembro de 2016.

⁷³ “Obras performativas não são verdadeiras, nem falsas, certas ou erradas, elas simplesmente sobrevêm.” (Schechner, 2002, p. 127 – tradução nossa).

A pesquisadora alemã Erika Fischer-Lichte⁷⁴ afirmou nos anos 1970 que o teatro experimentou um desvio performativo por volta dos anos 1960. Em sua compreensão, o que diferencia a performance do teatro é ela não ser uma obra acabada, mas um evento, um acontecimento, uma extensão natural do campo do teatro.

Nos anos sessenta, o centro de interesse se deslocou do ficcional ao real sem que a tensão diminuísse. Não foi somente a arte da performance mas também a de artistas de teatro como Jerzy Grotowski que deram ênfase ao real na representação. Enquanto os performers o faziam desvinculando-se da figura dramática, do personagem de teatro, assegurando que eles interpretavam ações reais em tempo real e em espaços reais, Grotowski inverteu a relação entre ator e personagem/papel, entre o real e o ficcional. Ele definiu o papel ficcional como um instrumento destinado a atingir um fim particular e não como o objetivo que os atores devem buscar atingir. Assim como um cirurgião com seu bisturi, espera-se do ator que ele use o papel como uma ferramenta para dissecar-se a si mesmo. O resultado almejado deste processo é a transfiguração do corpo real do ator, a transformação deste último em um "ator sagrado" que convoca os espectadores a seguirem seu exemplo. (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 16)⁷⁵.

⁷⁴ Erika Fischer-Lichte é professora e pesquisadora da *Freie Universität* em Berlim. FISCHER-LICHTE, É. The transformative power of performance; Explaining concepts. Performativity and performance. In FISCHER-LICHTE, É. *The transformative power of performance*, London. Routledge, 2008. p. 11-37.

⁷⁵ Artigo publicado na *Revue d'études théâtrales, Registres 11/12*, Paris, Presses Sorbonne-Nouvelle, inverno 2006-primavera 2007, p. 7-22. A tradução foi feita pelo ator, diretor e dramaturgo Marcus Borja a partir da tradução francesa de Laura Feste Guidon do original escrito em inglês pela autora e encontra-se no site da revista Sala Preta. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073/71517>. Acesso em: 24 de Outubro de 2016.

A poética da *gambiarração* aproxima-se dos modos de pensar-fazer da performance quando implica o corpo como espaço-tempo do seu acontecimento. Ou ainda: uma tensão entre corpos, sendo que a *gambiarração* também se instala no espaço e realiza-se na relação entre corpos, daí a importância da *disponibilizância* no seu modo compositivo, a constante percepção do que corpo e ambiente disponibilizam-se mutuamente. O corpo na performance é o ambiente onde se projetam inquietações nascidas no âmbito da experiência. O corpo não pode ser somente ou principalmente um objeto; a *gambiarração* não hierarquiza as potências de um “corpo coisa” ou de um “corpo humano”, nesse sentido, podemos afirmar que ambos são percebidos como objetos do dispositivo compositivo.

A performer iugoslava Marina Abramovic', ao apresentar uma performance, produz nela mesma, no próprio corpo; ela é um exemplo de que sua 'obra' é sua ação. Por ser ação contém certa fugacidade, de algum modo se encerra ali e não gera um artefato como o artista visual. A performance está muito mais próxima da noção de processo do que de resultado. Essa experiência - daquele que performa e daquele que assiste (e que também performa na sua experiência) - gera um estado de presentidade nos corpos, que se atualiza em outros momentos da vida, não terminando na duração da performance. Esta se vale da iminência do acidente, daquilo que decorre do tempo real; é produzida, deste modo, sem qualquer estrutura narrativa.

É lógico que quem atua sabe que esta “vivência do instante-presente” não é privilégio da *performance art*, mas de qualquer tipo de atuação; só que na performance você estará mais presente como pessoa e menos como personagem do que no teatro, onde essa relação é inversa. (COHEN, 2013, p. 111).

A *gambiarração*, ao se apropriar dos modos de fazer da gambiarra para pensar meios de composição coreográfica, está ocupada em praticar os processos da gambiarra e não em produzir sua configuração final. Há uma intenção de experienciar potências do corpo e do pensamento para a composição de dispositivos, programas que se atualizam no fazer da performance. Na *Ética de Spinoza* (2016) a potência é o poder de afetar e de ser afetado. Somos habitados por potências desconhecidas e o que nos permite saber mais sobre elas - sobre aquilo que pode o corpo e que pode o pensamento - é a experiência.

A experiência - em quem atua e de quem observa uma performance - proporciona graus de transformação que são corporais. Na poética da performance está implícita a composição pela experiência, o fato de sabermos que não sabemos o que pode acontecer; de que, embora parta de um programa, a performance posiciona-se aberta às *disponibilizações*, interrupções e acontecimentos que irrompem no ambiente, geradoras de performatividade. Os aspectos ritualísticos e de espetacularidade transitam o seu fazer em tempo real, e é assim que a performatividade propõe um mergulho na experiência, promovendo “[...] a correlação indissociável entre o que se faz e o que se diz - dizer o que se faz, fazendo o que se diz” (SETENTA, 2008, p. 84).

Assim como na performance, na *gambiarração* o espaço de ação não é qualquer espaço, ele é a própria performance ou acontecimento porque está em relação com a ação. Nesse sentido, nos aproximamos da noção de instalação artística, mas sempre colocando em discussão a corporalidade, pois o mais significativo na *gambiarração* é o modo como os corpos constroem o dispositivo, a tensão-relação que produzem durante a ação.

A poética da *gambiarração* está implicada numa corporalidade e numa relação artista-espectador que se assemelha à performance. Propõem-se modos de convidar o espectador a experimentar as *disponibilizâncias* em jogo. Acima de tudo, a *gambiarração* provoca um desvio da noção de representação para dar lugar à apresentação e deste modo, vai ao encontro da performatividade porque se interessa pela presentidade do acontecimento.

0.4.2 a *gambiarração* tensionada pela dança

A virada performativa, que nas décadas de 1960 e 1970 marcaram as artes em geral, explicitam na dança e na relação da dança com as outras artes, novos modos de fazer. Surge a proposta de delinear em lugar de delimitar os modos de fazer; as artes da cena e as artes plásticas se misturam; pensa-se sobre a singularidade que surge a partir

de cada proposição. Na dança⁷⁶, estas décadas são reconhecidas por movimentos de vanguarda nas performances e *happenings* que borraram as dualidades: vida pública e privada, trabalho e diversão, arte e cotidiano através de seus “corpos efervescentes”⁷⁷.

Muitas das obras que surgem neste período apresentam a performatividade como intrínseca ao seu fazer; o palco tradicional encontra-se desterritorializado e a rua ou a janela das casas, por exemplo, ganham outras funções em exercícios e apresentações não representacionais. Fiadeiro e Eugénio (2012) nomeiam essa espécie de espontaneidade pós-moderna de regime do “ou”, que antecede o que eles propõem como possibilidade da contemporaneidade, o regime do “e, e, e...” e sucede o *regime moderno do “é”*, no qual:

Desenha-se a certeza da existência como cisão, não como relação. Cisão entre sujeito e objecto, mas também entre verdade e ficção, forma e conteúdo razão e emoção, pensamento e acção, corpo e mente, cientista e artista, artista e espectador, mestre e aprendiz, etc. (EUGÉNIO; FIADEIRO, 2012, p. 3).

Seja na crítica de Eugénio e Fiadeiro (2012), na pós-modernidade ou no *regime do “ou”*, tem-se a ilusão de uma liberdade. Acontece a negação do *regime do “é”*, em que as leis estavam postas previamente e os personagens “tiranos” exerciam, em geral, a lógica *top down*⁷⁸

⁷⁶ Podemos citar aqui alguns nomes importantes deste período da história da dança como: Yvonne Rainer, Steve Paxton, os grupos Fluxus e Judson Church, entre outros.

⁷⁷ Termo utilizado por Sally Bannes em *Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

⁷⁸ *Top down* pode ser traduzido para o português como “de cima para baixo”. São considerados sistemas *top down* aqueles que admitem um modo operativo baseado na

(diretor-dirige, coreógrafo-coreografa, bailarino-dança, sem espaço para o desenvolvimento de propostas cooperativas ou, como vemos hoje, a ideia do intérprete que também é um criador), respeitando as posições hierarquicamente delimitadas. No *regime do "ou"*, assume-se que é possível fazer/propor isso "ou" aquilo, realizar um desejo "ou" outro. Porém, muitas vezes, sem o devido reparo ao que era preciso ser realizado, sem atuar pela *disponibilização* - percebendo as contingências espaço-temporais. Portanto, na pós-modernidade:

Troca-se assim a rigidez de uma existência segura porém miserável, pelo liberalismo da resistência, não menos miserável, do desejo de alternativas, que por fim não instauram outra coisa senão um generalizado 'tanto faz'" (EUGÉNIO; FIADEIRO, 2012, p. 4).

No pensamento construído por Eugénio e Fiadeiro (2012) no texto manifesto - "Dos modos de re-existência: Um outro mundo possível, a *secalharidade*", os autores propõem o regime do "E" como:

Um mundo no qual a diferença não fosse identitariamente congelada, como no regime moderno, mas tão pouco fosse cancelada na indiferença do "tudo pode" pós-moderno. Um mundo no qual a diferença pudesse se propagar em sua *assimetria infinitesimal* [...]. (EUGÉNIO; FIADEIRO, 2012, p. 5).

Afetada pelo pensamento construído na *secalharidade* - em que

fragmentação para a compreensão de subsistemas. Neste sistema, em oposição à lógica *bottom up* - que emerge "de baixo para cima" como o funcionamento de uma colônia de formigas - tem-se uma visão do todo, uma panorâmica. Para uma verticalização no assunto: JOHNSON, Steven. *Emergência: a vida integrada de formigas, cérebros, cidades e softwares*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

Eugénio e Fiadeiro (2011) tratam da importância de se alargar a compreensão do que seja uma composição a fim de alcançar um pôr-se com o outro em relações que se “com-põem” e geram “com-posições” -, penso a *gambiarração* implicada em um modo de fazer-pensar dança que se aproxima da experiência do “E” ou “AND”, como na proposta de Eugénio com o Modo Operativo AND. Entendo também que a dança contemporânea, que inspira modos de fazer e pensar corpo, composição e poética neste trabalho, está intimamente relacionada às diversas inclinações artísticas. O corpo do bailarino contemporâneo é também o corpo do performer. Um corpo que é um limiar, uma fronteira e opera por meio de poéticas performativas, que não se dão no plano do representacional e sim no do irreversível e circunstancial.

Como nesse modo de fazer, o coreógrafo Alejandro Ahmed⁷⁹ apropria-se da performatividade em suas pesquisas coreográficas quando pensa a irreversibilidade, ou como ele próprio diz: “Estados de Inevitabilidade”. Sua dança é um exemplo de composição que não está no campo da representação, mas no da experimentação. No corpo, os acontecimentos são irrepetíveis; há um contínuo (re)contextualizar implicado na sua existência. E como não há um modo predefinido, desenhado, certo e absoluto na poética da *gambiarração*, essa noção de corpo dialoga com esta pesquisa. Essa poética faz uma leitura do contexto para então emergir.

⁷⁹ Coreógrafo residente, diretor artístico e bailarino do Grupo Cena 11 Cia. de Dança, radicado em Florianópolis, SC.

Quando o corpo está em estado de risco ele entra em estados irreversíveis, quando você está realmente caindo e não consegue mais voltar dessa queda, você está num estado que a gente chama de Estado de Inevitabilidade. Você não pode mais evitar aquela ação, então você vai precisar de ferramentas para saber lidar com aquela ação. (AHMED, 2012, s/p)⁸⁰.

Por dança contemporânea não pretendo definir ou identificar um único entendimento de se fazer dança, mas de acordo com Louppe (2012), a invenção da dança contemporânea está conectada com a descoberta de uma poética do corpo que a compõe. O encontro com uma linguagem própria de dança não significa manipular um material preexistente, “[...] mas criar esse mesmo material, justificando artisticamente sua gênese e comprometendo nesse empreendimento o sujeito, ao mesmo tempo produtor e leitor da sua própria matéria” (LOUPPE, 2012, p. 64).

A poética da dança contemporânea é plural e essa pluralidade é simultaneamente o plano onde suas singularidades se expressam. Longe de determinar normas ou conceitos para “uma única” dança, o intuito aqui é buscar modos próprios de fazer-pensar dança; fazeres e modos que se aproximam e que coincidem com os da *gambiarração*, como: uma ideia de corporeidade vivenciada e produzida na feitura de cada dança, a partir de cada poética construída, das *disponibilizâncias* recorrentes do encontro corpo-ambiente.

A corporeidade é sempre imanente ao plano de consistência da obra por vir: cada obra pede um modo

⁸⁰ Trecho retirado do documentário “NARRATIVAS – Solta: A Dança de Risco do Cena 11”, co-roteiro e direção de Luisa Malta. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=C1eU47I3ef8>>. Acesso em: outubro de 2016.

adequando de corporeidade, de viver, animar, agenciar corpo; por outro lado, cada corpo e suas singularidades pedem para si uma obra adequada ao modo desse corpo ser. (LEPECKI, 2013, p. 118).

O pensamento de Lepecki (2013) acerca da corporeidade vai ao encontro de uma lógica contemporânea de produção de arte, na qual os afetos e as experiências de cada corpo geralmente são fatores que orientam suas maneiras de criar. Há muitos modos de criar, produzir e de pensar a dança ou a performance e as relações que se organizam em cada processo criativo, que ocorrem nos fluxos de encontros que emergem de modo singular a cada espaço-tempo de acontecimento.

A *gambiarração* é uma composição processual, um com-por com o(s) outro(s) e com/no ambiente na medida em que ajusta suas ideias e mapeia as *disponibilizâncias* circunstanciais do espaço-tempo. A *gambiarração*, a partir dos perceptos e afectos⁸¹ da gambiarra, propicia a composição de seus próprios perceptos e afectos e, nesse sentido, pode-se pensar sobre uma dramaturgia própria a sua poética - dramaturgia entendida no sentido que lhe confere Hercoles (2011), como composições de ações. Na construção do entendimento de *gambiarração*, nos aproximamos de uma dança contaminada pela performatividade.

As fronteiras do que é movimento em dança estão em expansão, um meio de expressão cuja materialidade

⁸¹ Em *O que é a filosofia*, Deleuze e Guattari esclarecem que os *perceptos* e *afectos* existem mesmo na ausência do homem. Eles valem-se por si só, pois já estão compostos nas obras de arte, que são seres de sensação: "Os acordes são afectos. Consoantes e dissonantes, os acordes de tons ou de cores são os afectos de música ou de pintura. [...] O artista cria blocos de perceptos e de afectos, mas a única lei da criação é que o composto deve ficar em pé sozinho". (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 194).

está sujeita à manipulação pelo corpo dotado de especializações tátil-cinestésicas. Seja em fluxo ou não, é pelo movimento que a dança propõe discussões e questionamentos sobre si mesma e o mundo. Estas mudanças em curso, sem dúvida, fazem surgir outras dramaturgias, dado que outras relações entre *corpo/movimento/linguagem* se estabelecem. (HERCOLES, 2010, p. 202).

Pensamentos de dança contemporânea que nos conectam com a *gambiarração*, contêm um modo de enunciar ideias e de organizá-las no corpo que, mesmo sendo da especificidade dança, possuem performatividade. E é nesse sentido que a *gambiarração* busca imprimir sua performatividade, em uma espécie de ação-posição que se formula-edita-configura em tempo real, conectada às *disponibilizâncias* de cada espaço-tempo-fazer. A performatividade na perspectiva de Setenta (2008) não opera em contextos prontos *a priori*: "A fala é construída no corpo e pelo corpo que assume a responsabilidade pelas invenções de seus modos de apresentação" (SETENTA, 2008, p. 30-31).

O trabalho *Dobras*, por exemplo, criado em 2011 pelos artistas criadores e intérpretes Vera Sala e Wellington Duarte, trata, segundo a crítica de dança Helena Katz (2011), de uma dança sem tempo nem lugar para se aquietar. Identifico nesta proposição, aspectos coesos aos modos de compor da *gambiarração*.

Nestas *Dobras*, não há lugar para se aquietar. O trabalho é basicamente isso: uma força irrecusável, que age de forma inexorável, na qual não cabe qualquer pergunta sobre o motivo da sua existência. Mais que um gesto de compor, uma impossibilidade de se manter de pé e, ao mesmo tempo, de cair. Vera e

Wellington precisam seguir uma instrução muito severa e vão produzindo sequências que se ordenam sem sobras. [...] **quase despencam, quase ficam eretos, quase caem, quase se embrenham** nos pulsos e nos ritmos que os guiam. Envoltos no que cada um faz, parecem escutar-se e a linha magra que vão escavando os arrasta. Seus tropeços a riscam, mas ela, precária e palpável, não os solta. (KATZ, 2011, s/p - grifos nossos)⁸².

Os *quases* nessa dança - quase despencar, quase ficar ereto, quase cair, quase se embrenhar - são um gambetear⁸³ do corpo que criam um mover próprio na precariedade e na instabilidade. Não são *quases* reducionistas, não nos fazem presumir a incompletude da composição, mas as suas aberturas surgem como multiplicadores de possíveis, que, dependendo das contingências do tempo real, podem vir a se configurar de um modo ou de outro(s). Eles acontecem nos corpos de Sala e Duarte porque esses repetem incessantemente o dispositivo de criação, e deste modo surge espaço para movimentos acidentados, um exemplo de que a diferença emerge da repetição, do repetitivo caminhar numa espécie de faixa imaginária que os desloca para frente e para trás, na exploração da profundidade no ambiente em que se apresentam.

Estar em um estado “de quase” mostra uma relação constante e instantânea com a leitura das *affordances* e também com o sentido do

⁸² Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,uma-danca-sem-tempo-nem-espaco-para-se-aquietar-imp-,758246>>. Acesso em: dezembro de 2016.

⁸³ Termo de etimologia similar à da palavra gambiarra, que sugere ações corporais como esquivar o corpo, escapar ao golpe do adversário ou à perseguição animal, fazer gambetas, proceder de modo manhoso, astucioso. (HOUAISS, Verbetes Gambetear, 2009, p. 951).

ocasional que aparece na *secalharidade*, no encontro daquilo que “calha” acontecer, aceitando as serendipidades emergentes do fazer. O corpo que cria a partir da improvisação, continuamente se põe à prova da *disponibilizância*: reparando os encontros, neles captando acidentes - os relevos das *affordances* - e selecionando sua posição. Na instalação coreográfica *gambiarração#2* -- entre há uma investigação acerca do quase. Busco ao fim de cada experimento ou apresentação, momentos em que a câmera registra um quase subir ou descer do banco, um movimento que está quase pronto e que aponta uma direção, mas não revela a “posição final” sobre o banco.

A dança contemporânea propicia brechas que geram cruzamentos com outros fazeres. Aqui, a gambiarra como uma ação cotidiana penetra camadas da criação, mas também outros modos de composição como a *performance* e a instalação artística. Como esclarece Sheldon (2014, p. 10), a instalação coreográfica se dá na aproximação entre linguagens e se explicita no “[...] realce dado ao corpo como material e matéria de criação e na maneira de colocá-lo em questão, sempre através das relações engendradas no intervalo espaciotemporal da cena”. As instalações coreográficas desenvolvidas nesse trabalho, as *gambiarr[a]ções*, situam-se nas interlocuções entre dança e artes visuais inscritas no campo da dança contemporânea de que nos fala Sheldon (2014).

As aproximações entre artes do corpo e as artes plásticas potencializam os sentidos pelos quais a *gambiarração* se compõe. São corpos e coisas que partilham planos comuns. Planos bem diferentes

daqueles que Feuillet⁸⁴ criava no século XVIII, em que apresentava a coreografia num projeto virtual elaborado sobre uma folha de papel – trabalho que obrigatoriamente precedia a apresentação de uma dança.

0.4.3 a gambiarração tensionada por noções coreográficas

O coreógrafo e teórico da dança Raoul-Auger Feuillet (1653-1710) ao criar o termo *coreografia*, estava propondo uma espécie de virtualização do que se deveria apresentar em cena. Como escreve Bernard: “A palavra foi empregada pela primeira vez em seu livro intitulado justamente *Coreografia* (1700) para nomear seu sistema de notação da dança” (2012, p. 249). A coreografia era previamente desenhada e estruturada numa folha de papel. Aquilo que os bailarinos faziam presencialmente era chamado de dança, que era a realização daquilo que estava definido no papel: as formas do corpo, os desenhos a serem percorridos no espaço.

Jean-Jacques Noverre (1727-1810), no século seguinte, “[...] conserva essa significação, visto que reserva o termo coreógrafos para aqueles que escrevem a dança ‘por meio de diferentes sinais’” (BERNARD, 2012, p. 249). Na XIIIª de suas famosas *Cartas sobre a dança* (1760), Noverre denuncia a prática coreográfica realizada por Feuillet e diz:

⁸⁴ Raoul-Auger Feuillet (1653-1710) foi um coreógrafo e teórico da dança da França. É lembrado pela divulgação do sistema de notação gráfica da dança, acoreografia, desenvolvido por Pierre Beauchamp, na obra *Chorégraphie, ou l'art de d'écrire la danse* (1700).

A conduta e a marcha do balé, bem desenhado, exige Senhor, conhecimento, espírito, engenho, finura, um tanto certo, uma sábia cautela e um golpe de vista infalível, e todas essas qualidades não se adquirem decifrando ou escrevendo a dança *coreograficamente*. É o momento que determina a composição, a habilidade consiste em aproveitá-lo a contento. (NOVERRE, 2006, p. 349)⁸⁵.

Ainda nos dias de hoje utilizamos o termo coreografia. Mas o modo como Feuillet pensava e elaborava a coreografia pode ser comparado ao que compreendemos hoje por projeto, algo que se preconcebe numa virtualidade, algo que se designa para uma determinada função, antes da experiência em si. Ele de fato projetava cada etapa da dança a ser executada e se pensarmos nessa direção, há ainda certa contemporaneidade em sua proposta, visto que atualmente os fomentos às artes e à dança são oriundos de financiamentos públicos ou privados, estabelecendo normas por meio de edital para que cada artista ou coletivo construa seu projeto, com um passo a passo do que e de como pretendem executar caso seja aprovado, embora a dança não se restrinja a uma estrutura coreográfica previamente definida.

Sem dúvida Feuillet teve um papel bastante importante na história da dança e legitimou o fazer coreográfico ao criar não só palavras que ainda hoje utilizamos como coreografia e coreógrafo(a), mas uma estrutura, um modo de fazer. Esta maneira de conceber a coreografia, entretanto, encontra-se destituída das texturas próprias do espaço onde a dança acontece como apresentação (espetáculo), algo compreensível dos

⁸⁵ Trecho da carta XIII escrita por Jean-Jacques Noverre, uma das famosas *Cartas Sobre a Dança* traduzidas por Marianna Monteiro na obra *Noverre: Cartas Sobre a Dança*.

pontos de vista histórico, social e cultural em que a proposição se configurou: a corte de Luiz XIV na França.

Feuillet parece negar o tempo real ao assumir um caráter de teatralidade para a dança, ignorando a possibilidade do acidente e de sua integração, desconsiderando a possibilidade da dança ser atravessada por acontecimentos. Cria-se, como sugere Lepecki (2013, p. 114), a “[...] fantasia de que o chão da dança é um espaço em branco, neutro, liso” e, deste modo, cria-se também um “marco zero”, um espaço-tempo que não existe antes daquela coreografia ser realizada.

Feuillet, em francês, significa precisamente “folha de papel”, as múltiplas dobraduras desse plano de composição muito particular fazem com que o chão da dança por vir seja a superfície de representação que nomeia também o autor que a cria. (LEPECKI, 2013, p. 113-114).

A coreografia funda-se, nessa perspectiva, como exemplo acabado, definindo aquilo que está por vir. Entretanto, a noção de coreografia que interessa à *gambiarração* não se reduz à soma de *khoreia* (dança) e *graphein* (grafia) construída por Feuillet, porque esse entendimento não se compõe com os modos de fazer da *gambiarração* enquanto dança contemporânea e com seus modos de compor e experimentar coreograficamente. Já não se trata de pensar a coreografia apenas como etapas temporais cindidas em desenho prévio, ensaio e apresentação e esta como etapa final que se legitima diante do público, mas de pensar os modos de composição.

Podemos citar um exemplo até comum nos dias de hoje em produções de dança contemporânea. Quando a dança é vivida, composta e gerada pela exploração de espaços públicos, tomando-os como ambiente experimental. Neste tipo de acontecimento, não se sabe mais o que é ensaio o que é performance, quem atua ou quem assiste. A criação, para acontecer como espetáculo, se vale da cidade, da rua ou de um ambiente qualquer fora da caixa preta (teatro).

Segundo BERNARD (2012) no século XIX, após Noverre distinguir notação de composição, a palavra coreografia tem sobretudo o significado de composição.

O próprio conceito de composição torna-se cada vez menos imperativo e legítimo, na medida em que não apenas a exigência normativa de uma forma e de uma organização não mais se impõem, mas também e sobretudo porque são rejeitadas ou desprezadas a busca por uma significância e a necessidade de uma instância responsável pelo processo criador e, como tal, detentora de um poder e de uma competência irrecusável. (BERNARD, 2012, p. 250).

Experimentos que intervêm em espaços públicos proporcionam (ou tendem a proporcionar) modos de compor, que acolhem o inesperado e que tensionam com o acidental com maior intensidade do que um experimento realizado em estúdio. No *capítulo [2] gambiarr[a]ções: um memorial de experiências e composições* aprofundarei algumas dessas questões ao abordar dois trabalhos de instalação coreográfica nos quais

atuo como performer – *Esculturas Breves*⁸⁶ e *Brevidades*, ambos acontecem em espaços públicos da cidade de São Paulo (Largo da Batata e Vale do Anhangabaú) e são concebidos e dirigidos pela coreógrafa Helena Bastos.

A polis se representa fisicamente, topologicamente, enquanto um *lugar supostamente neutro* e, conseqüentemente, sempre aberto para a construção infundável de toda sorte e de edificações que justamente determinam e orientam o urbano como nada mais do que o palco para a circulação dos emblemas do autônomo. (LEPECKI, 2011, p. 47-48).

Outro exemplo que me afeta enquanto produção coreográfica em dança contemporânea é a obra *O que fazer daqui pra trás*, que teve sua estreia em novembro de 2015, na cidade de Lisboa. Neste trabalho, dirigido pelo coreógrafo João Fiadeiro, os bailarinos precisavam atingir um estado corporal de esgotamento para entrarem em cena. Diante desta exigência, dada pela obra e não pelo “criador”, foi eleito como solução compositiva, que os bailarinos comessem a correr minutos antes da entrada em cena. Esse dispositivo coreográfico ainda está sendo testado e reatualizado pelo coreógrafo e pelos bailarinos: Adaline Anobile, Carolina Campos, Márcia Lança, Iván Haidar e Daniel Pizamiglio.

Até onde pude acompanhar presencialmente, nos meses de pré e pós estreia de *O que fazer daqui pra trás* - quando realizei um trabalho

⁸⁶ Vídeo realizado pelo artista/cineasta Mario Ricardo V. Cassettari durante a Mostra do Fomento à Dança da cidade de São Paulo, em 16 de outubro de 2016. Disponível em: <<https://vimeo.com/187980658/4d29aa03f4>> e <<https://vimeo.com/188134801/1e09554992>>. Acesso em: novembro de 2016.

de consciência corporal pelo método de Coordenação Motora⁸⁷ para a preparação dos bailarinos e também a partir de conversas com eles - assumia-se que as apresentações ocorreriam em espaços fechados, em teatros. Os performers começavam a sua dança na rua em forma de corrida, enquanto o público, sem saber o que se passava, esperava por cerca de dez minutos até que o primeiro bailarino entrasse no palco. A regra para entrar em cena estava conectada com o esgotamento corporal, não havendo uma ordem de entrada preestabelecida para os bailarinos. Assim que estivesse em cena, o bailarino se dirigia ao microfone instalado no centro do palco e falava em tom ofegante. Havia apenas um microfone, apenas uma pessoa podia falar e caso um bailarino chegasse no meio da fala do outro, ela era interrompida e o microfone cedido.

Esse modo de compor, que se estrutura a partir de um dispositivo muito bem definido, porque é descoberto no fazer, na experiência, resulta em uma noção coreográfica que lida com a casualidade. Com frequência percebe-se que as falas dos bailarinos durante suas entradas ou passagens pelo palco são referências daquilo que estavam experienciando na rua (podendo ser realidade ou ficção), algo invisível para o público e que simultaneamente tensiona e fortalece a estrutura coreográfica. Assim, há a possibilidade da dança se manter flexível e aberta aos acontecimentos que emergem em tempo real.

⁸⁷ O método da Coordenação Motora foi desenvolvido pelas fisioterapeutas francesas: Suzanne Piret, M. M. Bézières e Yva Husinger. O foco deste trabalho está no movimento e no equilíbrio entre músculos extensores e flexores, cadeia anterior e posterior - é um trabalho de psicomotricidade.

Compreendo este trabalho como uma coreografia que não é composta antes da experiência, mas inversamente ao procedimento de Feuillet, sua poética emerge da experiência. No fazer e na repetição do fazer, aos poucos encontra o mecanismo responsável por tensionar as ações. As noções coreográficas da *gambiarração* buscam o plano em que o experimental torna-se estrutura, nos abrindo à identificação do dispositivo. A estrutura deve ser suficiente para propiciar o acontecimento, oferecendo limiares⁸⁸ e não limites.

0.4.4 a *gambiarração* tensionada por instalações artísticas

No início das criações artísticas desta pesquisa, utilizei em muitos momentos a ideia de performance e micro performance para abordar os trabalhos realizados - as *gambiarr[a]ções #1, #2, #3, #4*. Foi após a finalização dos mesmos que pude me distanciar e compreender que se estruturavam a partir de muitos aspectos de composições presentes nas artes plásticas, especificamente, das instalações artísticas. Uma das singularidades das instalações que foram se construindo, refere-se às ações a serem executadas pelo e no corpo (humano) em relação com outros corpos (coisas e objetos), sem valoração ontológica entre eles.

⁸⁸ O conceito de limiar, segundo Sheldon (2014, p. 41), “[...] não se resume exclusivamente aos ritos de passagem que demarcavam socialmente as transições entre as fases da vida de um indivíduo ou grupo, mas à possibilidade de vivência da temporalidade em diversas esferas da vida - da escrita historiográfica à arte - na qual o futuro não esteja impelido ao horizonte imediato definido pela produtividade ou pelo consumo. Os limiares seriam zonas transversais entre saberes instituídos, onde é possível detectar vestígios sobre o que ainda é secreto na relação entre o passado e o futuro, onde a imaginação fervilha entre o sono e a vigília”.

As *gambiarr[a]ções* são percebidas como instalações coreográficas. Entretanto, elas tornaram-se instalações casualmente, pois não foram designadas para tal. Mas há algo na relação dos corpos que as compõem que produz essa “operação”, que de certa maneira se repete em cada composição. As *gambiarr[a]ções* foram revelando essa poética à medida que ganhavam corpo, num tipo de temporalidade e relação com materiais que tensionam fazeres da dança e das artes visuais.

O trabalho *gambiarr[a]ção#1*, quando apresentado ao público pela primeira vez, ganhou um tom instalativo que ficou explícito quando saí do palco, ao “fim” do trabalho, e percebi que o público havia se deslocado para lá para experimentar os microfones de contato que ainda permaneciam em cena. Além disso, havia um modo do trabalho se apresentar e se estruturar na relação com papel, texto (enunciado sobre o próprio trabalho), iluminação e no como os movimentos eram realizados sempre em composição com os materiais.

A instalação coreográfica *gambiarr[a]ção#2* está intimamente relacionada com a matéria fotográfica que é produzida durante a performance. A câmera, considerada uma performer do trabalho, assim como eu, produz um resultado próprio na relação que estabelecemos: as fotos que são tiradas a cada cinco segundos que me desloco para executar uma tarefa nos suportes que estão em cena.

O *gambiarr[a]ção#3* resultou num vídeo-performance, que quando apresentado publicamente, estruturou-se em uma instalação que projetava o trabalho no mesmo chão onde ele foi criado. Hoje o trabalho pode ser

assistido em vídeo, disponível na internet⁸⁹.

E por fim o *gambiarr[a]ção*⁴ acontece a convite da artista plástica Branca Oliveira para o evento *Insurreição*. Este trabalho conserva uma noção do *happening*⁹⁰ - que apesar de ser uma expressão das artes visuais, apresenta características das artes cênicas. A ação performática foi programada, mas nunca ensaiada ou testada, houve interação com o público e teve uma única apresentação⁹¹.

É a tensão entre dança, performance, coreografia e instalação artística, que dá vida às *gambiarr[a]ções*, que embora sejam vistas como instalações coreográficas, podem perfeitamente ser chamadas de performance ou simplesmente de dança ou coreografia. Não interessa à pesquisa construir uma visão unilateral que privilegie, por assim dizer, o campo de conhecimento específico da dança; de outro modo, entende-se que a dança contemporânea é fruto do cruzamento desses outros modos de produção artística.

A noção de “instalação coreográfica”, que começa a ser difundida no Brasil no início do Século XXI, parece sinalizar uma tentativa por parte de instituições de fomento à dança, da imprensa, da crítica e de artistas de esboçar uma classificação para trabalhos nos quais corpos e suas ações relacionam-se a outras materialidades - ambientes -, compondo imagens e espacialidades engajadas criticamente a questões do

⁸⁹ Disponível em: <<https://vimeo.com/154442170>> . Acesso em: janeiro de 2017.

⁹⁰ Termo utilizado pela primeira vez pelo artista Allan Kaprow em 1959, criador de quase 200 *happenings*.

⁹¹ Todos os trabalhos são aprofundados no capítulo [2]: *gambiarr[a]ções*: um memorial de experimentos e composições.

tempo presente - onde coexistem diversos tempos e tendências. (DALTRO; MATSUMOTO, 2011, p. 2)⁹².

O modo de fazer *gambiarração* se vale justamente da sobreposição, colagem, bricolagem e talvez até de certa sustentabilidade, espécie de pensamento econômico para a dança, que não se exaure na incessante necessidade de inventar e inovar, como é perceptível nas transições históricas - como na ruptura do balé clássico para o moderno e deste para o pós-moderno - e como ainda se busca em diversos modos de fazer da dança contemporânea. Para a crítica de arte Rosalind Krauss, “[...] o historicismo atua sobre o novo e o diferente para diminuir a novidade e mitigar a diferença” (1984, p. 129).

O termo instalação artística surge no vocabulário das artes visuais na década de 1960. É considerada um importante fazer artístico do século XX e início do XXI e mesmo que já tenha sido bastante discutida, conta ainda com frágil definição e com muitos pontos a serem pesquisados. Tem por princípio o experimental e emerge no contexto da arte conceitual que esteve, desde seu início, muito ligada à exposições em museus, porém, com um modo particular de se “instalar”, pois constrói uma espécie de ambiência. A instalação artística enquanto poética é um modo de fazer que propicia (*afford*) relações entre corpos, materiais e espaço. Sua configuração pode se dar, entre outros variados modos, através de videoarte que, neste caso, é uma videoinstalação, como por exemplo, o trabalho *gambiarração#3* -- das fronteiras ao limite: performance situada

92

Disponível

em:

<http://medialab.ufg.br/art/anais/textos/EmyleDaltro_RobertaMatsumoto.pdf>.

Acesso

em: janeiro de 2017.

na *gambiarração*⁹³, que realizei com a antropóloga/artista Fernanda Eugénio.

As instalações podem gerar muitos modos de fazer; segundo o artista e professor Carlos Fajardo⁹⁴, em uma aula realizada no prédio da Bienal de Arte de São Paulo em 2013⁹⁵, “[...] sempre que você faz parte da coisa, é uma instalação. O discurso está instalado” (FAJARDO, 2013, s/p)⁹⁶. Deste modo, quando somos espectadores de uma instalação somos provocados a nos instalarmos nela ou com ela; a instalação propõe um ver que é experienciar. A singularidade de uma instalação colabora com o entendimento da *gambiarração*.

Se por um lado a instalação pode ser vista como uma extensão do pensamento elaborado pelo artista, por outro lado, há uma autonomia que transfere a cada corpo uma implicação particular a tudo que acontece. O

⁹³ No capítulo [2], *Gambiarr[a]ções: um memorial de experiências e composições*, abordarei este trabalho. O vídeo encontra-se disponível em: <<https://vimeo.com/154442170>>. Acesso em: janeiro de 2017.

⁹⁴ “Carlos Alberto Fajardo (São Paulo, 1941). Artista multimídia. Dedicou-se à realização de esculturas em que explora questões como peso, gravidade ou sustentação da obra no solo. Desde 1996, leciona no Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP”. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9511/carlos-fajardo>>. Acesso em: dezembro de 2016.

⁹⁵ A exposição de artes Bienal foi criada em 1962. “A Fundação Bienal de São Paulo está localizada no Parque do Ibirapuera, na cidade de São Paulo, em um pavilhão emblemático da arquitetura modernista brasileira, projetado por Oscar Niemeyer. É uma das mais influentes instituições internacionais de promoção da arte contemporânea e seu impacto no desenvolvimento das artes visuais brasileiras é notadamente reconhecido”. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/bienal.php>>. Acesso em: dezembro de 2016.

⁹⁶ Professor Carlos Fajardo em aula do curso “A Instalação: Estâncias”, realizada no prédio da Bienal (São Paulo, SP), durante a 30ª Bienal de Arte, no dia 27 de novembro de 2013. Esta aula foi registrada e documentada em gravação do áudio e pertence ao acervo desta pesquisa.

modo compositivo da instalação coreográfica supõe nas dinâmicas interativas entre *mundos próprios* a instauração de um âmbito coletivo e circunstancial que permite esgarçar as correlações que circunscrevem acontecimentos, englobando processos, situações e sua respectiva apreensão. (SHELDON, 2014, p. 34).

As *gambiarr[a]ções* - instalações coreográficas - apesar de não serem diretamente interativas, propõem em suas feitura um sentido de "fazer parte da coisa". O pensamento da instalação é interessante à proposta da *gambiarração* na medida em que seu princípio é experimental, existindo uma dimensão corporal nas instalações que não exclui a possibilidade de lidar com materiais para além do corpo (humano). A partir desses modos de compor, interessa à *gambiarração* uma composição coreográfica que se organiza como instalação coreográfica, em que aquilo que a caracteriza

[...] não é a presença de coisas e outros elementos cênicos em cena, nem a relação que cada dançarino desenvolve com essas coisas, mas sim a dinâmica do que acontece circunstancialmente, configurando uma situação cujas condições relacionais particulares entre artista, coisa e espectador permitem problematizar como o corpo é concebido no limiar entre dança e artes visuais. Com essa problematização, as formas de percepção, ou apreensão de corpo, movimento e dança podem ser desestabilizadas. (SHELDON, 2014, p. 30).

Nas *gambiarr[a]ções* há um corpo instalado. Esse se compõe com diversos outros corpos[coisas]: bancos, objetos, máquina fotográfica, instalações luminosas, papéis, microfones de contato etc. Nos modos de compor das *gambiarr[a]ções* mostra-se uma poética que não é só da

visualidade plástica e sensorial típicas da instalação, nem de uma dança previamente coreografada ou da improvisação, mas como na performance, proponho um programa que oriente o dispositivo, mas que ao mesmo tempo deixe a composição “aberta” para acontecimentos que emergem em *tempo real*. Nesse sentido, nos afinamos com a percepção de Daltro:

Entendemos as instalações coreográficas estudadas como proposições cênicas, mas cenas que, pelo modo como foram nomeadas, pelos procedimentos que as compuseram e pelas possibilidades que encontramos nelas para pensar/praticar associações de humanos e não/humanos em coreografias de mútua constituição, reinventam as noções de coreografia e instalação. (2014, p. 59).

Em uma entrevista à Revista Brasileira de Psicanálise, Fajardo (2008, p. 21) diz que “a arte contemporânea trata de equivalências” e que uma instalação “[...] é uma organização espacial em que as coisas acontecem apenas e definitivamente quando se entra nela.” Essa afirmação, apesar de se referir à relação obra e público, é generosa e suficientemente aberta para pensarmos a dança como instalação, uma dança que se instaura e se instala no espaço. Pensar “uma organização em que as coisas acontecem apenas e definitivamente quando se entra nela” é algo muito preciso para o corpo do bailarino/performer/improvisador em processo criativo ou mesmo na apresentação de uma composição.

Ainda na mesma entrevista, vale citar este diálogo:

RBP: Em relação àquela instalação com vidros, é de fato muito interessante, porque você acaba criando um mundo, não é? A ponto de uma criança segurar a outra

para que ela não caísse lá dentro. Aquele ali, naquele momento, era o mundo real dela.

FAJARDO: Mas quem criou esse mundo não fui eu, foi a criança. Lembrem-se de que ela era participante. O mundo de que ela falou não foi o mundo que eu pensei: foi o que ela construiu. Eu não tinha a menor ideia de que se podia perceber aquilo como abismo. Foi a criança que me ensinou. (2008, p. 23)⁹⁷.

Na resposta de Fajardo há um aspecto muito interessante em relação ao pensamento da instalação: a ideia de abertura, que não é entendida como incompletude, pelo contrário, a obra tem completude suficiente para abrir-se a muitos modos de relação/composição/compreensão. Essa abertura torna possível que cada corpo que se relacione com o trabalho, possa construir uma relação singular a partir das experiências vividas, uma experiência em tempo real com e na obra.

Como a *gambiarração* surge de um afeto pelos modos de fazer encontrados em gambiarras, interessa identificar modos de fazer que coincidam com sua operacionalidade. A gambiarra, antes ainda de tornar-se gambiarra, é acidente. Nesse espaço-tempo do acidental ela está aberta e ainda incompleta, à espera de um corpo que componha com ela. Um mesmo acidente gera infinitas possibilidades de relação, pois ele

⁹⁷ Carlos Fajardo em entrevista à Revista Brasileira de Psicanálise · Volume 42, n. 3, 15-27, 2008. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2008000300002>. Acesso em: novembro de 2016.

codepende da interferência por vir, dos modos de ser-fazer do corpo que irá entrar em relação com.

CAPÍTULO [1]

práticas compositivas: meios para a *gambiarração*

1.0 o encontro com a Composição em Tempo Real - CTR

Várias motivações podem levar à escolha de um tema e à delimitação de um feixe de interesse: motivações ideológicas, estéticas e até afetivas. Evidentemente existe uma combinação desses fatores, mas talvez, o mais importante seja mesmo a identificação afetiva através da empatia com a obra e o processo criativo de alguns artistas.

Renato Cohen

Em setembro de 2011 tive meu primeiro encontro com o trabalho de Composição em Tempo Real (CTR). Foi quando me deparei com a demonstração de um fragmento da performance *I am here*⁹⁸, criada e performada por João Fiadeiro no primeiro dia de curso no Espaço Alkântara, em Lisboa. Eu me envolvi com a proposta e me senti afetada pelas ideias e práticas desse modo de pensar e de fazer composição, que ali eram apresentadas numa espécie de palestra-performance. Neste curso, inaugurava-se a parceria entre o coreógrafo João Fiadeiro e a antropóloga Fernanda Eugénio, período no qual escrevem juntos um projeto - o AND_Lab⁹⁹ - e trabalham em torno da ideia da *secalharidade*,

⁹⁸ O espetáculo *I am here* foi construído a partir da obra da artista plástica Helena Almeida. O coreógrafo ao se deparar com o trabalho da artista plástica buscou modos de fazer que se compunham com a obra de Helena Almeida. Vídeo do trabalho. Disponível em: <<https://vimeo.com/116156883>>. Acesso em: novembro de 2016.

⁹⁹ Centro de Investigação Artística e Criatividade Científica que teve sede no Atelier Real, Lisboa, Portugal, durante o período de colaboração entre Fiadeiro e Eugénio. Hoje o

presente no texto manifesto - Dos modos de re-existência: Um outro mundo possível, a *secalharidade* - , que situa-se segundo os próprios criadores:

[...] nas afinidades entre os modos de 'fazer problema' da antropologia contemporânea praticada por Fernanda Eugénio e das questões suscitadas pelo método de Composição em Tempo Real desenvolvido por João Fiadeiro. (EUGÉNIO; FIADEIRO, 2011, p. 7).

A colaboração entre Fiadeiro e Eugénio foi sem dúvida um encontro das potências de seus campos de experiências. Desse modo, emergia uma espécie de sistematização de um pensamento que também é um fazer, que é um modo de pensar e de operar. Esse modo operativo, que conecta modos de fazer da dança e da performance com modos de fazer da antropologia, afetou minha maneira de pensar a composição em dança, a criação de performances, e mais especificamente, foi o mote e o método de criação das instalações coreográficas, no que diz respeito aos trabalhos compostos para esta tese - as *gambiarr[a]ções #1; #2; #3 e #4*.

No ano seguinte, fiz um novo curso com Fiadeiro e Eugénio na antiga Alpendre Casa de Arte, em Fortaleza¹⁰⁰. À medida que fui descobrindo o método de CTR nos workshops, dei início à escrita do projeto de doutorado, tomando a gambiarra como tema central e me apropriando da CTR para fortalecer a ideia da gambiarra como um modo

projeto é coordenado apenas por Fernanda Eugénio. Disponíveis em: <<http://www.and-lab.net/>>. Acesso em: novembro de 2016.

¹⁰⁰ Importante espaço para a cena artística não só de Fortaleza, mas do Brasil. A Casa Alpendre foi criada em 1999 como um espaço de encontros e trocas entre diversas linguagens de arte contemporânea. Infelizmente o espaço fechou suas portas em 2012.

de fazer que poderia ser experienciado corporalmente. Muitas ideias que estavam efervescendo nesse curso corroboram o pensamento da *gambiarração* e antes da criação do Glossário AND¹⁰¹, a dupla já propunha um modo não só de criar artisticamente, mas de estar no mundo. E para essa ética que ia ganhando vida, propunha-se:

Tabela 1 - Composição em Tempo Real e Modo Operativo AND

Substituir	Por
Urgência	Emergência
Expectativa	Espera
Certeza	Confiança
Queixa	Empenho
Acusação	Participação
Rigidez	Rigor
Escape	Comparência
Competição	Cooperação
Eficiência	Suficiência

¹⁰¹ Em 2012, Fernanda Eugénio e a investigadora associada do AND_Lab Liliana Coutinho estabeleceram uma rotina-proposição em que teriam uma conversa por dia, a cada dia partindo de uma das palavras-tensão que começavam a com-por o vocabulário do Modo Operativo AND. A página do Glossário AND foi editada por Coutinho. O objetivo de Eugénio é organizar um conjunto de conceitos-ferramentas que sintetiza a Pensação AND. O glossário está disponível em: <<https://magazineandlab.wordpress.com/category/glossario-and/>>. Acesso em: janeiro de 2017.

Necessário	Preciso
Condicionamento	Condição
Poder	Força
Abuso	Uso
Manipulação	Manuseamento
Descartar	Reparar

Ao mesmo tempo tão simples e tão radical. Tão novo e sem novidade alguma. E o que mais me interessava era justamente que as palavras e os conceitos **emergiam** conforme a **condição**, apenas quando eram **precisos**. Era assim que o trabalho ganhava **força**, sendo tratado com **reparo**, sendo **manuseado** em lugar de manipulado, justamente porque não havia regras que definiam o jogo, mas **empenho** e **participação** coletivos. A teoria dava **força** à prática enquanto a prática dava **força** à teoria.

Encontrei nos jogos de composição, no pensamento e no modo de fazer, grandes semelhanças entre a proposta da CTR e os modos da composição de uma gambiarra. Alguns conceitos-ferramentas desse método foram de grande relevo para a estruturação da noção de *gambiarração*. Destaco a Teoria das *Affordances* como um modo de pensar-fazer que potencializou o pensamento da gambiarra como modo de fazer e meio para a identificação das potências presentes nos encontros, encaixes, conexões e relações. Ao conhecer a teoria de Gibson (1986),

ainda no primeiro workshop de Composição em Tempo Real (2011), trazida pela Fernanda Eugénio como matéria para se pensar a relação (da relação) numa composição. A partir desta teoria, criei a noção de *disponibilizância*, abordada no tópico 0.3 do capítulo [0].

Identifico na ideia de *affordance* uma potência para se pensar a composição, pois nos propicia lidar com as relações (e encontrar a relação da relação), com as possibilidades de ação nos encontros. *Affordances* existem independente de nós. Cada ser, cada corpo, a partir do seu modo de lidar com o mundo vai perceber de modo singular as *affordances* que emergem também do seu modo de lidar com o mundo e de se relacionar com outros corpos e coisas e que vai compor com elas, apropriando-se dessas singularidades. Isso chamo de *disponibilizância*, que diz do como nos codisponibilizamos no e com o ambiente e geramos composições a partir dessas relações.

Em aula acerca dos cursos de Deleuze sobre Spinoza¹⁰², o professor Peter Pál Pelbart afirma que toda composição é também uma decomposição, sem privilegiar qualquer uma das duas noções, uma vez que não há um pensamento qualitativo, “do ponto de vista da natureza não há privilégios” (PELBART, 2016, s/p)¹⁰³: sempre que nos compomos em

¹⁰² Depois da publicação de *Mil Platôs* e antes de sua incursão pelo mundo do cinema, Gilles Deleuze decide dar um curso em Vincennes sobre Spinoza. As aulas dadas em 1980/81 não eram destinadas à publicação. No entanto, foram gravadas e hoje temos acesso pela internet ao áudio original e à transcrição, bem como à tradução para vários idiomas, inclusive o espanhol. DELEUZE, Gilles. *En medio de Spinoza*, 2ª ed., Buenos Aires: Cactus, 2008.

¹⁰³ Professor Peter Pál Pelbart em aula do curso “Spinoza Reloaded”, realizada no Atelier Paulista (São Paulo, SP), no dia 7 de novembro de 2016. Os áudios desse curso foram registrados em gravação e fazem parte do acervo desta pesquisa.

alguma relação nos decomposmos em outra. Podemos pensar por meio da *gambiarração* - modo de compor que emerge da prática da CTR - que cada composição é processual, ou seja, acontece no fazer e nele mostra seus modos de fazer. Na sua própria construção, constrói um caminho de ação, sua poética também é sua ética, “uma espécie de física dos encontros” (PELBART, 2016, s/p)¹⁰⁴.

Os conceitos-ferramentas desenvolvidos pela dupla João e Fernanda, que conversam com o modo operativo da gambiarra e que serão abordados neste capítulo - a partir da minha experiência com o método e com as composições das *gambiarra[re]ações - são: o acidente, o reparar, o plano, a repetição*. Outros pensamentos que emergiram do encontro dos métodos: a ideia de re-existir em lugar de resistir; os entendimentos de ação e posição; a intenção de lidar com o tempo real; a ética da suficiência; o trabalho a partir do fractal (e não do fragmento), colaboram com a construção da *gambiarração* e por isso estão presentes em diversos momentos desta pesquisa.

1.0.1 o contexto

Como dito antes, a CTR é um método de composição criado pelo coreógrafo João Fiadeiro, que vem sendo composto desde o início da década 1990, período em que o artista tinha uma intensa produção e grande circulação em Portugal e na Europa como bailarino e coreógrafo.

¹⁰⁴ Professor Peter Pál Pelbart em aula no curso “Spinoza *Reloaded*”, realizada no Atelier Paulista (São Paulo-SP) no dia 7 de novembro de 2016. Os áudios desse curso foram registrados em gravação e fazem parte do acervo desta pesquisa.

Segundo ele, a expressão ou o nome CTR aparece em 1995, após cinco anos de muito trabalho:

Eu sabia que não era improvisação, portanto eu estava mais perto de uma ideia de composição, mas eu sabia que não era uma escrita coreográfica no sentido de antecipação, de haver um objetivo, não havia um objetivo [...] não é uma composição prévia [...]. E também havia uma espécie de contraponto a uma expressão que na época era muito utilizada que era a “composição instantânea”. Por isso a relação entre o tempo real e a “composição” pareceu-me justa. (FIADEIRO, 2015, s/p)¹⁰⁵.

Nesse início da CTR, havia uma preocupação por se explicitar que o trabalho não se resumia à *improvisação*, pois esse entendimento estava muito associado à ideia de *jam session*¹⁰⁶, muito praticada no período. Hoje podemos falar com clareza que a CTR tem um expressivo trabalho de improvisação no seu modo de fazer, mas na época isso poderia gerar alguns equívocos e comparações com a improvisação de contato, por exemplo, que não compunha com os modos de fazer da CTR. Portanto, nem *improvisação* nem *composição instantânea* definiam o trabalho que surgia. Fiadeiro afirma haver (FIADEIRO, Entrevista, 2015, s/p) um *delay* entre o ser afetado por algo e posicionar-se em relação a essa coisa que não podia ser nomeada como “composição instantânea”. Por isso a noção de *tempo real* para esse modo de compor.

¹⁰⁵ João Fiadeiro em entrevista realizada, registrada e transcrita pela autora no Atelier Real (Lisboa, Portugal), dia 15 de outubro de 2015. (FIADEIRO, J. Entrevista. 2015).

¹⁰⁶ Sessão de improvisação coletiva em dança geralmente acompanhada por músicos.

No período inicial de sua formação artística (de 1983 a 1988), João Fiadeiro teve como referência as técnicas de dança clássica e de dança moderna desenvolvidas no Ballet Gulbenkian (Lisboa) e no *Peridance Center* (Nova Iorque). Nos EUA, entra em contato com o movimento pós-moderno americano e altera radicalmente as suas referências e práticas, passando a concentrar-se nas técnicas de improvisação e composição. Durante anos atuou como bailarino de contato improvisação e participou do nascimento da Nova Dança Portuguesa, que acontece entre 1990 e 1994. Segundo Fiadeiro (FIADEIRO, Entrevista, 2015, s/p), “[...] este período corresponde exatamente ao período de enorme presença que tive juntamente com Vera Mantero, Francisco Camacho, Clara Nermato, Paulo Ribeiro, para citar alguns coreógrafos daquela geração”. É, portanto, desse contexto que emerge a CTR, dessas experiências e das relações com essas pessoas.

“A CTR é um modo operativo, é um modo de estar, de operar, é um modo de compor” (FIADEIRO, J. Entrevista. 2015, s/p) que tem como questão o tempo. Investiga-se como lidamos com o nosso “contexto de realidade”. E para isso usa-se a noção de tempo real, sem propor que seja necessário termos respostas imediatas continuamente. A CTR, mais que impedir que algo aconteça ou planejar como deve acontecer, tem a ver simplesmente com lidar com o que acontece. Diz Fiadeiro sobre os anos 1990:

[...] ainda estou a operar dentro de uma lógica sustentada nas premissas da Nova Dança Portuguesa e também do *contatc* improvisação da Nova Dança Belga, a Nova Dança em geral, ou seja Wim Wandekeybus, Pós-

Modernismo americano, Trisha Brown sobretudo, portanto algumas influências que eu tive no fim dos anos 1980 e início dos anos 1990 ainda estavam muito presentes em mim e algumas peças que faço ainda são contaminadas por essa lógica, mas ao mesmo tempo já estava a fazer outras peças e a trabalhar de outros modos, a partir de premissas que eram essas novas. (FIADEIRO, Entrevista, 2015, s/p).

Em 1999 acontece um evento em Paris chamado *On The Edge*. Mark Tompkins convidou vários improvisadores, entre eles, Steven Paxton, Lisa Nelson e David Zambrano. João Fiadeiro e a coreógrafa portuguesa Vera Mantero também estavam presentes, segundo o coreógrafo: “[...] neste evento fica muito claro pra mim que os princípios que eu defendia, começava a praticar, em relação aquilo que eu começava a chamar de CTR entravam em choque” (FIADEIRO, Entrevista, 2015, s/p). Pois ali o artista pôde experienciar e perceber claramente que as premissas da composição instantânea e principalmente as da *contact improvisation* colidiam e contrastavam com as que ele estava estruturando, estudando e praticando. Então, entre 1999 e 2007, o coreógrafo faz vários *ateliers*, cria peças e passa a investigar, de modo intenso e intensivo, um processo de sistematização. Ainda não era óbvio o caminho a seguir, mas muitas questões vindas desses outros modos de compor dança o incomodavam e era preciso encontrar a sua própria dança.

Fui mudando nomes de coisas, fui definindo coisas de outra maneira, fui trabalhando com vários investigadores, diferentes, de várias áreas, mas atrás da orelha, digamos, estava sempre aquela ambição original que era identificar um “modo”, uma

“mecânica”, uma “forma” de estar junto, de compor junto, de trabalhar junto, que me protegesse da obrigação ou da necessidade de ter que partilhar com o outro o afeto. (FIADEIRO, Entrevista, 2015, s/p).

Em 2008, Fiadeiro paralisa suas criações e se foca apenas na CTR, segundo ele: “[...] ao parar com a criação, construção de objetos artísticos, concentro-me apenas na CTR, mas já não como ferramenta pra conseguir se chegar a um objeto artístico, mas como coisa em si” (FIADEIRO, Entrevista, 2015, s/p)”. Neste momento, há uma mudança de paradigma, uma mudança radical na forma de lidar com o trabalho e a CTR passa a ganhar força própria, não sendo somente um meio para uma criação, mas a proposição. Em 2009, Fiadeiro encontra Fernanda Eugénio num curso que ele oferece em Fortaleza e ela reconhece a CTR como um terreno que propicia o “pensar fazendo”, uma das grandes questões no campo da dança e das artes em geral no âmbito acadêmico, “[...] aquilo que diluía a relação entre teoria e prática e que desmistificava também a figura do autor” (FIADEIRO, Entrevista, 2015, s/p).

Aos poucos, entre 2009 e 2011, começam a propor projetos em colaboração e vão lentamente estreitando a relação. Entre 2010 e 2011 Portugal passa por uma grande crise e acontece uma primeira diminuição das receitas anuais que o Atelier Real recebia para o desenvolvimento dos projetos. Como isso afeta diretamente a produção, João Fiadeiro decide não continuar a criar, assumindo uma perda de posicionamento no panorama da arte de Lisboa e de Portugal. Logo na sequência, o Atelier “[...] sofre um segundo colapso quando o próprio estado, o próprio país entra em colapso e, portanto, não tem financiamento” (FIADEIRO,

Entrevista, 2015, s/p) e a verba é drasticamente reduzida. Nesse período, Fiadeiro e Eugénio ou decidiam por abandonar o projeto completamente ou lidavam com o pouco que Fiadeiro havia recebido do Estado para realizarem um projeto em colaboração.

Decidem, então, lançar um primeiro projeto de setembro a dezembro de 2011, que chamam de Piloto, um AND_lab Piloto. Ainda não havia o Modo Operativo AND ou algo parecido com o que se desdobra depois, mas chamam o trabalho de AND porque além de estar conectado com a ideia da *Secalharidade*, Fiadeiro estava disponível a abdicar um pouco da CTR como expressão. Segundo o coreógrafo:

[...] porque era uma expressão que vinha da dança e vinha da criação e estava associada pra mim a uma ferramenta para criar obras e achava que talvez fosse um momento de mudar o nome mesmo, e talvez fosse um nome intermédio entre a minha investigação e a investigação da Fernanda e o AND também sugere essa ideia de E. Antropologia E dança, não é? Ou: E etnografia aplicada à performance ou enquanto performance e CTR. (FIADEIRO, Entrevista, 2015, s/p).

Foi nesse contexto, em meio ao projeto piloto do AND_Lab, que me deparei com a CTR. Fiz o primeiro workshop de um mês de duração com João Fiadeiro e Fernanda Eugénio juntos, chamado AND_Extensive, no qual iniciamos uma investigação prática-teórica acerca da composição. Havia claramente uma metodologia estruturada para acolher os participantes, um modo de fazer que ia nos inserindo pouco a pouco no modo de operar. Ao optarem por partir da escala pequena à grande, nós literalmente éramos inseridos aos poucos no trabalho. Iniciando em

pequenos quadrados no chão desenhado por fitas crepe, operávamos nessas bordas: corpos fora, mãos e objetos dentro. Constantemente na fronteira, não só na fronteira física e explícita de chão e fita, mas nas fronteiras todas que esse chão revelava: dança e performance, performance e antropologia, teoria e prática, movimento e não movimento etc. Com o passar dos dias as dimensões das bordas variavam, aumentavam, até chegarmos ao último dia de curso, em que ela desaparecia. E estávamos, segundo os propositores, experimentando pela primeira vez a composição em tempo real.

1.0.2 o método

A CTR é uma ferramenta para se treinar a intuição.

João Fiadeiro

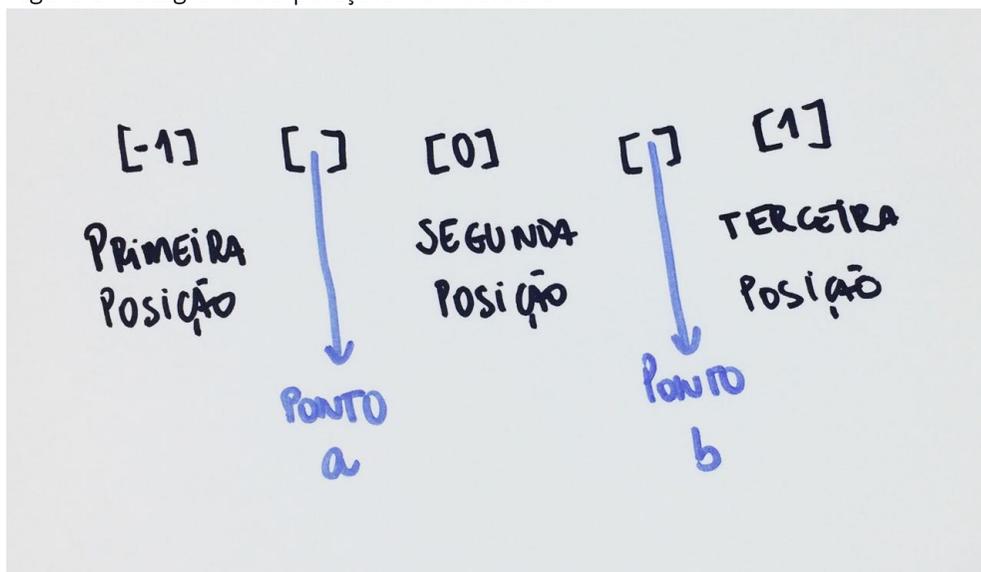
O método de Composição em Tempo Real - CTR é um modo operativo que se apropria da improvisação de forma peculiar, sempre engajado na relação compositiva. Quando desaceleramos o trabalho, ou ainda, quando após termos realizado um exercício de composição, paramos para reparar nos acontecimentos (passados) e exercitamos retroceder às primeiras posições, encontramos aquilo que foi a “cola”, a relação identificada individualmente pelos participantes. Essa operação é metodológica e bastante esclarecedora, muito utilizada em processos criativos ou em workshops em momentos de dúvidas e explicações.

A CTR é uma ferramenta teórico-prática de improvisação em performance/dança que, por meio de jogos de composição, investiga processos que se dão a partir do encontro. Diante do inesperado: como reagimos? Que decisões tomamos e como? Como compomos? Este método de composição possibilita um fazer e um pensar sobre o processo de composição, pois quando podemos perceber as relações que acontecem, podemos também refletir sobre elas.

Iniciamos então um experimento, um “primeiro” evento acontece no jogo, pode ser uma posição que emerge acidentalmente e o grupo decide por acolhê-la ou pode ser uma posição efetuada por algum participante. Esta “primeira” posição é considerada como [-1]. Na CTR, essa posição se dá na altura¹⁰⁷ da improvisação em que surge o primeiro acontecimento: ela surge como diferença, ruptura, novidade ou, como vimos no capítulo [0], como o momento em que o ordinário é reparado, transforma-se em relevo e vem para a superfície do plano, tornando-se acontecimento.

¹⁰⁷ Por altura compreende-se uma instância simultaneamente espacial e temporal, um encontro.

Figura 1 - diagrama de posições no método CTR



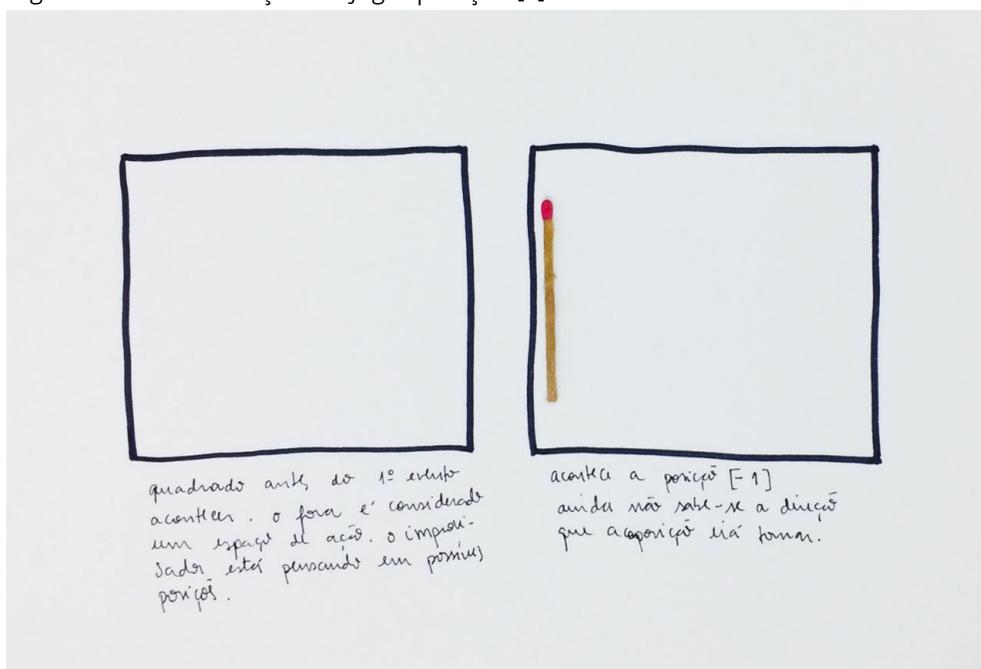
Fonte: Caderno de desenho da autora.

A posição [-1] é considerada um *acidente* e quando aparece, acontece o que chamarei de “foco” (*zoom in*) no acidente, pois ao reparar no seu acontecimento, atribui-se foco à posição, fazendo com que ela passe a existir deste momento em diante, como uma espécie de rugosidade, de relevo, diferença que se pode tatear, puxar, agarrar a fim de aprofundar a investigação. Ela pode permanecer por longo tempo no plano de composição e também pode transformar-se abruptamente, dependendo de como os improvisadores/jogadores administram as *disponibilizâncias* em tempo real.

Reparamos que a posição [-1] não é considerada um “início”, “ponto de partida” ou “marco zero”, a CTR não é premeditada, predefinida ou desenhada antecipadamente, mas se dá a partir do fato de “não se saber” o que vai acontecer. A improvisação na CTR trabalha em busca de

um sentido, de uma direção (espaço-tempo) e de uma sensação, de modo que se privilegie o sabor em detrimento do saber¹⁰⁸. Buscar pelo “não saber antes do fazer” não implica fazer tudo que se tem vontade sem responsabilidade com a composição. A cada vez que agimos na CTR, na verdade, estamos nos “posicionando” diante de uma circunstância que está sendo construída pelos improvisadores, está implícito, portanto, um sentimento de corresponsabilidade entre os participantes.

Figura 2 - demonstração de jogo: posição [1]

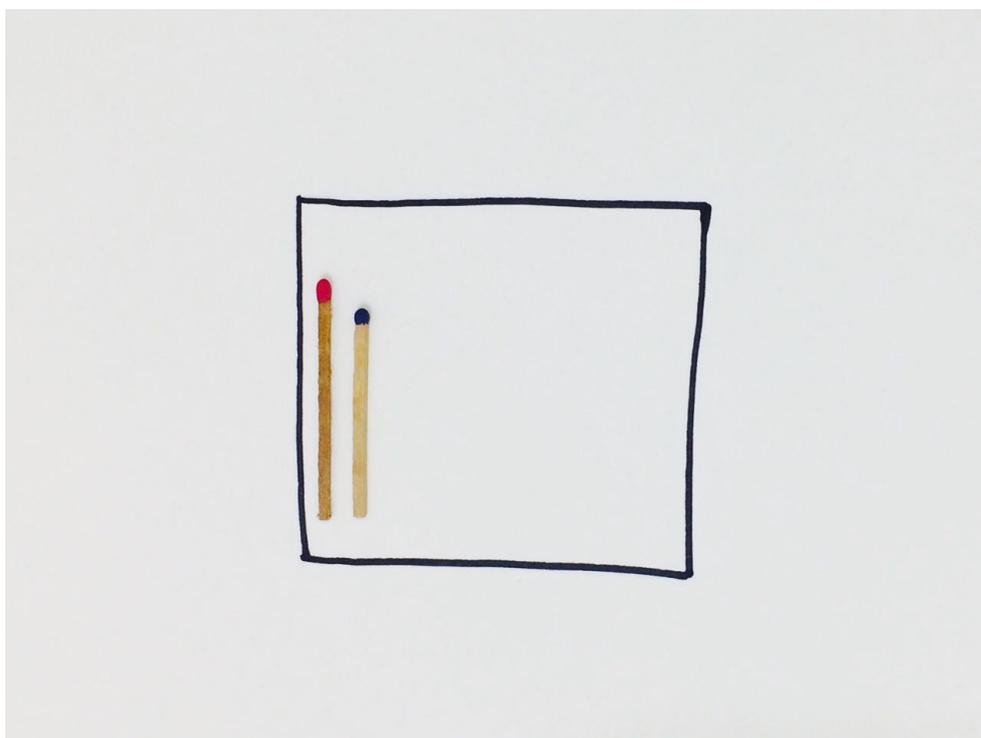


Fonte: Caderno de desenho da autora.

¹⁰⁸ “Reparar e saborear consistem numa experiência imediatamente junto ao ‘quê’ que lá está. Enquanto a operação do olhar/ver/saber, produz separação e cisão entre o sujeito (do conhecimento-narrativa) e o objeto (que é conhecido-narrado), reparar/saborear só se ‘realiza’ (no duplo aspecto de tomar lugar e dar-se conta do lugar) como ato de aproximação, contacto, relação: como ato de des-cisão. É no ‘juntos’ que se re-para e repara”. (EUGÉNIO; FIADEIRO, 2013, p.225).

A posição [0] é a segunda que surge durante uma improvisação, ela ainda não consegue confirmar a direção da experimentação, mas tende a apontar possibilidades de direção para a próxima posição por vir - a posição [1] -, ou seja, indica a emergência da terceira posição do jogo. A posição [1] é a diferença que preserva a relação da relação.

Figura 3 - demonstração de jogo: posição [0]

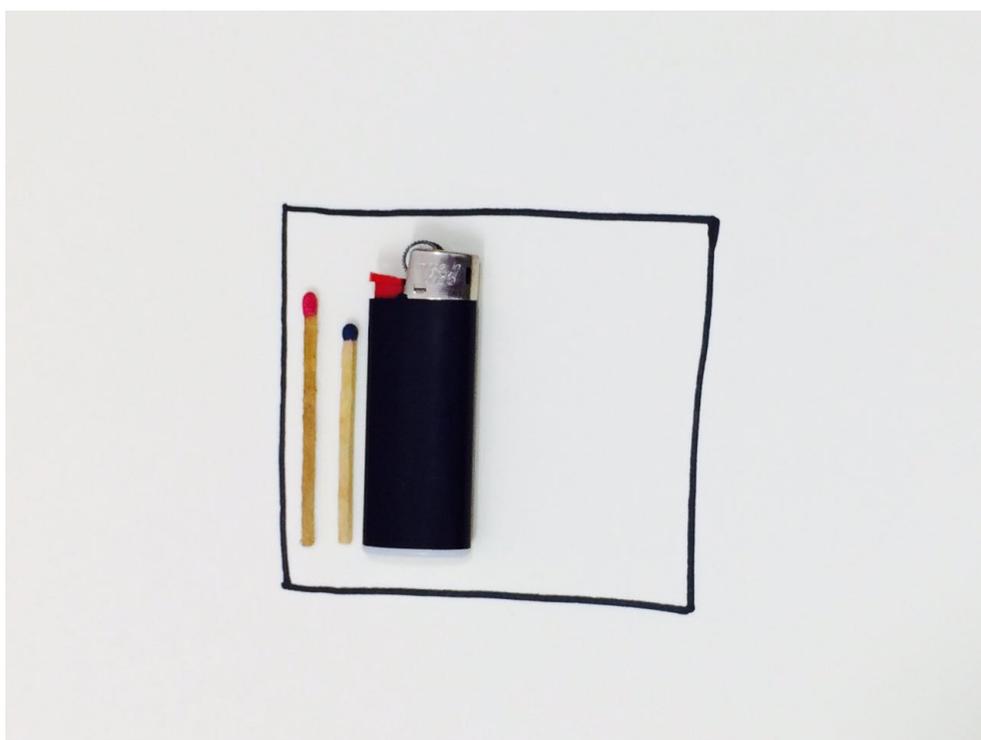


Fonte: Caderno de desenho da autora.

Quando o improvisador entra em relação com a relação construída entre a posição [-1] e [0] encontramos a posição [1], mas se ela estiver na probabilidade (hipótese) ainda é [0]. Podemos ficar durante muito tempo

num experimento sem sairmos do [0], o que indica que o grupo está com dificuldade de dialogar, o que é comum quando as pessoas estão mais atentas às posições isoladamente do que à relação que juntas elas produzem. Quando acontecem essas três primeiras posições [-1], [0] e [1] numa composição, emergem-se dois intervalos: [a] e [b].

Figura 4 - demonstração de jogo: posição [0]

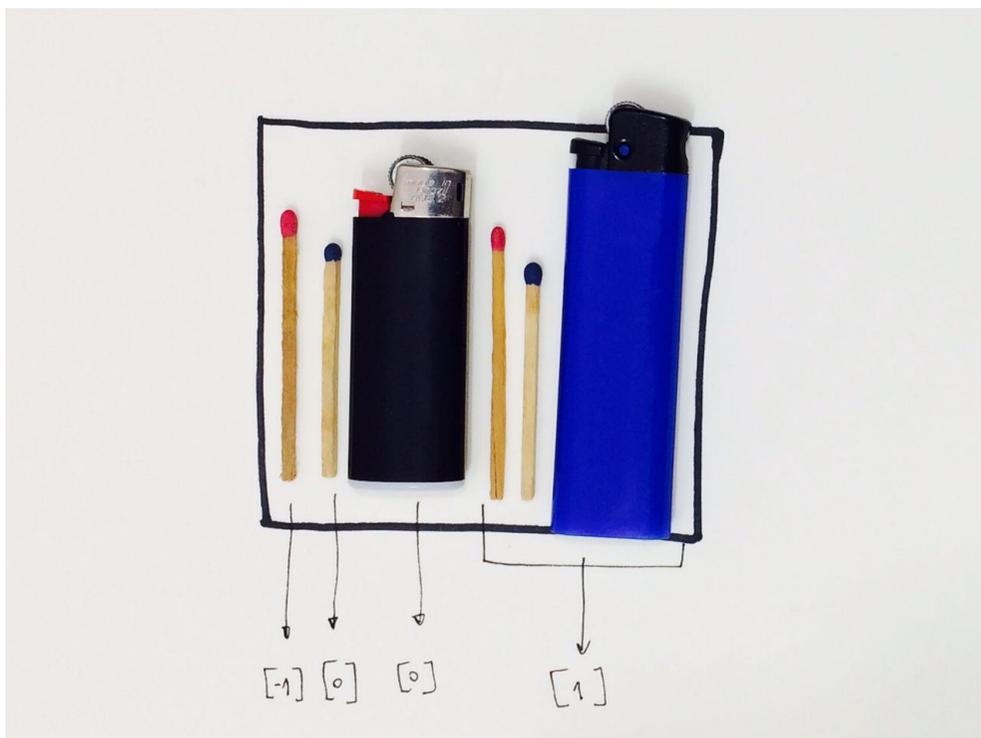


Fonte: Caderno de desenho da autora.

Neste exemplo, a terceira posição aponta o assunto “fogo” como direção a ser tomada e ignora a repetição do material, formato, espessura das primeiras posições. Por isso ainda não podemos dizer que a entrada do terceiro elemento é uma posição [1]. Ainda estamos no plano

hipotético, buscando um plano comum. Nestas circunstâncias os jogadores precisam reparar no acontecimento para gerarem uma quarta posição.

Figura 5 - demonstração de jogo: posição [1]



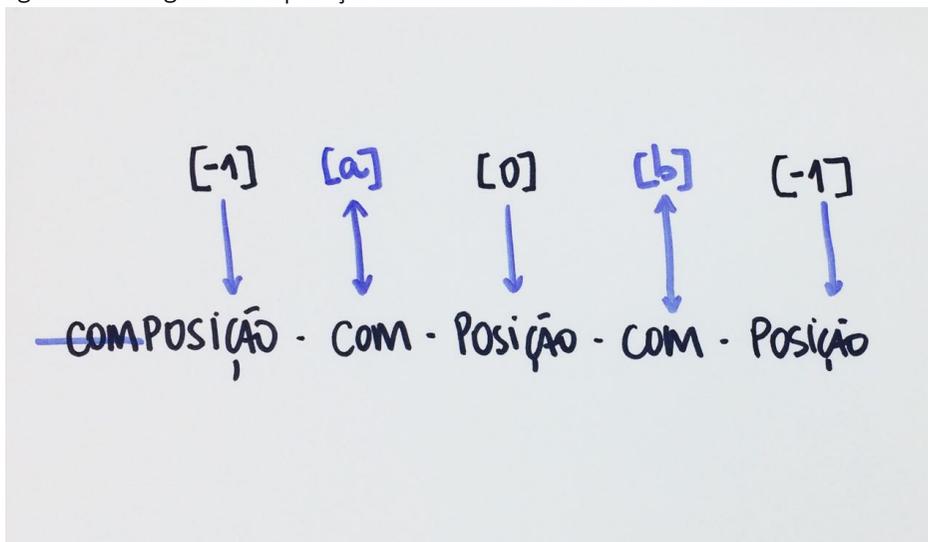
Fonte: Caderno de desenho da autora.

Agora acontece a posição [1]. Repare que os três elementos surgiram de uma vez só, o jogador que realizou essa posição considerou as primeiras: [-1], [0] e [0] como um único [0], e deste modo trabalhou na repetição olhando para a coisa como um todo e gerou a posição [1]. Aqui parece haver uma direção clara a se seguir, e neste caso, o próximo improvisador pode operar na repetição de todo o bloco de elementos:

fósforo[1], fósforo[2], isqueiro. É possível, no entanto, que alguém veja outro modo de dar continuidade à composição.

Para encontrarmos uma direção, precisamos dessas fendas e para consegui-las são necessárias as três primeiras posições. [a] e [b] não são posições escolhidas, não foram realizadas por um improvisador, mas resultam de uma ação e nascem em forma de frestas, são brechas entre posições realizadas que revelam relações. [a] e [b] são as linhas de força que tencionam a composição: [a] e [b] são “com”; [-1], [0] e [1] são “posições”, a conexão entre eles resulta em composição. Por isso Fiadeiro decompõem (ou compõem de outro modo) a palavra composição e inicia sua grafia pelo radical “posição”, já que para encontrarmos o “com”, a relação, é imprescindível a ocorrência de duas posições:

Figura 6 - diagrama de posições e intervalos no método CTR



Fonte: Caderno de desenho da autora.

Para se chegar à posição [1] de modo que ela fortaleça a composição, ou seja, que ela clarifique a direção que se está tomando, deve-se ler [b] e posicionar-se a partir de [b] e não a partir de [-1] e [0] como acontecimentos isolados. Encontra-se o plano comum quando lê-se as relações e as relações das relações. Isso implica a *disponibilizância* do corpo do improvisador no espaço-tempo de sua ação e em simultaneidade com a *disponibilizância* do próprio espaço-tempo. Trabalhar a partir da CTR demanda essa disponibilidade para perceber as possibilidades que emergem a partir do que há. Nesse sentido, o homem ordinário ao criar suas gambiarras com-põe intuitivamente, ele é capaz de identificar a potência das suas *disponibilizâncias* com as do contexto e, desse modo, produz relação (de relação).

A CTR, embora seja sobre “tempo real”, não é sobre resposta “imediate”, nem mesmo sobre lentidão, mas sobre desaceleração. Ela não é um pausar o tempo ou um modo de encontrar tempo no tempo. Por isso Fiadeiro (2016) sugere fazermos perguntas durante a improvisação, algo bastante contaminado pela ideia de *affordance*, para que não fiquemos preocupados em responder “o que é” determinada coisa, mas nos ocupemos em pensar “o que há?” em determinada coisa/relação/acontecimento. Para desvelar o que há é preciso tempo. “É preciso tempo para ‘não saber’. Só assim podemos inibir reflexos e padrões e só depois disso é que começamos a não saber” (FIADEIRO, Workshop, 2016, s/p)¹⁰⁹.

¹⁰⁹ João Fiadeiro em workshop de Composição em Tempo Real, ministrado na Companhia Olga Roriz em Lisboa, no dia 15 fevereiro de 2016. Programação no site do Atelier Real,

Ao perceber as *affordances* o que se descreve e percebe são as propriedades-possibilidades que o objecto oferece ou, para dizê-lo de uma forma mais precisa, que aquela relação contingente com o objecto nos oferece. As propriedades em causa emergem assim desta relação, não sendo por isso intrínsecas ao objecto. O mesmo acontece com as possibilidades. Estas não estão presentes “em si”, nem do lado de um suposto sujeito, nem do lado de um suposto objecto. A explicitação das *affordances* dá-se então através de um processo de *des-cisão*. É este que permite percebê-las enquanto potências de relação. Fora da *des-cisão* não são potências de relação que se percebem mas entes. Assim, a leitura que institui um sujeito e um objecto é somente um dos engates possíveis entre agentes de um acontecimento. (EUGÉNIO, 2013, s/p)¹¹⁰.

Para Fiadeiro (Workshop, 2016), a CTR consiste em “treinar para estar disponível ao acontecimento”. Esse pensamento compõe com as ideias de *disponibilizância* e *gambiarração*. Como vimos, a poética da *gambiarração* se compõe pelos modos operativos da CTR na medida em que faz parte do seu modo de se compor “estar livre para o acontecimento”. Há uma fronteira tênue entre treinar e não treinar, entre estar pronto e não estar, além de um sentido de precariedade que faz parte da lógica da *gambiarração*. Estar disponível ao acontecimento exige um treino refinado de leitura das *affordances*. Quando estamos preparados para trabalhar com elas, livramo-nos da necessidade de predefinir ou pré-coreografar e trabalhamos com os modos de encontrar relações e de

disponível em: <<http://www.re-al.org/2016/04/workshop-de-composicao-em-tempo-real-com-joao-fiadeiro-3/>>. Acesso em: outubro de 2016.

¹¹⁰ Verbete *Affordance*. Disponível em: <<https://magazineandlab.wordpress.com/2013/09/05/affordance/>>. Acesso em: outubro de 2016.

dentro delas, aquilo que nos propicia a composição de dispositivos que nos levarão à composição coreográfica.

A sustentação de uma composição (pelos modos da CTR) está totalmente vinculada ao entendimento de “relação”. Ela é a cola, a trama, aquilo que tensiona e mantém viva a composição. Fiadeiro (Workshop, 2016) afirma que “enquanto não há relação de relação só há virtuais”, só podemos imaginar hologramas de possíveis ações, uma vez que na CTR a ação implica um estado anterior à posição. Ação para a CTR é tudo aquilo que acontece “antes”, na pausa, na suspensão, na expectativa, a posição é a concretização desse estado de pré-ato. A ideia da posição é a de reter o impulso inicial que a ação possa oferecer. Quando estamos em ação, estamos num estado de elaboração de virtuais, construindo imagens mentais para possíveis posições. A partir do momento em que me posiciono diante do grupo e improviso, ou seja, quando compartilho com todos o que antes era invisível, realizo uma posição. A posição é atual, em tempo real - é o momento em que configuramos um possível e o tornamos real.

Na construção das instalações coreográficas, que abordarei no próximo capítulo *gambiarr[a]ções*, apropriei-me desses modos de fazer da CTR e também do M.O_AND. Muitas vezes conscientemente, propondo jogos de composição no grupo AND_SP ou mesmo em exercícios laboratoriais, sozinha, praticando o método, testando materiais, movimentos e espaços. Em outros momentos, as poéticas da CTR e do M.O_AND simplesmente aparecem no fazer, na repetição e na experimentação e aos poucos, é construída uma corporeidade. Como

afirma o próprio Fiadeiro (Workshop, 2016) “a CTR é uma ferramenta para se treinar a intuição”.

Na composição de uma instalação coreográfica, o método vai se compondo junto, ele é o processo que me leva à estruturação de um dispositivo. O próprio fazer da CTR é sobre as coisas aparecerem, serem vistas, serem explicadas, justamente quando se tem necessidade delas. E é por isso que considero a CTR uma ferramenta teórico-prática potente para o trabalho artístico, pois ela se faz no fazer, descobre sua poética na experiência e cria sua teoria à medida que os acontecimentos necessitam de nomes para se transformarem em conceitos. Há, portanto, coerência na sua proposição como método, prática, pensamento: teoria que emerge da prática que emerge da teoria que emerge da prática que emerge da teoria que emerge da prática...

A improvisação na CTR propicia um trabalho de repetição, assim como a repetição propicia a composição do trabalho. Vale explicitar: repetição aqui não significa cópia. Na repetição repetem-se as relações, os modos de fazer, que imprimem diferenças. Na cópia tenta-se copiar uma “forma”, ignorando-se os “entres” ([a] e [b]) que revelam os *modus operandi*. A cópia, ao contrário da repetição, tenta repetir uma posição ([-1], [0], [1]). Quando se trabalha neste plano é porque não foi possível perceber as relações, ou ainda, as relações de relações. É preciso, no entanto, estar atento à repetição para perceber quando ela está alimentando e potencializando a composição e quando ela provoca a sua morte.

Se como afirma Deleuze (2006, p. 119) “a diferença habita a repetição”, quando no trabalho compositivo operamos a partir da repetição, ou de um conjunto de repetições que está implicado numa posição, a diferença encontra-se inseparável. Quando gero a posição [1] numa composição, trago com ela um histórico das posições anteriores [-1] e [0] e por mais idênticas que [-1], [0], [1] possam ser, [a] e [b] serão sempre diferença, e ainda mais, serão sempre acidentais, pois são resultantes de como [-1], [0], [1] se relacionam, se com-põem.

As possíveis entradas em relação acontecem dependendo de cada indivíduo ou cada modo de ser, segundo Spinoza (2016) os corpos são coisas singulares que se distinguem entre si pelo movimento e pelo repouso. Ou como em Deleuze e Guattari (2008, p. 47):

Um corpo não se define pela forma que o determina, nem como uma substância ou sujeito determinados, nem pelos órgãos que possui ou pelas funções que exerce. No plano de consistência, *um corpo se define somente por uma longitude e latitude*: isto é, pelo conjunto dos elementos materiais que lhe pertencem sob tais relações de movimento e repouso. De velocidade e de lentidão (longitude); pelo conjunto dos afectos intensivos de que ele é capaz sob tal poder ou grau de potência (latitude). Somente afectos e movimentos locais, velocidades diferenciais. Coube a Espinosa ter destacado essas duas dimensões do Corpo e de ter definido o plano de Natureza como longitude e latitude puras. Latitude e longitude são os dois elementos de uma cartografia.

Um acontecimento, uma posição que surge na improvisação, é (pode ser) um afeto para aquele que nele repara. Portanto, a composição se dá no como os indivíduos se afetam mutuamente e se colocam em

relação com suas afetações; para isso, é preciso lidar com o “como se colocar com” dentro do possível, dentro da elasticidade das coisas. Essas ideias se comunicam com a *affordance*, pois em todas há o compromisso com o encontro, com o quanto cada ente se disponibiliza para o(s) encontro(s).

Na CTR constrói-se um mapa próprio que mostra os relevos e localizações de posições e relações durante a composição. A proposta do sistema de CTR é de que ninguém o controle. O trabalho se dá em repetições de ações, posições, sem intenção finalista, por isso é importante que não tenhamos medo que a nossa imagem mental (nosso holograma, nossa ação, nossa intenção) não aconteça. Com frequência aquilo que imaginamos não acontece. O importante é trabalhar para que essa imagem aconteça apesar do risco e precariedade que o entorno possa nos oferecer e aceitar, caso ela não seja a mais potente para a situação presente, que ela não precisa ou não deva acontecer.

Essa complexidade da CTR emerge principalmente da ideia de tempo real e diz de como o corpo opera no limiar de teatralidade e performatividade, como ele trabalha com técnica e intuição ao mesmo tempo. Há uma dimensão performativa na ideia de tempo real, que para Fiadeiro (Entrevista. 2015, s/p) “[...] é o corpo em acontecimento, em ato. Não é um objeto, não é um tabuleiro, não é um projeto, nem é a observação da vida a acontecer, é o próprio corpo a acontecer e tu enquanto acontece olhas para o teu corpo que acontece enquanto acontece”.

1.1 o acidente

Não há chão sem acidentes, rachaduras, cicatrizes de historicidade. É na rachadura e no seu vazio plenamente potente, é no acidente que todo chão sempre já é, que o sujeito político surge porque nele escolhe o tropeço [...].

André Lepecki

A emergência de um acidente numa composição não significa que algo ruim ocorreu, tampouco algo bom, mas que algo inesperado veio ao nosso encontro. Na *gambiarração*, diferentemente do contexto em que Feuillet¹¹¹ cria a noção de coreografia, por “acidente” compreende-se uma possibilidade de abertura para entrar em relação (no caso entrar em relação com a situação accidental). O acidente é um encontro no presente e de acordo com Katz (2005, s/p)¹¹² “a dança não se subtrai a acidentes”. Operando a partir do acidente, nos permitimos reparar no entorno, nas *affordances* e, assim, compor com as *disponibilizâncias* vigentes na relação entre corpo e ambiente. O acidente é o que propicia começar-se pelo meio, segundo Eugénio:

O acidente, como fenômeno de emergência disruptiva do caminho ou direção em curso, manifesta-se em dois tempos: do instantâneo do encontro de um mundo que se simpatizou conosco e da notícia de um fora [...]. A

¹¹¹ Ver mais sobre Feuillet no tópico 0.4.1: a gambiarração tensionada por noções coreográficas.

¹¹² Texto de apresentação do livro. KATZ, Helena. *Um, dois, três*. A Dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: Helena Katz [fid Editorial], 2005, s/p.

percepção do acidente é perspectivista e assinala o encontro entre duas posições que, de súbito, passam a compartilhar uma mesma temporalidade. O acidente, assim, é fenômeno consequente a uma co-incidência, de uma entrada em simultaneidade – ou em zona clara partilhada – de duas ocorrências que até então se desenvolviam na zona escura uma em relação à outra. (EUGÉNIO, 2013, s/p)¹¹³.

A criação de uma gambiarra emerge do reparo em um acidente, no sentido de notá-lo. E se configura em um reparo, no sentido de concertá-lo. Não é possível localizar, deste modo, um ponto inicial ou matriz primeva; o acidente está no plano da casualidade. Reparemos mais uma vez na gambiarra como resultante de algo inesperado, precário: podemos dizer que seu modo de começar é pelo meio, a partir de diversos possíveis acidentes e possíveis soluções provisórias que se formulam nos encontros contingentes.

Lidar com uma composição desenhada por acidentes implica lidar com o presente, sempre em transformação. O acidente em si é um presente: ao se realizar no tempo presente e surgir de modo inesperado. O homem ordinário criador da gambiarra é um errante que realiza uma experiência única em determinado espaço-tempo. Ele encontra o acidente acidentalmente e ativa modos de usar e de fazer desprovidos de regras predeterminadas. Neste processo, virtualidades são atualizadas.

A poética da *gambiarração* acontece, nesta pesquisa, em criações de tipo instalações coreográficas, que se formulam pelos modos

¹¹³ Glossário AND mag. Verbete: Acidente. Disponível em:

<<https://magazineandlab.wordpress.com/2013/09/05/acidente/>>. Acesso em: dezembro de 2016.

operacionais da gambiarra. A composição se dá num pensar-fazer a relação com os afetos: o imprevisto e o improvisado, com o planejamento em tempo real, com o agenciamento de acidentes e com modos de reparo. Há um interesse no funcionamento maquínico¹¹⁴ da gambiarra para então criar-se a *gambiarração*. Podemos pensar que a *gambiarração* acontece na própria tensão entre corpo e espaço-tempo, ou de outro modo, ela é essa tensão. É, portanto, dessa tensão espaço-temporal que ela emerge e se faz, transformando acidentes em encontros e ajustando as *disponibilizações* destas instâncias. Dessa maneira, (re)inventa, no próprio fazer, modos circunstanciais de se relacionar.

Existe um processo de contra-efectuação no aparecimento do acidente: nós só podemos dizer o que ele é no momento em que este se efectua, atingindo o plano cronológico. Antes disso, o acidente ainda é disforme. O acidente dá-se primeiro no plano do Aion, da potência e, quase instantaneamente, porque nos damos conta, instala-se e efectua-se, tornando-se parte do tempo cronológico. O plano do chronos é onde se dá o acontecimento, é o plano do comum a todos os agentes. (EUGÉNIO, 2013, s/p.)¹¹⁵.

O acontecimento inesperado pode apontar uma relação de composição ou de decomposição com o trabalho. Como se lida com o evento, irá dizer da direção que ele irá tomar. Uma decomposição é também uma forma de composição, pois é também da ordem da experiência, deixa-se de compor com um para compor-se com outro. Não

¹¹⁴ O agenciamento maquínico, segundo Deleuze e Guattari (2008) está relacionado com o que as coisas podem, mais do que com o que são.

¹¹⁵ Disponível em: <<https://magazineandlab.wordpress.com/2013/09/05/acidente/>>. Acesso em: outubro de 2016.

há nesse modo de operar como detectar formas, mas sim uma direção de uma relação para produzir uma composição. As descobertas se dão na duração do processo porque só acontecem pela experimentação, se já se sabe de antemão com quais formas se quer trabalhar, não podemos dizer que é uma operação conectada com a *gambiarração*.

1.1.1 o reparar

Re-parar: voltar a parar lá onde o acidente irrompe e nos interrompe.

Fernanda Eugénio e João Fiadeiro

Agora uma paragem para pensar-fazer o “reparar”, deixar que a observação prolifere e tateie modos de fazer. O ato de parar para ver melhor, ajustar, está totalmente conectado ao processo que nos leva a entrar em contato com um afeto. Para tanto, precisamos aceitar que o afeto emerge do encontro e, assim, não há sentido nesse modo de compor em pensar num início ou predeterminar-se um momento inicial do trabalho. Ao repararmos e acolhermos o acidente, buscamos as relações em estado de potência, pois “ao reparar, não se descrevem coisas, *entes*, mas o que está entre elas” (EUGÉNIO, 2014, s/p). O estado de reparo está conectado com as possibilidades relacionais existentes nas coisas, portanto, com as *disponibilizações* que existem entre os entes presentes em cada relação. Eugénio e Fiadeiro observam que:

Os modos operativos que mais praticamos, por diferentes que sejam, raramente partem do “fator de

situação" do meio: articulam-se todos pelo fim e variam tão somente no modo como o entendem. Se o situam no futuro, colocam-nos para começar pelo "fim-finalidade": objectivo, meta ou expectativa. (EUGÉNIO; FIADEIRO, 2013, p. 223).

Ao parar para olhar, parar para reparar, encontra-se um estado de ação. A composição que se dá por meio da *gambiarração* investiga modos de se chegar lentamente à representação e não de compor algo a partir dela, assim como na proposta da *secalharidade*. Uma ação ordinária e a repetição dela constroem uma dramaturgia para o corpo imbricado na pesquisa das *disponibilizâncias*, uma relação que se dá no fazer enquanto se busca modos de propiciar movimentos, pausas, encaixes ao ambiente em simultâneo aquilo que ele está proporcionando para a composição.

Ao considerar o estado de reparo como ação, as fronteiras entre real e ficcional, entre artista e espectador, assim como tantas outras, tornam-se turvas e passam apenas a delinear certas diferenciações e não mais a delimitar acontecimentos e atitudes que precisam ser tomadas. O reparo é mais que uma ferramenta compositiva, é um estado fundamental para a feitura de uma gambiarra e exige a percepção das direções do acontecimento. Quando ativamos este estado, podemos perceber que a "[...] cada vez que acontece um *acidente* é necessária uma tomada de decisão, é preciso parar, re-parar e reparar. Há uma dimensão iterativa no reparar" (EUGÉNIO, 2014, s/p)¹¹⁶, que o transforma a cada novo reparo e consequentemente modifica a composição como um todo.

Artigo sobre o conceito-ferramenta *Reparar*. Disponível em: <http://magazineandlab.wordpress.com/2014/05/21/reparar/>. Acesso em: janeiro de 2016.

Na gambiarra realizada no dia a dia, o reparo também ganha um sentido muito forte de ajuste. Repara-se que algo precisa de um ajuste, repara-se como esse ajuste pode ser realizado, quais os meios e as ferramentas disponíveis e, por fim, realiza-se um reparo tal qual um conserto. Como em Certeau (2012, p. 35), em que “[...] para ler e escrever a cultura ordinária, é mister reaprender operações comuns e fazer da análise uma variante do seu objeto [...]”, nos aproximamos da questão da gambiarra, como um modo de revisitar algo que nos é comum no cotidiano e por isso, essa ordinariedade nos passa despercebida. Para tanto, propomos um exercício de re-paragem sobre as mais variadas formas de se realizar uma gambiarra como prática que envolve aguçar a percepção não somente na materialidade, mas principalmente na operosidade da gambiarra.

Reparar é o caminho do meio entre o olhar e o ver. [...] É um processo de investigação. Como conceito operativo tem a sua origem na dimensão descritiva dos procedimentos do trabalho etnográfico. O etnógrafo nota, dá-se conta, está atento aos pormenores e aos detalhes que fazem a paisagem global. Não deixando de ver o conjunto, desfragmenta-se o que aparece como dado e desenvolve-se a capacidade de perceber como ele é constituído. “Desfragmenta-se” e não “fragmenta-se”: a atenção ao detalhe, aos fractais e às relações que compõem uma paisagem global não identifica micro-identidades. A continuidade que compõe a paisagem global não é desfeita. (EUGÉNIO, 2014, s/p).

Essa qualidade de fazer da gambiarra na vida cotidiana nos chama a atenção e aos poucos ganha um novo sentido nesta pesquisa. Ao repararmos num ordinário, o deslocamos de uma zona de invisibilidade

para uma zona de evidência, de prioridade. Numa zona de afeto, a gambiarra passa a ser um modo de fazer, um tipo de composição, desenhada no corpo. A principal questão é como lidar com essa lógica na duração do processo compositivo para tomarmos o *meio* como lugar de trabalho. Para Eugénio e Fiadeiro (2013, p. 223) “[...] não é habitual e, parecendo simples e mesmo óbvio - já que estamos sempre ‘a meio’ ou ‘em meio’ de qualquer coisa e viver é sempre gerúndio - tendemos antes a começar pelo ‘fim’”.

Começar pelo fim não é só uma questão temporal, mas define também um modo de operar linear e causal na fórmula de um começo-meio-fim, entendendo o fim como *telos*, do grego finalidade, objetivo. Em modos de operar desse tipo “[...] há pouco ou nenhum espaço para aquilo que não seja esperado e sabido. O imprevisível, se e quando aparece, não consegue ativar senão o mesmo jogo do saber” (EUGÉNIO; FIADEIRO, 2013, p. 223).

O reparo, ao invés de negar, acolhe acidentes. A gambiarra é trabalho feito do acidental. A *gambiarração* tem como afeto a poética da gambiarra. Na gambiarração está implícito o reparo, é parte da sua ação, é um estado de trabalho um modo de fazer que exige uma constante atualização do re-parar, pois re-parar é atualizar.

1.1.2 o plano

Um platô está sempre no meio, nem início nem fim. Um rizoma é feito de platôs.

*Denomino partilha do sensível o sistema de evidências que revela, ao mesmo tempo, a existência de um **comum** e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um **comum** partilhado e partes exclusivas.*

Jaques Rancière

Parto da noção de *plano* estruturada pelos jogos de composição de CTR e do M.O_AND, na qual a construção do plano é partilhada. O plano comum dá-se em espaço-tempo compartilhado. Ele é acontecimento que emerge do encontro de uma direção partilhada por aqueles que estão construindo o plano. Enquanto cada envolvido na composição apontar para uma direção não há plano comum, mas quando o encontro acontece, forma-se uma superfície, as composições tomam corpo e o plano transforma-se na situação (ou nas situações) que permite (m) que cada realidade seja produzida porque foi descoberta, porque percebeu-se as relações. O plano se dá na medida em que a composição se estrutura e não antes, organizando suas próprias dobras, rugosidades, relevos, curvas. Com base no que foi dissertado no tópico 1.0.2 *o método*:

Temos então uma primeira relação entre duas posições; uma primeira com-posição. Dela, mais uma vez, emergem novas *affordances*, um pouco mais complexas de serem reparadas, porque já não se trata de reparar no que uma posição autônoma oferece, mas na relação

entre posições autônomas, naquilo que sustentam em co-dependência, na ambiência entre elas. O nosso trabalho, aqui, é o de encontrar uma brecha para estabelecer uma relação com esta relação: a Terceira Posição será, assim, simultaneamente a Segunda Relação. "Relação de relações", o que equivale dizer: entrada em plano comum. (EUGÉNIO; FIADEIRO, 2013, p. 227).

Tanto na CTR quanto no M.O_AND, utiliza-se a tática laboratorial de constituir-se um quadrado no chão, numa mesa, parede etc., pois, independentemente de onde se inicia, faz-se importante a construção de uma margem, de bordas, nas quais delineiam-se os limites da feitura da composição. Isso acontece apenas em termos de investigação; é claro que na construção de uma performance, ou de qualquer obra artística, a tendência é que essa linha desapareça. As figuras de 1 a 5 ilustram essa ideia como exemplo de um início de jogo de composição.

A diferença que se nota entre os dois modos operativos é que no M.O_AND a tendência é de que o "quadrado" seja pequeno, 1m² em média, e que as relações aconteçam com objetos. O corpo não entra completamente, em geral, apenas as mãos. Dizemos que essa é uma escala maquete do jogo, na qual o corpo posiciona-se fora da fronteira dos acontecimentos e pode repará-los com uma visão panorâmica.

A totalidade do plano comum encontra-se na membrana variável e permeável criada pela relação entre as partes e não em algo - um modelo, uma ideologia, uma imagem unívoca - que englobaria toda a experiência e fixaria uma concordância. Na CTR, o quadrado é uma representação visual, uma imagem geométrica e aritmética desta membrana que circunscreve um dentro e um fora circunstanciais. O

dentro e o fora dão a circunstância da direção comum. Partilhar um plano é então estabelecer uma relação de contemporaneidade e partilhar um mesmo território. O seu interior equivale à partilha temporária de um conjunto de referências presentes no *acontecimento*. Esta partilha está em equilíbrio meta-estável pois algum equilíbrio é necessário senão não se chega a constituir um plano. No entanto, esse equilíbrio não é inteiramente estável pois não dita uma ordem ou uma regra que sedimenta o que é dito como comum ou não. (EUGÉNIO, Plano, 2013, s/p)¹¹⁷.

Na CTR, em geral trabalha-se com o quadrado grande, para que os corpos entrem no espaço delimitado para improvisarem, neste caso, corpos oscilam entre sujeitos e objetos da ação. Quando inseridos no espaço de improvisação estão sujeitos ao que o acontecimento exige - isso faz parte do plano comum de ação. Quando a comunidade presente na composição encontra sua direção, esta deve ser alimentada por quem está dentro ou fora, lembrando que estar fora não é sinônimo de passividade, pois o espectador é o mesmo que performer. Os graus de potência de ambos não variam, o que altera é o espaço e o tempo: ora posso propor uma ação de dentro, ora de fora, ora minha ação é perceber que a composição não precisa de mim, sendo que a ausência neste caso é repleta de presença.

Todo o trabalho na CTR procura estabelecer um *plano* que emerge de uma *direção* partilhada e é por isso que ele se torna comum. Só se entra em *acontecimento*, em *composição*, quando emerge uma *direção* partilhada. Assim, a emergência do *plano* não equivale

¹¹⁷ Artigo sobre o conceito-ferramenta *Plano*. Disponível em: <https://magazineandlab.wordpress.com/2013/09/05/plano/> Acesso em: janeiro de 2016.

à emergência de uma concordância ou à obediência a uma autoridade que o preceda. Não se trata de acatar ou de reproduzir um modelo – tal, a acontecer, seria a morte do *plano* por efeito de loop. A simultaneidade espaciotemporal do plano comum está implicada numa co-incidência das diferenças e não no cultivo do igual. Trata-se de um todo distributivo, feito da distribuição e da modulação singular, *diferenças*, por cada agente implicado no *acontecimento*. O *plano* é feito de linhas singulares tecidas por cada agente presente ao *acontecimento*. Assim, não se partilha uma propriedade comum mas uma tendência e uma *direcção* que nos transporta por diferentes alturas espaciotemporais. (EUGÉNIO, Plano, 2013, s/p).

A *gambiarração* se apropria dos dois tamanhos de escala de trabalho no seu fazer e compreende que na escala menor (maquete/tabuleiro), atualmente a mais utilizada pelo M.O_AND, acontece o estudo, a (re)paragem para se (re)pensar. Na escala menor opera-se num tempo com altos graus de ficção e podemos congelar a composição, fazê-la correr pra frente ou para trás, por exemplo, pois estamos lidando com seres inanimados. A circunstância laboratorial do estúdio nos permite tais operações, trata-se do tempo do estudo e da investigação.

Na escala ampliada existe uma relação direta com o tempo real; há uma urgência que a improvisação instaura e expõe. Nesta escala percebemos as acelerações corporais, momentos em que perdemos a oportunidade de interferir ou em que deveríamos ter deixado a improvisação acontecer livremente, sem a nossa interferência.

O plano, na ótica da gambiarração, se formula a partir dos dispositivos de criação, pois ele é uma relação que compõe direções da composição. Com o tempo, as experimentações tornam-se repetições de

modos de fazer que nos apontam possíveis dispositivos de criação. O M.O_AND propõe esse trabalho sempre em coletivo, explicitando a ideia de posição-com-posição. Encontrar o plano comum num grupo é desenvolver uma “língua própria”, não antes definida e agora experienciada e por isso produtora de noções comuns. Para afinar esse encontro, a *affordance* se faz extremamente importante, pois só procurando perceber as relações das relações é que o coletivo pode fazer suas posições coincidirem. Enquanto cada um insistir em operar a partir da sua própria posição, esta tende a perder a força e a deixar de ser um conector relacional.

1.1.3 a repetição

Pode-se sempre ‘representar’ a repetição como uma semelhança extrema ou uma equivalência perfeita. Mas passar gradativamente de uma coisa à outra não impede que haja diferença de natureza entre as duas.

Gilles Deleuze

Aqui pensamos a repetição como uma ação singular que se dá no e pelo corpo, um fazer que não é da ordem da semelhança ou da igualdade, pois cada vez que uma ação é repetida, ela exprime diferenças. Repetição não é o mesmo que cópia ou reprodução, tratamos da repetição de um modo de fazer. Quando se repete uma ação nas

composições coreográficas aqui criadas, se repetem relações, conjuntos de acontecimentos e não posições isoladas¹¹⁸. Fiadeiro, o criador do método de composição, afirma que “a CTR é sobre repetir, não copiar” (FIADEIRO, Workshop, 2016, s/p).

É comum que o artista no seu fazer, no âmbito da criação, deseje produzir diferenças, inovar, sair da “mesmice”, mas um modo de operar é deixar que a própria composição gere diferença por meio da tática da repetição. A dança contemporânea, ou nas palavras de Lepecki (2013), *a dança experimental contemporânea*, apropria-se muito do recurso da repetição, ela está sempre se refazendo, reconstruindo, traduzindo, se reinventando com aquilo que foi inventado. Poderíamos, talvez, pensar em uma espécie de economia sustentável para a dança contemporânea, em que os modos de fazer apontam para a política da re-existência?

Esses, possivelmente, seriam modos de compor conectados com a vida e as potências da obra em primeiro plano, assim como no *re-enactment* que, segundo Lepecki (2013, p. 120), sobrepõem-se “[...] o plano do desejo da obra ao plano da vontade autoral do coreógrafo” no qual não se recria uma obra passada, uma dança que já foi: “O *re-enactment* atualiza virtuais e concretos da obra-que-já-foi mas que ainda age e por isso ainda é” (LEPECKI, 2013, p. 120).

Nas composições desta tese, as *gambiarr[a]ções*, a repetição é um recurso compositivo e intencional, um procedimento, e a resultante é sempre permeada pela diferença. O dispositivo que ativa a seguinte

¹¹⁸ A diferença entre repetir uma posição e repetir um conjunto de relações está descrita no tópico *o método 1.0.2*.

sequência: deslocar-se 10 metros de distância sobre um papelão utilizando o máximo de apoio do corpo no chão, pode parecer ser uma construção uniforme, um mesmo acontecimento, mas é na experimentação que o corpo descobre uma relação com o papel, o quanto pode deslizar, o quanto de atrito a relação pele-papel gera, e desse modo, ao fazer o “mesmo”, é surpreendido com o “novo”, com os acidentes que vão emergindo da relação. Gouvêa afirma que:

A experimentação é um meio de provocar o surgimento da diferença na dança do improvisador, um meio de investigar a composição de movimentos, mas também de possibilitar que o aprendizado se dê em condições que respeitem a natureza deste acontecimento paradoxal, diminuindo as distâncias entre a preparação e a realização de uma improvisação de dança. (2012, p. 121-122).

Repetir faz parte dos processos corporais de aprendizagem, repetimos na nossa vida cotidiana, o tempo todo, as crianças sabem fazê-lo ainda melhor. Quando estamos improvisando, as repetições surgem com variações, como no exemplo do deslocamento sobre os 10 metros de papelão. A repetição pode ser vista no deslocamento sobre uma mesma superfície e no modo de se deslocar, mas é nessa repetição, e diante das dificuldades que ela irá impor no espaço-tempo da ação, que se descobre ou se inventa o modo de fazer que propicia (*afford*) diferenças. Segundo a coreógrafa Helena Bastos (2003, p. 26), “[...] o corpo se organiza repetindo e inventando” e no meu entendimento, ao repetir (re)inventa, já que esse repetir contém diferença.

Para Deleuze (2006, p. 51), “[...] o interior da repetição é sempre

afetado por uma ordem de diferença” e por isso não pode ser tomada de modo generalista como igual ou semelhante, mas é sempre singularidade. Um corpo que cria sua dança experimenta doses de repetição que se singularizam na intensidade da sua ação. No processo criativo das *gambiarr[a]ções* utiliza-se da repetição como recurso, ou ainda, como modo de fazer.

CAPÍTULO [2]

gambiarr[a]ções: um memorial de experimentos e composições

2.0 *gambiarração*: que chão é esse que eu danço?¹¹⁹

Pergunta éticopolítica para o plano de composição da dança contemporânea: Que chão é esse que eu danço? Em que chão quero dançar?

André Lepecki

A poética da *gambiarração* implica num lidar com o que se tem. Para isso é preciso reparar com precisão no que se tem. Identificar, como em Certeau (2012), uma maneira de caminhar, que é também uma maneira do fazer das coisas. Essas maneiras de fazer são práticas, que nesta pesquisa se organizam em poéticas coreográficas. Este capítulo se atém em apresentar as *gambiarr[a]ções* como poéticas compositivas em dança contemporânea. Não há um ponto de partida para uma composição, mas múltiplos. Esses pontos posicionados uns com os outros formam uma superfície, um plano, dão textura ao texto e à dança. Pouco a pouco o plano forma relevos, torna-se terreno. Um terreno que propicia (*afford*) caminhar, pular, rolar, rastejar e é claro: improvisar, dançar, compor!

Neste capítulo, a abordagem será poética. Apresentarei os modos pelos quais as instalações coreográficas e outros experimentos foram compostos. Encarar o estúdio vazio é como encarar o papel em branco¹²⁰. É em primeiro lugar saber que ambos são ficção, o vazio e o branco. É

¹¹⁹ Este capítulo pode ser lido, do mesmo modo que os anteriores, junto ao volume *poética dançada* - o capítulo [3]. A proposta é que as poéticas aqui explanadas possam ser lidas e também experienciadas por meio das imagens que compõem o último capítulo. Elas são um texto das experiências e das composições que se dão no meu corpo e em outros corpos e trabalhos que me afetaram nesse processo.

¹²⁰ Esta pesquisa não trabalha com a hipótese da "tábua rasa" ou de "papel em branco" como propunha o filósofo John Locke (1632-1704). Pelo contrário, entende-se que natureza e cultura coconstroem corpo e pensamento. Ver: PINKER, Steven. *Tábua rasa*: a negação contemporânea da natureza humana. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

buscar através de um estado de percepção do corpo, pequenas frestas, entranhas, nervuras, rachaduras... é buscar em diferentes relevos, uma oportunidade para nos agarrarmos e começarmos algo que está sempre em meio a algo, como encontrar ramificações do *rizoma*. Como perceber o ambiente? Ou seja, como perceber o que as superfícies do espaço em que nos encontramos nos oferecem simultaneamente ao que nós, enquanto superfícies de outra natureza, oferecemos a elas?

O filósofo Vladimir Safatle (2015, p. 43) diz que “[...] saltar no vazio talvez seja atualmente o único gesto necessário [...] nunca foi nem será inerte”. Por mais que não passe de uma abstração, só é vazio enquanto lidamos com os invisíveis nele presentes de forma invisível. Do mesmo modo, a gambiarra que passa despercebida na rua é um fazer ordinário que, ao ganhar visibilidade, torna-se extraordinário. A singularidade de sua feitura faz da gambiarra uma composição de legítima complexidade, mas que se desdobra de atos de simplicidade.

André Lepecki (2013) é um artista e pesquisador que pensa e produz a sua dança como um metacampo construído, definido e desmanchado a cada novo fazer, a cada nova peça que se dança. Para tratar das questões de composição em dança contemporânea, Lepecki (2013) rejeita possíveis ranços de um entendimento, instaurado por Feuillet no fim do século XVII, do que é o chão da dança. A ideia de que o chão por onde se dança se faz em um duplo movimento, ou seja, há inicialmente o plano bidimensional da folha de papel, que para Feuillet era o espaço onde desenhava-se verdadeiramente a coreografia, ato anterior à execução da dança; e há o rebatimento desta ação na

tridimensionalidade da sala de dança, o espaço onde finalmente os corpos estariam presentes e, deste modo, achata-se novamente o corpo presente, tal qual o corpo antes desenhado no papel.

Em contrapartida a este chão bidimensional achatado na tridimensionalidade da sala e do palco e a essa ideia de coreografia, Lepecki propõe “uma dança aberta para a política do chão”:

No terreno mais liso, no espaço mais neutro, no plano mais aplainado, tocos de corpos que foram negligentemente enterrados, descartados, esquecidos pela história e seus algozes, brotam do chão – emperrando os nossos passos, provocando desequilíbrios, quedas, paragens ou movimentos cautelosos; ou então gerando uma necessidade de nos movermos a uma velocidade alucinante, ou em permanente ziguezague, porém *atenta* e *cuidadosamente*. Difícil dançar nesses terrenos que apesar de lisos e lustrosos, volta e meia expulsam uma matéria-fantasma (o fato de por vezes não a vermos não quer dizer que não exista e aja) fazendo-nos escorregar para além da intencionalidade coreográfica. Uma dança aberta para a política do chão é uma dança aberta para aceitar e experimentar com os efeitos cinéticos das matérias-fantasmas, que interrompem a ilusão de uma dupla neutralidade, a do espaço e a do nosso movimento nele. Pergunta éticopolítica para o plano de composição da dança contemporânea: Que chão é esse que eu danço? Em que chão quero dançar? (LEPECKI, 2013, p. 114-115).

Com a intenção de dançar por um chão no qual haja *affordance* suficiente para um fazer-dizer¹²¹ que construa uma prática-teórica, me

¹²¹ Como num pronunciamento “[...] performativo (aquele que se produz enquanto ação de linguagem); linguagem como uma articulação produtiva e não apenas reprodutiva” (SETENTA, 2008, p. 20).

preocupei em ativar um olhar etnográfico para os *espaços de apropriação*¹²² pelos quais passei e habitei. A *affordance* está evidentemente para além de uma assimilação exclusivamente teórica e, nesse sentido, o trabalho de Composição em Tempo Real proporciona a realização de jogos práticos e experiências corpóreas baseadas em como nos posicionamos com o outro, como nos relacionamos a partir de uma posição que outro corpo ou coisa efetua.

O exercício de “re-paro” (abordado no capítulo anterior) dessas ocupações e fazeres proporcionou as composições, que serão o corpo deste capítulo: [1] experimentos realizados com *Grupo de Composição AND_SP*, por mim coordenado, incluindo uma mostra de processo que aconteceu em 2014; [2] a experiência como performer nos trabalhos *Esculturas Breves* e *Brevidades*, dirigidos e concebidos pela coreógrafa Helena Bastos entre 2014 e 2017; e, por fim, [3] as instalações coreográficas: *gambiarr[a]ção #1 -- trânsito tátil revela trânsito sonoro*; *gambiarr[a]ção #2 -- entre*; *gambiarr[a]ção #3 -- das fronteiras aos limites* e *gambiarr[a]ção #4 -- munição poética*.

A questão mais relevante dessas experiências está em como compor tendo como dispositivo de composição, o que definimos aqui por processo de *gambiarração*. Já não era possível trabalhar com o conceito de *gambiarração* e ainda assim pensar em origem, visto que a *gambiarração* parte de algo que está em meio a algo, não tendo um ponto de partida prévio ou finalista. Então, o trabalho estava concentrado, a princípio, em operar nessa tensão: Como se vai ao

¹²² Espaços onde estabeleci relações para a composição das instalações coreográficas.

encontro do acidente sem antecipadamente manipular a experiência?

Safatle nos ajuda a pensar esta pergunta:

A boa questão talvez não seja onde está o que não encontramos, mas se não devemos parar de procurar o que nunca se entregará a quem se deixa afetar apenas de forma parálítica. (SAFATLE, 2015, p. 43).

Para ir ao encontro dos afetos era preciso parar e re-parar sem paralisar. Ou de outro modo: era preciso estar aberto e simultaneamente atento e desatento aos objetivos. Dar tempo e espaço para afetar-se. É em meio a essa noção de reparar que a prática etnográfica se revelou: ver “o que há” para “trabalhar-se com”. Encontrar um “dispositivo de apropriação” para que a composição possa emergir como os corpos fantasmas, citados por Lepecki, provocadores de quedas e de pausas.

Com o propósito de gerar procedimentos de composição para a dança, parto da gambiarra[coisa] para chegar à gambiarr[ação], entendendo que o processo de composição da gambiara pode ser percebido como um modo de fazer, que também pode ser realizado pelo corpo e no corpo. Assim, torna-se possível uma apropriação corporal, uma “ação gambiarra” ou um “modo operativo gambiarra” para o corpo. Uma *gambiarração*.

2.1 grupo de composição AND_SP

Em 2013 dei início à coordenação de um Grupo de Composição, com encontros semanais regulares, no espaço Tendal da Lapa¹²³, na cidade de São Paulo. Neste período trabalhei em parceria com a artista Naiá Delion, que havia acabado de passar por uma experiência de residência artística supervisionada por Fernanda Eugénio e João Fiadeiro, com Modo Operativo AND – M.O_AND, junto ao Atelier Real em Lisboa. Neste espaço desenvolvemos jogos de criação a partir do M.O_AND¹²⁴ articulados às nossas referências em dança, performance, tecnologia, artes visuais, entre outros – dependendo dos frequentadores do grupo. As pessoas que apareciam ainda estavam tentando descobrir que tipo de trabalho era aquele e as frequências eram bem instáveis.

Em 2014 Naiá precisou abandonar o grupo e eu migrei os encontros para o Condomínio Cultural Mundo Novo¹²⁵, assumindo uma nova configuração de espaço e de grupo. Entre 2014 e 2015 criamos em âmbito teórico-prático, pois assumimos uma postura de grupo de estudos,

¹²³ O Centro Cultural Tendal da Lapa pertence à subprefeitura da Lapa. É um espaço dedicado às práticas artísticas, com diversas aulas gratuitas e espaços para ensaios. Disponível em: <<http://tendaldalapa.blogspot.com.br/>>. Acesso em: novembro de 2016.

¹²⁴ Neste período Fiadeiro e Eugénio atuavam como colaboradores e decidiram chamar o trabalho que praticavam juntos de Modo Operativo AND. Fiadeiro deixa de utilizar o termo Composição em Tempo Real em favor do Modo Operativo AND. Por essa razão, o nome definido para o grupo de composição foi AND_SP, por ser um desdobramento do mesmo método no Brasil, em São Paulo.

¹²⁵ O Condomínio Cultural Mundo Novo é um espaço coletivo de residências artísticas, mostras, projetos artísticos e sustentáveis, em que trabalhei durante 2014 e 2015. Neste vídeo, há alguns depoimentos de artistas que ocuparam o espaço naquele período. Disponível em: <<http://condominiocultural.org.br/home/o-que-somos/>>. Acesso em: dezembro de 2016.

investigando, escrevendo, lendo e principalmente organizando jogos de composições semanais com o intuito de criar novas performances. O grupo assumiu, a partir de minha coordenação, um perfil de investigação voltado para o tema "gambiarra" em diálogo direto com esta pesquisa. Nesta fase estavam presentes nos encontros a artista e jornalista Luiza Rosa, a então estudante de artes cênicas Mari Costa e a arquiteta Blanca Gómez.

Iniciamos, no segundo semestre de 2014, o desdobramento do grupo AND_SP dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da USP - Universidade de São Paulo. Este projeto funcionou como extensão do LADCOR - Laboratório de Dramaturgia do Corpo, coordenado pela professora Helena Bastos. A partir desse momento operávamos em colaboração. Apesar de ser um grupo, estava subdividido em dois. Eu, como coordenadora, estive sempre presente nos dois espaços: USP e Condomínio Cultural. Porém, os colaboradores que frequentavam um espaço não frequentavam o outro. Passei a me apropriar dessa característica de não termos o mesmo grupo de pessoas nos dois encontros semanais e começamos a trabalhar com o jogo de Afeto-Enunciado-Imagem, que vinha sendo desenvolvido pela Fernanda Eugénio junto com João Fiadeiro desde 2011. Os frequentadores (fixos) do grupo na USP eram: Sandro Yamada, Eugénia Ferraz (externos à USP) e a estudante de graduação em artes cênicas Lívia de Souza.

No jogo, partia-se sempre de imagens afetivas. Uma imagem poderia ser: um cheiro, uma conversa, vozes, paisagens, uma situação qualquer que pudesse ser relatada, gravada, fotografada e registrada de

algum modo - um lugar, uma frase, um objeto, distintos acontecimentos etc., nossa única restrição era que o afeto tinha que ser compartilhável, ou seja, era importante poder de algum modo registrá-lo para que o grupo tivesse acesso e condição de encontro com o material em questão.

Os participantes que frequentavam os encontros da USP ofereciam uma imagem afetiva aos do Condomínio Cultural e vice e versa. O grupo que acolhia o afeto “estrangeiro” não tinha referências sobre ele. E eu atuava como mediadora, auxiliava no trabalho de ambos os lados, tentando não interferir nas escolhas, apenas orientando com a explicitação das ferramentas do próprio jogo. Tratávamos o afeto que recebíamos como um acidente¹²⁶, que era acolhido e transformado em enunciado. Nosso esforço era ler as forças, as potências das relações que o afeto oferecia. Perceber as *disponibilizâncias* da imagem afetiva. Aos poucos surgiam listas de palavras que iam se transformando em frases. Enunciar exige estar atento aos modos relacionais do acontecimento para circunscrevê-los e não simplesmente descrevê-los. Esse exercício se repetia com as imagens afetivas de todos os participantes.

Com os enunciados prontos, eu revelava as frases formuladas por um grupo para o outro, então eles começavam uma fase compositiva, em que uma nova imagem era composta a partir da percepção que tinham do enunciado. O jogo acontecia coletivamente, mesmo que a solução da imagem por vezes fosse executada por apenas uma pessoa. Numa fase mais inicial, construíamos as imagens com objetos, mas aos poucos o intuito era pensar em soluções corpóreas, embora isso não fosse encarado

¹²⁶ Ver capítulo [1], tópico 1.1 acidente.

como uma regra, pois, o rigor da execução da “tarefa” estava sempre em como satisfazer o enunciado, lendo o que ele pedia. Neste trabalho é preciso superar o desejo de descrever para então perceber as relações, operar pela disponibilizância.

Antes de iniciarmos o trabalho contínuo com o jogo Afeto-Enunciado-Imagem praticamos por meses o M.O_AND em escala pequena, média e grade. Na escala maquete, eu exercitava os jogos que havia vivenciado nos workshops de CTR, assim como experienciava o exercício (pedagógico) de ensinar um jogo que não possui regras predeterminadas, uma vez que suas regras se ajustam e emergem no momento preciso do processo. E era assim, desenhando o “quadrado” no chão com fita crepe, delimitando o espaço laboratorial dos acontecimentos, que treinávamos o não saber. Exercitávamos as ferramentas-conceitos coconstruídas entre CTR e M.O_AND: reparando, identificando o acidente, agindo, identificando *affordances*, gerando posição, com-posição, encontrando um plano comum de ação etc. Buscávamos reaprender a brincar, reparando a cada jogada o que havia ali, qual a força do acontecimento, qual o relevo da questão que emergia.

2.1.1 mostra -- território de operações microbianas

Em dezembro de 2014 produzimos a instalação coreográfica intitulada *Território de Operações Microbianas* para a 1ª Mostra de Artes do

*Condô*¹²⁷. Estruturamos um vídeo¹²⁸ de 10min41s, que era projetado em *looping*, mostrando os enunciados e suas respectivas ações, enquanto fazíamos uma performance na porta de entrada da sala por uma hora seguida. A proposta da performance surge de um experimento realizado por Mari Costa e eu, em um dia de improvisação num estúdio do Condomínio Cultural. Decidimos depois por estruturá-la à porta de entrada, tendo por referência o trabalho *Impomderabilia*¹²⁹ de Marina Abramovic' e Ulay, criado em 1977 e performado pela primeira vez na *Galleria Comunale d'Arte Moderna* em Bolonha, Itália.

Abramovic' e Ulay colaboraram por vários anos. Para uma abertura na *Galleria Comunale d'Arte Moderna*, Bologna, eles ficaram nus, frente a frente na entrada principal, forçando o público que entrava no museu a escolher qual corpo despido encarar - o masculino ou o feminino - como eles se espremeriam através do pequeno espaço entre os dois artistas. Enquanto cada membro do público passava estranhamente entre os dois corpos nus, eles eram filmados por uma câmera escondida e viam a si próprios projetados em monitores colocados nas proximidades. Texto projetado pelos monitores na parede dizia: imponderável/tais fatores humanos/como uma sensibilidade estética/a importância primordial/de imponderáveis na determinação/contato humano. A peça força as pessoas

¹²⁷Essa mostra ocorreu no âmbito dos artistas que alugavam as salas de ensaio do Condomínio para ensaios e desenvolvimento de seus projetos artísticos. Para o AND_SP foi uma oportunidade de ambos os desdobramentos do grupo encontrarem-se para exibição do que vínhamos praticando durante o semestre. Disponível em: <<http://condominiocultural.org.br/2014/11/1a-mostra-de-artes-do-condo/>>. Acesso em: janeiro de 2017.

¹²⁸ Algumas imagens podem ser vistas no volume *poética dançada* e o vídeo na íntegra, no DVD anexado no mesmo volume.

¹²⁹ Performance *Impomderabilia*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QgeF7tOks4s>>. Acesso em: dezembro de 2016.

a confrontarem suas atitudes e sentimentos sobre gênero e sexualidade, o corpo do 'outro', através da intervenção física na arquitetura de ambos uma construção e um evento social. Eles planejaram ser a 'porta viva' do museu durante três horas, mas após 90 minutos de performance foram interrompidos pela polícia. (WARR, 2006, p. 124 - tradução nossa)¹³⁰.

Tomamos como referência a performance *Impomderabilia* de Abramovic' e Ulay, pelo fato explícito de que permanecíamos por uma hora à porta de entrada do espaço por onde as pessoas passavam para assistir ao vídeo instalado. As questões pelas quais chegamos a essa estrutura partiram de improvisações realizadas em nossos jogos de composição, principalmente porque nesse período nos interessava trabalhar com os aspectos luminosos da gambiarra. Outra diferença nítida está no fato de que na arquitetura dessa performance, cada uma das seis pessoas envolvidas na mostra permanecia por dez minutos e depois outra pessoa do grupo ocupava o seu lugar, ou seja, totalizávamos uma hora de performance, mas cada um dos seis performers permanecia individualmente por 20 minutos. A troca era realizada em apenas um dos

¹³⁰ No original: "Abramovic' and Ulay collaborated for several years. For an opening at the *Galleria Comunale d'Arte Moderna*, Bologna, they stood naked, facing each other in the main entrance, forcing the public entering the museum to choose which naked body to face - male or female - as they squeezed through the small space between the two artists. As each member of the public passed awkwardly between the two naked bodies, they were filmed by a hidden camera and saw themselves being projected on monitors placed nearby. Text on the wall by the monitors read: Imponderable/such Imponderable human factors/ as one's aesthetic sensitivity/ the overriding importance /of Imponderables in determining/human contact. 'The piece forced people to confront their attitudes and feelings about gender and sexuality, the body of the 'other', through a direct physical intervention in the architecture of both a building and a social event. They had planned to be the museum's 'living door' for three hours, but after 90 minutes their performance was stopped by the police." (WARR, 2006, p. 124).

lados por vez. A cada 10min. um despertador avisava que uma das pessoas da dupla devia ser substituída.

Não tínhamos interesse em discussões acerca de gênero, ao menos não enquanto ponto de partida, tampouco as pessoas precisavam encostar em nossos corpos, pois nos posicionamos em uma porta larga. Elas precisavam, entretanto, se abaixar para passarem sob o elástico que conectava as duplas, pois utilizávamos um elástico que propiciava entrarmos dentro dele. Era mais um convite a instalar-se junto do que qualquer tipo de provocação.

Posicionávamos o elástico na parte de trás da cabeça, duas pessoas colocavam um mesmo elástico simultaneamente e iam, aos poucos, descobrindo regulagens mínimas para criar uma tensão justa, que não deixasse o elástico cair no chão nem ser tão forte a ponto de machucar o outro corpo envolvido na experiência. Na mostra, com a sala escura para possibilitar a projeção do vídeo, nos colocávamos nas laterais da porta de entrada com o elástico tensionado e cada um segurava uma lâmpada de *led* em frente do seu rosto.

O vídeo da instalação foi composto por ciclos de composições que mostravam continuamente um enunciado para uma ação. Teve como estrutura o jogo Afeto-Enunciado-Imagem, que abordo no tópico 2.1 *processos de gambiarração: Grupo de Composição AND_SP*. Além do vídeo, selecionamos enunciados - alguns deles não estavam no vídeo - e os imprimimos em letras bem pequenas. Depois, deixamos essas frases expostas em diversos lugares da sala (chão, paredes, sofá, cadeiras etc.) e

disponibilizamos pequenas lanternas pelo espaço para que as pessoas pudessem ler os textos no escuro.

2.2 Esculturas Breves -- uma *gambiarração* para se pensar espacialidades

De acordo com a filosofia, já no imaginário político grego, a construção do espaço físico, do urbano enquanto espaço de visibilidade e circulação do cidadão (ou seja, enquanto coreografia da cidadania) ainda não é política, mas sim o elemento necessário que precede a política e lhe dá chão.

André Lepecki

O que me move? Como me movo? Tudo se organiza em uma grande instalação de corpos e fitas adesivas. Corpo que se instala na cidade. Cidade que se instala no corpo. Investiga-se uma corporeidade urbana. *Esculturas Breves* surge dentro do 'Projeto Corpos Transversos' a partir da necessidade do Grupo Musicanoar - composto pelos artistas e coreógrafos Helena Bastos¹³¹ e Raul Rachou¹³² - de experimentar ações¹³³ na rua.

¹³¹ Bailarina, coreógrafa e pesquisadora, atua na fronteira entre dança e performance, desenvolvendo vários projetos de reconhecimento nacional e internacional no campo das artes do corpo. Concluiu o doutorado em Comunicação e Semiótica na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, em 2003. É professora na graduação e pós-graduação do Departamento de Artes Cênicas/CAC da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

A proposta nasce após os protestos de 2013 no Brasil, conhecidos como Manifestações dos 20 centavos, Manifestações de Junho ou Jornadas de Junho, que levaram milhares de pessoas às ruas, inicialmente com o objetivo de lutar contra o aumento das tarifas de transporte público. O Grupo Musicanoar se viu em meio a esse contexto político e afetado por essas ações/manifestações nas ruas construiu um projeto que possibilitasse experimentar a relação corporal e coreográfica com a cidade, “[...] afim de discutir a ideia do *mover* que se produz na conexão entre corpo e cidade voltada para à pesquisa cênica” (BASTOS, 2015, p. 85).

Foi escolhido o Largo da Batata como espaço de ocupação da instalação coreográfica Esculturas Breves. Segundo Bastos (2015), o referido largo sofreu um processo de higienização com a inauguração do metrô Faria Lima em 2010, durante a gestão do ex-prefeito Gilberto Kassab (Partido Social Democrático - PSD). Diante desse cenário:

[...] o *Musicanoar* propõe um mergulho no estudo sobre espaço, isto é, estudar a relação entre corpo e cidade como um fenômeno coletivo de compartilhamento de espaços por meio dos constantes ajustes e acordos. Entende-se corpo como um processo contínuo, do biológico ao cultural. Desse modo, toda vez que houver ajustes desse corpo, sua relação com o entorno também

¹³² Raul Rachou é intérprete-criador. Está em todas as produções do Musicanoar desde 1993. Dirige, a partir de 1979, o Espaço de Dança Ruth Rachou, atual estúdio de Dança Ruth Rachou.

¹³³ A artista e pesquisadora Helena Bastos, compreende “ação” como mover com propósito. Ver: BASTOS, Maria Helena F. A. *Variâncias: O corpo processando identidades provisórias*. 2003. São Paulo. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC.

se modificará. Desse modo, corpo e cidade se transformam e se movem de forma coimplicada. (BASTOS; RACHOU, 2015, p. 13).

Fiz parte do projeto *Corpos Transversos* como uma dos nove artistas convidados. Portanto, a experiência de *gambiarração* é aqui identificada e vivenciada como performer e não enquanto coreógrafa, como ocorre nas *gambiarra[re]ações*. Interessa-me encontrar uma qualidade de fazer que se aproxima da noção de *gambiarração*. E esse trabalho tem essa abertura, segundo o que escreve Bastos (2016, p. 304) na proposição do *Esculturas Breves*, em que cada participante é cocriador da experiência: “[...] uso a palavra experiência pelo fato da rua implicar uma taxa alta de vulnerabilidade desse corpo”. Sendo assim, não estamos limitados às nossas escolhas e por isso precisamos reparar nas surpresas proporcionadas pela nossa relação no/com o ambiente. Nos colocamos em um experimento com base no exercício de espera e observação, o re-parar no/do Largo da Batata¹³⁴, e nele me dispus a começar e acabar pelo meio.

Despertar este outro modo de operar para lidar tanto com o que acontece à nossa volta enquanto matéria daquilo que nos afecta e nos põe a trabalhar, envolve abdicar da lógica do “era uma vez” e de uma relação linear com o tempo, dispondo-nos a começar (e acabar) a história pelo “meio”. (EUGÉNIO; FIADEIRO, 2013, p. 223).

O Largo, espaço essencialmente de passagem, foi explorado pelo grupo em distintos horários, sempre no último domingo de cada mês.

¹³⁴ Largo da Batata é um logradouro público localizado no distrito de Pinheiros, na cidade de São Paulo.

Repetimos o exercício, com muitas variações, durante oito meses consecutivos de atuação do projeto. Esse período me possibilitou entrar em contato com a corporeidade que esta pesquisa propõe. De dentro, de fora, de cima, de baixo, cruzando, atravessando, pulando, colando, prendendo, cambaleando. No ir e vir de mapeamentos constantes do espaço urbano, os corpos operavam em tempo real, em busca de ajustes que configuravam um entre mover e não mover, dançar e não dançar, performar e não performar, falar e não falar. “No tempo, reconhecemos estas intervenções enquanto instalações coreográficas, isto é, espacialidades engajadas criticamente a partir de uma dramaturgia amparada por ações do corpo na exploração de um tempo presente” (BASTOS, 2015, p. 151).

Ao nos posicionarmos nesse ambiente de trânsito, passamos a estabelecer uma operacionalidade de grupo, como um único organismo. Éramos instalações por algumas horas: nós mesmos coisas no espaço junto com outras coisas do e no espaço. Éramos uma espécie de corpos-coisas, que permaneciam como um único organismo no ambiente que nós mesmos construíamos. Era um experimento com base no exercício de espera e observação num espaço essencialmente de passagem, na pólis que

[...] se representa fisicamente, topologicamente, enquanto um *lugar supostamente neutro* e, conseqüentemente, sempre aberto para a construção infundável de toda sorte e de edificações que justamente determinam e orientam o urbano como nada mais do que o palco para a circulação dos emblemas do autônomo. (LEPECKI, 2011, p. 47-48).

A atmosfera que se estabelecia a cada encontro nos colocava em uma posição discrepante na relação com o tempo, se comparados aos transeuntes que atravessam o largo. Enquanto eles passavam, nós buscávamos uma quase pausa, um quase movimento e éramos atravessados pelo movimento de quem caminhava; pelas vozes daqueles que gritavam ou conversam; pelos batuques e cantorias dos que improvisavam seus instrumentos; pelos forrós e caraoquês dos botecos; pelo riso curioso das crianças, que vez ou outra permitiam-se interagir conosco.

Os experimentos “Esculturas Breves” me fizeram lidar em diversas camadas com questões típicas da *gambiarração*. Pude acessar estados corporais de inevitabilidade, de acordo com expressão utilizada pelo coreógrafo Alejandro Ahmed no documentário *NARRATIVAS - Solta: A Dança de Risco do Cena 11*¹³⁵. Uma fita que se rompe antes do esperado; um transeunte que vem questionar o que estamos fazendo; o movimento de um corpo que reverbera no outro; uma posição que se transforma por não ser mais viável sustentá-la. O corpo é e está sujeito a uma constante imprevisibilidade.

Assim como na *gambiarração*, em *Esculturas Breves* não há coreografia prévia, mas procedimentos, uma orientação apenas. A cada exercício mapeávamos a rua, o largo, fazíamos uma espécie de etnografia do espaço (sempre em silêncio), durante esse procedimento definíamos nosso espaço de trabalho (que seria o mesmo por no mínimo uma hora).

¹³⁵ O documentário de roteiro e direção de Luisa Malta está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=C1eU47I3ef8>>. Acesso em: outubro de 2016.

Lidávamos com a precariedade do ambiente, a sujeira que às vezes representava perigo, como uma garrafa de vidro quebrada, ou nos mostrava o movimento como quando pedaços de embalagens, papéis, folhas colavam-se nas fitas levados pelo vento e sem a nossa interferência. Estávamos sujeitos a elaborar o nosso fazer em tempo real, na duração do fazer.

Nos primeiros encontros nos dividimos em grupos com quantidades variadas de integrantes: éramos um solo, um duo, um trio e um quarteto. Estudamos essa formação algumas vezes, sempre alternando os participantes. Havia uma regra preestabelecida quanto ao início de nossa ação no Largo e seguíamos uma ordem espacial e temporal que ia progressivamente do solo ao quarteto. Tão logo cada corpo se organizasse no espaço escolhido, o restante do grupo passava fita adesiva em diferentes partes do corpo daqueles que estavam instalados, prendendo essas fitas às superfícies encontradas no ambiente do Largo, como bancos, árvores, chão, corpos dos outros *performers* etc. Sem dúvida esse era um trabalho de avaliação das *disponibilizâncias*. Éramos *Esculturas Breves* e ficávamos ali em torno de uma hora vivenciando um *entre-mover-e-não-mover*. Por vezes o olhar fazia parte, em outros momentos as experiências tátil, sonora e olfativa nos guiavam com mais força.

Em torno do quarto encontro, passamos a atuar como um único organismo no espaço. Orientados pelo horário combinado, tínhamos como objetivo identificar, criar, encontrar qual seria o “aquecimento” necessário para iniciarmos nossa ação-performance-instalação. Muitas vezes, perceber o espaço era do que precisávamos. Sentar no chão, num

banco, escorar-se em uma árvore, em um poste, em algo que ainda não sabíamos o que era. Algo de peculiar acontecia no Largo da Batata: objetos grandes e pesados surgiam e desapareciam ou simplesmente mudavam de lugar a cada vez que ocupávamos o espaço. Talvez pelo fato de nossa relação com o ambiente não ser diária, essas pequenas ou grandes transformações eram bastante nítidas para nós.

Afinal, quem dança nessa dança? Tenho me questionado enquanto busco a pausa. Sem negar o movimento presente na própria pausa, sem negar que ela é dança, ainda assim, me pergunto: quem dança essa dança? Há vento que balança fita, que traz pedaços de coisas, papéis que voam, lixo que não foi para o lixo ou folhas secas que voam; coisas que passam, coisas que se fixam em nós ou nas fitas. Percebe-se uma vulnerabilidade temporal, uma vez que o vento decide o destino de um acontecimento. Há luzes e sombras compondo com nossas formas; passantes, gente curiosa que se põe a assistir e, às vezes, enquanto eu também as assisto, me perco sem saber quem está fruindo quem. Esse é o trânsito das breves esculturas. Há uma dimensão performativa na medida em que performer e público se confundem.

Podem a dança e a cidade refazer o espaço de circulação numa coreopolítica que afirme um movimento para uma outra vida, mais alegre, potente, humanizada e menos reprodutora de cinética insuportavelmente cansativa, se bem que agitada e com certeza espetacular? (LEPECKI, 2011, p. 49).

Por meio da pele sentimos o movimento vizinho, como uma formiga que mesmo sem ver sua companheira pode identificar seu recado

através do feromônio depositado no trajeto¹³⁶. No intensificar desse movimento que nos repuxa pele, músculo, osso, a teia move-se e cada pequeno movimento proposto por qualquer corpo, reverbera em diferentes intensidades para cada corpo do grupo. Formamos uma rede nada *Wireless Fidelity (Wi-Fi)*, talvez uma *Adhesive Tape Fidelity*, ou ainda, *Contact Fidelity*.

2.2.1 Brevidades -- uma *gambiarração* para pensar temporalidades

Brevidades faz parte do projeto *Nufricar*, contemplado pela 20ª Edição de Fomento à Dança da cidade de São Paulo, e se desdobra dos processos vivenciados em *Esculturas Breves*. Neste experimento, o Grupo Musicanoar convidou cinco artistas como performers colaboradores, propondo uma composição bastante diferente de *Esculturas Breves*: Helena Bastos e Raul Rachou optaram por atuar como *Gamekeepers*¹³⁷ da performance, alimentando a composição num trânsito dentro-fora, enquanto os outros quatro parceiros e eu nos mantínhamos em estado ininterrupto de ação.

¹³⁶ JOHNSON, Steve. *Emergência: a vida integrada de formigas, cérebros, cidades e softwares*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

¹³⁷ Nos modos do M.O_AND: "A distinção entre *gamekeeper* e *gameplayer* é funcional. O *gameplayer* está dentro do jogo, ou seja, disponibiliza-se como matéria para o acontecimento. No entanto, nunca se entra definitivamente no jogo pois a atitude do *gamekeeper* é accionada logo que se entra em estado de *gameplayer*. A distinção entre estes dois estados reside no recorte de *paisagem* que uma ou outra posição tem de gerir" (EUGÉNIO, 2013, s/p). AND mag, verbete *Gamekeeper*. Disponível em: <<https://magazineandlab.wordpress.com/2013/09/05/gameplayer/>>. Acesso em: dezembro de 2016.

Se num primeiro momento, entre 2014 e 2015, o Projeto *Corpos Transversos* tinha como foco investigativo questões acerca do espaço, em *Nufricar* (2016-2017) a proposta concentra-se num “mergulho sobre temporalidades em dança” (BASTOS, 2016, s/p)¹³⁸. Passamos por uma mudança no trato com os materiais: antes investigávamos questões de *affordance* - a relação corpo, espaço, arquitetura com as fitas adesivas -, mas em *Brevidades* trabalhamos com bastões vermelhos (cabos de vassouras de tamanhos variados), os mesmos que Helena e Raul usaram no experimento cênico *Deslugares*¹³⁹. Sobre esta obra a professora e pesquisadora Beth Lopes (2015) escreve:

[...] é movida pelo fazer processual e participacional, buscando sempre desarmar o controle da própria criação, que não consegue se conter nos limites da dança e da existência, e busca outras substâncias para dialogar nas artes visuais na ideia expandida de escultura, nas múltiplas possibilidades de pensar em performatividade, sem buscar um novo território, mas perfurações e atravessamentos da arte com a vida. (LOPES, 2015, p. 34).

Pela perspectiva da poética da *gambiarração*, a relação com os materiais em *Brevidades* decorre de impossibilidades que geram possibilidades; este é um modo de se configurar que repete o que discutimos no capítulo [0] sobre gambiarras. Em *Brevidades*, caminhamos

¹³⁸ Citação extraída do Projeto *Nufricar* elaborado por Helena Bastos para concorrer à 20ª Edição do Programa Municipal de Fomento à Dança da Prefeitura do Município de São Paulo.

¹³⁹ Coreografia criada e concebida por Helena Bastos e performada por ela e Raul Rachou como resultado do processo investigativo que o Grupo Musicanoar desenvolveu no projeto *Corpos Transversos*, entre 2014 e 2015. Este projeto foi contemplado pela XVI edição do Programa Fomento à Dança da cidade de São Paulo.

lentamente enquanto somos atravessados, ou ainda, instalados com vários bastões. Acontece uma composição entre corpo e material, um dando suporte ao outro, um gerando tensão compositiva ao outro. Aos poucos, a performance vai acolhendo acidentes e tornando-se mais e mais precária, positivamente precária vale enfatizar, no sentido de que gera questões a serem trabalhadas e não respostas que fecham a composição. É nessa tensão, que brota da incerteza de um futuro próximo, da circunstância acidental, da imagem do acidente que acontece no corpo do outro, no sustentar um bastão em queda, no reparar (aqui também no sentido de ajustar) a composição no corpo, que o corpo busca modos de solucionar questões enunciadas em tempo real.

A composição se aproxima mais dos modos de fazer da performance do que da coreografia à medida que se utiliza de um pensamento de *programa performativo*, definido por Fabião (2013, p. 1) como: “enunciado que norteia, move e possibilita a experiência”. O *programa performativo*, de acordo com esta autora, está relacionado com o corpo em experiência de criação de corpo. O motor da experimentação em brevidades está em:

1. caminhar lentamente pela cidade;
2. inserir bastões no corpo e na roupa dos performers;
3. acolher os bastões que outros performers posicionam no seu corpo, sem parar de caminhar;
4. fazer uma pausa quando os primeiros bastões começarem a cair;

5. (re)começar a mover de modo muito lento, encontrando uma dança com os bastões;
6. encontrar o fim do trabalho (ou ainda um recomeço), saindo lentamente dos bastões sem utilizar as mãos, investigando o afastamento e a aproximação na relação espacial, temporal e com os materiais.

Em *Brevidades*, a temporalidade se estrutura principalmente pelas questões impostas pelo tempo real. Como escolho resolver no corpo cada passo, cada apoio dos pés, cada bastão que se acomoda em mim simultaneamente a como me acomodo nele... uma escultura resulta dessas relações e em contínuo movimento se reajusta às atualizações que irrompem. Não há uma escultura desenhada antes; é sempre um jogo da relação de relações, sem dúvida um modo de operar muito implicado com a *gambiarração*.

Há um jogo entre velocidades e lentidões¹⁴⁰. A performance no corpo do performer está em plena velocidade, em aceleração física e cognitiva, trabalhando as *disponibilizâncias* de modo contínuo; há um trânsito, é o ir e vir do performer para dentro de si, de sua ação, e para fora, na ação dos outros, mas porque estamos no tempo do Aion, os limites fora-dentro são diluídos. A experiência deste trabalho no corpo de quem vê parece imprimir um tempo lento, muito dilatado, mas há uma velocidade interna bastante acelerada pra quem realiza.

¹⁴⁰ "Aion é o tempo do acontecimento puro, tempo indefinido dos afetos, cujas velocidades e lentidões independem de Cronos, o tempo mensurável e incorporado" (GOUVÊA, 2012, p. 98) - que transita entre uma força sutil e uma "quase violenta".

É um trabalho coletivo composto em uma instalação coreográfica, que se diferencia da instalação *Escultura Breves* por conter uma força investigativa individual, que não interfere diretamente nos outros corpos como acontecia com as fitas. Por esse aspecto, é um outro tipo de contato com o grupo. O movimento só deve acontecer a partir das exigências que surgem no espaço-tempo, nas relações com o chão e os bastões, e este modo de fazer traz consigo a ética da suficiência que o M.O_AND trabalha e que também interessa à *gambiarração*. Há uma diferença entre a pesquisa a partir daquilo que precisa acontecer e um modo de mover que inventa uma dramaturgia antecipada à essa necessidade. Por vezes, num experimento, identificamo-nos agindo nessa outra dramaturgia, que não se compõe com os modos de fazer do *Brevidades*, mas que faz parte do jogo compositivo - identificar, abandonar e retomar. Nesses momentos, a respiração tem papel fundamental, pois auxilia na retomada da concentração, sobretudo por facilitar um modo de mover sutil importante para sustentar ou derrubar um bastão.

2.3 gambiarr[a]ção#1 -- trânsito tátil revela trânsito sonoro

Como transpor obstáculos? Essa questão foi a motivação e a crise criativa proposta pelo o artista Mikhail Karikis¹⁴¹ em uma semana de

¹⁴¹ Mikhail Karikis é um artista grego/britânico que vive em Londres. Seu trabalho se dá em imagens em movimento, som e outras mídias para criar instalações e performances audiovisuais imersivas que surgem de sua longa investigação da voz como material escultórico e agente sociopolítico. Ele frequentemente colabora com as comunidades e suas obras destacam modos alternativos de existência e ação humanas.

workshops em maio de 2014. Mikhail ministrou a disciplina *Transpondo Obstáculos: Performance e Arte Sonora*, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA/USP, juntamente com o professor Hugo Fortes. Durante essa semana, os presentes tiveram a oportunidade de fazer uma imersão em exercícios de corpo e voz e jogos de composição, além de iniciar pequenas células para a criação de uma performance ou instalação a ser apresentada ao final do curso.

A proposta de “lidar com obstáculos” me interessou de partida e a experiência de uma semana intensa de investigação propiciou a criação da instalação corográfica *gambiarr[a]ção #1 - trânsito tátil revela trânsito sonoro*, ou na versão em inglês: *tactile transit reveals sonorous transit*. Nesta performance explorei, por meio de improvisações, as relações com os materiais e, posteriormente, desenvolvi um modo operativo para a realização da ação. Esse modo se assemelha à noção de *programa*, formulada e utilizada pela performer e pesquisadora Eleonora Fabião, que sugere que:

[...] a desconstrução da representação, tão fundamental na arte da performance, é operada através de um procedimento composicional específico: *o programa performativo*. Chamo este procedimento de “programa” inspirada pelo uso da palavra por Gilles Deleuze e Félix Guattari no famoso ensaio “28 de Novembro de 1947 - Como Criar Para Si um Corpo sem Órgãos”. Neste texto os autores sugerem que o programa é o “motor da experimentação”. (FABIÃO, 2013, s/p)¹⁴².

¹⁴² FABIÃO, Eleonora. “Programa Performativo: o corpo-em-experiência”. In: *ILINX* Revista do LUME #4, 2013. Disponível em:

Para Lepecki (2015), o programa de Eleonora é um plano de consistência. Segundo o autor, este é o plano onde a obra de fato acontece, onde ela se dá. O plano de consistência ou plano de composição, de acordo com o pensamento de Deleuze e Guattari (2008, p. 55), é onde “[...] nada se subjetiva, mas hecceidades¹⁴³ formam-se conforme as composições de potências ou afectos não subjetivados”. Para os mesmos autores, como consta no ensaio citado por Fabião, *Como Criar Para Si um Corpo sem Órgãos*, o programa é o motor da experimentação porque nele é proposto substituir-se a interpretação pela experimentação, assim como o *Corpo sem Órgãos* (CsO) também “[...] não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas” (Deleuze; Gattari, p. 9, 2008).

Há uma tensão relacional na performance de Fabião, que dá vida ao trabalho porque coloca-se em experiência com o desconhecido, com as surpresas que a rua lhe oferece. Entretanto, destaco que não me aproprio do programa exatamente como faz Eleonora. Opero no plano da experimentação também antes da ação e, deste modo, testo materiais e, principalmente, desenvolvo minha relação com eles para chegar ao meu dispositivo: vou ao estúdio sozinha e o experimentar se dá em uma circunstância laboratorial. Contudo, após alguns experimentos, chego a

<<http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>>.

Acessado em: 2 de setembro de 2016.

¹⁴³ “Uma estação, um inverno, um verão, uma hora, uma data têm uma individualidade perfeita, à qual não falta nada, embora ela não se confunda com a individualidade de uma coisa ou de um sujeito. São hecceidades, no sentido de que tudo aí é relação de movimento e de repouso entre moléculas ou partículas, poder de afetar e ser afetado [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 47).

uma espécie de programa que amplia as possibilidades dos acontecimentos. Ele está ali para nortear a ação, mas as circunstâncias, temporalidades, espacialidades, estado corporal, escolha de objetos com os quais vou trabalhar codesenham, em tempo real, cada nova gambiarr[a]ção, assim como a cada vez que uma gambiarr[a]ção é repetida.

A *gambiarr[a]ção #1 -- Tactile transit revels sonorous transit* se faz na captação sonora de diversas texturas. O som provém de pequenos microfones de contato, manualmente construídos com a colaboração do artista plástico Roberto Freitas¹⁴⁴. Os microfones precisam de fricção em texturas para produzirem som: pele, roupa, papel, chão, coração, tudo em movimento, pulsação. Pelo tato, no contato, a fricção-relação entre superfícies e microfones vai lentamente reverberando sons que traduzem, ou que são, o relevo da performance: *trânsito tátil revela trânsito sonoro*.

¹⁴⁴ Em sua trajetória artística tem trabalhado entre artes plásticas, performance, cinema, dança e teatro, com inúmeras realizações nessas áreas em parcerias com o Cena 11 Cia de dança de Florianópolis, Luis Garay Cia de dança de Buenos Aires, com a Performer Monica Siedler, com quem trabalha desde 2006 na "Trilogia Ninguém é Impossível", e com o Grupo Kurokos, em parceria com os artistas Lucio Agra, Mario Ramiro, Rodrigo Gontijo Vanessa Lopes, Letícia Sekito, entre outros.

2.3.1 gambiarr[a]ção#2 -- entre

*Cada começo é só continuação, e o
livro dos eventos está sempre aberto
no meio.*

Wisława Szymborska

Em sua primeira versão, no Atelier Real em Lisboa, *gambiarr[a]ção #2* começou em experimentos com dois cavaletes. A proposta era que partes do corpo sempre estivessem apoiadas nos dois cavaletes e que uma parte do corpo ficasse suspensa no vão entre eles - havia um gosto pelo risco que se estabelecia na tarefa de sustentar o corpo sobre as superfícies estreitas.

Por estar sozinha no estúdio, levei comigo uma câmera fotográfica com o objetivo de registrar um pouco do processo para que eu pudesse, ao final da jornada de trabalho, re-parar no que havia acontecido e nas possibilidades de ação que poderiam compor com mais força o contexto que começava a ser construído. Ao me deparar com a câmera, uma Nikon D40, pensei na possibilidade de deixá-la registrando as fotos de modo automático, para que posteriormente eu tivesse condições de observar os acontecimentos. Dada minha inexperiência com o equipamento, somente depois de alguns minutos percebi que o que eu intentava não era possível com este modelo de câmera. Então, experimentei acionar o disparo automático para fazer uma foto, algo possível para o aparelho eletrônico.

Comecei a experimentar posições e movimentos nos cavaletes e previamente programava a câmera para fazer uma foto dez segundos após o disparo. Passadas algumas horas, me dei conta de que iniciava-se uma relação entre o meu corpo e o corpo da câmera, que já não era somente a do registro. A repetição dessa ação havia claramente ganhado revelo para o procedimento de composição, que acontecia entre mim e a máquina. Passados alguns dias, distinguia-se o que era o meu trabalho, o que era o trabalho da câmera e o que era nosso. Surgiam ciclos de repetições nessa relação, lembrando que aqui repetição é entendida conforme Deleuze (2009), ou seja, como composição.

Gambiarr[a]ção#2 acontece por meio de um dispositivo que visa operar a partir da ética da suficiência (FIADEIRO; EUGÉNIO, 2012), usando o que há no espaço para se configurar, encontrando no ambiente os afetos e tornando-os acidentes (posição [-1]) para a entrada em relação e começando a trabalhar com o que lá está. Os materiais ficam posicionados em uma linha horizontal, a câmera em seu suporte à esquerda e dois suportes para o meu corpo à direita.

Tenho uma série de procedimentos que executo nos suportes, que passaram a ser bancos, sempre adaptados ao lugar onde a performance vai acontecer. Antes de cada tarefa, programo a câmera para fotografar automaticamente. Dependendo da distância que eu preciso percorrer, ela fotografa em intervalos de 5 ou 10 segundos, sempre ajustada às dimensões e especificidades do espaço. Existe o meu trabalho de programar a câmera e executar a ação (uma mesma ação se repete enquanto eu achar que ela não foi captada pela câmera); mas existe

também o trabalho da câmera, bem como a tensão entre nós, que é a composição.

A composição nada mais é do que o deslocamento de um ponto a outro. Por serem fixos, o ponto (a) da câmera e o ponto (b) dos suportes disponibilizam ou tensionam o movimento que acontece entre eles. O dispositivo é caminhar e correr de um lado ao outro, estar entre os bancos que encontra-se a câmera e os bancos onde executo minha tarefa, depois estar entre os bancos ao executar a tarefa. O movimento de ir e vir é a vibração enquanto os pontos fixos sustentam o acontecimento, como a corda de um instrumento que produz som porque seus polos são firmes enquanto seu comprimento está livre.

Andar é o epítome do processo de deslocação humano e poderíamos dizer que realiza a tomada de consciência de corpo porque se encontra sempre na iminência da queda. O corpo que anda toma, necessariamente consciência de si, do seu peso e da necessidade de equilíbrio, para se esquecer de si na continuidade do gesto e voltar a tomar consciência de si quando o peso, o cansaço, o desgaste ou a dor o convocam. No andar há uma história que engloba a necessidade de um ponto de partida e a intuição de um ponto de chegada, mas sempre que existe uma representação do andar, ambos os pontos são obliterados em função de uma condição de trânsito que é, necessariamente, uma condição móvel e temporária. (SARDO, 2013, p. 8).

Como consequência do próprio dispositivo, o trabalho gera muitas imagens (que considero um outro trabalho), porém, são imagens do ponto de vista da câmera (profundidade) e não de uma plateia (horizontalidade). O trabalho da câmera é importantíssimo, pois é a partir dele que posso

ver o corpo em momentos de “quase” acontecimento, afinal o quase é o que me move. Um joelho flexionado que pode ser o meio do caminho para uma subida ou para uma descida, uma perna que está “se calhar” a abrir, “se calhar” a fechar. A incerteza do movimento que esse estado corporal revela propicia olhar para essas imagens em estados de “quase” e as abre para uma questão relacional e não a de um objetivo final.

Esta instalação coreográfica iniciou seu processo no Atelier Real em Lisboa (cavaletes como suportes); foi apresentada publicamente na Universidade do Minho, Guimarães, também em Portugal (mesas como suportes) durante o *Oh! Encontros de Artes Performativas*, em janeiro de 2016; no 6^o SPA – Seminário de Pesquisa em Andamento da USP, em julho de 2016 (bancos altos como suportes); e foi experienciada no banheiro da minha casa em obra – nesta versão, a instalação ganhou o subtítulo: “a obra que me habita na obra que eu habito”. Atualmente o trabalho tem sido explorado em bancos de alturas diferentes e com a câmera oculta, fora do “palco”, apenas ouve-se o som do seu disparo, o invisível é o que me move.

2.3.2 gambiarra[a]ção#3 -- das fronteiras aos limites: performance situada na gambiarração

Das Fronteiras ao Limite: performance situada na Gambiarração é um vídeo-performance criado por ocasião da 1^a edição do Seminário

Nómada em Estudos da Performance (SNEP)¹⁴⁵. O convite para inaugurar a plataforma mensal de encontro SNEP, em novembro de 2015, foi o mote para uma colaboração minha com Fernanda Eugénio, como artistas e investigadoras que trabalham modos de fazer afins: fazer com o que se tem com o que lá está. Seja pela via da ética-estética da suficiência, base da ferramenta de improvisação e com-posição criada por Fernanda Eugénio para o Modo Operativo AND; seja pela via da *gambiarração*, investigação que se materializa nesta pesquisa de doutorado.

Em resposta ao desafio lançado pelo SNEP e sintetizado na questão-rastilho: "Onde começa o corpo na performance? E há fim por vir?", propusemos um jogo entre imagem e enunciação, através de uma performance situada nas fronteiras do que é cada corpo-coisa-território-acontecimento. Lá mesmo: onde (e quando) as fronteiras devêm (i)limites. A proposta se realiza como partilha de modos de fazer fazendo-os: *etnobiarras* ou *gambigrafias*. Nós nos apropriamos do jogo Afeto-Enunciado-Imagem para chegarmos à sentença síntese da composição: O CORPO SITUA A ALTURA EM QUE O LIMITE TOMA CORPO.

Esta sentença passa a ser nossa primeira posição diante do acidente, a posição [-1] do jogo, sendo que consideramos o acidente as questões acima citadas, propostas pelos organizadores do seminário, mas ainda estávamos na posição [0], ou seja, já havíamos trabalhado na direção da construção de um plano comum, mas ainda havia uma

¹⁴⁵ O vídeo pode ser assistido online. Disponível em: <<https://vimeo.com/154442170>>. Acesso em: novembro de 2016.

performance para ser composta. Um enunciado não bastava, não era um modo “completo” de nos apresentarmos.

Após chegarmos a este enunciado, fomos visitar o espaço, a Latoaria, onde aconteceria o seminário; vasculhamos cada canto dele e decidimos gravar o vídeo de um plano alto, que mostra nossa ação no chão, numa visão panorâmica, ao contrário da visão que tínhamos enquanto compúnhamos o trabalho, limitada à altura do nosso corpo em relação ao chão. A ação programada foi escrever o enunciado apenas com objetos existentes na Latoaria. Por ser um espaço de trabalho coletivo, diversos grupos de teatro frequentam e armazenam figurinos e adereços variados para as criações de suas peças. Tínhamos, portanto, uma quantidade enorme de materiais disponíveis.

Primeiro fizemos o trabalho etnográfico, como mencionei no capítulo [0] ao dissertar sobre a *disponibilização* no tópico [0.3]. Essa operação se resumiu a fotografar o espaço não somente para listarmos os objetos existentes, mas para especificarmos onde estavam, assim, construímos uma espécie de mapa-inventário local. E desse modo pudemos nos apropriar dos objetos em benefício da composição, com a garantia de devolvê-los onde os encontramos. Era extremamente importante para a construção da performance a ideia de lidar com o que havia ali, fazer com o que se tem, desdobrar uma ação a partir de um estado de precariedade, atualizar esse estado e, então, chegar à composição. E assim foram as quatro horas seguintes de instalação do enunciado, alimentando o processo de dentro para fora.

Lidar com o que se tem não era somente em relação a nossa ação com os objetos, mas se dava também no trato com tudo que conversamos, registramos e escrevemos, que por fim tornou-se uma única frase síntese em relação à provocação feita pelos organizadores do seminário: "ONDE começa o corpo na performance?"; "Há FIM por vir?". Portanto, havia uma dimensão espacial que se alastrava pela questão "onde" e outra temporal, que fazia emergir um "quando". Foi aí que se iniciou o mapa-inventário sobre as perguntas, antes mesmo daquele que fizemos na Latoaria.

Para a primeira pergunta-provocação ser possível, é preciso "[...] presumir que o corpo já existe e que em algum momento, ele começa na performance, mas antes disso ele já é corpo" (EUGÉNIO, 2015, s/p)¹⁴⁶. Portanto, do ponto de vista da pergunta, esse corpo não é a performance, mas um corpo que está "pronto" antes mesmo da performance acontecer; por outro lado, se pensarmos performance e corpo como acontecimento é quase impossível distingui-los. "Ao acontecer, corpo performance e acontecimento poderiam estar num mesmo plano" (EUGÉNIO, 2015, s/p)¹⁴⁷ de construção, um entendimento de que a performance é um lugar e que ela e o corpo não são a mesma coisa.

"Quando começa o corpo na performance?" - esta poderia ser outra formulação da questão, apenas para tensionar ainda mais as perguntas feitas e não para respondê-las. Nessa direção, podemos pensar

¹⁴⁶ Fala da antropóloga Fernanda Eugénio presente no próprio vídeo-performance *Das Fronteiras ao Limite: performance situada na Gambiarração*. Disponível em: <<https://vimeo.com/154442170>>. Acesso em: dezembro de 2016.

¹⁴⁷ Fala da antropóloga Fernanda Eugénio presente no vídeo-performance *Das Fronteiras ao Limite: performance situada na Gambiarração*. Disponível em: <<https://vimeo.com/154442170>>. Acesso em: dezembro de 2016.

sobre quando começamos e acabamos e se há realmente esses limites na vida e na arte e no trânsito entre vida e arte. Performar é apenas estar em cena? Performar faz parte de como sobrevivemos, de como nos relacionamos no ambiente de trabalho, família? Na linha de pensamento da *Performance Studies*, adotada por Richard Schechner, tudo é considerado performance, inclusive uma catástrofe como o 11 de setembro de 2001 nos Estados Unidos, quando as torres gêmeas foram derrubadas e quase três mil pessoas morreram. Em linhas menos radicais, muito tem se discutido acerca dos limiares, de como o corpo transita entre performance e não performance, por exemplo.

Nos apropriamos dessas conversas que tivemos sobre o que a própria provocação feita pelos organizadores do evento nos suscitou e inserimos em áudio no vídeo-performance. Num primeiro momento da performance estamos em nossas casas, cada uma com uma câmera no peito registrando cada passo, realizado antes de irmos até a latoaria para a execução da performance, há nesta experiência, uma dimensão performativa da vida, que brinca com a questão: Onde começa o corpo na performance? Depois disso é o encontro, quando nos deparamos uma com a outra para a ação da performance (que já era antes performance) e então: Há fim por vir?

2.3.3 gambiarr[a]ção#4 -- munição poética

Munição poética é uma performance criada a convite da artista plástica Branca de Oliveira por ocasião do evento *Insurreição*, ocorrido

em 4 de junho de 2016, na Biblioteca Mário de Andrade em São Paulo. A performance aconteceu em colaboração com o artista Alan Oju¹⁴⁸, a partir de seu trabalho *Metralhadora Poética*. Este evento contou com uma conversa aberta com o filósofo Vladimir Safatle sobre o tema "Resistência" e com uma videoconferência do sociólogo Laymert Garcia dos Santos sobre linguagens totalitárias. Neste mesmo dia e evento aconteceram os lançamentos dos livros/textos: "Aos nossos amigos - crise e insurreição", do Comitê Invisível; "Os involuntários da Pátria", de Eduardo Viveiro de Castro; e "Carta aberta aos secundaristas", de Peter Pál Pelbart.

O trabalho surgiu de uma conversa com Branca de Oliveira sobre a elaboração de uma proposição performativa para o evento *Insurreição*. Quando Branca me falou sobre o trabalho de Ajan Oju, identifiquei a possibilidade de trabalharmos em uma só composição. *Metralhadora Poética* foi idealizada e composta por Alan, responsável pela construção das "metralhadoras", que eram basicamente feitas de canos de plástico e vinil, lentes de lupas e led. Eram uma versão artesanal de um projetor composto de materiais simples e que tinham um bom alcance, além de serem portáteis. O tom de *gambiarração* existente no objeto artístico me interessou, principalmente porque consistia num objeto com propósito interativo, que gerava ação para quem o manipulasse. Nas metralhadoras havia um espaço de encaixe para tiras de frases impressas em

¹⁴⁸ Alan Oju é formado em História. Dedicou-se por anos ao tema da História da Educação Libertária, em 2011 lançou o livro "Ecos de Liberdade" pela editora Negras Tormentas. Hoje, dedica-se às artes plásticas. Seu trabalho está disponível em: <<http://aju.com.br/home/bio>>. Acesso em: janeiro de 2016.

transparência, então, à medida que se ajustava o foco entre luz e lente, a frase ganhava nitidez ao ser projetada em uma superfície e metralhava-se a frase/manifesto/poesia. O artista, entre diversos eventos, utilizava as metralhadoras nas manifestações que estavam ocorrendo em São Paulo, nos períodos pré-impeachment da então presidente do Brasil, Dilma Rousseff.

Foi devido à necessidade de haver uma superfície para além da arquitetura da biblioteca, ou de um corpo como superfície, que propus uma relação com a performance de Alan Oju, uma entrada em composição com a sua ação. Tomei a ação das *Metralhadoras Poéticas* como acidente para iniciar a minha entrada em relação. Cheguei a uma síntese que programava a seguinte performance: vestir meia calça clara, blusa colada ao corpo clara, tutu romântico branco, coturno nos pés e cartucheira antiga de couro na cintura. Dentro de cada um dos 60 buracos para munição da cartucheira, colocar 2 bexigas brancas e em um deles, uma pinça. Pegar uma bexiga por vez com a pinça, enchê-la com meu próprio ar, dar um nó para fechá-la. Segurar essa bexiga até ser metralhada com as poesias de Alan, depois oferecer a bexiga para alguém que estivesse presente no evento, de passagem ou assistindo a performance. A poética consiste num programa particular de arte, apresenta seu caráter operativo. Como já vimos, para a performer Eleonora Fabião (2013), o programa enuncia, move, norteia e possibilita a experiência, para ela, “[...] tratar do programa performativo no âmbito da criação teatral é ainda evocar temas como cena expandida, corpo-em-

experiência, experiência de criação de corpo e dramaturgia de ensaio” (FABIÃO, 2013, p. 1).

A ação descrita se repetia sempre com adaptações no espaço, na leitura das *disponibilizâncias* que corpo e ambiente codesenhavam. O corpo ia se instalando no espaço entre pausas e movimentos: caminhar, pinçar bexiga vazia, enchê-la de ar, fechá-la, esperar que as imagens chegassem até a bexiga e permanecessem tempo suficiente para a leitura, entregar a bexiga a alguém. A *gambiarração* Munição Poética não foi criada propositalmente para esta tese, ela aconteceu acidentalmente. Partiu de um convite que evidencia, na sua poética, um modo de fazer da *gambiarração*. Talvez por esse motivo ela seja a *gambiarração* mais genuína.

Munição poética se constrói com ferramentas da dança, performance e instalação. É também manifesto e insurgência junto aos presentes, na busca por alternativas a uma ordem que queria se estabelecer num contexto político nacional que vivia a tensão de um possível impeachment, que convenciam algumas camadas da população e que se demonstrava a cada dia mais ilegítimo a outras. Munção poética se coreografa enquanto seu dispositivo é acionado e se transforma na relação com os outros trabalhos e espaço em uma instalação coreográfica. Um acontecimento que não se repete.

Considerações finais

Um último re-parar

Compor uma escrita lidando com a linearidade imposta pela relação texto-papel e compor uma coreografia no corpo, seja em busca de construir ou de desconstruir padrões, são formas de criar que não se opõem. Escrever, anotar, desenhar, criar diagramas fazem parte da dança. No entanto, a escrita que aqui se lê e a dança que se pode assistir¹⁴⁹ são formas distintas de um mesmo corpo operar. Distintas mas não opostas vale dizer. No texto também criamos nossos padrões, nos apaixonamos por palavras, as repetimos, conhecemos novos autores e com eles aprendemos e desaprendemos modos de escrever, pensar, operar, modos de enunciar aquilo que nos afeta, caso contrário, seria em vão o grande esforço que é produzir uma tese.

Não parece haver espaço para uma conclusão, talvez mais uma reflexão sobre esse processo, um último re-parar. Com o passar dos anos, no percurso do doutorado, sentia que ia me tornando mais íntima do tema de investigação, como justamente imagino que deva ser. Chega um momento em que quando nos abordam com a pergunta: sobre o que é sua pesquisa? É preciso responder com naturalidade que o trabalho possui como tema a gambiarra. É preciso estar acometido por uma espécie de encantamento para se operar com os afetos, por

¹⁴⁹ Além das fotografias, há um DVD anexado na contracapa do volume *poética dançada* com vídeos dos trabalhos: gambiarr[a]ção#1 -- trânsito tátil revela trânsito sonoro; gambiarr[a]ção#2 - entre; gambiarr[a]ção#3 -- das fronteiras aos limites: performance situada na gambiarração; e da mostra de processo com o grupo AND_SP: território de operações microbianas.

mais insanos que por vezes possam parecer, e também por uma *disponibilizância* para estar, não só apropriado do assunto, mas disposto e disponível para falar dele para alguém que não participa do meio das artes cênicas ou das artes em geral, ou que mesmo sendo artista não está íntimo das ideias, dos conceitos, dos modos de dançar que pratico.

A *gambiarração* vem ao mundo com um desejo de pensar-fazer modos de compor. Perceber, no método que João Fiadeiro construía ainda em 2011 com Fernanda Eugénio, a abertura para eu poder compor minha própria dança, apropriada das ferramentas que a experiência dos trabalhos que ambos desenvolveram - tanto a CTR como o M.O_AND -, fez com que eu pudesse reparar nos modos de fazer do coreógrafo e da antropóloga um modo de existir que era muito semelhante ao da gambiarra.

A gambiarra, por ser uma maneira de reparar coisas muito usual no Brasil, me instigou à criação de performances que lidassem com seu aspecto cotidiano, muitas vezes precário, acidental e é claro, o improvisado que é tão evidente para mim enquanto artista da dança contemporânea.

Foi, portanto, na experiência com esses métodos, nas investigações solitárias em estúdio, nas descobertas coletivas com o grupo de composição AND_SP e com o grupo de pesquisa LADCOR, na busca por entender modos de pensar filosóficos que colaborassem com a construção do objeto deste estudo, que pude criar um plano de composição em que a *gambiarração* ganhava corpo.

Referências

ANJOS, Moacir dos. *Local/Global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BARDI, Lina Bo. *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

BARTHES, Roland. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos: cursos e seminários no Collège de France. 1976-1977*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

BASTOS, Maria Helena F. A. *Variâncias: O corpo processando identidades provisórias*. 2003. São Paulo. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

BANNES, Sally. *Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BALDWIN, Thomas. Merleau-Ponty, Maurice. In: MARZANO, Michela (org.). *Dicionário do Corpo*. São Paulo: Edições Loyola, 2012, p. 652-656.

BENOIST, Jocelyn. *Corpo Objeto/Corpo Sujeito*. In: MARZANO, Michela (org.). *Dicionário do Corpo*. São Paulo: Edições Loyola, 2012, p. 281-285.

BÉZIER, M. M., PIRET, S. *A coordenação motora: aspecto mecânico da organização psicomotora do homem*. São Paulo: Summus, 1992.

BOUFLEUR, Rodrigo Naumann. *A questão da gambiarra: formas alternativas de desenvolver artefatos e suas relações com o design de produtos*. 2006. São Paulo. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

_____. *Fundamentos da Gambiarra: a Improvisação Utilitária Contemporânea e seu contexto socioeconômico*. 2013. São Paulo. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

BRANDES, Uta; ERLHOFF, Michael. *Non Intentional Design*. Cologne: Daab, 2006.

BRITTO, Fabiana. *Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea*. Belo Horizonte: Fabiana Britto, 2008.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea*. Mem Martins-Portugal: Publicações Europa-América, 2010.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do Cotidiano: 1 Artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2012.

----- . GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *A invenção do Cotidiano: 2 Morar, cozinhar*. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2012.

CHURCHLAND, Paul M. *Matéria e consciência: uma introdução à filosofia da mente*. São Paulo: UNESP, 2004.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DALTRO, Emyle P. B.; Matsumoto, Roberta K. (I)mobilidade sob(re) rodas: para pensar intersecções entre coreografia e instalação. In: #10.Art - Modus Operandi Universal - Encontro Internacional de Arte e Tecnologia, 2011, Brasília, DF. Anais do #10.Art - Modus Operandi Universal - Encontro Internacional de Arte e Tecnologia, 2011.

DAMÁSIO. António. *O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DAWKINS, Richard. *O relojoeiro cego: a teoria evolutiva contra o desígnio divino*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

----- . *The Extended Phenotype: The long reach of the gene*. Oxford: New York, Oxford University Press, 1982.

DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

----- . *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010.

----- . *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. *O ato de Criação*. Palestra de 1987. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Folha de São Paulo, 27/06/1999.

_____. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2009.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2008.

_____. 20 de novembro de 1947 - Como criar para si um corpo sem órgãos. In: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2008.

_____. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

EUGÉNIO, Fernanda; FIADEIRO, João. *Secalharidade: uma conferência performance*. Lisboa, Portugal: Ed. Culturgest, 2012.

FABIÃO, Eleonora; André Lepecki (Orgs.). *Ações*. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015.

FÉRAL, Josette. Pour une poétique de la performativité: Le théâtre performatif. In: *Théorie et t Pratique du Théâthre*. Paris: L'Entretemps, 2011, p. 108-138.

FICHER-LICHTE, Érika. The transformative power of performance: Explainingg concepts. Performativity and performance. In: FICHER-LICHTE, Érika. *The transformative power of performance*. London: Routledge, 2008. p. 11-37.

GIBSON, James. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin, 1979.

GLEISER, Marcelo. *Micro Macro 2: mais reflexões sobre o homem, o tempo e o espaço*. São Paulo: Publifolha, 2007.

GLENADEL, Paula. *Quase uma arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 60.

GOUVÊA, Raquel Valente de. *A improvisação de dança na (trans)formação do artista-aprendiz: uma reflexão nos entrelugares das Artes Cênicas, Filosofia e Educação*. 2012. Campinas. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação. Universidade Estadual de Campinas.

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. *Corpo em crise: novas pistas e os circuitos de representação*. São Paulo: Annablume, 2010.

HERCOLES, Rosa. Epistemologias em movimento. In: *Sala Preta*, nº 10, 2010, p. 199 -203.

HOUAISS, Antonio; SALLES, Vilmar Mauro de. *Dicionário Houaiss Conciso*. São Paulo: Moderna, 2011.

_____. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JOHNSON, Steve. *Emergência: a vida integrada de formigas, cérebros, cidades e softwares*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

KATZ, Helena. Corpo, Design e evolução. In: Edith Derdyk (Org.). *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: Senac, 2007, p. 195-205.

_____. *Um, dois, três*. A dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.

LEPECKI, André. Planos de composição: dança, política e movimento. In: RAPOSO, P.; CARDOSO, V. Z.; DAWSEY, J.; FRADIQUE, T. (Orgs.). *A Terra do não Lugar: diálogos entre antropologia e performance*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

LOUPPE, Laurence. *A poética da Dança Contemporânea*. Lisboa, Orfeu Negro, 2012.

MACHADO, Adriana B. A. *O papel das imagens nos processos de comunicação: ações do corpo, ações no corpo*. 2007. São Paulo. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Programa de Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica.

_____. *A Natureza da Permanência: processos comunicativos complexos e a dança*. 2004. São Paulo. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Programa de Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica.

MLODINOW, Leonard. *O andar do Bêbado: como o acaso determina nossas vidas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MONTEIRO, Marina. *Noverre: cartas sobre a dança*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo: FAPESP, 2006.

NADAI, C. Carolina De. *Processos Organizativos em Dança: a singularidade dos designs*. 2011. Salvador. Dissertação (Mestrado em Dança). Programa de Pós-Graduação em Dança. Universidade Federal da Bahia.

OBICI, Giuliano Lamberti. *Gambiarra e Experimento Sonoro*. 2014. São Paulo. Tese. (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade de São Paulo.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo, Martins Fontes: 1997.

PINKER, Steven. *Tábula rasa: a negação contemporânea da natureza humana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

RANCIÈRE, Jaques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.

ROSAS, Ricardo. Gambiarra: alguns pontos para se pensar uma tecnologia recombinante. In: FARKAS, Solange Oliveira (Org.). *Caderno Videobrasil 02: arte mobilidade sustentabilidade*. São Paulo: SESC-SP, 2006.

SARDO, Delfim. *Catálogo da exposição Andar, Abraçar de Helena Almeida*. Maia: Maiadouro, 2013.

SENNET, Richard. *O artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

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

SHELDON, Ana Rizek. *Instalação coreográfica: crítica e limiar*. 2014. Salvador. Dissertação (Mestrado em Dança). Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia.

SODRÉ, Muniz. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

SOJCHER, Jacques. *La démarche poétique*. Paris: UGE 10-18, 1976, p. 43.

SCHWERING, Karl-Leo. Afeto. In: MARZANO, Michela (Org.). *Dicionário do Corpo*. São Paulo: Edições Loyola, 2012, p. 41-45.

SURRALÉS, Alexandre. Afetividade. In: MARZANO, Michela (Org.). *Dicionário do Corpo*. São Paulo: Edições Loyola, 2012, p. 39-41.

Referências Eletrônicas:

AHMED, Alejandro. Documentário: *NARRATIVAS - Solta: A Dança de Risco do Cena 11*. Roteiro e direção de Luisa Malta. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=C1eU47I3ef8>>. Acesso em: maio de 2015.

ANJOS, Moacir dos. MAM inaugura seu panorama da arte brasileira: curador da mostra valoriza o tosco como metáfora da fragilidade construtiva das improvisações: depoimento. [18 de Out. de 2007]. São Paulo: *Estadão*. Entrevista concedida a Camila Molina. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,mam-inaugura-seu->

[panorama-da-arte-brasileira-2007,67075,0.htm](#)>. Acesso em: janeiro. de 2014.

BASTOS, Maria Helena F. A. *Corpos Transversos*. 2014. Disponível em: <<http://corpostransversos.org/corpos-transversos/>>. Acesso em: abril de 2015.

DELEUZE, Gilles. *O ato de criação*. Palestra proferida em *Mardis de Fondation*. França, 17 de Março de 1987. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=GYGbl5tyi-E>>. Acesso em: agosto de 2013.

DELEUZE, Gilles. O ato de criação. Palestra de 1987. Edição brasileira do Jornal Folha de São Paulo, 27/06/1999. Trad: José Marcos Macedo. Disponível em: <<http://server2.docfoc.com/uploads/Z2015/12/21/ehMJC3obn7/eabed93b9c29c98ebcb0c5f0fa9ee2b9.pdf>>. Acesso em: janeiro de 2017.

EUGÊNIO, Fernanda. Acidente. *AND mag*: a revista eletrônica do AND_LAB | AND_Lab, Lisboa, 5 de Setembro de 2013. Disponível em: <<http://magazineandlab.wordpress.com/2013/09/05/acidente/>>. Acesso em: setembro de 2013.

EUGÊNIO, Fernanda. Affordance. *AND mag*: a revista eletrônica do AND_LAB | AND_Lab, Lisboa, 5 de Set. de 2013. Disponível em: <<http://magazineandlab.wordpress.com/2013/09/05/affordance/>>. Acesso em: outubro de 2013.

EUGÊNIO, Fernanda; FIADEIRO, João. *Antropologia e dança*. Disponível em: <<http://and-lab.org/antropologia-e-danca>>. Acesso em: novembro de 2013.

EUGÊNIO, Fernanda; FIADEIRO, João. *Dos modos de re-existência*: Um outro mundo possível, a secalharidade. Lisboa, Portugal, abril de 2012. Disponível em: <<http://re-al.org/wp-content/uploads/2012/04/Manifesto-Re-exist%C3%Aancia-Pt.pdf>>. Acesso em: junho e outubro de 2012.

EUGÊNIO, Fernanda; FIADEIRO, João. *O Jogo das Perguntas*. Fractal, Rev. Psicol. Vol. 25, no. 2, Rio de Janeiro, May/Aug. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-02922013000200002>. Acesso em: 10 de dezembro de 2013.

FENERICH, Alexandre Sperandéo; OBICI, Giuliano. *Jardim das Gambiarras Chinesas: uma prática de montagem musical e bricolagem tecnológica*. Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.ufjf.br/anais_eimas/files/2012/02/Jardim-das-Gambiarras-Chinesas-uma-pr%C3%A1tica-de-montagem-musical-e-bricolagem-tecnol%C3%B3gica-Alexandre-Fenerich-Giuliano-Obici.pdf>. Acesso em: janeiro de 2017.

FERNANDES, Sílvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. In: *Repertório, Salvador*, nº 16, p. 11-23, 2011. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/5391/3860>>. Acesso em : janeiro de 2017.

Exposição Coletiva. *Gambiólogos: A gambiarra nos tempos do digital*. (Catálogo). Belo Horizonte: Arte Mov, 2010. Disponível em: <http://www.gambilogos.com/download/catalogo_gambioativos_web.pdf>. Acesso em: janeiro de 2017.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello [editores]. *Houaiss eletrônico* - CD-ROM. Versão 1.0. São Paulo: Objetiva, 2009.

JAQUES, Paola Berenstein. Corpografias Urbanas. In: *Arquitextos*. Ano 8, fevereiro de 2008. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>>. Acesso em: agosto de 2014.

KATZ, Helena. Dobras. *Estadão*. São Paulo, 11 de agosto de 2011. Notícias, Cultura. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,uma-danca-sem-tempo-nem-espaço-para-se-aquietar-imp-,758246>>. Acesso em: abril de 2015.

LAGNADO, Lisette. *O malabarista e a gambiarra*. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1693,1.shl>>. Acesso em: janeiro de 2014.

MOLINA, Camila. MAM inaugura seu panorama da arte brasileira: curador da mostra valoriza o tosco como metáfora da fragilidade construtiva das improvisações. *Estadão*. São Paulo, 18 de outubro de 2007. Notícias, Cultura. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/arteeazer,mam-inaugura-seu-panorama-da-arte-brasileira-2007,67075,0.htm>>. Acesso em: janeiro de 2014.

OLIVEIRA, Flavio I. S. *Affordances: a relação entre agente e ambiente*. Disponível em: <<https://www.scribd.com/doc/102491412/Affordances-a-relacao-entre-agente-e-ambiente-Flavio-Ismael-da-Silva-Oliveira>>. Acesso em: agosto de 2014.

ROSAS, Ricardo. *Truquenologia: elementos para se pensar uma teoria da gambiarra tecnológica*. Disponível em: <<http://www.slideshare.net/HernaniDimantas/truquenologia-post-it>>. Acesso em: janeiro de 2014.

SALLES, Cecília Almeida. Verbete (71) *Percepção*. Redes de Criação. Disponível em: <<http://www.redesdecriacao.org.br/?verbete=71>>. Acesso em: maio de 2015.

EUGÊNIO, Fernanda; FIADEIRO, João. *Dos modos de re-existência: Um outro mundo possível, a secalharidade*. 2011. Disponível em: <<https://ladcor.files.wordpress.com/2013/06/manifesto.pdf>>. Acesso em: agosto de 2016.

NADAI, Carolina Camargo de. Pôr-se com, compor: corresponsabilidades no encontro performer-espectador. *Revista aSPAs*. v. 4, nº 1. 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/75730>>. Acesso em: agosto de 2016.

NUNES, Sandra Meyer. Fazer dança e fazer com dança: perspectivas estéticas para os corpos especiais que dançam. In: *Ponto de Vista*, Florianópolis, n. 6/7, p. 43-56, 2004/2005.

Disponível em:
<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/pontodevista/article/viewFile/1149/1466>>. Acesso em: janeiro de 2017.

VELHO, Otavio. De Bateson a Ingold: passos na constituição de um paradigma ecológico. In: *Mana*, Vol. 7, nº 2, Rio de Janeiro, outubro de 2001.

Disponível em:
<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132001000200005>. Acesso em: Janeiro de 2017.

Fischer-Lichte, Erika. *Realidade e ficção no teatro contemporâneo*.

Disponível em:
<<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073/71517>>. Acesso em: janeiro de 2017.

Entrevista:

FIADEIRO, João. *Entrevista I*. [out. 2015]. Lisboa, 2015. 1 arquivo wav. (122min.51seg.). Entrevista concedida a Carolina Camargo De Nadai.

CAROLINA CAMARGO DE NADAÍ

Gambiarração

poéticas em composição coreográfica

São Paulo

2017

CAROLINA CAMARGO DE NADAI

Gambiarração

poéticas em composição coreográfica

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutora em Artes.

Área de concentração: Texto e Cena

Orientadora: Profa. Dra. Maria Helena Franco de Araujo Bastos

Volume - poética dançada

São Paulo

2017

Sumário

Apresentação [volume <i>poética dançada</i>]	205
CAPÍTULO [3]	
mapa dos fetos dos experimentos e das composições	207
3.0 entrevista-composição	208
3.1 AFETOS	217
Afetos -- gambiarras encontros	218
Afetos -- gambiarras em processo	227
Afetos -- gambiarras, referências artísticas	230
Afetos -- artistas e obras	238
3.2 EXPERIMENTOS	259
Experimentos -- composição em tempo real - CTR	260
Experimentos -- modo operativo AND - MO_AND	271
Experimentos -- Workshop Handling Tools	272
Experimentos -- mini-residência artística para a Formação de Criadores-intérpretes em Dança Contemporânea	276
Experimentos -- grupo de composição AND_SP	283
Jogos e experimentos com o grupo de composição AND_SP	284
Vídeo da mostra -- território de operações microbianas	295
Imagens da mostra -- território de operações microbianas	308
Experimentos -- estúdio	313
Experimento#1 -- para Bruce Nauman	314
Experimento#2 -- luz	317
Experimento#3 -- scanner	319
Experimento#4 -- queda	321
Experimento#5 -- acúmulo	326



CACA' AMBAY 02

Desenho feito pela autora depois do primeiro experimento realizado no trabalho Esculturas Breves [direção e concepção de Helena Bastos].

Experimentos -- LACDOR.....	332
LACDOR#1.....	333
LACDOR#2.....	335
LACDOR#3.....	337
LACDOR#4.....	339
3.3 COMPOSIÇÕES.....	346
Composições -- Esculturas Breves.....	347
Esculturas Breves -- Largo da Batata.....	348
Esculturas Breves -- Vale do Anhangabaú.....	356
Composições -- Brevidades.....	362
Brevidades -- Largo da Batata.....	363
Brevidades -- USP.....	368
Composições -- gambi[a]rração#1.....	373
gambiarr[a]ção#1 -- experimentos.....	374
gambiarr[a]ção#1 -- trânsito tátil revela trânsito sonoro.....	378
Composições -- gambi[a]rração#2.....	385
gambiarr[a]ção#2 -- experimentos.....	386
gambiarr[a]ção#2 -- poéticas em composição.....	389
gambiarr[a]ção#2 -- a obra que me habita na obra que habito.....	393
gambiarr[a]ção#2 -- entre.....	397
Composições -- gambi[a]rração#3.....	405
gambi[a]rração#3 -- etnografia do espaço.....	406
gambi[a]rração#3 -- das fronteiras ao limite: performance situada na gambiarração.....	410
Composições -- gambi[a]rração#4.....	416
gambi[a]rração#4 -- munição poética.....	417
Referências.....	427

Apresentação

O volume *poética dançada* foi composto com o objetivo de apresentar imagens de gambiarras, de artistas e obras que influenciam a construção do pensamento e dos modos de compor da gambiarração na performance, nas instalações artísticas, na performance e na dança contemporânea que afetaram as criações práticas desenvolvidas no decorrer da pesquisa, por isso o tópico *afetos*. Num segundo momento, estão os *experimentos* realizados com o grupo de composição AND_SP, por mim coordenado; com o grupo de pesquisa LADCOR – Laboratório de Dramaturgia do Corpo; em workshops de Composição em Tempo Real – CTR; além de outros que realizei sozinha em estúdio. O último bloco de imagens pertence à participação nos trabalhos Esculturas Breves e Brevidades dirigidos e concebidos pela coreógrafa Helena Bastos e às *composições* dos trabalhos: *gambiarração#1* – experimentos; *gambiarração#1* -- trânsito tátil revela trânsito sonoro; *gambiarração#2* -- experimentos; *gambiarração#2* -- poéticas em composição; *gambiarração#2* -- a obra que me habita na obra que habito; *gambiarração#2* -- entre; *gambiarração#3* -- das fronteiras aos limites: performance situada na *gambiarração* e *gambiarração#4* -- munição poética.

As imagens aqui presentes não poderiam ser inseridas como ilustrações no corpo do texto escrito, mas precisavam de uma condição própria de expressão e existência, por isso a criação do volume *poética dançada*. Desta maneira, o leitor pode escolher seu modo de abrir o(s) trabalho(s) para a leitura. As páginas desse volume são a continuação das do volume *poética escrita* por exigência das normas ABNT¹, não sendo do meu interesse orientar por qual volume deva-se iniciar a leitura, o modo de compor agora está em suas mãos².

¹ ABNT - Associação Brasileira de Normas e Técnicas.

² O texto *entrevista-composição* aparece aqui por e não no volume *poética escrita* ser considerado uma composição, do mesmo modo que as instalações coreográficas, e que se deu a partir do método CTR, após uma entrevista que realizei com o coreógrafo João Fiadeiro em outubro de 2015 na cidade de Lisboa.

CAPÍTULO [3]

mapa dos afetos das experiências e das composições



3.0 entrevista-composição

Somos sempre apanhados ao meio.

“O presente é tão avassalador”³.

Somos sempre apanhados ao meio.

Somos sempre apanhados ao meio e com frequência não (re)paramos.

“[...] durante muito tempo a minha estratégia era dar ênfase ao fazer, não que o fazer seja uma resposta, mas é um ‘estar fazendo’, é um perguntar acontecendo”⁴.

Somos sempre apanhados ao meio.

Somos sempre apanhados ao meio e com frequência não (re)paramos.

Somos sempre apanhados ao meio e deste modo somos afetados.

“É isso que define um afeto, algo que não tem um nome, que não se pode nomear [...] a CTR emerge de um afeto, de uma força interna, de intuição que tem origem em diferentes lugares no meu corpo, na minha vida quer artística, quer pessoal”⁵.

³ João Fiadeiro em entrevista realizada, registrada e transcrita pela autora no Atelier Real (Lisboa, Portugal), dia 15 de outubro de 2015. (FIADEIRO, Entrevista. 2015).

⁴ Idem. Ibidem.

Somos sempre apanhados ao meio.

Somos sempre apanhados ao meio e com frequência não (re)paramos.

Somos sempre apanhados ao meio e deste modo somos afetados.

Somos sempre apanhados ao meio e em determinado espaço-tempo entramos em relação.

"[...] havia sempre um *delay*⁶ entre o ser afetado por algo e o me posicionar em relação a essa coisa, que não podia nunca ser nomeada como instantâneo. Na verdade é uma antologia que vai sendo lentamente estabelecida enquanto método, gradualmente [...]. Não houve um dia em que eu disse: *Hoje vou fazer CTR!*"⁷.

Somos sempre apanhados ao meio.

Somos sempre apanhados ao meio e com frequência não (re)paramos.

Somos sempre apanhados ao meio e deste modo somos afetados.

Somos sempre apanhados ao meio e em determinado espaço-tempo entramos em relação.

Somos sempre apanhados ao meio e dos possíveis de um encontro, nos posicionamos.

"Eu sabia que não era improvisação, eu estava mais perto de uma ideia de composição, mas eu sabia que não era uma escrita coreográfica no sentido de antecipação, de haver um objetivo [...] não é uma composição prévia! Então, a relação

⁵ Idem. Ibidem.

⁶ Demora.

⁷ Idem. Ibidem.

entre o tempo real e a ‘composição’ pareceu-me justa. E também havia uma espécie de contraponto a uma expressão que na época⁸ era muito utilizada, que era a *composição instantânea*⁹.

Somos sempre apanhados ao meio.

Somos sempre apanhados ao meio e com frequência não (re)paramos.

Somos sempre apanhados ao meio e deste modo somos afetados.

Somos sempre apanhados ao meio e em determinado espaço-tempo entramos em relação.

Somos sempre apanhados ao meio e dos possíveis de um encontro, nos posicionamos diante de outra posição para então entrarmos em posição-com-posição.

“[...] o viver junto é quase uma consequência ou uma necessidade que a própria CTR tem [...]. A obrigação da partilha daquilo que chamaríamos um gesto ou um acontecimento, gera ‘o junto’. Portanto ‘o junto’ está dentro do meu trabalho, mas ele não é a minha preocupação central ou inicial [...] ele é uma consequência. Está ali porque acontece, acontece que, de fato, para se conseguir praticar a CTR é preciso se abdicar de um controle ou de uma manipulação, e isso gera um junto [...]”¹⁰.

⁸ “Na década de 1990 já nos meus pares, na comunidade em que eu me relacionava já havia uma reflexão óbvia e já antiga em torno da questão da composição e da improvisação, só que havia a necessidade de não se chamar de improvisação, porque isso era confundido com uma espécie de *jam session*.” (FIADEIRO, Entrevista. 2015).

⁹ Idem. Ibidem.

¹⁰ Idem. Ibidem.

Somos sempre apanhados ao meio.

Somos sempre apanhados ao meio e com frequência não (re)paramos.

Somos sempre apanhados ao meio e deste modo somos afetados.

Somos sempre apanhados ao meio e em determinado espaço-tempo entramos em relação.

Somos sempre apanhados ao meio e dos possíveis de um encontro, nos posicionamos diante de outra posição para então entrarmos em posição-com-posição. Do encontro, inaugura-se (ou não) a tensão que mantém viva a relação.

“Esse é um conflito que eu sempre vivi: como partilhar uma coisa que por natureza tem que ficar na penumbra? [...] quando vou à maquete¹¹ é só para esclarecer alguma dúvida conceitual e depois volto ao terreno outra vez. Porque é como a arquitetura, não é? Tu não podes experimentar no terreno. Porque se fazes um buraco num terreno pra experimentar uma coisa tu não podes depois voltar a pôr a terra, e é como nas relações, tu não podes fazer um buraco numa relação e depois meter a terra. Mas na maquete podes. A ferramenta maquete é muito incrível, mas ela tem, pra mim, que estar em relação à aplicação na arte”¹².

¹¹ Jogo de composição desenvolvido com Fernanda Eugénio, no qual se tem uma visão panorâmica do acontecimento. A situação “maquete” refere-se a 1m². Nesta dimensão do jogo, os corpos não entram para improvisar, há apenas o manuseio de objetos, tal qual num jogo de tabuleiro.

¹² Idem. Ibidem.

Somos sempre apanhados ao meio.

Somos sempre apanhados ao meio e com frequência não (re)paramos.

Somos sempre apanhados ao meio e deste modo somos afetados.

Somos sempre apanhados ao meio e em determinado espaço-tempo entramos em relação.

Somos sempre apanhados ao meio e dos possíveis de um encontro, nos posicionamos diante de outra posição para então entrarmos em posição-com-posição. Do encontro, inaugura-se (ou não) a tensão que mantém viva a relação. Mas não basta encontrá-la, é preciso alimentá-la na duração do próprio fazer.

“Durante muito tempo eu defendi a ideia de que o modo para esquivar-me, a explicação é colocar o foco na operação, ou seja, no ‘como’ e não no ‘o que’. Como é impossível partilhar ‘o que’ – essa era a premissa – como eu não posso partilhar o afeto, o que eu partilho é uma forma de estar, é uma ética na linguagem do AND¹³. É a ética do encontro. E a CTR nasce dessa premissa, da premissa de que eu abduco de certa maneira, ponho em pausa, suspendo a questão, a inquietação e dedico-me de corpo e alma à prática, à formulação e à sistematização daquilo que é um modo operativo no fundo. A CTR é um modo operativo, é um modo de estar, de operar, é um modo de compor”¹⁴.

¹³ O Modo Operativo AND é uma prática-teórica que pensa a sustentabilidade e o viver juntos. Parte do seu desenvolvimento se deu numa colaboração entre João Fiadeiro e Fernanda Eugénio. Hoje, a antropóloga Fernanda Eugénio é quem verticaliza os estudos e práticas do MO_AND a partir *workshops*, encontros e grupos de pesquisa, em que se pratica o jogo do AND.

¹⁴ Idem. Ibidem.

Somos sempre apanhados ao meio e dos possíveis de um encontro, nos posicionamos diante de outra posição para então entrarmos em posição-com-posição. Do encontro, inaugura-se (ou não) a tensão que mantém viva a relação. Mas não basta encontrá-la, é preciso alimentá-la.

Somos sempre apanhados ao meio e em determinado espaço-tempo entramos em relação.

Somos sempre apanhados ao meio e deste modo somos afetados.

Somos sempre apanhados ao meio e com frequência não (re)paramos.

Somos sempre apanhados ao meio.

“[...] o fim dos anos 1990 foi o período que eu precisei para fazer esse clique. E durante um tempo eu começo a trabalhar com dois sistemas simultâneos, com o *Windows* e o *Macintosh* ao mesmo tempo (risos), em que ainda estou a operar dentro de uma lógica sustentada nas premissas da Nova Dança Portuguesa e também do *Contact Improvisation* da Nova Dança Belga, a Nova Dança em geral, ou seja: Wim Vandekeybus, o Pós-Modernismo Americano, Trisha Brown, sobretudo... Algumas influências que eu tive no fim dos anos 1980 e início dos anos 1990 ainda estavam muito presentes em mim”¹⁵.

¹⁵ Idem. Ibidem.

Somos sempre apanhados ao meio e dos possíveis de um encontro, nos posicionamos diante de outra posição para então entrarmos em posição-com-posição.

Somos sempre apanhados ao meio e em determinado espaço-tempo entramos em relação.

Somos sempre apanhados ao meio e deste modo somos afetados.

Somos sempre apanhados ao meio e com frequência não (re)paramos.

Somos sempre apanhados ao meio.

“Em 1999 eu crio, depois de uma série de pequenos workshops que eu dou na Europa, um Atelier, que eu chamei de Atelier Real (antes de haver esse Atelier Real), num lugar chamado Lugar Comum, fora de Lisboa, em que convido uma série de pessoas desses *workshops*, que eu dei por toda a Europa, pra virem a estar comigo por três ou quatro semanas. E daí nasce aquele livro, o *Doc Lab*¹⁶, que eu tento fazer uma sistematização daquilo que eu já considerava ser um método”¹⁷.

Somos sempre apanhados ao meio e dos possíveis de um encontro nos posicionamos.

Somos sempre apanhados ao meio e em determinado espaço-tempo entramos em relação.

¹⁶ O livro *DOC.LAB uma publicação lesível sobre práticas do corpo* foi editado pela RE.AL Lda., em 2000. Encontra-se disponível para consulta na Biblioteca da Escola Superior de Teatro e Cinema e no Centro de Documentação e Informação da Escola Superior de Dança, ambos em Lisboa.

¹⁷ Idem. Ibidem.

Somos sempre apanhados ao meio e deste modo somos afetados.

Somos sempre apanhados ao meio e com frequência não (re)paramos.

Somos sempre apanhados ao meio.

“Se eu não tivesse sido aceito ou se eu não tivesse construído uma posição enquanto autor, provavelmente eu não teria conseguido fazer a CTR porque ela foi feita camuflada, digamos. Ela foi feita como ferramenta de colaboração, ou seja, para refletir sobre a colaboração, sobre a des-cisão, sobre o modo de partilhar questões que são por natureza, ainda muito frágeis e muito pouco claras [...]”¹⁸.

Somos sempre apanhados ao meio e em determinado espaço-tempo entramos em relação.

Somos sempre apanhados ao meio e deste modo somos afetados.

Somos sempre apanhados ao meio e com frequência não (re)paramos.

Somos sempre apanhados ao meio.

“Como eu tive a sorte ou a coincidência de estar dentro da arte, da dança e dentro da dança contemporânea, ou seja, dentro da improvisação, da reflexão sobre improvisação e o lugar da improvisação dentro da composição artística, de fato não poderia haver território mais justo para investigar fazendo ou fazer investigando”¹⁹.

¹⁸ Idem. Ibidem.

¹⁹ Idem. Ibidem.

Somos sempre apanhados ao meio e deste modo somos afetados.

Somos sempre apanhados ao meio e com frequência não (re)paramos.

Somos sempre apanhados ao meio.

“É um lugar que me permite experimentar, fazer, agir sem conseguir formular ainda a razão desse gesto. Em outras áreas isso não é possível, digamos, somos impedidos de agir se não soubermos por que é que agimos, não é?”²⁰.

Somos sempre apanhados ao meio e com frequência não (re)paramos.

Somos sempre apanhados ao meio.

“[...] e o que é o tempo real? É o corpo em acontecimento, em ato [...] é o próprio corpo a acontecer e tu enquanto acontece, olhas para o teu corpo que acontece enquanto acontece”²¹.

Somos sempre apanhados ao meio.

“O que importa agora é o corpo em velocidade, em composição, no tempo real da coisa.”²².

²⁰ Idem. Ibidem.

²¹ Idem. Ibidem.

²² Idem. Ibidem.

3.1 AFETOS



*O que conserva a coisa ou a obra de arte, é um **bloco de sensações**, isto é, um composto de **perceptos e afectos**.*

Gilles Deleuze e Félix Guattari

Afetos -- gambiarras encontrados











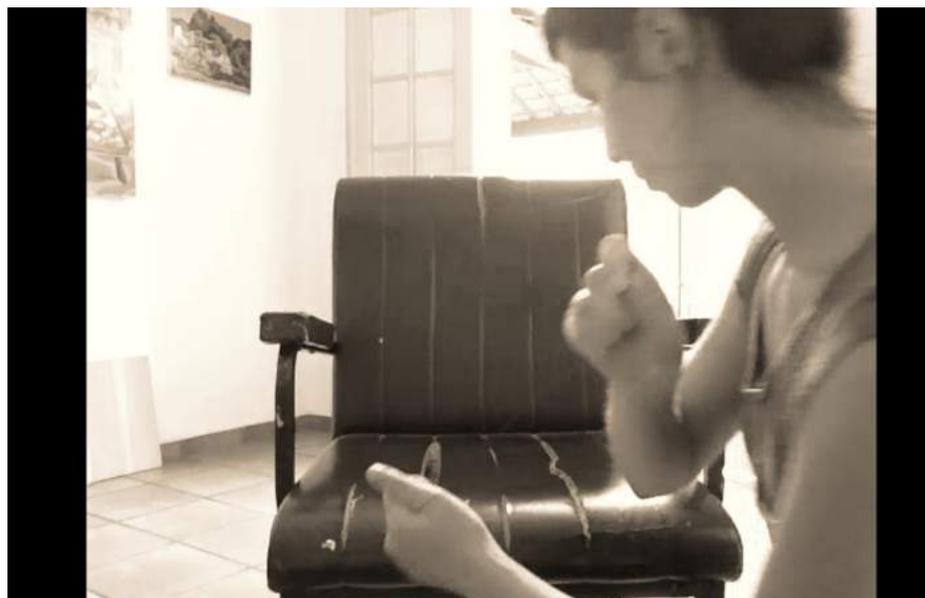








Afetos -- gambiarras em processo





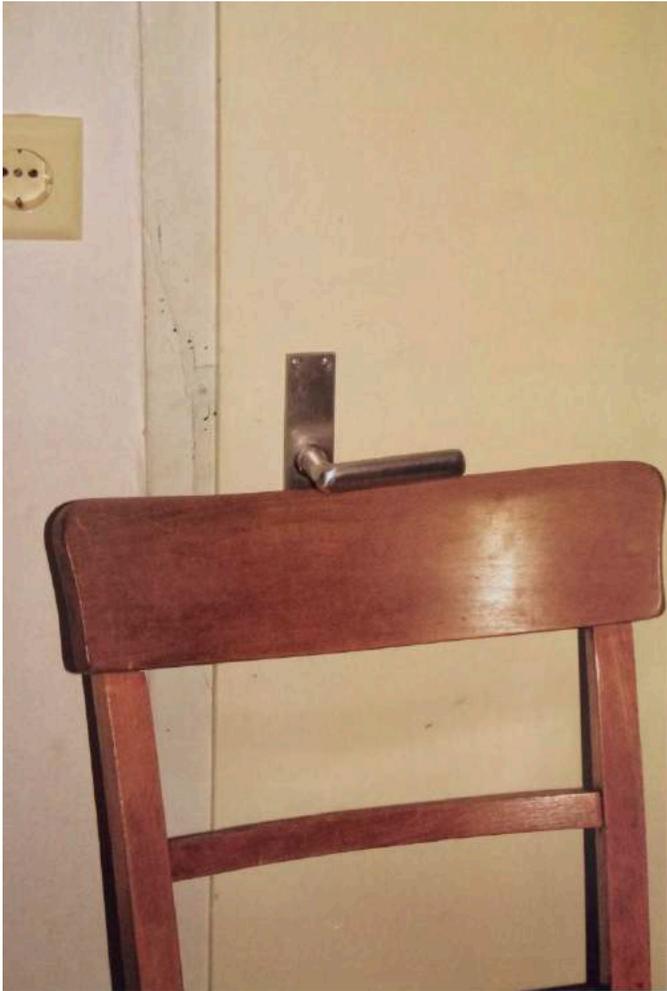


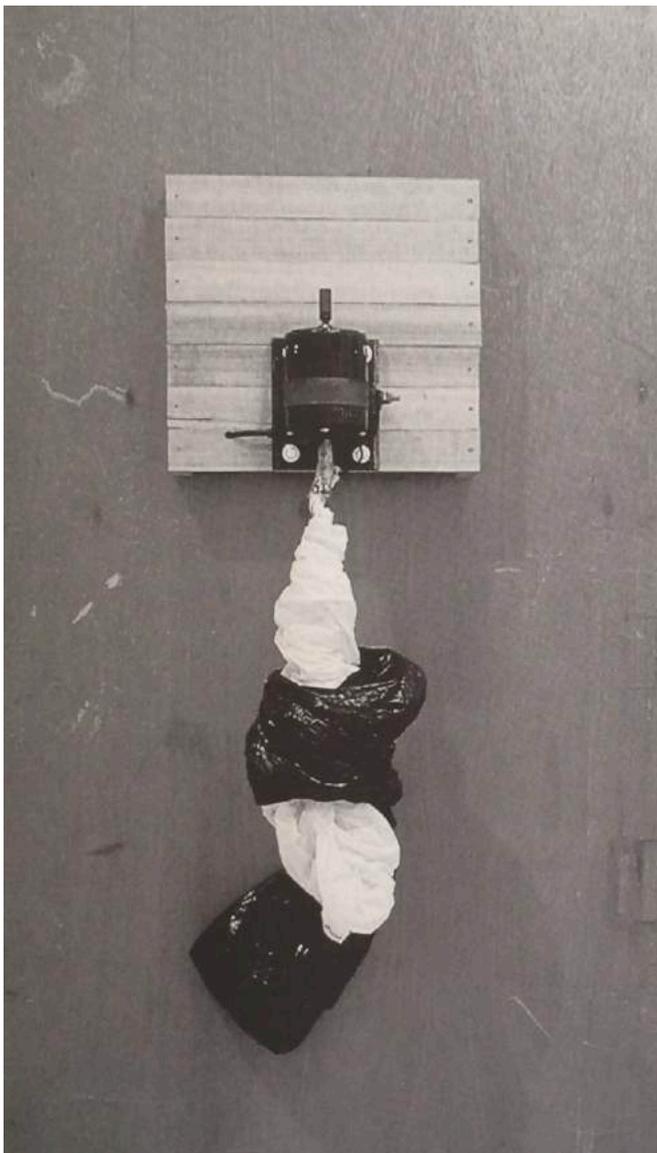
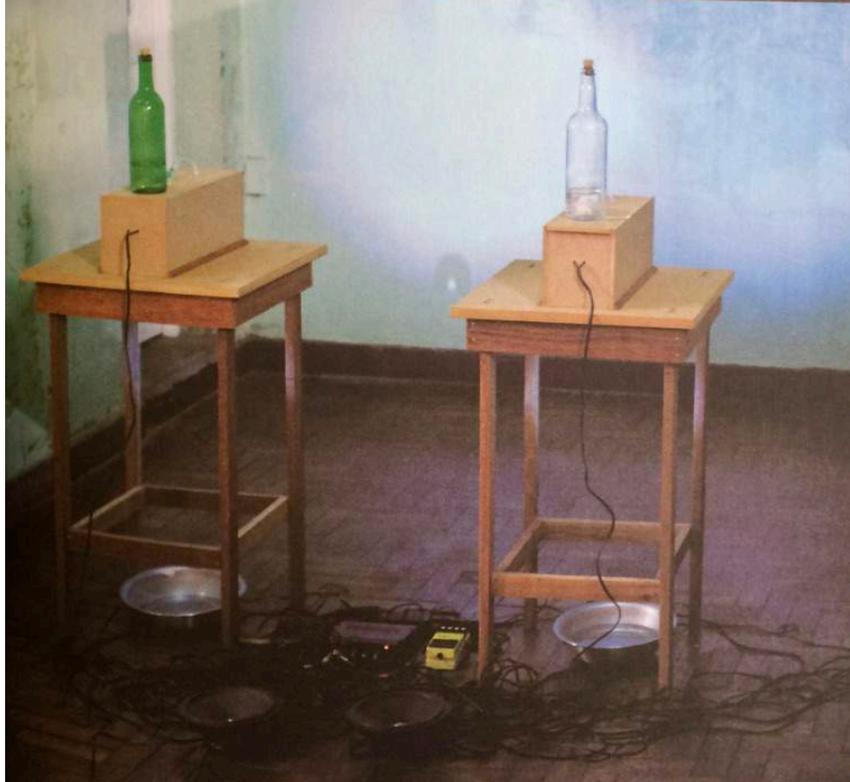
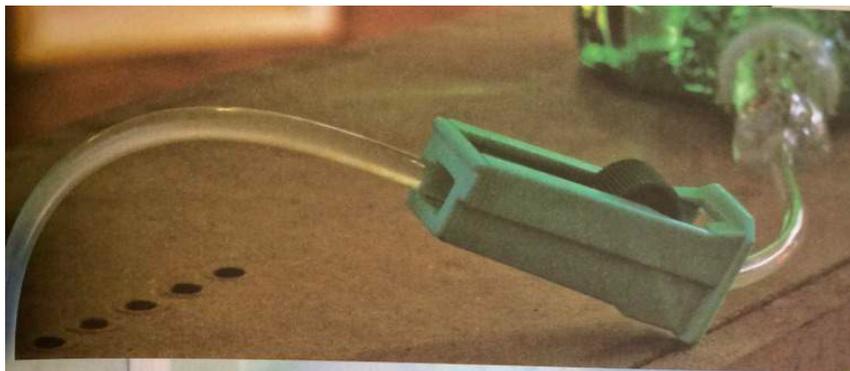
Afetos -- gambiarras, referências artísticas

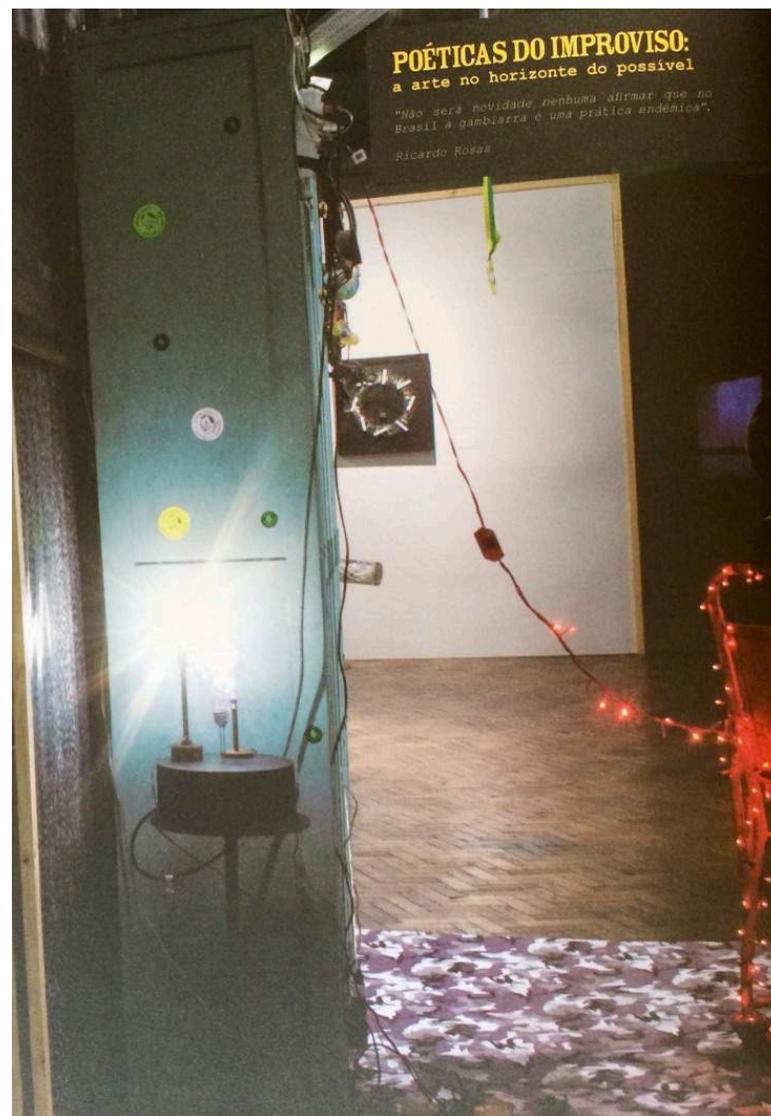
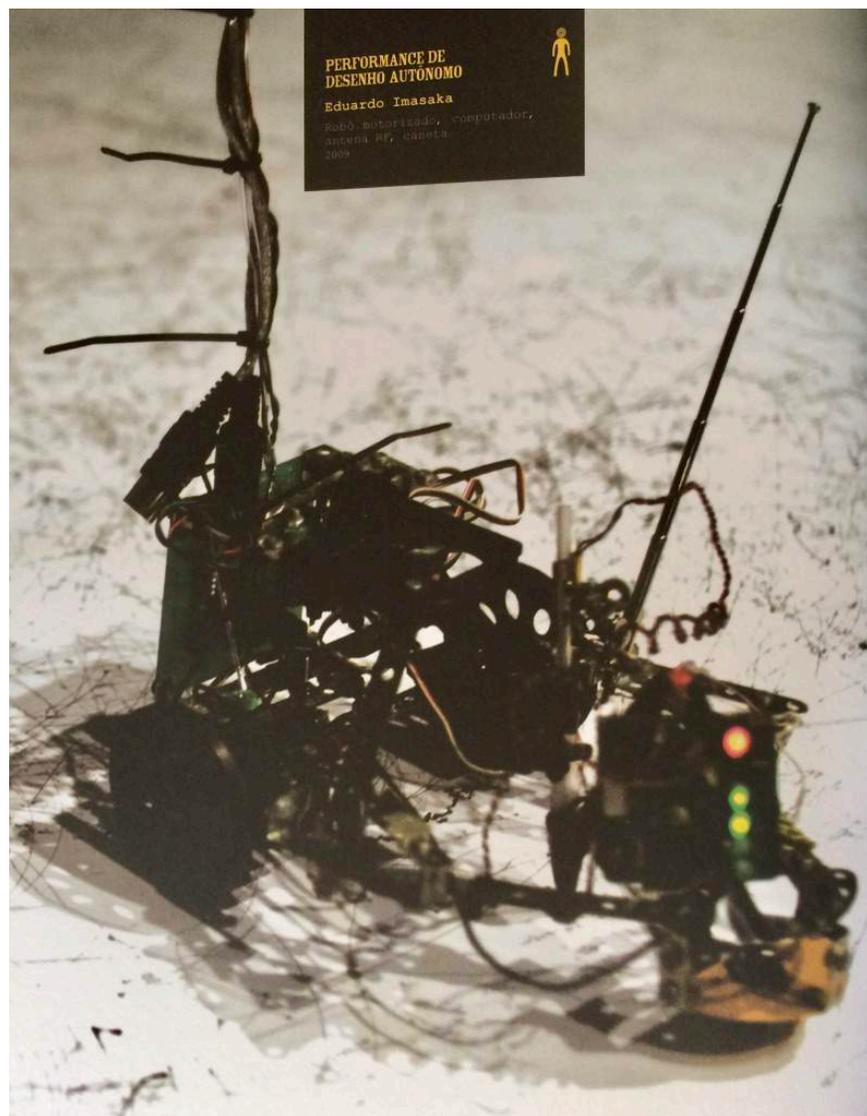












Notas [gambiarras]

- p.219 Lixo composto por Seu Hélio, vendedor de acarajé na Praça Cornélia em São Paulo. [Fonte: acervo da autora, 2014].
- p.220 Gambiarras luminosas do Condomínio Cultural Mundo Novo. [Fonte: acervo da autora, 2015].
- p.221 (esquerda) Maçaneta danificada, no Condomínio Cultural Mundo Novo. [Fonte: acervo da autora, 2014].
- p.221 (direita) Vendedor ambulante no bairro de Pinheiros em São Paulo. [Fonte: acervo da autora, 2015].
- p.222 (esquerda) Arranjo feito no teto para segurar um rolo de papel higiênico, no banheiro do Supermercado Sonda na Lapa, em São Paulo. [Fonte: acervo da autora, 2013].
- p.222 (direita) Interfone do apartamento da casa da autora. Gambiarra feita para garantir que o interfone ficasse conectado e não “fora do gancho”. [Fonte: acervo da autora, 2013].
- p.223 (esquerda) Janela de sala de ensaio no Condomínio Cultural Mundo Novo. [Fonte: acervo da autora, 2014].
- p.223 (direita) Iluminação improvisada para jantar ao ar livre no Condomínio Cultural Mundo Novo. [Fonte: acervo da autora, 2014].
- p.224 Coqueiros amarrados na Praça Cornélia em São Paulo. [Fonte: acervo da autora, 2014].
- p.225 Estantes amarradas, no escritório da casa da autora. [Fonte: acervo da autora, 2017].
- p.226 Arranjo para prender cabos, no escritório da casa da autora. [Fonte: acervo da autora, 2017].
- p.227 Imagem extraída de um vídeo da autora fazendo um remendo numa cadeira velha. [Fonte: acervo da autora, 2013].
- p.228 Imagem extraída de um vídeo do irmão da autora fazendo um arranjo numa tábua de passar roupas. [Fonte: acervo da autora, 2013].
- p.229 A autora improvisando um modo de manter o interfone ativo, passando fita crepe no “gancho”. [Fonte: acervo da autora, 2013].
- p.230 Imagens de gambiarras do artista Cao Guimarães [Fonte: SCOVINO, Felipe. *Catálogo da exposição A estética da gambiarra de Cao Guimarães*. Cine Lage. Rio de Janeiro, 2012].
- p.231-233 *Designs* não intencionais. [Fonte: BRANDES, Uta; ERLHOFF, Michael. *Non Intentional Design*. Cologne: Daab, 2006, s/p.].
- p.234 (esquerda) *O instante impossível* (2010) de Alexandre B. O trabalho foi produzido com placas de MDF, madeira, parafusos, soquete, lâmpada LED microica, lentes de aumento, lentes de aumento, fios de energia, garrafas, conta-gotas de soro, bacias de alumínio, água. A luz emitida pelas lâmpadas no fundo da caixa ilumina as gotas que são projetadas com o sentido invertido na parede. Quando as gotas atingem as bacias, sons são produzidos. [Fonte: PAULINO, Fred (Org). *Catálogo da exposição Gambiólogos: a gambiarra nos tempos do digital*. Espaço Centoequatro: Belo Horizonte, 2010, s/p].
- p.234 (direita) *Jungle* (2001), de Chelipa Ferro. A obra pode ser vista em movimento: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=N81B1XpFOXI>>. Acesso em Janeiro de 2017. [Fonte: ROSAS, Ricardo. Gambiarra: alguns pontos para se pensar uma tecnologia recombinante. In: FARKAS, Solange Oliveira (Org.). *Caderno Videobrasil 02: arte mobilidade sustentabilidade*. São Paulo: SESC-SP. 2006, p.43.

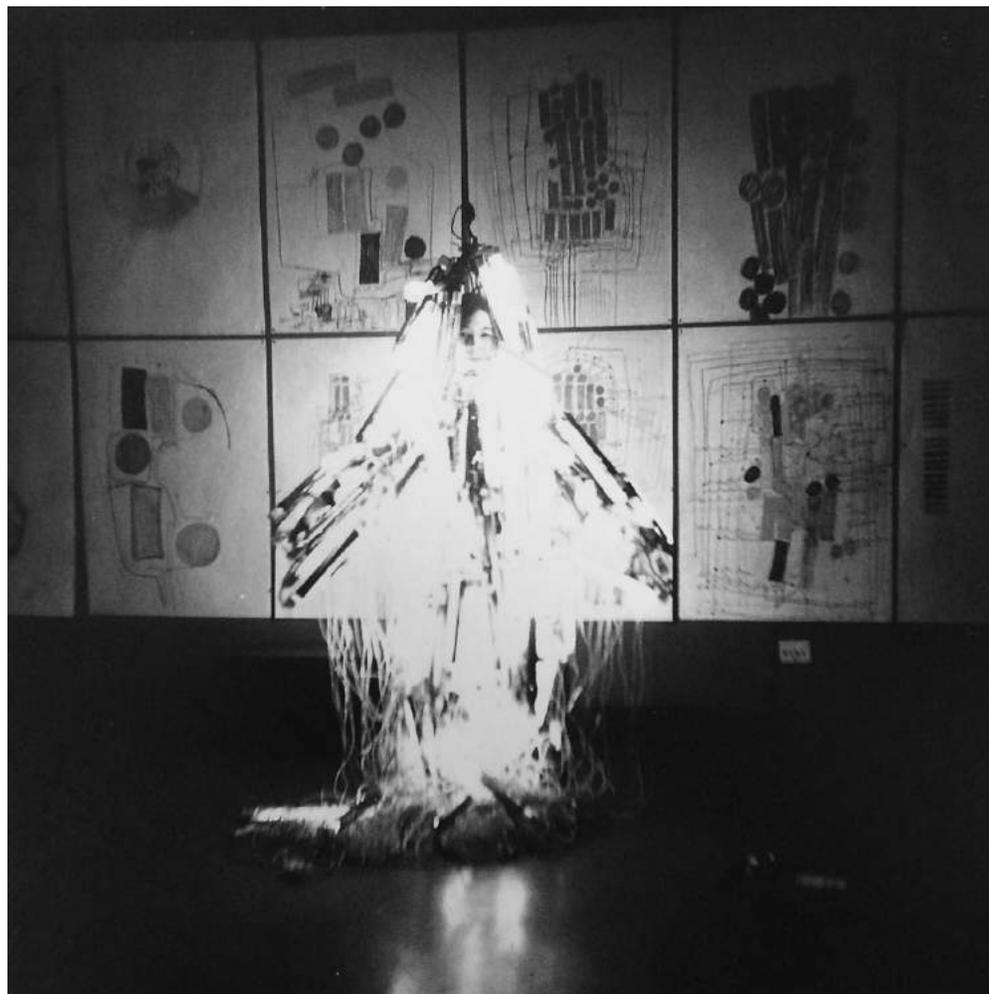
p.235 (esquerda) Performance de desenho autônomo (2009), de Eduardo Imasaka. [Fonte: PAULINO, Fred (Org). *Catálogo da exposição Gambiólogos: a gambiarra nos tempos do digital*. Espaço Centoequatro: Belo Horizonte, 2010, s/p].

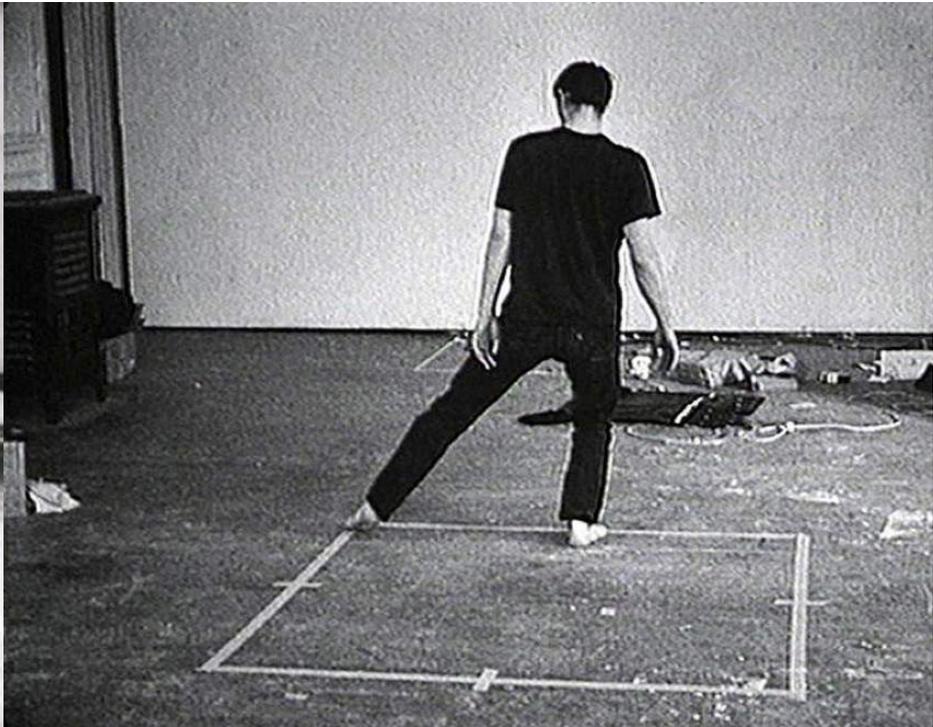
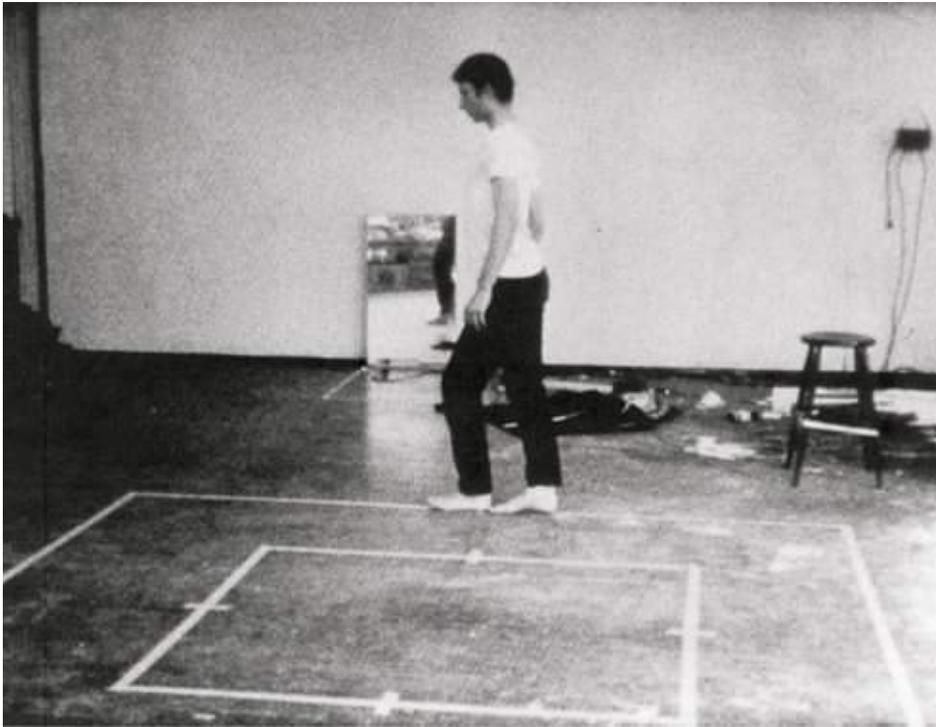
p.235 (direita) Imagem de um ambiente da exposição *exposição Gambiólogos: a gambiarra nos tempos do digital*. No catálogo essa imagem antecede um texto de Ricardo Rosas: *Poéticas do Improviso: a arte no horizonte do possível*. [Fonte: PAULINO, Fred (Org). *Catálogo da exposição Gambiólogos: a gambiarra nos tempos do digital*. Espaço Centoequatro: Belo Horizonte, 2010, s/p].

Afetos -- artistas e obras



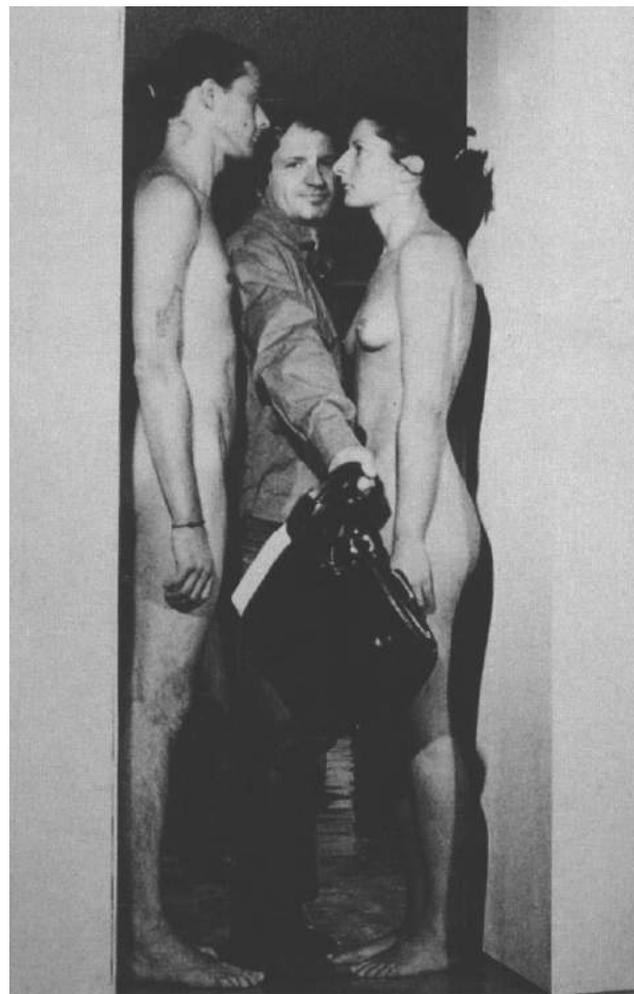










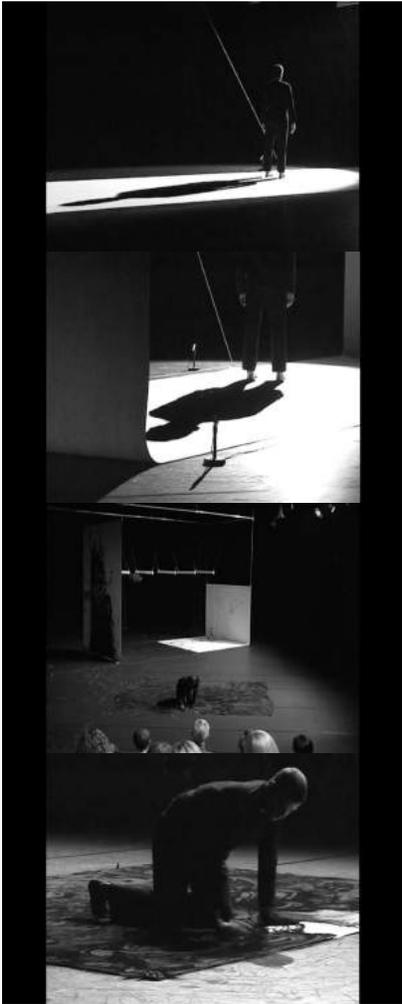




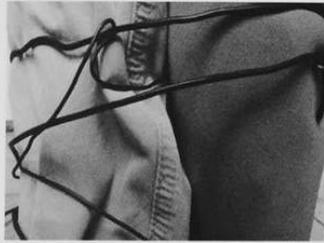


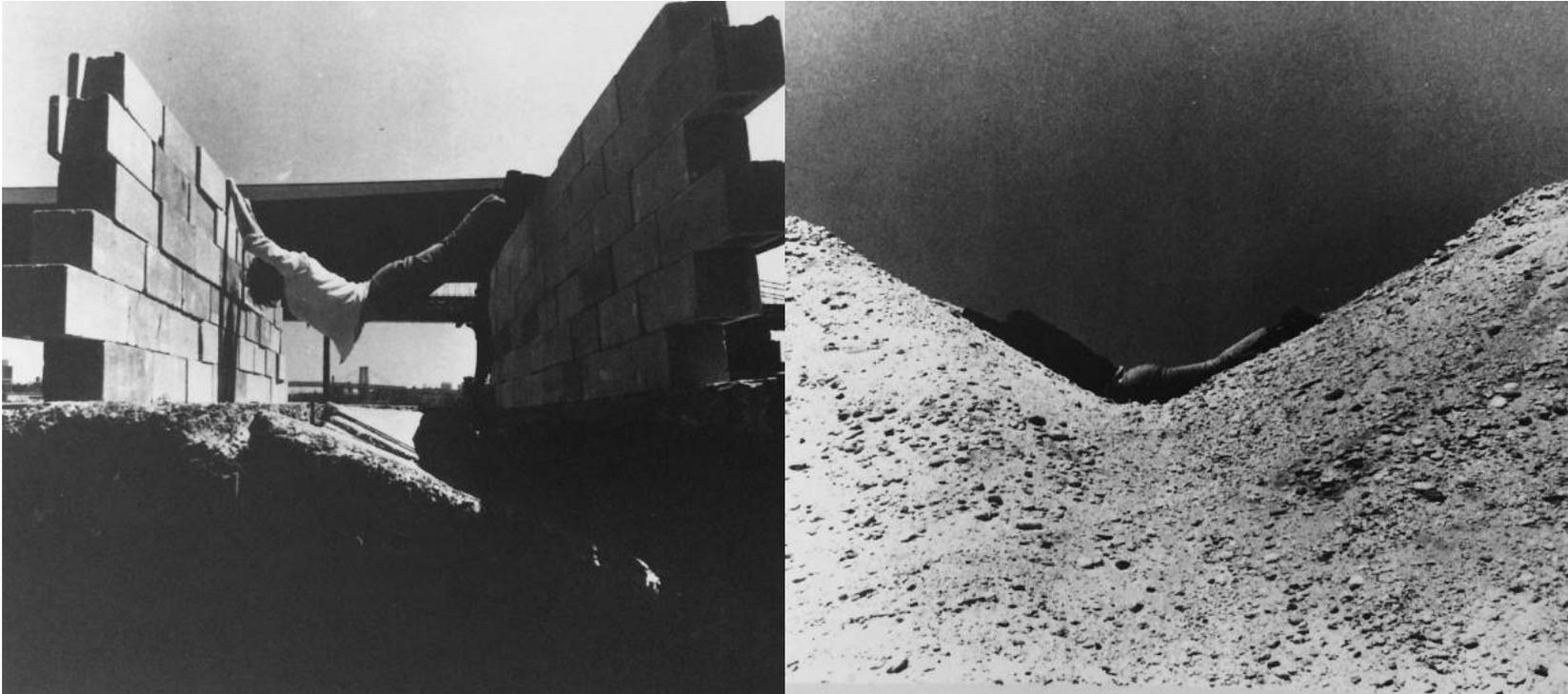






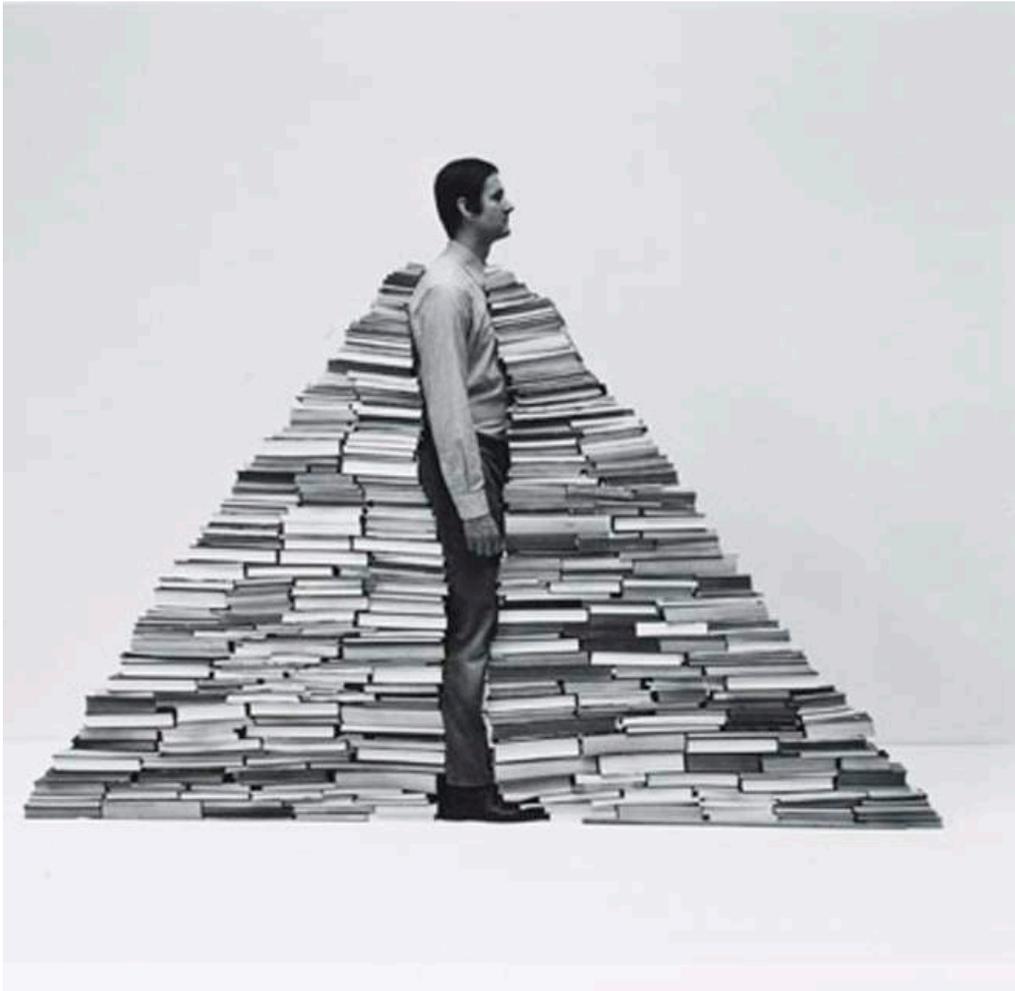














Notas [artistas e obras]

- p.239** Charles Ray - Plank Piece I & II (1973). [Fonte: WARR, Tracey. *The artist's body*. London: Phaidon, 2006, p.88].
- p.240** (esquerda) Berry Le Va - Velocity Piece No. 2 (1970). [Fonte: WARR, Tracey. *The artist's body*. London: Phaidon, 2006, p.121].
- p.240** (direita) Atsuko Tanaka - Electric Dress (1956). [Fonte: WARR, Tracey. *The artist's body*. London: Phaidon, 2006, p.178].
- p.241** Bruce Nauman - Walking in a Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square (1967-68). [Fonte: Disponível em: <https://artistresearch.wordpress.com/2009/11/16/bruce-nauman-walking-in-an-exaggerated-manner-around-the-perimeter-of-a-square/>]. Acesso em janeiro de 2017].
- p.242** Vera Sala e Wellington Duarte - Dobras (2010). Foto concedida pela artista Joana Ferraz.
- p.243** Grupo Cena 11 - Carta de amor ao inimigo. [Fonte: Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/danca/grupo-cena-11-apresenta-cartas-de-amor-ao-inimigo-dias-26-e-27-de-novembro-em-florianopolis/>>. Acesso em janeiro de 2017].
- p.244** (esquerda) Francesca Woodman - House No. 4 (1975-76). [Fonte: WARR, Tracey. *The artist's body*. London: Phaidon, 2006, p.171].
- p.244** (direita) Marina Abramovic' e Ulay - Imponderabilia (1977). [Fonte: WARR, Tracey. *The artist's body*. London: Phaidon, 2006, p.124].
- p.245** João Fiadeiro - O que fazer daqui pra trás (2015), performers e co-criadores (da esquerda para a direita: Márcia Lança, Iván Haidar, Daniel Pizamiglio, Adaline Anoble, Carolina Campos). Imagens retiradas de vídeo do Vimeo do artista. [Fonte: Disponível em: <<https://vimeo.com/149769154>>. Acesso em: Janeiro de 2017].
- p.246** João Fiadeiro - Este corpo que me ocupa [Re-posições SOLOS] (2014). Imagens retiradas de vídeo do Vimeo do artista. [Fonte: Disponível em: <<https://vimeo.com/114817530>>. Acesso em: Janeiro de 2017].
- p.247-248** João Fiadeiro - I was here [Re-posições SOLOS] (2014). Imagens retiradas de vídeo do Vimeo do artista. [Fonte: Disponível em: <<https://vimeo.com/141998957>>. Acesso em: Janeiro de 2017].
- p.249** João Fiadeiro - I am here (2005). Imagens retiradas de vídeo do Vimeo do artista. [Fonte: Disponível em: <<https://vimeo.com/116156883>>. Acesso em: Janeiro de 2017].
- p.250** Helena Almeida - Andar, abraçar. [Fonte: SARDO, Delfim. *Catálogo da exposição Andar, Abraçar de Helena Almeida*. Maia: Maiadouro, 2013, p.41].
- p.251** (esquerda) Helena Almeida - Andar, abraçar. [Fonte: SARDO, Delfim. *Catálogo da exposição Andar, Abraçar de Helena Almeida*. Maia: Maiadouro, 2013, p.67].
- p.251** (direita) Klaus Rinke - Deplazierung (Changing location according to points in time) (1972). [Fonte: WARR, Tracey. *The artist's body*. London: Phaidon, 2006, p.123].
- p.252** Denis Oppenheim - Parallel Stress (1970). [Fonte: WARR, Tracey. *The artist's body*. London: Phaidon, 2006, p.84].
- p.253** (direita) Bruce MacLEAN - Pose Work for Plinths (1970). [Fonte: WARR, Tracey. *The artist's body*. London: Phaidon, 2006, p.86].

- p.253 (esquerda) Howard, Fired - All My Dirt Blue Clothes (1970). [Fonte: WARR, Tracey. *The artist's body*. London: Phaidon, 2006, p.166].
- p.254 Sirgudur Gudmundsson - Study for Horizon (1975). [Fonte: ORAMAS, Luis Perez [et al.] (curadores). *Guia da exposição da Trigésima Bienal de São Paulo: A iminência das poéticas*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012, p.138].
- p.255 (esquerda) Sirgudur Gudmundsson - Triangle (1980). [Disponível em: <<http://www.stedelijk.nl/en/artwork/7699-triangle>>. Acesso em Janeiro de 2017].
- p.255 (direita) Rebeca Horn - Fingerhandschuhe (1972). [Fonte: WARR, Tracey. *The artist's body*. London: Phaidon, 2006, p.183].
- p.256 Cao Guimarães - A estética da gambiarra (2012). [Fonte: SCOVINO, Felipe. *Catálogo da exposição A estética da gambiarra de Cao Guimarães*. Cine Lage. Rio de Janeiro, 2012].

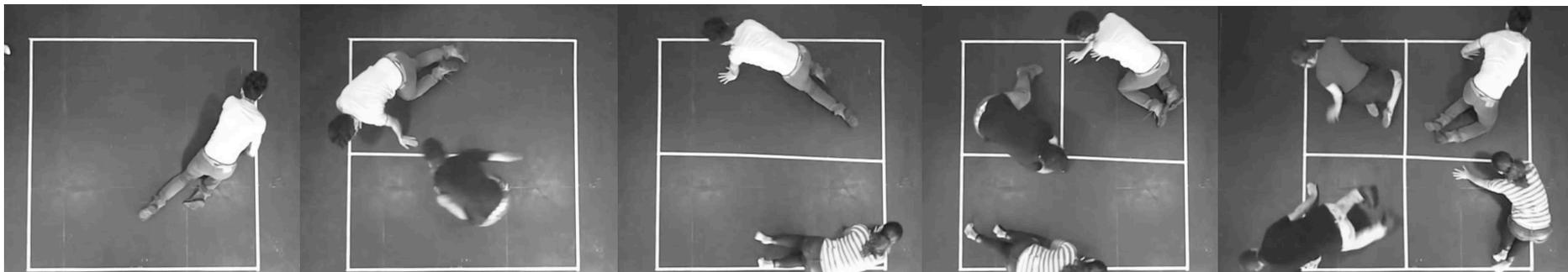
3.2 EXPERIMENTOS

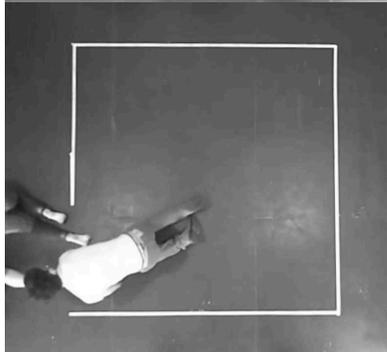
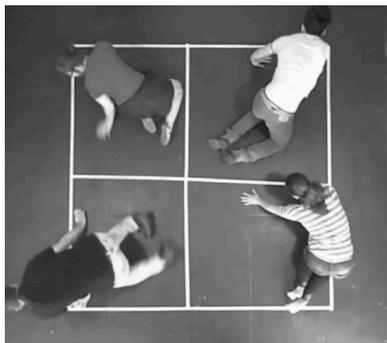


A obra de arte deixa o domínio da representação [...] para devir experiência.

Gilles Deleuze

Experimentos -- composição em tempo real - CTR



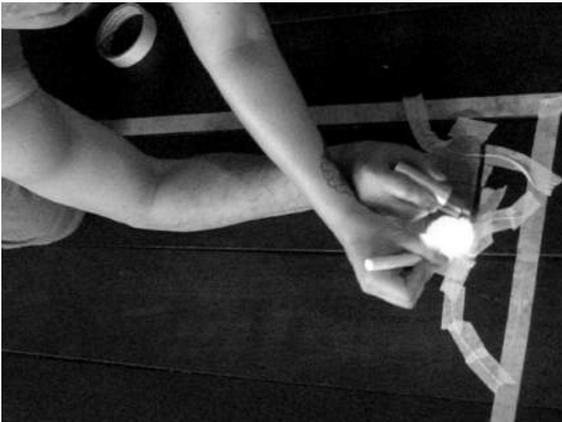
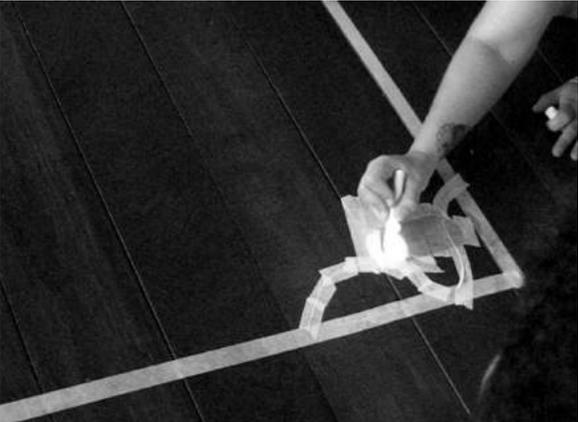


Por ~~que~~^ê
 quem

E' / SER

que[^] ←
 COMO
 QUANDO
 ONDE

E / TER

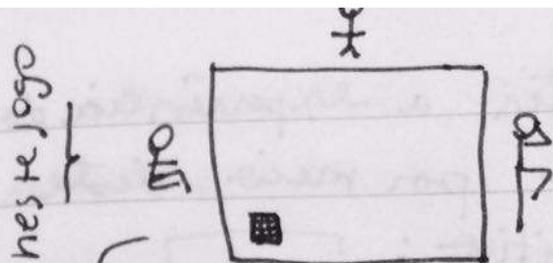


12.10.11

Com posição
posição com (juntos)

↓
Reorganizar uma
nova posição.

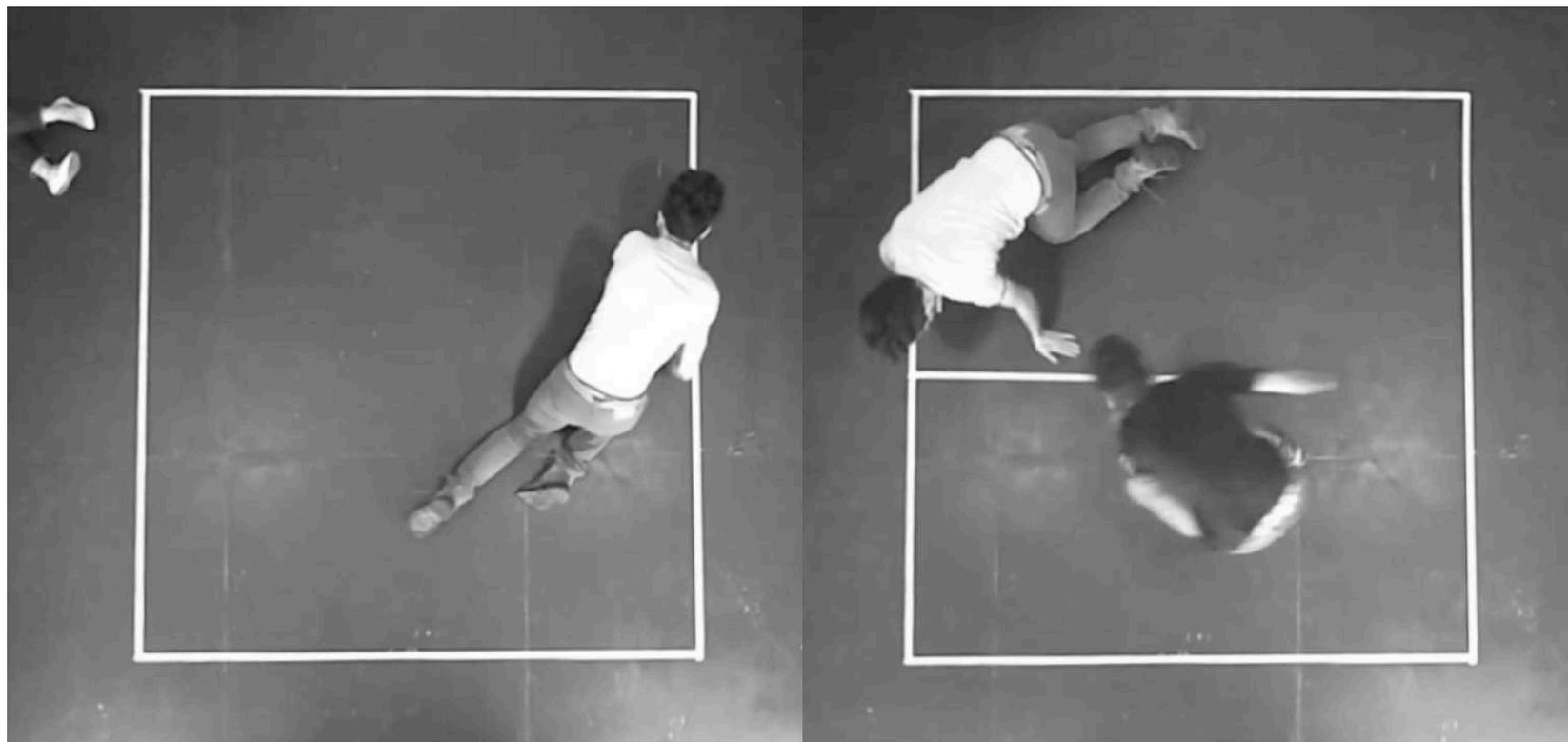
- Contato (improvisação)
↳ ideia de igualdade de -
período em que foi desin-
velido.



↳ sabe-se que as
pessoas são diferentes, usa-se
a posição do outro p/ criar
uma nova posição - feita
juntos - Com posição
Compor

Compartilhar

• Tempo Real } presente
 } cognitivo
 } ≠ ga



E' ou

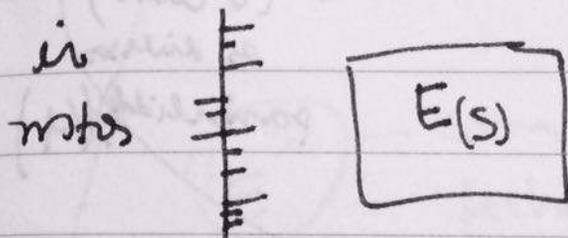
maioriaçã

E

menoracã

→ Quando só se vê
o E' , a verdade
única, qdo se passa
a ver outras possibili-
dades, surtem os $\Theta U S$,
que não herdã +
q/ vários $E' | S |$

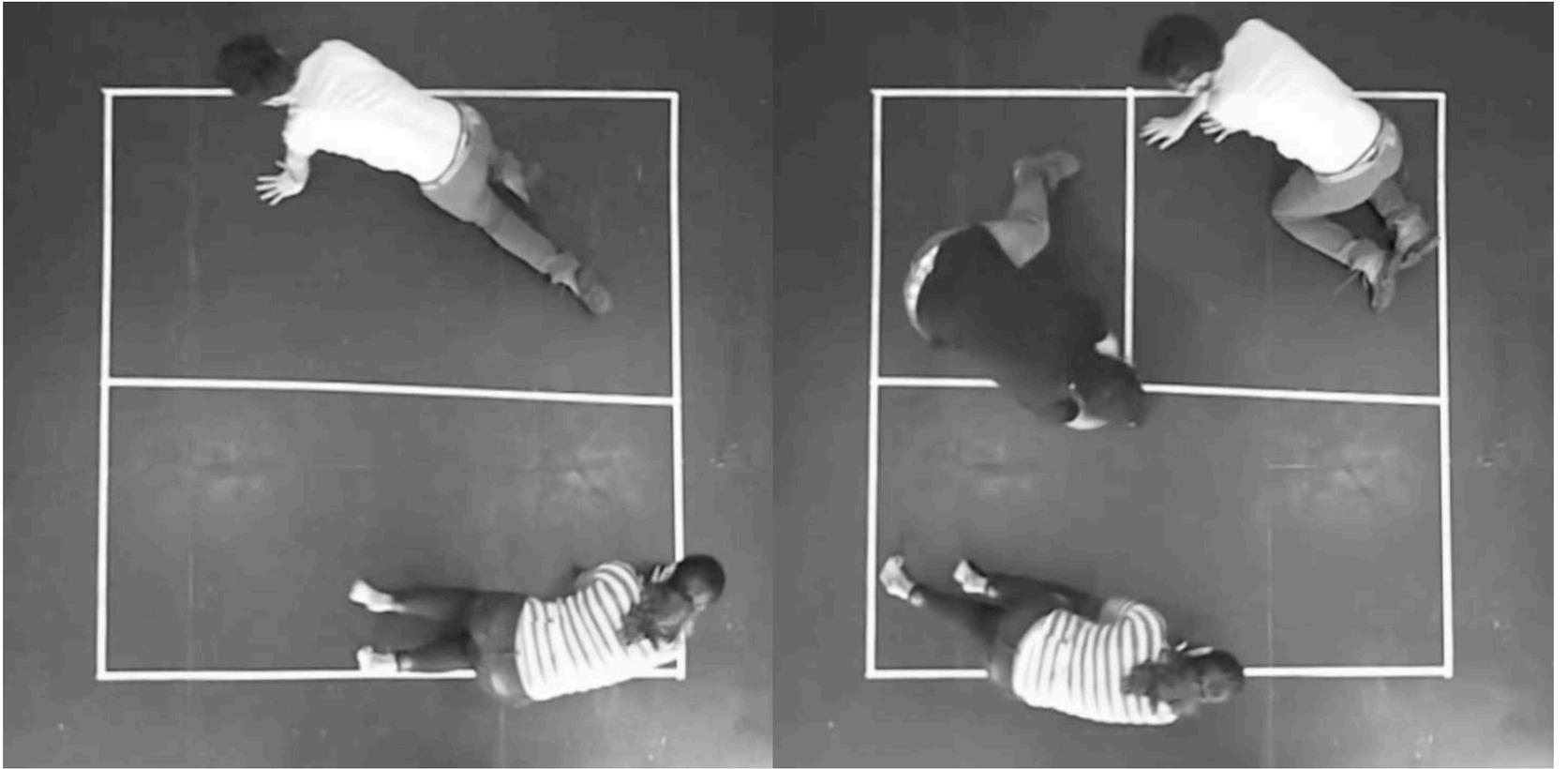
A partir do momento
que se tem $\Theta U S$,
há meios de se construí

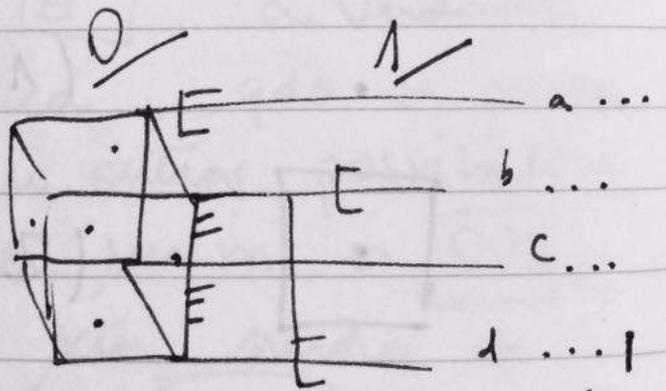
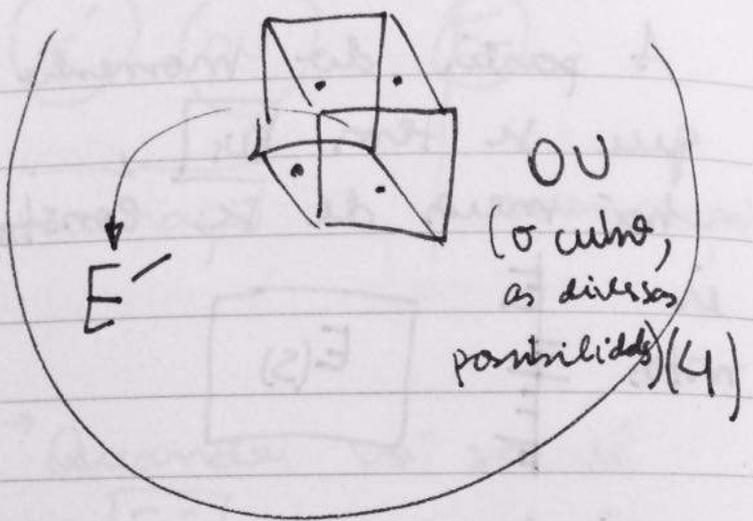


• (1)

• (2)

• (3)



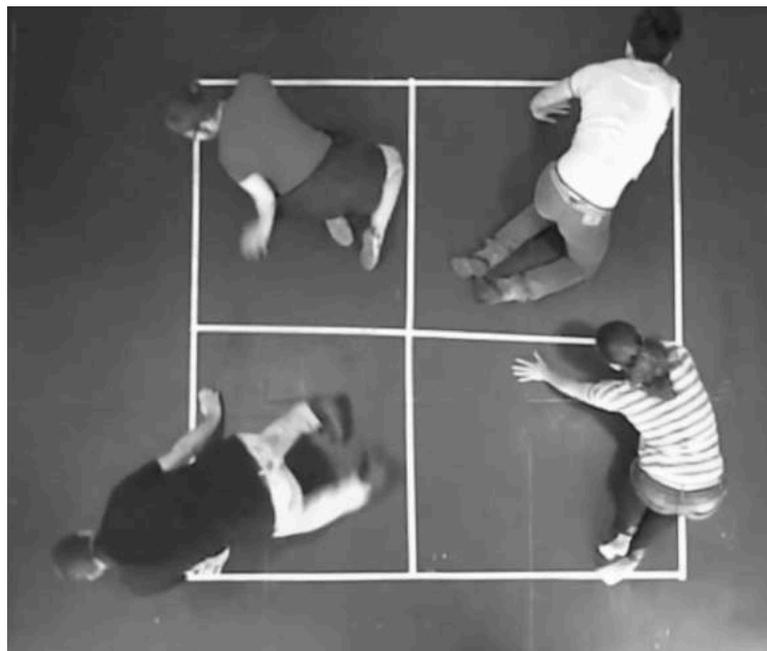


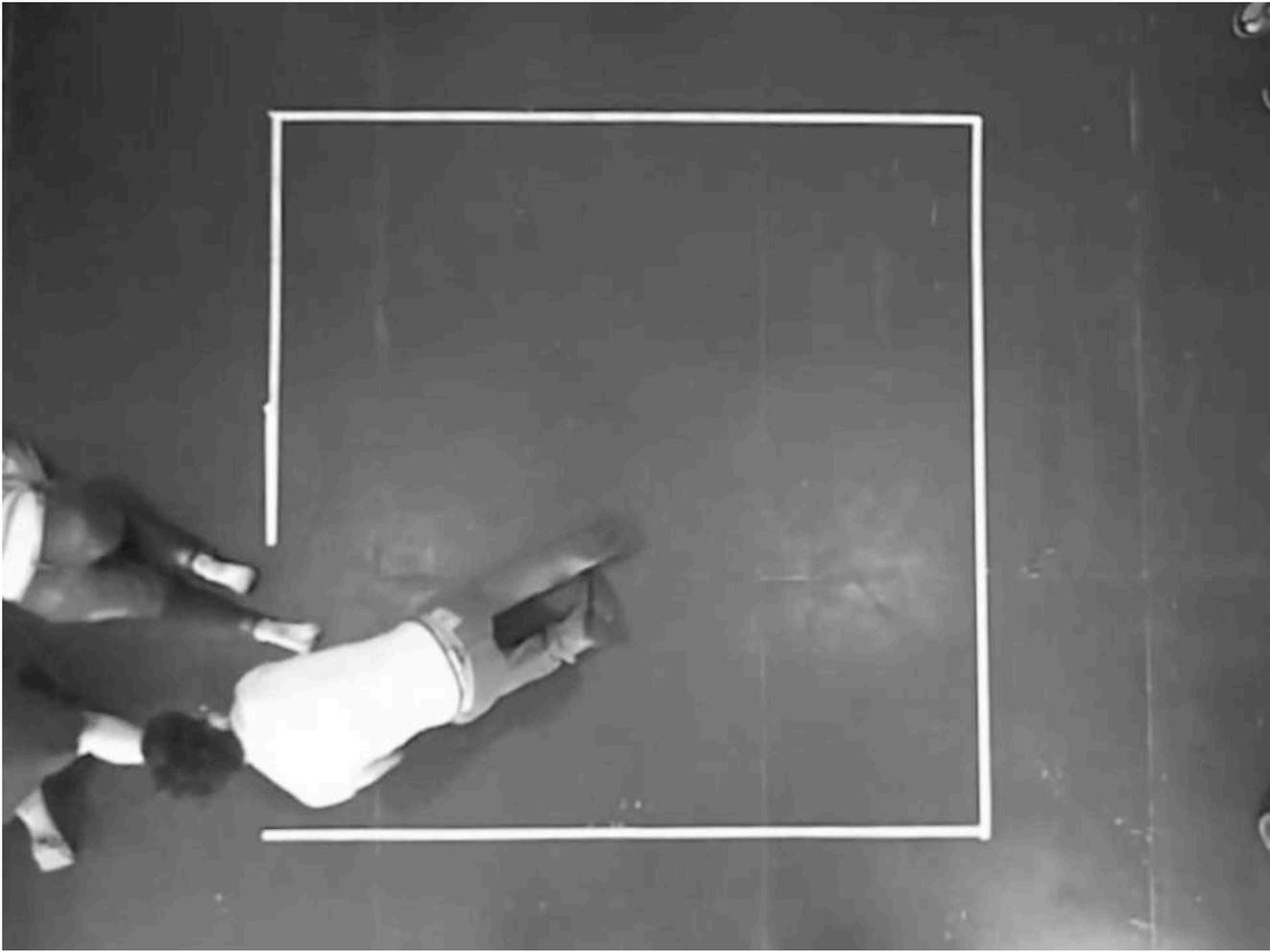
(5)

OUTRO CUBO
E' ATIVADO.

- (E') — completo e fechado
- (OU) — aberto e incompleto
- (E) — ABERTO e COMPLETO

{ ● the power of Community (filme)





Notas [CTR]

p.261 (esquerda), **264**, **266** e **268-269** Jogos de composição em workshop. As imagens foram extraídas do vídeo Sensitivity to Initial Conditions | Study I. Disponível em: <<https://vimeo.com/125133709>>. Acesso em Janeiro de 2017.

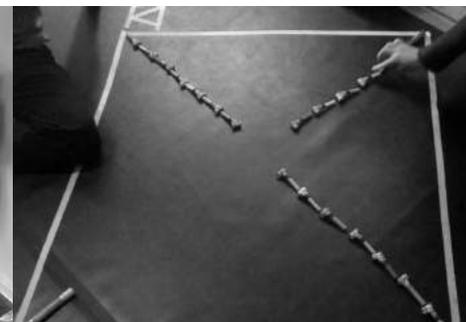
p.261 (direita) diagrama desenhado por João Fiadeiro e Fernanda Eugénio durante o Workshop Handling Tools em Fortaleza, 2012. [Fonte: acervo da autora].

p.262 Imagens do Workshop Handling Tools com João Fiadeiro e Fernanda Eugénio, em Fortaleza, 2012. [Fonte: acervo da autora].

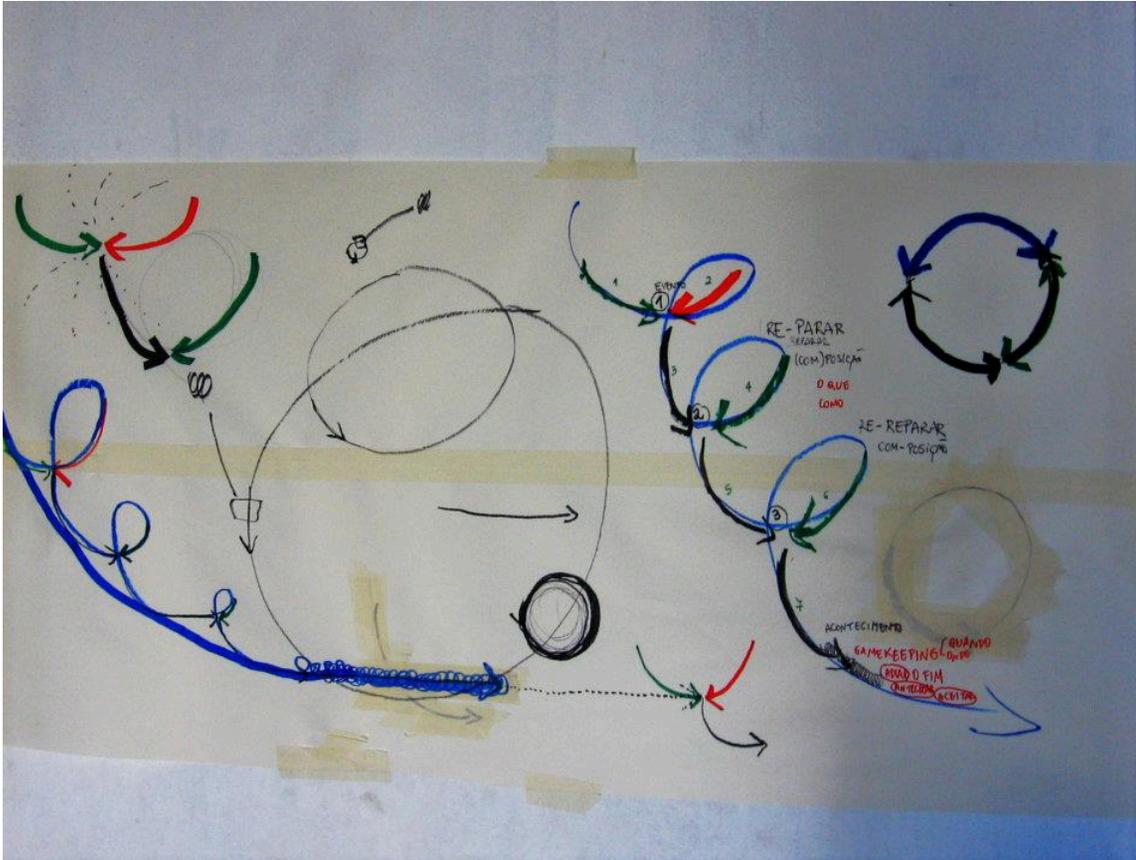
p.263, **265** e **267** Anotações realizadas durante o curso AND_Extensive em 2011. [Fonte: acervo da autora].

Experimentos -- modo operativo AND - MO_AND

TEZA → CONFIANÇA
SO → USO
CTATIVA → ESPERA
EIXA → EMPENHO
USAÇÃO → PARTICIPAÇÃO
GÍDEZ → RIGOR
M PETIÇÃO → COOPERAÇÃO
ESCAPE → COMPARTILHANÇA
EFICIÊNCIA → SUPLENÇA
NECESSÁRIO → PRECISO
INICIAÇÃO → CONDIÇÃO
PAREC → FORÇA
TANTO PAREC → PROTEÇÃO

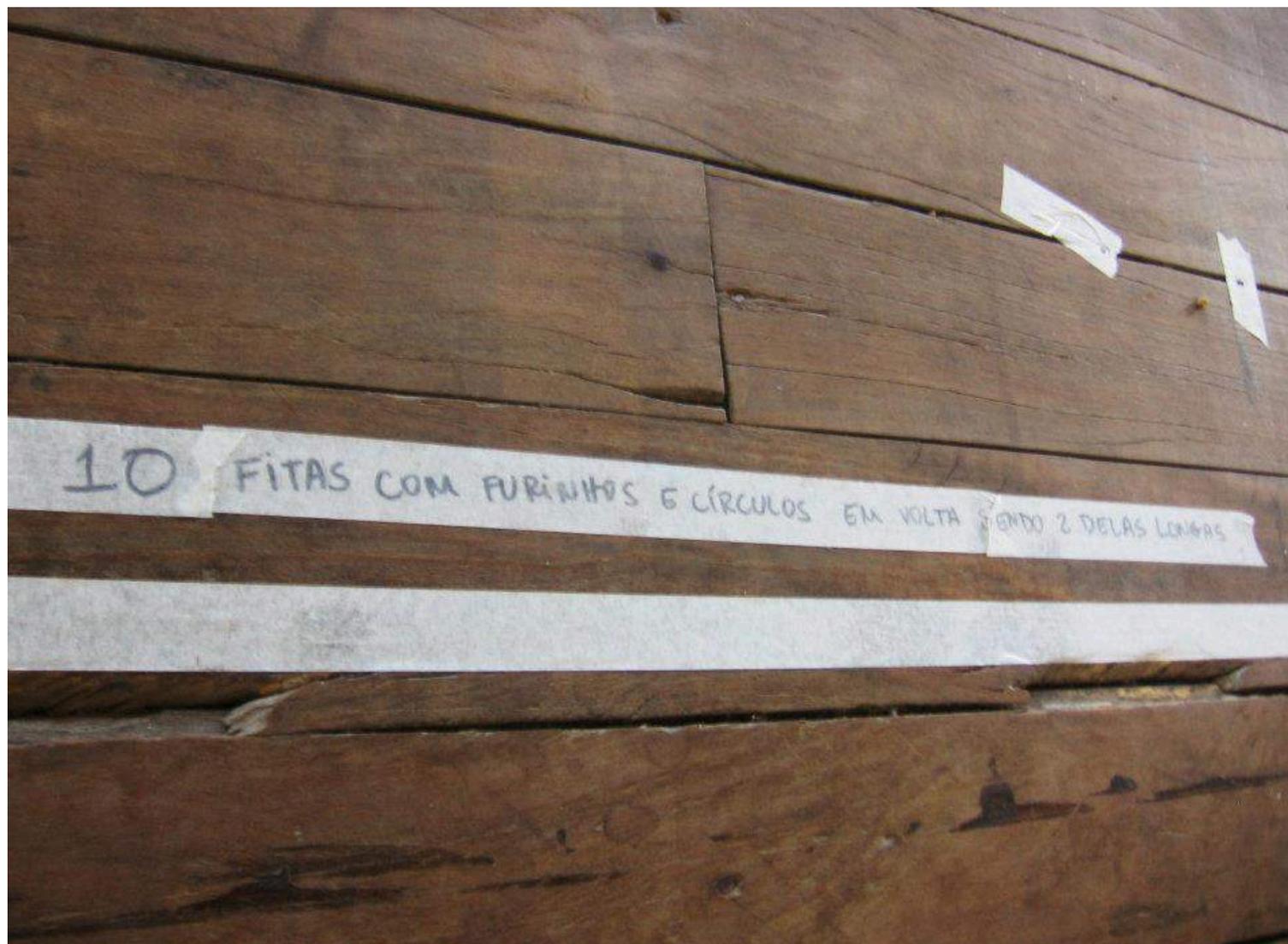


Experimentos -- Workshop Handling Tools



VERTEZA → CONFIANÇA
 ABUSO → USO
 EXPECTATIVA → ESPERA
 QUEIXA → EMPENHO
 ACUSAÇÃO → PARTICIPAÇÃO
 RIGIDEZ → RIGOR
 COMPETIÇÃO → COOPERAÇÃO
 ESCAPE → COMPARENCIA
 EFICIÊNCIA → SUFICIÊNCIA
 NECESSÁRIO → PRECISO
 CONDIÇÃO → FORÇA
 MANIPULAÇÃO → MANUSEAMENTO
 DÊSCARAR → REPARAR





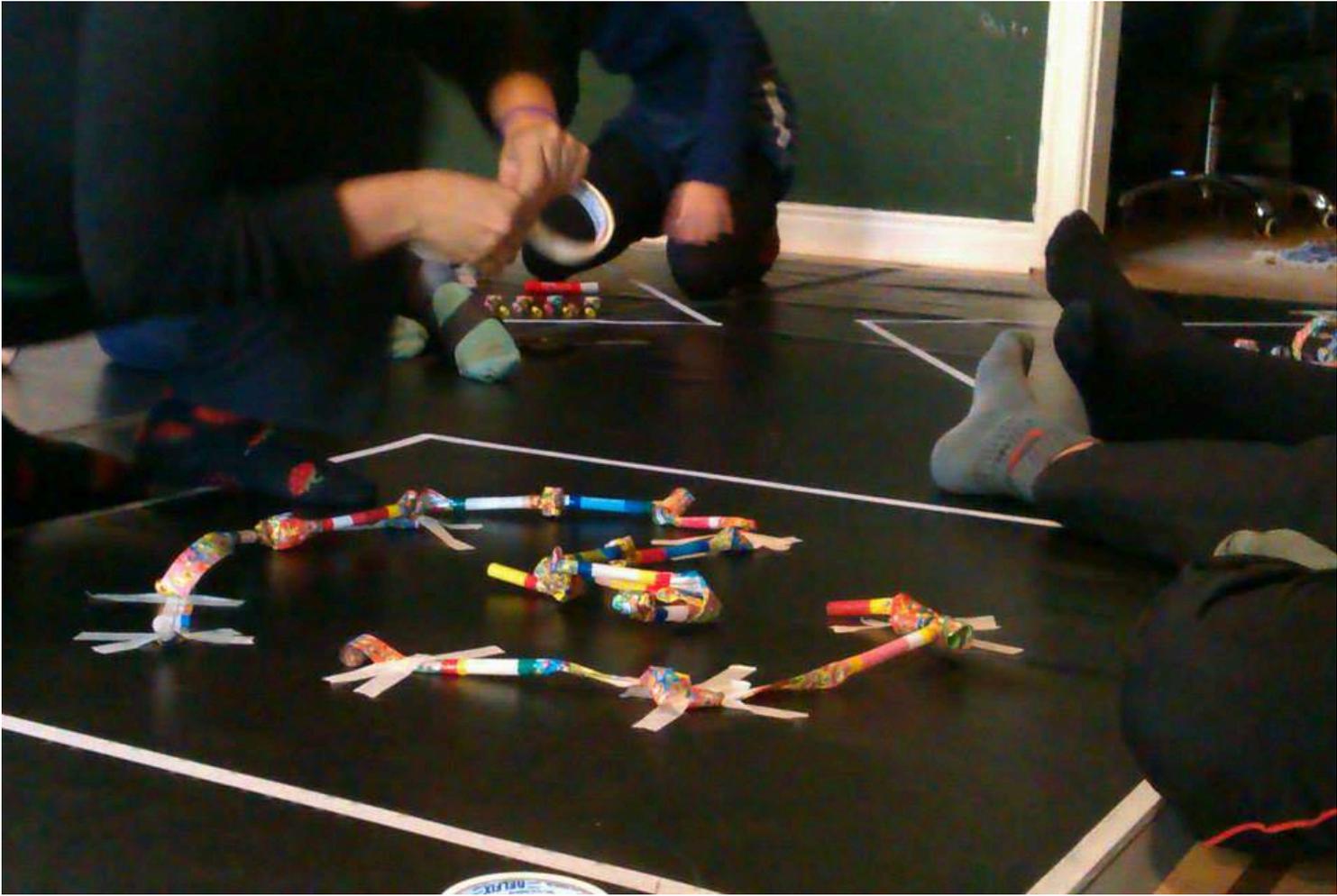


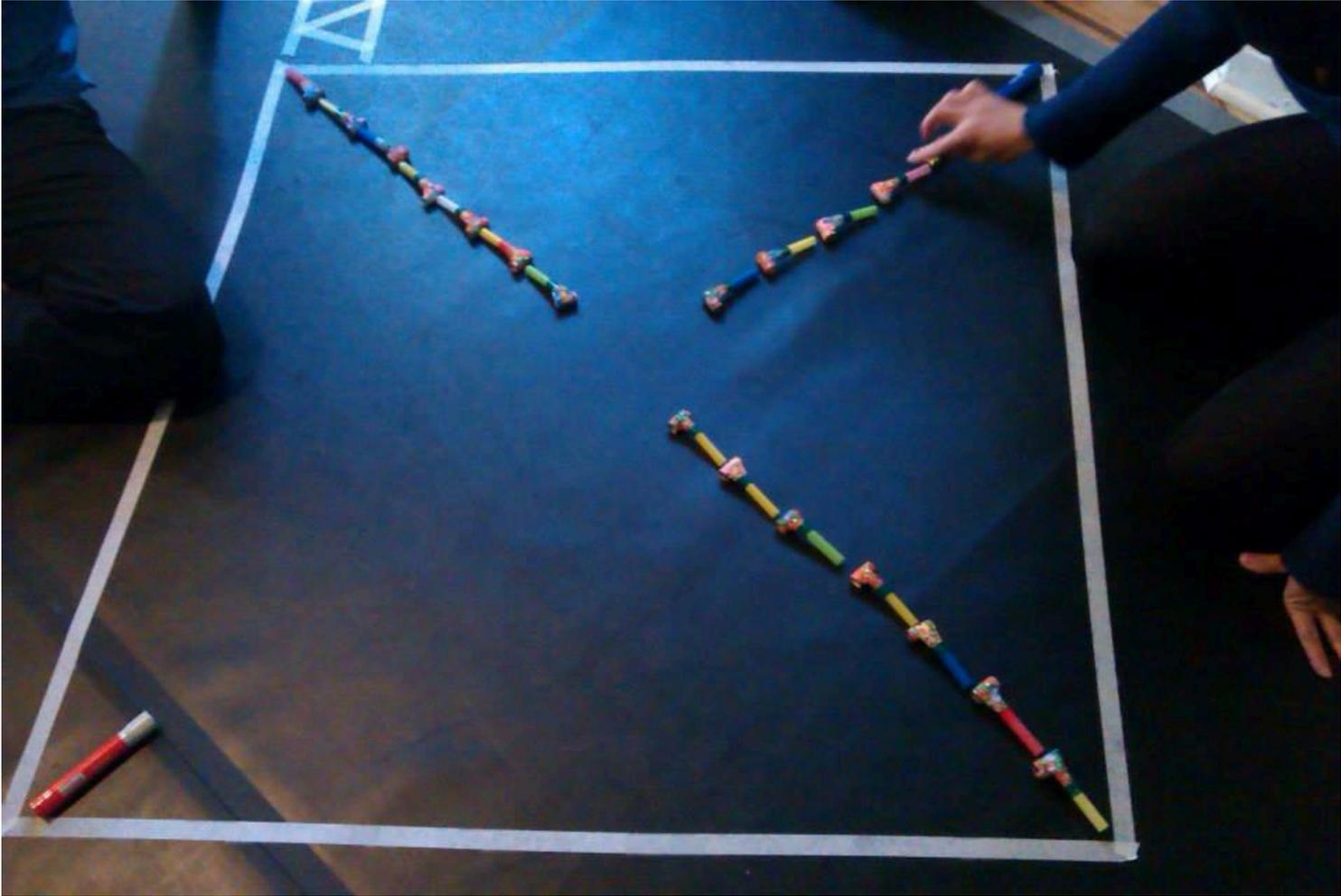
Experimentos -- mini-residência artística para a Formação de Criadores-intérpretes em Dança Contemporânea













Notas [AND_SP]

p.272 (esquerda) Diagrama e tabela desenhados por João Fiadeiro e Fernanda Eugénio durante o Workshop Handling Tools em Fortaleza, 2012. Nesse período o trabalho já estava num processo de Composição em Tempo Real para Modo Operativo AND, no entanto ainda era nomeado de CTR. [Fonte: acervo da autora].

p.272 (Direita) Tabela desenhada por Fiadeiro e Eugénio. Sugere-se substituir o que está na coluna da esquerda pelo que está na da direita. Workshop Handling Tools em Fortaleza, 2012. [Fonte: acervo da autora].

p.273-274 Jogo no quadrado durante Workshop Handling Tools em Fortaleza, 2012. [Fonte: acervo da autora].

p.276 Jogo no quadrado **médio** durante Workshop Handling Tools em Fortaleza, 2012. [Fonte: acervo da autora].

p.276-280 Jogo no quadrado **pequeno** durante mini-residência artística para a Formação de Criadores-intérpretes em Dança Contemporânea. Curitiba-PR. [Fonte: acervo da autora].

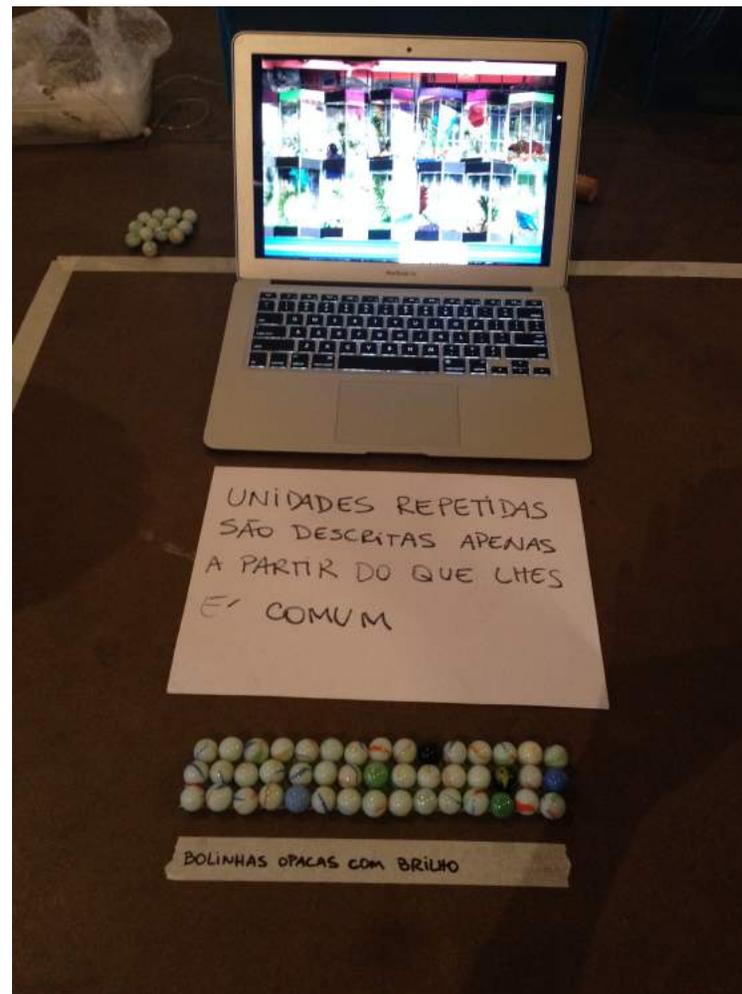
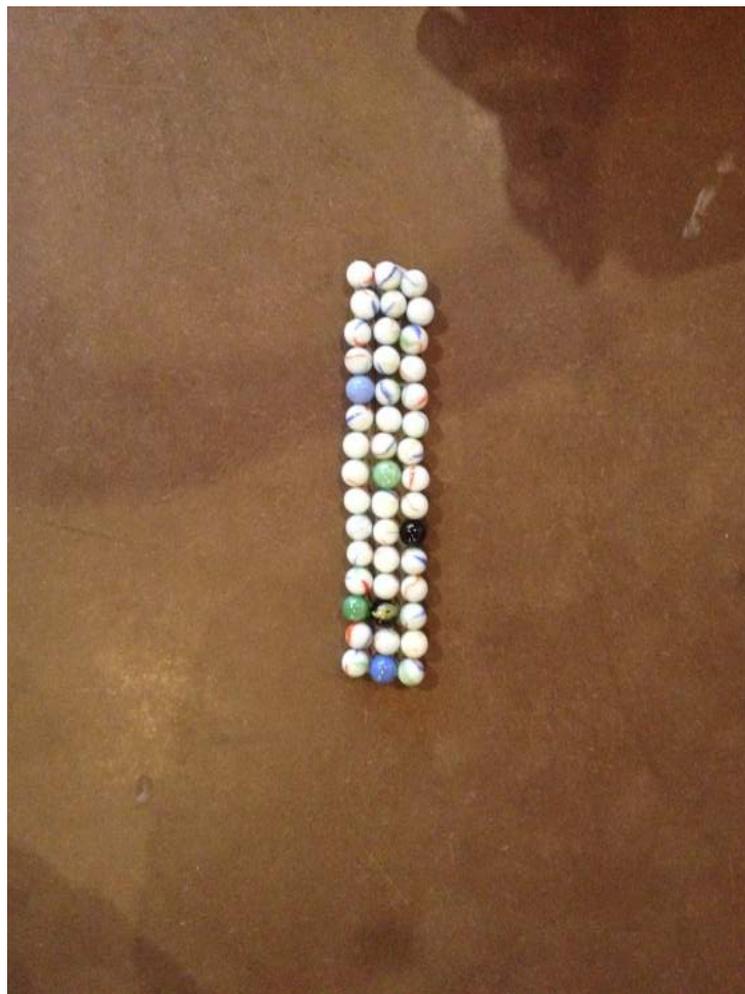
p.281 Jogo sem quadrado durante mini-residência artística para a Formação de Criadores-intérpretes em Dança Contemporânea. Curitiba-PR. [Fonte: acervo da autora].

Experimentos -- grupo de composição AND_SP



Jogos e experimentos com o grupo AND_SP







UNIDADES REPETIDAS
SÃO DESCRITAS APE-
NAS A PARTIR DO
QUE LHEZ É COMUM

0

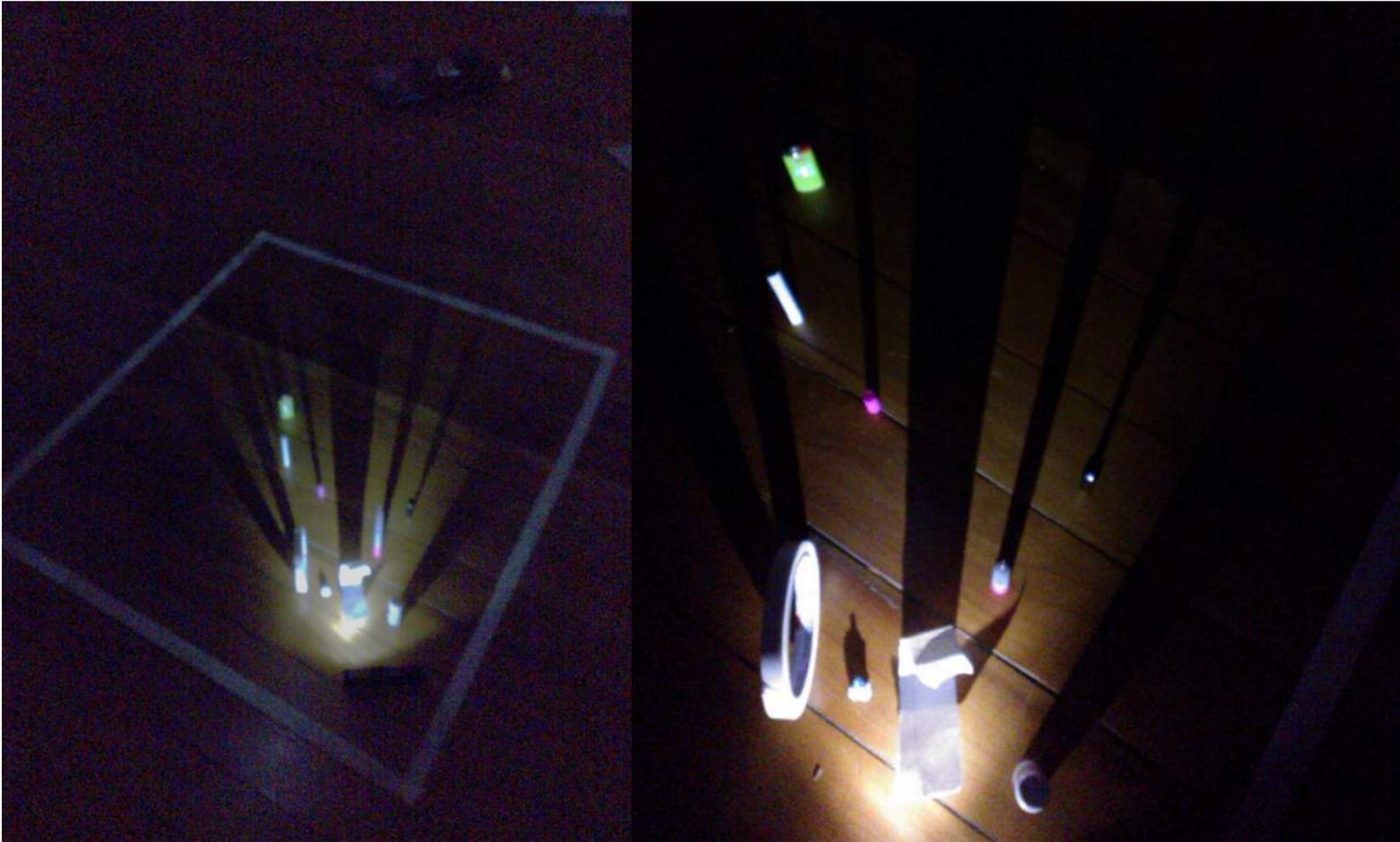
0

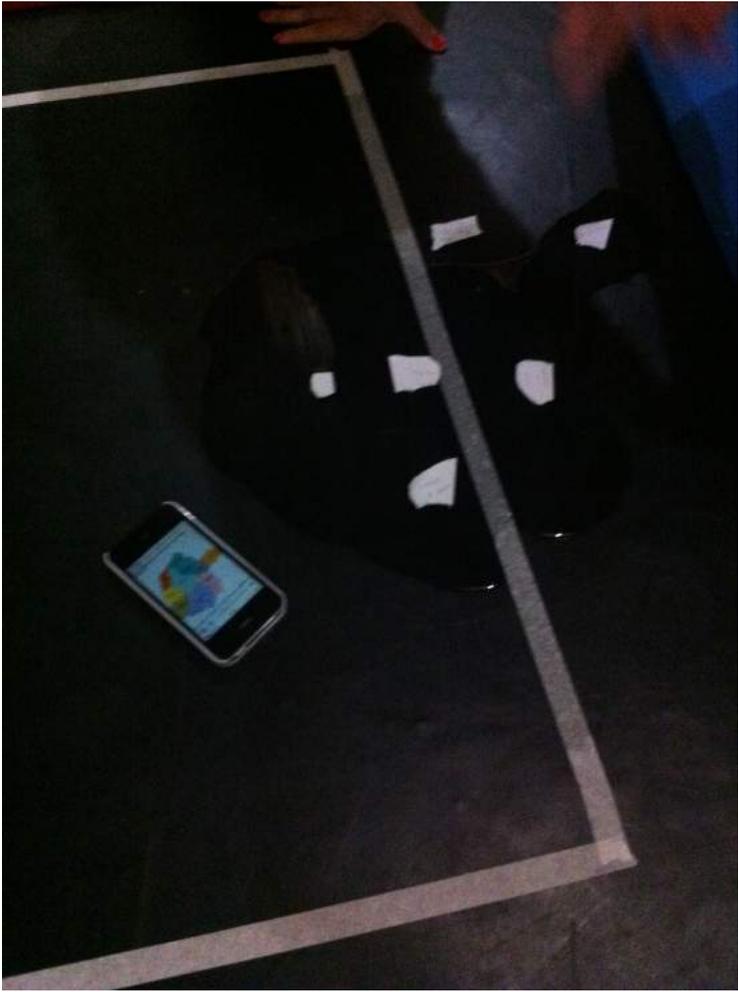
0

0



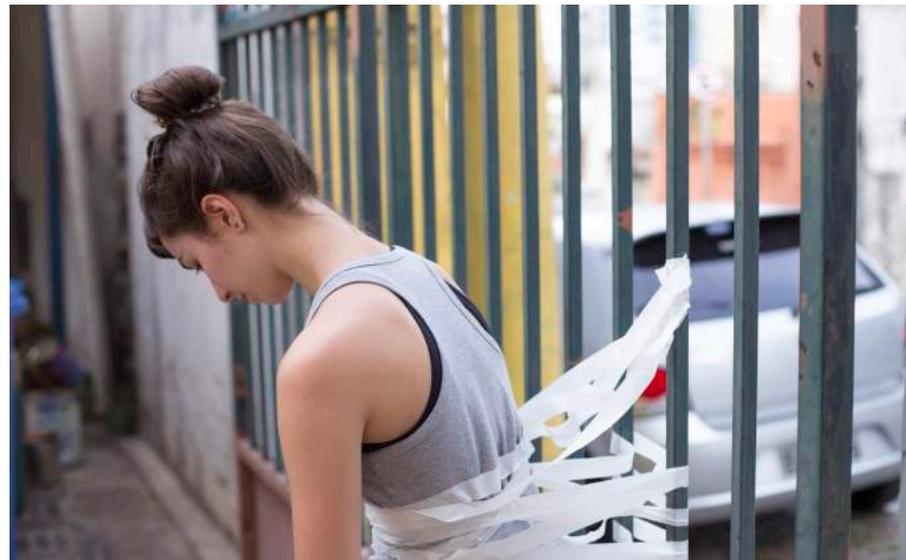




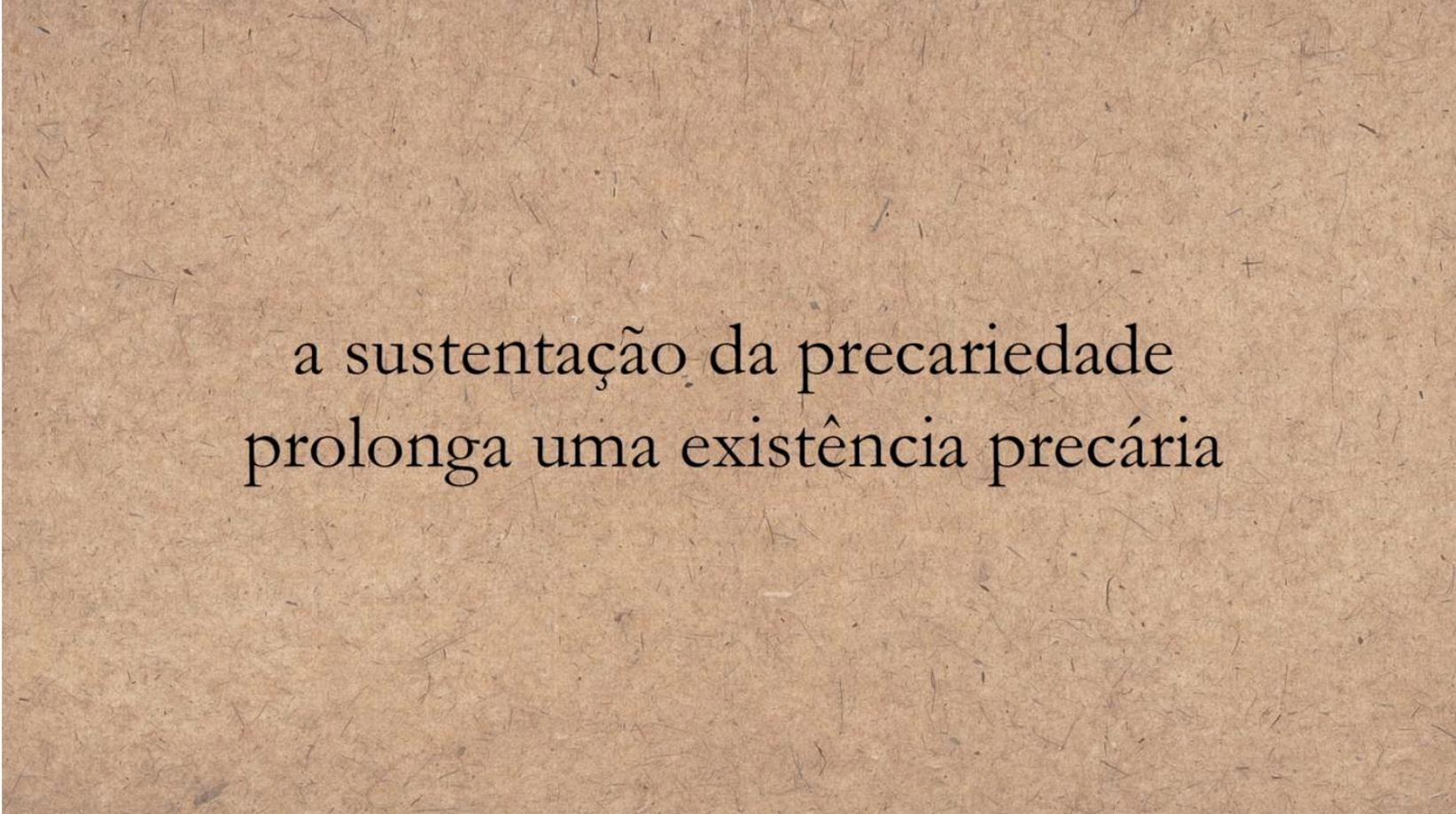








Vídeo da mostra -- território de operações microbianas



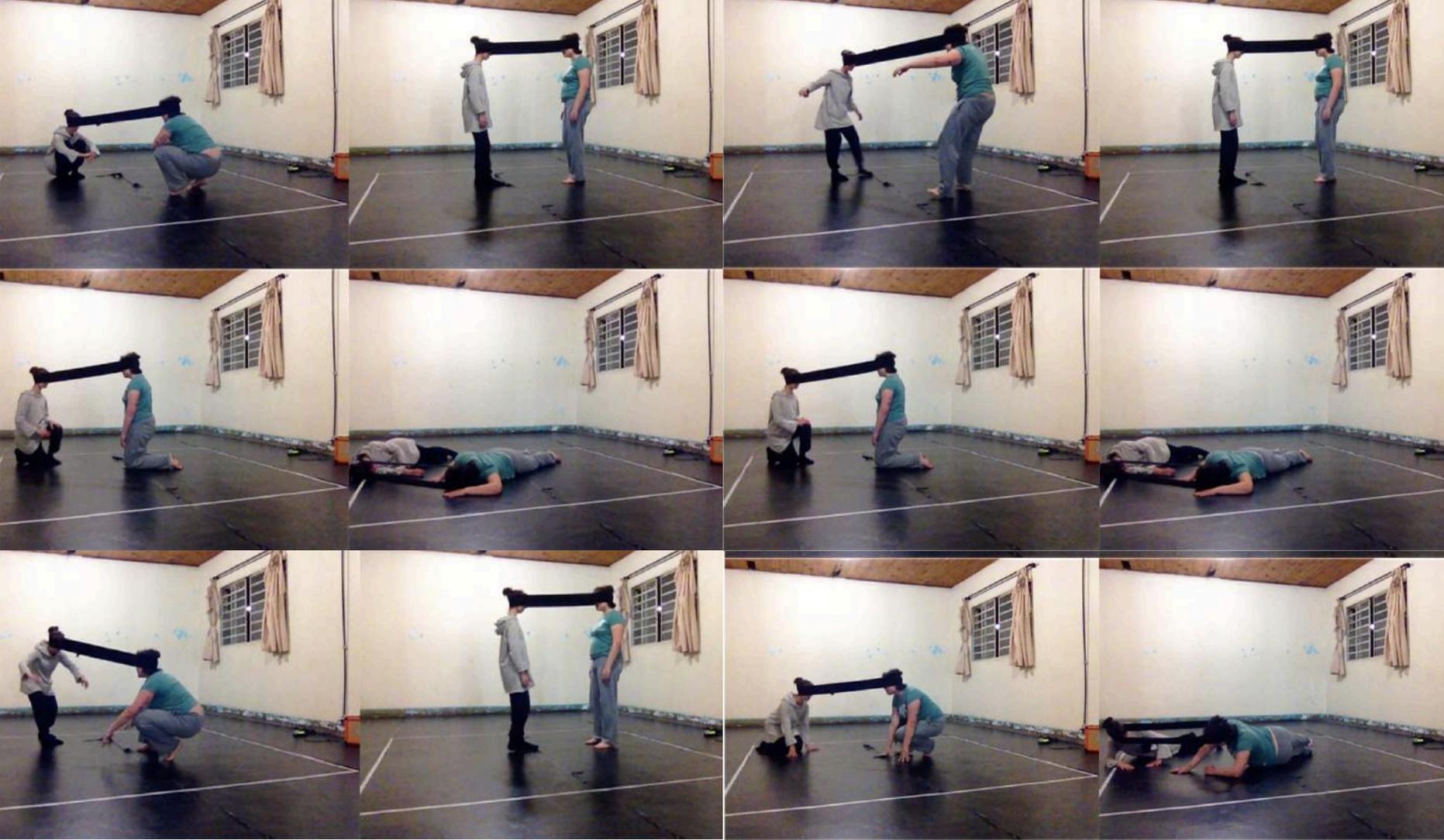
a sustentação da precariedade
prolonga uma existência precária

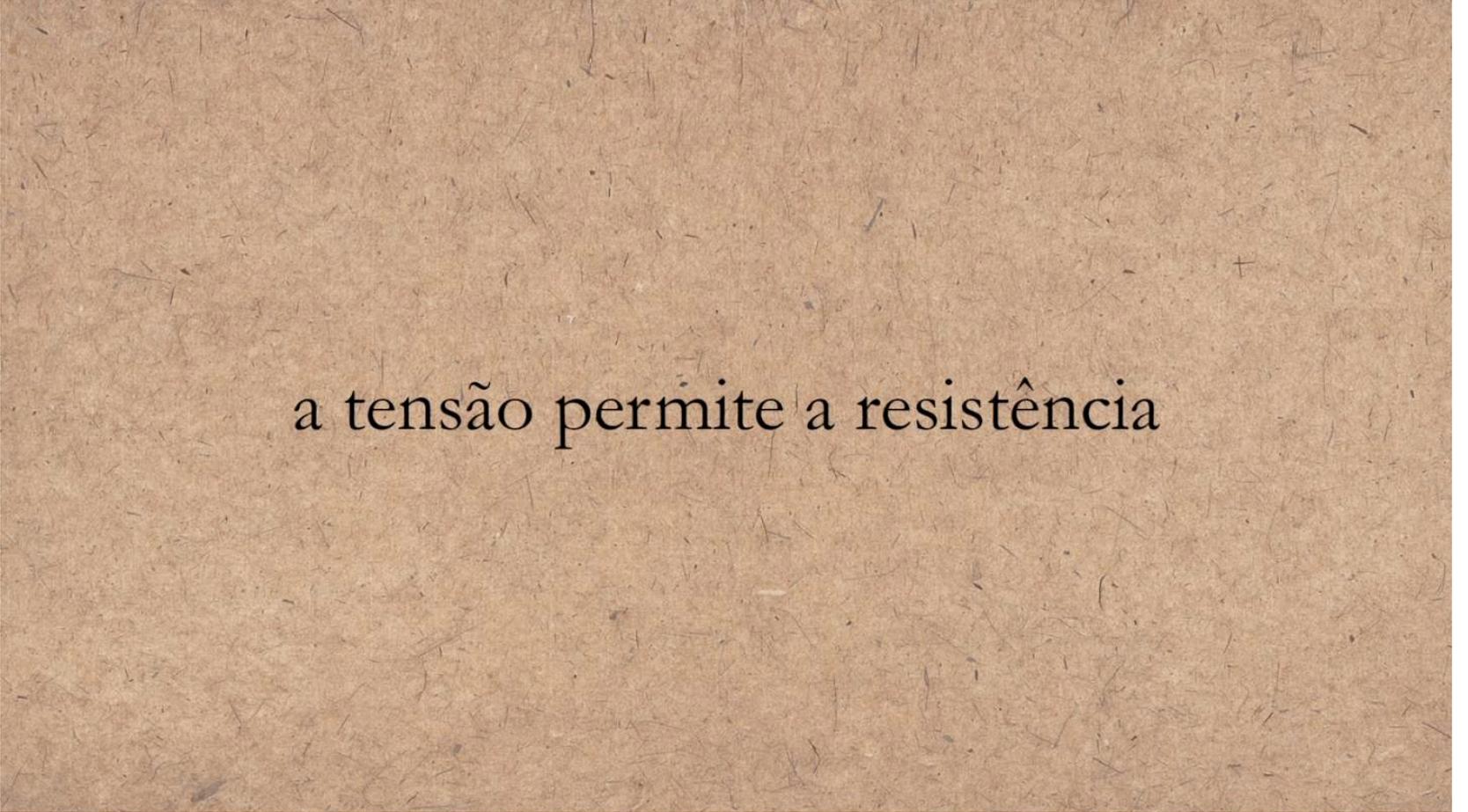






uma relação de codependência
oculta o que está fora
e potencializa o que está dentro





a tensão permite a resistência





trânsito tátil revela trânsito sonoro

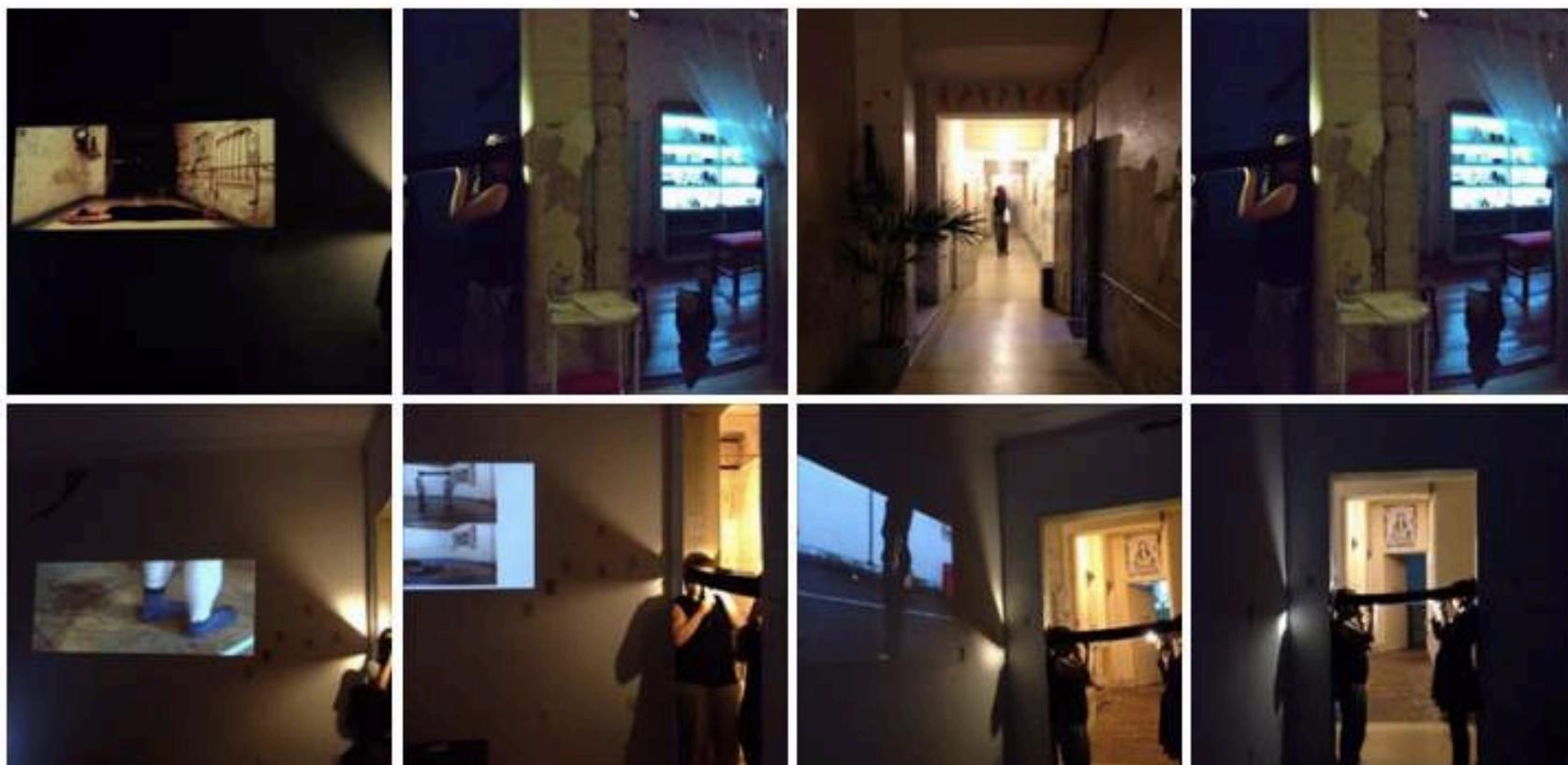


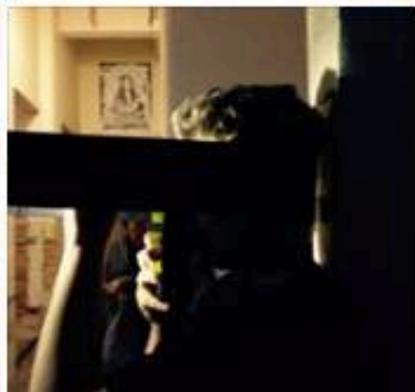
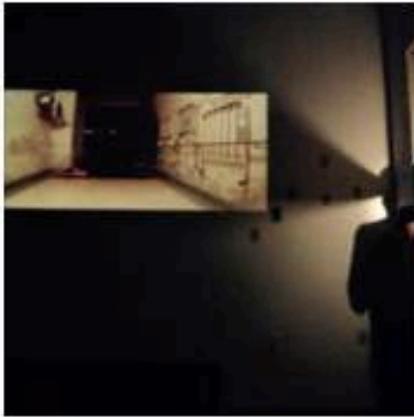
uma passagem no tempo e no espaço
indica um ciclo

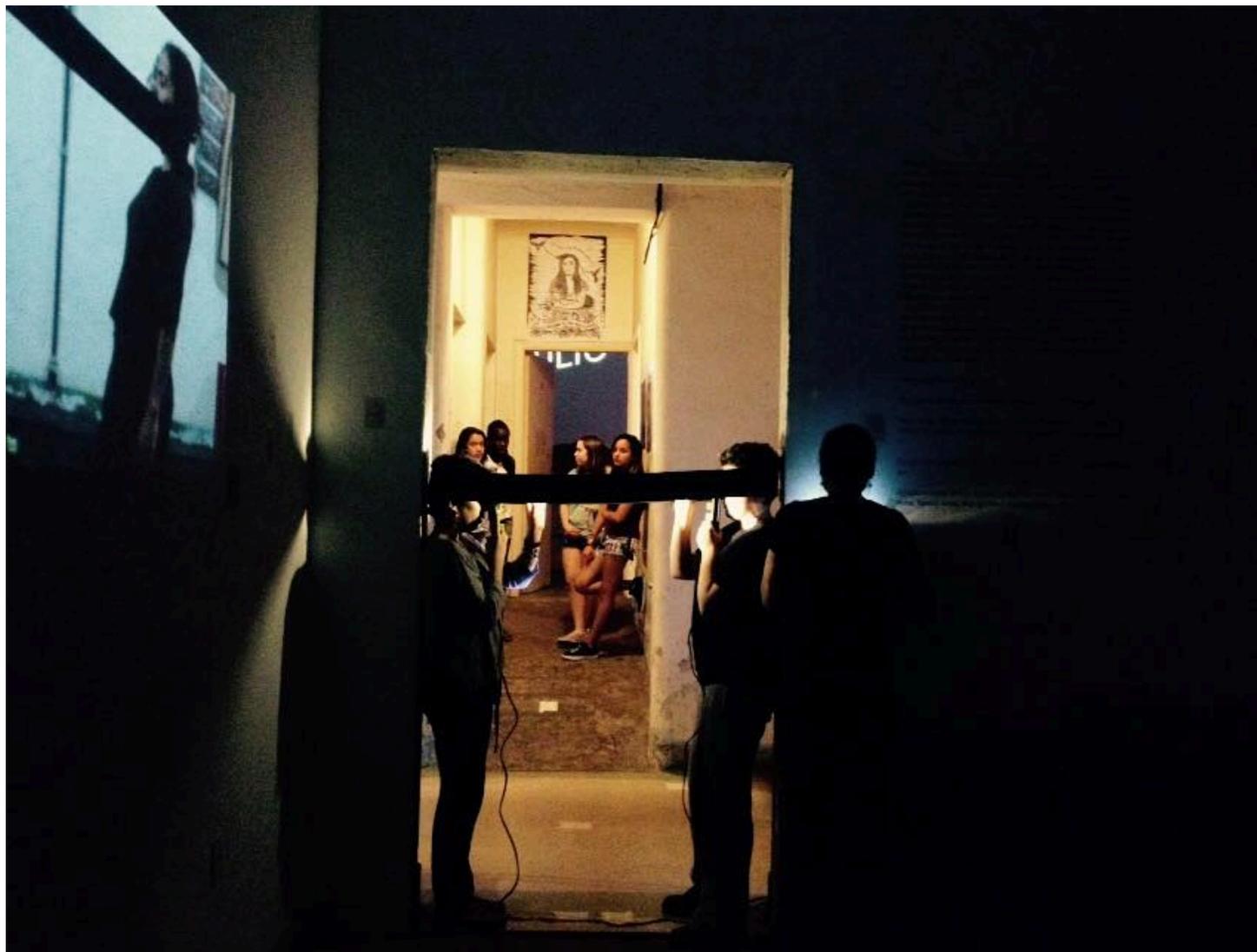




Imagens da mostra -- território de operações microbianas









Notas [grupo de composição AND_SP]

p.284 Experimento com o artista Mari Costa no Condomínio Cultural Mundo Novo. [Fonte: Acervo da autora]

p.285 e 289-291 Jogos de composição com o grupo AND_SP no Condomínio Cultural Mundo Novo. [Fonte: Acervo da autora]

p.286 Pés (da esquerda para a direita: Mari Costa, Blanca Gómez e Carolina De Nadai). Jogo de composição com o grupo AND_SP no Condomínio Cultural Mundo Novo. [Fonte: Acervo da autora].

p.287-288 Jogos de composição com o grupo AND_SP n USP. [Fonte: Acervo da autora]

p.292 e 294 Os artistas Lívia de Souza, Mari Costa e Carolina De Nadai experimentando caminhar presos uns aos outros no Condomínio Cultural Mundo Novo. [Fonte: Acervo da autora].

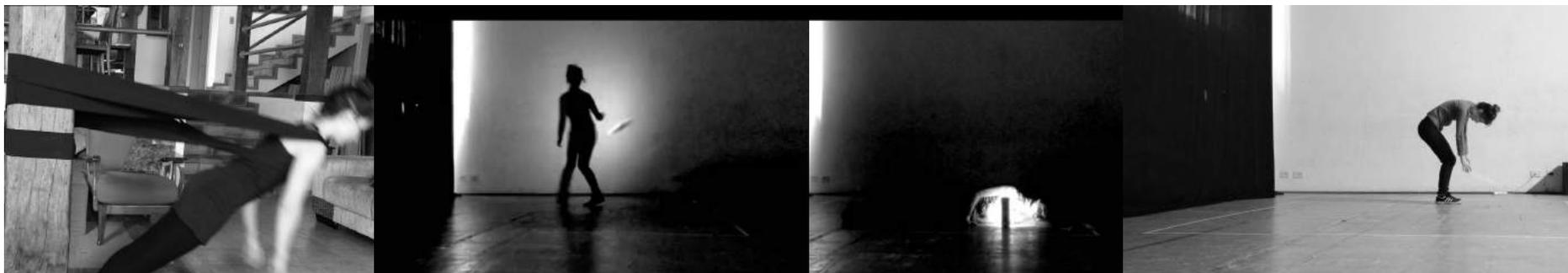
p.293 (esquerda) A autora executando a imagem do enunciado “resistência demanda interferência”. Imagem concedida pelo fotógrafo Otávio Almeida e (direita) Coqueiros amarrados na Praça Cornélia em São Paulo. [Fonte: acervo da autora, 2014].

p.294 (direita) A autora executando a imagem do enunciado “resistência demanda interferência”. Imagem concedida pelo fotógrafo Otávio Almeida e (esquerda) Coqueiros amarrados na Praça Cornélia em São Paulo. [Fonte: acervo da autora, 2014].

p.295-307 As imagens a seguir foram retiradas do vídeo instalado na mostra *território de operações microbianas*. Nestas imagens estão por ordem de aparição: o ator Mari Costa, a jornalista e performer Luiza Rosa, o engenheiro e sapateiro Sandro Yamada, a atriz Lívia Souza, a arquiteta Blanca Gómez e a bailarina Eugénia Ferraz. [Fonte: acervo da autora, 2014].

p.308-311 Imagens da performance mostra *território de operações microbianas*. Atuaram na performance: Mari, Carolina, Sandro, Lívia, Blanca e Eugénia [Fonte: acervo da autora, 2014].

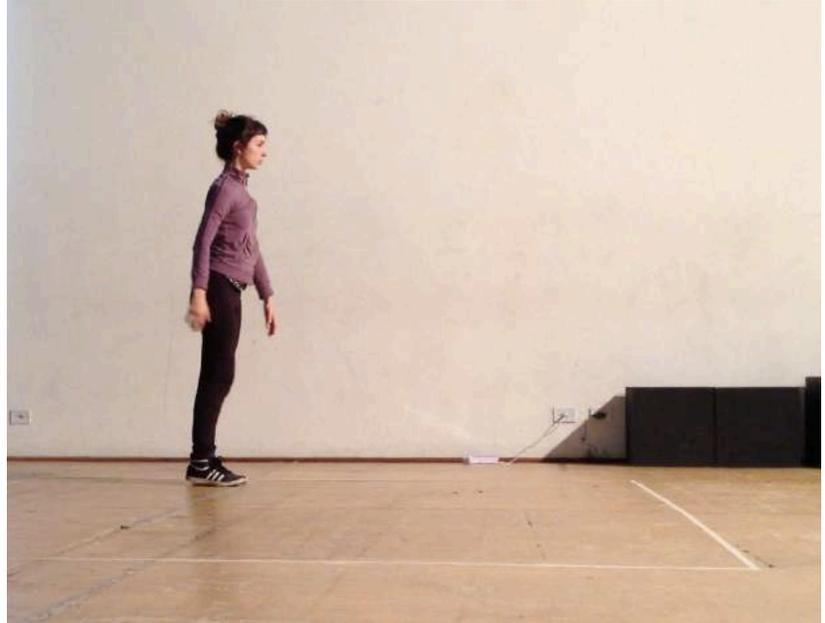
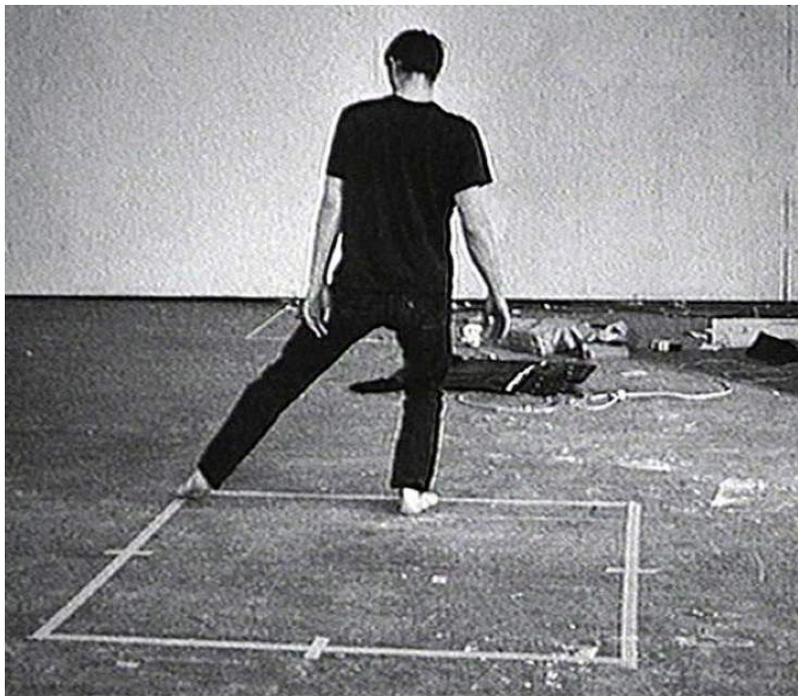
Experimentos -- estúdio



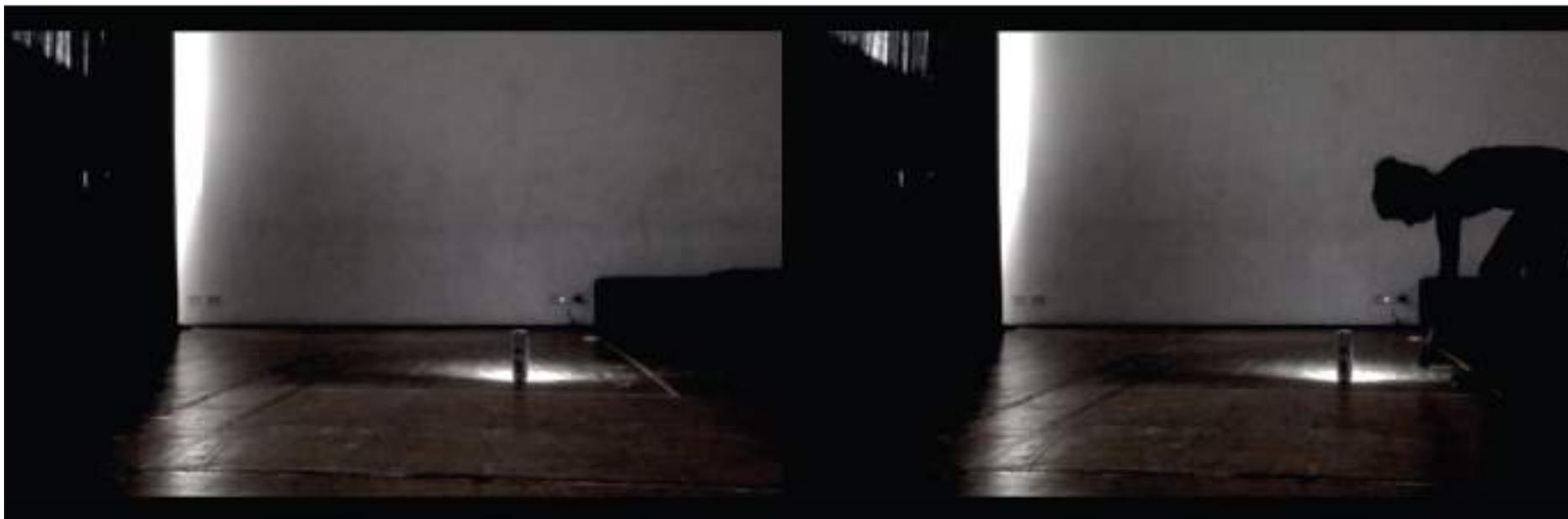
Experimento#1 -- para Bruce Nauman







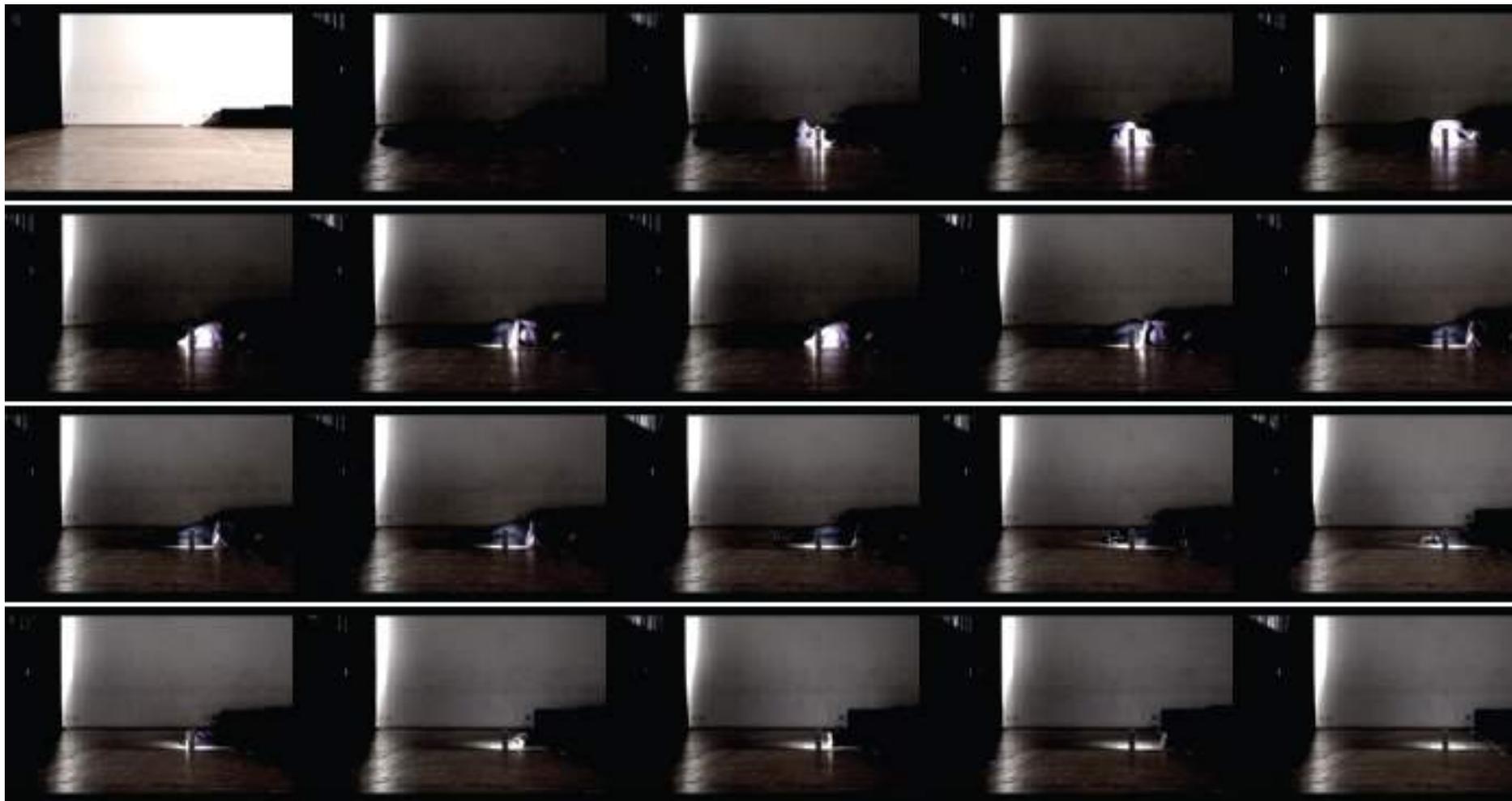
Experimento#2 -- luz





Experimento#3 -- scanner





Experimento#4 -- queda



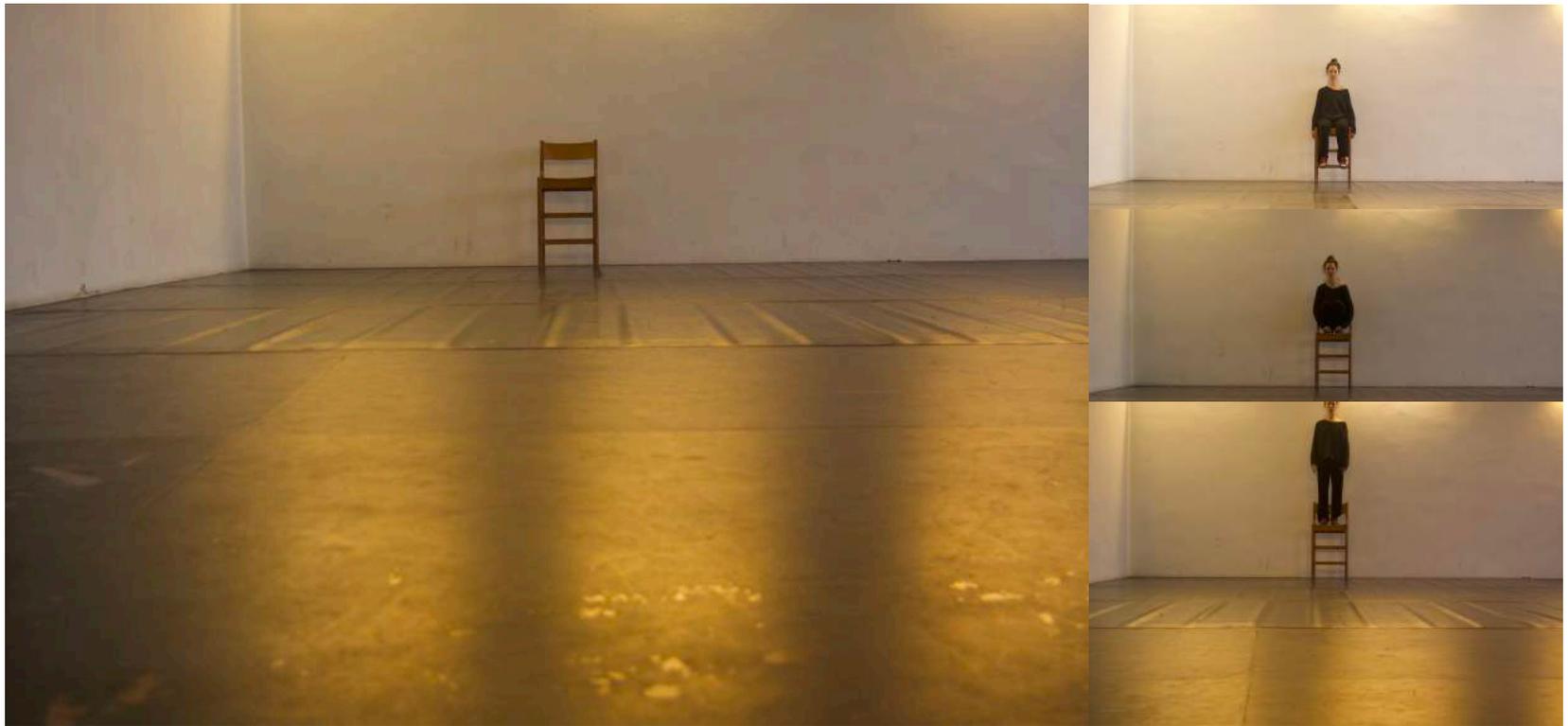


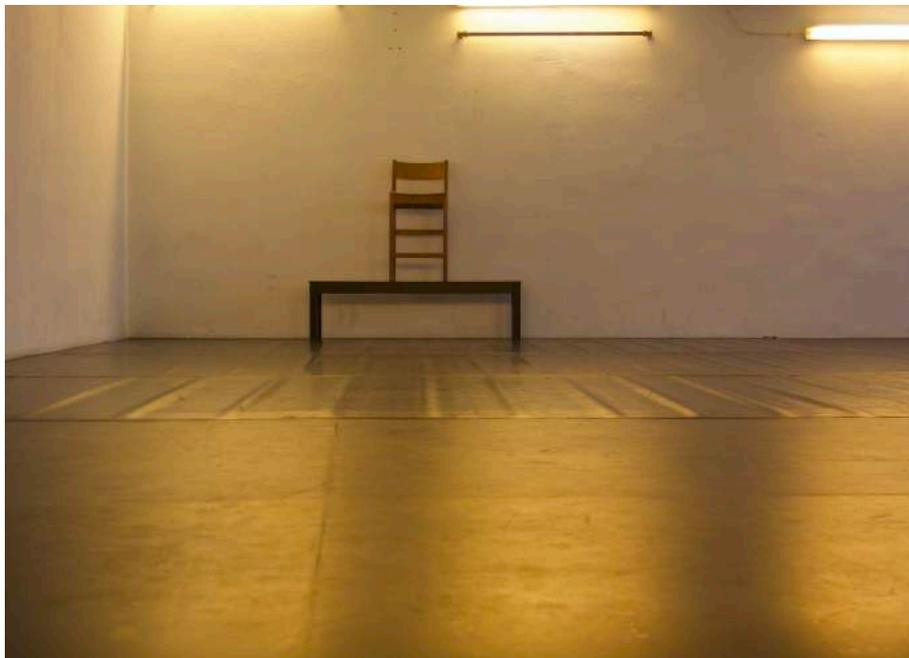






Experimento#5 -- acúmulo











Notas [experimentos em estúdio]

Todas as imagens desses experimentos foram feitas pela autora e pertencem ao seu acervo, exceto:

p.316 (esquerda) Bruce Nauman - Walking in a Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square (1967-68). [Fonte: Disponível em: <https://artistresearcher.wordpress.com/2009/11/16/bruce-nauman-'walking-in-an-exaggerated-manner-around-the-perimeter-of-a-square'/>>. Acesso em janeiro de 2017].

Os Experimentos #1, #2 e #3 - foram realizados e registrados na USP.

Experimento#4

p.321-322 - Estúdio em Bucelas, Portugal.

p.323 - Estúdio Atelier Real, Lisboa, Portugal.

p.324-325 - Casa dos pais da autora, Itatiba-SP.

Experimento#5

p.326-330 - Estúdio Atelier Real, Lisboa, Portugal.

Experimentos -- LACDOR



LACDOR#1



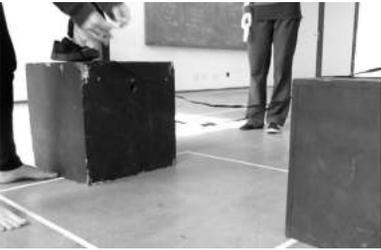
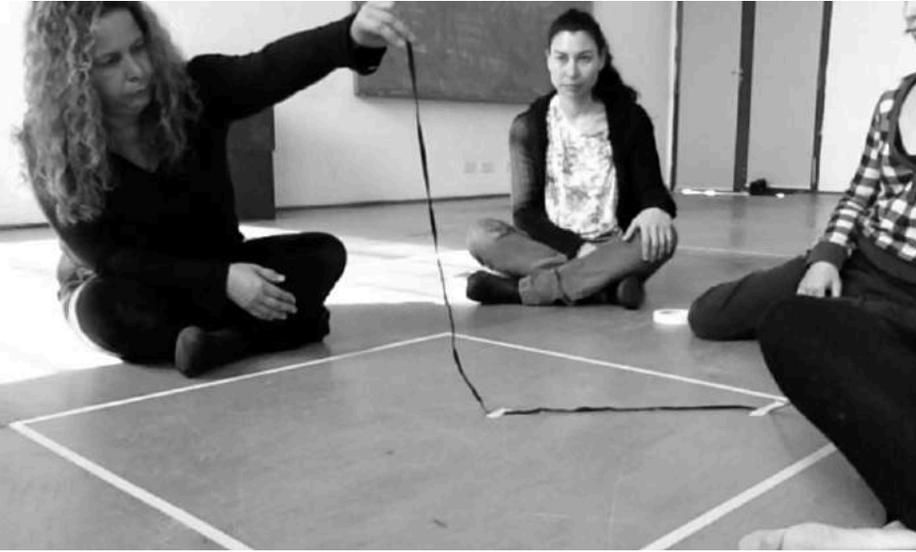


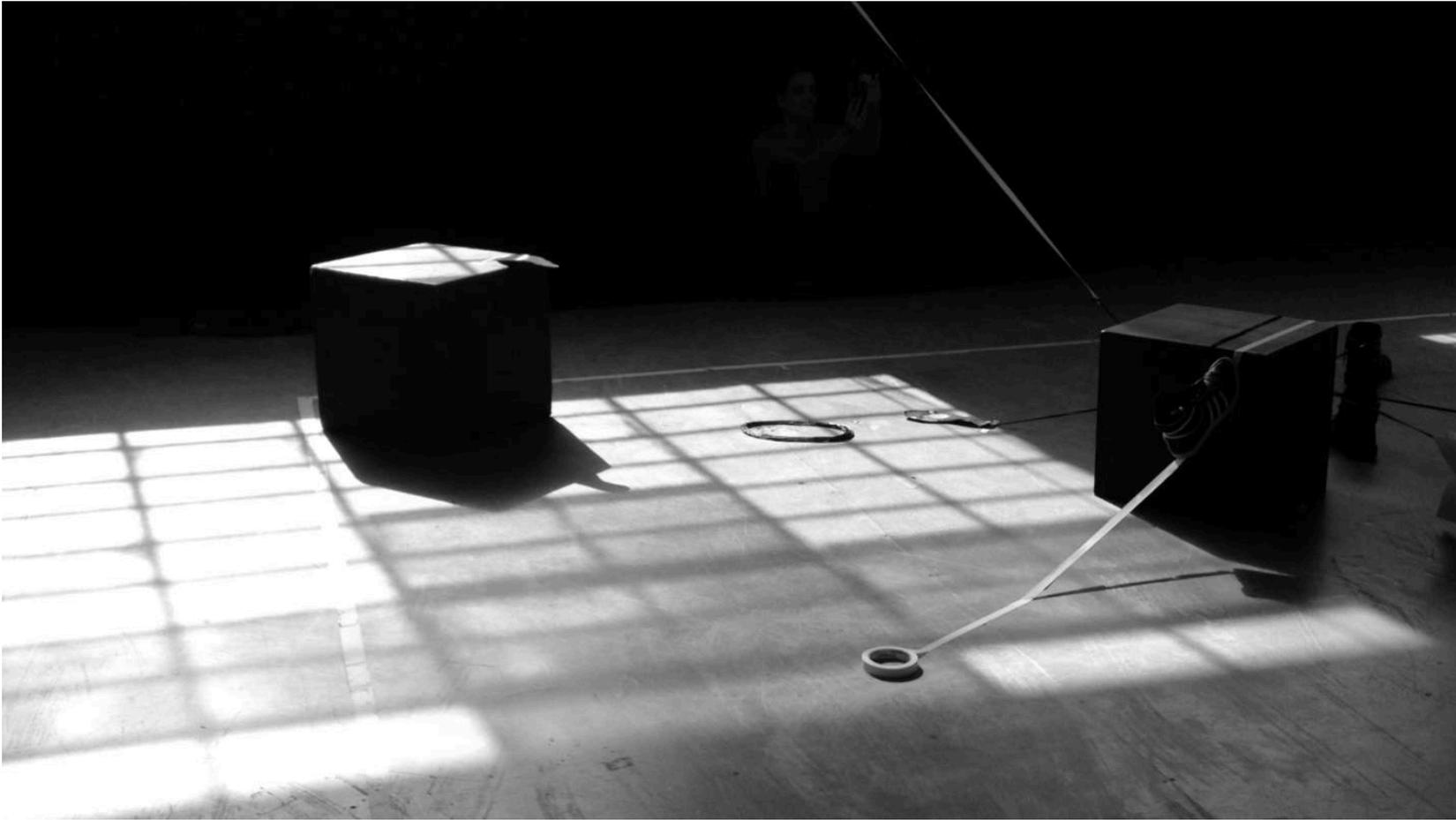
LACDOR#2





LACDOR#3

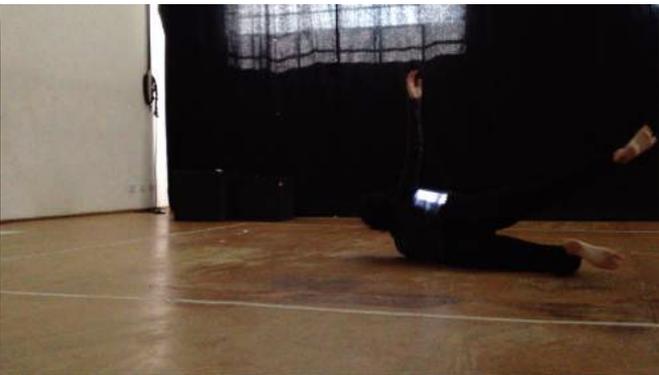




LACDOR#4













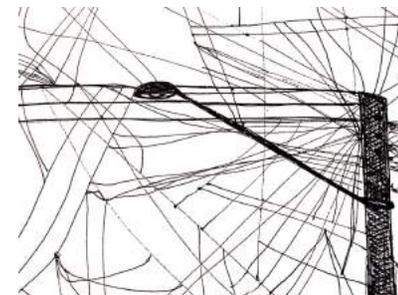
Notas [LADCOR]

Todas as imagens desses experimentos foram feitas pela autora e pertencem ao seu acervo. Estão presentes nestes experimentos: Célia Gouvêa, Helena Bastos, Laura Bruno, Tatiana Melitello

3.3 COMPOSIÇÕES

A atualização estética é duplamente determinada: na especificação e na composição (diferenciação). A especificação encarna as relações, como a composição encarna as singularidades.

Gilles Deleuze



Composições -- Esculturas Breves



Esculturas Breves -- Largo da Batata

















Esculturas Breves -- Vale do Anhangabaú











Notas [Esculturas Breves]

Esculturas Breves é de direção e concepção da coreógrafa Helena Bastos. Como performer deste projeto, experimento e investigo estados de *gambiarração* no meu corpo, na relação com a cidade e outros corpos. As imagens no Largo da Batata foram realizadas e concedidas pela fotógrafa Inês Correa. As imagens no Vale do Anhangabaú foram realizadas e concedidas pelo fotógrafo Mario Cassettari.

Composições -- Brevidades



Brevidades -- Largo da Batata











Brevidades -- USP









Notas [Brevidades]

No dia 22 de janeiro de 2017 a performance Brevidades aconteceu no Largo da Batata em São Paulo às 17 horas:

p.363-364, 365 e 367 - Imagens realizadas e concedidas pela fotógrafa Inês Correa.

p.366 - imagens realizadas e concedidas pelo artista plástico Eduardo De Nadai.

p.386-371 Entre 2016 e 2017 alguns experimentos do Brevidades aconteceram nas dependências da USP e foram produzidas e concedidas pela coreógrafa Helena Bastos.

Composições -- gambi[a]rração#1

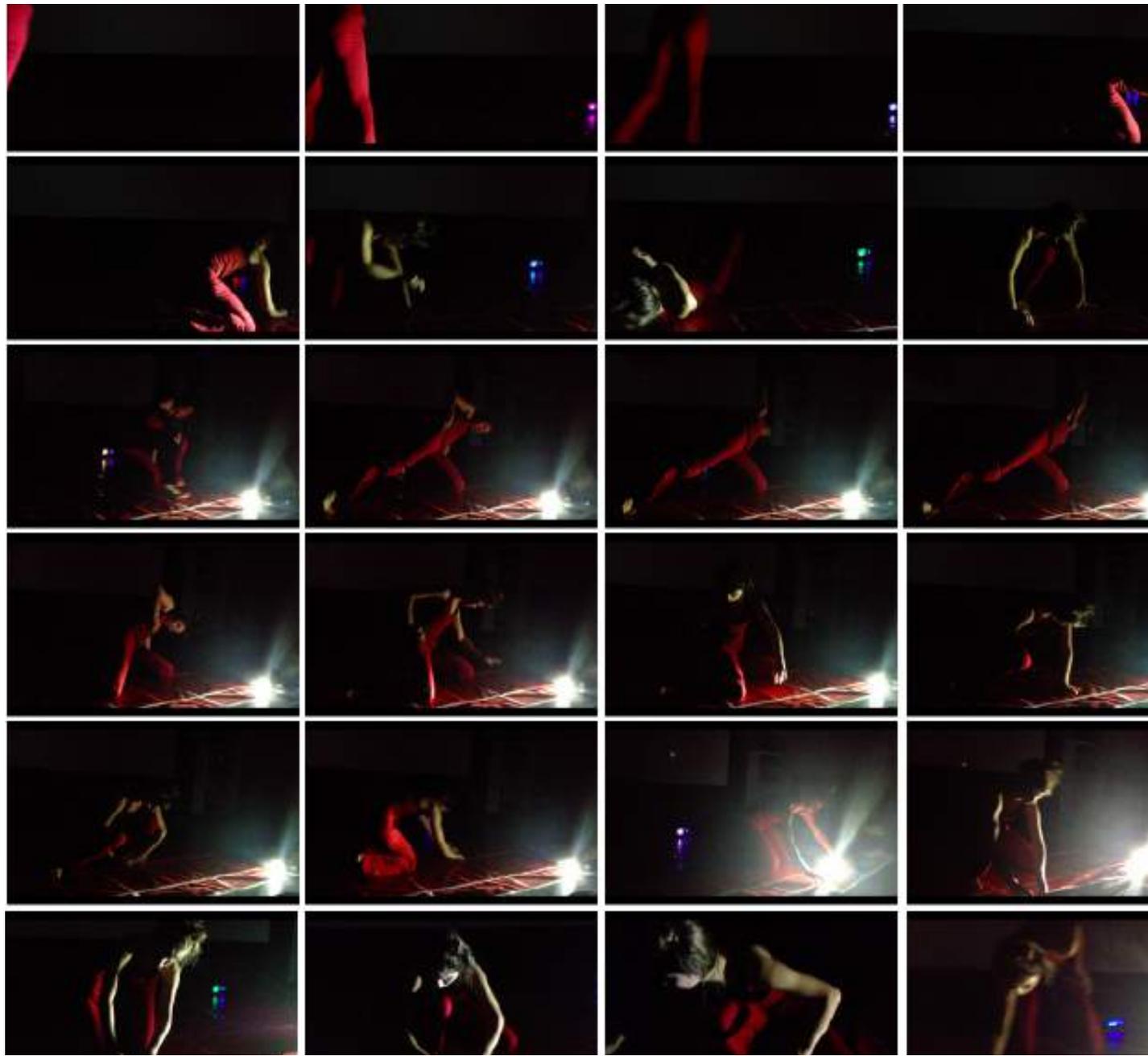


gambiarr[a]ção#1 -- experimentos









gambiarr[a]ção#1 -- trânsito tátil revela trânsito sonoro













Notas [gambiarração#3]

p.374 à 376 Os primeiros experimentos do *gambiarração#1* aconteceram nos estúdios do Condomínio Cultural Mundo Novo [Fonte: Acervo da autora].

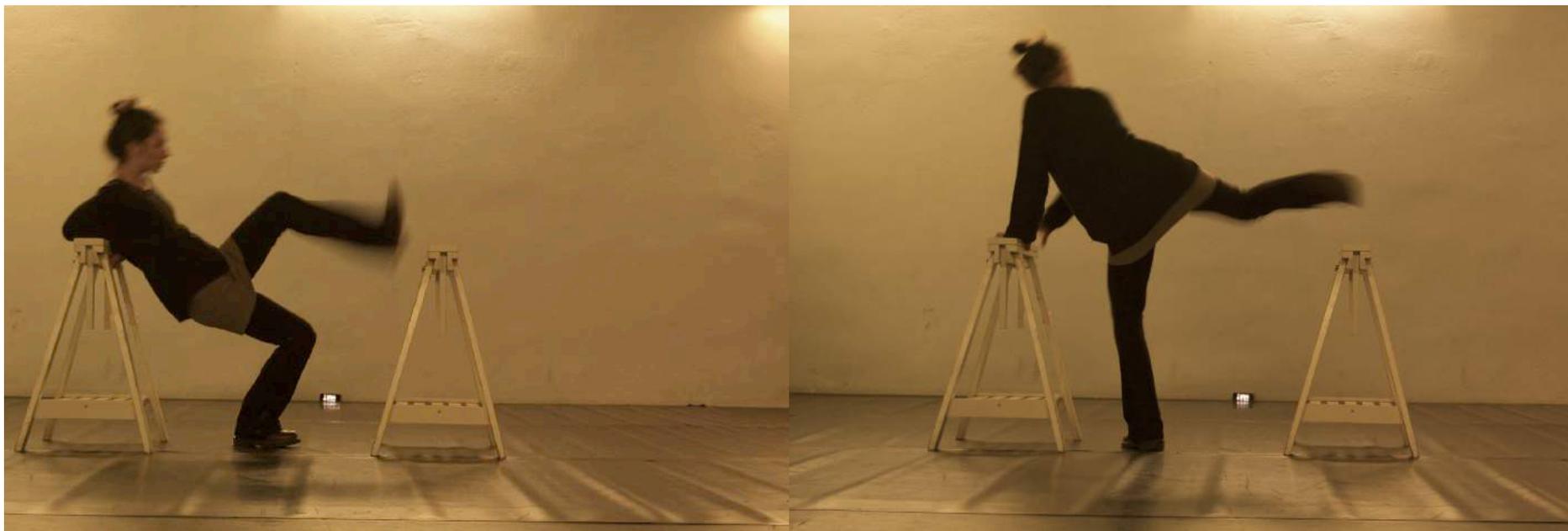
p.377 - Mostra pública do *gambiarração#1* na USP, no encerramento da disciplina de Performance Sonora ministrada pelos Prof. Dr. Hugo Fernando Salinas Fortes Junior e Prof. Dr. Mikhail Karikis, em maio de 2014. . [Fonte: Acervo da autora].

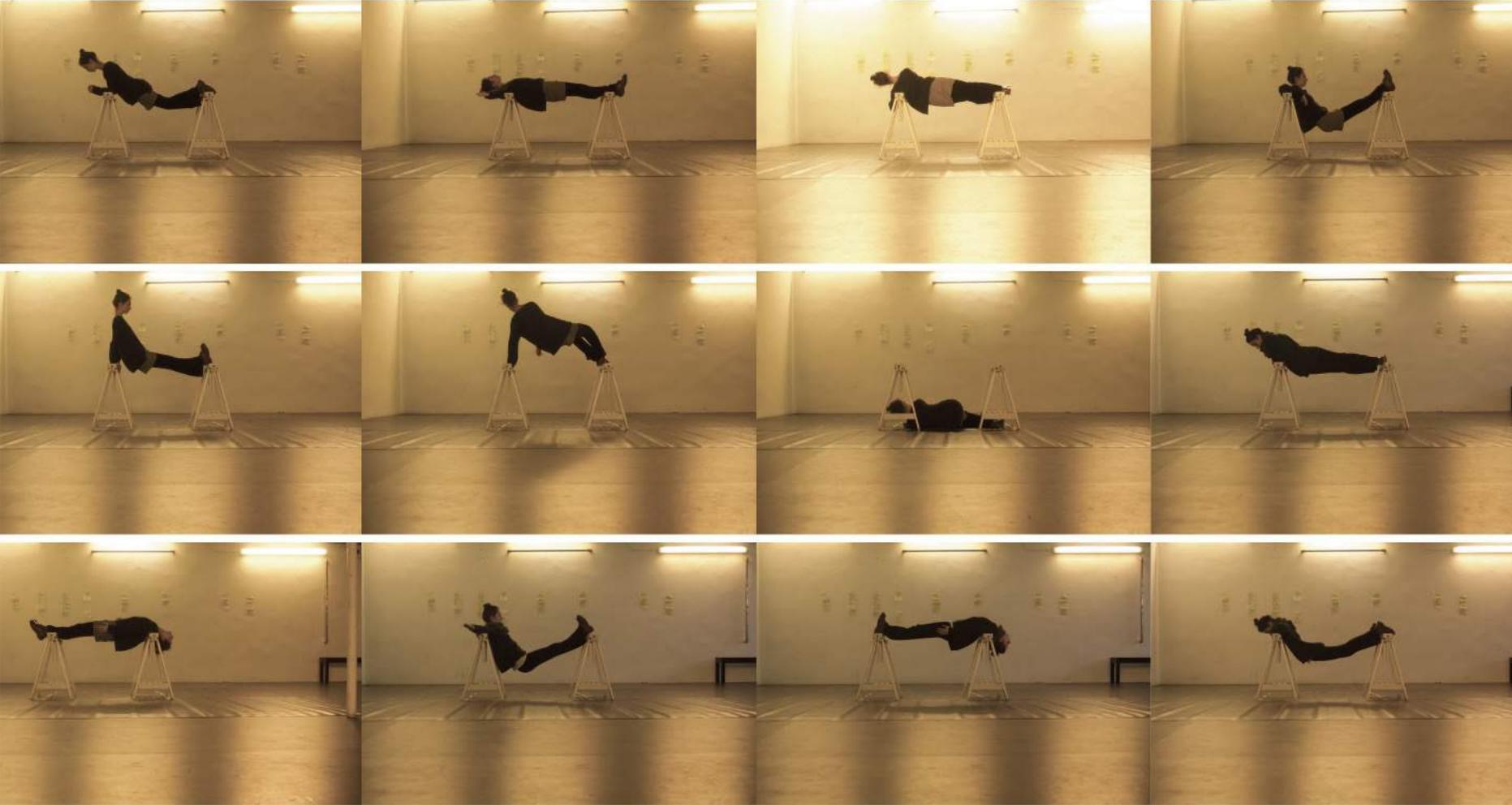
p.378-383 As imagens da composição *gambiarração#1* -- trânsito tátil revela trânsito sonoro foram extraídas do vídeo concebido pelo cineasta Mario Cassettari durante um ensaio da performance no Teatro Laboratório da USP (DVD encontra-se em anexo).

Composições -- gambi[a]rração#2



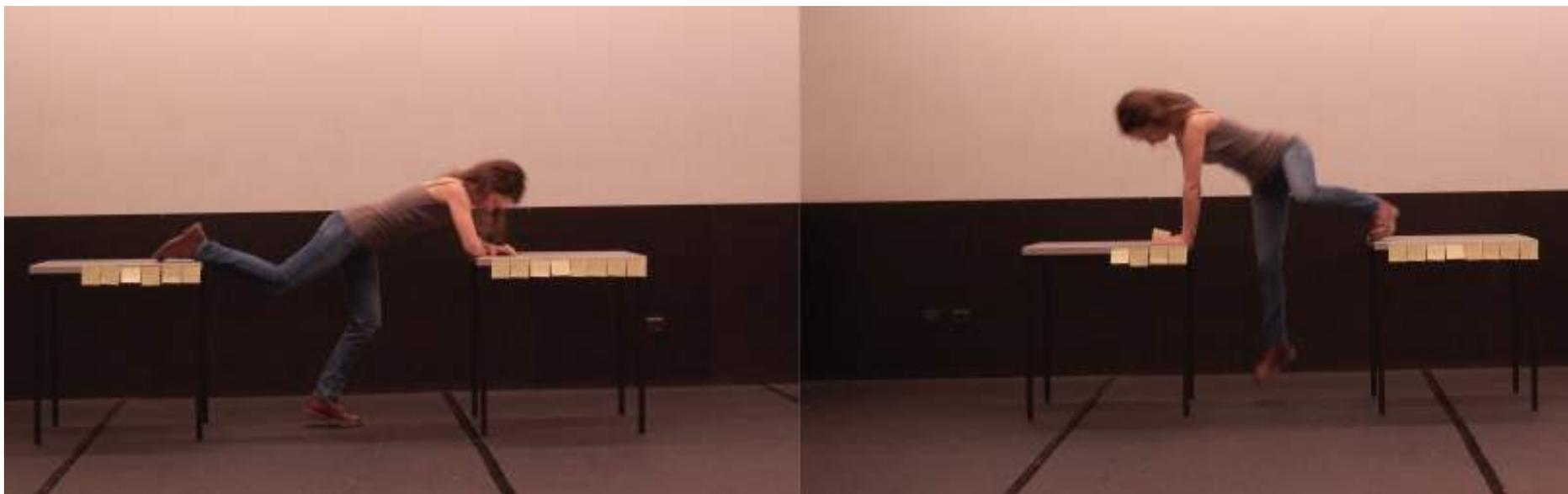
gambiarração#2 -- experimentos



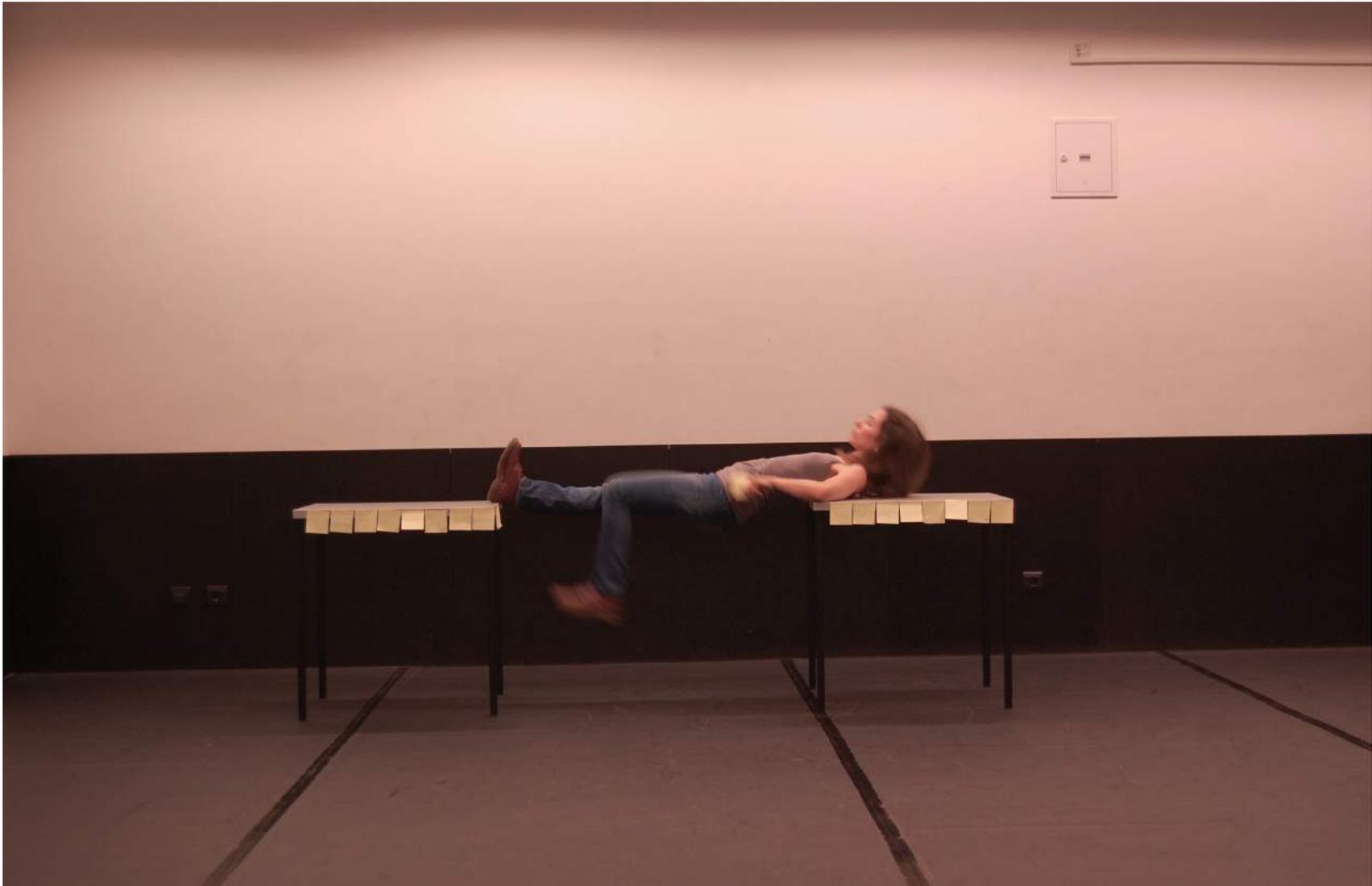




gambiarr[a]ção#2 -- poéticas em composição









gambiarr[a]ção#2 -- a obra que me habita na obra que habito

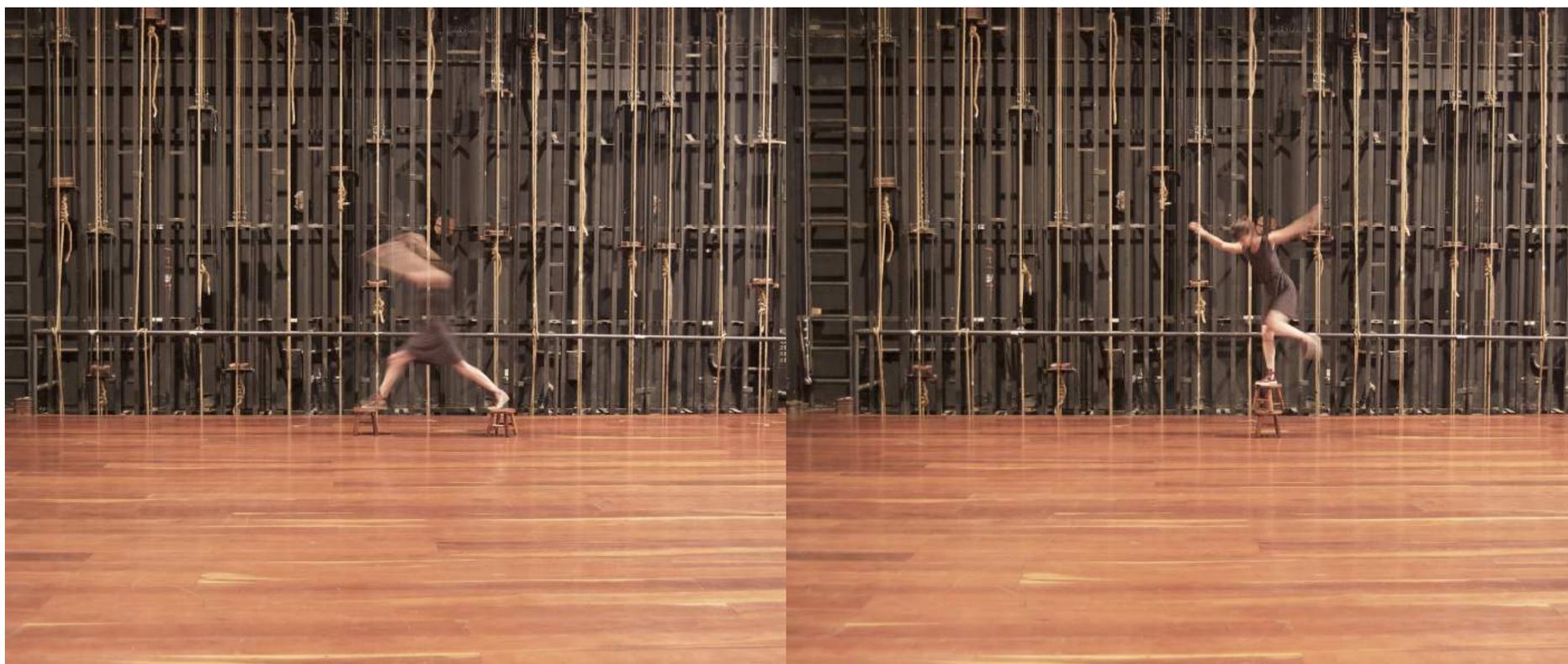








gambiarr[a]ção#2 -- entre















Notas [gambiarr[a]ção#2]

As imagens dessa instalação coreográfica são geradas no ato da performance na relação da performer com a câmera (sempre a mesma câmera foi utilizada). Todas as fotos pertencem ao acervo da autora, com exceção das imagens presentes nas páginas: **p.400** à **p.403** feitas pelo fotógrafo Mario Cassettari que consistem a perspectiva do espectador e não a da câmera como nas anteriores.

p.386-388 Os experimentos dessa performance aconteceram inicialmente no Atelier Real, em Lisboa. (cavaletes).

p.389-392 A primeira mostra do processo do *gambiarr[a]ção#2* aconteceu na Universidade do Minho em Guimarães, Portugal a convite do Professor Dr. Tiago Porteiro. (mesas).

p.393-396 Durante o período de reforma que aconteceu no apartamento da autora a *gambiarr[a]ção#2* ganhou um desdobramento provisório: *gambiarr[a]ção#2 -- a obra que me habita na obra que habito*.

p.397-399 Na última versão da composição, *gambiarr[a]ção#2 -- entre*, se dá sobre bancos de três diferentes tamanhos. A câmera, considerada uma performer também trabalha sobre seu banco. Essas imagens são de diversos ensaios realizados no teatro Laboratório do USP.

Composições -- gambi[ar]ração#3



gambi[ar]ração#3 -- etnografia do espaço

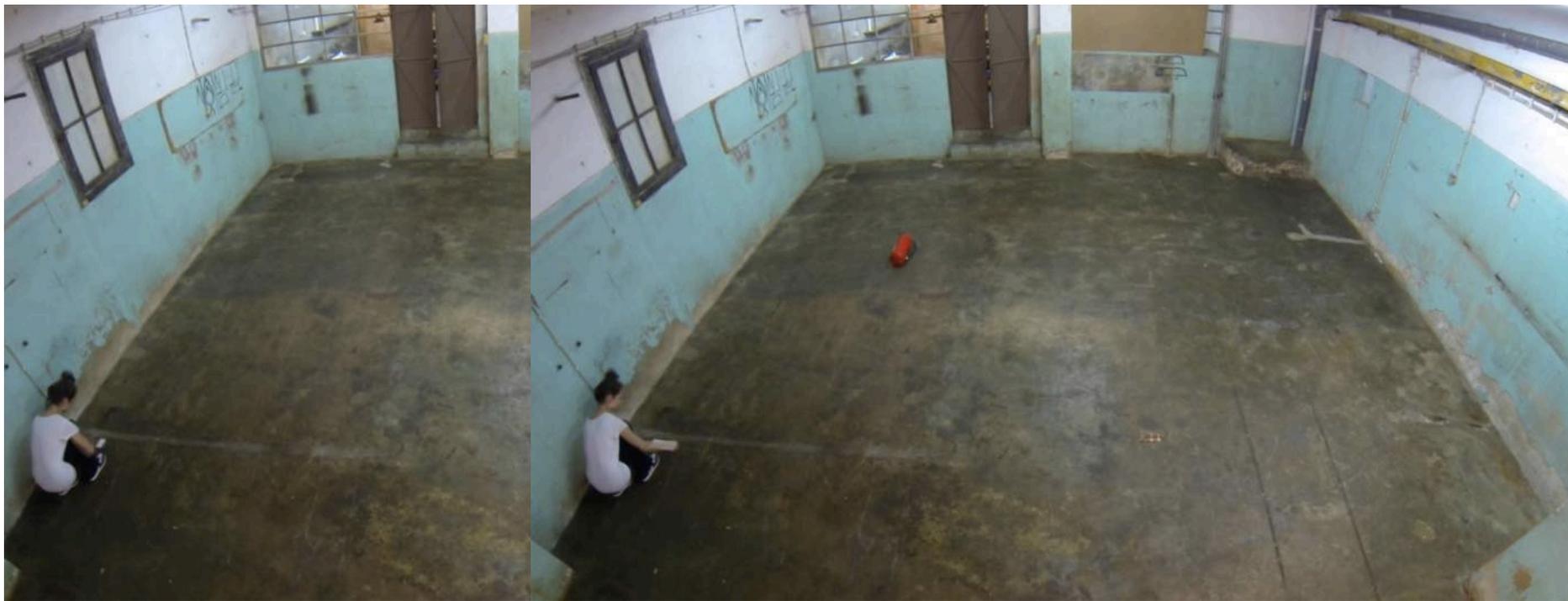








gambi[ar]ração#3 -- das fronteiras ao limite: performance situada na gambiarração











O CORPO SITUA A ALTURA
EM QUE O LIMITE TOMA CORPO

Notas [gambi[a]rração#3]

Este trabalho, diferente das outras gambiarr[a]ções não é um solo, foi composto em colaboração com a antropóloga Fernanda Eugénio. Todas as imagens pertencem ao acervo da autora. As imagens da performance foram extraídas do próprio trabalho – em vídeo – que foi captado e editado pelo desenvolvedor de software Fellipe Cicconi. Disponível em DVD anexado neste volume e online em: <<https://vimeo.com/154442170>>. Acesso em: Janeiro de 2017.

Composições -- gambi[ar]ração#4



gambi[ar]ração#4 -- munção poética



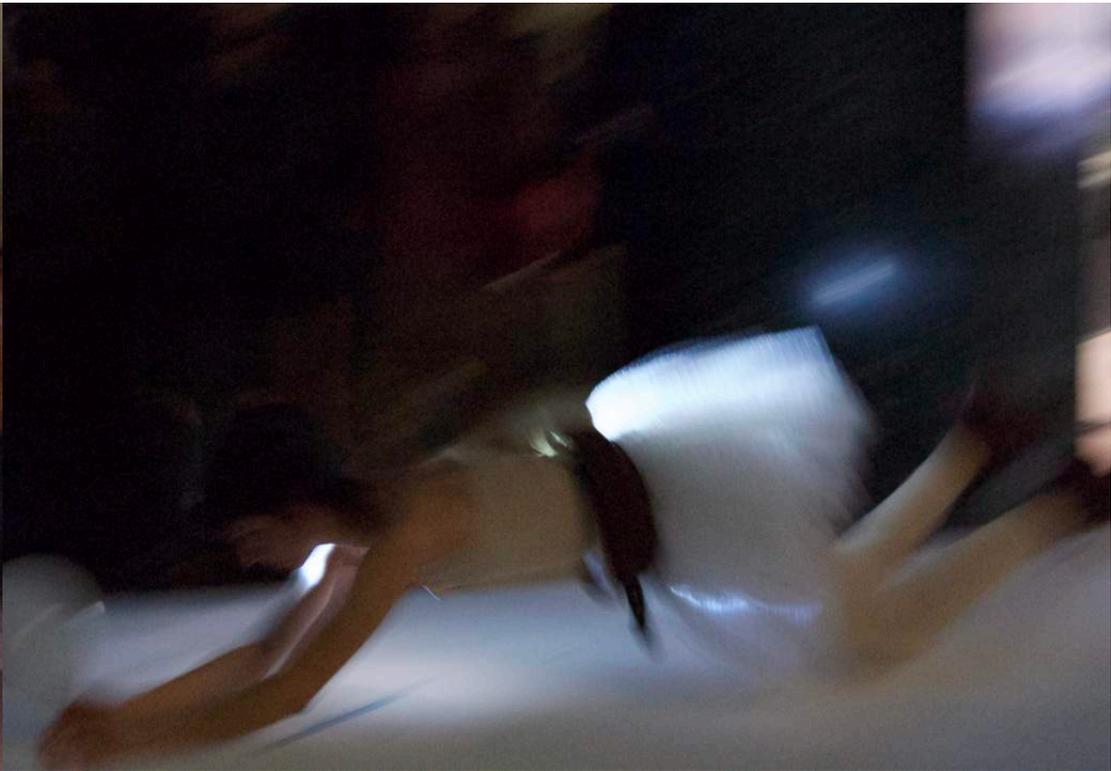


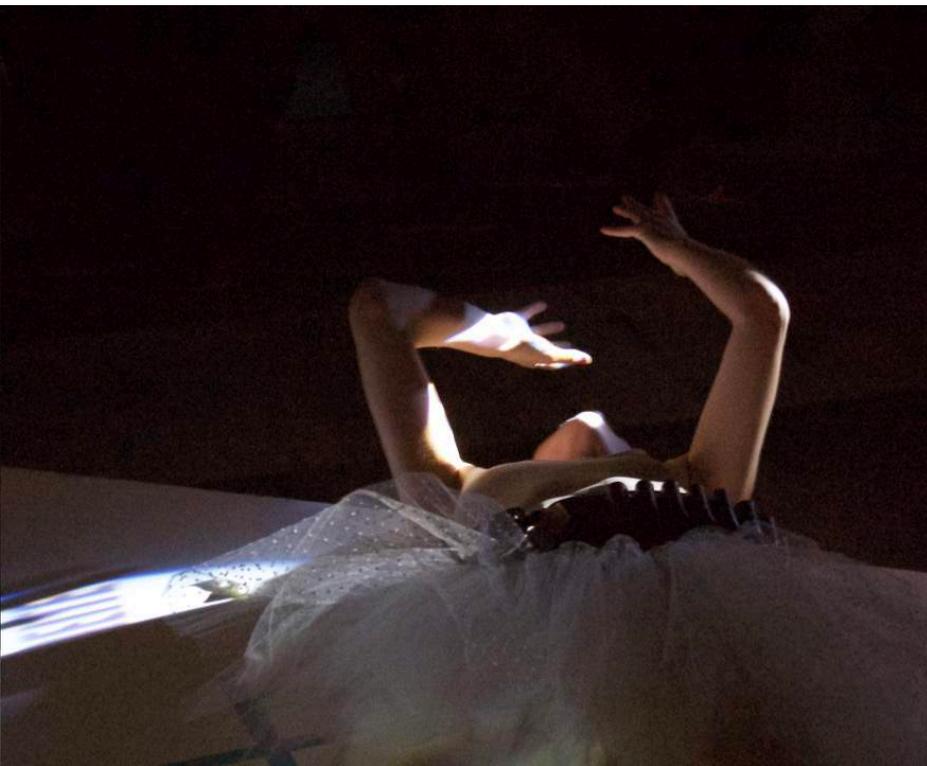














Notas [gambi[a]rração#4]

Performance criada a convite da artista plástica Branca de Oliveira [Atelier Paulista] por ocasião do evento Insurreição ocorrido em 4 de junho de 2016 na Biblioteca Mário de Andrade em São Paulo. A performance aconteceu em colaboração com o artista Alan Oju a partir de seu trabalho Metralhadora Poética. Este evento contou com uma conversa aberta com Vladimir Safatle com a temática "Resistência" e com um videoconferência com Laymert Garcia dos Santos sobre linguagens totalitárias. Também houveram os lançamentos dos livros/textos: "Aos nossos amigos - crise e insurreição" do Comitê Invisível; "Os involuntários da Pátria", de Eduardo Viveiro de Castro e "Carta aberta aos secundaristas", de Peter Pál Pelbart. Todas as imagens foram feitas e concedidas pelo desenvolvedor de software Fellipe Cicconi.

Referências

BRANDES, Uta; ERLHOFF, Michael. *Non Intentional Design*. Cologne: Daab, 2006.

ORAMAS, Luis Perez [et al.] (curadores). *Guia da exposição da Trigésima Bienal de São Paulo: A iminência das poéticas*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012.

PAULINO, Fred (Org). *Catálogo da exposição Gambiólogos: a gambiarra nos tempos do digital*. Espaço Centoequatro: Belo Horizonte, 2010.

ROSAS, Ricardo. Gambiarra: alguns pontos para se pensar uma tecnologia recombinante. In: FARKAS, Solange Oliveira (Org.). *Caderno Videobrasil 02: arte mobilidade sustentabilidade*. São Paulo: SESC-SP, 2006.

SARDO, Delfim. *Catálogo da exposição Andar, Abraçar de Helena Almeida*. Maia: Maiadouro, 2013.

SCOVINO, Felipe. *Catálogo da exposição A estética da gambiarra de Cao Guimarães*. Cine Lage. Rio de Janeiro, 2012.

WARR, Tracey. *The artist's body*. London: Phaidon, 2006.