UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE PSICOLOGIA

TATIANA ALVES CORDARO BICHARA

“Dança para todos”: cartografias de experiências artísticas da Oficina de Dança
e Expressão Corporal como lugar-ponte

São Paulo
2014

TATIANA ALVES CORDARO BICHARA

“Dança para todos”: cartografias de experiências artísticas da Oficina de Dança e Expressão Corporal como lugar-ponte

(Versão original)

Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Psicologia.

Área de concentração: Psicologia Social e do Trabalho.

Orientadora: Profa. Dra. Ianni Regia Scarcelli

São Paulo
2014

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
Biblioteca Dante Moreira Leite
Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo

Bichara, Tatiana Alves Cordaro.

“Dança para todos”: cartografias de experiências artísticas da Oficina de Dança e Expressão Corporal como lugar-ponte / Tatiana Alves Cordaro Bichara; orientadora Ianni Régia Scarcelli. -- São Paulo, 2014.

212 f.

Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Área de Concentração: Psicologia Social) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.

1. Dança 2. Expressão Corporal 3. Produção 4. Resistência 5. Corpo sem órgãos 6. Promoção de saúde 7. Práticas antimanicomiais I. Título.

GV1593

Nome: BICHARA, Tatiana Alves Cordaro

Título: **“Dança para todos”**: cartografias de experiências artísticas da Oficina de Dança e Expressão Corporal como lugar-ponte.

Tese apresentada ao Instituto de Psicologia da
Universidade de São Paulo para obtenção do título
de Doutora em Psicologia.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Dedico esta tese a todos e a todas os/as participantes da Oficina de Dança e Expressão Corporal, pela convivência efetiva e partilhada; pelos sonhos dançados; pelos ensinamentos da gestão participativa e pelo encorajamento para enfrentar as aventuras de criarmos outros modos de estar juntos na vida.

AGRADECIMENTOS

À **Profa. Dra. Ianni Scarcelli**, minha orientadora-dançarina, pela sua escuta cuidadosa e atenciosa; pelos bons encontros e interlocuções sobre a tese, a Oficina e a vida; pela sua abertura aos meus processos de descobertas e aos meus tempos de “produção e de resistência” vividos ao escrever a tese; pelos ensinamentos da separação e do distanciamento; pela autonomia a mim concedida para buscar os caminhos; pela sua dedicação às correções do texto; pela legitimidade e incentivo que dá à experiência da Oficina; pela partilha de suas ideias, ensinamentos e ajudas conceituais e reflexivas fundamentais para eu poder olhar para o fazer e para o pensar sobre esta prática em andamento; por participar da Oficina e estar junto nos seus momentos importantes, e pela confiança e carinho.

Aos **participantes da Oficina de Dança e Expressão Corporal**, por estarmos juntos, dançando e fazendo os caminhos; também pela presença de cada um de vocês marcada em mim, que me faz ser mais alegre e ter mais força para viver.

Aos participantes da Oficina de Dança e Expressão Corporal que deram seus testemunhos para esta tese, pelas contribuições fundamentais para compor análises e reflexões: **Maicon Pop, Marília Pinheiro, Marina Risi, Thereza Amaral, Diná Ramos, José Alexandre Roesler, Rodrigo Melo, Sandro Ozório, Rodrigo Usba, Renata Bernardes, Renata Ishida, Victor Bessa Luna, Aline, Jimmy The Dancer, Marizélia Luz, Beatriz Ri e Manuela Di Nardo.**

À **Jussara Ventosa, Renata Ishida e Julia Bergmann**, pelas nossas parcerias e interlocuções sobre a Oficina de Dança, nos diferentes tempos em que atuaram na assistência da coordenação.

À amiga **Cris Lopes**, pela idealização do projeto Cidadãos Cantantes e pela sustentação ético-estético-política dele ao longo dos últimos 21 anos; também por permitir que este projeto cresça e se multiplique em diferentes linguagens artísticas; por ter me carregado pelas mãos, me ajudado a olhar o que não conhecia e por ter me ensinado os caminhos para eu chegar até aqui.

Ao **Coral Cênico Cidadãos Cantantes**, por ser terra de onde eu vim e lugar em que me criei, pelos ensinamentos e experiências de exercício da heterogeneidade e abertura do grupo, pelos aprendizados sobre o trânsito e a *okupação* dos espaços públicos e da criação artística. Agradeço, especialmente, ao **Júlio Maluf** pelos trabalhos juntos, pelas criações, interlocuções e pelos seus ensinamentos.

À **Profa. Dra. Marie Claire Sekkel**, pelas suas contribuições importantes dadas no exame de qualificação e por compartilhar na prática o fazer e na academia o pensar da Oficina de Dança.

Ao **Prof. Dr. Ricardo Teixeira**, pelas contribuições fundamentais dadas no exame de qualificação, pelas reflexões sobre a saúde e pelas orientações sobre os caminhos seguidos “pela e para além da ponte”.

À **Profa. Dra. Alejandra Astrid León Cedeño**, pelas contribuições dadas pelo conceito de *okupar*; pela parceria no pensar e no fazer da Psicologia Social; por compartilhar a

experiência da Oficina de Dança na prática; pelos nossos bons encontros; por acreditar no valor do meu trabalho, divulgá-lo e incentivá-lo; agradeço também pelas hospedagens, refeições, abraços e pela amizade.

Aos meus colegas do grupo de orientação, pelo acompanhamento, escuta, sugestões e ajudas na construção dos percursos aqui trilhados: **Eliane Costa, Allan Saffiotti, Rafael Moreno, Luís Felipe Ferro, Leandro Neves, Lia Novaes, Carina Guedes, Tatiana Mascarenhas, Luciana Siqueira, Roberta Boaretto, Rebeca Daneluci e Patrícia Pinto.**

À **Eliane Costa**, pela sua generosidade, pelo fortalecimento e carinho que me deu, pelas palavras incentivadoras, pelas leituras cuidadosas e pelas considerações fundamentais para a finalização do texto.

Ao **Allan Saffiotti**, pela leitura cuidadosa e pelas sugestões e apontamentos importantes dados para a elaboração do capítulo 5.

Aos colegas e professoras do **Lapso**, em especial à **Profa. Dra. Maria Inês Fernandes**, à **Profa. Dra. Ianni Scarcelli** e ao **Robson Colósio**, pelos convites para participação da Oficina nos eventos realizados no Instituto de Psicologia, pelas discussões e aprendizados ao longo dos últimos anos.

À **Profa. Dra. Ecléa Bosi**, pelos ensinamentos afetivos e preciosos sobre a Psicologia Social.

Ao **Prof. Dr. Arlei Andriolo**, pelas discussões e aprendizados sobre a arte que possibilitaram a abertura de novos caminhos reflexivos sobre o campo.

Ao **Prof. Dr. Peter Spink** e à **Profa. Dra. Bader Sawaia** pelos ensinamentos importantes (que carrego comigo desde o mestrado) acerca da Psicologia Social.

À minha amiga **Maria Helena Santos**, pelas leituras, apontamentos e sugestões no texto da tese; pelo apoio, principalmente, nos momentos de dificuldade; pelo fortalecimento que me deu para enfrentar os desafios de escrevê-la e pela amizade para todas as horas.

Ao **Carlos Villalba**, pela disponibilidade de escuta e pelo apoio nos bons e nos maus momentos; pelas interlocuções sobre a tese e a Oficina; pela seleção e pelo tratamento das fotos para a tese; pelos registros de imagens que contam a história do grupo desde 2001 e por estar junto na vida.

À amiga **Lucila Brandão**, por ter sido parceira na inauguração da Oficina e pela amizade duradoura.

Aos professores e às professoras, meus **colegas da Faculdade de Psicologia da Uninove**, pelas palavras de apoio e pelas trocas cotidianas sobre a Psicologia.

À **Nádia Vieira** pela sua generosidade, pela aula de filosofia, pela ajuda com as questões metodológicas da tese e pelos textos que me enviou. À **Maria Sílvia Logatti** também pela aula de filosofia, palavras de apoio e interlocuções. À **Beatriz Gutierrez, Liliana Azevedo, Nathalia Furtado, Carla Mourão e Ana Augusta Maria** pelas leituras que

fizeram do meu texto e pelas sugestões fundamentais para escrevê-lo. Ao **Adalberto Bottareli** pelo empréstimo de um dos seus livros preferidos e pelas interlocuções. À **Camila Miagui** pela indicação da revisora de português e trocas sobre o doutorado.

À **Mariana dos Reis Karg**, amiga de toda a vida, com quem sempre posso contar, pela tradução do resumo pro inglês e pela amizade imensa.

À amiga **Thaís Goldstein**, por ter me dito: “confia”. Palavra-trampolim para eu dar conta de tantos medos.

À **Marli Vianna**, minha analista, pela sua escuta, presença importante na vida e pela partilha do passado, do presente e do futuro.

Ao **Arturo Villalba**, participante da Oficina e do Coral desde o tempo em que dançava e cantava no ventre da mãe, por adorar histórias, acho que vai gostar desta quando puder lê-la; por me ensinar a crescer todos os dias; pelo amor que temos; pela compreensão da minha ausência em muitos momentos e pelas ajudas que me deu nesse tempo.

Ao meu pai, **José Carlos Bichara**, pelo seu afeto e sua ética, pelo seu apoio financeiro para eu conseguir sustentar os sonhos e por ser o melhor avô do mundo para meu filho.

À minha mãe, **Dora Bichara**, pela presença de afeto e de proteção em minha vida, pelos cuidados com Arturo, pelas comidas e carinhos e pelo exemplo de mulher, estudiosa e trabalhadora das questões sociais e subjetivas. Agradeço, especialmente, pela tradução do resumo desta tese para o francês.

À **Zoé Cordaro**, minha avó querida, pelos abraços apertados e pelas rezas que me dão segurança para seguir em frente.

À **Malu Cintra**, sobrinha querida, por me fazer acreditar que fazer uma tese poderia ser divertido. Aos dois anos, ao brincar no computador e ser indagada sobre o que fazia, respondeu: “*estou fazendo a minha tese*”.

À **Galeria Olido** – Secretaria de Cultura da PMSP, especialmente à **Sula Andreatto** e toda a equipe de produção, pelo apoio e defesa do Projeto Cidadãos Cantantes junto à Secretaria de Cultura do Município de São Paulo.

À **Nalva** e a todos os funcionários do Programa de Psicologia Social e do Trabalho do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (PST-IP-USP), pelas dúvidas sanadas e orientações concedidas ao longo do doutorado sobre questões institucionais.

À **Ivani Blum**, pela cuidadosa, respeitosa, bem-humorada e afetiva revisão do português desta tese e pelos aprendizados proporcionados nesse processo.

Ao **Rogério Botter Maio** e ao **Emerson Boy**, pelas parcerias da dança com a música.

Aos meus **alunos** e às minhas **alunas**, pelos ensinamentos e trocas.

um homem com uma dor
é muito mais elegante
caminha assim de lado
como se chegando atrasado
andasse mais adiante

carrega o peso da dor
como se portasse medalhas
uma coroa um milhão de dólares
ou coisas que os valha

ópios édens analgésicos
não me toquem nessa dor
ela é tudo que me sobra
sofrer, vai ser minha última obra

Paulo Leminski

RESUMO

BICHARA, T. A. C. **“Dança para todos”**: cartografias de experiências artísticas da Oficina de Dança e Expressão Corporal como lugar-ponte. 2014. Tese (Doutorado) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

O objetivo deste trabalho é compreender o que a Oficina de Dança e Expressão Corporal produz em seu entorno, pelos territórios por onde passa e nos sujeitos que a vivenciam no espaço da cidade. Como objetivo específico, sistematiza a metodologia desenvolvida nos encontros da Oficina de Dança e Expressão Corporal como uma possibilidade de atuação que prioriza a arte da dança com finalidade artística, em grupo aberto e heterogêneo, de forma pública e gratuita. Como método, opta pelo uso de narrativas (Benjamin, 1994) de vivências da pesquisadora como coordenadora e dançarina da Oficina e da transcrição de depoimentos/testemunhos oferecidos pelos participantes do grupo. Deleuze e Guattari (2010) apresentam-se como importantes interlocutores para fundamentar a leitura cartográfica dessa história e o registro que subsidiou a postura indagativa e reflexiva sobre o que se cria, no processo em andamento da Oficina de Dança e Expressão Corporal, a qual foi tratada neste estudo como lugar-ponte para o sujeito/grupo transitar pelos polos institucionais e abrir passagens, em devir subjetivo e territorial, para além deles. A contribuição da filosofia de Espinosa (2009) mostra-se relevante à dimensão analítica deste trabalho, a qual permitiu a identificação de cinco eixos reflexivos acerca do que pode produzir a Oficina. São eles: singularidade, intensidade, expansão, dança para todos e trabalho para a subjetivação, os quais puderam ser compreendidos como caminhos para promoção de saúde no campo das práticas antimanicomiais.

Palavras-Chave: Oficina de Dança e Expressão Corporal. Produção. Resistência. Corpo sem Órgãos. Promoção de saúde. Práticas antimanicomiais.

ABSTRACT

BICHARA, T.A.C. " Dance for All" : cartographies of artistic experiences of the Dance and Body Expression Workshop as bridge-place. 2014. Thesis (Ph.D.) – Psychology Institute, University of São Paulo, São Paulo, 2014.

The objective of this work is to understand what the Dance and Body Expression Workshop produces in its surroundings, in the territories where it passes and in the people who experience it in the city space. As specific objective, systematize the methodology developed in the meetings of the Dance and Body Expression Workshop as a possibility of action that prioritizes the art of dance with artistic purpose, in an open and heterogeneous group, in a public way, free of charge. As method, chose the use of narratives (Benjamin, 1994) of experiences of the researcher as coordinator and dancer of the workshop and the transcription of statements/testimonies offered by the participants of the group. Deleuze and Guattari (2010) present themselves as important interlocutors to substantiate the cartographic reading of this story and the record that supported the questioning and reflective stance on what is created in the ongoing process of the Dance and Body Expression Workshop, which was treated in this study as a bridge – place for the person/group to transit through the institutional centers and to open passages, in a subjective and territorial change, to go beyond them. The contribution of the philosophy of Espinosa (2009) shows to be relevant to the analytic dimension of this work, which allowed the identification of five reflective axes concerning what the Workshop can produce. They are: uniqueness, intensity, expansion, dance for all and work for the subjectification, which could be understood as pathways to the production of health in the field of the anti-asylum practices.

Keywords: Dance and Body Expression Workshop. Production. Resistance. Body without organs. Health promotion. Anti-asylum practices.

RÉSUMÉ

BICHARA, T.A.C. « **Danse pour tous** » : cartographie d'expériences artistiques de l'Atelier de Danse et d'Expression Corporelle comme lieu-pont. 2014. Thèse (Doctorat) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

L'objectif de ce travail est de comprendre ce que l'Atelier de Danse et d'Expression Corporelle produit sur son entourage, sur les territoires par où il passe et dans les sujets qui le vivent dans l'espace de la ville. Comme objectif spécifique, systématisé la méthodologie développée dans les rendez-vous de l'Atelier de Danse et d'Expression Corporelle comme une possibilité de travail qui permet donner priorité à l'art de la danse avec le but artistique, dans groupe ouvert et hétérogène, de façon publique et gratuite. Comme méthode, choisie l'usage de récits (Benjamin, 1994) de vécu de la chercheuse comme monitrice et danseuse de l'Atelier et de la transcription des témoignages offerts par les participants du groupe. Deleuze et Guattari (2010) ils se présentent comme des interlocuteurs importants et ils ont servi de base pour la lecture cartographique de cette histoire et de cet enregistrement, encore ils ont pu nous aider dans notre posture interrogative et réflexive sur le quel se crée, dans les processus en marche de l'Atelier de Danse et d'Expression Corporelle, lequel a été traité en cette étude comme lieu-pont pour que le sujet/groupe transite par les pôles institutionnels et ouvre passages, pour le devenir le subjectif et le territorial, au delà d'eux. La contribution de la philosophie d'Espinosa (2009) se montre relevée à la dimension analytique de ce travail, qui a permis l'identification de cinq axes réflexifs autour de ce que l'Atelier peut produire. Ils sont : la singularité, l'intensité, l'expansion, la danse pour tous et le travail pour la subjectivité, qui ont pu être compris comme des chemins pour la production de la santé dans le champs des pratiques anti-asilaires.

Mots-clés: Atelier de Danse et d'Expression Corporelle. Production. Résistance. Corps sans organes. Promotion de la santé. Pratiques anti-asilaires.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –.....	82
Apresentação do Coral Cênico na Sala Olido da Galeria Olido, 2006.	
Foto: Carlos Villalba	
Figura 2 –.....	85
Coral Cênico e Oficina de Dança em apresentação de comemoração dos 20 anos do Coral e 10 anos da Dança no Centro Cultural São Paulo, 2012. Foto: Carlos Villalba	
Figura 3 –.....	86
Oficina de Dança em apresentação de experimentação de imagens e cores projetadas nos corpos. Serralheria, 2013.	
Foto: Fernanda Cernea	
Figuras 4 e 5 –.....	88
Encontro semanal da Oficina de Dança na Sala de Ensaio II do Centro Cultural São Paulo, 2003. Foto: Carlos Villalba	
Figura 6 –.....	90
Encontro semanal da Oficina de Dança na Sala de Ensaio I do Centro Cultural São Paulo, 2004. Foto: Carlos Villalba	
Figura 7 –.....	91
Encontro semanal na Sala Vitrine da Dança da Galeria Olido, 2009. Foto: Julia Bergmann	
Figura 8 –.....	92
Encontro semanal na Sala Vitrine da Dança da Galeria Olido, 2009. Foto: Felipe Gonçalves	
Figura 9 –.....	95
Encontro semanal na Sala Vitrine da Dança da Galeria Olido, 2012. Foto: Carlos Villalba	
Figura 10 –.....	97
Encontro semanal na Sala Vitrine da Dança da Galeria Olido,	

2012. Foto: Carlos Villalba

Figuras 11, 12 e 13 –.....98

Figura 11 - Apresentação da Oficina de Dança no Festival
de Dança Monte Azul, 2006 (foto no alto à esquerda),

Figura 12 - Apresentação do espetáculo *Buscas* na Sala
Paissandu da Galeria Olido, 2007 (foto no alto à direita) e

Figura 13 - Apresentação do espetáculo *Buscas* no TUCA, 2007
(foto na horizontal). Fotos: Carlos Villalba

Figura 14 –.....100

Encontro semanal na Sala Vitrine da Dança da Galeria Olido,
2012. Foto: Julia Bergmann

Figuras 15 e 16 –.....101

Apresentação do espetáculo *Que nem todos nós* na Plaza del
Congreso em Buenos Aires, 2010. Fotos: Carlos Villalba

Figuras 17 e 18 –.....102

Apresentação da Oficina de Dança no Movimento
Ocupa Sampa no Vale do Anhangabaú em São Paulo,
2011. Fotos: Carlos Villalba

Figuras 19 e 20 –.....104

Apresentação do espetáculo *Por Onde Vamos* em parceria
com Emerson Boy para o Festival Baixo Centro no
Anhangabaú - São Paulo, 2013. Foto: Carlos Villalba e

Figura 20 - Ensaio semanal da Oficina de Dança na Sala
Vitrine da Dança na Galeria Olido com a participação
especial de Rogério Botter, 2012. Foto: Tatiana Bichara

Figura 21 –.....106

Registro de conversa final de um ensaio semanal da
Oficina de Dança na Sala Vitrine da Dança na
Galeria Olido, 2013. Foto: Tatiana Bichara

Figura 22 –.....108

Apresentação do espetáculo <i>Que nem todos nós</i> no IX Congresso Internacional de Salud Mental y Derechos Humanos em Buenos Aires- Argentina, 2010. Foto: Carlos Villalba	
Figura 23 –	109
Apresentação da Oficina de Dança no Instituto de Psicologia da USP, no II Encontro Brasileiro da Associação Brasileira de Psicanálise de Casal e Família (AIPCF), 2013. Foto: Carlos Villalba	
Figuras 24, 25 e 26 –	114
Figuras 24 e 25 - Apresentação do espetáculo <i>1, 2, 3 encontros e desencontros</i> no Centro Cultural São Paulo, 2004 e	
Figura 26 – Apresentação do espetáculo <i>Buscas</i> no Centro Cultural São Paulo, 2006. Fotos: Carlos Villalba	
Figura 27 –	115
Apresentação do espetáculo <i>Que nem todos nós</i> na Sala Olido da Galeria Olido, 2010. Foto: Carlos Villalba	
Figura 28 e 29 –	117
Apresentação do espetáculo <i>Por Onde Vamos</i> na Sala Olido da Galeria Olido, 2012. Fotos: Carlos Villalba	
Figura 30, 31, 32 e 33 –	118
Figura 30 - Apresentação em show da Banda de Rock Máxima Culpa, Fábrica de Cultura Jd. São Luis, 2012. (foto à direita no alto) Foto: Carlos Villalba. Figura 31 e 32 – Apresentação do espetáculo <i>Pesquisa sobre o velho e o novo</i> na Sala Olido da Galeria Olido, 2013. Fotos: Guilherme Maia, e Figura 33 - Apresentação do espetáculo <i>Pesquisa sobre o velho e o novo</i> no Tendal da Lapa, 2013. Foto: Davi Reis	
Figura 34 –	119
Apresentação do espetáculo <i>Que nem todos nós</i> na Sala Olido da Galeria Olido, 2010. Foto: Carlos Villalba	
Figura 35 –	120

Encontro semanal da Oficina de Dança na Sala Vitrine da

Dança na Galeria Olido, 2012. Foto: Carlos Villalba

Figura 36 –123

Espetáculo *Por Onde Vamos* na Sala Olido da Galeria Olido,

2012. Foto: Guilherme Maia

Figura 37 –126

Encontro semanal na Sala Vitrine da Dança da Galeria Olido,

2013. Foto: Gabriela Bicalho

Figuras 38 e 39 –127

Apresentação do espetáculo *Pesquisa sobre o velho e o novo*

na Sala Olido da Galeria Olido, 2013. Fotos: Gisele Agripino

Figura 40 –131

Encontro semanal da Oficina de Dança na Sala Vitrine da

Dança na Galeria Olido, 2013. Foto: Gabriela Bicalho

Figura 41 –132

Apresentação do espetáculo *Por Onde Vamos* no Largo do

Arouche em parceria com Guilherme Multisambafônico para o

Festival Baixo Centro, 2013. Foto: Carlos Villalba

Figuras 42 e 43 –133

Apresentação do espetáculo *Por onde Vamos* no Anhangabaú

em parceria com Emerson Boy para o Festival Baixo Centro,

2013. Fotos: Carlos Villalba

Figura 44 –134

Apresentação do espetáculo *Por onde Vamos* no Anhangabaú

em parceria com Emerson Boy para o Festival Baixo Centro,

2013. Foto: Carlos Villalba

Figura 45 –136

Oficina de Dança em intervenção no metrô Paraíso, 2103. Foto: Iumy Iguty

Figura 46 –138

Encontro semanal na Sala Vitrine da Dança da Galeria Olido,

2012. Foto: Carlos Villalba

Figuras 47, 48 e 49 –.....140

Encontro semanal na Sala Vitrine da Dança da Galeria Olido,

2009. Fotos: Marina Risi

Figuras 50 e 51 –.....141

Apresentação do espetáculo *Por Onde Vamos* no Largo do

Arouche em parceria com Guilherme Multisambafônico

para o Festival Baixo Centro, 2013. Fotos: Carlos Villalba

Figuras 52 –.....144

Oficina de Dança em show da Orquestra de Rua na

Praça das Artes, 2013. Fotos: Carlos Villalba

Figura 53 –145

Oficina de Dança em show da Orquestra de Rua na

Praça das Artes, 2013. Fotos: Carlos Villalba

Figura 54 –.....146

Oficina de Dança no Condomínio Cultural, 2013. Foto: Carlos Villalba

Figuras 55, 56 e 57 –.....148

Oficina de Dança no Condomínio Cultural, 2013. Fotos: Carlos Villalba

Figura 58 –.....149

Oficina de Dança no Condomínio Cultural, 2013. Foto: Carlos Villalba

Figura 59 –.....152

Apresentação do espetáculo *Pesquisa sobre o velho e o novo*

na Sala Olido da Galeria Olido, 2013. Foto: Gisele Agripino

SUMÁRIO

Apresentação.....	18
1. O caminho por onde andamos.....	21
1.1. O sujeito.....	24
1.2. O corpo.....	31
1.3. Produção e Resistência.....	39
1.4. O espaço, o tempo e o corpo.....	44
1.5. O grupo.....	51
2. Lugar-ponte: pelos caminhos da Oficina de Dança e Expressão Corporal.....	55
2.1. Expressão e arte: estética, ética e política.....	66
3. Como andamos para fazer o caminho.....	75
4. Oficina de Dança e Expressão Corporal: uma forma de contar a história.....	82
4.1. O Coral Cênico Cidadãos Cantantes.....	82
4.2. A Oficina de Dança e Expressão Corporal.....	86
5. O que produz a Oficina de Dança e Expressão Corporal?.....	152
5.1. Singularidade.....	155
5.2. Intensidade.....	162
5.3. Expansão.....	169
5.4. Arte da dança para todos.....	174
5.5. Trabalho.....	180
5.6. A Oficina de Dança produz saúde.....	184
6. Considerações Finais	186
Por fim.....	192
7. Referências	194
8. Apêndice	199

APRESENTAÇÃO

Como crónica del itinerario de un pensamiento, será necesariamente autobiográfico, en la medida en que el esquema de referencia de un autor no se estructura sólo como una organización conceptual, sino que se sustenta en un fundamento motivacional, de experiencias vividas. A través de ella, construirá el investigador su mundo interno, habitado por personas, lugares y vínculos los que articulándose con un tiempo propio, en un proceso creador, configuran la estrategia del descubrimiento. (Pichón-Rivière, 2008, p.7).

Esta tese é fruto do desejo de sistematizar uma experiência profissional em andamento, a Oficina de Dança e Expressão Corporal, que está sob minha¹ coordenação e vem sendo tecida ao longo dos últimos doze anos, configurando-se um estudo no campo da saúde mental e das práticas antimanicomial em que a pesquisadora está envolvida nos âmbitos da ação e da criação do fazer semanal da Oficina e da reflexão sobre a prática, assim como a sua sistematização.

A Oficina de Dança e Expressão Corporal nasceu em 2001, no Centro Cultural São Paulo – CCSP, como oficina de desdobramento das atividades do Coral Cênico Cidadãos Cantantes, grupo criado em 1992, por meio de um projeto implantado pela política intersecretarial da Saúde e da Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo. Vinculado ao Movimento de Luta Antimanicomial – MLA, o Coral tem como objetivo: produzir arte de canto coral, em um grupo permanentemente aberto a todos que dele queiram participar, contemplando a heterogeneidade no processo grupal e a convivência com a diferença, pelo uso e ocupação do espaço público de cultura.

Sob os mesmos princípios do Coral Cênico Cidadãos Cantantes, é inaugurada a Oficina de Dança e Expressão Corporal: voltada à produção de uma arte em dança e expressão corporal, por meio de um processo grupal heterogêneo e aberto a todos constantemente, em um espaço público de cultura. Inicia suas atividades com o trabalho de fortalecimento da consciência corporal dos participantes do Coral e com a perspectiva de ser aberto a novos participantes, e adquire, ao longo dos anos, caráter autônomo, que prioriza a constituição do grupo e a construção coletiva de uma arte política em dança, que se pretende provocativa e interventiva na cidade de São Paulo.

¹ Ao longo da escrita desta tese utilizaremos a primeira pessoa do singular e a terceira pessoa do plural. A primeira pessoa será utilizada quando for o caso de alguma narração da pesquisadora em diário de campo ou como coordenadora do trabalho da Oficina de Dança e Expressão Corporal, e a terceira pessoa será utilizada para discutir aspectos da tese, dialogar com outros autores ou para narrar alguma experiência vivenciada no âmbito coletivo do próprio grupo da Oficina de Dança, em que estivemos juntos.

Em 1997, ainda estudante de psicologia, fui conhecer o Coral, encantei-me com o espaço e a proposta, e entrei para participar do grupo. Comecei a compor a equipe de profissionais, inicialmente como estagiária de psicologia e, a partir de 1999, já formada, como preparadora corporal do Coral. O trabalho me fez sentido logo de início e me pareceu inovador pela proposta política, ética e estética do grupo, que transitava entre a psicologia, a arte e a loucura, rompendo barreiras, propondo novos olhares e formas de atuação menos tutelares e assistencialistas e mais voltadas para a valorização dos potenciais dos sujeitos ali presentes. Atuei no Coral até 2009.

A experiência no Coral Cênico Cidadãos Cantantes marcou profundamente minha formação e minha atuação como psicóloga e me permitiu construir um campo de trabalho voltado para a saúde, de modo posicionado e politizado, em um processo de convivência efetiva e partilhada. Hoje sou quem sou, tanto como psicóloga, quanto educadora e pessoa, porque me permiti viver, na pele e de forma intensa, o contato com muitas formas possíveis de relações humanas que perpassam diferentes realidades e fronteiras.

Desse modo, esta tese apresenta o desafio de ser escrita pela coordenadora da Oficina de Dança e Expressão Corporal, com um viés de olhar e de sentir que implicam constantemente um processo profundo de autoanálise como profissional, como pessoa e como pesquisadora.

Pensamos que construir uma tese, como pesquisadora e como coordenadora, sobre uma prática em andamento, pode potencializar o aprofundamento do contínuo trabalho de reflexão que toda prática requer, e, ao mesmo tempo, pode ser compreendido como fragilidade no trabalho de sistematização, na medida em que traz vieses, misturas de sentimentos indiferenciados. Contudo, tal paradoxo exige um exercício reflexivo do pesquisador no processo de elaboração, que pode incluir a tessitura de elaborações de fenômenos vivenciados no processo grupal. É, como diz Rolnik (2011, p. 85), quando fala da perplexidade posta no trabalho do cartógrafo:

Ele sente no ar uma mistura nebulosa de potência e fragilidade. Fica intrigado e quer entender o que provoca sensações tão paradoxais. Respira fundo, toma coragem, apela para seu olho nu e também para a potência vibrátil, não só do olho, mas de todo seu corpo. E começa sua aventura.

Assim, ao narrarmos esse processo, transitaremos inevitavelmente pelas diferentes inserções da pesquisadora e pelos diversos âmbitos que envolvem a Oficina de Dança enquanto tal, em seu processo de grupo como estrutura, ou seja, lugares que seus membros ocupam, entre outros; em sua dimensão institucional, expressa neste trabalho principalmente por aspectos de sua história; na singularidade dos sujeitos que dela participam, ou seja, na

dimensão psicossocial, analisadora da parte do sujeito que se dirige aos diferentes membros que o rodeiam (Pichón-Rivière, 2008). Ao fazer uma narrativa, como coordenadora e dançarina da Oficina, e refletir sobre ela como pesquisadora, está posto o desafio de transitar entre o estar e olhar de perto e o estar e olhar de longe, em uma prática em movimento, compartilhando processos, visões, versões e reflexões.

Temos, como **objetivo** para este estudo, compreender o que a Oficina de Dança e Expressão Corporal produz em seu entorno, pelos territórios por onde passa e nos sujeitos que a vivenciam no espaço da cidade. Considerando que tal compreensão exige um olhar cuidadoso sobre o trabalho e o modo que tem sido desenvolvido, é **objetivo específico** sistematizar a metodologia de trabalho desenvolvida nos encontros da Oficina de Dança e Expressão Corporal como uma possibilidade de atuação que prioriza a arte da dança com finalidade artística, em grupo aberto e heterogêneo, de forma pública e gratuita.

Como a Oficina de Dança e Expressão Corporal diz respeito a um trabalho coletivo, que se expressa por relações intersubjetivas (construção de elos, rupturas, religamentos, entre outros), do ponto de vista metodológico, a contribuição da filosofia de Espinosa (2009) mostra-se relevante à dimensão analítica deste trabalho.

Para sistematizar a experiência desenvolvida desde a criação da Oficina, optamos pelo uso de narrativas (Benjamin, 1994) de vivências dos processos experienciados ao longo dos encontros da Oficina de Dança, registrados em diário de campo² enquanto coordenadora e dançarina, e da transcrição de depoimentos oferecidos pelos participantes na finalização de um dos encontros regulares que são realizados semanalmente na Oficina.

Nesse sentido, Deleuze e Guattari (2010) apresentam-se como importantes interlocutores para fundamentar a leitura cartográfica dessa história e o registro que subsidiará a postura indagativa e reflexiva sobre o que se cria, o que se produz, no processo em andamento da Oficina de Dança e Expressão Corporal.

Assim, de forma aproximada e distanciada, com o propósito de dialogar e de abrir passagens, escrevemos esta tese, narrando fatos, trazendo histórias, rememorando as experiências e relendo-as, em um exercício de transitar pelas teorias e práticas, fazendo pontes, juntando e separando pedaços, partes e fragmentos, pelo movimento de (re) nomear o que vem sendo feito.

² O diário de campo começou a ser escrito no ano de 2010, quando iniciamos o doutorado, e foi finalizado em dezembro de 2013. A escrita do diário foi feita com base nas memórias que possuíamos de experiências vividas na Oficina em anos anteriores e daquelas que foram acontecendo ao longo dos últimos quatro anos. Vale ressaltar que a escrita se deu de forma solta, sem uma periodicidade linear. Nesta tese, apresentamos narrativas de fragmentos do diário de campo, com o intento de contribuir com reflexões voltadas ao objetivo deste estudo.

Capítulo 1

O CAMINHO POR ONDE ANDAMOS

Mas como é que faz para sair da ilha? Pela ponte, pela ponte. A ponte não é de concreto, não é de ferro, não é de cimento. A ponte é até onde vai o meu pensamento. A ponte não é para ir ou para voltar. A ponte é somente pra atravessar. Caminhar sobre as águas desse momento. (LENINE, 1997).

Tendo em vista a complexidade do trabalho da Oficina de Dança e Expressão Corporal e a intenção de fundamentá-la e sistematizá-la como uma ação no campo da saúde mental e das práticas antimanicomiais, pretendemos refletir acerca do que a Oficina pode produzir nos sujeitos que dela participam, naqueles que a assistem e suas ressonâncias no campo social.

As questões que permeiam nosso propósito de compreender o alcance desse trabalho vão ao encontro da contradição constante presente nessa prática. Perguntamos: a existência de ações inclusivas em uma sociedade excludente pode dar-se por meio de diálogos, lutas e disputas políticas, sociais, subjetivas, em processos de negociações constantes? Como é colocar-se como sujeito da ação, produtor de um lugar social para si, para ocupar e se transformar continuamente? O que produz essa experiência para o sujeito?

A prática da Oficina de Dança pode ser pensada como um lugar social de transformação subjetiva e social? Se sim, isso se dá pela forma como se organiza, ou seja, por estar calcada nas dimensões políticas e éticas da inclusão e da convivência e nas dimensões pessoais e sociais corporificadas pela arte da dança e da expressão?

Entendemos a convivência com o outro – diferente –, proposta no espaço da Oficina de Dança e Expressão Corporal, como a relação entre pessoas, com diferentes condições sociais, de vida, de saúde ou modo de ser, exercida e vivenciada entre: negro, branco, amarelo, pobre, rico, estudante, idoso, cego, dona de casa, desempregado, artista, portador de sofrimento mental ainda internado ou recém-saído de instituições manicomiais, usuário dos serviços substitutivos da saúde mental, morador de rua, porteiro, mestre de obras, biblioteconomista, terapeuta ocupacional, psicólogo, comunicador social, geógrafo, advogado, estrangeiro, corredor, pessoa com deficiência (física e mental), soropositivo, entre outros.

Vale ressaltar que, na Oficina de Dança, não procuramos fazer distinções entre as pessoas devido a suas condições de saúde, de doença ou de suas necessidades sociais, mas sim proporcionar um espaço em que essas condições não sejam impedimentos para sua

participação. Por outro lado, essas diferenças não são negadas, mas sim trabalhadas na Oficina.

Nesse sentido, podemos pensar na dimensão ético-política desse trabalho, na medida em que rompe com o conceito dos grupos homogêneos, os guetos, e nos lança para uma experiência de construção de uma ação para e com todos, em suas singularidades e diferenciações, em que todos cabem. A convivência na Oficina de Dança é experimentada pelo contato corporal – dançado – e pela criação conjunta, o que promove a transformação dos participantes ao (re)ver-se, recriar-se a si e ao outro no encontro criativo-afetivo-reflexivo permeado pelas inúmeras limitações e potencialidades humanas.

Perguntamos ainda, será que a metodologia construída ao longo desses anos, que prioriza a convivência grupal, vem sustentando os conceitos antimanicomiais de inclusão e de convívio com a diferença pela arte da dança?

Esse procedimento de trabalho abarca, na prática, os conceitos de grupo aberto e heterogêneo, e de uso e ocupação do espaço público, pela arte da dança. Será que essa forma e organização de trabalho permitem a criação de diálogos e negociações – subjetivas e sociais – que possibilitam a vivência de fazer parte, de caber, de pertencer?

Poderíamos pensar a Oficina como produtora de novos processos de subjetivação, que se transformam, se regeneram e se conservam contínua e mutuamente, no exercício de potencializar o agir de cada sujeito, coletivamente?

Entendemos que os processos de subjetivação se constituem continuamente pelo afeto, dado intercorporalmente, pela construção de uma noção comum, a qual é produzida na experiência do grupo, diante da tarefa de criar movimentos de composição dos corpos no espaço. O espaço é visto na relação com o tempo e o corpo, bem como a partir de sua organização em relação às forças e o poder que o estriam ou não, é ocupado de diversas maneiras e reocupado de modo a modificar-se, onde os sujeitos resistem às forças ali impostas e propõem novas possibilidades de encontros, expressando singularidades.

Espinosa (2009) nos auxilia nessa reflexão, quando entende por singulares as coisas finitas e que têm uma existência determinada, e que, se atuam conjuntamente como causa de uma única ação, todas podem ser compreendidos como uma coisa singular. Em suas palavras:

Por coisas singulares compreendo aquelas coisas que são finitas e que têm uma existência determinada. E se vários indivíduos contribuem para uma única ação, de maneira tal que sejam todos, em conjunto, a causa de um único efeito, considero-os todos, sob este aspecto, como uma coisa singular. (Espinosa, 2009, p. 52).

Nessa perspectiva, é possível entender que diante das relações opressoras impostas por relações de poder e saber, constituídas social e historicamente, formas de resistência acontecem por meio de movimentos corporais expressivos, dados nos processos de criação de formas/não formas corporais, na tentativa de promover reflexões éticas e políticas sobre novas possibilidades de fazer uma arte política que permita uma estética inclusiva.

Pensamos que as transformações, os processos de crescimento de cada um dos participantes da Oficina, e de todos como grupo, quando acontecem, se dão pelo próprio movimento que, ao ser composto no espaço-tempo-corpo, promove aberturas e passagens para a criação de novas possibilidades de ser e de espaço-tempo-corpo para habitar. Essas passagens e trânsitos que fazemos permitem que criemos o que vamos chamar de “lugar-ponte”, ou seja, um lugar em que podemos passar sem fixarmo-nos em nenhum dos dois lados ou polos institucionais, permitindo que possamos criar um novo lugar para transitar para além dos dois lados da ponte, abrindo brechas para construir novos processos de subjetivação e territórios de existência.

Assim, indagamos se a Oficina de Dança e Expressão Corporal pode ser entendida como produtora de uma “máquina de guerra”. Nas palavras de Deleuze e Guattari (2008, p. 109-110):

[...] um movimento artístico, científico, “ideológico”, pode ser uma máquina de guerra potencial, precisamente na medida em que traça um plano de consistência, uma linha de fuga criadora, um espaço liso de deslocamento, em relação com um *phylum*. Não é o nômade que define esse conjunto de características, é esse conjunto que define a essência da máquina de guerra. Se a guerrilha, a guerra da minoria, a guerra popular e revolucionária, são conformes à essência, é porque elas tomam a guerra como um objeto tanto mais necessário quanto é apenas “suplementário”: elas só podem fazer a guerra se criam outra coisa ao mesmo tempo, ainda que sejam novas relações sociais não-orgânicas. Há uma grande diferença entre esses dois polos, mesmo e sobretudo do ponto de vista da morte: a linha de fuga que cria, ou então que se transforma em linha de destruição; plano de consistência que se constitui, mesmo pedaço por pedaço, ou então que se transforma em plano de organização e de dominação. Que haja comunicação entre as duas linhas ou os dois planos, que cada um se nutra do outro, empreste do outro, é algo que se percebe constantemente: a pior máquina de guerra mundial reconstitui um espaço liso para cercar e clausurar a terra. Mas a terra faz valer seus espaços lisos que vivem e que cavam seu caminho para uma nova terra.

Nesse sentido, buscamos refletir se a Oficina se apresenta, ou não, como arte política que constrói uma ética de existência e de encontro, que se pretende potencializadora da ação dos sujeitos, na construção de uma nova terra para pisar, mesmo que momentaneamente; um lugar que permite a realização de novas e constantes conexões, que resistem às forças de poderes e saberes instituídos e polarizados, que fazem pressão e tensionam esses lugares,

permitindo a criação de brechas por onde escapar e por onde encontrar a alteridade e traçar um novo caminho, menos opressor, para percorrer e existir.

Dessa forma, ao iniciarmos, neste capítulo, a apresentação de referências para fundamentar nossa reflexão, lançamos mão de diálogos com diferentes autores, de forma antropofágica, como uma “epistemologia convergente” (Pichón-Rivière, 2008; Kasi, 2006), de modo a criar um campo teórico para ler analiticamente uma prática em andamento, na perspectiva de buscar compreensões sobre o que a Oficina de Dança e Expressão Corporal pode produzir.

A antropofagia que fazemos neste estudo pode ser entendida pelo diálogo que travamos com diferentes autores, do mesmo modo como Rolnik (2010, p.16) a define: “[...] um processo contínuo de singularização, resultante da composição de partículas de inúmeros outros devorados e do diagrama de suas marcas respectivas na memória do corpo.”

1.1 O sujeito

Compreendemos o ser humano como ser social e ativo, constituído a partir das e nas relações sociais, históricas e culturais em que se situa, dinamicamente.

O ser humano nos é revelado em sua complexidade: ser, ao mesmo tempo, totalmente biológico e totalmente cultural. [...] O que há de mais biológico – o sexo, o nascimento, a morte – é, também, o que há de mais impregnado de cultura. [...] nossas atividades mais culturais – falar, cantar, dançar, amar, meditar – põem em movimento nossos corpos, nossos órgãos; portanto o cérebro. (MORIN, 2001, p. 40).

O sujeito pode ser entendido, ainda, a partir de um diálogo com Pichón-Rivière (2010), como um sistema incompleto que faz sistema com o mundo, que é situado e sitiado, contextualizado, e não como uma abstração, é um sujeito histórico e sua subjetividade é configurada em um momento social e histórico específico que lhe outorga todo um universo de possibilidades e de limitações. Assim, o sujeito é compreendido como um sistema aberto, descentrado e intersubjetivo que se produz no encontro ou no desencontro com o outro³ (Adamson, 2000).

Espinosa (2009, p. 41), em sua **Ética**, compreende o sujeito como parte imanente da natureza, ou seja, somente pode ser entendido como tal no movimento do todo do universo. Todos os seres seguem as regras da Natureza porque possuem a mesma substância, que é Deus – a “infinita potência”.

³Escritos com base em reunião de orientação com a Profa. Dra. Ianni Régia Scarcelli, em novembro de 2013 e no artigo de ADAMSON, G. O Ecro de PichónRivière. In: **InterPsic**. São Paulo, 2000. Disponível em: <<https://www.nescon.medicina.ufmg.br/biblioteca/imagem/2100.pdf>>. Acesso em: 24 jan. 2014.

Chauí (2009, p. 29) ao referenciar Espinosa, diz: “os seres são efeitos imanentes à substância, que neles se exprime e é por eles expressa – todos os seres, para Espinosa, seguem da necessidade da essência e da potência do ser absolutamente infinito, que é causa imanente de todos eles.”

A substância possui seus atributos, as potências de ação, que exprimem a potência universal da substância, entendidas como “causas que produzem efeitos necessários, são produtoras da realidade e comunicam a sua natureza causal ou produtora aos seus efeitos, por isso as modificações finitas do ser absolutamente infinito são também potência de agir ou de produzir efeitos necessários.” (CHAUÍ, 2009, p. 30).

O ser humano, para Espinosa, é um corpo singular, finito, que pensa e é dotado de potência de agir, como um esforço de perserverar na existência, o *conatus*. Assim expõe Espinosa (2009, p. 51): “por corpo compreendo um modo que exprime, de uma maneira definida e determinada, a essência de Deus, enquanto considerada como coisa extensa.” Por essência, Espinosa, (Ibid.) compreende “aquilo que sem o qual a coisa não pode existir nem ser concebida e vice-versa, isto é, aquilo que sem a coisa não pode existir nem ser concebido.”

Espinosa, portanto, conceitua o indivíduo como sendo o próprio corpo e o próprio pensamento: “o objeto da ideia que constitui a mente humana é o corpo, e o corpo existente em ato.” (2009, p. 61). Assim, não separa mente e corpo e não os hierarquiza; são entendidos com igual potência e realidade, de forma isonômica, sendo expressos diferenciadamente, mas regidos pelas mesmas leis e pelos mesmos princípios.

Assim, Chauí (2011, p.72), ao dialogar com Espinosa, nos ajuda a conceituar o corpo humano como uma unidade de conjunto estruturada, que expressa a totalidade do ser do sujeito, “sua inteira constituição mental e afetiva” de forma singular. Não é aqui compreendido como um agregado de partes, “mas unidade de conjunto e equilíbrio de ações internas interligadas de órgãos.” É uma unidade complexa, que se constitui pelos demais corpos – diversos e plurais, moles, duros e fluidos⁴ – que se relacionam entre si “pelo equilíbrio de suas proporções de movimento (variação de velocidade e lentidão) e repouso” (CHAUÍ, 2011, p.72).

⁴ Para explicar melhor a concepção de corpo duro, mole e fluido de Espinosa, lançamos mão de sua própria voz, quando diz: “Quanto maiores ou menores são as superfícies mediante as quais as partes de um indivíduo, ou seja, de um corpo composto, se justapõem, tanto mais ou menos dificilmente, de maneira respectiva, elas podem ser forçadas a mudarem de posição e, como consequência, tanto mais ou menos dificilmente pode-se fazer com que esse indivíduo adquira outra figura. De acordo com isso, direi que são duros os corpos cujas partes se justapõem mediante grandes superfícies; que são moles, por sua vez, os que se justapõem mediante pequenas superfícies; e que são fluidos, enfim, aqueles corpos cujas partes se movem umas por entre as outras.” (Espinosa, 2009, p. 64).

Para Espinosa (2009) “os corpos se distinguem entre si pelo movimento e pelo repouso, pela velocidade e pela lentidão, e não pela substância.” (p. 62). O corpo, desse modo, é um sistema dinâmico e complexo de movimentos internos e externos que se constitui intercorporealmente, coexistindo com outros corpos, configurando-se “por relações internas entre os corpúsculos que formam suas partes e seus órgãos e pelas relações entre eles, assim como por relações externas com outros corpos.” (CHAUI, 2011, p.73).

Esse movimento de intercorporeidade que constitui o ser se dá, de acordo com Espinosa (2009), pela capacidade de afecção do corpo em relação com outros corpos, em que pode afetar e ser afetado pelos demais de modo a fortalecer-se, conservar-se, regenerar-se, transformar-se a partir dessa capacidade de afecção corporal do ser.

Todas as maneiras pelas quais um corpo qualquer é afetado por outro seguem-se da natureza do corpo afetado e, ao mesmo tempo, da natureza do corpo que o afeta. Assim, um só e mesmo corpo, em razão da diferença da natureza dos corpos que o movem, é movido de diferentes maneiras, e, inversamente, corpos diferentes são movidos de diferentes maneiras por um só e mesmo corpo.” (ESPINOSA, 2009, p. 63).

Porém, há resistência, há forças no mundo que não estão sob controle dos corpos e que os marcam, os atravessam. Orlandi (2004, p.11) questiona a concepção merleau-pontyana de corpo e mundo e apresenta a noção da heteroconstituição de nossa carne, de nós mesmos, na complexidade de existir:

[seria] nossa interioridade, ou melhor, nosso dentro, um complexo de dobras e redobras do fora, que estamos ajudando a fazer de nós mesmos em meio às redes de saber e poder que ao mesmo tempo nos constituem? [...] não se trata apenas de constatar uma heteroconstituição de nós mesmos, mas de sondar e viabilizar resistências e saídas no próprio campo dos condicionantes, das múltiplas conexões que nos enredam. Como o corpo é capturado em redes de saber e poder, trata-se de sondar a complexidade aí embutida.

O autor propõe pensarmos sobre essas forças, heterogêneas e múltiplas, de saber e de poder, também como fluxos intensivos, de naturezas diferentes, que devem ser consideradas na constituição do indivíduo, como ser intercorpóreo singular e complexo.

Outra questão em que esbarramos, historicamente, é a divisão entre a mente e o corpo, o espírito e o corpo. Conhecemos a visão hierárquica, cartesiana, de superioridade da mente em relação ao corpo. Há a presença ainda hoje da visão platônica da alma como dirigente do corpo, ou da visão aristotélica, que coloca o corpo como instrumento da alma.

De acordo com Espinosa (2009), homem, mente e corpo não são substâncias; são, para ele, expressões singulares da atividade imanente de uma substância única e infinita que possui forças de expressão de uma só substância, a de ser humano. Nas palavras de Chauí (2011, p.

76): “a singularidade do homem como unidade de um corpo e de uma mente é imediata – a união não é algo que lhes acontece, mas aquilo que um corpo e uma mente são quando são corpo e mente humanos.”

A mente, como atividade de pensar o corpo, se interliga a ele como objeto pensado por ela; assim, para Espinosa, a mente “é a ideia das afecções corporais”: “uma ideia é um conhecimento, uma afirmação e negação, uma operação interna à própria mente como modo de pensamento e cujo objeto é um modo singular da extensão, seu corpo, e ela própria como conhecimento de si.” (CHAUÍ, 2011, p.79). Para Espinosa, “[...] a mente é consciente das atividades de seu corpo, dos movimentos, das mudanças, das ações e reações de seu corpo sob a ação das causas externas e internas.” (Ibid.).

Mas, ainda para o autor, a mente não consegue ter um conhecimento verdadeiro de seu corpo ou de si, possui um conhecimento confuso. Nas palavras de Chauí (2011, p. 65):

A imagem nada nos ensina sobre a natureza de nosso corpo, dos outros corpos, de nossa mente e das outras mentes, pois sua função não é ensinar e conhecer, mas representar relações que envolvem o estado atual de nosso corpo e o dos corpos exteriores. A imagem corporal, transformada na mente em ideia imaginativa, torna-se um véu interposto entre nós e nós mesmos.

É, a partir das afetações dos corpos, de uns com os outros, que ele produz imagens. Imaginar é a primeira forma da intercorporeidade, que se dá instantânea e momentaneamente, de forma fragmentada e confusa. “Nascida de encontros corporais na ordem comum da Natureza, a imagem constitui o campo da experiência vivida como relação imediata com o mundo. Consciente do corpo através dessas imagens, a mente o representa por meio delas.” (CHAUÍ, 2011, p. 80).

Portanto, nas palavras de Espinosa, “se uma coisa aumenta ou diminui, estimula ou refreia a potência de agir de nosso corpo, a ideia dessa coisa aumenta ou diminui, estimula ou refreia a potência de pensar de nossa mente.” (2009, p. 106). Assim, a partir da afirmação do autor, nos resta perguntar: como potencializar o agir de nosso corpo e de nossa mente? Espinosa, então, nos orienta a buscar o caminho das ideias adequadas, como aquelas que nos levam à sua causa, que podem explicá-la ou envolvê-la. “O adequado é aquilo que desvela a dinâmica produtiva do ser.” (HARDT, 1996, p. 146).

Para Espinosa (2009, p. 98), a prática ética é aquela que nos aproxima da potência infinita de existir e agir.

Digo que agimos quando, em nós ou fora de nós, sucede algo de que somos a causa adequada, isto é, quando de nossa natureza se segue, em nós ou fora de nós, algo que pode ser compreendido clara e distintamente por ela só.

Digo, ao contrário, que padecemos quando, em nós, sucede algo, ou quando de nossa natureza se segue algo de que não somos causa senão parcial.

Para Hardt (1996, p.148), a prática ética deve-se dar pelo afeto, pelo poder de ser afetado e de afetar o outro e não pela potência de agir por si só.

Para entender a natureza do poder, devemos primeiro descobrir a estrutura interna do corpo de acordo com as suas linhas de articulação, as suas diferenças de natureza. Deleuze nos lembra que a investigação dessa estrutura não deve ser conduzida em termos da potência de agir (espontaneidade), mas sim em termos do poder de ser afetado.

Para Espinosa (2009, p. 98) o afeto deve ser entendido como 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. Explicação: assim, quando podemos ser a causa adequada de alguma dessas afecções, por afeto compreendo, então uma ação.”

O poder de ser afetado varia em suas composições, pode ser preenchido por afecções passivas e ativas. Mas, se nem nós mesmos sabemos de que somos capazes, como também desconhecemos a extensão de nosso poder, de acordo com Espinosa, o projeto ético que temos é o de investigarmos quais as afecções que somos capazes de produzir; descobrir o que nosso corpo pode fazer e ampliar a nossa potência de agir e de existir.

Porém, o poder de ser afetado, em grande parte, é preenchido pelas afecções passivas, ou seja, por aquelas afecções impostas pelas forças externas, mais poderosas que nossas próprias forças. Nas palavras de Hardt (1996, p. 151),

Um corpo não pode ganhar potência através de algo que não está de acordo com ele. Uma vez que esse encontro resulta numa diminuição de potência, a afecção produzida por ele é a tristeza. Os encontros reais são, naturalmente, mais complicados [...] pode haver graus diferentes de compatibilidade parcial e conflito parcial em um encontro, ou, mais ainda, as afecções podem se combinar de maneiras infinitamente variadas.

Assim, tendo em vista que a maior parte de nossas afecções são paixões tristes e que a maioria dos encontros causais entre os corpos são incompatíveis e destrutivos, Hardt (1996) aponta, ao dialogar com Deleuze, para o fato de que o que nos aproximaria do projeto ético espinosano de potencializar o agir dos corpos estaria no reconhecimento das relações similares e compatíveis entre os corpos na busca da alegria.

Nesse sentido, o projeto ético vincula-se à experiência da alegria. O encontro causal com um corpo compatível nos ajuda a reconhecer e formar uma noção comum, que pode até ser um encontro permeado de afecções passivas e alegres, mas, sendo uma afecção alegre, ela permite o movimento, a ação, potencializa o agir e marca na memória do corpo do sujeito a

potência de seu ser. “Esse processo de envolver a causa, então constitui o ‘salto’ para a ação e a adequação.” (HARDT, 1996, p. 157).

Como estamos transitando pelo campo da intercorporeidade, vale afirmar que a “noção comum” permite a criação de uma nova relação com o outro, mais potente, bem como um novo corpo, mais potente também para poder ser e agir. Assim, na relação dinâmica entre os corpos, que estão em movimento ou em repouso, podemos construir um caminho da tristeza para a alegria, da paixão para a ação.

Mas, para tanto, não podemos deixar de considerar a dimensão do desejo nesse trajeto, o que Espinosa chamou de *conatus*. O indivíduo, sendo complexo e singular, para Espinosa, pode ser definido como *conatus*, assim como os outros corpos, que também são *conatus*. Ou seja, *conatus* deve ser compreendido como, mais do que inércia ou velocidade, como força e intensidade, como potência de ação:

De acordo com Espinosa, definidos pelo *conatus* como *potentia agendi*, ou potência de agir, os indivíduos se definem pela variação incessante de suas proporções internas de movimento e repouso, ou variação de sua força interna para a conservação, de sorte que o esforço de autoconservação visa manter a proporção interna no embate com as forças externas, pois são elas que podem destruí-lo, como também são elas que o auxiliam a regenerar-se e ampliar-se. (CHAUÍ, 2011, p. 48).

A partir da consideração espinosana de que a relação entre mente e corpo ou entre alma e corpo é expressiva, ou seja, cada qual exprime, a seu modo, o que se passa no outro, podemos compreender que essa expressão da mente e do corpo, para Espinosa, é o desejo.

E será, pela imaginação que o desejo realiza seus movimentos, enlaçando a mente ao corpo e o corpo à mente. “O desejo enlaça o nosso ser à exterioridade (coisas, corpos, os outros), carregando-a para nossa interioridade (sentimentos, emoções) e, simultaneamente, enlaça o interior ao exterior, impregnando este último com os afetos.” (CHAUÍ, 2011, p. 51).

Nessa direção, podemos apontar para o fato de que a dinâmica do *conatus*, do princípio da vida, se dá pelo movimento e tem, no movimento, a sua causa, pois tem sua gênese nos corpos, assim como seus efeitos e seu próprio funcionamento acontecem no e a partir do movimento, como afirma Chauí (2011, p. 52):

A causa do movimento é outro movimento; o começo de um movimento já é movimento; um corpo é efeito de movimentos e causa de outros, e toda variação qualitativa – no caso a variação afetiva causada pelo desejo – é uma variação de quantidades, velocidades, direções de movimento, ou como exige Espinosa, de relações de proporção entre movimento e repouso.

Desse modo, somos seres desejantes e desejáveis. O desejo nos movimenta e é movimentado pelos nossos corpos, potencializando ações ou paixões, a partir das relações de

proporção entre movimento e repouso, no sentido do esforço de autoconservação, de perseveração da nossa existência. E essa condição da movimentação dos corpos como *conatus* permite a realização da singularização de cada ser como indivíduo, o qual também se constitui pelo *conatus* do outro.

Continuando, portanto, nessa perspectiva, podemos afirmar que quanto maior trânsito e contato tivermos com nossos corpos, maior clareza mental teremos acerca dos nossos afetos, e maior capacidade teremos de ordená-los, concatená-los, nomeá-los e distingui-los entre as afecções que condizem com nossas naturezas e aquelas que não condizem ou que nos fazem mal, refreando nossa mente. Nas palavras de Espinosa (2009, p. 235-236):

Deve-se aqui observar que vivemos em uma variação contínua e que, conforme mudamos para melhor ou para pior, dizemos que somos, respectivamente, felizes ou infelizes. [...] Assim esforçamo-nos, nesta vida, sobretudo, para que o corpo de nossa infância se transforme, tanto quanto o permite a sua natureza e tanto quanto lhe seja conveniente, em um outro corpo, que seja capaz de muitas coisas e que esteja referido a uma mente que tenha extrema consciência de si mesma, de Deus e das coisas; de tal maneira que tudo aquilo que esteja referido à sua memória ou à sua imaginação não tenha, em comparação com o seu intelecto, quase nenhuma importância.

Assim, de acordo com Espinosa, a mente, como ideia do corpo, será mais ativa quanto mais o corpo relacionar-se com as multiplicidades, pluralidades e complexidades dos afetos e das afecções vividos intercorporalmente. “A possibilidade de ação reflexiva da mente encontra-se, portanto, na estrutura da própria afetividade: é o desejo da alegria que a impulsiona rumo ao conhecimento e à ação.” (Chauí, 2011, p. 99).

Portanto, para Espinosa, a capacidade de reflexão como interiorização e interpretação das causas que condizem com a natureza do ser ou do verdadeiro sentido da vida afetiva, sendo vivido como necessidade, é, reciprocamente, entendida como liberdade: “são a afirmação da autodeterminação do agente quando sua ação exprime aquilo que ele necessariamente é por essência.” (CHAUI, 2011, p. 100).

Ainda mais liberdade temos quando nós, humanos, a partir da intercorporeidade e da ação comum com os outros, ampliamos nossa força para agir e para existir: “[...] na ação e na liberdade, os humanos se descobrem como concordantes e, sobretudo, descobrem que sua força para existir e agir aumenta quando existem e agem em comum.” (CHAUI, 2011, p.100).

Dessa maneira, concebemos o sujeito como um ser complexo, plural, finito, constituído historicamente e socialmente, de forma situada e situada. É um indivíduo que é visto de forma integrada em seu corpo e alma ou mente. É a natureza, ao mesmo tempo que se distingue dela, e pode ser compreendido como parte da potência infinita da substância, por

isso é entendido como um ser potente para agir, que se esforça e persevera na sua existência, para conservar-se e regenerar-se, constituindo-se intersubjetivamente, de modo a afetar e ser afetado por outros corpos, continuamente, a partir de operações e ações que realiza para manter-se na existência e que podem aumentar ou diminuir a potência de seu ser, que são as afecções do corpo. “A possibilidade da ação reflexiva da alma encontra-se, portanto, na estrutura da própria afetividade: é o desejo de alegria que a impulsiona rumo ao conhecimento e à ação. Pensamos e agimos não contra os afetos, mas graças a eles.” (CHAUI, 2009, p. 40).

“Os afetos são devires”, apontam Deleuze e Guattari (2008, p. 42), pois, a cada operação e ação de movimento e repouso, velocidade e lentidão, que agrupa uma infinidade de partes, corresponde um grau de potência, que aumentada ou diminuída, são relações que compõem, decompõem ou modificam o indivíduo, correspondem às intensidades que o afetam e advém de partes exteriores ou de suas próprias partes.

Deleuze e Guattari (2008, p. 64) conceituam o devir:

Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, velocidade e lentidão, as mais *próximas* daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que o devir é processo do desejo.

1.2 O corpo

Não sabemos nada de um corpo enquanto não sabemos o que pode ele, isto é, quais são seus afetos, como ele pode ou não compor-se com outros afetos, com os afetos de um outro corpo, seja para destruí-lo ou ser destruído por ele, seja para trocar com esse outro corpo ações e paixões, seja para compor com ele um corpo mais potente. (DELEUZE e GUATTARI, 2008, p. 43).

Para fundamentar uma concepção de corpo, buscamos dialogar com Espinosa (2009), Deleuze e Guattari (2010) para pensarmos nos encontros entre os corpos em movimento (entendendo o repouso como movimento e a possibilidade de encontros solitários, que também são povoados de encontros) a partir dos fluxos de intensidade presentes na Oficina de Dança e Expressão Corporal.

Desse modo, buscamos entender o corpo a partir da sua conectividade, de sua intensidade e não por uma perspectiva orgânica, biológica ou “produtiva do produto” máquina – homem, constituída nas e pelas conexões parciais que estabelece com outras “máquinas desejantes” (DELEUZE e GUATTARI, 2010).

A dimensão orgânica, produtiva dos corpos, se liga aos objetos parciais no seio da produção de cada ser, de todos e da sociedade, como máquinas desejantes que produzem e se

produzem em uma organização de autômatos em movimento de produção e produtividade. Para os autores, a máquina pode ser entendida somente conectada a outra máquina e na relação fluxo-corte de fluxo: “toda máquina é corte de fluxo em relação àquela com que está conectada, mas ela própria é fluxo ou produção de fluxos em relação àquela que lhe é conectada. É esta a lei da produção da produção.” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 55).

Em relação e simultaneamente ao funcionamento das máquinas produtivas dos seres capitalistas, há o que Deleuze e Guattari (2010, p. 20-21) chamam de “corpo pleno sem órgãos”, que deve ser compreendido como:

O improdutivo, o estéril, o ingendrado, o inconsumível, [...] sem forma e sem figura [...], o corpo pleno da morte é o seu motor imóvel. [...] é produzido em seu lugar próprio, a seu tempo, na sua síntese conectiva. [...] É corpo sem imagem [...] Ele é perpetuamente re-injetado na produção. [...] O corpo pleno sem órgãos é antiprodução; mas é ainda uma característica da síntese conectiva ou produtiva acoplar a produção à antiprodução, a um elemento de antiprodução. [...] Cada conexão de máquinas, cada produção de máquina, cada ruído de máquina se tornou insuportável ao corpo sem órgãos. Sob os órgãos ele sente larvas e vermes repugnantes, e a ação de um Deus que o sabota ou estrangula ao organizá-lo.

O corpo sem órgãos é aquele que resiste ao funcionamento invasivo das máquinas-órgãos desejantes, organizadas e disciplinadas social e historicamente; ele se opõe a elas com “sua superfície deslizante, opaca e tensa. Aos fluxos ligados, conectados e recortados, opõe seu fluido amorfo indiferenciado. Às palavras fonéticas, ele opõe sopros e gritos, que são outros blocos inarticulados.” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 21). Ele é improdutivo na medida em que resiste ao funcionamento da produtividade, do automatismo, da disciplinarização e da forma imposta pelas relações capitalistas de consumo.

Com o caráter fluido e deslizante, o corpo sem órgãos (DELEUZE e GUATTARI, 2010) permite a inscrição do sujeito em sua superfície inconsumível, “serve de superfície para o registro de todo o processo de produção do desejo, de modo que as máquinas desejantes parecem emanar dele no movimento objetivo aparente que as reporta a ele” (p. 24). Desse modo, o sujeito realiza conexões que vão das máquinas ao corpo sem órgãos e, nessa passagem, as máquinas se submetem a novas distribuições e leis dos elementos não produtivos; engancham-se de forma disjuntiva e tecem “uma rede de sínteses novas que quadriculam a superfície.” (p. 25). E, mesmo nesse processo fluido e de transformação, o corpo sem órgãos permanece como tal, mas o sujeito, produzido na aliança entre a máquina desejante e o corpo sem órgãos, traz consigo “o nascimento de uma humanidade nova ou de um organismo glorioso.” (p. 32).

O que se produz no processo de produção dessa humanidade, que resiste e modifica as máquinas desejan-tes na relação com os corpos sem órgãos, são as intensidades, as potências ilimitadas, que podem ser experimentadas “como um clamor suspenso entre a vida e a morte, um intenso sentimento de passagem, estados de intensidade pura e crua despojados de sua figura e de sua forma” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 33), dados nos encontros pelas forças de repulsão e atração, que pela sua oposição, produzem uma série infinita de “elementos intensivos, todos positivos, que nunca exprimem o equilíbrio final de um sistema, mas um número ilimitado de estados estacionários metaestáveis pelos quais um sujeito passa” que designam uma zona de “intensidade, potenciais, limiares e gradientes” sobre o corpo sem órgãos. (Ibid, p. 34).

Dessa forma, os autores situam o conceito de corpo sem órgãos como um ovo “atravessado por eixos e limiares, por latitudes, longitudes e geodésicas, [que] é atravessado por *gradientes* que marcam os devires e as passagens, as destinações daquele que aí se desenvolve. Nada aqui é representativo, tudo é vida e vivido.” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 34). E nesse viver intensivo, o sujeito pode nascer e renascer envolto nas séries intensivas de estados que “consome” em sua vida intercorpórea, entre as forças e as proporções de atração e repulsão.

Deleuze e Guattari (2010) apontam uma ruptura com o conceito de desejo como falta ou como necessidade, e constroem uma concepção em diálogo com Espinosa, reafirmando a ideia de que as necessidades são produzidas pelo desejo, pois o desejo está vinculado à realidade objetiva, social e histórica em que nos inserimos. “[...] o desejo abraça a vida com uma potência produtora e a reproduz de uma maneira tanto mais intensa quanto menos necessidade ele tem.” (p. 44). Assim, para os autores, a produção social deve ser pensada a partir da produção desejan-te que é, primeiramente, social.

Portanto, nas palavras dos autores (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 51): “o corpo sem órgãos é o último resíduo de um *socius* desterritorializado. O problema do *socius* tem sido sempre este: codificar os fluxos de desejo, inscrevê-los, registrá-los, fazer com que nenhum fluxo corra sem ser tamponado, canalizado, regulado.”

Em outras palavras, podemos entender o corpo sem órgãos como “imantações de linhas de fuga”, pois, pensado como encadeamentos de fluxos e corte de fluxos desejosos, é por ele mesmo que se fazem “as linhas pelas quais fogem os agenciamentos desejosos, essa potência de conectar qualquer coisa a qualquer outra.” (ORLANDI, 2004, p. 10). Há conexões que não se fazem no corpo sem órgãos, pela sua condição improdutiva e de desterritorializado.

Os corpos sem órgãos são criados e experimentados pelas variações e diferenciações dadas nos encontros, pelas “entrelinhas em que as linhas de fuga encetam diferenciações, em que elas cintilam como setas de afirmações diferenciais. Por isso, os corpos sem órgãos podem oscilar desde a mais suave fluidez até o derradeiro mergulho numa intensidade vulcânica.” (ORLANDI, 2004, p. 10).

Assim, estamos falando de um sujeito finito, singular, complexo, que se constitui intercorporalmente – “O corpo humano não é senão um indivíduo composto de outros indivíduos compostos, num complexo de relações internas e externas com outros tantos corpos complexos.” (ITOKAZU, 2008, p. 84). Pode-se definir o ser a partir de sua relação com os outros corpos, nos processos de proporção de movimento e repouso, fazendo-se e refazendo-se constantemente pelas e nas relações com os outros, pela capacidade de afetar e ser afetado, produzindo múltiplas e variadas relações intra e extracorporalmente, de forma intensiva e extensiva.

Vale ressaltar que entendemos, a partir de Espinosa, que há uma simultaneidade na existência entre mente e corpo, entre o intensivo e o extensivo, entre a máquina-órgão e o corpo sem órgãos, os quais seguem em caminhos diferenciados e paralelos, possuem sua potência e singularidade enquanto tal, mas se comunicam constantemente, se entrecruzam e constituem o nosso ser enquanto único, singular, como “parte da Natureza”, entendida como “substância infinitamente infinita” (ESPINOSA, 2010). Os elementos paralelos que se entrecruzam em Espinosa, são, em Deleuze, a expressão de uma terceira “coisa”, que é o que deles pode ser expresso:

Assim, a mente teria um grau de potência, uma parte intensiva, um princípio de unidade para o complexo de ideias exteriores umas às outras, ao qual corresponderia uma potência de um corpo (sua singular proporção de movimento e repouso) como princípio de unidade de sua composição de outros corpos que se relacionam *partes extra partes*. (ITOKAZU, 2008, p. 65-66).

Nesse sentido, podemos afirmar, a partir das reflexões de Deleuze e Guattari, que os corpos sem órgãos podem ser vistos como “campo de imanência do desejo”, tendo suas consistências nas passagens, nas coesões momentâneas que acontecem nas “imantações passageiras de umas linhas de fuga pelas outras” dadas nos e pelos encontros, que operam entre o corpo orgânico e a conectividade desejosa, entre os cortes e os fluxos desejosos “sem se confundirem com a intencionalidade do corpo próprio ou com o corpo investido de saberes e poderes.” (ORLANDI, 2004, p. 11).

Cada sujeito singular pode criar um corpo sem órgãos para si, interferindo nos (e pelos) encontros, experimentando e cuidando das imantações das linhas de fuga que acontecem ali, no campo de imanência do desejo, da vida ou da morte, pelas conexões, conjunções de fluxos e de intensidades. Nas palavras de Orlandi (2004, p. 13), nos encontros intensivos, os órgãos “suspendem” sua funcionalidade orgânica e passam a acontecer como fluxos intensivos:

Cada um desses corpos submete partes de si e do estado de coisas ao conjunto de relações que o estruturam, com o que cada órgão de cada um desses corpos funciona numa integração orgânica, funciona submetido a uma forma de organismo. Pois bem, quando, nos encontros, fluem corpos sem órgãos, temos acontecimentos, temos imantações intensivas que não redundam simplesmente numa supressão de órgãos. Numa fluência intensiva, momento em que explodem sentidos de modo algum retidos num arco intencional familiar ao corpo próprio da fenomenologia, numa imantação de linhas de fuga, em suma, os órgãos são intensificados de tal modo que se tornam, nesse entretempo aiônico, nesse entretempo de eternidade, independentes da “forma de organismo.”

Mas, além de criação de um corpo sem órgãos no encontro com a alteridade, emergem diferenças que “implicam o problemático enquanto elo que se faz e se desfaz nas próprias diferenças.” (ORLANDI, 2004, p.15). Por isso, é preciso proteger o corpo de sua não-forma excessiva, nas relações intensivas, na vivência da morte, da destruição, no desfacelamento do organismo.

Orlandi (2004) assinala que é possível criar as passagens para as linhas de fuga, para as conjunções e conexões na distribuição de intensidades nos processos de territorialização e desterritorialização da existência, de modo que o sujeito possa criar corpo sem órgão como forma de enfrentamento nos embates travados entre o funcionamento do corpo orgânico e a articulação intensiva do corpo sem órgãos.

Tendo em vista que o corpo sem órgãos e o corpo orgânico, assim como as articulações intensivas e as extensivas, ocorrem conjuntamente nos encontros, a criação das passagens do corpo orgânico para o corpo sem órgãos deve ser feita com cuidado, de acordo com Orlandi (2004, p. 15):

como arte das “linhas de experimentações” a serem feitas com “precaução”. A serem construídas “fluxo por fluxo e segmento por segmento”, dosando-se pressas e esperas, alianças e desenlaces. Essa prudência pede que seja ela própria ritmada e redesenhada a cada problema vindo à pauta, a cada problema que se imponha tanto às fluências do corpo sem órgãos quanto ao funcionamento dos órgãos.

A prudência evitará que nos tornemos disfuncionais e disformes unicamente, mas sim seres complexos e singulares, no processo de constituição intercorporal da existência humana.

Da perspectiva do movimento, os corpos, ao experimentarem possibilidades em ato, sendo a si mesmos na relação com a vida e com o outro que os constituem, podem criar espaços e tempos diferenciados daqueles que são impostos pelas sociedades de controle – que comandam nossos corpos sem enclausurar-nos, como nas sociedades disciplinares, sutilmente, em todos os lugares, a qualquer tempo. Essa criação dada pela experiência artística pode ser entendida como um ato de resistência.

Nas palavras de Deleuze (1999, p. 14) o ato de resistência é aquele que resiste à morte, que pode ser considerado “um ato humano e também um ato de arte”. Ou seja, o movimento, a experiência artística como ato, é aquela que resiste à morte, que busca ampliar as potência da vida na carne, pelos encontros.

Em uma outra perspectiva, Keleman (1995) apresenta, em sua teoria somático-existencial, uma metodologia que ele denomina de *Como*. O autor parte da concepção de que toda a atividade envolve movimento e que esses movimentos envolvem processos organizadores dos corpos dos sujeitos no mundo. Para compreender os processos de movimentos organizados, Keleman (p.19) procurará compreender como “as emoções são inibidas ou expressas, como os pensamentos se tornam ação, como o sentido é construído e o significado, formado”, no *continuum* do processo de estar vivo.

O corpo, como um processo vivo, é entendido por Keleman (1992, p.16) a partir de uma série de espaços organizados em si e fora de si, “que sente e reflete sobre sua própria continuidade e forma”. O corpo, para o autor, é compreendido como uma série de espaços organizados que se estruturam para permitir a circulação e o movimento dos líquidos, tubos, vapores e gases, e é pulsátil, podendo se expandir ou se retrair, se alongar, se encurtar, inchar ou encolher. Em suas palavras:

Nós processamos esses líquidos e gases para transformá-los em combustível para nosso metabolismo. Os líquidos passam através de nós, os nutrientes são retidos, e o que é perigoso ou inútil é expelido. Nós nos banhamos em um oceano de líquidos para realizar a troca de elementos químicos nutricionais e devolver ao mundo o que foi transformado [...]. Trocamos células germinais e experiências, assim como dióxido de carbono e oxigênio. Passagens e túneis móveis nos dão um interior e um exterior. [...] Todo o organismo é uma bomba pulsátil. (KELEMAN, 1992, p.16).

Mesmo sabendo que Keleman não dialoga diretamente com Deleuze ou Espinosa, identificamos em seus escritos uma visão do corpo como organismo pulsátil, que possui uma

estrutura biológica mas também o que podemos nomear de uma organização intensiva, por onde passariam os fluidos e as conexões intensivas dos corpos. Ao trazer a questão da organização somática como movimento para a vida, podemos relacioná-la com as formas intercorpóreas que construímos para existirmos e darmos conta de nosso corpo próprio.

A organização pulsátil de Keleman poderia ser entendida como uma organização de fluxos e cortes de fluxos nos movimentos intensivos e extensivos dos corpos singulares e complexos, que o constituem como bomba pulsátil, para a manutenção e preservação da vida.

Ao experimentar movimentos intensivos nos encontros entre os corpos orgânicos e sem órgãos, transformando as experiências em ato, conseguimos ampliar também o pensar sobre nós, sobre nossos corpos, na intercorporalidade de que somos feitos. No processo de diferenciação, dado pela experiência dos encontros, pelos cortes de fluxos e pelos fluxos criados – nos e entre – os corpos, podemos movimentar o dentro e o fora, modificando a nós e o mundo nessa passagem.

Portanto, ousamos propor uma compreensão do movimento dado nos encontros intensivos entre e intercorpos, como saída para a vida, como possibilidade de saúde, potencializadora da própria ação para existir e não padecer; como resistência às formas opressoras – de controle e disciplina – impostas pela vida social.

Teixeira (2004) traz o conceito de “Grande Saúde” para pensarmos no papel da medicina na perspectiva do Corpo sem Órgãos de Deleuze e Guattari. Para ele, construir um corpo sem órgãos intensivo, como caminho para a felicidade, como caminho para o aumento do desejo – como *conatus*, é a própria experiência da saúde e da ética espinosana, em que o sujeito busca e vivencia os bons encontros e potencializa o seu agir e o seu existir. Porém, afirma que, para construir para si um corpo sem órgãos, o sujeito precisa lançar-se, precisa viver um “Grande Risco”, e explica este conceito a partir da história de Robinson Crusoé:

A experiência de Robinson nos ensina que o caminho até o desabamento completo da estrutura de Outrem passa por uma sucessão de momentos que, numa alternativa de desfecho trágico, poderia ser descrita como a sucessão neurose-psicose-morte. Mas Robinson é aquele que encontrou uma outra alternativa para a perda de Outrem: criar para si um CsO. (p. 44).

O contato com a dimensão da morte é presente na relação que o artista tem com a vida, no sentido de transitar pelo caos, ou seja, “a experiência de desabamento da estrutura Outrem o coloca face a face com o plano de imanência do desejo, com a imagem verticalizada do mundo, o que potencialmente lança seu ser no oceano do Caos.” (TEIXEIRA, 2004, p. 60). Mas, o outro, mesmo que o outro seja esse outro em mim, é fundamental para a construção de

si e de um pedaço de terra para habitar na vida, o que permite a vivência da (des)territorialização, da saúde na relação com o caos.

Assim, seguindo a reflexão espinosana, Teixeira (2004) expõe o conceito de “Grande Saúde” como vivência da verdade, da liberdade e da felicidade, imanentes ao desejo e que aproximam o sujeito da “substância infinitamente infinita” da vida, da “causa absoluta do real” e do “bem verdadeiro” que somos nós, em essência, como *conatus*. Mas, ainda para o autor:

Não há dúvida de que, em boa medida, a *Grande Saúde (ou a Ética)* depende da maneira como, ao interiorizarmos a causalidade, passamos a nos relacionar com as coisas e as forças externas. Depende da maneira como, ao entrarmos na posse da potência que permite a seleção dos afectos de alegria, nos conduzimos ao encontro com o *verdadeiro objeto do desejo*, “o bem imperecível capaz de se comunicar igualmente a todos”. É nesse sentido que podemos entender a postulação espinosana de que o desejar (nossa alegria imanente e nossa potência de agir e pensar) depende inteiramente da qualidade do desejado. (p. 66).

Portanto, nessa linha, afirmamos que a alegria é o caminho da saúde e, de acordo com as ideias aqui expostas, ao modificarmos a constituição de nosso corpo, a partir do modo como afetamos e somos afetados pelo mundo – dado pela possibilidade de ação, que altera nossas percepções, sensações e pensamentos – podemos existir na potência da alegria. Nas palavras de Espinosa, na *Ética*, identificamos o fato de que existimos enquanto corpo, quando somos percebidos como existentes em ato:

Como o corpo humano depende de muitos outros corpos, pelos quais ele é como que continuamente regenerado, e como a ordem e a conexão das ideias é o mesmo que a ordem e a conexão das causas, essa ideia existirá em Deus, enquanto ele é considerado como afetado das ideias de muitas coisas singulares. Deus tem, assim, a ideia do corpo humano, ou seja, conhece o corpo humano, enquanto é afetado de muitas outras ideias e não enquanto constitui a natureza da mente humana, ou seja, a mente humana percebe essas afecções e, conseqüentemente, percebe o próprio corpo humano, e percebe-o como existente em ato. É apenas enquanto tal que a mente humana percebe o próprio corpo humano. (ESPINOSA, 2009, p.70).

Desse modo, podemos pensar que o movimento inter, entre e intracorpóreo do sujeito com os outros e com o mundo permite a experiência de sua saúde, na medida em que permite a percepção de si em ato. E, se esse movimento de fluxos, cortes de fluxos e conexões ainda transitam pelas dimensões dos corpos orgânicos e dos corpos sem órgãos, a partir de experiências de encontros bons, com “causas adequadas” ampliamos as possibilidades de nossa potência de agir e de existir, ampliamos a nossa saúde.

Então, para recriarmos a nós e a vida, basta nos lançarmos ao risco da existência nas dimensões da vida e da morte, movimentando-nos intercorporalmente, resistindo ao que nos é

imposto e caminhando na direção da nossa “essência”, como “substância infinitamente infinita”. (ESPINOSA, 2009).

Desse modo, somos corpo orgânico e corpo sem órgãos, somos e podemos agir mais, quando temos mais formas, e variadas, de afeto de outros corpos. A isso podemos chamar de saúde. Nas palavras de Espinosa (2009, p. 182):

É útil ao homem aquilo que dispõe o seu corpo a poder ser afetado de muitas maneiras, ou que o torna capaz de afetar de muitas maneiras os corpos exteriores; e é tanto mais útil quanto mais torna o corpo humano capaz de ser afetado e de afetar os outros corpos de muitas maneiras. E, inversamente, é nocivo aquilo que torna o corpo menos capaz disso.

Portanto, “o corpo humano precisa, para se conservar, de muitos outros corpos.” (Espinosa, 2009, p. 183). E, em grupo, o sujeito tem mais condições para aumentar sua potência de agir, perserverando na existência, movimentando-se no sentido de compor uma “noção comum”, “um singular”, que resiste às redes cristalizadas de saber e de poder instauradas na contemporaneidade capitalista. “É útil aos homens, acima de tudo, formarem associações e se ligarem por vínculos mais capazes de fazer de todos um só e, mais geralmente, é-lhes útil fazer tudo aquilo que contribui para consolidar as amizades.” (ESPINOSA, 2009, p. 206).

Esse corpo, aqui tratado, traz subsídios para refletirmos sobre o que pode ser produzido e expressado pela dança livre e improvisada. Os movimentos corporais criam conexões e compõem-se entre os corpos no espaço-tempo, possibilitando aberturas, as “linhas de fuga” e as passagens para novos caminhos e uma nova terra para pisar.

1.3 Produção e Resistência

Falar de valores e afetos significa escavar no marxismo e na teoria do materialismo histórico até o ponto em que a produção do valor, ou melhor, a expressão do trabalho vivo, traz à tona, com a corporeidade do sujeito, sua inteira constituição mental e afetiva. Trata-se de conceber o produto do trabalho como humanidade inteira: seja do ponto de vista negativo, ou como criação que rompe pontualmente o destino da mercadoria, que faz explodir um tempo novo dentro da repetição, da expropriação, da violência do que existe e contra elas. (NEGRI, 2001, p.10).

Negri (2001, p. 25) nota que, no processo capitalista de relações, vivenciamos uma “transição política no meio da qual o trabalho assalariado foi exaltado como matriz fundamental da produção das riquezas. Mas o trabalho foi separado de sua potência política.” O autor explica que a potência política provinha dos trabalhadores organizados nos interiores das fábricas, em estruturas sindicais e políticas fortes, porém “a destruição dessas estruturas deixou atrás de si uma massa informe – para quem olha de fora – de proletários agitando-se

no terreno: um verdadeiro formigueiro, que produz riquezas através de uma colaboração e cooperação contínuas”. E, então, o autor indica que nosso olhar hoje deve ir na direção do mundo das “formigas”, do mundo de baixo, onde a vida acontece, para “percebermos a inacreditável capacidade produtiva que esses trabalhadores” adquiriram.

Então, ainda hoje, de acordo com Negri (2001, p. 26), temos o trabalho considerado “emprego” e os trabalhadores “empregados” pelo capital, em estruturas que o submetem diretamente à organização capitalista de produção. Ao mesmo tempo – e paradoxalmente – em que há uma legitimidade social e produtiva da “atividade submetida à ‘empregabilidade’”, como nova forma de subordinação dada pelas empresas e pelo Estado, há, progressivamente, um deslizamento que valida a atividade desvinculada da participação efetiva na produção de riqueza, pois há empregos improdutivos neste sentido, e a subordinação deixa de estar nas formas de controle do Estado e da empresa.

Desse modo, dialogando com Negri (2001, p. 26-27), temos a atividade produtora de riquezas irredutível ao emprego:

Os desempregados trabalham; o trabalho clandestino produz mais riquezas do que o dos empregados. E, inversamente, o emprego é tão assistido quanto o desemprego. [...] Hoje, estamos numa situação em que, precisamente, o trabalho é “livre”.

A força de trabalho da classe operária confrontou a disciplina da fábrica e “o capital ganhou, antecipou as possibilidades de organizar politicamente as novas formas de cooperação produtiva e a ‘potência’ política destas” (Ibid.). Estamos, assim, de acordo com o autor, diante de um processo de transição no qual o trabalho se emancipou. “Emancipou-se por sua capacidade de tornar-se intelectual, imaterial; emancipou-se da disciplina de fábrica. E é precisamente isso que determina a possibilidade de uma revolução global, fundamental e radical da sociedade contemporânea capitalista.” (Ibid.).

Essa “revolução da sociedade capitalista” é, segundo Negri (2001, p. 25) aquela que contempla o trabalho daqueles que não têm emprego e que contribuem para a “produção da afetividade, da sensibilidade e da semiotização da subjetividade”.

A produção que fazemos hoje, na contemporaneidade capitalista, é a de romper com a dominação do processo de trabalho e de sua divisão entre manual e intelectual e a de criar novas subjetividades, que podem integrar e reverter essa cisão “produzindo novos meios de expressão de sua própria potência e um terreno de luta e de negociação” (NEGRI, 2001, p. 27).

Para Negri (2001), o trabalho se constrói a partir das ferramentas que foram encarnadas e essa encarnação compreende a vida. A ruptura com a disciplinarização das fábricas permitiu a produção de um novo devir para o sujeito na vida. “Através da apropriação da ferramenta, é a própria vida que é posta em produção.” (p. 28) .

Para Negri (2001, p. 28), colocar a vida em produção significa pôr em produção “os elementos de comunicação da vida”, ou seja, a vida individual somente se torna produtiva porque entra em comunicação com outros corpos e “com outras ferramentas encarnadas”. A linguagem é central nesse processo de cooperação e produção, não podendo ser entendida fora do corpo, portanto, só consegue exprimir-se através das potências, “das potências de viver, a que chamamos afeto”. Em suas palavras (2001, p.29):

A vida afetiva se torna, portanto, uma das expressões da ferramenta de trabalho encarnada dentro do corpo. Isso significa que o trabalho, da maneira pela qual se exprime hoje, não é apenas produtor de riquezas, mas também e sobretudo, de linguagens que produzem essas riquezas, as interpretam e delas desfrutam. Essas linguagens são tanto racionais quanto afetivas. E tudo isso tem importantes consequências na definição dos sujeitos. Porque, a partir do momento em que tiramos da classe operária o privilégio de ser o único representante do trabalho produtivo, em que levamos esse trabalho produtivo a todos os sujeitos que encarnam a ferramenta de trabalho e a exprimiram em formas linguísticas, então devemos dizer que todos aqueles que produzem potências vitais encontram-se no interior desse processo, e que aí estão de maneira essencial. [...] Temos a possibilidade de explicar a produção e, portanto, de organizar a vida humana no próprio cerne desta riqueza, constituída de todas as potências da ferramenta: as linguagens e os afetos.

Desse modo, a partir do diálogo com Negri, trazemos a concepção de produção como potência de vida presente em todos os humanos, empregados ou não, ricos ou pobres, negros ou brancos, loucos, em situação de rua, estudantes, mulheres, entre tantos. Produzimos quando estamos juntos e quando podemos afetar e sermos afetados pelos demais corpos dados a partir de diferentes processos de comunicação em que falamos diversas línguas.

O que estamos construindo nesse processo diz respeito a uma nova produção de saber, de valor e de riqueza pela produção de subjetividade e de afeto. Assim, a participação na produção ou as situações de exclusão do trabalho são também entendidas como produtivas.

Dessa maneira, compreendemos a produção como a potência de existir de todos os seres humanos quando podem afetar e ser afetados, expressando e produzindo novos devires, novas subjetividades que resistem às tessituras opressoras, injustas, desiguais e excludentes do capitalismo, em um terreno de luta e de negociações. Nas palavras de Negri (2001, p. 59):

É preciso partir do que a economia política quer ignorar para definir o valor-afeto. [...] o valor da força de trabalho é ainda mais determinante na produção porque a medida do valor se torna ineficaz; quanto mais a

economia política se cala sobre o valor da força de trabalho, mais o valor da força de trabalho aumenta e intervém num campo global, biopolítico. Nessa dinâmica paradoxal o trabalho se torna afeto, ou melhor, o trabalho encontra seu valor no afeto, caso este seja definido como “potência de agir” (Espinosa). O paradoxo pode, portanto, ser retomado nestes termos: o valor reside ainda mais no afeto, no trabalho vivo que se autonomiza da relação capital e exprime – corpo singular ou corpo coletivo, por todos os poros da pele – sua potência de autovalorização porque a teoria do valor perde sua referência ao sujeito (a medida era essa referência, como base de mediação e do comando.).

Assim, nesta perspectiva, somos hoje o que Negri (2001, p. 31) chama, ao dialogar com Espinosa, de uma “multidão rica”, a qual, em democracia, pode acentuar ao máximo sua atividade criadora e que é constituída de trabalhadores intelectuais.

Existe uma multidão de instrumentos produtivos que foram interiorizados, encarnados nos sujeitos que constituem a sociedade. [...] é preciso acrescentar a realidade afetiva, reprodutiva, os desejos de gozo.

Vale ressaltar que o trabalho intelectual, para o autor, pode ser compreendido tal como o trabalho corporal, “trabalho que evidentemente compreende o intelecto, mas o encaramos em sua plasticidade, em sua maleabilidade, em sua capacidade de inserir-se em qualquer situação.” (Negri, 2001, p. 47). Para ele, o elemento fundamental a ser considerado nessa força de trabalho imaterial, intelectual, é a mobilidade: “uma plasticidade que lhe permite inserir-se a todo momento na imaterialidade dos fluxos produtivos” (p. 48).

Mas, ainda assim, como resistimos? Como resistir a uma sociedade que possui riquezas, que trabalha, produz, mas, paradoxalmente, se subordina ao capital? “O comunismo é a multidão que se torna comum”. Negri (2001, p. 32), ao dialogar com Deleuze e Guattari, aponta o sentido de comum como oposto ao um, pois é a multidão que constitui o comum e não ao revés.

Resistimos quando nos movemos e fazemos conexão entre os conjuntos demográficos ativos e as estruturas administrativas que os percorrem: “a relação entre os conjuntos demográficos ativos (a educação, a assistência, a saúde, os transportes, etc.) e as estruturas administrativas que os percorrem é a expressão direta de uma potência produtiva”. Essa potência produtiva é entendida como a produção biopolítica, que, nas palavras de Negri (2001, p. 34),

nasce da conexão dos elementos vitais da sociedade, do meio ambiente ou do *Umwelt* nos quais estão inseridos, e considera não que o estado é o sujeito dessa conexão, mas ao contrário, que o conjunto das forças produtivas dos indivíduos e dos grupos se torna produtivo à medida que os sujeitos sociais vão se reapropriando do conjunto. Nesse âmbito, a produção social é completamente articulada através da produção da subjetividade.

Esse momento capitalista de transição e contradição em que vivemos, que considera a produção biopolítica como produção de subjetividade pela construção do público, trata de forma confusa e simbiótica “os elementos vitais e econômicos, os elementos institucionais e administrativos.” (NEGRI, 2001, p.34).

Desse modo, pensamos a resistência na perspectiva da dinâmica subjetiva quando articula as capacidades produtivas de um contexto social, como um “empreendedor biopolítico” do coletivo; como “um sujeito que organiza o conjunto das condições de reprodução da vida e da sociedade, e não somente a ‘economia’.” (p. 36). Não é aquele que reprime ou “redisciplina” no campo biopolítico as forças que estão em jogo, mas aquele que empreende subjetividade e que empreende igualdade.

Esse sujeito que resiste e empreende subjetividade e igualdade se constitui quando produz o espaço público. Negri aponta três episódios históricos⁵ que conseguiram modificar as relações de força no interior de um mundo já constituído: as lutas de Los Angeles pela equidade na ocupação do território; Chiapas, uma revolta que se enraíza na busca de uma identidade e de um contrapoder diante dos modelos de desenvolvimento; e os acontecimentos de 1995 em Paris, onde se bloqueiam os transportes públicos no sentido de formar um novo espaço público. O autor entende que esses acontecimentos mostram a “emergência de uma singularidade que é uma demanda de coletivo [...] e que escondem uma pequena chave, minúscula, mas provavelmente fundamental: a chave da autonomia e da independência dos sujeitos em meio à constituição do espaço público.” (p. 43).

Nesse sentido, podemos afirmar, em diálogo com Negri (2001, p. 45), que a dimensão do público, do comum, emerge “como forma preliminar a qualquer produção” e surge como a

⁵ Sobre a greve de 1995 em Paris, o autor indica que durou dois meses e que teve um sentido de reconstrução da comunidade urbana devido ao não funcionamento dos transportes como os ônibus e os metrô. “As pessoas entravam nos carros, organizavam-se em filas à espera da passagem de um veículo suscetível de levá-las. [...] As pessoas foram defender o caráter público – ou seja, comunitário e coletivo – de todos os serviços, dado que estes constituíam a condição de produção, e, portanto, a condição de vida de todos. [...] Vimos na França, portanto, pela primeira vez num país do capitalismo desenvolvido, fenômenos de construção comunitária de extrema importância, já que provocavam a formação de assembleias gerais em meio às quais deferentes setores corporativistas rompiam com as linhas verticais do comando e criavam *soviets*; eram instâncias comunitárias que decidiam politicamente os comportamentos de todas as categorias. Tratava-se, por conseguinte, de uma ruptura praticamente definitiva da relação entre a base e o topo. (Negri, 2001, p. 43, 44). Sobre Chiapas, o exército de guerrilha Zapatista declarou guerra contra o Governo do México. Negri (Ibid., p. 43) afirma não ter sido uma revolta burguesa e terceiro-mundista pelo desenvolvimento capitalista e sim, uma revolta para buscar uma identidade e consolidar “[...] um contrapoder permanente face aos modelos de desenvolvimento”. Sobre as lutas de Los Angeles, o autor aponta para “[...] o mal-estar urbano, metropolitano, das periferias ‘marginalizadas’”, que se exprime de distintas formas: “pela ocupação do território, pelo saque da riqueza exposta nessa vitrine do mundo que é Los Angeles. Los Angeles é Hollywood; é o centro das maiores indústrias mundiais da imagem e, por conseguinte, o maior centro de produção de linguagens.” (Ibid., p.42, 43)

grande crítica que resiste ao âmbito privado e a todas as formas e coisas que privatizam a vida no capitalismo neoliberal.

A resistência pode ser compreendida, a partir de Negri (2001), como a construção do afeto como valor, o qual, tratado com uma potência expansiva, se abre, se difunde multidirecionalmente e se transforma na dinâmica do “que é comum” ao apropriar-se das condições materiais de sua própria realização. Ou seja, quando se expande em todas as direções, o afeto produz medidas imensuráveis e permite que o valor-afeto seja impossível de ser controlado pela economia política e pelas relações de poder. Nesse sentido, nos diz Negri (2001, p. 70):

Na verdade, nossa vida social, para não falar em nossa vida produtiva, está esmagada pela impossibilidade de agir, pela frustração de não criar, pela castração de nossa imaginação cotidiana. Qual a causa disso? O inimigo? Mas se, para o inimigo, medir o valor é impossível, para o produtor de valor é a própria existência daquele que pretende medir o valor que se torna irreal... É preciso destruir o inimigo a partir do afeto. Porque o afeto (a produção, o valor, a subjetividade) é indestrutível.

Assim, compreendemos o ser como uma “dinâmica produtiva” (HARDT, 1996, p. 129) que resiste pela mobilidade, pelo movimento “singular” (ESPINOSA, 2009) ao lutar e negociar tensões no jogo de forças instituídas pelo capitalismo, abrindo passagens para além das instâncias separadas pela lógica do capital, produzindo uma “nova humanidade”. (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 31).

Produção e resistência são aspectos que nos parecem relevantes para radicalizar os princípios postos pela Oficina de Dança e Expressão Corporal, de fazer, ocupar, usar e ser parte do espaço público; de resistir pelo uso e pelo fazer cotidiano do espaço público e pela criação de um lugar produtor de valor-afeto. Cabe-nos aqui refletir se, pelo movimento e pela dança, nessa perspectiva do público, a lógica do capital se rompe na criação do novo ou se o novo é momentâneo e rapidamente capturado pela máquina que não é de guerra.

1.4 O espaço, o tempo e o corpo

Não há como pensar o corpo independentemente de sua dinâmica com o espaço e com o tempo, que tampouco podem ser vistos separadamente. O corpo se produz no espaço-tempo, em movimentos rítmicos variados, continuamente.

Com efeito, o espaço “em si” é inapreensível, impensável, incognoscível. O tempo “em si”, o tempo absoluto não é menos incognoscível. Mas, precisamente, o tempo se conhece e se realiza no espaço, socialmente por uma prática espacial. O espaço, do mesmo modo, se conhece num tempo e por um tempo. (LEFÈBVRE, 2006, p.173).

Compreendemos o corpo a partir de uma relação de produção com o espaço, em movimentos contínuos e variados de produção, que acontecem pelos corpos em movimento de composição com outros corpos no espaço-tempo. Nas palavras de Lefèbvre (2006, p.163-164):

Não é preciso demonstrar a capacidade inventiva do corpo: ele a mostra, ele a manifesta [desenvolve] no espaço. Os ritmos, múltiplos, se interpenetram. No corpo e em torno dele, como à superfície de uma água, como na massa de um fluido, os ritmos se cruzam e se entrecruzam, se superpõem, ligados ao espaço. [...] diferem pelas amplitudes, as energias manifestadas [desenvolvidas] e veiculadas, as frequências.

Lefèbvre (2006, p. 158) afirma que todo organismo vivo só tem sentido e existência nas modificações que ele produz no espaço. O corpo produz espaço, produz tempo e produz subjetividade e, de acordo com Lefèbvre, essa produção da existência acontece nos odores e nos lugares onde os sujeitos produzem a vida. “O odor, violência e generosidade da natureza, não significa; ele é e diz o que é, imediatamente, intensa particularidade do que ocupa um lugar e sai desse lugar para os arredores. Fedor e perfumes naturais exprimem.” Um perfume ou um fedor produzem um lugar.

No entanto, ao mesmo tempo, Lefèbvre (2006) também constata que os “modernos” não gostam de odores, “no mundo moderno, há a extinção dos odores”, talvez, como “causa e efeito da indústria de detergentes”, mas salienta que, principalmente, os odores “informam” sobre a vida e a morte: “o odor sobressai-se na animalidade, antes que a ‘cultura’, a racionalidade e a instrução, o espaço limpo (asseado), atrofiem-no”.

A poesia *Transborda*, de Arnaldo Antunes, explicita o que queremos dizer:

Menstrua, sua, caga, baba, ejacula, sangra, evacua, assoa, fala, saliva, mija, gargalha, escarra, espirra, beija, grita, cospe, lacrima, exala, expele, expulsa, excreta, geme, treme, defeca, berra, dejeta, treme, convulsa, vaza, transpira, espasma, expira, arrota, borrifla, urra, ovula, chora, amamenta, ri, regurgita, goza, soluça, solta, sussurra, aleita, assopra, para, vomita, urina, suspira, pensa, ri, baba, ejacula, sangra, evacua, assoa, fala, saliva, mija, gargalha, escarra, espirra, deita, grita, cospe, lacrima, exala. (ANTUNES, A., 1997).

O cheiro da vida e da morte produz corpo-espaço-tempo, nova subjetividade nos encontros, exprime uma força de resistência que os movimenta e permite o nascimento e a morte de novas configurações.

Para Lefèbvre (2006), há uma tensão presente nas relações de espaço e tempo no capitalismo que organiza, disciplinariza, segrega, segmenta, controla e domina o espaço-tempo-corpo a seu modo, de acordo com as relações de exploração, assepsia e mais-valia do capital, que tenta interditar a produção de novas relações, que extingue os aromas naturais e

os fedores, que separa capital e divisão do trabalho e coloca em oposição a indústria e a natureza.

Podemos, antropofagicamente, dialogar com Deleuze e Guattari (2009, p.14), no intento de complementar a afirmação de Lefèvbre (2006), quando os autores dizem que, além de segmentar, controlar e dominar o espaço-tempo-corpo, de extinguir os aromas naturais e os fedores e de polarizar a indústria e a natureza, o capitalismo, ao mesmo tempo, “absorve os materiais dela e ainda lhe restitui seus resíduos” criando “uma falsa consciência que o ser capitalista tem necessariamente de si e dos elementos cristalizados do conjunto de um processo” de produção (DELEUZE E GUATTARI, 2009, p.14).

Deleuze (2010, p. 223), sobre as sociedades de controle e as formas de ordenar o espaço-tempo-corpo, diz:

Foucault analisou muito bem o projeto ideal dos meios de confinamento, visível especialmente na fábrica: concentrar; distribuir no espaço; ordenar no tempo; compor no espaço-tempo uma força produtiva cujo efeito deve ser superior à soma das forças elementares.

O cheiro produz marca, produz lugar. Então, pensamos: ao transitar, ao mover-nos, expressamos, abrimos possibilidades, criamos passagens, também com cheiros. Com outros corpos, potencializamos a ação e produzimos a vida e a alegria (ESPINOSA, 2009), produzimos subjetividade, território.

Produzimos existência em um campo estriado, denso, permeado de amarras, de cristalizações, de jogos de poder, de saber, que fazem a sua tessitura complexa, então, pelo movimento, pela potência de ação espinosana, vamos lutando, com corpos expressivos compondo gestos e movimentos entre si e no espaço-tempo, produzindo novos espaços-tempos-corpos, nova(s) subjetividade(s).

Ao cheirar – perfume ou fedor – e marcar corpo-espaço-tempo com um rosto, com uma singularidade que exala e existe, produzimos potência de ação, saúde, vida. Resistimos. Produzimos casa, um *habitat*, um lugar de encontro, político e ético: “a ‘decodificação’ do espaço pelo tempo se faz em ato, num cerimonial.” (LEFÈBVRE, 2006, p. 190).

Lefèvbre (2006, p. 191-192), ao dialogar com o conceito de Mundo de Heidegger, alude a ele como um “lugar sagrado-maldito”, “um buraco”, onde se depositam as imundícies, as sujeiras, “os condenados à morte, o recém-nascido que o Pai decide não ‘criar’.” Descreve-o ainda como lugar de passagem:

[...] um buraco que religa a cidade, o espaço acima do solo, a luz, o terreno e o território aos espaços subterrâneos, escondidos e clandestinos, os da fecundidade e da morte, do começo e do fim [...]. Lugar de passagem; por ele as almas mortas entram no seio da terra, saindo para renascer. Lugar do

tempo, nascimentos e tumbas, vagina da terra mãe e nutriz, obscuro corredor vindo das profundezas, caverna se abrindo para as claridades, santuário de forças ocultas, cavidade de penumbra [...] o Mundus aterroriza e glorifica. Ambiguidade: a maior mácula, a maior pureza, a vida e a morte, a fecundidade e a destruição, o horror e a fascinação. “Mundus est Immundus”.

Produzir e transitar por um lugar de passagem, ir aonde fede e aonde cheira bem, misturar os cheiros em si e em todos e no espaço, mexer, remexer no Mundo é resistir. Mas, para tal é necessário, segundo Deleuze, “criação e povo” (2010, p. 222):

Acreditar no mundo é o que mais nos falta; nós perdemos completamente o mundo, nos desapossaram dele. Acreditar no mundo significa principalmente suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle ou engendrar novos espaços-tempo, mesmo de superfície ou volume reduzidos. É o que você chama de *pietás*. É ao nível de cada tentativa que se avaliam a capacidade de resistência ou, ao contrário, as submissões a um controle. Necessita-se ao mesmo tempo criação e povo. (DELEUZE, 2010, p. 222).

Para Deleuze (2010, p. 176/ 219), o povo pode ser compreendido como “uma minoria criadora”, “uma particularidade” que “encontra a sua figura ou sua consciência universal no proletário”; mas o artista, mesmo se conquista uma “maioria”, mais do que “apelar” para o povo, ele “tem necessidade dele no mais profundo de seus empreendimentos, não cabe a ele criá-lo e nem o poderia”. Para ele:

A arte é o que resiste: ela resiste à morte, à servidão, à infâmia, à vergonha. Mas o povo não pode se ocupar de arte. Como poderia criar para si e criar a si próprio em meio a abomináveis sofrimentos? Quando um povo se cria, é por seus próprios meios, mas de maneira a reencontrar algo da arte [...] ou de maneira que a arte reencontre o que lhe faltava. A utopia não é um bom conceito: há antes uma “fabulação” comum ao povo e à arte. Seria preciso retomar a noção bergsoniana de fabulação para dar-lhe um sentido político.

Assim, a arte política permite a criação de um lugar de passagem, “comum ao povo e à arte”, que resiste à morte e produz vida, produz subjetividade. Para Deleuze, “criar não é comunicar mas resistir” (2010, p. 183).

A resistência e a produção de espaço-tempo-corpo ocorrem, na Oficina de Dança e Expressão Corporal, em um tecido urbano: a cidade.

A cidade, para Deleuze e Guattari (2008, p. 122) é o “correlato da estrada”, só existe em função de “circuitos e de circulação”, sendo considerada “um ponto assinalável sobre os circuitos que a criam ou que ela cria”. A cidade, ainda para os autores, define entradas e saídas, impõe uma frequência, opera uma “polarização da matéria, inerte, vivente ou humana” e permite que “os fluxos passem aqui ou ali, sobre as linhas horizontais”. Somente pode ser entendida como uma “rede” em relação com outras cidades e representa um limiar

de “desterritorialização”⁶ para que possa compor a rede, submeter-se à polarização e “seguir o circuito de recodificação urbana e itinerária.”

Ainda para os autores (Ibid., p. 123), a cidade constitui “um poder central, de polarização ou de meio, de coordenação forçada”. Assim, a ideia de que o poder na cidade assume uma forma que se pretende igualitária, mesmo quando se apresenta de forma tirânica ou democrática, oligárquica ou aristocrática, mas cristaliza-se em formações de poder em pontos centrais que não ressoam juntas com as demais forças presentes e se polarizam no ponto comum.

A cidade não pode ser pensada de forma independente do Estado, não são a mesma coisa mas se complementam. São dois limiares de “consistência”, sendo a cidade, para Deleuze e Guattari (2008, p. 123), considerada um fenômeno de “trans-consistência” pela sua horizontalidade de movimento em rede, e o Estado como um fenômeno de “intra-consistência”, porque ele “faz ressoar juntos os pontos, que não são forçosamente já cidades-polos, mas pontos de ordem muito diversa, particularidades geográficas, étnicas, linguísticas, morais, econômicas, tecnológicas... Ele faz ressoar a cidade com o campo.”

O Estado, ainda para os autores (2008, p. 123), estratifica, “forma um conjunto vertical e hierarquizado que atravessa as linhas horizontais em profundidade. [...] O centro não está no meio, mas no alto, uma vez que ele só pode reunir o que isola por subordinação.” O Estado, diferentemente da cidade, é uma integração global e não local, é uma “redundância de ressonância” e não de frequência, como na cidade, e opera de forma a estratificar o território, diferentemente do que ocorre com a cidade, em que o meio é polarizado.

É preciso que a cidade e o Estado aconteçam juntos para que o espaço se estrie com a presença das “linhas melódicas das cidades” e dos “cortes harmônicos dos Estados”. (DELEUZE e GUATTARI, 2008, p.124). Para os autores, o capitalismo triunfa pela forma-Estado e não pela forma-cidade. O Estado é capaz de disciplinar as cidades e dá ao capitalismo seus modelos de realização.

Mas, o Estado tampouco pode ser pensado isolado da relação de coexistência da operação “captura-capturado” e da resistência do “capturado”. Para Deleuze e Guattari (2008, p. 128), o Estado se configura como um “aparelho de captura”, “uma potência de apropriação”, que se apropria dos “instrumentos de polarização” das cidades, e, igualmente, da “máquina de guerra”. Eles afirmam que é pela potência de metamorfose que a máquina de guerra possui que a faz ser capturada pelos Estados, mas também pela qual ela resiste a essa

⁶ Discorreremos de forma mais detalhada sobre o conceito de “território”, “territorialização” e “desterritorialização” de Deleuze e Guattari, no próximo capítulo.

captura e renasce sob outras formas, com outros objetos que não a guerra. Em outras palavras, de acordo com os autores:

O Estado não cria os grandes trabalhos sem que um fluxo de trabalho independente escape à sua burocracia [...] Ele não cria a forma monetária do imposto sem que fluxos de moeda fujam e alimentem ou façam nascer outras potências [...]. E, sobretudo, ele não cria o sistema de sua propriedade pública sem que um fluxo de apropriação privada saia pelo lado e comece a correr fora de seu alcance: essa propriedade privada, ela própria, [...] se constitui marginalmente. (DELEUZE e GUATTARI, 2008, p. 146).

Muitas são as formas de captura do Estado, mais ainda, “com o capitalismo, as relações econômicas internacionais, e, no limite, todas as relações internacionais, tendem à homogeneização das formações sociais.” (DELEUZE e GUATTARI, 2008, p. 127).

A cidade é o espaço estriado por excelência, mas não pode ser pensada independentemente do jogo de forças espaço liso-espaço estriado: “a cidade seria a força de estriagem que restituiria, que novamente praticaria espaço liso por toda parte, na terra e em outros elementos – fora da própria cidade e nela mesma” (DELEUZE e GUATTARI, 2008, p. 188). Esse revide da cidade, para os autores, combina o liso e o esburacado e permite diversas possibilidades de modos de habitar a cidade, em “jogos de movimentos dissimétricos” e que permite que a cidade seja habitada de forma nômade, alisando-a, ou que os espaços lisos, como os mares e os desertos, sejam habitados de forma estriada.

Para habitar a cidade estriada de um jeito nômade e torná-la uma terra alisada é preciso, de acordo com os autores, fazer com que “a cidade vomite um *patchwork*, diferenciais de velocidade, retardos e acelerações, mudanças de orientação e variações contínuas.” (Ibid., p. 189). Ou seja, resistimos fazendo a cidade romper com a lógica estriada do dinheiro, do trabalho, da propriedade e da habitação, fazendo a miséria explodir e aparecer como uma força “condensada”, com a potencialidade de um revide.

É pela mistura, pela heterogeneização das forças, pelo *patchwork* das diferenças que se produz um novo espaço-tempo-corpo. Essa mistura que rompe com a homogeneização do espaço do capitalismo se dá pela luta de “guerra”, uma batalha que se constitui como máquina de guerra contra o Estado e não criminosa – contra o aparelho do Estado que captura o direito, para que ele retome sua definição de Estado de Direito. “Há violência de direito cada vez que a violência contribui para criar aquilo sobre que ela se exerce ou, como diz Marx, cada vez que a captura contribui para criar aquilo que ela captura.” (DELEUZE e GUATTARI, 2008, p. 144).

A propriedade privada e a acumulação de capital, como um sistema que exclui, constituem a existência e a renda de seu povo e a forma comunal pública que organiza o

espaço, geográfica e socialmente, no sentido da formação do “corpo privado.” (DELEUZE e GUATTARI, 2008, p. 146). Esse corpo privado, solitário, que padece, é o corpo capturado pelo Estado, que dele retira a condição de direito, de coletividade e de público como próprio do sujeito, rico ou pobre.

A esfera pública, para os autores (2008, p. 148), mais do que caracterizar-se pela propriedade, pode ser compreendida como “o meio comum de uma apropriação que se tornou privada”. As relações comunitárias não definem mais a disposição pública do trabalhador comunal, “mas a propriedade privada que se exerce sobre trabalhadores individuais” e, neste misto público-privado que constitui o mundo moderno, produz a “capitalização” dos processos de subjetivação e a “sujeição social”.

O capital torna-se o direito, os sujeitos, objetos, e a ordem econômica capitalista do mercado pode ficar sem o Estado, o qual assume uma nova forma, torna-se um modelo de realização para o capitalismo, permitindo que o sujeito se reporte a um objeto como alguém que não faz parte da máquina, como peça de um conjunto, mas que é sujeitado a ela. Nas palavras dos autores:

O capital age como ponto de subjetivação, constituindo todos os homens em sujeitos, mas uns, os capitalistas são como os sujeitos da enunciação que forma a subjetividade privada do capital, enquanto outros, os “proletários”, são os sujeitos do enunciado, sujeitados às máquinas onde se efetua o capital constante. (DELEUZE e GUATTARI, 2008, p. 157).

O capitalismo aparece na contemporaneidade como “uma empresa mundial de subjetivação” por meio de formas sutis de servidão e/ou sujeição social, legitimadas pelo Estado, mas os homens, ao se reinventarem como partes constituintes da máquina e não como usuários ou trabalhadores sujeitados a ela, permitem a própria reinvenção ou restauração do Estado, pela “potência do contínuo”, que está ligada à potência superior àquela que ela trata mas que, contudo, a excede. Os autores apontam a potência do contínuo como a potência da destruição:

A guerra segue o mesmo movimento do capitalismo: assim como o capital constante cresce proporcionalmente a guerra se torna cada vez mais “guerra de material”. [...] A guerra deixa de ser a materialização da máquina de guerra, é a máquina de guerra que se torna ela mesma guerra materializada. (DELEUZE e GUATTARI, 2008, p. 168-169).

Desse modo, a reinvenção do Estado pela produção de máquinas de guerra produz a paz como guerra materializada que se exerce contra um inimigo qualquer, interior ou exterior, pelo movimento contínuo de alisar o espaço.

Alisar o espaço pela heterogeneização de elementos, de cheiros, de movimentos, de classes, de cores e de intensidades permite a ruptura da lógica do capital como direito, e a resistência e a reinvençãodo Estado como lugar de inclusão dos homens, de comuna pública, coletiva, onde cada singularidade (ESPINOSA, 2009) pode potencializar suas ações.

Nesse sentido, a resistência da qual falamos está no modo de marcar e criar o território, de movimentar-se nele, pela heterogeneização dos encontros e das forças presentes neles, pelos cheiros territorializados e desterritorializados, e pela produção do público e de novas configurações de devir do Estado e dos sujeitos, em novas composições de tempo-espaço-corpo.

O que nos interessa são as passagens e as combinações, nas operações de estriagem, de alisamento. Como o espaço é constantemente estriado sob a coação de forças que nele se exercem; mas também, como ele desenvolve outras forças e secreta novos espaços lisos: habitar a cidade como nômade ou troglodita. Às vezes bastam movimentos, de velocidade ou de lentidão, para criar um espaço liso. Evidentemente, os espaços lisos por si só não são libertadores. Mas é neles que a luta muda, se desloca, e que a vida reconstitui seus desafios, afronta novos obstáculos, inventa novos andamentos, modifica os adversários. Jamais acreditar que um espaço liso basta para nos salvar. (DELEUZE e GUATTARI, 2008, p. 214).

Assim, finalizamos estas reflexões salientando a potência do movimento e das passagens e combinações do contínuo e da guerra para alisar o espaço estriado do capitalismo contemporâneo, mesmo sabendo que precisamos de muitos espaços lisos para nos salvarmos e que sempre serão insuficientes, ao mesmo tempo em que percebemos que, a cada alisamento do espaço, inventamos novos estriamentos e nos colocamos diante de novos desafios de composição do espaço-tempo-corpo.

1.5 O grupo

O trabalho da Oficina de Dança e Expressão Corporal funciona como um grupo⁷ com coordenação, centrado na tarefa de fazer arte com a dança e a expressão corporal, de forma a proporcionar um campo de experimentação de composições heterogêneas de outros modos de afecção, de outras possibilidades de existência.

Compreendemos o grupo como uma experiência de engajamento ativo em um processo político, ético e estético de coletivização, e, também como uma forma grupal instituída, sempre em movimento, em que os participantes, por meio de encontros afetivos de corpo-espaço-tempo, podem se lançar para além “dos dualismos, para além das

⁷Entendemos o grupo sempre em processo de construção e desconstrução.

estratificações, das medidas-padrão” (PASSOS, 2007, p.15), ao criar continuamente novos fluxos de devir.

De acordo com Passos (2007, p. 16-17), quando visto como um processo de coletivização, o grupo pode ser pensado como uma expressão do plano de produção, como via para a criação, mas também pode ser visto como ponto de bifurcação, por onde a realidade se desvia, quando o grupo toma uma forma instituída; desse modo, o grupo pode ser pensado como “uma rede quente que porta, do processo de produção, seu produzir-se contínuo. Possibilidade de mundos outros, de outras saídas e novos problemas” ou então, como um produto desconectado do plano de produção que “se descola do produzir-se” e se esfria e funciona como uma rede de reprodução, e não de criação e produção, correndo o risco de “congelar-se em uma [rede de reprodução], de serializar-se e de assujeitar-se”. É nesse campo paradoxal – de ser quente e frio, criador e reproduzidor – que o autor define o grupo.

O grupo carrega uma dimensão de produto social e subjetivo e uma dimensão de um plano de produção de encontros heterogêneos. Desse modo, pode ser entendido como “ponto de incidência e função de resistência às formas de dominação.” (PASSOS, 2007, p. 19) na medida em que contra-ataca a homogeneização da vida no capitalismo.

O grupo opera fluxos de diferentes modos e produz passagens mais flexíveis para as mudanças e para os devires que acontecem quando ele opera como o próprio devir, quando se conecta com as “partículas das instituições, não com as formas instituídas, mas com as forças instituintes” ao lançar-se em um processo de produtividade de encontros heterogêneos, “de tal forma que do conjunto assim composto saiam partículas que entrem em relação com zonas ainda não conhecidas” (PASSOS, 2007, p. 15-16).

O grupo permite a comunicação dos díspares, do que é forma e do que é força, do que é produto (social e subjetivo) e do que é processo de produção (produção de si e do mundo), do que é estado de coisa (forma instituída ou estrutura subjetiva) e do que é movimento (movimento de institucionalização ou movimento desejante. (PASSOS, 2007, p. 14-15).

Nessa perspectiva, podemos entender o grupo como um emaranhado de linhas que nele se cruzam, que nele se tecem, e que o atravessam, mas também o lugar onde desembarçamos essas linhas, criando aberturas e passagens para advir o novo.

O grupo, desse modo, pode ser entendido como o próprio devir, a própria ponte, pela sua propriedade de coletivo heterogêneo que se constitui no paradoxo da forma e da força, do sujeito e do social, da instituição e do desejo, na direção de uma tarefa que contém (o grupo), que faz corpo comum para o devir-grupo.

Se tomarmos o grupo como realidade molecular ou micropolítica, como

plano de forças sempre longe do equilíbrio, a lógica é outra. Em meio ao plano das forças não mais encontramos unidades, mas devires; não há correspondências de relações, imitações ou busca de novas (ou velhas) identidades. O grupo entendido como devir se oferece como oportunidade para a extração de partículas das formas já constituídas, apontando para a emergência de outras formas. (PASSOS, 2007, p. 15).

Pichón-Rivière (2009, p. 102) traz a compreensão de que o grupo operativo, pela tarefa, permite o pensar do grupo “em termos de resolução das dificuldades criadas e manifestas do grupo, não as dificuldades de cada pessoa em si, mas contém o grupo em cada aqui e agora assim como as pessoas que o compõem e que realizam uma ação conjunta.”

Esse devir-grupo, em sua operatividade, impulsiona a aprendizagem da realidade, na medida em que integra o aprendizado do pensar e “ajuda a superar o estancamento enriquecendo o conhecimento de si e do outro na tarefa” (PICHÓN-RIVIÈRE, 2010, p. 218, tradução nossa), pela experimentação para além do grupo identitário, operando passagens do indivíduo à sociedade, do “grupo-todo” ao “grupo-uno”, “devir-grupo e não ser-do-grupo”.

Desse modo, o grupo pode ser entendido como um campo de cuidado e de construção de um propósito político e ético, constituindo sua saúde/doença pelas operações de vida e morte que faz em seus processos de criar nova terra para pisar.

Assim, entendemos que o grupo pode ser um lugar-ponte⁸ que produz devir ao configurar-se como um espaço-tempo-corpo em constante movimento, que, por meio de afecções dadas pelos encontros heterogêneos, potencializa as forças de criação e de resistência e produz novas possibilidades de existência e de subjetividade. Um devir novo singular, criado no devir-grupo, entendido como corpo-comum, grupo-todo, em ponte com os corpos-uno, grupo-uno.

É assim que entendemos o grupo – um dispositivo que põe a funcionar máquinas de desmanchamento do “indivíduo” que nós somos, que acionam movimentos no que deixamos de ser no encontro com a alteridade que nos avizinha e no deslizar pela superfície daquilo que estamos em via de diferir e nos tornar. (BARROS, 1996, p. 8).

O grupo pode ser compreendido, então, como um potente dispositivo no processo de produção de subjetividade, em construção contínua de novas configurações a cada situação; pelas experiências, constitui suas próprias referências teórico-práticas em um processo de singularização, em que se torna um corpo comum. Para Barros (1996, p. 7), o grupo deve ser lido na dimensão política, da multiplicidade e da pluralidade de forças que constituem cada acontecimento, na produção de subjetividade. “[...] essas subjetividades múltiplas circulam nos conjuntos sociais podendo ser apropriadas de forma criativa, produzindo singularizações”.

⁸ Discorreremos sobre a ideia de lugar-ponte no próximo capítulo, de forma mais aprofundada.

Para a autora, singularizar é romper, afirmar potência, escapar do que está naturalizado de forma separada de seus movimentos de produção, é inventar e criar outros modos de existência.

Nesse sentido, o grupo “aglutina as forças que travam lutas pela definição de um determinado domínio, por um determinado campo de saber-poder” (Barros, 1996, p. 9) e desenha um território flexível, que abre passagens para a produção múltipla de subjetividades novas.

Portanto, a partir desse embasamento teórico-prático criamos um território de leitura possível do processo grupal da Oficina de Dança e Expressão Corporal na perspectiva do que ela produz em sua operatividade.

Por fim, acreditamos ter fundamentado alguns conceitos apresentados neste estudo e que nos orientam para compreender o que a Oficina de Dança e Expressão Corporal produz nos participantes e na cidade.

Capítulo 2

LUGAR-PONTE: PELOS CAMINHOS DA OFICINA DE DANÇA E EXPRESSÃO CORPORAL

(...) buscar um estatuto para as “máquinas de guerra”, que não seriam definida de modo algum pela guerra, mas por uma certa maneira de ocupar, de preencher o espaço-tempo, ou de inventar novos espaços-tempos: os movimentos revolucionários [...] mas também os movimentos artísticos são máquinas de guerra. (DELEUZE, 2010, p. 16).

Há algum tempo, vimos refletindo sobre a possibilidade de entender a Oficina de Dança e Expressão Corporal como um lugar-ponte. A ideia de lugar-ponte começou a ser concebida ao elaborarmos o projeto de pesquisa desta tese e ao revisitarmos o conceito de lugar social (SPINK, P., 2000), discutido no núcleo Ação e Organização Social, coordenado pelo Professor Doutor Peter Spink, no Programa de Pós-graduação em Psicologia Social da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), há aproximadamente dez anos.

Desse modo, exporemos, inicialmente, neste capítulo, a conceitualização de lugar social desenvolvida por Peter Spink e apresentaremos, em seguida, o caminho teórico-prático que fomos percorrendo para refletirmos sobre o objetivo deste estudo.

Spink (2000, p. 4, 5) conceitua lugar social como um espaço em construção, como produto e produtor do social (apud LEFÈBVRE, 1991), como “o lugar da gente”, como “um espaço ocupado”, “um local povoado”, onde “há um complexo de ligações e de relações de colaboração, solidariedade, contradição, disputa e de conflito” produzidos “a partir de um enraizamento na processualidade do cotidiano”.

Para o autor, o lugar social é aquele em que cabem outros elementos organizativos para além do formal – com acesso restrito e privatizado –, e do informal – com outras bases de legitimidade: “parentesco, de vizinhança, de confiança e de solidariedade na luta para a sobrevivência.” –, pois, “[...] longe de ser um processo de ocupação voluntária de vazios, a construção social de espaços no lugar é, ao contrário, uma questão de luta e disputa entre privilégios e mecanismos de exclusão.” (SPINK, P., 2000, p. 8).

Produzir um lugar social é lutar para se manter vivo nos processos de disputa e contradições presentes nos espaços da cidade, ocupando-os, enchendo-os e preenchendo-os com a “cara da gente” que o faz cotidianamente. Pela ocupação coletiva/singular e informal/formal de um espaço público, privatizado nos dias atuais, travamos uma disputa ética

e política que se dispõe a romper com as bases fragmentadas, polarizadas e cindidas que separam os sujeitos dos espaços sociais, a teoria da prática, a singularidade do coletivo e o público do privado.

A separação às vezes sutil e às vezes não tão sutil do indivíduo e contexto, que coloca o lugar fora da janela, também é visto na distinção entre teoria e prática, não no sentido óbvio que já foi foco dos contra-argumentos da teoria crítica, mas na localização da vida real como lá fora [...], no outro lado do vidro que separa pessoa e contexto.[...] E se não somente quebrássemos o vidro mas também mudássemos de lugar, iniciando nossos estudos e reflexões a partir do lugar das lutas diárias pelos espaços na sociedade civil: a partir do discurso desqualificante da “qualificação” e da “empregabilidade”; do serviço público onde temos que dormir no chão para receber uma senha para depois ser atendido; da portaria da fábrica onde ficamos em fila para mostrar documentos antes de sermos admitidos; a partir dos conflitos para o acesso para o exercício dos direitos e para sustentar na informalidade as múltiplas formas de operacionalizar a convivência com dignidade? Que tipo de psicologia produziremos? (SPINK, P., 2004, p. 47, 49, 50).

Podemos pensar que, sem precisarmos quebrar o vidro, pelo vidro da Sala Vitrine da Dança⁹, estaríamos criando pontes, produzindo canais para além do fora e do dentro, assumindo a luta diária na construção de um lugar social em movimento, pelos conflitos, pela heterogeneidade, pela produção artística de encontros, dançando e “*okupando*” (CEDEÑO, 2006, p. 6) os espaços sociais; inventando “formas coletivas igualitárias de resistência à opressão”. (Ibid.).

Ocupar o público, tornar público os espaços sociais privatizados, é resistir. León Cedeño (2006), em sua tese de doutorado, chama esse modo político e de resistência, de “*okupar*”:

A palavra “*okupação*”, usada pelo Movimento Okupa no Estado Espanhol, se refere à ocupação de um espaço para morar e/ou fazer atividades coletivas sem pedir autorização ao proprietário formal e sem pagar aluguel. Okupar com k se refere a que é um direito das pessoas apropriarmos-nos de algo que foi nosso, mas que nos tiraram. A *okupação* é uma proposta contra-hegemônica de vida coletiva e não é uma invasão da propriedade alheia, que é o que o status quo diz, as leis seguem, a mídia espalha, a polícia reprime e as pessoas performam, dando-lhe vida na ação cotidiana. Daí o lema: “Okupa e resiste”. (CEDEÑO, L, 2006, p. 13).

⁹ A sala Vitrine da Dança, onde acontecem os ensaios da Oficina de Dança e Expressão Corporal, situa-se no andar térreo da Galeria Olido, em uma grande sala envidraçada, com apenas uma parede de concreto, sendo todas as demais de vidro e voltadas para a Av. São João, no centro de São Paulo. O vidro permite a visão ampla de tudo o que acontece dentro da sala, por quem passa do lado de fora dela. Sobre esta questão, discorreremos com mais detalhamento no Capítulo 4.

Esta discussão de Spink e de León Cedeño pode subsidiar, ou melhor, parece dar consistência aos princípios da Oficina de Dança e, mais do que isso, permite-nos levantar a hipótese de que ela é produtora de um lugar-ponte.

Assim, lançamos mão do termo ocupar com “k”, como forma de dialogar com o espaço público e fazê-lo de todos. *Okupar* é uma atitude política, de resistência às formas opressoras de uso e de divisão do espaço, privatizadas e segmentarizadas nos dias de hoje. Na Oficina de Dança e Expressão Corporal, ocupamos o espaço público, resistindo e lutando pelo direito de usá-lo; ele pertenceu até muito recentemente à elite paulistana unicamente; assim, *okupamos* o espaço público, abrindo-o para todos usufruírem dele, misturando segmentos, de modo a produzi-lo como nosso, como público, de todos. Entendemos a Oficina de Dança e Expressão Corporal como produtora de um lugar social em movimento e que permite o deslocamento. Um lugar de resistência e de embate ético, estético e político, ao propor a *okupação* do espaço de cultura por todos aqueles que sutilmente são expulsos do espaço público, por estarem fora dos padrões sociais hegemônicos impostos a nós – sem nenhuma sutileza.

Spink (2012, p. 361-362), em diálogo com León Cedeño (2006) e Souza Santos (2007), discute o conceito de lugar como aquele em que o local e o global se conectam e por onde se pode emancipar-se, ou seja, por onde se pode “ir para além” do “chão imediato” e “do céu e dos grandes espaços”, como um horizonte múltiplo de ações possíveis, na perspectiva do público:

O lugar dos processos emancipatórios é o lugar do horizonte diário, da reconstrução de relações possíveis; não é o lugar do céu e dos grandes espaços e muito menos do chão imediato; por uma razão muito simples. Estes espaços não existem – o que existe é o lugar. Olhe para a direita, e olhe para a esquerda; pense nas múltiplas conexões entre lugares que formam o seu horizonte de ação. É só isso – nada mais. [...] estamos falando do lugar onde o local e o global se conectam numa pororoca nada confortável, o lugar que habitamos e as suas possibilidades emancipatórias.

Também poderia ser compreendida, a Oficina de Dança e Expressão Corporal, como um lugar que mistura, abre, desinstitucionaliza e permite a convivência, o contato e o encontro de pessoas diferentes, em grupo heterogêneo, pela arte de dançar, uma dança “singular juntos”, em que cada um dança do seu jeito, com a sua cara, pelo modo como o seu corpo pode e quer se expressar, com o outro (ou outros) e no grupo.

Assim, torna-se um lugar que busca romper com a sutileza (ou com a explicitação) da segregação social existente nos dias de hoje e permite que pessoas descubram brechas, saídas sobre como dialogar, como aprender com os movimentos do outro, novas possibilidades de

gestos e caminhos para si, no grupo, na cidade. Um lugar criador de passagens e aberturas para uma nova humanidade, mesmo que momentaneamente, como “possibilidades emancipatórias”.

Endo (2005, p. 88) aponta a realidade de guerra que vivemos atualmente na metrópole paulistana, onde pactos e acordos estabelecidos entre o Estado e grande parte da sociedade determinam quem são os inimigos da cidade a ser combatidos e eliminados, postulando o bem-estar de poucos em prol do mal-estar da maioria, “criando uma pequena zona de prosperidade que se alimenta da degradação que a rodeia”,

definindo e consolidando o expurgo de parte da população para fora dos muros da cidade e expondo seus corpos aos desmandos [...] os que participam desse alijamento, invariavelmente, colocam-se do lado de cá da fronteira que demarca as zonas de exclusão e inclusão, a fim de serem reconhecidos como cidadãos. São fronteiras muito tênues, frequentemente arbitrárias, mas sustentadas a fim de auxiliar todos a permanecerem do lado de dentro destas bordas e demarcações, o que implica resguardar o direito ao lugar. Ser cidadão aparece, muitas vezes, como um privilégio, um outro emblema discriminatório e uma maneira de, mais uma vez, privatizar o que é público. (ENDO, 2005, p. 88).

Um lugar é aquele que confronta, que se faz e se refaz cotidianamente nos embates e nas disputas travadas e pactuadas nas fronteiras e nos espaços sociais da cidade.

Como ressalta Endo, na atualidade privatizada e privatizante das relações e do uso dos espaços, observamos “o desejo de apaziguamento absoluto, calcado sobre fantasias de homogeneidades perfeitas e acabadas”. Desejo social de convivência possível é traduzido “pelos esforços na defesa e na construção de ilhotas de excelência, cuja menor partícula é o corpo”, que transita entre iguais, pela camada homogênea, enclausurando-se e instaurando processos de “oclusão da cidade como lugar de convívio e partilha. É [...] nesse sentido que a linguagem tende à esterilidade; desnecessária, já que entre si e o idêntico não há o que se dizer que já não se saiba.” (ENDO, 2005, p. 88).

Ao pensarmos no impacto dos corpos diferentes e de diferentes lugares *okupando* os espaços públicos, transitando pela cidade, expressando artisticamente possibilidades distintas de produção de gestos e propondo estéticas que questionam política e eticamente os automatismos e padrões impostos cotidianamente, nos deparamos com um campo de embate político das questões sociais e historicamente construídas e naturalizadas nos corpos e nas vidas dos sujeitos da atualidade. Nas palavras de Benjamin: “A ideia de um progresso da humanidade na história é inseparável da ideia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da ideia do progresso tem como pressuposto a crítica da ideia dessa marcha.” (1994, p. 229).

O caminhar/transitar pelos espaços e os tempos cheios, ocupados, *okupados*, mexidos, revirados e vivenciados singularmente no coletivo heterogêneo da Oficina de Dança e Expressão Corporal, foi o movimento propulsor da reflexão sobre a ideia de lugar-ponte. Foi, nesse mesmo impulso, que nos encontramos com Espinosa, Deleuze e Guattari e por onde abrimos o diálogo antropofágico que parte do conceito de “lugar” de Peter Spink e transita pelo de “máquina de guerra” de Deleuze e Guattari, como discutiremos a seguir.

Fazer passagens, ir e voltar, entrar e sair, ficar limpo e sujo, afastar-se e aproximar-se, estar só e estar com o outro, perfumar-se e feder, ser múltiplo e uno. A ponte pode ser pensada como o próprio movimento.

A possibilidade de se movimentar permite a construção de pontes para viver, pontes para passar e ir para além de um lado ou do outro, de um oposto ou de outro, compor novas conexões.

A ponte permite a experimentação, permite construir algo para além dela, que não sabemos o que é, mas é o novo que não está nem cá, nem lá, mas sim para além da ponte e além de nós, pelo contato com o outro, com ou sem a membrana do vidro – produtor de encontro.

Pelo trânsito, pela criação de passagens de um âmbito a outro, rompemos com as cisões e fazemos novas sínteses, para além dos lados, para uma nova possibilidade ou novas possibilidades de existência.

Assim, trazemos Deleuze e Guattari (2008) para nossas reflexões buscando ajuda para construir um diálogo e um “caminhar conceitual” sobre o lugar-ponte. Pensamos que o lugar-ponte é produzido nos encontros do grupo da Oficina de Dança a partir de um intento de resistir, de *okupar*, de alisar uma terra estriada e esburacada para poder existir, para produzir território, lugar, terra para pisar; como apontam os autores, “a terra faz valer seus espaços lisos que vivem e que cavam seu caminho para uma nova terra.” (DELEUZE e GUATTARI, 2008, p. 119-110).

Pensamos que cavar caminhos para uma nova terra, alisando-a, é o que fazemos ali na Oficina de Dança e Expressão Corporal, pelo corpo, movendo-nos “singularmente” (ESPINOSA, 2009) e, ao cavá-los, fazemos pontes, abrimos janelas, portas e caminhos sem saber onde darão, afinal, como canta Lenine (1997) “a ponte não é para ir nem para voltar, a ponte é somente para atravessar, flutuar sobre as águas desse momento.” É o presente para além do passado ou do futuro, é o caminho, é o novo. É o caminhar pelas tentativas de fazer valer os espaços lisos da terra.

O espaço liso é justamente o do menor desvio: por isso, só possui homogeneidade entre pontos infinitamente próximos, e a conexão das vizinhanças se faz independentemente de qualquer via determinada. É um espaço de contato, de pequenas ações de contato, tátil ou manual, mais do que visual, como era o caso do espaço estriado de Euclides. O espaço liso é um campo sem condutos nem canais. Um campo, um espaço liso heterogêneo, esposa um tipo muito particular de multiplicidades: as multiplicidades não métricas, acentradas, rizomáticas, que ocupam o espaço “sem medi-lo”, e que só se pode explorar “avançando progressivamente”. Não respondem à condição visual de poderem ser observadas desde um ponto do espaço exterior a elas: por exemplo, o sistema dos sons, ou mesmo das cores, por oposição ao espaço euclidiano. [...] Nesse espaço, a matéria-fluxo já não é recortável em fatias paralelas, e o movimento não se deixa mais cercar em relações biunívocas entre pontos. (DELEUZE e GUATTARI, 2008, p. 38-39).

Para os autores, há o espaço estriado, que, diferentemente do liso, é “definido pelas exigências de uma visão distanciada: constância de orientação, invariância da distância por troca de referenciais de inércia, junção por imersão em um meio ambiente, constituição de uma perspectiva central.” (DELEUZE e GUATTARI, 2008, p. 205).

Os espaços lisos e os estriados se configuram pelas formas em que permitem – ou não – a criação e a vivência de movimentos de passagens pelas dimensões “opostas”. Para os autores, o espaço liso permite as passagens e regula a separação e a mistura dos modelos:

[...] a oposição qualitativa gravidade-celeridade, pesado-leve, lento-rápido, desempenha não o papel de uma determinação científica quantificável, mas de uma condição coextensiva à ciência, e que regula a um só tempo a separação e a mistura dos dois modelos, sua eventual penetração, a dominação de um ou do outro, sua alternativa. (DELEUZE e GUATTARI, 2008, p. 39).

O espaço liso também permite passagens e pontes pelo contato: “o espaço liso reconquista as propriedades de contato que já não lhe permitem ser homogêneo e estriado.” (Ibid., 2008, p. 40). O contato dado pelos encontros múltiplos alisa o espaço pela heterogeneidade de sua superfície.

O nomadismo, para os autores, é constituinte do espaço liso: “existe como a integração local que vai de uma parte à outra [...] na sucessão infinita das junções e das mudanças de direção. É um absoluto que se confunde com o próprio devir ou com o processo.” (p. 205). Desse modo, podemos pensar que, ao mudarmos de lugar, ao caminharmos, ao movimentarmos-nos, somos novos.

Talvez, a atuação que temos na Oficina de Dança e Expressão Corporal se situe no âmbito da ciência do espaço liso e nômade, que se faz itinerantemente, ambulantemente, pela

experimentação e pelo risco da criação e não pela reprodução. Fazemos e nos deixamos levar pelos fluxos e pelas conexões territorializadas e desterritorializadas continuamente.

Mas seguir é coisa diferente do ideal de reprodução. Não melhor, porém outra coisa. Somos de fato forçados a seguir quando estamos à procura das “singularidades” de uma matéria ou, de preferência, de um material, e não tentando descobrir uma forma; quando escapamos à força gravitacional para entrar num campo de celeridade; quando paramos de contemplar o escoamento de um fluxo laminar com direção determinada, e somos arrastados por um fluxo turbilhonar; quando nos engajamos na variação contínua das variáveis, em vez de extrair dela constantes, etc. E não é em absoluto o mesmo sentido da Terra: segundo o modelo legal, não paramos de nos reterritorializar num ponto de vista, num domínio, segundo um conjunto de relações constantes; mas, segundo o modelo ambulante, é o processo de desterritorialização que constitui e estende o próprio território. [...] Há ciências ambulantes, itinerantes, que consistem em seguir um fluxo num campo de vetores no qual singularidades se distribuem como outros tantos “acidentes” (problemas). (DELEUZE e GUATTARI, 2008, p. 40).

Desse modo, podemos refletir se, no percurso das movimentações da Oficina de Dança e de seus participantes, a partir desses acidentes, mudamos de lugar, nos reposicionamos e assim, por meio da construção de um espaço liso de encontros e de passagens, por meio de uma ciência da não reprodução, sem medição, pelas experimentações livres, pelos afetos, nos arriscamos, criamos as conexões no caminhar, no processo, no devir da Oficina de Dança; talvez, possamos até pensar se são experiências nômades, variáveis e variadas, constituídas nas e pelas diferenças, como o “absoluto das passagens”. (DELEUZE e GUATTARI, 2008, p. 206).

Por isso, nessa ciência, a desterritorialização implica numa reterritorialização no aparelho dos conceitos. Sem esse aparelho categórico, apodítico, as operações diferenciais seriam sujeitadas a seguir a evolução de um fenômeno; bem mais, ao realizar as experimentações ao ar livre, as construções diretamente sobre o solo, jamais se disporia de coordenadas capazes de as erigir em modelos estáveis. (DELEUZE e GUATTARI, 2008, p. 42).

Assim, como aponta Deleuze, quando nos desterritorializamos permitimos que o novo surja e, ao nos reterritorializarmos, somos diferentes e em um movimento contínuo de produção de subjetividade.

Teixeira¹⁰ traz à luz a ideia de que o lugar-ponte não estaria no “entre”, mas no “para além de”. Foi, a partir dessa contribuição, que fomos buscar o diálogo com Deleuze e Guattari (2008), e, assim, pensar a construção do conceito de lugar-ponte como um espaço de deslocamento liso, nômade, que não se situa no meio, no intervalo, no “entre”, para ligar

¹⁰ Esta contribuição foi dada pelo Prof. Dr. Ricardo Teixeira durante o exame de qualificação desta tese, em agosto de 2012.

partes opostas, mas sim para construir uma nova possibilidade de viver para além das dimensões opostas, sem necessariamente ligá-las, pelo movimento presente e constante de fazer novas conexões.

O conceito de lugar-ponte, na perspectiva de Deleuze e Guattari, não se situa no “entre”, mas sim no “para além de”; a ponte seria o trânsito, o caminhar, seria o próprio movimento de experimentar e criar o novo, seria o próprio devir. Não há representação, há variação contínua. Sou eu e somos nós nos movimentando continuamente pela *okupação* e criação de um lugar com “a nossa cara”, criando conexões e expressões que nos conduzem para além de nós e para além da ponte.

[...] um tal sistema retilíneo ou unilinear (seja qual for o número de linhas) exprime as condições formais sob as quais um espaço é estriado, e a linha constitui um contorno. Uma tal linha é representativa em si, formalmente, mesmo se ela nada representa. Ao contrário, uma linha que nada delimita, que já não cerca contorno algum, que já não vai de um ponto a outro, mas que passa entre os pontos, que não para de declinar da horizontal e da vertical, de desviar da diagonal mudando constantemente de direção – esta linha mutante sem fora nem dentro, sem forma nem fundo, sem começo nem fim, tão viva quanto uma variação contínua, é verdadeiramente uma linha abstrata, e descreve um espaço liso. Não é inexpressiva. É verdade, contudo, que não constitui qualquer forma de expressão estática e simétrica, fundada numa ressonância dos traços materiais de expressão que se deslocam com ela, e cujo efeito se multiplica pouco a pouco. É nesse sentido que [...] a linha nômade joga com a abstração: tem a potência da expressão e não a forma, tem a repetição como potência e não a simetria como forma. Com efeito, é graças à simetria que os sistemas retilíneos limitam a repetição, impedindo sua progressão infinita, e mantêm a dominação orgânica de um ponto central e de linhas radiadas, como nas figuras refletidas ou estelares. Mas, desencadear a potência da repetição como uma força maquinica que multiplica seu efeito e persegue um movimento infinito é próprio da ação livre, que procede por defasagem, descentramento, ou ao menos por movimento periférico: um politetismo defasado, mais do que um antitetismo simétrico. Não se deve, pois, confundir os traços de expressão que descrevem um espaço liso, e que se conectam a uma matéria-fluxo, com as estrias que convertem o espaço, dele fazendo uma forma de expressão que esquadrinha a matéria e organiza. (DELEUZE e GUATTARI, 2008, p. 211).

Desse modo, a ideia de lugar-ponte poderia ser compreendida como o movimento contínuo, repetitivo de ações livres, de deslocamento no espaço, alisando-o de forma nômade, para produzir expressão e multiplicar movimentos de perserveração da vida e da existência humana (ESPINOSA, 2009), tornando-se um lugar comum, de força de luta, de força maquinica de guerra e de resistência. Guerra, não porque luta verdadeiramente ou porque atua de forma violenta, mas, sim, porque resiste e, de forma política e ética, produz movimentos e abre passagens por meio de uma estética da inclusão, com movimentos sem

forma, mas com expressão singular. Uma luta pelo afeto como valor que produz subjetividade e território.

Poderíamos, então, arriscarmo-nos a definir a ideia de lugar-ponte como o movimento de *okupação* coletiva contínua pelo deslocamento no espaço liso, produzindo expressões múltiplas e infinitas, pela repetição itinerante e nômade de ações livres, para além das dimensões fragmentadas e cindidas da vida, criando novas possibilidades de perserverar na existência humana e de criar terra para habitar.

Seríamos dualistas se deixássemos de assinalar que o movimento contínuo de cavar a terra, para tornar o espaço liso, muitas vezes se estria e, nessa ponte, nos fazemos mais fortes para seguirmos cavando caminhos para uma nova terra. “Máquinas de guerra se constituem contra os aparelhos que se apropriam da máquina, e que fazem da guerra sua ocupação e seu objeto: elas exalam conexões em face da grande conjunção dos aparelhos de captura ou de dominação.” (DELEUZE e GUATTARI, 2008, p. 110).

Assim, abre-se a possibilidade de pensarmos que a ponte vai se fazendo pelos movimentos que percorremos pelos espaços estriados e lisos da vida e da Oficina de Dança. O lugar-ponte é vivo e permite o (e é o próprio) movimento de seu devir no processo de abrir passagens e de transitar de um lado ao outro.

Podemos pensar também a ideia de que a ponte permite o acontecer pela criação alisada de um plano de consistência, o qual sustenta a própria ponte e o seu devir, o acontecer, que está para além da ponte.

O plano de consistência ou de composição, para Deleuze e Guattari (2008, p. 222-223),

[...] se opõe ao plano de organização e de desenvolvimento. A organização e o desenvolvimento dizem respeito à forma, e formação de substância ou de sujeito. Mas o plano de consistência ignora a substância e a forma: as hecceidades que se inscrevem nesse plano, são precisamente modos de individuação que não procedem pela forma nem pelo sujeito. O plano consiste, abstratamente mas de modo real, nas relações de velocidade e de lentidão entre elementos não formados, e nas composições de afectos intensivos correspondentes (“longitude” e “latitude” do plano). [...] a consistência reúne concretamente os heterogêneos, os disparates enquanto tais: garante a consolidação de conjuntos vagos, isto é, das multiplicidades do tipo rizoma. Com efeito, procedendo por consolidação, a consistência necessariamente age no meio, pelo meio, e se opõe a todo plano de princípio ou de finalidade. [...] Nesse plano de consistência se inscrevem: as hecceidades, acontecimentos, transformações incorporais apreendidas por si mesmas; as essências nômades ou vagas, e contudo rigorosas; os continuuns de intensidade ou variações contínuas, que extravasam as constantes e as variáveis; os devires, que não possuem termo nem sujeito, mas arrastam um e outro a zonas de vizinhança ou de indecidibilidade; os espaços lisos, que se compõem através do espaço estriado. Diríamos, a cada vez, que um corpo

sem órgãos, corpos sem órgãos (platôs) intervêm: para a individuação por hecceidade, para a produção de intensidades a partir de um grau zero, para a matéria da variação, para o meio do devir ou da transformação, para o alisamento do espaço. Poderosa vida não orgânica que escapa dos estratos, atravessa os agenciamentos, e traça uma linha abstrata sem contorno, linha da arte nômade e da metalurgia itinerante.

Dessa forma, o lugar-ponte, de acordo com os autores, permitiria o traço do plano de consistência, sustentando o “acontecer”, que emerge pelos encontros intensivos dos corpos sem órgãos em movimento no espaço, que se alisa e é alisado pelos modos de conexões criados continuamente, na busca pela potencialização da vida, por uma nova terra para habitar, juntos e singularmente.

É o plano de consistência que constitui os corpos sem órgãos, ou são os corpos sem órgãos que compõem o plano? O Corpo sem Órgãos e o Plano são a mesma coisa? De qualquer maneira, o que compõe e o composto têm a mesma potência: a linha não tem dimensão superior ao ponto, a superfície não tem dimensão superior à linha, nem o volume dimensão fracionaria, anexato, ou que não para de crescer ou de decrescer com as partes. O plano opera a secção em multiplicidades de dimensões variáveis. A questão, portanto, é o modo de conexão entre as diversas partes do plano: em que medida os corpos sem órgãos se compõem juntos? E como se prolongam os contínuos de intensidade? Em que ordem as séries de transformações se fazem? [...] Com efeito, o plano, isto é, o modo de conexão, proporciona a maneira de eliminar os corpos vazios e cancerosos que rivalizam com os corpos sem órgãos; de rejeitar as superfícies homogêneas que recobrem o espaço liso; de neutralizar as linhas de morte e de destruição que desviam a linha de fuga. Só é retido e conservado, portanto criado, só tem consistência, *aquilo que aumenta o número de conexões* a cada nível da divisão ou da composição, por conseguinte, tanto na ordem decrescente como na crescente. (DELEUZE e GUATTARI, 2008, p. 223-224, grifos dos autores).

Para Deleuze e Guattari (2008), é no processo contínuo de ampliar conexões, que estabelecemos uma relação com a terra de desterritorialização e de reterritorialização. A função da desterritorialização é operar uma linha de fuga, agitar o território pelas suas multiplicidades presentes, que fazem convergir velocidades e movimentos distintos e que participam a um só tempo de formas diversas: “D é o movimento pelo qual ‘se’ abandona o território. É a operação da linha de fuga [...]” (p. 224). A terra desterritorializada é a própria terra, é a criadora da terra: “uma nova terra, um universo, e já não só uma reterritorialização.” (p. 225). Já a reterritorialização, para os autores, não seria retornar à mesma terra desterritorializada anteriormente, ou ao mesmo território, “mas essas relações diferenciais interiores à própria D, essa multiplicidade interior à linha de fuga”¹¹. (p. 235).

¹¹ “D”, para os autores, é o movimento da desterritorialização; a operação da linha de fuga pela qual se abandona o território.

Assim, o movimento permite a desterritorialização da terra e sua reterritorialização pela multiplicidade de linhas de fuga ali presentes. Talvez, as linhas de fuga possam funcionar como pontes, como conexões múltiplas que, em movimento, produzem o novo, criam terra, um plano de consistência.

Ao nos movermos, produzimos encontros e potencializamos a vida; cavamos uma terra nova para transitar, fazemos um lugar-ponte para caminhar e com essa abertura para a experimentação, pela expressão livre e pelo conteúdo proposto, alisamos o espaço, criamos uma linha que, nas palavras de Deleuze e Guattari,

[...] já não faz mais contorno, e passa *entre* as coisas, *entre* os pontos. [...] Traça um plano que não tem mais dimensões do que aquilo que o percorre; por isso, a multiplicidade que constitui não está subordinada ao Uno, mas ganha consistência em si mesma. São multiplicidades de massas ou de maltas, não de classes; multiplicidades anômalas e nômade e não mais normais e legais; multiplicidades de devir, ou de transformações, e já não de elementos numeráveis e relações ordenadas; conjuntos vagos, e não mais exatos, etc. Do ponto de vista do *pathos*, é a psicose e sobretudo a esquizofrenia que exprimem essas multiplicidades. Do ponto de vista da pragmática, é a bruxaria que as maneja. Do ponto de vista da teoria, o estatuto das multiplicidades é correlativo ao dos espaços e inversamente: é que os espaços lisos do tipo deserto, estepe ou mar, não são desprovidos de povo ou despovoados, mas povoados por multiplicidades de segunda espécie. (2008, p. 220-221, grifos dos autores).

E nessas passagens por um polo e outro, dançando, vamos fazendo pontes: sujeito-grupo, cantantes-dançantes, música-dança, arte-ciência, rua-teatro, público-privado, formal-informal, coreografia-improvisação, alma-pele, perto-longe, dentro-fora, inclusão-exclusão, limitação-potencialidade, guiar-soltar, multiplicidade-uno, vazio-cheio, ordenação-bagunça, ética-política-estética, loucura-normalidade, limpo-sujo, corpo orgânico-corpo sem órgãos, liso-estriado, intensidade-forma, traçando linhas de fuga, resistindo, *okupando* e mudando.

Por meio das palavras de Deleuze (2010, p. 187), podemos compreender o conceito de lugar-ponte como o espaço-tempo-corpo onde “os processos são os devires, e estes não se julgam pelo resultado que os findaria, mas pela qualidade dos seus cursos e pela potência de sua continuação.”

Assim, sendo a ponte o caminho para além dos polos cindidos e separados presentes na lógica capitalista, podemos pensar na hipótese de que o lugar-ponte da Oficina de Dança acontece porque rasga, abre, esgarça, negocia, disputa, *okupa* e luta com movimentos artísticos e singulares de dança, que provocam aberturas e criam passagens e produzem pontes para um novo devir, em um novo território para habitar, continuamente.

Portanto, apresentaremos a seguir reflexões sobre o que compreendemos por arte e expressão, visando subsidiar a hipótese de a Oficina de Dança produzir um lugar-ponte.

2.1 Expressão e arte: estética, ética e política

É difícil para nós entender cabalmente a dor tão profunda que há na loucura; um sofrimento que supera o homem, que o comove até graus infinitos. E, creio que esse sofrimento seja um caminho para a vida. A arte, por sua vez, é uma ação de amor, um deslumbrante vínculo que se estabelece entre os homens. (PICHÓN-RIVIÈRE, 2010, p.147, tradução nossa).

A arte potencialmente política, a que nos referimos neste estudo, e que produzimos na Oficina de Dança e Expressão Corporal, é aquela que provoca, que adentra nas tensões e nos jogos de forças presentes nos processos de criação artística e de criação subjetiva.

Atualmente, de acordo com Rolnik (2010, p.19), a arte que se produz é sinônimo de consumo e se realiza para o mercado capitalista; é “estripada de sua vitalidade político-poética”, trazendo em si uma força de criação voltada para “recompor um território de fácil reconhecimento, na ilusão de silenciar as turbulências provocadas pela existência do outro”, de tal modo que se configura como uma força artística que se ajusta à mobilidade acrítica, requisitada pelo capitalismo.

Ainda de acordo com a autora (2010, p. 19, 21), esta arte descreve uma política de criação que deixa de incorporar “os efeitos disruptivos da existência viva do outro na invenção do presente”. É uma arte que denega as turbulências, a experiência, as tensões e as impossibilidades que “a sociedade globalizada implica singularmente em cada contexto e em cada momento”. É uma potência política de criação artística que está canalizada para o mercado, uma arte “capturada”. (DELEUZE e GUATTARI, 2008).

Com a tarefa de reativar a vitalidade poético-política da arte, interrompida pelo capitalismo cultural, tentamos travar uma luta, na Oficina de Dança e Expressão Corporal, para conseguirmos criar uma resistência a esta potência política de arte “capturada”, controlada, para o mercado e para a manutenção da ordem da produção do capital.¹²

¹² Vale afirmar, aqui, que inicialmente, a Oficina de Dança tentou enquadrar-se em uma estética padrão do capitalismo cultural posto no campo da dança (e este paradoxo ainda aparece nas discussões do grupo – que arte fazemos e para quem? – mas, ao longo dos processos reflexivos e das experiências vivenciadas no percurso da Oficina, tentamos resistir e criar pontes da arte à política, de forma a romper com esta lógica da indústria cultural e produzir algo novo, menos burocrático e cristalizado, de acordo com os princípios da Oficina. Estas reflexões sobre qual arte fazemos surgiram quando ainda nem existia a Oficina de Dança e nos incomodavam, nas apresentações do Coral Cênico Cidadãos Cantantes, os choros emocionados, de pena ou admiração, dos espectadores com relação aos “loucos” em cena ou com a própria quebra de paradigmas que viviam ao assistir aos espetáculos produzidos naqueles momentos. Esta discussão será tratada mais adiante, no Capítulo 4.

Rolnik (2010, p. 21) dá pistas para o modo como podemos fazer para produzir arte que dê corpo às mutações do presente, para inventar possibilidades e abrir passagens para uma subjetividade nova:

[...] paralelamente e a contrapelo deste *mainstream*, agitam-se outras forças que, de diferentes maneiras, trabalham na construção de cartografias a partir das tensões da experiência contemporânea e não de sua denegação. Através delas, afirma-se o poder poético da arte: dar corpo às mutações sensíveis do presente. Torná-las apreensíveis participa da abertura de possíveis na existência individual e coletiva – linhas de fuga de modos de vida estéreis que não sustentam coisa alguma a não ser a produção de capital. Não será precisamente a potência política própria da arte?

A autora (2010, p. 15) compreende a produção de uma potência política de criação artística pela micropolítica antropofágica, que acontece por meio de um ritual que “evoca e reitera a alteridade ao inscrevê-la na memória do corpo” de modo a produzir uma “devoração” e uma elaboração “crítica e irreverente” da “existência de uma incontornável alteridade em nós mesmos [...] múltipla e variável”, presente no “caos”, na “nossa fragilidade”, nos “colapsos de sentido” da vida/morte.

Produzir uma arte política, de acordo com Rolnik (2010, p.18), implica criar um campo de resistência e de posicionamento no paradoxo extensivo-intensivo dos planos, em uma dinâmica de tensionamento dos territórios em curso: “de um lado o plano extensivo com seu mapa de formas e representações vigentes e sua relativa estabilidade e, de outro, o lado intensivo e as forças do mundo que não param de afetar nossos corpos, redesenhando o diagrama de nossa textura sensível.” Neste jogo, há uma crise que agita os parâmetros de orientação do presente, movendo os sentidos e convidando o trabalho do pensamento e da criação em meio ao caos.

Criar a partir do mergulho no caos para dar corpo de imagens, palavras ou gestos às sensações que pedem passagem, participa da tomada de consistência de uma cartografia de si e do mundo que traz as marcas da alteridade. Um processo complexo e sutil que requer um longo trabalho. (ROLNIK, 2010, p. 18).

Assim, a partir do diálogo com Rolnik (2010), compreendemos a arte como um processo de criação que implica o risco de mergulhar no caos, no desconhecido, no âmbito dos encontros intensivos com a alteridade, experimentando caminhos de morte e de vida, no exercício de permitir a chegada do novo.

A contemporaneidade, para Rolnik (2002), extrai dos sujeitos, no capitalismo, a sua máxima rentabilidade e suga toda a sua força de invenção, “cafetinando-a” e fazendo um uso perverso dela para manter e aumentar a acumulação da mais-valia, negando sua origem como

força de invenção, como força de resistência, engolindo e separando a força de invenção da força de resistência que a criou, promovendo assim sua alienação pela separação da força de invenção e da força de resistência.

Força de invenção turbinada e liberada de sua associação com a resistência, de um lado, e de outro, tensão agravada, no contexto de uma abordagem da alteridade do mundo dissociada de sua apreensão como matéria-força pelo corpo-vibrátil: estes são os dois vetores que definem o modo de subjetivação do capitalismo em sua atualidade. (ROLNIK, 2002, p. 81).

Toda a potência de invenção aumentada e liberada de sua associação com a resistência política, somada à criação de territórios adequados para cada nova esfera que se inventa para a manutenção da lógica do capital, atua homogeneizando os sujeitos para que se organizem para aumentar a produção da mais-valia, disputem para ocupar o território da adequação ao luxo e ao consumo. Fora desse território, há exclusão e risco de morte, há tratamento indigno e humilhação, é o território da inadequação e do lixo.

E assim, a tensão e a dissociação presentes na atualidade – de não cair nem para um lado nem para o outro – nos colocam no lugar do medo como o comandante da vida.

Mas, Sueli Rolnik, em diálogo com Toni Negri (2002, p. 82), ensina que “se o capitalismo contemporâneo atizou a força da invenção para cafetiná-la, em seu avesso, a mobilização dessa força no conjunto da vida social criou as condições para um poder de resistência da vida como potência de variação, considerando a ambiguidade constitutiva do capitalismo, seu ponto vulnerável. Pela brecha dessa vulnerabilidade vem se avolumando a construção de outras cenas, regidas por outros princípios.”

Como desobstruir o acesso ao corpo vibrátil e religar o poder de criação ao poder de resistência, liberando-o de seu cafetão? Pergunta e responde Sueli Rolnik (2002): pela mistura da arte com a política, pela afetação de uma sobre a outra, em que as fronteiras entre as forças de criação da arte e de resistência política se tornam indiscerníveis.

Desse modo, podemos pensar que na Oficina de Dança fazemos essa ponte da resistência política à arte, ao inventarmos um outro estar junto pelos encontros intensivos/extensivos de corpos em movimentos expressivos e singulares heterogêneos e de alteridade, na busca da produção de pontes da exclusão/inclusão, do luxo/lixo. Mas, é preciso também ressaltar que a ponte considera o próprio caminhar e os paradoxos presentes nela; assim, o lixo está na oficina, bem como o luxo, do mesmo modo como a exclusão e a inclusão fazem parte de polos entre os quais transitamos para poder ir além deles e construir novos devires.

Ao criar, abrimos passagens para uma nova composição de forças, adentramos na tensão e nas brechas por onde se esgarça o tecido da vida social contemporânea. Buscamos, pela arte, a inserção sutil, amparada na mobilização do desejo de exposição ao outro. E corremos o risco dessa exposição, em vez da opção mais protegida pela garantia de uma relação politicamente correta, que confina o outro numa representação e protege a subjetividade do risco da contaminação afetiva.

A criação artística “consiste em atualizar sensações, trazê-las para o visível e o dizível, produzir sentido pela sensação, que é a presença viva no corpo das forças da alteridade do mundo e que pedem passagem e levam à falência as formas de existência em vigência” na contemporaneidade capitalista (ROLNIK, 2002, p. 85).

Desse modo, nessa prática artística, a obra de arte consiste em inventar “dispositivos espaço-temporais de um outro estar-junto” (RANCIÈRE, 2002), pela arte mobilizada pelas forças da criação e da resistência, vibráteis, intensivas, dos sujeitos e não pela representação de si. Nas palavras de Sueli Rolnik (2002, p. 87):

A presença viva desta atitude encarnada numa prática artística tem poder de contaminação e propagação nos meios nos quais ela se insere, direta ou indiretamente. Já mobilizada neste meio como por toda parte, a força de criação, ao ser autorizada a reconectar-se com o mundo como matéria-força e a exercer-se associada à potência de resistência, ganha uma oportunidade para libertar-se de seu destino perverso que lhe destitui do poder de inventar cartografias singulares que atualizem as mutações em curso nas sensações. A obra propriamente dita é esse acontecimento.

O sujeito, no encontro com a alteridade, no corpo grupal, pela criação artística e política, pode dizer de - e ser visto em - sua intensidade e singularidade, para que cada um possa existir como único e importante, independentemente de sua representatividade no mundo como subjetividade luxo ou subjetividade lixo.

Desse modo, ao rompermos com a lógica da representatividade, abrimos passagens para um olhar sobre a saúde como a possibilidade de criar novas aberturas para existir, para perseverar na vida, juntos, no grupo. E, então, podemos dialogar com Pichón-Rivière, que, em entrevista a Lema (2010, p. 114-115), aponta a atividade criadora como aquela que cura o sujeito pertencente a um grupo e que pode ser considerada terapêutica, porque, mesmo sem ter a tarefa de curar, atua como uma forma de comunicar e aprender: “[...] para ser grupo – terapêutico ou operativo – se requer, indispensavelmente, fazer um eixo com a criação. [...] A criação é o melhor antídoto contra a doença mental [...] a criação é a aspirina contra a possível loucura [...].”

Ainda segundo Pichón-Rivière (2010), a arte permite a cura do sujeito na medida em que dá prazer àquele que a realiza, desencadeia um maior grau de liberdade emocional e permite a produção do novo:

[...] é o triunfo da vida sobre a morte, da saúde sobre a loucura. O artista consegue superar o conflito que o paralisa e resolver, também a sua solidão, transcendendo-a. Sua obra vai produzir uma profunda interação, se abre um típico processo de comunicação, com um transmissor, um receptor e uma mensagem a traduzir. (LEMA, 2010, p.139).

Desse modo, compreendemos a arte como uma potência expressiva e criadora de vida (que pode curar) e que acontece quando estamos em grupo e podemos aumentar a nossa potência de alegria (ESPINOSA, 2010). Ao afetamos o outro e por ele sermos afetados, nos constituímos como sujeitos pelas experimentações dadas nos encontros com a alteridade, movimentando-nos, compondo possibilidades de criação, de estética, de um corpo comum. Nas palavras de Hardt (1996, p. 155, 156, 157):

Essa experiência da alegria é a faísca que põe em movimento a progressão ética. [...] O processo se inicia com a experiência da alegria. Esse encontro casual com um corpo compatível nos permite, ou nos induz, a reconhecer uma relação comum, a formar uma noção comum. [...] A noção comum é o conjunto de duas relações componíveis para criar uma relação nova e mais potente, um corpo novo e mais potente.

Hardt (1996, p. 181), ao dialogar com Deleuze, expõe a concepção espinosana do ser como “uma estrutura híbrida constituída pela prática da alegria” e compreende a alegria como a própria prática ética, que somente se realiza em sua “força construtiva plena” pela constituição prática do ser. “Quando a noção comum envolve a causa de um encontro alegre e assim torna tal encontro adequado, está realizando uma nova incisão no ser, construindo um novo agenciamento de sua estrutura.”

Assim, podemos pensar que a prática da alegria se dá pela afirmação da criatividade e da atividade do ser, que se constitui e cria seu devir pela potência da alegria, que, de acordo com Hardt (1996, p. 179), “é propriamente o momento que cria o ser do porvir”.

Dessa forma, podemos considerar que a expressão da potência¹³ do ser, pela perspectiva ética espinosana, é o processo de criação e de produção ativa do próprio ser, que pode produzir saúde e cura.

¹³ Potência aqui pode ser entendida em diálogo com Hardt (1996, p.179-180), quando afirma: “Em Nietzsche, Deleuze identifica uma distinção entre duas qualidades de poder, a ativa e a reativa, quer dizer, potência ligada àquilo que pode fazer e poder separado do que pode fazer. Em Espinosa essa mesma distinção recebe uma definição mais rica com respeito ao adequado e ao inadequado. O adequado é aquilo que expressa (ou envolve ou compreende) a sua causa; o inadequado é mudo. Como o ativo, o adequado articula-se à frente com aquilo que pode fazer: mas também se articula retroativamente com a sua genealogia interna de afetos, a genealogia de sua própria produção. O adequado dá total visibilidade tanto à produtividade quanto à produtibilidade do ser.

“Nenhuma criação existe sem experiência” dizem Deleuze e Guattari (2010, p. 152); para criar, faz-se necessário mergulhar na experiência, naquilo que excede os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido. É preciso fazer pontes.

O artista, para os autores (2010, p. 153), “é um vidente, alguém que se torna.” E, assim o faz no exercício de “liberar a vida lá onde ela é prisioneira, ou de tentar fazê-lo num combate incerto”. O artista trava essa luta por meio do que os autores chamam de um “atletismo afetivo”, não orgânico ou muscular, mas “do devir que revela somente forças que não são as suas”. Porque os artistas “viram na vida algo de grande demais para qualquer um, de grande demais para eles, e que pôs neles a marca discreta da morte.”

Portanto, a criação, pela experiência de mergulhar no âmbito intensivo das afecções, das sensações e percepções, permite que o artista faça a recriação dos pântanos primitivos da vida, invente afetos não conhecidos ou desconhecidos e os faça vir à luz do dia, como o devir de seus personagens. Nas palavras de Deleuze e Guattari (2010, p. 207): “o artista é mostrador de afetos, inventor de afetos, criador de afetos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformarmos com eles, ele nos apanha no composto.” Composto este, para os autores, que desfaz a “tríplice organização das percepções, afecções e opiniões” substituindo-a por “um monumento composto de perceptos, de afetos e de blocos de sensações que fazem as vezes da linguagem”. (2010, p. 208).

Para os autores (2010, p. 209, 210), esse monumento de percepções, afetos e sensações funciona em devir; traz figuras estéticas como “paisagens e rostos, visões e devires” por meio de “sensações de conceitos” pelo devir sensível, ou seja, o ato pelo qual alguém não para de devir-outro continuando a ser o que é, e, por meio de “conceitos de sensações”, pelo devir-conceitual, o ato pelo qual o acontecimento comum permite a heterogeneidade numa forma absoluta e a alteridade empenhada numa forma de expressão. Essa arte monumental encarna, incorpora o acontecimento e “dá-lhe um corpo, uma vida, um universo”. Cria possíveis, universos possíveis encarnados, ao mesmo tempo em que é agarrado por um conjunto de impossibilidades.

Sobre a carne, Deleuze e Guattari (2010, p. 211, 212) indicam que ela, em si, não é a sensação; o que constitui a sensação é o devir, a casa

[...] que monta sob as praias de encarnado, no nu mais gracioso, mais delicado, como a presença de um animal descarnado, de um fruto

Essa é a relação crucial que abre campo de poder para Deleuze: correspondendo à potência do ser de agir e existir está o seu poder de ser afetado. Essa potência de produtibilidade proporciona o corredor comunicante entre a ontologia e a prática.”

descascado, Vênus no espelho; ou que surge na fusão, no cozimento, no derramar de tons justapostos, como a zona de indiscernibilidade do animal e do homem. Talvez fosse um embaralhamento ou um caos, se não houvesse um segundo elemento para dar consistência à carne. A carne é apenas o termômetro de um devir. A carne é tenra demais. O segundo elemento é o osso ou a ossatura que é a casa, a armadura. O corpo desabrocha na casa.

A casa, para os autores, “participa de um devir, ela é vida, vida não orgânica das coisas, de todos os modos possíveis, é a junção dos planos de mil orientações que define a casa-sensação” (2010, p. 213) mas, a casa está no universo, ela se comunica com ele e se abre, por mais fechada que esteja, sobre um universo que se apresenta no limite, como um infinito monocromático ou um vazio colorido.

A carne, ou antes a figura, não mais é o habitante do lugar, da casa, mas o habitante de um universo que suporta a casa (devir). É como uma passagem do finito ao infinito, mas também do território à desterritorialização. É bem o momento infinito: infinitos infinitamente variados. (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 213).

Para os autores (2010, p. 217), quando conseguimos fazer casa, fazer corpo, isso possibilita a aparição de um devir novo ao fazer o território-casa emergir. “O território implica na emergência de qualidades sensíveis puras, [...] que deixam de ser unicamente funcionais e se tornam traços de expressão, tornando possível uma transformação das funções”. A essa emergência, os autores chamam de arte: quando se tratam os materiais exteriores e “as posturas e cores do corpo, nos cantos e nos gritos que marcam o território. É um jorro de traços, de cores e de sons, inseparáveis na medida em que se tornam expressivos.”

Nesse sentido, cada território, cada casa, junta suas extensões, seus muros, portas e janelas, seus espaços-tempos e suas intensidades, afetos, cantos, posturas, “formando junções interespecíficas”, polifônicas, contrapontuais, que, ao juntar planos, formam compostos de sensações, blocos, e determinam devires, misturando a arte e a natureza, constituindo um plano de composição: “da Casa ao universo. Da endossensação à exossensação. É que o território não se limita a isolar e juntar, ele abre para forças cósmicas que sobem de dentro ou que vêm de fora, e torna sensíveis seus efeitos sobre o habitante.” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 219).

E assim, a arte é compreendida pelos autores como a natureza, pois ela conjuga a casa e o universo, o território e a desterritorialização, os planos de composição finito e infinito. A arte começa com a casa e não com a carne, e se faz pela desarticulação e articulação dos planos, compondo sensações, para criar novos afetos.

Para Deleuze e Guattari, (2010, p. 227) a arte se define pela composição: “Composição, composição, eis a única definição da arte. A composição é estética, e o que não é composto não é uma obra de arte”. O plano da técnica, para os autores, precisa ser absorvido pelo plano de composição estética para tornar-se matéria expressiva, pois as sensações se realizam no material e esse material precisa ser composto no plano estético para ser arte.

Enfrentar o caos, traçar um plano sobre o caos, para os autores, é o que define os pensamentos da arte, da filosofia e da ciência. Para eles, os três pensamentos se cruzam, se entrelaçam, mas não se sintetizam ou se identificam, e sim, criam um rico tecido de correspondências entre os planos.

A arte enfrenta o caos para “criar um finito que restitua o infinito: traça um plano de composição que carrega por sua vez monumentos ou sensações compostas, sob a ação de figuras estéticas.” (Ibid., p. 233). Essa luta contra o caos travada pela arte e pelo artista para compô-lo ocorre de modo a romper com os clichês, para fazer surgir uma sensação, ou uma visão que ilumina o caos.

Dessa forma, conceituamos a arte como um movimento de territorialização e desterritorialização que traça um plano de composição e que permite as passagens das sensações na construção da casa ao universo, na luta com o caos, onde se mergulha para compor. Esse processo de fazer pontes e de compor planos permite a emergência de novos afetos e devires, que transformam o artista e o espectador ao afetar e ser afetado.

Nessa direção, compreendemos a arte como uma ação criativa de fazer do corpo sua casa e, dela, impulso para o universo, resistindo e lutando com o caos para inventar afetos e sensações, assim como expressar novos devires, abrir novas passagens pela experimentação – de fronteiras com a morte e a grandeza da vida – e pela composição de um plano comum, singular, para habitar.

Essa arte, da qual tratamos, é aquela que se dilui, se liga e se une à vida, é a compreensão da arte como vida e que se dá pela experimentação da criação, por atos espontâneos de criação, que atuam como intervenção cultural em um campo de ação que não é o sistema da arte, e sim um campo de experimentação humana, aberta às possibilidades, configurando-se “atividade coletiva que intercepta subjetividade e significação social.” (FAVARETTO, 2010, p. 24).

As experiências de criação e de invenção que definem a arte que fazemos é aquela que “incorpora a vida-arte como atividade não-repressiva, sempre política” (FAVARETTO, 2010, p. 25), que estetiza a vida, em oposição à indústria cultural capitalista e seus desdobramentos, como tentativa de potencializar a vida, a ação e a alegria.

Portanto, poderíamos investigar, a partir desses diálogos, se a Oficina de Dança seria produtora de um lugar-ponte, que se movimenta e se produz pela composição de planos – dentro-fora – pela arte e expressão dos inter, entre e intracorpos, pelos caminhos arriscados da experimentação para além da casa-universo, subjetividade-social, artista-espectador, arte-vida, natureza-arte, política-ética-estética-subjetividade, velho-novo, alegria-cura-polarização-padecimento.

Talvez seja possível pensar que as pontes produzidas pelo lugar-ponte da Oficina de Dança acontecem pelo corpo comum grupal em movimento de composição do espaço-tempo-corpo como máquina de guerra que abre passagens e caminhos de devir pela arte e pela expressão singular espinosana.

Essa reflexão também nos faz pensar na dimensão de saúde e de cura deste lugar-ponte, aqui tratado, da Oficina de Dança: como o movimento de resistência e de *okupação* dado pelo corpo comum em composição de planos, que, ao funcionar como uma máquina de guerra, produz o novo, produz aberturas para novas possibilidades de existência e potencializa a ação, permitindo a cura dos participantes ao arriscarem-se a experimentar e inventar outros jeitos de estar junto pelos encontros com a alteridade.

Capítulo 3

COMO ANDAMOS PARA FAZER O CAMINHO

Antes de apresentarmos o percurso que vem fazendo a Oficina de Dança e Expressão Corporal e levantar questões acerca do que ela produz, é importante acentuar que a experiência narrada neste trabalho é subsidiada pela proposição conceitual de cartografia discutida por Deleuze e Guattari em **Mil Platôs** (2010).

Narrar sobre os caminhos produzidos em devir e desenhar mapas a partir do movimento teórico-prático, como pesquisadora, dançarina e coordenadora da Oficina de Dança, como observadora e participante, de forma distanciada e aproximada, são os desafios postos, diante da escolha dos diálogos possíveis e, muitas vezes, “devorados”, como método de análise para este estudo.

Como poderíamos pensar na dimensão do ato de escrever uma tese, como pesquisadora, sobre uma prática criada coletivamente e que se pretendia configurar uma intervenção no mundo, na cidade, nos territórios sociais, como coordenadora e dançarina do mesmo sujeito/objeto de estudo/ação em pesquisa/prática: a Oficina de Dança e Expressão Corporal?

No percurso de reflexão acerca deste estudo, ao pensarmos sobre como contar a experiência da Oficina, nos encontramos com Walter Benjamin (1964) e o “devoramos” para dialogar sobre a perspectiva da narrativa aqui concebida.

Endo (2005, p. 92), ao dialogar com Benjamin sobre seu ensaio **O Narrador**, afirma: “O sentido da experiência radica-se sobre o corpo, sobre o seu reconhecimento e a possibilidade de, a partir deste reconhecimento, operar mudanças, intervir no próprio destino e no alheio forjando a própria história.”

Narrar a experiência, para Benjamin, é imbricar-se corporalmente com o registro do vivido pela alma, pelos olhos e pelas mãos, “não é produto exclusivo da voz”. “A antiga coordenação da alma, do olhar e da mão [...], é típica do artesão, é ela que encontramos sempre, onde quer que a arte de narrar seja praticada.” E indica “a relação entre o narrador e a sua matéria – a vida humana [...]” como sendo “ela própria uma relação artesanal.” O narrador é aquele que dialoga intimamente com sua experiência e com a alheia, ouvida e vivida ao longo de toda uma vida e “assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por assim ouvir dizer. Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la por *inteiro*. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida.” (BENJAMIN, 1994, p. 220-221).

Para Benjamim, narrar é contar a história de uma experiência marcada corporalmente – na alma, nos olhos e nas mãos –, a partir de uma dimensão da vivência individual e coletiva, a partir do que se vive e do que se ouve, do que se vê e do que se sente; é algo que acontece na dimensão da experiência.

Comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada. Uma escada que chega até o centro da terra e se perde nas nuvens – é a imagem de uma experiência coletiva, para a qual mesmo o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento. (BENJAMIN, 1994, p. 215).

Uma das características da narrativa é a presença da memória como “musa da narrativa”. A relação entre o narrador e o ouvinte “é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado” (BENJAMIN, 1994, p. 210) e é a memória que permite a conservação das coisas no tempo.

Pela narração, podemos manter a capacidade, enquanto humanos, de intercambiar experiências. Para Benjamim (1994) a vivência da 2ª Guerra Mundial desmoralizou a experiência e emudeceu os sujeitos, marcando e fragilizando os seus corpos – que são expostos às experiências do empobrecimento da capacidade de comunicação, travadas pelo campo de batalha –, antes mesmo de ultrapassar a linguagem.

Nas palavras de Endo (2005, p. 92), “[...] o ataque ao corpo é uma maneira de interromper a linguagem em seu princípio originário [...]. Violentar o corpo só atinge pleno êxito quando se alcança a dessubjetivação do sujeito, privando-o dos lugares onde ele se constitui.”

Assim, a possibilidade de narrar e de rememorar permitiria a comunicação e a restauração, no corpo e no espaço, de novas aberturas entre o passado, o presente e o futuro, entre o que ficou ou se perdeu, para ser retomado e transformado:

[...] a exigência de rememoração do passado não implica simplesmente a restauração do passado, mas também uma transformação do presente tal que, se o passado perdido aí for encontrado, ele não fique o mesmo, mas seja, ele também, retomado e transformado. (GAGNEBIN, 1999, p. 16).

Mudos, sem palavras próprias, sem história, anônimos, sem deixar pegadas ou rastros, sozinhos, sem rostos e sem túmulo, somos hoje incapazes de narrar e de lembrar, na vida na grande metrópole. “[...] a única experiência que pode ser ensinada hoje é a de sua própria impossibilidade, da interdição da partilha, da proibição da memória e dos rastros até na ausência de túmulo.” (GAGNEBIN, 1999, p. 61).

Rememorar, portanto, para Benjamin, segundo Gagnebin (2006), está na ordem de abrir-se aos buracos, às sombras, ao que foi esquecido, a “aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras [...], também significa uma atenção precisa ao presente [...] não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente.” (GAGNEBIN, 2006, p. 55).

A própria narrativa deste estudo traz, em si, o trabalho da memória, no percurso de leituras e releituras de experiências vividas no processo grupal da Oficina de Dança e Expressão Corporal, como processos de construção de subjetividades. De acordo com o que afirma Ramalho,

Esta narrativa será um trabalho de memória como reconhecimento e reconstrução do passado dessa experiência a partir de um ponto de vista, mas ancorado tanto na narratividade produzida pelos testemunhos de seus participantes, [...] como nos laços sociais e afetivos que se produzem ali e com os olhos do presente de uma história que ainda está duradoura. (RAMALHO, 2010, p. 46).

A história aqui contada, a partir dos lugares de dançarina e de coordenadora da Oficina, se faz por meio da memória que expressa experiências no grupo da Oficina de Dança e Expressão Corporal, que foram registradas em um diário de campo. A essa narrativa somam-se os depoimentos dos participantes da Oficina que se propuseram a falar sobre o que ela produz para eles e para a cidade. A memória que se expressa na narrativa e nos depoimentos nos oferece subsídios para tecer leituras e análises, bem como para criar percursos possíveis para produzir novas terras para pisar.

No caminho de pensar o que fazemos e indagar sobre o que produz a Oficina de Dança e Expressão Corporal aos seus membros e suas ressonâncias no contexto da cidade, tecemos nossa discussão, a partir, também, de testemunhos gravados de seus participantes. A voz de quem dela participa está presente nos registros de memória que compõem o diário de campo. Ao final dos encontros semanais, há sempre um momento de conversa, de elaboração da experiência do dia. Em uma delas, houve a possibilidade de gravar esse encontro, bem como a manifestação explícita, de todos os participantes presentes que quiseram dar seus depoimentos, de que seus nomes poderiam ser divulgados neste trabalho, dispensando o anonimato.

A decisão de realizar essa conversa em grupo foi tomada levando em conta o modo como o trabalho cotidiano da Oficina vem sendo conduzido, ou seja, com conversas em grupo, com vista a abrir a palavra para sua circulação e para a construção de um

conhecimento comum e conjunto sobre o que ali é produzido coletivamente, de forma singular.

Esse encontro, em que os depoimentos¹⁴ foram dados, foi realizado em clima festivo, pois, além de ser o último encontro do ano de 2013, tivemos o retorno à Oficina de um dos participantes, que vive em situação de rua, após três meses de encarceramento. A liberdade dele foi fruto, principalmente, da união e do esforço de vários participantes do grupo, mobilizados como uma força-tarefa para soltá-lo.

Talvez, o próprio ato de pensar e de narrar sobre o que produz a Oficina de Dança e construir leituras sobre ela, nos permita, ao mesmo tempo, abrir outras passagens e produzir novas possibilidades de existência e de devir para ela mesma.

Para tanto, a leitura analítica que fazemos neste estudo parte, principalmente, de um diálogo “antropofágico” com os autores Deleuze e Guattari, com o intento de compreender como e por onde as passagens se abrem e se fecham no processo do grupo, que opera pela criação artística em dança e expressão corporal, produz e é produzida, em movimento contínuo de devir, na Oficina de Dança e Expressão Corporal.

Desse modo, podemos pensar que a Oficina de Dança, como prática ética, estética e política, pode ser lida nos percursos que faz na produção de territórios/subjetivações; nessa linha, entendemos que a cartografia nos ajuda a ler as narrativas e os testemunhos a partir do conhecimento encarnado na pesquisadora de uma prática efetiva.

Passos, Kastrup e Escóssia (2009, p. 201) apontam para o método cartográfico como “um refinamento da percepção” de uma experiência presente, que pode ser compreendido como

[...] uma questão de aprendizado da sensibilidade ao campo de forças, [...] um cultivo da atenção concentrada e aberta à experiência de problematização, [...] um aprendizado da própria atenção ao presente vivo que é suscitada pela experiência da pesquisa que assume aqui uma dimensão estética – estética porque diz respeito aos processos de criação da realidade.

De acordo com Rolnik (2006, p. 232), cartografar é “realizar a vontade de expandir os afetos, de navegar com o movimento e de devorar os estrangeiros para, através das misturas, compor as cartografias que se fazem necessárias”. Assim, “o cartógrafo papa matérias de qualquer procedência. Não tem o menor racismo de frequência, linguagem ou estilo”.

O cartógrafo, diferentemente do geógrafo, não é aquele que lê um mapa representativo de um todo estático; ele desenha-o, ao mesmo tempo em que o lê, em seu movimento de criar e desmanchar mundos.

¹⁴ Os depoimentos de cada um dos participantes, na íntegra, encontram-se como apêndice.

Para compor cartografias, de acordo com Rolnik (2006, p. 23), é necessário que o cartógrafo mergulhe nas intensidades de seu tempo, esteja atento às linguagens que encontrar pelo caminho e devore aquelas que lhe parecerem possíveis para a composição cartográfica, com a tarefa de “dar língua para afetos que pedem passagem”.

As cartografias aqui elaboradas são visitas ou revisitações, pelas narrativas, de encontros e afetos vividos dentro e fora da Oficina de Dança e Expressão Corporal, de modo a mapear os processos de criação e de desmanche de territórios e de subjetividades que se constituem em movimento de devir nesse lugar.

Para que as cartografias sejam desenhadas, é necessário que o pesquisador participe, afete e seja afetado nos encontros travados no campo, interferindo, lidando e modificando-se no encontro com as forças ali presentes. É desse modo que o conhecimento é produzido, processualmente, pelos afetos presentes nos contextos que se pretende estudar, com o intuito de traçar uma leitura singular.

Elegemos a cartografia para elaborarmos as leituras analíticas deste estudo, pois ela rompe com as dicotomias presentes nas cisões construídas historicamente entre teoria e prática, sujeito e objeto, e articula pesquisador e campo de pesquisa. Nas palavras de Romagnoli (2009, p. 171): “Na implicação do pesquisador é que se encontra um dos mais valiosos dispositivos de trabalho no campo. É a partir de sua subjetividade que afetos e sensações irrompem, sentidos são dados, e algo é produzido.

Nessa perspectiva, o conhecimento é produzido no jogo de forças presentes no campo estudado, em que o pesquisador sustenta as tensões e pressões ali existentes, estabilizando-as ou “bagunçando-as” (caotizando-as), de modo a elucidar os processos, as relações despotencializadoras que impedem a invenção, desarticular práticas e discursos instituídos, compondo, com rigor e precisão, a construção de um conhecimento pela sustentação das forças em questão. De acordo com Romagnoli (2009, p. 172):

A cartografia exige rigor e, no caso, não se trata somente da sustentação da singularidade e da invenção, mas também o uso dos conceitos incorporados à processualidade da pesquisa, sustentando a pressão exercida pelo plano de forças no território acadêmico. Por outro lado, seu uso não deve ser dogmático, hermético. A força dos conceitos localiza-se fora deles, em sua potência de criar, em sua capacidade de associar ideias, incitar pensamentos, leituras, de entrecruzar linhas e pontos temporariamente arranjados, para mais adiante serem desconectados ou reconectados em outra composição.

A cartografia, então, pode ser considerada um processo de aventurar-se na vida para criar conhecimento que expanda as possibilidades de existência pelos encontros afetivos e heterogêneos, que religam a vida à pesquisa e ao ato de pesquisar. Assim, a produção de

conhecimento e de existência pode ser compreendida como processos cartográficos de expressão da vida-morte, do psíquico e do social, em movimento de devir.

Desse modo, de acordo com Rolnik (2006, p. 70-71), o cartógrafo possui uma prática política (micropolítica, na análise da produção da subjetividade); na medida em que atua para “sustentar a vida em seu movimento de expansão”, ele “cria” os sentidos e não os “revela”, e faz isso pelo corpo vibrátil que possui, “associado ao uso molar de seus olhos, que procura captar o estado das coisas, seu clima, e para eles criar sentido”.

Rolnik (2006, p. 76-77) indica o exercício cartográfico como o da iniciação de um pensamento pela aventura de adentrar nos meandros de produção da subjetividade, sabendo que não há “porto de desembarque”, “porto final” ou “terra prometida” e que sempre estamos criando “novos portos”, “novas terras” e “atualizando mundos”:

“Iniciação” porque um pensamento que emerge do movimento invisível dos afetos, e que tem por função dar língua a esses mesmos afetos, não pode ser transmitido, a não ser através do exercício do próprio pensar assim concebido; exercício que requer disciplina, e tempo e, frequentemente, a orientação de alguém já iniciado. (ROLNIK, 2006, p. 73-74).

O cartógrafo desta tese se aventura para tentar entender essa “potência que sente no ar” (ROLNIK, 2006) e que vivencia pela sua entrega e inteireza aos encontros em que afeta e é afetado durante doze anos de trabalho na Oficina de Dança e Expressão Corporal.

Assim, para construir análises e leituras sobre o que produz a Oficina de Dança e Expressão Corporal, adentramos nas “pontes”, no caminhar do grupo por elas, visando compreender o que está para além da ponte, para além da saúde/doença, público/privado, arte/psicologia, sujeito/objeto, mente/corpo, ação/sujeição, produção/improdutividade, indivíduo/social, representação/subjetividade, exclusão/inclusão, extensivo/intensivo, uno/múltiplo, homogêneo/heterogêneo, dentre outros paradoxos experienciados e narrados neste estudo.

Pensamos que, ao falarmos sobre a invenção da prática da Oficina de Dança em seu cotidiano semanal, ao longo de seus doze anos de existência, também criamos uma cartografia própria que tenta “fazer brechas no sistema de subjetividade dominante” e se efetivar de forma a romper com a “visão maniqueísta, a onipotência da produção de subjetividade capitalista” (GUATTARI e ROLNIK, 1996, p. 49) para abrir um campo de resistência política (estética e ética) para a emergência de produções singulares, não niveladas pela lógica do capital. Nas palavras de Guattari e Rolnik (1996, p. 50-51):

Todos os devires singulares, todas as maneiras de existir de modo autêntico chocam-se contra o muro da subjetividade capitalística. Ora os devires são

absorvidos por esse muro, ora sofrem verdadeiros fenômenos de implosão. É preciso construir uma outra lógica – diferente da lógica habitual – para poder fazer coexistir esse muro com a imagem de um alvo que uma força seria capaz de perfurar. Isso, sabendo o quanto esse muro pode ser terrível, e como sua demolição implica encontrar meios difíceis e organizados (sem por isso cair no fascismo total) e, ao mesmo tempo, continuar a desenvolver agenciamentos e territórios onde as pessoas se sintam bem. [...] Qualquer emergência de singularidade provoca dois tipos de resposta micropolítica: a resposta normalizadora ou, ao contrário, a resposta que busca direcionar a singularidade para a construção de um processo que possa mudar a situação, e talvez não só local.

Entretanto, ainda de acordo com os autores, “devemos estar sempre dispostos a guardar nossas próprias cartografias na gaveta e a inventar novas cartografias dentro da situação em que nos encontramos” (Ibid., p. 204). Desse modo, este estudo pretende cartografar “a busca de saídas na constituição de outros territórios, para além dos territórios sem saída, outros espaços de vida e de afeto” (Ibid., p. 14) encontrados e desconstruídos no percurso em devir da Oficina de Dança e Expressão Corporal.

Capítulo 4

OFICINA DE DANÇA E EXPRESSÃO CORPORAL: UMA FORMA DE CONTAR A HISTÓRIA

Para apresentar a história da Oficina de Dança e Expressão Corporal, faz-se necessário relatar, inicialmente, o percurso do Coral Cênico Cidadãos Cantantes, grupo informal existente desde 1992, do qual se desdobrou a Oficina da Dança e Expressão Corporal, em 2001, no Centro Cultural São Paulo (CCSP).

4.1 O Coral Cênico Cidadãos Cantantes

Figura 1 – Apresentação do Coral Cênico na Sala Olido da Galeria Olido, 2006. Foto: Carlos Villalba.

O Coral Cênico Cidadãos Cantantes nasceu em 1992, no Centro Cultural São Paulo (CCSP), idealizado pela psicóloga sanitarista Isabel Cristina Lopes (Cris Lopes), como um projeto intersecretarial – realizado em parceria pelas Secretarias de Saúde e de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo – e interdisciplinar, em que atuavam conjuntamente (de 1992 a 1996) um maestro regente, uma psicóloga, uma fonoaudióloga e uma terapeuta ocupacional. Em outros momentos (1997 a 2009), a equipe era composta por um regente

musical, uma direção cênica, uma preparadora corporal, uma profissional técnica de apoio do Centro de Convivência e Cooperativa (CECCO) do Parque Ibirapuera e a coordenadora geral. Atualmente (2009 a 2012), há, na equipe, a coordenadora geral, o maestro regente e a preparadora corporal.

A ideia surgiu da experiência de trabalho com a arte do canto coral nos Centros de Convivência e Cooperativa (CECCOs) da cidade de São Paulo, onde os profissionais observaram que as oficinas que reuniam mais usuários eram as de canto e de teatro. Cris Lopes propôs a extensão dessas oficinas para outros espaços culturais e mais centrais da cidade, em uma tentativa de ampliar a circulação dos usuários de serviços de saúde mental para além da rede de serviços substitutivos aos manicômios, pelo trânsito pela cidade como um todo, incluindo os centros públicos de cultura, propiciando novos encontros entre as pessoas, tendo, como referencial teórico-prático, as diretrizes e as ações do Movimento de Luta Antimanicomial (MLA).

Entendemos o Movimento de Luta Antimanicomial (MLA) na perspectiva de criar ações coletivas mobilizadas por diferentes setores da sociedade civil e diversas instituições, com o objetivo, entre outros, de romper com as formas, sutis ou explícitas, de segregação, discriminação e opressão presentes nas relações sociais e históricas, que criam situações de isolamento entre as pessoas e as diferenciam mediante julgamentos que as inferiorizam, as estigmatizam, ao naturalizar, rotular e transformar uma vivência de sofrimento do sujeito em uma condição imutável de confinamento social ou de tratamento psiquiátrico ou psicossocial, como se ele fosse um objeto, doente e sem valor social.

Amarante (1999, p. 49) afirma que o objetivo da Luta Antimanicomial da qual falamos tem um propósito maior do que somente “a humanização das relações entre os sujeitos, a sociedade e as instituições.” Ele salienta que nosso objetivo é o de “construir um outro lugar social para a loucura, para a diferença, a diversidade, a divergência. [...] Nossos princípios vêm a ser: inclusão, solidariedade, cidadania”. Para ele, esse lugar social é aquele que “não é o da doença, da anormalidade, periculosidade, irresponsabilidade, insensatez, incompetência, incapacidade, defeito, erro, ausência de obra”.

Trabalhamos, considerando os princípios históricos do MLA, de modo a reafirmar um compromisso com o aprendizado da convivência com a diferença, por meio da compreensão da saúde mental como o exercício de ser sujeito potente, em seu devir, coletiva e individualmente, social e historicamente.

Entendemos o sofrimento mental como expressão de uma vivência dolorosa que aprisiona o sujeito em uma única forma de existência, como denúncia da violência presente

no cotidiano da desigualdade, da injustiça social, dos padrões de normalidade ou patologia reconhecidos e construídos social e historicamente, ou como forma de sobrevivência humana diante de uma dor ou um sofrimento que não se pode enfrentar ou modificar em um determinado momento.

Olhamos para a loucura como uma possibilidade de existir e entendemos que ela não deve ser reduzida a uma homogeneidade psíquica do humano e sim em sua pluralidade e heterogeneidade de psiquismos, modos de existir e formas de viver.

Atuamos na perspectiva de que o sujeito possa ser visto e se ver em suas potencialidades criativas, para além do estigma da patologia ou do diagnóstico que recebeu. Nas palavras de Scarcelli (1999, p. 300):

A nosso ver, o MLA tem exercido importante influência na criação de uma cultura contra-hegemônica em nosso país, a partir do entendimento de que o doente mental deve ser visto como cidadão e não apenas como objeto de intervenção psiquiátrica. Nesse sentido, além de desenvolver uma crítica radical à psiquiatria moderna e propor a reestruturação dos serviços de saúde mental, busca mobilizar diferentes setores da sociedade civil no sentido de denunciar atos de violência, discriminação e exclusão que sofrem não somente os doentes mentais, mas também aqueles que não servem à lógica do sistema social. (SCARCELLI, 1999, p. 300).

A proposta do Coral Cênico Cidadãos Cantantes, intitulado, no início, como Coral Cênico da Saúde Mental de São Paulo e, em seguida, como Coral Cênico da Saúde Mental Cidadãos Cantantes (até 1999), era a de formar um grupo com acesso público, aberto à entrada constante de participantes, e heterogêneo – composto por frequentadores dos serviços dos CECCOs, que seriam acompanhados (ou não) por profissionais dos Centros de Convivência no deslocamento ao CCSP, somado à participação de outras pessoas interessadas em cantar, de forma misturada com os usuários dos CECCOs, em um espaço público e cultural, visando romper com o circuito único de trânsito dos usuários da saúde mental pela rede de serviços e equipamentos voltados exclusivamente para essa população.

Vale ressaltar que o processo de mudança de nome do Coral foi trabalhado de forma intensa e significou a reconstrução de identidades dos seus participantes. Alguns resistiam à mudança, posicionando-se contra a retirada da expressão “saúde mental” do nome do grupo, argumentando: “se retiramos o ‘saúde mental’ do nome, então, seremos quem?”. Estava instalado aí um processo profundo de ressignificação das possibilidades de transitar de um lugar “diagnosticado” e conhecido, que justificava as limitações e as dificuldades dos sujeitos, assim como suas relações de “apassivação” (BASILE e ANDRÉ, 1999) com a vida. Porém, ao final de longas conversas, o grupo aceitou o desafio da mudança de nome, de ampliar a

possibilidade de sua heterogeneização e de se lançar à construção de novas identidades como sujeitos, artistas, capazes de criar um novo território de existência para suas vidas.

O uso do espaço do CCSP e da Sala Adoniran Barbosa para os ensaios do Coral, assim como a mudança do nome, permitiram a construção de um grupo heterogêneo, pois sendo um teatro de arena, totalmente envidraçado e próximo à porta principal, permitia a entrada constante de pessoas para participar do grupo e a mescla entre usuários e não usuários dos serviços de saúde mental da cidade no uso e na ocupação de espaços públicos e dos bens culturais.

De acordo com Lopes (1999, p. 151), o projeto do Coral precisava configurar-se como uma ação “que invadissem os guetos”. Pois, para ela, em diálogo com Guattari (1990) os guetos trazem em si o processo “desvitalizante” que é realizar ações exclusivas aos “sujeitos despossuídos”. Mas, modifica-se essa realidade homogeneizante, quando “[se] toma o espaço público com chaves capazes de abrir possibilidade de alteração dos mundos de fora e de dentro, simultânea e transversalmente, ou seja, possibilitando a instauração da intra, da inter e da transsubjetividade”.

Figura 2 – Coral Cênico e Oficina de Dança em apresentação de comemoração dos 20 anos do Coral e 10 anos da Dança no Centro Cultural São Paulo, 2012. Foto: Carlos Villalba.

O Coral, anualmente, realiza apresentações e constrói repertórios novos a cada temporada, considerando os processos coletivos do grupo. Os ensaios ocorrem semanalmente

e possuem a duração de duas horas, aproximadamente. Iniciam-se com exercícios voltados para a consciência corporal dos participantes, como um aquecimento e um trabalho cênico-corporal, seguidos de um trabalho musical em que se integram os exercícios cênicos e corporais, e são finalizados com uma conversa em roda sobre o ensaio do dia, as relações entre os participantes e os encaminhamentos para os próximos encontros.

O Coral existiu como um projeto da Prefeitura Municipal de São Paulo até 1995, quando deixou de ser reconhecido como projeto municipal pela nova gestão do CCSP, que retirou sua profissional (funcionária da biblioteca do CCSP) da regência do grupo, alegando que ela não poderia ser liberada de suas funções internas para tal fim. Sem regência, o Coral permaneceu no CCSP, de modo informal, somente pelo apoio de funcionários, que abriam a sala para as atividades do grupo. Desde então, o Coral conta com o trabalho voluntário de seus profissionais. Em 2007, o Coral teve que sair do CCSP, devido à imposição de uma nova política de gestão, que o levou à Galeria Olido, onde permanece até os dias de hoje, renovando anualmente a cessão da Sala Vitrine da Dança para o uso do projeto, com o empréstimo da identidade jurídica (CNPJ) de organizações não governamentais (ONGs) parceiras: Associação SOS Saúde Mental, Ecologia e Cultura e Clube dos Paraplégicos de São Paulo.

4.2 A Oficina de Dança e Expressão Corporal

Figura 3 – Oficina de Dança em apresentação de experimentação de imagens e cores projetadas nos corpos. Serralheria, 2013. Foto: Fernanda Cernea.

Em agosto de 2001, juntamente com Lucila Brandão, psicóloga e dançarina, a partir de uma proposta da Cris Lopes de ampliar as oficinas artísticas e os espaços de encontros entre os participantes do Coral, foi idealizada a Oficina de Dança e Expressão Corporal, como um grupo de trabalho voltado para o corpo, para a consciência e a ampliação das possibilidades de movimento corporal dos participantes.

Na época, apesar de o grupo ser heterogêneo, os participantes do Coral ainda eram, em sua maioria, identificados como “portadores” de sofrimento mental. A medicação excessiva e as vivências do sofrimento mental, nas formas sociais e históricas da cultura excludente em que vivemos, estavam fortemente marcadas em seus corpos, de diferentes maneiras: postura, rigidez muscular, dificuldade na fala, inconsciência corporal, tremedeira nas mãos, entre outras.

A Oficina nasceu sob os mesmos princípios do Coral: como um grupo aberto e heterogêneo, no espaço público de cultura, pela arte – no caso, a da dança. A interlocução entre o Coral e a Dança era feita pela nossa presença nos dois espaços. A Oficina de Dança teve dupla coordenação até dezembro de 2001, quando Lucila Brandão decidiu afastar-se devido à condição voluntária de nossa atuação naquele momento. Mesmo sem essa parceria, me foi possível continuar na coordenação da Oficina e enfrentar o desafio de descobrir o que e por onde poderiam ser construídos caminhos para (e com) o grupo a partir da linguagem da dança.

Nesse tempo, os encontros eram realizados em uma salinha suja, acarpetada, que era utilizada como depósito de equipamentos sem utilidade, localizada na garagem do CCSP, sem nenhuma adequação para a dança.

No ano seguinte, em 2002, foi conseguida uma sala de ensaio para a realização da Oficina, um espaço destinado a ensaios artísticos, com piso de madeira, mais apropriado, porém pequeno e com tábuas soltas no chão que, quando pisadas, faziam o aparelho de som saltar e a música que tocava também.

Figuras 4 e 5- Encontro semanal da Oficina de Dança na Sala de Ensaio II do Centro Cultural São Paulo, 2003. Foto: Carlos Villalba.

Mas, na condição informal em que a Oficina estava, o uso dessa sala de ensaio já era um ganho para o grupo. Em 2004, foi solicitado o uso de uma sala mais apropriada para as atividades da Oficina e que ficava vazia no período da manhã. Foi então, que essa possibilidade foi negada, sob a alegação de que o CCSP não deixaria colocar “loucos” para pisar no “seu” linóleo. Assim, aprendemos que o espaço público é uma arena de disputa de âmbito privado e que a linguagem da dança ainda era tão elitista como outras linguagens artísticas. O preconceito com loucos estava explicitado. Entretanto, foi com essa situação que se abriu a interlocução com o diretor do CCSP e pela qual a Oficina recebeu a autorização para usar a Sala de Ensaio I para a realização da Oficina de Dança, semanalmente, durante o período da manhã. Essa ocasião, contraditoriamente, além de abrir a possibilidade de diálogo

com o diretor do CCSP, permitiu o conhecimento, por parte dele, do Projeto do Coral e da Dança.

A partir desse momento, todas as pessoas que iam visitar a direção do CCSP eram levadas para conhecer a Oficina. O campo de ocupação e uso do espaço público de cultura por toda a população estava aberto. Como nos diz Bava (2002, p.78-79):

O governante democrático vive pois a contradição de buscar realizar objetivos de inclusão social operando uma máquina administrativa estruturada para garantir privilégios para uns poucos e manter a maioria da população como cidadãos de segunda categoria. [...] A própria forma de governar tem de mudar. Tem de ganhar transparência, controle social, descentralizar-se e incorporar a participação cidadã para superar as estruturas que sustentaram desde sempre o domínio das oligarquias locais, que se modernizaram durante o regime autoritário mas mantiveram a ferro e fogo o controle centralizado do exercício do poder.

Essa Sala de Ensaio I foi utilizada de 2004 a meados de 2008. O grupo teve encontros sistemáticos, mesmo no período de licença-maternidade da coordenadora. O acordo feito no grupo era o de nunca deixar a sala sem ninguém, visando legitimar a necessidade de seu uso. Mesmo assim, em 2008, o grupo foi obrigado a sair do CCSP pela nova política de gestão da diretoria que o assumia. A nova equipe, recém-chegada, não saiu de sua sala para conhecer os projetos que já estavam acontecendo naquele Centro e não demonstrou interesse em saber quem participava da Oficina de Dança e o que fazia. A política agora era a de que não poderia haver grupos que estivessem ali, ocupando as salas, por mais de três meses. O que se priorizava naquele momento era a quantidade de pessoas que passariam pelas oficinas e a garantia de não consolidação de vínculo empregatício dosicineiros com a Prefeitura Municipal de São Paulo; o foco voltava-se para a abertura do Centro à frequência de um maior número de usuários, porém, em detrimento da consolidação de laços afetivos duradouros de convivência entre as pessoas. Essa política pretendia ser universal, ao desejar maior trânsito de pessoas pelo espaço público de cultura, entretanto, acabava por atuar na contramão dessa ideia, ao restringir o acesso de toda a população interessada nas oficinas oferecidas, por meio de uso de procedimentos de seleção e do estabelecimento de pré-requisitos para a participação.

Figura 6 - Encontro semanal da Oficina de Dança na Sala de Ensaio I do Centro Cultural São Paulo, 2004. Foto: Carlos Villalba.

Apesar de o grupo haver tentado conversar com o diretor, munido de um abaixo-assinado, foi negado o direito à Oficina de permanecer no CCSP. Como se pretendia garantir o caráter público do projeto, o grupo buscou apoio junto à Galeria Olido e ao Coral, que já estava sendo acolhido ali, desde 2007. Desse modo, em agosto de 2008, a Oficina passou a acontecer na Sala Vitrine da Dança da Galeria Olido.

A mudança impactou o grupo e modificou o trabalho. No CCSP, a sala de ensaio situava-se no porão, não possuía janelas, tinha uma parede inteira de espelho e a possibilidade de desenvolver um trabalho voltado para dentro do corpo, com poucas interferências do mundo de fora, era grande. Apagavam-se as luzes da sala e, à luz de velas, com um incenso aceso, desenvolvia-se um trabalho muito pessoal, profundo e sigiloso.

Quando a Oficina foi para a Galeria Olido, o espaço que conseguiu ocupar foi completamente oposto ao que estava acostumada a usar no Centro Cultural: a começar, pela localização na cidade – o Centro Cultural São Paulo fica na zona sul, onde não há tanta pobreza, em um lugar de fácil acesso, por ter uma das saídas do metrô que se abre para dentro do CCSP, com uma arquitetura moderna, assinada por Oscar Niemeyer, além de apresentações

de arte de qualidade em todas as linguagens; já a Galeria Olido localiza-se no centro da cidade, onde vivem inúmeras famílias, adolescentes, crianças e adultos em situação de rua, em movimentos de ocupação dos sem-teto ou em cortiços, onde trabalham camelôs, ambulantes e prostitutas, onde há inúmeras casas de *shows* pornô, motéis baratos, estacionamentos caros e restaurantes simples, misturados com sebos e cabelereiros populares. As ruas são sujas, as estações do metrô não tão próximas. A Galeria Olido foi, na década de 70, um dos melhores cinemas da cidade, porém com a deteriorização do centro, deixou de ser tão frequentada. Nos últimos anos, como parte da tentativa municipal de revitalização do centro, a Secretaria da Cultura foi instalada dentro do prédio da Galeria e iniciou-se um processo de revitalização do espaço. Então, muitos trabalhos artísticos e grupos foram para lá, oficinas e apresentações estão ocorrendo sistematicamente e o espaço está se refazendo, principalmente no que tange à linguagem da dança.

Naquela ocasião, mudar de sala, ocupar um novo espaço, trouxe modificações no trabalho, no grupo e na relação com a cidade: tornamo-nos visíveis. Inicialmente, queríamos fechar todos os vidros da sala com cortinas pretas (há uma única parede na sala, todas as demais são de vidro), mas, ao conversarmos com os coordenadores do espaço, essa possibilidade nos foi negada por uma imposição do Secretário de Cultura, que queria garantir um espaço da Galeria que dialogasse diretamente com a rua. Com esse limite, houve a necessidade de enfrentar o novo desafio de dançarmos livremente, de forma exposta a qualquer um, à rua, ao centro e às situações contraditórias ali presentes.

Figura 7- Encontro semanal na Sala Vitrine da Dança da Galeria Olido, 2009. Foto: Julia Bergmann.

Assim, a mudança para a Sala Vitrine da Dança, na Galeria Olido, trouxe para o grupo uma nova condição de trabalho, muito voltada para o lado de fora, já que tínhamos que dançar no claro e com todas as janelas abertas e voltadas para a Avenida São João, no coração do centro da cidade. O trabalho sigiloso e intimista que fazíamos teve que ser repensado, revisitado e modificado pela imposição dos imensos vidros que expõem a sala à rua, ao centro e à cidade. As contradições ficaram expostas, assim como o trabalho que desenvolvíamos; tivemos que sair do conforto do escuro e da proteção do subsolo e encarar a rua, os olhares, a cidade, e mostrar o nosso fazer, mesmo que não finalizado, em seu pleno processo de construção. Foi um processo árduo. Até que o vidro e a interação com a cidade começaram a compor um trabalho artístico de intervenção urbana, de diálogo assumido com a rua, como um projeto de pesquisa em dança contemporânea do grupo. Começamos a dançar do lado de fora da sala também e a desfrutar das possibilidades presentes na rua, na claridade, com a visibilidade e a acessibilidade que a sala possui.

Figura 8 - Encontro semanal na Sala Vitrine da Dança da Galeria Olido, 2009. Foto: Felipe Gonçalves.

O diário de campo, onde grande parte da experiência foi anotada, será utilizado aqui para retratar esse percurso:

Setembro de 2010, a oficina começou, fui colocando as músicas e o trabalho aconteceu de forma sintonizada e profunda. O vidro foi bastante usado e um participante decidiu ousar e ir até a rua, onde o víamos do lado de dentro da sala e lá de fora, no meio da rua, ele começou a explorar a relação da rua com a sala da Galeria e a Oficina de Dança. Dançou andando lentamente no meio das pessoas que passavam com pressa, que corriam na cadência cotidiana da vida paulistana no centro da cidade. Carroceiros e

homens-cartazes davam tchau com as mãos para nós, assim como outros passavam por nós, ignorando-nos. Ampliamos o espaço individual – coletivo, dança – rua, ampliamos a ocupação do espaço da oficina e de nós mesmos com essa possibilidade da provocação. Seria a resistência em ação?

A ruptura com o “medo” do fora foi aumentando. Houve um dia em que dois participantes foram para o lado de fora da sala, dançar na rua. Eles caminhavam de forma lenta, de um lado ao outro, de braços dados, no meio das pessoas, provocando reflexões – ou estranhamentos – de que algo poderia ser diferente. As pessoas olhavam e se impactavam, estranhavam e essa dança configurou-se uma intervenção no espaço público da cidade. Depois dessa situação, muitas outras situações começaram a acontecer pelo vidro. Uma vez, ao dançar e interagir com as pessoas a partir do vidro, encontrei-me com uma moradora de rua que colocou sua mão de um lado e eu do outro, fazendo contato, colocamos o rosto no vidro de um lado e de outro, nos sorrimos, com muito carinho, ela agradeceu com um gesto a Deus e se afastou com lágrimas nos olhos, foi aí que vi que ela estava grávida; também teve a vez do Juliano, um garoto de rua, adolescente, que passou uma oficina inteira olhando pelo vidro, foi convidado para entrar, mas não teve coragem, porém ficou muito feliz e me abordou na rua quando saí da Galeria para conversar. Perguntou-me sobre o que fazíamos ali. Disse que era uma oficina de dança e que ele poderia participar, que todas as sextas estávamos lá. Ele sorriu, apareceu outras vezes para assistir à oficina pelo vidro, mas nunca entrou para dançar. Assim como há paqueras, olhares mal-intencionados, há pessoas que nos assistem e escrevem em papéis coisas para nos dizerem por detrás do vidro. Outro dia, um grupo de jovens participantes de cursos de formação para o primeiro emprego, passou uma oficina inteira assistindo e dançando do lado de fora do vidro e, a cada música que acabava, escreviam em uma folha de caderno e nos mostravam: “10!” ou “mais um”, como forma de diálogo com nosso trabalho. Na semana seguinte, 15 deles entraram para dançar conosco.(DIÁRIO DE CAMPO).

Essas experiências com o lado de fora da sala e com o movimento diverso da cidade, foram sendo desconstruídas e reconstruídas aos poucos, conforme o grupo vivenciava a intensidade da visibilidade e a força da provocação que poderia causar ou não do lado de fora. Também foi possível perceber que não éramos tão importantes assim, mas ao mesmo tempo, o grupo sabia que ao dançarmos ali, expostos, deixávamos marcas e modificávamos algo, abríamos passagens, como descreve o fragmento do diário de campo:

Enquanto dançamos, e paramos ou modificamos o tempo do espaço, o espaço do tempo, o ritmo do nosso corpo e o da vida, o movimento do automatismo segue fortalecido e cadenciado no centro da cidade, nas pessoas que ali estão. Sempre em frente e com pressa passam senhores, senhoras, moças com crianças em carrinhos ou no colo, idosos, negros, migrantes bolivianos ou africanos, mendigos e moradores de rua, carroceiros, vendedores ambulantes de óculos escuros e CDs ou DVDs com seus isopores que servem de base para a exposição de seus produtos para a venda, e que são os mesmos que gritam e correm da polícia quando esta chega para fazer um “rapa”. Também há os homens-cartazes que usam seus corpos como objetos para fazerem passivamente propaganda de uma loja de ouro ou algo semelhante. Enquanto dançamos, com nossos corpos

livres, movidos por diferentes sons, exploramos possibilidades, gestos, refazemos processos psíquicos-corporais, nos relacionamos, nos tocamos. Pessoas passam e nos olham com pouca, média ou muita curiosidade; às vezes param, apoiam-se na mureta em frente ao vidro, e ficam tocados com o que veem do outro lado. Em outros momentos, enquanto dançamos, pensamos que somos vistos, mas o outro apenas está se vendo no reflexo do vidro enquanto passa. Outro dia, enquanto dançávamos, a polícia fazia batida policial bem em frente à sala e colocava uma pessoa dentro de seu camburão; houve um outro momento em que dois senhores apoiaram sua garrafa de bebida alcoólica na mureta em frente ao vidro e beberam e riram de costas para nós, sem saber o que lá ocorria, enquanto dançávamos.(DIÁRIO DE CAMPO).

E assim por diante, muitas histórias acontecem e tecem o lugar da Oficina de Dança como ponte para além do público e do privado, do fora e do dentro, para além do um e do outro, do um e dos outros, do si e do consigo, do juntos e do separados, do igual e do diferente, da teoria e da prática, do indivíduo e da sociedade, da mente e do corpo, do certo e do errado, do bonito e do feio, da possibilidade e da limitação, da reprodução e da criação.

Pelbart (2009, p.120-121) ao dialogar com Deleuze e Foucault, aponta o Fora como o Outro e como a parte mais íntima do sujeito, ao mesmo tempo. Ele expõe esta ideia apontando o sujeito como aquele que:

[...] reflete, que espelha, que devolve o que sobre si projeta o Fora, e aquele que curva sobre si as forças que lhe vêm do Fora. A rigor, um único movimento. Pois refletir o Fora é também imprimir-lhe uma curvatura e assim dobrar o que se reflete, constituindo-se enquanto dobra e invaginação.

O autor expõe a articulação entre a subjetividade e o pensamento como a experiência de constituição do sujeito, ao duplicar o Fora de um dentro coextensivo a ele, que se dobra ao mesmo tempo em que duplica o Fora; ou seja, o Fora se torna a sua intimidade quando o sujeito pode pensar, pode criar, mas essa relação entre o Fora e o pensamento não se dá na forma de uma passagem livre; segundo Pelbart (2009, p.121) há um gargalo semiobstruído que “filtra, desacelera, curva, rejeita. Amortece, seleciona as forças do Fora, mas ao mesmo tempo constitui uma passagem, via de comunicação, de permeabilidade etc.”. E, ao dialogar com Foucault, o autor diz que, para trazer o Outro, o Fora, para que se torne a intimidade do sujeito-pensador, é preciso “desobstruir ao máximo o gargalo da zona de subjetivação em direção ao Fora”. E é esse o movimento que começamos a fazer na Oficina com a mudança de sala e com o impacto do vidro, do Outro e do Fora em nós.

Figura 9 - Encontro semanal na Sala Vitrine da Dança da Galeria Olido, 2012. Foto: Carlos Villalba.

Ali na Oficina de Dança, busca-se fazer pontes pelo movimento para desobstruir as passagens do Fora para dentro de nós e vice-versa. O vidro da Sala Vitrine da Dança torna-se uma ponte e, pela ponte, lutamos, pela dança, para abrir e desobstruir as passagens entre o Fora, o Outro, o Dentro e o Eu/Nós:

Outro dia, em setembro de 2012, havia uma jovem artista que se apoiou na mureta do lado de fora do vidro da sala e começou a desenhar o que ela via do lado de dentro da Sala Vitrine. A convidamos para entrar e nos mostrar a sua arte. Ela havia desenhado a lápis alguns movimentos de pessoas dançando e outras assistindo do vidro. Também tinha anotado algumas falas das pessoas que passavam por ali e uma delas nos chamou a atenção. Foi a conversa de dois senhores que comentaram, ao ver a Oficina de Dança: “olha só o que a gente que trabalha, perde”.

Uma outra vez, agosto de 2013, de repente, escuto um participante gritar dentro da sala: – estamos quebrando o vidro! Ele estava encantado com a presença de quatro dançarinos, parte do grupo de dança vocacional da Olido, que foram do lado de fora, bem em frente à sala, dançar para dialogar conosco. Na semana seguinte, uma das meninas começou a frequentar a Oficina e agora faz parte do grupo.

Outra ocasião aconteceu em 18 de maio de 2012. Estava na Oficina de Dança, filmando o trabalho, registrando os percursos do grupo em vídeo. Comecei a filmar as pessoas que nos assistiam do lado de fora, pelo vidro, do lado de dentro. Um rapaz, travesti, de cabelos encaracolados pretos e longos, com unhas vermelhas descascadas, me olhava. Eu o olhava com ternura e o filmava. Não sabia mais quem olhava quem, quem era visto e quem via; ele/ela, me mandou um beijo, mandei outro, nos olhamos com afeto, ele/ela, começou a chorar. Me emocionei; ele/ela fez um gesto de

agradecimento com suas mãos partindo do seu coração até mim. Meu olhar amoroso e o dele/a nos fizeram diferentes, me preenchi com sua estranheza e ele/ela passou a existir em mim.

Sexta-feira, 23/08/13, novamente, outra situação. Havia uns seis homens nos assistindo do lado de fora do vidro, estava fazendo um trabalho de ninar a mim mesma com o corpo e comecei a me ninar e brincar com estes homens do lado de fora. Joguei pro primeiro todo o conteúdo (imaginário) que estava em meus braços, com olhar faceiro e brincalhão e ele pegou com suas mãos aquele conteúdo que lhe mandei, fez o movimento de balançar e ninar e me devolveu e assim fomos fazendo com cada um deles, que esperava sua vez para brincar. (DIÁRIO DE CAMPO).

Com a presença tão marcante e imponente de pessoas passando constantemente – e parando ou não – para nos verem através do vidro, que separa a Sala Vitrine da rua, o grupo começa a aprender a encontrar sentidos para a realidade imposta nessa sala absolutamente exposta para a rua. As perguntas que o grupo dança na sala envidraçada são respondidas (e reperguntadas) pela relação entre o dentro e o fora da sala e da cidade, com as pessoas que o veem, que passam sem vê-lo ou que se olham diante do reflexo do vidro, que, de tão transparente e nítido causa uma visibilidade imensa (dentro da invisibilidade da nossa vida na metrópole), entre nós que dançamos, e modificamos o tempo e o espaço, e aqueles que param e nos assistem, que também se tornam visíveis em seus corpos automatizados e invisíveis no cotidiano da cidade, criando um espaço contraditório entre a visibilidade e a invisibilidade dos (e entre os) corpos que dançam e dos que assistem, na (e com a) cidade.

Assim, podemos pensar o próprio vidro como um lugar-ponte, facilitador do trânsito entre polos, entre instituições e sujeitos separados pelos paradoxos postos na subjetividade, que pressionam e causam desconforto nos sujeitos por conta dessas polarizações.

Ao atravessar o vidro, quebrá-lo ou mantê-lo como uma membrana, exercitam-se experiências de alteridade e de acolhimento ao estranho, provocam-se novas possibilidades expressivas, fazem-se pontes para lugares desconhecidos ao criar novas aberturas para transitar subjetivamente. E, como aponta Pelbart (2009, p.123) “com a diluição do dentro/fora esvai-se também o *lugar* (‘em relação a’, ‘em contraposição a’), deixando emergir um espaço intensivo”, o qual podemos chamar de lugar-ponte, de passagem e de devir.

Entendemos que a ponte se faz pela expressão artística de movimentos de dança diferentes dos padrões impostos, muitas vezes pela mídia. A ponte parece ser tecida pelo estranhamento e pela abertura de novas possibilidades que se desconstroem ao mesmo tempo em que se constroem. Tecer pontes, abrir passagens, é o exercício trabalhado ali na Oficina, tanto do lado de dentro, quanto do lado de fora e para além deles.

Figura 10 - Encontro semanal na Sala Vitrine da Dança da Galeria Olido, 2012. Foto: Carlos Villalba.

De 2004 a 2007, a partir de uma parceria com o CECCO Ibirapuera, contamos com uma profissional técnica desse serviço para acompanhar a Oficina. Além disso, a Oficina contava com a participação de uma estagiária de psicologia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) na assistência de coordenação do trabalho.¹⁵

Ao longo do tempo de existência da Oficina, ela foi se consolidando como um espaço cada vez mais heterogêneo e de criação coletiva, realizada de forma horizontal entre a coordenação e os participantes de tal forma que, hoje, a direção dos espetáculos passou a ter autoria coletiva, ou seja, é de todo o grupo. Possui aproximadamente trinta participantes que frequentam semanalmente a Oficina, sem contar aqueles que chegam, que às vezes passam para dançar, voltam depois de anos sem aparecer ou que se mudaram de São Paulo e acompanham de suas cidades os movimentos do grupo.

Esse modo de funcionamento configura-se como um desafio no processo de consolidação de uma gestão genuinamente participativa da Oficina, pois há limites tênues entre as posições de diferenciação e de igualdade que se instala no grupo; há fronteiras sutis entre um trabalho de gestão participativa, de anarquia ou de autogestão. Hoje, são essas as questões colocadas ao grupo e que implicam um processo de verbalização, explicitação; conversas sobre os lugares e projetos do grupo, sobre os rumos do trabalho. São formas de negociar ideias, discordar, concordar e buscar novas possibilidades de gestão do grupo.

¹⁵ Hoje, o grupo possui a mim como coordenadora e uma assistente de coordenação, Julia Bergmann, que é participante da Oficina desde 2004. Vale ressaltar que mesmo tendo coordenação e assistência, o grupo tem funcionado de modo participativo, de forma democrática e ativa nos processos de tomada de decisões, definições de propostas e encaminhamentos da Oficina de Dança.

No que se refere às atividades regulares, os encontros da Oficina ocorrem semanalmente, com a duração aproximada de três horas, durante o período da manhã. Todos os anos, de acordo com o estabelecido nesse processo de criação de novos projetos, elege-se uma temática para o trabalho de construção de espetáculos a partir de eixos desenvolvidos pelo grupo.¹⁶

Figura 11 – Apresentação da Oficina de Dança no Festival de Dança Monte Azul, 2006 (foto no alto à esquerda), Figura 12 - Apresentação do espetáculo *Buscas* na Sala Paissandu da Galeria Olido, 2007 (foto no alto à direita) e Figura 13 - Apresentação do espetáculo *Buscas* no TUCA, 2007 (foto na horizontal). Fotos: Carlos Villalba.

Desde o ano de 2010, impulsionado pela mudança para a Galeria Olido, o grupo passou a trabalhar com a possibilidade de dançar em espaços públicos abertos, com o intuito

¹⁶ Ao longo destes anos, foram apresentados diferentes espetáculos em diversos locais da cidade de São Paulo, como no CCSP, na Galeria Olido, nos Festivais de Dança Monte Azul, no Festival de Dança Circuito Vozes do Corpo, no Congresso Internacional de Derechos Humanos e Salud Mental, em Buenos Aires, na Argentina, no TUCA Arena, na USP, no Museu de Arte Contemporânea- MAC, no CECCO Ibirapuera, no Festival Baixo Centro, entre outros.

de promover intervenções na rua, local de circulação de pessoas, de forma a provocar uma modificação no uso e na ocupação dos espaços urbanos.

Ir para fora permite aos dançarinos da Oficina fazer o exercício de expor-se, ao mesmo tempo em que “deixam rastros” e “criam rostos”, no anonimato da grande metrópole de São Paulo; como aponta Gagnebin (2006), ao dialogar com Benjamin (1994), o homem moderno perde a capacidade de traduzir em palavras as suas experiências, vai ficando emudecido pela violência da cidade, pela impossibilidade de deixar rastros, de ter rosto; perde o acesso aos processos de simbolização, perde a narrativa e a experiência, se envolve em uma estética da interioridade, da individualidade e do mundo privado que carregam um ideal ilusório:

[...] o veludo, exato oposto do vidro, o veludo macio, acolhedor e, sobretudo, profundamente impregnado de privacidade, porque é nele que o feliz proprietário deixa, com maior facilidade, sua marca, a marca de seus dedos, contrariando a regra de ferro que governa a vida moderna, a saber, não deixar rastros. (GAGNEBIN, 2006, p. 51).

Em contraposição à maciez do veludo, Benjamin (1994) traz o elemento do vidro, tão presente no cotidiano da Oficina de Dança na sua relação com a cidade, que marca a experiência e a narrativa dos seus participantes, deixa rastros, permite o impedimento à privacidade e ao aconchego do anonimato da cidade grande. Nas palavras de Gagnebin, ao discorrer sobre as ideias de Benjamin:

Não se trata mais de ajudar, reconfortar ou consolar os homens pela edificação de uma beleza ilusória. Contra uma estética da interioridade, da harmonia, da suavidade e da graça, Benjamin defende as provocações e a sobriedade áspera das vanguardas [...] – o vidro, elemento frio, cortante, transparente, que impede a privacidade e se opõe aos interiores aconchegantes, repletos de tons pastéis e de *chiaroscuro*, nos quais o indivíduo burguês procura um refúgio contra o anonimato cruel da grande cidade. (GAGNEBIN, 2006, p. 51).

O vidro permite a emergência de uma nova experiência estética, ética e política na relação dos sujeitos com a cidade. Uma experiência de acolhimento do diferente e do estrangeiro em uma realidade não camuflada que permeia e transita pelo lado de fora e o de dentro do vidro transparente da Oficina de Dança. Nas palavras de Gagnebin (2006, p. 94):

A experiência estética, experiência da distância do real em relação a nós, experiência também da distância entre o real tal como é e qual poderia ser, essa experiência pode configurar um caminho privilegiado para o aprendizado ético por excelência, que consiste em não recalcar o estranho e o estrangeiro, mas sim ser capaz de acolhê-lo na sua estranheza.

Figura 14 -Encontro semanal na Sala Vitrine da Dança da Galeria Olido, 2012. Foto: Julia Bergmann.

O acolhimento ao estranho, ao estrangeiro, no exercício de encontro com a alteridade, aparece como experiências presentes na Oficina de Dança, que acontecem a partir de encontros heterogêneos significativos, que buscam ir além do dentro e do fora da Oficina como grupo, dos corpos dos participantes e dos outros, na construção do comum.

Como já anunciamos, entendemos o vidro da Sala Vitrine da Dança como uma ponte, como parte do lugar-ponte que habitamos e por onde passamos continuamente nos processos de criar algo para além do que sabemos ou conhecemos. E que permite o acolhimento ao estranho e ao estrangeiro pela provocação de visibilidade, expressividade e arte propostas pela experiência estética dada no campo pelo movimento de abrir passagens, distanciar-se e aproximar-se do outro e de si.

A primeira vez em que dançamos na rua foi na tentativa de resolver um impasse¹⁷. Não havia a possibilidade de o grupo conseguir uma sala de ensaio para a apresentação, que seria no dia seguinte, então, dois participantes foram à praça e pediram a um vendedor ambulante de *CDS* que emprestasse seu som. O grupo, então, dançou ao pôr-do-sol, na praça, com o som dele. Foi muito interessante ocupar espaços abertos e sermos vistos – pelos que desejavam nos ver ou pelos que passavam –, em um contexto semelhante ao da sala que

¹⁷ Essa apresentação ocorreu em novembro de 2010, em um Congresso Internacional de Saúde Coletiva, Saúde Mental e Direitos Humanos, organizado pelas *Madres de la Plaza de Mayo*, na Argentina, em Buenos Aires. Vale ressaltar que o grupo havia se preparado para estar ali e realizado inúmeros ensaios extras, nos fins de semana anteriores à viagem. Lidar com a frustração de não poder ensaiar, tendo tido tanto esforço para estar ali, talvez fosse pior do que arriscar-se a dançar na praça, no gramado, de forma completamente exposta.

usamos na Olido. O grupo teve que inventar novas soluções, improvisar e buscar novas plasticidades. Teve que expor-se e arriscar-se diante do novo. Criou rosto, existiu em sua singularidade. Depois dessa experiência, dançamos no Viaduto Santa Efigênia, no metrô Paraíso, na Av. Paulista, no Largo do Arouche, no Vale do Anhangabaú, no Elevado Costa e Silva (Minhocão) e na Praça das Artes, locais da região central da cidade de São Paulo.

Figura 15 e 16 – Apresentação do espetáculo Que nem todos nós na Plaza del Congreso em Buenos Aires, 2010. Fotos: Carlos Villalba.

A experiência de dançar na praça desencadeou novas possibilidades de aventurar-se e de aproximar-se de movimentos de ocupação do espaço público. Houve uma outra ocasião, em 2011, em que um dos participantes da Oficina, que vive em situação de rua, aderiu ao Movimento Ocupa Sampa¹⁸ e convidou o grupo para dançar ali. Ele arrumou um palco com umas lonas para a Oficina acontecer, fizemos uma parceria com músicos que acampavam no local e dançamos no Vale do Anhangabaú, a manhã toda. Outras pessoas, que ali passavam ou que participavam do movimento, dançaram conosco. Podemos dizer que foi uma experiência de fazer ponte da arte à política, afirmamos a participação política e artística da Oficina na cidade. Essa oportunidade foi impulsionada pela heterogeneidade dos participantes e teve a sua importância para o fortalecimento do grupo pelos caminhos de ir cada vez mais para a rua e, ao mesmo tempo, ressignificá-la e reincorporá-la de uma nova ou de novas maneiras.

Figura 17 e 18 – Apresentação da Oficina de Dança no Movimento Ocupa Sampa no Vale do Anhangabaú em São Paulo, 2011. Fotos: Carlos Villalba.

A casa desse participante é a rua, e, ao aceitarmos seu convite, fomos recebidos em sua casa, no acampamento do Movimento Ocupa Sampa, o que o deixou extremamente contente. Sua situação de rua fez-se como um devir para o grupo, pois permitiu a experimentação da rua como uma abertura para o grupo descobrir o novo, abrir-se para outra possibilidade de existência. Ao mesmo tempo, significou uma ruptura com a moralidade da

¹⁸ O Movimento Ocupa Sampa aconteceu no Vale do Anhangabaú, na cidade de São Paulo, onde inúmeras pessoas acamparam, durante dez dias, em frente à Prefeitura Municipal, para promover um diálogo propositivo com o prefeito. Essa manifestação ocorreu de forma globalizada, em diversos centros urbanos do mundo, no mesmo período.

invisibilidade e do desrespeito social que é atribuído àqueles que vivem em situação de rua, como uma possibilidade de encontro com a alteridade, de forma ética e política. Além disso, permitiu a ocupação de um espaço público, por cada participante do grupo, que se tornou um sujeito público, existente na cidade.

Aqui, é possível pensar, por meio de um diálogo com Pichón-Rivière (2008), que quanto maior a heterogeneidade do grupo, maior a homogeneidade na tarefa, ou seja, o grupo entrou na tarefa e pôde expandir-se para fora, para além da Sala Vitrine, ir para a rua, participar de um movimento social, fazer ponte dentro-fora, sala-rua, arte-política e, assim, podemos dizer que conseguiu produzir uma ação ética. Nas palavras de Pichón-Rivière (2008, p. 208):

La heterogeneidad apunta básicamente a la ruptura de los estereotipos en la modalidad de aproximación al objeto de conocimiento, estereotipos que, por carencia de confrontación, suelen potencializarse en los grupos homogéneos. Sobre esta fundamentación formulamos la regla “a mayor heterogeneidad de los miembros, heterogeneidad adquirida a través de la diferenciación de roles desde los cuales cada miembro aporta al grupo su bagaje de experiencias y conocimientos y una mayor homogeneidad en la tarea lograda por la sumación de la información (pertinencia), el grupo adquiere una productividad mayor (aprendizaje).

Ainda nessa linha, é possível pensar que o grupo pôde viver uma mobilidade de papéis (Pichón-Rivière, 2008) ao aceitar o convite de um membro que, em sua representatividade social é invisível, permitiu que ele se tornasse um sujeito potente, visível, como “matéria-força” que resiste, anfitrião de um corpo comum, ao qual ele pertence e onde produz sua existência, onde ele tem casa, onde ele produz corpo-casa, alegria (ESPINOSA, 2009), território para compor, terra para habitar para além da rua. Nas palavras de Guattari e Rolnik (1968, p. 323):

Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio da qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos.

Essa ação interventiva na cidade, mediante uma participação política do grupo, alavancou muitas outras possibilidades de fazer a dança acontecer, cada vez mais, no sentido de compor uma dança para todos: festivais sem fins lucrativos organizados em espaços públicos, principalmente os mais deteriorados no centro da cidade; atos públicos e passeatas de movimentos sociais, em parceria com orquestras de rua, entre outros.

Esse movimento da Oficina possibilitou, também, o estabelecimento de parcerias com outros músicos, que começaram a ser importantes mobilizadores para o grupo poder ir às ruas, dançar. Com esses músicos era possível ter o som necessário para compor a dança, compor junto com músicos e isso trouxe a perspectiva de poder dançar com qualquer som e em diferentes locais da cidade.¹⁹

Figura 19 – Apresentação do espetáculo *Por Onde Vamos*, em parceria com Emerson Boy para o Festival Baixo Centro no Anhangabaú – São Paulo, 2013. Foto: Carlos Villalba; Figura 20 – Ensaio semanal da Oficina de Dança na Sala Vitrine da Dança na Galeria Olido, com a participação especial de Rogério Botter, 2012. Foto: Tatiana Bichara.

¹⁹ Rogério Botter Maio, com seu contrabaixo acústico, começou a compor muito conosco; vieram outras bandas, como Emerson Boy, Guilherme Folco, Dani Andreotti, Orquestra de Rua, Orquestra Voadora, dentre outros grupos. Houve uma ocasião em que dançamos na rua, em frente a uma ONG localizada no Capão Redondo, periferia de São Paulo, de onde recebemos o convite para dançar com a banda de rock Máxima Culpa, em um evento de rock no Centro de Cultura estadual local.

As parcerias com esses músicos permitiram, então, ao grupo, ir mais longe. Ir para a rua, ter mais gente perto, fazer-se mais conhecido e expressar em maiores proporções os princípios éticos, estéticos e políticos da Oficina. Houve uma ocasião em que um dos músicos participou improvisando com sua guitarra em uma oficina de sexta-feira. Ele disse algo assim: “podemos pensar nos diferentes modo de tratar a saúde, como a diferença entre a dança improvisada e livre, sem protocolos rígidos, que vocês fazem, e aquela marcada, ritmada, que lembra protocolos a serem seguidos quase rigidamente, como por exemplo, a dança de salão.”

Essa fala nos remete às reflexões sobre o campo da saúde e a concepção tradicional com que a tratamos, de forma a normatizar, padronizar o sujeito, buscar sua “inclusão” a partir da lógica do capital, do mundo do trabalho e do consumo (SCARCELLI, 2011) e da homogeneização das possibilidades de viver, mover-se e relacionar-se, em que a diferença, ou até mesmo a inovação, são vistas como “patologias” a ser diagnosticadas e são, muitas vezes, reduzidas unicamente à lógica protocolar do campo da saúde.

No que se refere à dinâmica de cada encontro da Oficina, os trabalhos se iniciam com um aquecimento corporal, com exercícios ou massagens guiados pela coordenadora ou por algum participante que tenha trazido uma proposta; em seguida, há um trabalho focado em movimentos livres, danças rítmicas, noções espaço-temporais, visando propiciar o suor, o aquecimento do corpo e a liberação das endorfinas, preparando o corpo para as propostas do encontro; trabalha-se, então, com a proposta do dia, que pode ser experimentada individualmente, em duplas ou em grupo, dependendo do objetivo; em seguida, o trabalho corporal é encerrado pela expressão de um gesto – síntese da Oficina – e uma palavra ou frase. A finalização da Oficina se dá com uma conversa que orienta o grupo para compartilhar ou elaborar a vivência do dia, para refletir sobre os caminhos do grupo e para planejar os próximos encontros.

A Oficina é conduzida com o apoio e o estímulo de diferentes músicas, de diferentes compositores, estilos e ritmos variados, que orientam a proposta e facilitam a distinção de cada etapa da oficina para os participantes. A cada encontro, é criada uma sequência de músicas para darem suporte e permitirem o processo criativo para a tarefa do dia. O trabalho é pautado no respeito aos tempos, limites e potencialidades de cada participante.

Vale ressaltar que, ao longo do tempo, foi desenvolvido um método de trabalho para cuidar do grupo e dos corpos dos participantes, visando construir um campo propício para ampliar as possibilidades de movimentos e de gestos de cada dança e trazer a potência da alegria (ESPINOSA, 2009) para o grupo. As músicas são escolhidas de forma a propiciar este campo de trabalho cuidadoso para o encontro intensivo/extensivo e o afeto.

Figura 21 – Registro de conversa final de um ensaio semanal da Oficina de Dança na Sala Vitrine da Dança na Galeria Olido, 2013. Foto: Tatiana Bichara.

Nas palavras de Lancetti (2010, p. 96) “o cuidado é um motor, mas precisa se agenciar com outros componentes da produção de subjetividade, com arte, trabalho, produção de direitos [...] para produzir, no sentido pleno, novos territórios.” Assim, entendemos o cuidado como um eixo transversal no trabalho da Oficina, que está permanentemente em movimento e que se modifica conjuntamente com o devir da própria Oficina, dos participantes e do grupo em seus processos de subjetivação. Identificamos, ainda, que o cuidado conduz o grupo para a criação de novos acordos e regras ou para sua atualização, e para o estabelecimento de limites, expressos como contorno, confiança e, até mesmo, como liberdade no percurso de produzir territórios. O fragmento de uma situação vivida na Oficina, narrada em diário de campo, serve como exemplo:

30/07/2010. Entrei na sala, me ajeitei, comecei a arrumar os CDs e o participante R. chegou e disse que estava voltando à dança. “Agora não é mais o highlux que vem, ele é muito folgado.” Perguntei quem vinha agora e ele disse: “o japa-dança”. Em alguns outros momentos, R. avisava quem estava chegando à dança naquele dia, se era o “japa highlux”, mais descolado e folgado, extrovertido e durão, ou se era o “pão de mel”, mais doce, simpático e introvertido, respeitador. Houve uma ocasião em que o “japa highlux” passou a mão nos peitos da participante J. Discutimos abertamente essa questão no grupo. Falamos sobre as questões de gênero, os desafios do desejo, em uma perspectiva compreensiva. Ele ficou chateado, pois a J. ficou muito ofendida, mas ele continuou indo ao grupo, mesmo com certa vergonha. Parece que foi o “highlux” que passou a mão

nos peitos da J. Agora voltava o “Japa-dança”, com muita vontade de dançar e menos folgado. Passado mais ou menos um mês, depois da situação de R. ter passado a mão na J., outros dois participantes me contaram, na roda de conversa final, que na semana anterior, o R. tinha ficado chorando, disse que não era querido no grupo. Outros três participantes disseram a ele que antes de sair do grupo, ele teria que falar com o grupo, com todos, na roda. Ao terminarem de falar sobre ele, ele chegou. Sentou na roda e conversamos sobre isso. Ele disse: “só me restou o fogo e se eu usar, vou queimar todo mundo, então é melhor eu sair.” Fiz uma interpretação e disse: “nós, às vezes, achamos que vamos destruir o outro porque temos raiva, mas a raiva é um sentimento que todos nós temos e é legítima. Aqui na oficina você pode usar o fogo que você tem dançando, é espaço para isso”. R. começou a chorar. Propus que o abraçassemos em roda e ele desabou a chorar bem alto, com bastante força, com lágrimas, num desabafo. Falei que ele podia chorar e que o choro dele também era nosso. Contivemos o choro dele e ele foi ao banheiro lavar o rosto. Quando voltou disse: “Aqui eu senti calor humano e esse sentimento eu não tenho em nenhum outro lugar”. (DIÁRIO DE CAMPO).

Desse modo, algumas regras são modificadas, afirmadas ou reafirmadas constantemente nos encontros, a partir das experiências e dos desafios vividos no grupo. Hoje, funcionamos pautados em acordos, como: 1. a possibilidade de dançar ou não com o outro, sem precisar se desculpar ou se ofender caso o outro não queira dançar; 2. o respeito ao próprio corpo e ao corpo do outro, sem ultrapassar os limites de toque, como os de caráter sexual, em órgãos genitais, por exemplo; 3. não há movimentos considerados corretos ou errados, tampouco coreografias e modelos de movimentos a serem seguidos, considerados bonitos ou feios; 4. é um espaço para vivenciar a experiência de dançar livremente e explorar o corpo, descobrindo possibilidades de movimentos e de gestos, criando novos ou repetindo-os; 5. o acolhimento ao novo participante que chega no grupo; 6. o cuidado e o acolhimento às vivências que se tornam conscientes pelo trabalho corporal e são apresentadas no processo grupal; 7. o direito garantido de voz para todos e escuta para e por todos, respeitando os limites de cada um para a exposição de si; 8. o compromisso de participar ativamente do espaço público como ação política vinculada aos princípios da Luta Antimanicomial; 9. a convivência com as singularidades e diversidades como processo de escuta e de diálogo, em que cabem o conflito e a discordância; 10. todos podem sair e voltar quando quiserem, o espaço está aberto aos que queiram participar de um ou mais encontros, respeitando as possibilidades, limites e desejos de cada um.

A linguagem de dança que é utilizada, para garantir a possibilidade de construção coletiva e participativa de todos no processo das oficinas e apresentações, é o da improvisação e do contato, visando construir uma estética da inclusão, ou seja, uma arte em que todos cabem, de formas singulares e não discriminatórias, daqueles que possuem mais e daqueles

que possuem menos habilidades ou contato com seus corpos. O duro e o mole, o flexível e o rígido, o leve e o pesado, o sujo e o cheiroso, todos permitem descobertas estéticas e possibilidades de movimentações diversas no contexto da criação artística e no grupo.

Figura 22 – Apresentação do espetáculo *Que nem todos nós* no IX Congreso Internacional de Salud Mental y Derechos Humanos em Buenos Aires – Argentina, 2010. Foto: Carlos Villalba.

O processo grupal tece-se pelos desafios que enfrentamos no cotidiano da Oficina e que permitem a criação de soluções e de reflexões sobre as questões de cada participante no grupo e do grupo para cada participante.

Constantemente, na Oficina de Dança e Expressão Corporal, aparecem os desafios trazidos pelos limites de cada participante no grupo e vice-versa. Esses desafios trazem a tarefa para o grupo de criar um campo de cuidado e de proteção para tecer aberturas de novas possibilidades de existência, para cada um e para todos, no percurso de estar junto com a alteridade.

Há uma situação narrada em diário de campo, que permite a compreensão de como construímos o trabalho com o grupo, de como conduzimos o cuidado e o trabalho de

potencializar a vida e o agir – juntos singularmente –, com cada um, considerando suas limitações e potencialidades.

Figura 23– Apresentação da Oficina de Dança no Instituto de Psicologia da USP, no II Encontro Brasileiro da Associação Brasileira de Psicanálise de Casal e Família (AIPCF), 2013. Foto: Carlos Villalba.

O afeto é o que move os encontros e os desencontros no grupo e também é o que permite a proteção dos seus membros para o mergulho no desconhecido, de modo a abrir passagens, alisar o espaço, heterogeneizar os encontros e os cheiros, de forma a deixar marcas e fazer ponte para o novo, como aconteceu com o participante M.:

M. passou anos frequentando a Oficina; juntos, semanalmente, conquistamos muitas experiências significativas. M. tinha muita vontade de estar perto do outro, de tê-lo como amigo, de conviver com o outro em seu cotidiano, porém, não conseguia aproximar-se e tampouco deixar o outro aproximar-se dele. Ele não tomava banho, suas unhas eram enormes e sujas e seu corpo exalava um mau cheiro que impedia o contato. Nas propostas em que a dança era em dupla ou em grupo, M. não conseguia estar com o outro e ficava só. Nós, dispostos a conviver com a diferença e a lidar com todas as dimensões das nossas limitações e possibilidades humanas, lidávamos com o mau cheiro, cada um a seu modo, mas, ainda não havíamos encarado a questão no âmbito do grupo, de forma explícita. Um dia, um novo rapaz entrou para a oficina e, após algum tempo de trabalho, com os participantes já suados pela dança, ele aproximou-se de mim e me disse que não estava suportando o mau cheiro “daquele” homem. Naquele instante, me dei conta de que a questão de M. deveria ser tratada ali no grupo. Ao final da oficina, quando nos sentamos em roda, falei da questão do banho e do desafio que deveria ser enfrentado por M. para poder participar da Oficina. Ele topou, o grupo o acolheu e na semana seguinte, lá estava M., novamente sem tomar banho, pronto para a oficina. Eu dei um sabonete que tinha na bolsa, a participante I. emprestou uma toalha

pequena que tinha consigo e o participante C. acompanhou M. ao banheiro e o ajudou a tomar banho. Fez o processo de maternagem junto a M., que precisava de alguém que o ajudasse nesse desafio. M. chegou cheiroso, de banho tomado para começar a oficina e, a partir daquele dia, antes de cada oficina, ele tomava banho. Colocava, então, a música de M. para dançarmos juntos, um forró que dizia assim: “você deve tomar banho cheiroso para sua pele ficar macia e seu corpo ficar jeitoso...”. Ele tinha um lugar, então, para poder ficar de outro jeito, poder estar limpo, poder estar com o outro e fomos falando disso, de seus avanços e retrocessos – havia dias que ele nos enganava, molhava a cabeça no chuveiro e não tomava banho –, ele foi se constituindo como sujeito para estar com o outro. Após alguns anos, M., tendo perdido seus pais e sua avó, mudou-se para a Praia Grande, litoral de São Paulo. Em 2011, aproximadamente, veio para São Paulo, especialmente para a Oficina. Juntou o dinheiro da passagem e chegou, limpo e bem-arrumado, com um mapa de sua cidade e nos assinalou onde morava, nos convidou a visitá-lo, contou-nos sobre sua vida. Pôde ir e voltar. Ele tem um lugar para voltar. (CCSP, 2005, DIÁRIO DE CAMPO).

O participante M. ensinou ao grupo que todos fedem e todos perfumam. Cheirar bem e feder são possibilidades de aproximação e de afastamento, são possibilidades de marcar e ser marcado; também foi possível construir a compreensão de que precisamos de ajuda.

O grupo apresenta-se como um campo de devir; de descoberta e de construção de uma nova subjetividade, cheirosa para M., para poder estar com o outro e realizar o desejo de ter amigos, de poder dançar junto, de tocar e ser tocado, de existir e pertencer, de potencializar a sua vida pelos encontros.

Com M., o grupo aprendeu a criar um espaço de diálogo e de crescimento individual no coletivo e do coletivo pelos desafios e superações individuais. O grupo fez ponte, M. fez ponte e a Oficina fez ponte para além da limitação e da possibilidade, para além do fedor e do bom odor, para além do encontro e do desencontro. Podemos pensar que o cuidado com M. produziu novos territórios.

O cheiro produz marca, produz espaço-tempo-corpo, exprime uma força de resistência, como discutimos no Capítulo 1 com auxílio de Lefèbvre (2006), o qual se opõe ao controle dos corpos pela lógica do capital, da indústria dos detergentes e do atrofiamento das possibilidades de devir-animal dos sujeitos, com seus odores naturais, sem a assepsia dada nas relações impostas pelo mundo moderno que extingue os odores.

M. produz sua existência pela resistência à assepsia, ele traz sua “animalidade”, informa sobre si pelo seu odor, cria território e impulsiona o grupo a rever-se em seus percursos de “higienização” e “limpeza” dos encontros impostos pela lógica do capital. Por outro lado e, paradoxalmente, pelos encontros, é possível produzir novos territórios com a mesma força de resistência que “fede”, abrindo-se para o “perfume”.

Pelo encontro com o outro, no grupo, M. pôde fazer um lugar-ponte do fedor para o perfume, de si para o outro, e, assim, ampliar suas possibilidades de movimentação pela vida, à medida que ele pode existir com bom cheiro no encontro com o outro.

Do mesmo modo, outra situação, já na Galeria Olido, ocorreu com o participante F.:

F. é um jovem negro, de aproximadamente 25 anos. Seu endereço é a rua. É participante da Oficina de Dança desde 2008. É um rapaz fechado, que pouco fala, doce e expressivo. Um dia, chegou cedo para a Oficina e deitou-se no fundo da Sala Vitrine da Galeria Olido, para tomar sol e aquecer seu corpo até a oficina se iniciar. O grupo foi chegando e se sentando em círculo no centro da sala. Eu não o havia visto pelo fato de a sala ser em forma de L. Estávamos conversando, em grupo, quando entraram três seguranças armados com metralhadoras, para uma “intervenção junto ao rapaz ali”. Dissemos que ele era participante da Oficina e que tudo estava bem. F. não se manifestou, nem com palavras, nem com gestos, ficou imóvel, sem ação. Perguntamos aos seguranças o porquê dessa ação e por que ele e a resposta dos seguranças foi que eles tinham recebido ordens. Explicamos que ali funcionava uma oficina de dança aberta à participação de todos e que a ação interventiva deles junto ao F. era completamente preconceituosa pelo fato de ele ser negro. Os seguranças se desculparam e saíram da sala. Fiquei indignada com aquela situação. Ao ser chamado para se integrar ao grupo, F. se acomodou no círculo, cabisbaixo, quieto, humilhado, violentado. Ao ir para a Oficina, no mesmo dia, já havia sido abordado por outros policiais na rua, que pediram seus documentos de identificação, fato comentado por outro participante que presenciou a cena. Cena essa que se repete há anos e desde sempre em sua vida de negro e pobre. Falei que ele podia expressar sua indignação, que todos nós precisávamos nos indignar com esta situação que não é normal e tampouco natural. Conversamos bastante tempo sobre isso no grupo e muitos participantes negros descreveram situações de discriminação e preconceito que viveram em suas vidas pela cor da pele. Conversamos sobre a privatização do espaço público, que na verdade não é todos, porque se realizam ações de exclusão ali dentro, e combinamos de trabalhar com os seguranças da Olido e orientarmos eles com relação ao nosso fazer ali. Ao sairmos da oficina, eu e J. fomos conversar com o chefe de segurança e explicamos o que fazemos, falamos sobre as ações inadequadas deles e nunca mais tivemos nenhum problema semelhante ali. (DIÁRIO DE CAMPO).

No grupo, temos buscado construir uma reflexão política e ética sobre essa situação, assim como aprender a nos posicionarmos no espaço público, negociando seu uso e ocupando-o de forma a legitimar sua condição de não privado e de todos e indignando-nos quando há discriminação, preconceito, exclusão.

Espinosa (2009, p. 145) entende a indignação como “o ódio por alguém que fez mal a um outro”. O ódio atua como uma força que potencializa o sujeito para a ação contra o mal, entendido como “aquilo que sabemos, com certeza, nos impedir que desfrutemos de algum bem” (p. 158), ou de algo que nos é útil. Para o autor, é útil ao homem tudo aquilo que

aumenta sua potência de ação e que o ajuda a perseverar na sua existência; em contraposição, tudo o que lhe faz mal e o entristece potencializa seu padecimento.

De algum modo, a cristalização e o estriamento da cidade, assim como a presença dos jogos de força de saber e de poder, apresentaram-se diante do grupo, de forma explícita, pela presença dos “seguranças” privados que criminalizaram aprioristicamente F. por sua condição de negro, pobre, em um espaço público, que deveria ser de todos e para todos. Como alisá-lo? Como não sujeitar-se? Será que mudou algo em F. esse acontecimento, a conversa no grupo, a troca e a possibilidade de nomear a violência vivida, ou a própria conversa com os seguranças?

Talvez a heterogeneização de elementos, cheiros, cores, classes, intensidades, movimentos no espaço público, a explicitação da mistura do coletivo nesses processos de negociação público-privada funcione como uma possibilidade de resistência, mesmo que momentânea, para alisar o espaço-tempo e abrir passagens para a produção de singularidades no espaço público, criando novas configurações territoriais, como lugar de inclusão.

Deleuze e Guattari (2008, p. 214), apontam para essa dimensão, ao afirmarem que os espaços lisos, por si só, não são libertadores. Mas é neles que a luta muda, no modo como se desloca, como as passagens são abertas e que a vida reconstitui seus desafios, afronta novos obstáculos, inventa novos andamentos, modifica os adversários.

Podemos pensar que, com a situação vivenciada junto a F., o grupo se colocou diante do desafio de lutar como máquina para abrir passagens e alisar o território, na perspectiva política e ética de alisá-lo para que seja de todos, mas a ponte tecida abre novas pontes e territórios possíveis para além dos espaços percorridos. Portanto, podemos apontar para a reflexão de que essa foi a composição possível de enfrentamento daquele momento do grupo.

Novos desafios aparecem continuamente e o grupo se vê diante de novos paradoxos. Houve uma ocasião em que foi possível identificar o estriamento do espaço-tempo-corpo dentro da própria Oficina. Essa situação ocorreu em 2013, quando todos os CDS do grupo foram roubados de dentro da Sala Vitrine e a ação feita de imediato, pelos participantes, foi a de procurar os seguranças. Os mesmos (talvez) que coagiram F. em outro momento. Nesse confronto, eles mesmos disseram que não intervinham junto à Oficina porque nós mesmos havíamos dito que o espaço era aberto a todos. Sim. E então, como fazer? Excluir, restringir a entrada na sala? Abrir a Oficina e correr o risco? São emblemas do cotidiano de fazer ponte e transitar por ela no próprio tensionamento e nas densidades presentes nos jogos de força que estriam e alisam os territórios de dentro e de fora da Oficina, do público e do privado.

Os paradoxos vivenciados pelo grupo, diante do jogo de forças que agitam os parâmetros de orientação do presente e movem os sentidos, são os mesmos que o convidam ao trabalho do pensamento e da criação em meio ao caos, como dialogado anteriormente com Rolnik (2010).

Assim, trazemos a memória de um outro aprendizado, que resultou na consolidação de um método de trabalho e de uma estética do grupo: o da construção dos espetáculos apresentados. Inicialmente, a Oficina de Dança não intencionava apresentar anualmente as criações artísticas do grupo. O trabalho ali desenvolvido pretendia configurar-se como um suporte para o desenvolvimento da consciência corporal e da coordenação motora dos participantes para ampliar as possibilidades cênicas das apresentações do Coral.

O trabalho decorria, então, sem uma preocupação estético-artística, atuando de forma a priorizar seu âmbito terapêutico. A primeira apresentação pública do grupo da Oficina de Dança ocorreu um ano e meio depois de seu início, em dezembro de 2002, no CCSP, quando se começou a criar um método de apresentação em dança, que permitia a inclusão de todos os participantes do grupo.

O método desenvolvido na ocasião, chamado “1,2,3”, foi o mobilizador do próprio nome do espetáculo de 2002: “*1,2,3, encontros e desencontros*”. A partir do trabalho que era feito com as músicas nas oficinas, selecionamos cinco delas nos encontros do grupo e estabelecemos a seguinte regra: todo mundo poderia entrar em cena quando quisesse, para dançar em cada música e compor o espaço com os demais dançarinos, de forma improvisada, podendo ter até no máximo três pessoas no palco por vez. Depois de as três pessoas dançarem, elas deveriam sair do palco e, uma, duas ou até três novas pessoas poderiam entrar e assim consecutivamente, sempre com base na regra do “1, 2, 3”. Também estabelecemos que os participantes se ajudariam para compor o espaço e se uma pessoa estivesse muito tempo em cena, a outra entraria, de forma a ajudá-la a sair ou, ao revés, se uma pessoa não tivesse entrado em cena, os demais a ajudariam a entrar.

Assim, o grupo foi capaz de criar um método capaz de incluir a todos na apresentação, respeitando limitações e possibilidades de cada um. Esse método permitiu também a criação dialogada dos diferentes tempos e necessidades de cada participante: havia alguns que precisavam estar mais em cena que outros, ocupar mais espaços; outros, menos, e isso poderia ser construído nas apresentações e no processo grupal.

Conforme o grupo foi amadurecendo, novos desejos de estética em dança foram surgindo e aparecia uma intencionalidade de fazer como os demais grupos, de afirmação como dançarinos. Buscamos, então, trabalhar as cenas, começar a pensá-las de modo a definir

quem entraria e quem não, estabelecemos concepções para cada cena, de acordo com as temáticas desenvolvidas. Foram feitos espetáculos que tentavam integrar a heterogeneidade do grupo e o improviso em dança com a ideia de buscar um padrão de beleza de um trabalho em dança. Havia um desejo de realização de um trabalho artístico em dança como nos demais grupos, e de aceitação no universo formal da dança.

Figuras 24 e 25 – Apresentação do espetáculo *1, 2, 3 encontros e desencontros* no Centro Cultural São Paulo, 2004; e Figura 26 – Apresentação do espetáculo *Buscas* no Centro Cultural São Paulo, 2006. Fotos: Carlos Villalba.

O conflito de identidade apresentava-se para o grupo – onde se queria estar, entre os “excluídos” ou entre os “dançarinos”? Havia o desejo de se manter a heterogeneidade do grupo e a inclusão constante de todos, mas havia também o desejo de ser dançarinos profissionais, aceitos e reconhecidos nesse universo.

Foram realizadas várias tentativas para a participação do grupo em editais de fomento à dança, até que, em 2011, ele foi selecionado pelo Festival de Dança do Ninho Sansacroma, no Capão Redondo, periferia de São Paulo. Esse dia marcou o grupo como um momento em que haveria a possibilidade de ser reconhecido como grupo de dançarinos e não como grupo de “portadores de necessidades especiais”. Foi possível estar, nesse momento, no campo da Arte, como tanto desejava o grupo:

Foi uma trajetória longa de percepção da necessidade de romper com os estriamentos do espaço, arriscando criar coletivamente um espetáculo sem os princípios comparativos, organizativos, divisíveis e simétricos de ocupação do espaço cênico. Buscávamos, ao longo de dez anos de trabalho na Oficina de Dança, usar o espaço cênico e criar um espetáculo belo, partindo dos pressupostos estriados do espaço e das relações, como conhecemos. O espetáculo teria que ser limpo e compreensível pelos que nos vissem. Fazíamos combinados para garantir que a improvisação fosse contida dentro de algumas consígnias, como: somente entram três pessoas em cena, ou nesta cena entrarão somente sicrano e beltrano, controlando o espaço para que ele fosse organizado dentro dos padrões estéticos formais. Mas rompemos com a contradição da segmentarização e da estratificação das pessoas e do espaço estriado, ao vivenciarmos algumas situações. (DIÁRIO DE CAMPO).

Figura 27 – Apresentação do espetáculo *Que nem todos nós* na Sala Olido da Galeria Olido, 2010. Foto: Carlos Villalba.

Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que o grupo ganhava o reconhecimento no campo da dança, conseguia romper com resquícios dos padrões ético-estéticos da indústria cultural e abria-se para a construção de uma estética da inclusão, mais próxima e coerente com os princípios da Oficina de Dança, possibilitando a realização de um trabalho em dança em que todos coubessem, deparava-se com o desafio de enfrentar os processos de exclusão presentes no campo da Arte tradicional e que permearam, apareceram e emergiram no trabalho da Oficina, naquele momento. Mesmo conseguindo abrir espaço para que todos dançassem com a Oficina, quando o grupo foi escolhido pelo edital do Sansacroma, soube que não podia levar aqueles que não haviam feito a inscrição e que não haviam apresentado seu currículo. Como narrado em um fragmento do diário de campo, novamente os paradoxos inclusão-exclusão, arte-terapia, grupo aberto-fechado, estavam postos para o grupo; a experiência da impossibilidade de participação de alguns membros do grupo no Festival permitiu a criação de novos territórios de existência grupal, que já poderiam ser afirmados e confrontados nos campos do social e da arte:

Houve uma ocasião, ainda em 2011, em que fomos escolhidos para participar do Festival de Dança do Ninho Sansacroma. O primeiro edital de dança em que fomos selecionados; os demais eram de inclusão, de educação ou de saúde. Mas, precisávamos nos enquadrar no edital de dança e isso implicava encaminhar currículos individuais dos participantes e um release do espetáculo. Na sexta-feira anterior à nossa apresentação no Festival, estiveram presentes algumas pessoas que não iam há algum tempo na Oficina, como o S., por exemplo, que participa desde 2001. Ele voltou à Oficina, dançou um pouco mas teve que assistir ao ensaio do espetáculo, porque seu nome não estava no edital. Essa situação causou um mal-estar no grupo, no S. e em mim. Ele não gostou de ter sido excluído da apresentação e nosso movimento foi contraditório com o S., e com o que propomos como um grupo aberto. Me desculpei com S., abri a questão no grupo e nos revimos. Definimos que, a partir de então, quando tivéssemos que participar de um edital nesses termos, exporíamos a nossa diferença dos demais grupos e assinaríamos como grupo aberto, considerando a participação possível de pessoas cujo currículo não estava no projeto, e assim fazemos hoje. (DIÁRIO DE CAMPO).

Outra situação que impulsionou o grupo a modificar os rumos que estava tomando ocorreu em 2010, quando, no momento de uma apresentação, em que o combinado era o uso de um figurino que contemplaria somente as cores preto, vermelho, cinza e branco, o acordo foi rompido por alguns participantes. Essa experiência causou mal-estar no grupo e foi conversada.

O aprendizado desse processo foi que o figurino não poderia ser um impeditivo de participação, principalmente porque muitos dos membros não têm condições de ter algumas

roupas específicas para as apresentações e que essa construção (do figurino) também precisava ser refeita e revisitada.

Figuras 28 e 29 – Apresentação do espetáculo *Por Onde Vamos* na Sala Olido da Galeria Olido, 2012. Fotos: Carlos Villalba.

Foi necessário abrir passagens, esgarçar o tecido social para tal definição no grupo da Oficina; foi preciso enfrentar as densidades postas nas forças presentes no campo da arte para assumir a heterogeneidade, a “sujeira” e as limitações que se mostram quando se propõe a compor espaços-tempos-corpos com a alteridade. Como uma pessoa que vive em situação de

rua, que não tem um lugar onde guardar seus pertences (e que sequer tem pertences), pode ser forçada a usar um determinado figurino? As perguntas que chegavam ao grupo e que podem ser nomeadas, em diálogo com Deleuze e Guattari (2008, 2010), são: como é fazer uma arte nômade? Que cara tem essa arte nômade? Que não tem pertences? Que usa o corpo, a potência da singularidade espinosana para criar e produzir terra para pisar?

Desse modo, hoje, não há figurino nas apresentações da Oficina. Cada um põe a roupa que desejar e assume-se essa possibilidade nas apresentações. Em alguns momentos, combina-se o uso de roupas coloridas, principalmente quando a apresentação é na rua, como forma de proteção e de diferenciação com as demais pessoas da cidade, mas não é rígida a decisão de usar o figurino. Há também outros momentos em que se combina de todos levarem tudo o que têm e trocam-se roupas e panos.

Figura 30 – Apresentação em *show* da Banda de Rock MáximaCulpa, Fábrica de Cultura, Jd. São Luis, 2012. (foto à direita no alto). Foto: Carlos Villalba. Figuras 31 e 32 – Apresentação do espetáculo *Pesquisa sobre o velho e o novo* na Sala Olido da Galeria Olido, 2013. Fotos: Guilherme Maia; e Figura 33 – Apresentação do espetáculo *Pesquisa sobre o velho e o novo* no Tendal da Lapa, 2013. Foto: Davi Reis.

Vale ressaltar que, cada vez mais, ao longo dos anos, o grupo desenvolveu a criação de máscaras singulares para dançar. São maquiagens coloridas, elaboradas pelos participantes e que se modificam a cada apresentação ou se repetem com algum elemento novo. São rostos de artistas guerreiros, com estilos próprios, que vão expor-se e abrir passagens.²⁰

O trabalho do espetáculo *Que nem todos nós*, desenvolvido ao longo de 2010 e 2011, trazia a discussão da contradição e da violência que vivemos, dos ritmos cadenciados e automatizados da vida urbana, da solidão, da falta de abraço e de rostos próprios nos dias de hoje. Essa obra questionava tudo isso e, com um tule grande e vermelho, os dançarinos se enroscavam (muitos participantes embolados no chão, em movimento constante de rolar um sobre o outro) como uma ameiba em movimento, envolta nesse tecido, que, ao rasgar-se, sangrava.

Figura 34 – Apresentação do espetáculo *Que nem todos nós* na Sala Olido da Galeria Olido, 2010. Foto: Carlos Villalba.

Este trabalho de fazer “ameba”, em um ensaio, apareceu como algo novo, como produção artística de composição do espaço-tempo-corpo e que chegava para ampliar a

²⁰ As máscaras que fazemos, as maquiagens, são singulares. Cada um cria a sua e a desenha com ou sem ajuda do outro e, ao serem feitas, produzem estilo aos participantes. São feitas com materiais de tintas coloridas, brilhantes e fosforescentes, ou com *pancake*, inspiradas nas maquiagens que aprendi a fazer com o diretor argentino Ilo Krugli, do Teatro Vento Forte, com quem trabalhei como atriz durante cinco anos e quem me ensinou a trabalhar com a arte de rua, a arte popular e a arte-educação. Foi o Ilo Krugli quem me ensinou a trabalhar com a estética artística “suja”, de rua, feita por todos e para todos.

pesquisa que o grupo fazia para o espetáculo *Que nem todos nós*. Paradoxalmente, a composição da “ameba” configura-se como um movimento muito repetitivo, que promove prazer e encontro entre os corpos, mas que, podemos pensar, se tornou um “buraco negro” deleuziano no percurso do grupo ao longo do tempo. O grupo percebia que girava em círculos e não conseguia criar, não conseguia sair do lugar. Quando se dava conta, estava transformado em ameba. O espaço do grupo estava estriado. Não havia abertura para operacionalizar a tarefa pichoniana de criar uma nova obra, havia uma paralisação ou um entrave para a produção artística.

O movimento de “ameba” alisava e estriava o espaço da oficina. De um lado, permitia uma experimentação intensa de encontro entre os corpos distintos e um novo devir aos participantes novos que entravam no grupo: um modo muito produtivo de incluir os novos no processo em andamento da Oficina; de outro lado, estriava o grupo na medida em que não possibilitava o impulso para sair do “embolamento”, do emaranhado dos corpos, da repetição e do conhecido, para arriscar-se diante de um novo percurso criativo e produzir obra de arte. Essa ponte começou a ser tecida ao longo do ano de 2012 e configurou-se como um novo devir territorial para o grupo em 2013, quando pôde conversar sobre isso e abrir-se para novas possibilidades de encontros. Por essa razão, o espetáculo e o trabalho desenvolvido consolidaram-se sob a temática do velho e do novo.

Figura 35 – Encontro semanal da Oficina de Dança na Sala Vitrine da Dança na Galeria Olido, 2012. Foto: Carlos Villalba.

Vale, então, apresentar alguns caminhos da oficina, que podem ser compreendidos como percursos em que o grupo abriu novas passagens e fez novas pontes em seu processo de existência. Em dezembro de 2010, a coordenadora começa a dançar juntamente com o grupo nas apresentações. Até então, a postura de coordenadora do grupo era mesmo a de “diretora”, somente observava e conduzia o processo grupal. Um novo devir coordenadora aproximava-se naquele momento: um devir-coordenadora-dançarina. Juntamente com o devir coordenadora-dançarina, consolidava-se também o devir pesquisadora da oficina. Assim, o grupo e a coordenação foram construindo processos de subjetivação compostos de novos devires, os quais podemos nomear como: devir coordenadora-diretora, devir coordenadora-dançarina e devir coordenadora-dançarina-pesquisadora, de modo a construir pontes nômades da própria psicologia e do ser psicóloga.

Esses percursos de devir foram sendo construídos, produzidos pelo movimento de fazer ponte dos espaços-tempo-corpos estriados aos lisos e vice-versa, como descreve o participante F. em um *e-mail* escrito em abril de 2011, com suas impressões sobre a Oficina:

1. *Penso que nós estávamos trabalhando em uma linha de desconstrução desde o trabalho “Encontros”²¹ e a perspectiva que me leva a esta conclusão é: Estávamos criticando formas (formalidades) convenções (digo, o próprio grupo é uma contestação às mesmas) estávamos a construir um espaço onde nos satisfizéssemos; levávamos esta ânsia conosco porém também nossas limitações, acomodações morais e sociais, então a atmosfera estava confusa nesta mescla de sentimentos com suas diversas peculiaridades inerentes a cada ser humano que integrava o grupo. Adentramos pelo caminho de dizer: não estão boas as regras que estão regulamentando os relacionamentos, como: uma sociedade baseada na imagem, um afã de exaltação própria e que a sociedade estava se escondendo atrás de uma máscara. Mas não fomos mais fundo porque começou a desmascarar-nos e esta incômoda situação não é bem vista. Fomos bem corajosos para realizarmos um trabalho de uma crítica tão próxima do cotidiano e tão universal.*
2. *O grupo continua; penso que vocês deveriam sentar sem máscaras e ver quais os rumos que irão seguir respeitando uns as limitações dos outros e fazendo o máximo esforço para manterem a unidade no exercício mútuo de ceder a algumas posições (opiniões) pessoais em prol do coletivo. Se prosseguirem pela linha da desconstrução que assumiram, isto é, vão ao fundamento do que querem desconstruir, só aí vocês já terão trabalho para um bom tempo (1,2,3 anos talvez).*
3. *E quando vocês chegarem a este ponto (de ter desmascarado a fragilidade em que as bases sociais estão assentadas) vocês terão um outro grande trabalho, maior que o primeiro, que é o de propor uma nova ideologia para ocupar o lugar da antiga.*
4. *Para que este seja um movimento de influência, cada passo vai ter que ser vivenciado na vida particular dos integrantes do grupo.*

²¹ O espetáculo *Encontros* foi desenvolvido ao longo do ano de 2009 pela Oficina.

E assim, podemos entender que foram criadas pontes reflexivas: indivíduo-coletivo, humanidade antiga-humanidade nova, singular-universal, matéria de representação-matéria-força, arte-vida, dentre outras. Foram criados e percorridos os espaços estriados e os lisos da vida e da Oficina de Dança. O lugar-ponte é vivo, permite e é o próprio movimento de seu devir. É assim que entendemos a criação das linhas para abertura em direção ao novo. Um desafio profundo de fazer pontes e criar passagens pelos movimentos manicomiais e antimanicomiais, pelo que enclausura e liberta, como afirma Scarcelli (1999, p. 203):

Pode-se perguntar, por exemplo, quais significados são atribuídos ao conceito de “diferença” e se seria possível instalar a convivência dos diferentes em nossa sociedade, sem se produzirem novas exclusões. Afinal de contas, a instalação de práticas antimanicomiais implica a impossibilidade de convivência com a velha lógica manicomial e suas teorias, técnicas e instrumentos.

Foi desse modo que, em 2011, ficou decidido que o grupo assumiria a construção dos trabalhos realizados durante os ensaios com a mesma estética para a apresentação, tentando criar uma proposta de arte mais próxima dos encontros realizados semanalmente, de forma mais orgânica e cotidiana e menos “montada” somente com o propósito de ser exibida, como algo de “fora” do processo do grupo. Foi uma escolha conversada e assumida como uma forma de legitimação de uma estética contemporânea, que os componentes da oficina de dança estão buscando criar.

O trabalho estava caminhando com muita dificuldade no final do ano de 2011. Havia algo de não dito e de um incômodo no ar que não conseguia identificar o que era. Um dia, em novembro, decidi abrir para conversarmos sobre esse incômodo. Ninguém conseguia falar sobre ele, sobre esses incômodos presentes. Até que a participante J. trouxe, com muita raiva e com choro, a questão de a direção ser assinada pelo grupo e da minha legitimação como coordenadora; disse que uma coisa não excluía a outra e que tínhamos que tentar pensar na Oficina como Oficina sempre e não somente quando não tínhamos apresentação. Falamos sobre essa distinção que estávamos fazendo entre os ensaios da Oficina e as apresentações como processos diferentes e separados. Falamos da nossa dificuldade de não segregarmos as pessoas do grupo nas apresentações e que a característica e os princípios da Oficina se feriam com essa separação. Eu me coloquei no grupo, também chorei, disse das minhas dificuldades como coordenadora, que estava tentando, estava buscando caminhos para deixar o grupo crescer, para permitir que a autoria do trabalho fosse coletiva e legitimei a fala da J. Havíamos tido a vivência de exclusão, com S. fora do espetáculo e decidimos, então, que precisávamos explorar mais a Oficina como a nossa própria estética e que esse jeito de trabalhar no cotidiano era o mesmo que deveria ser apresentado, sem forçar a barra com figurinos, com cenário, com a preocupação com os de fora, com os que nos veem, com os julgamentos dos outros, com uma cara que não é nossa. Foi uma conversa difícil, mas importante. Finalizamos o ano de 2011, com a decisão de não fazermos uma apresentação e sim algo que pudesse agregar a todos,

convidados e participantes da Oficina, e a J. propôs a ideia de fazermos uma amigo secreto dançante. Chamamos de Dançarino Secreto. Convidamos as pessoas para participarem da Oficina nesse dia e fizemos esse jogo como proposta. Dividimos quatro montes de papeizinhos para serem sorteados: no primeiro, colocamos números de 1 a 9, que seria o número de pessoas que dançariam; no segundo monte, escrevemos papeizinhos com os nomes das pessoas presentes; no terceiro monte, escrevemos frases que foram inventadas por cada um do grupo, como: “des-formar, desmanchar a forma? Deformar, novo corpo para cidade sobreviver?”, “Com que intensidade sou mulher?”, “O que lhe impede de ser você mesmo?”, “Quanto dos meus movimentos são os outros em mim?”, “O que nos une?”, “O que/quem te toca?”, “Por que dançar?”, “Quem é você?”, “O que te move para a dança?”, “É possível olhar o invisível?”. O quarto monte referia-se às músicas que seriam dançadas em cada rodada de sorteio. Colocamos também um papel com a palavra “silêncio” e o desafio era dançar no silêncio. E assim, brincamos nesse dia, entre nós, com os que vieram assistir e dançar e experimentamos um jeito diferente de nos apresentarmos. (DIÁRIO DE CAMPO).

Figura 36 – Espetáculo *Por Onde Vamos* na Sala Olido da Galeria Olido, 2012. Foto: Guilherme Maia.

Foi assim que, em 2012, o grupo chegou à criação do espetáculo *Por onde vamos*, propositalmente posto sem ponto de interrogação e como uma forma de assumir seu próprio caminhar. E, foi construído o alisamento (momentâneo) do espaço. O grupo rompeu com figurinos e definiu que cada um escolheria o seu traje de acordo com o seu trabalho e com as roupas que possuísse; abriu-se a possibilidade de todos participarem do trabalho, das apresentações, independentemente de já terem estado no grupo antes. As configurações

apriorísticas de cenas, tais como, quem entraria ou não em cada uma delas foram retiradas; foram deixadas livres as possibilidades de criação de encontros e danças em cada música, definida coletivamente ao longo dos processos de criação.

Assim, o espetáculo não seria mais montado nos moldes formais, de palco italiano, e sim, feito como ocorre no cotidiano da Oficina de Dança, de acordo com os princípios e o fazer semanal do grupo, na SalaVitrine, pelo vidro.

A “sujeira” foi assumida como elemento presente na heterogeneidade do grupo e como parte de uma estética que rompe com o higienismo, a assepsia e o eugenismo, com as formas impostas pela indústria cultural, que determina o que é arte, e ousou-se propor uma estética da inclusão, coerente com os princípios da oficina:

Em 2012, me propus a deixar o trabalho mais solto e construir caminhos novos, deixando o próprio grupo sinalizar os rumos que tomaríamos. Fomos percebendo que o trabalho mais solto, mais de todos, era muito mais difícil de seguir, de direcionar, mas permitia outras possibilidades, como a de eu me tornar mesmo, de fato, uma coordenadora dançante, abrir espaço para a Júlia ser, verdadeiramente, a minha assistente e permitir que o grupo descobrisse seus caminhos para sua identidade adolescente de 11 anos. O trabalho da Oficina iniciou-se com a pergunta: o que quero? E fomos chegando a outras perguntas, que foram dançadas ao longo do ano e que culminaram no espetáculo de comemoração de 10 anos do grupo na Galeria Olido, em outubro: como estou? Por onde vou? Por onde vamos? Esse espetáculo foi denominado Por onde vamos, e, depois de muitas conversas, ideias discordadas e concordadas, chegamos à ideia, à afirmação de que o caminho se faz ao caminhar, que é essa a nossa cara, o não acabado, o processo, e que não estamos dançando as respostas, senão as perguntas e as novas perguntas que surgem enquanto dançamos por onde vamos. Todo esse processo de se permitir criar e afirmar uma estética suja, não tradicional e própria da tentativa de trazer ao público o método da inclusão de todos, constantemente, na Oficina, transformando-a em uma estética nossa, da inclusão. E assim, todos puderam dançar no dia. Os que iam sempre aos ensaios, os que iam às vezes, os que chegaram no dia do próprio espetáculo e aqueles que já foram da Oficina e não podem ir mais. Cada um colocou o figurino que quis, que tinha, que fazia parte de seu trabalho corporal construído, assim, não tínhamos mais o problema da falta da roupa da cor ou do descumprimento de combinados; a diferença foi assumida como a nossa limitação e a nossa potencialidade. Fizemos maquiagens que vínhamos explorando desde o início do ano, com umas marcas fortes, nada convencionais, fosforescentes, brincantes. Foi um ano de assumirmos nosso trabalho em sua sujeira, em sua beleza, em sua inteireza, em sua diferença e isso nos fortaleceu novamente enquanto grupo, pois representou uma superação. Superação com relação ao fora, aos que nos veem, pudemos assumir uma ruptura política com a segregação que tanto combatemos, mas que muitas vezes, aparece em nossas próprias ações.(DIÁRIO DE CAMPO).

Nesta perspectiva, de cavar terra e de lutar para alisar os espaços-tempo, abrir passagens na densidade do campo das forças extensivas e intensivas, fazem sentido as

referências de Negri e Hardt (2005, p. 251), quando dizem que “o informe e o desordenado são assustadores” e configuram possibilidades de resistência e criação de novos espaços-tempos-corpos para viver, pois propõem uma estética monstruosa, que se apresenta como uma “espécie de carne social”, uma substância viva que se constitui como povo, como multidão²² e pode “facilmente parecer monstruosa” porque é produzida pelo “colapso da ordem social moderna” e, ao mesmo tempo, “sua monstruosidade ajuda os outros a reconhecer que somos todos monstros [...]. E o que é o mais importante, os monstros começam a formar novas redes alternativas de afeição e organização social”.

Podemos pensar, então, que o grupo se movimentou pela ponte em devir e, assim, produziu um devir-monstro em sua “máquina de guerra artística” deleuziana, ao cavar uma terra nova para transitar, fazer um lugar-ponte para caminhar. Com essa abertura que o grupo produziu, pela experimentação, pela expressão livre e singular, pelo conteúdo discutido e pela estética suja, monstruosa, criada nesse processo de subjetivação grupal, alisou-se o espaço, criou-se a linha de encontro de multiplicidades nômades, que

São multiplicidades de massas ou de maltas, não de classes; multiplicidades anômalas e nômades e não mais normais e legais; multiplicidades de devir, ou de transformações, e já não de elementos numeráveis e relações ordenadas; conjuntos vagos, e não mais exatos, etc. Do ponto de vista do *pathos*, é a psicose e sobretudo a esquizofrenia que exprimem essas multiplicidades. Do ponto de vista da pragmática, é a bruxaria que as maneja. Do ponto de vista da teoria, o estatuto das multiplicidades é correlativo ao dos espaços e inversamente: é que os espaços lisos do tipo deserto, estepe ou mar, não são desprovidos de povo ou despovoados, mas povoados por multiplicidades de segunda espécie. (DELEUZE e GUATTARI, 2008, p. 220-221).

Em 2012, o grupo trabalhou no espetáculo *Por Onde Vamos*, pautado em três questões, que são formuladas (e não respondidas, necessariamente) pelo trabalho corporal de cada um e do grupo no cotidiano dos ensaios. São elas: Como estou? Por onde vou? Por onde vamos?

Com esse espetáculo, muitas aberturas e novas conexões foram criadas e o grupo cresceu, muitas pessoas começaram a chegar e a participar da Oficina. O grupo começou a acontecer em um território alisado, depois de um longo trabalho. Era chegado um novo devir, solto e expansivo, para a Oficina, um devir, que podemos nomear como devir-grupo aberto a todos.

²² Multidão, para Negri e Hardt (2005, p. 258) pode ser compreendida como “a subjetividade que surge dessa dinâmica de singularidade e partilha”.

Figura 37 – Encontro semanal na Sala Vitrine da Dança da Galeria Olido, 2013. Foto: Gabriela Bicalho.

Deterritorializar e reterritorializar, como apontam Deleuze e Guattari (2008, p. 224), se dá no processo contínuo de ampliar conexões e fazer relação com a terra. A função da desterritorialização é operar uma linha de fuga, agitar o território pelas suas multiplicidades presentes, que fazem convergir velocidades e movimentos distintos e que participam a um só tempo de formas diversas: “D é o movimento pelo qual “se” abandona o território. É a operação da linha de fuga [...]”. A terra desterritorializada é a própria terra, é a criadora da terra: “uma nova terra, um universo, e já não só uma reterritorialização” (p. 225). Já a reterritorialização, para os autores, não seria retornar à mesma terra desterritorializada anteriormente, ou ao mesmo território, “mas essas relações diferenciais interiores à própria D, essa multiplicidade interior à linha de fuga” (p. 235).

Assim, o movimento permite a desterritorialização da terra e sua reterritorialização pela multiplicidade de linhas de fuga ali presentes. Talvez, as linhas de fuga possam funcionar como pontes, como conexões múltiplas que, ao se movimentarem, produzem o novo, criam terra, consistência. Lugar-ponte.

Nesses caminhos de produzir terra e fazer pontes, continuamos a descrever o trabalho da Oficina de Dança em ordem cronológica. Em 2013, o exercício foi o de expressar “o novo, o medo e o desconhecido” e a transitar pelo que é “velho, conhecido, repetitivo”. Essa pesquisa artística nasceu do próprio grupo e dos percursos singulares dos participantes no trabalho. A temática do “desconhecido” se aproximou, depois do mergulho no espetáculo *Por onde vamos* e das investigações corporais em dança advindas da proposta de “como

expandimos” ou “a expansão do corpo”, que se desdobrou na investigação do “novo” e permitiu a construção do espetáculo de 2013, intitulado *Pesquisa sobre o velho e o novo*.

Figuras 38 e 39 – Apresentação do espetáculo *Pesquisa sobre o velho e o novo* na Sala Olido da Galeria Olido, 2013. Fotos: Gisele Agripino.

Nesse espetáculo, foram utilizados objetos. Cada participante compôs a obra com um objeto. Um dos objetos levados e que foi incorporado pelo grupo todo, foi o ovo. Algumas falas foram construídas ao longo dos ensaios sobre a temática do novo, do velho e do ovo, e desdobraram-se na temática do próprio movimento de transformação em ato. Alguns diálogos apresentados em cena foram tirados do texto *O Ovo e a Galinha*, de Clarice Lispector. Na apresentação desse espetáculo, foram quebrados, em cena, duas dúzias de ovos. Uma minipoesia da dança com o ovo, intitulada *Diálogo com Leminski e Lispector*, foi criada ao longo desse percurso “novo, velho, ovo” e falada na apresentação:

ovo
movo
novo
de novo
ovo
me movo
no ovo
novo
ovo
oo voo

Como Favaretto (2010, p. 23) faz, ao dialogar com Oiticica, foi possível explorar, nesse espetáculo de 2013, o processo para além da arte e da participação, pelo trabalho feito com vivências descondicionantes, transgressoras, de recriação da arte como vida: “o novo é o viver sempre, o *crelazer* que tudo absorve, para além da arte e da antiarte e mesmo além do ambiente, que são como sarampo ou catapora; tem-se uma vez só e se esquece, pois é preciso viver.”

Esse trabalho da Oficina de Dança e Expressão Corporal está sendo construído pela criação de movimentos e de gestos pessoais, singulares, com a “cara”, o estilo, a expressividade e a potência de cada um, de forma individual, em duplas ou em grupo, que se fortalecem (como movimentos) a partir das improvisações que são experimentadas nas oficinas e nas apresentações.

Ainda em 2013, a Oficina expandiu seu trabalho para um novo horário, em outro espaço (Tendal da Lapa) e dia da semana, sob a gestão do grupo; a coordenadora participaria quando pudesse. Esse processo teve início pela iniciativa de alguns participantes que não podiam frequentar a Oficina em seu horário habitual.

Essa multiplicação da Oficina tem-se configurado como um caminho de expansão e de crescimento para agregar e receber os “novos” e os “velhos” participantes da Oficina. Nesse percurso expansivo do trabalho do grupo, as possibilidades de experimentação da “dança para todos” produzida na Oficina têm sido cada vez mais amplas. Pensamos que o depoimento de I. expressa a intensidade de sua vivência com a dança, com seu corpo e no encontro com os demais corpos, que se faz na Oficina, após um mês de sua entrada no grupo:

lindos, que delícia esse final de semana dançante com vocês! ter entrado nessa oficina me fez muito bem. Apesar do pouco tempo, já me sinto tão ligada ao grupo, de uma forma diferente que nunca senti antes! Vai uma poesia minha sobre nós:

Corpos

*esses corpos que dançam
envoltos em si
e nos outros*

*são amenos e soltos
calados e duros
são tudo que podem
e Nada*

*eles pulam e caem e voam
abraçam e riem
mas eu vejo as suas dores*

sinto os seus amores

*eles tocam e rolam
suados em cores*

*beijam e cantam
são belos e feios*

*corpos solúveis
brilhantes e grandes
abertos, imóveis
são bichos e plantas*

*pinturas a óleo
rabiscos de Louco*

*esses corpos se amam
juntos, caminham
se beijam em prantos
se querem, humanos*

*sem medo, se jogam
brutos, se quebram
mas meigos se cuidam
e dançam e rolam*

*seguram nos braços
são leves e quentes
se grudam e espalham*

seus doces encantos

*transpiram felizes
carregam lembranças*

*corpos dançantes
balançam bonitos
se juntam e amam*

*mas quando se cansam
procuram um canto
fogem, dispersos*

*se fecham em si
meditam e dormem*

*é o corpo que chama
e TRANSforma*

*vivos e quentes
tão longe e tão juntos
compõem, harmônicos*

um grande e só Corpo.

I., ao escrever sobre sua experiência, nos remete ao conceito de Corpo Sem Órgãos (CSO) de Deleuze e Guattari (2008, 2010), quando apresenta a intensidade e o risco presentes nos corpos e nos encontros entre os corpos na Oficina de Dança. Traz a dimensão do risco e do paradoxo vivenciados na intensidade do corpo sem órgãos: “sem medo, se jogam, brutos, se quebram, mas meigos se cuidam e dançam e rolam”, “esses corpos se amam, juntos, caminham, se beijam em prantos, se querem, humanos”; são corpos “belos e feios”, “duros e moles”, “são amenos e soltos, calados e duros”.

Também faz possível trazer para nossa reflexão, a potência presente nos corpos, sozinhos e juntos, quando se encontram, e sua dimensão constante em devir: “são tudo que podem e nada”, são “corpos solúveis, brilhantes e grandes, abertos, imóveis, são bichos e plantas”, “pinturas a óleo, rabiscos de Louco”.

Podemos pensar, assim, que o grupo se tece com corpos singulares em um só corpo grupal em movimento de composição de espaço-tempo-corpo. Os corpos sem órgãos, em movimento, compõem subjetividades expressivas e territórios em devir.

E assim, às sextas-feiras, ao longo destes doze anos de construção da Oficina de Dança, criam-se “ligantes”, formas de ligar as diferenças, como nos ensinam Basile e André (1999, p.152): “Ligante é o objeto que possui a propriedade de coletivizar. É a matriz capaz de materializar uma ética que reúna e alimente as diferenças.”

Ainda de acordo com as autoras (1999, p. 131) o coletivo pode ser entendido como “a potencia de sustentação mútua daquilo que nos garante ligação com o outro, que nos garante inventar diferentes espaços possíveis de existência.” E, por essa razão, precisamos fazer ponte, ocupar espaços, fazê-los nossos, trazê-los como parte de cada um, mas é preciso cuidado, proteção e ternura de um grupo que contenha e que permita a liberdade de expressão, como condição ética de (des)territorialização: “quando se abre um território sustentado no coletivo, isto é, um território que permite múltiplas e diferentes inserções, abre-se um inesperado fluxo de ternuras, de solidariedades. Permitir a ternura é o efeito de proteção de um dispositivo coletivo.” Este espaço permite a circulação de afetos e se faz pelos afetos nele circulantes.

Figura 40 – Encontro semanal da Oficina de Dança na Sala Vitrine da Dança na Galeria Olido, 2013. Foto: Gabriela Bicalho.

Com essa proteção, vamos cavando, guerreando, ocupando os espaços e heterogeneizando a vida, fazendo pontes público-privado, indivíduo-coletivo, criamos aberturas para que surjam novos devires dentro e fora.

Algumas vivências de experimentação dessas possibilidades e de cavar e abrir espaços, de fazer pontes, foram significativas, como nas ocasiões em que o grupo foi para a rua, fazer sua arte em lugares da cidade por onde geralmente se passa apenas com medo – daquilo que é imposto pela cultura de terror que se enfrenta na Oficina –, juntamente com o propósito de conviver com a diferença e de misturar possibilidades de existência. Pensamos que o grupo exercita, na Oficina de Dança, intervenções urbanas, protegido pelo corpo grupal que se configura uma “máquina de guerra”.

Figura 41 – Apresentação do espetáculo *Por Onde Vamos* no Largo do Arouche em parceria com Guilherme Multisambafônico para o Festival Baixo Centro, 2013. Foto: Carlos Villalba.

Espinosa (1994, p. 59), em seu **Tratado Político**, aponta para o fato de que, quando uma população está oprimida e submetida a uma força, ela está movida pelo medo; e quando ela está livre, a esperança exerce mais influência do que o medo:

Sobre uma população livre a esperança exerce maior influência que o medo; sobre uma população submetida pela força, pelo contrário, é o medo o grande móbil, não a esperança. Da primeira, pode-se dizer que tem o culto da vida; da segunda, que procura apenas escapar à morte; uma, digo, que se esforça por viver por si mesma; a outra, obedece constrangida à lei do vencedor. É o que exprimimos ao dizer que uma é escrava e a outra é livre.

O que significa dizer, para Espinosa (1994, p. 59), que a população livre é diversa, possui “uma grande diversidade, quer quanto ao fim a atingir, [...] quer quanto aos meios de que cada um deve usar para subsistir”.

Assim, relatamos alguns fragmentos de experiências vividas nestes percursos interventivos, que buscam a guerra pela ruptura com o medo, com o estranho, e irrompem os espaços-tempos-corpos da opressão e da propriedade privada:

Dia 13/04/2013, apresentamos o espetáculo Por Onde Vamos em parceria com a banda de Emerson Boy, na rua, no Anhangabaú, pelo Festival Baixo Centro. Enquanto dançava com Rodrigo, um rapaz que nos assistia começou a dançar conosco, mas, ao mesmo tempo, não entendia e estranhava a situação. Me perguntou:– que dança é essa? Respondi, quase sem pensar: – é a dança para todos. Ele insistiu:– mas para todos? Do Brasil inteiro?

– Sim, para todos, do Brasil inteiro, respondi. – Mas, que tipo de dança é essa? Repetiu, insistentemente a pergunta e respondi, insistentemente na resposta: é a dança para todos! E então, acho que por tantas insistências, ele dançou conosco. Dançou com todos, fez parte do grupo, divertiu-se, ali, na rua, na garoa paulistana, à noitinha, sob as luzes do centro de São Paulo. Exercitamos, no espaço para todos, a dança para todos e construímos juntos, quase sem saber, o espaço público como nosso, de forma coletiva e com a marca da singularidade de cada um de nós, por um momento, na chuva da noite iluminada pelos Edifícios Banespa e Martinelli. (DIÁRIO DE CAMPO).

Figuras 42 e 43 – Apresentação do espetáculo *Por onde Vamos* no Anhangabaú, em parceria com Emerson Boy para o Festival Baixo Centro, 2013. Fotos: Carlos Villalba.

“A dança que fazemos é a dança para todos”. Este foi o grande aprendizado que surge com tamanho estranhamento daquele homem que passava pelo centro à noitinha e se depara com um grupo que dança livre e permite que ele dance ali também. De tão simples, parece

mentira. Essa parece ser uma boa descrição para o tipo de dança que está sendo construída pela Oficina de Dança: sem certo nem errado, sem bonito nem feio, sem ficha de inscrição ou restrição de entrada. A proposta é de que todos sejam bem-vindos em suas singularidades, podem se divertir, brincar, compartilhar da alegria de estar juntos.

Figura 44 – Apresentação do espetáculo *Por onde Vamos* no Anhangabaú, em parceria com Emerson Boy para o Festival Baixo Centro, 2013. Foto: Carlos Villalba.

É possível, então, refletirmos sobre a rua, o centro que, ao ser habitado, *okupado* e incorporado como do sujeito, o liberta ao abrir passagens e brechas para sua expansão – para além de si, como o próprio exercício da des-re-territorialização do espaço-tempo-corpo. Pensamos que, ao territorializar-se, o sujeito existe e em maior proporção quando em grupo e em movimento de composição artística de uma terra. A rua, o fora, ampliam-se dentro do sujeito e vice-versa; fazer esse movimento de ponte do fora-dentro, permite a construção de uma nova subjetividade a partir da existência produzida em um determinado espaço-tempo-corpo.

Kehl (2007, p. 89) diz que o medo presente em nós, na atualidade, situa-se em relação aos nossos semelhantes, ou seja, solitários, enclausurados, estamos amedrontados pela opressão de termos medo de nós mesmos, estrangeiros ou vizinhos, familiares ou desconhecidos. Em suas palavras:

O que há de terrível no mundo em que vivemos não é a presença do medo, e sim o fato de que toda a enorme variedade dos sentimentos de medo ficou encoberta por sua dimensão mais opressiva, mais empobrecedora, que é o temor em relação a nossos semelhantes. O homem, que só sobrevive física e psiquicamente em aliança com seus semelhantes, vê hoje no outro, qualquer que ele seja, [...] a ameaça mais temida.

Quando vamos para fora, ocupamos a rua, nos expressamos nela, precisamos encorajar-nos para lutar contra o medo do outro e, ao mesmo tempo, operarmos uma política de estar junto com o outro, libertando-nos das formas de opressão e servidão a que estamos sujeitos.

Ao invadirmos novos espaços-tempos-corpos, buscamos a liberdade, “fortalecemos a alma” e exercitamos encontros na *Civitas*, como nos ensina Espinosa (1994, p. 58-59), rompendo a lógica da solidão:

Se numa *Civitas* os súditos não tomam as armas porque estão dominados pelo terror, deve-se dizer não que aí reina a paz, mas antes que a guerra aí não reina. A paz, com efeito, não é a simples ausência de guerra, é uma virtude que tem a sua origem na força da alma, pois que a obediência é uma vontade constante de fazer o que, segundo o direito comum da *Civitas*, deve ser feito. Uma *Civitas*, é preciso dizê-lo ainda, em que a paz é efeito da inércia dos súditos conduzidos como um rebanho e formados unicamente na servidão, merece mais o nome de solidão que o de *Civitas*.

Todavia, como afirma Kehl (2007, p. 89), lutar com o medo nos faz corajosos, pois pode ser provocado pela percepção de nossa insignificância em relação ao universo, em relação à fugacidade da vida, ou das zonas sombrias do desconhecido, podendo ser entendido como um “sentimento vital que nos protege dos riscos da morte”. Mas, também, “em razão dele desenvolvemos o sentido da curiosidade e a disposição à coragem, que superam a mera função de defesa da sobrevivência, pois possibilitam a expansão das pulsões de vida.”

Na contracorrente do medo, diante do outro, o grupo da Oficina se enche de coragem e dança na multidão, na plataforma de uma estação de metrô lotada, em horário de grande circulação:

Dançamos no metrô Paraíso, dia 07/06/2013, das 17h às 19h, horário de pico. A participante M. conheceu uma banda de jazz e combinou com um dos músicos que dançaríamos com eles na apresentação que fariam no metrô. Estamos construindo mesmo parcerias com bandas e músicos para dançarmos nos espaços públicos e essa seria mais uma experiência desejada por nós, nessas pesquisas. Mas, o músico da banda que conhecia M. não chegou, a própria M. ainda não tinha chegado e nós, então, fomos vetados de participar do show por uma argumentação burocrática e pouco aberta a dialogar conosco, em que o baterista da banda alegou: “vocês deveriam ter dado os nomes e os rgs de vocês para a produtora com antecedência e não agora”. Já estávamos maquiados e foi uma sensação de frustração. Tive vontade de voltar para casa, mas decidimos dançar no meio da baldeação de linhas na Estação Paraíso. Começamos a dançar com receio, mas, conforme fomos sentindo que era permitido, que poderíamos dançar, nos “esbaldamos na baldeação”, brincando com as cadências dos fluxos de chegadas e partidas dos trens, ocupando os espaços vazios formados pelos fluxos de pessoas pelos espaços da estação, jogando com os automatismos das pessoas e com os estranhamentos. “Que é isso?” ouvimos algumas vezes. Seguidos de algumas respostas possíveis: “é teatro”; “é macumba”;

“não, é espírita”. Foi intensa a experiência de estarmos ali num lugar de passagem, sustentando a densidade do estranhamento e do confronto de corpos e possibilidades de expressão. Uma ponte? Um rapaz me chamou, depois de ficar um bom tempo nos assistindo. Pegou na minha mão e me agradeceu pelo trabalho. Me disse assim: “estava muito nervoso e, quando vi vocês, fui conseguindo sentir uma conexão superforte, algo espiritual, bonito mesmo, não queria mais ir embora. Sou umbandista, capoeirista e vocês têm tudo a ver comigo, obrigado. Estou me sentindo muito melhor.” Nos apresentamos pelos nomes e o convidamos para dançar conosco. Foi interessante para mim perceber o que podemos mobilizar no outro. Também descobri que mudando os horários de apresentações e encontros nossos para dançar, outras pessoas podem participar da Oficina, havia quatro pessoas que foram dançar no metrô, que não estão podendo frequentar a dança às sextas pela manhã. Foi muito intensa a experiência. Em um momento, a B. disse, enquanto dançava: “são sugestões de acomodação no metrô”. São possibilidades de des-territorialização e de fazer ponte, de permitir passagem, ao incorporar a estranheza e sustentar a densidade desse confronto com a estranheza, na medida em que é uma ação ética-estética-política-afetiva. (DIÁRIO DE CAMPO).

Figura 45 – Oficina de Dança em intervenção no metrô Paraíso, 2103. Foto: Iumy Iguty.

Somente é possível encontrar coragem para tamanha ação interventiva, porque há o apoio do grupo, a confiança, o cuidado e o “amparo para a queda” e para o desconhecido, como nos diz Teixeira, em diálogo com Rolnik, (1995, p. 9): o momento da confiança é aquele “em que as forças de heterogeneização estão por cima, o que engendra um ‘outro tipo de relação’ feito de respeito, admiração e confiança”. Para o autor, esse outro tipo de relação

pode ser compreendido como “um outro modo de subjetivação, um outro mundo neste mundo”. Pois, em suas palavras:

Amparar o outro na queda: não para evitar que caia nem para que finja que a queda não existe ou tentar anestesiá-los seus efeitos, mas sim para que possa se entregar ao caos e dele extrair uma nova existência. Amparar o outro na queda é confiar nessa potência, é desejar que ela se manifeste. Essa confiança fortalece no outro e em si mesmo, a coragem da entrega.

Foi preciso amparo e coragem para viver esse devir-público-em-mim. Em uma cidade tão privatizante e privatizada, ter em seu corpo o público é uma experiência muito forte. Enfrentar a densidade de barreiras postas nos espaços e nos territórios públicos para que se tornem cada vez mais públicos e diversos, significa encarar uma luta, inicialmente conosco mesmos, de medo de ser expulso, de ser excluído e violentado, medo de se diferenciar e dançar em um espaço de passagem de pessoas iguais em um único movimento cadenciado em que todas caminham juntas na mesma direção, em um mesmo destino, ocupando os mesmos espaços e tempos, todos sem rostos, todos sem marcas, são ninguém em espaço público de ninguém.

O grupo e cada um põe seu rosto, deixou marcas no chão do metrô, questionou o (pouco) uso do espaço público, apresentou possibilidades de ocupação desses espaços vazios e experimentações diferentes do próprio corpo. O grupo e cada um “extraiu do caos uma nova forma de existência”. Confrontar todas as dimensões presentes nesses espaços parece permitir uma vivência de incorporação do público em cada um e em todos, isso é luta e um ato de resistência de fazer o público próprio, de pertencimento e não de privatização.

Sobre o sentimento de pertencimento do espaço-tempo-corpo, podemos dialogar com Lefebvre, quando ele diz que a apropriação do espaço pode ser entendida como obra de arte quando usado de forma crítica às formas capitalistas de sua divisão pelo conceito de propriedade:

Somente o estudo crítico do espaço permite elucidar o conceito. De um espaço natural modificado para servir as necessidades e as possibilidades de um grupo, pode-se dizer que este grupo dele *se apropria*. A posse (propriedade) não é senão uma condição e, o mais frequente, um desvio desta atividade “apropriativa” que atinge seu auge na obra de arte. Um espaço *apropriado* assemelha-se a uma obra de arte sem que dela seja o simulacro. Frequentemente, trata-se de uma construção, monumento ou edifício. Nem sempre: um sítio, uma praça, uma rua podem se dizer “apropriadas”. Tais espaços abundam, ainda que não seja sempre fácil dizer em que e como, por quem e para quem, eles foram *apropriados*. (LEFÈBVRE, 2006, p. 134, grifos do autor).

Podemos pensar na dimensão público/privado e apontar o público sendo privatizado na lógica do capital, que é usado e ocupado segundo esta lógica da individualização, competição e poder, a qual se opõe à lógica do espaço público como o lugar de produção do encontro coletivo, múltiplo, diverso, que cria ações e políticas em prol da sua apropriação como bem comum. As relações de força – de saber e poder – instituídas e cristalizadas, assumem a direção da privatização das políticas e das ações públicas, bem como do uso e da ocupação do espaço público, naturalizando as desigualdades e fazendo uma indistinção dos âmbitos público/privado, de forma a manter a lógica da propriedade privada nos espaços públicos.

Assim, a arte, quando refletida pela perspectiva da “máquina de guerra” deleuziana, ao funcionar em movimento contínuo, com expressividades singulares, abrir espaços, cavar novas passagens e fazer territórios, produziria uma ponte para além do público e do privado, para além da lógica do capital e do bem comum, provocando a produção de novas subjetividades e uma obra de arte com o espaço público apropriado, encarnado, próprio. (LEFÈBVRE, 2006).

Figura 46 – Encontro semanal na Sala Vitrine da Dança da Galeria Olido, 2012. Foto: Carlos Villaba.

Sobre esta questão da privatização do espaço público, o trabalho da Oficina traz experiência elucidativas:

Subi à sala da produção da Galeria Olido para buscar a chave da Sala Vitrine e nosso aparelho de som que fica guardado lá também. Percebi que estava quebrado. O pessoal da produção havia deixado o meu som cair e a abertura superior, que fechamos e abrimos para colocar o CD, estava quebrada e o som amassado, mas ninguém da produção se responsabilizou pelo nosso som, eu devo consertá-lo e eles nada sabem, além de considerarem que estão fazendo um favor para mim, que na verdade, não é para mim e sim para a população usuária de um espaço e dos serviços públicos. Quando a chave do banheiro, integrado à sala Vitrine, que estava sob nossa responsabilidade, foi roubada por outro usuário da Galeria, nós tivemos que pagar pela chave, mas, quando eles quebram nosso aparelho de som, ninguém se responsabiliza. É a contradição do público: quando é interessante é de todos e quando não, é de ninguém. Na verdade “todos” e “ninguém” são o mesmo fenômeno que não dá conta do “alguém” ou do “alguns”.

Neste dia, não pudemos dançar na Sala Vitrine, por questões de funcionamento da Galeria com as instituições parceiras. Já logo pensei que, novamente, teria que brigar por sala. Não é a primeira e nem a última vez que teremos que lutar pelo espaço público. No fundo, sei que somos privilegiados. Na atualidade, o único espaço que querem são espaços temporários, para um público mutante, sem vínculos nem com as pessoas, nem com os espaços, nem com nada, somente com a quantidade de atividades e pessoas atendidas. Mas, me acalmei e pensei que, realmente, teria que ser política. Mudou a dinâmica da Olido e agora, são outras pessoas que respondem por nós, assim, não pudemos usar a sala, mesmo ela estando vazia durante todo o período da manhã da sexta-feira. Parecia que a questão que incomodava era o largo tempo em que estávamos usando a sala e que essa condição significaria privilégio em relação aos demais grupos da cidade. Nos acomodamos em uma roda, sentados no chão, em frente à sala, do lado de fora dela. Conversei com o grupo sobre a impossibilidade de usarmos a sala no momento e as questões institucionais e políticas que estavam em jogo. M. ficou indignado, como sempre, mas os demais, além de terem ficado um pouco frustrados, compreenderam a questão. Combinamos que estaríamos lá na Olido na sexta que vem e que, caso não conseguíssemos entrar na sala, dançaríamos no corredor para protestar.

Ainda não tínhamos tido autorização da Galeria Olido para continuarmos a usar o espaço da Sala Vitrine, a resposta oficial ainda não havia chegado, mas mesmo assim, estaríamos ali enquanto grupo, pressionando para usar e ocupar um espaço público que fica vazio nesses dias e horários. Após um primeiro momento de tensão, medo de desmobilizar o grupo, misturado com um sentimento de esgotamento, refiz internamente toda a história desse trabalho, que já passou por tantas salas e segue na luta, como uma sina. Sempre conseguimos e não será agora que não conseguiremos, pensei. Parece que cada vez mais o público valoriza a iniciativa privada ou a não governamental mais do que o próprio público e vai incentivando as ações terceirizadas. O projeto é algo de qualidade, que busca ser público e que não é reconhecido como tal, pelo contrário, sempre é expulso... ai, quantas contradições. Na porta da sala estavam todos do grupo reunidos, logo

contei que estávamos com problemas. M. estava indignado. Expliquei a questão da não autorização para usarmos o espaço, mas conversamos sobre a história do grupo de resistência e que estávamos ali para resistir mais uma vez e que iríamos conseguir. Acolhi o grupo, pois essa situação expõe muito a nossa fragilidade como seres humanos, cidadãos, mobiliza muitos sentimentos de frustração. Também um pouco de cansaço de tanta luta e tantos não. Após uma breve conversa com uma funcionária da Galeria sobre a nossa situação, ela nos autorizou a pegar a chave. Agradei e fomos dançar na sala Vitrine, que estava vazia. Entramos tarde na sala e tínhamos a tarefa de ensaiarmos para a apresentação do dia seguinte. Aquecemos dançando livremente, com músicas alegres. Houve muita interação entre os participantes e o clima estava muito leve neste dia, prazeroso. (DIÁRIO DE CAMPO).

Cavando a terra, desterritorializamos o público e abrimos passagem, criamos linhas de fuga para reterritorializá-lo de uma nova forma ou formas possíveis, o fazemos nosso, o colocamos em nós, o engolimos. Antropofagicamente nos fazemos públicos. E assim, talvez, nos fazemos gente. Negri (2001, p. 34) diz que “a construção do público só pode ser concebida como produção de subjetividade” e “a produção social é completamente articulada através da produção da subjetividade”. Por esta razão, podemos falar que, ao ocuparmos o espaço público, nos tornamos o espaço e produzimos um novo devir no social e na nossa subjetividade; o devir público – em mim.

Mas, é processo de luta e resistência também. Ocupar o espaço público é guerrear nele (e por ele) para ali poder existir, é adentrar nos jogos de força e de negociação dos processos decisórios excludentes, tradicionais e opressores que o clausuram e o limitam, impõem o modo como o espaço público é usado ou pode ser usufruído e por quem.

Figuras 47, 48 e 49 – Encontro semanal na Sala Vitrine da Dança da Galeria Olido, 2009. Fotos: Marina Risi

4.3 Outros fragmentos de experiências vividas pela Oficina de Dança e Expressão Corporal

4.3.1 O Largo do Arouche

Figuras 50 e 51 – Apresentação do espetáculo *Por Onde Vamos* no Largo do Arouche, em parceria com Guilherme Multisambafônico para o Festival Baixo Centro, 2013. Fotos: Carlos Villalba.

Outra situação de intervenção urbana foi quando dançamos no Largo do Arouche pelo Festival Baixo Centro. Fizemos uma parceria com o músico Guilherme Folco, com um *show* intitulado Multisambafônico, em que ele improvisava, utilizando diferentes instrumentos, materiais sonoros e elementos eletrônicos. Dançamos no chão do Largo do Arouche. Inicialmente, estava cheio, com um público composto por famílias, algumas crianças, mas o lugar tem um clima de submundo. Conforme a noite foi chegando, o público foi se modificando e muitos casais de homens homossexuais começaram a se fazer presentes ali, assistindo a nosso trabalho, com bastante estranhamento.

Davi, um rapaz que foi participante da Oficina de 2002 a 2005, ainda no CCSP, retornou para dançar com o grupo da Oficina de Dança nesta apresentação do Largo do Arouche. Foi emocionante tê-lo de volta. Ele sentiu-se acolhido e bem recebido, sentiu-se pertencente e parte do grupo apesar de ter ficado oito anos afastado. Dançou junto e lançou-se ao desafio de expor-se e de mergulhar nas possibilidades intensivas dos encontros dançados:²³

Sobre a participação: Era fim de tarde de um domingo cinzento, as ruas, normalmente sujas pela ignorância ou pelo descaso, neste dia ganhava um outro olhar, em alguns casos o mesmo olhar com outra possibilidade de significado. O cotidiano de alguns fora alterado pela loucura colaborativa de cidadãos cantantes, a vida que acontecia nos lugares comuns é questionada, e em pouco tempo tocada, seja pela música que se inicia, seja pelas cores que aparecem, pelas formas que surgem. Pessoas iam se encontrando, se acumulando, criando. Cores nos tecidos, tintas espalhadas no rosto de um, ou do outro, de quem vê, ou de quem cria, seja pela foto ou pelo corpo, a arte simplesmente acontece, e não no palco convencional, muitas vezes distante da realidade, mas ali, simplesmente ali, perto de quem realmente precisa ver, o povo. O grande espetáculo não era o público assistir ao grupo, mas sim o grupo entender, sentir, vivenciar, ver as pessoas através do que melhor sabem fazer, dançar. O som dos metais e improvisos musicados pelo projeto de música Multisambafônico fez o Largo do Arouche possuir uma nova possibilidade de ação, um clima às vezes denso, outras vezes manso, possibilidades no chão, onde inexistia o ar, batidas do coração que proporcionam vontades de voar. O tema para a dança que acontecia era: onde estou? Quem eu sou? Para onde eu vou? Efeitos motivacionais, que questionavam a integração entre os seres, homens não conhecidos, mulheres tão diferentes, que ali se tornavam um só. Onde a dança não era apenas obra de arte, mas também ferramentas de construção, cria e criador se unificam tornando-se um, o mesmo ser, eternizado no tempo. Anoitece, aos poucos a atmosfera se modifica, as luzes da vida, com um lindo pôr-do-sol, se despedem, dando lugar às luzes elétricas amareladas, alaranjadas, enferrujadas, famílias não se fazem mais presentes, homens, pessoas solitárias ou em busca de algo que lhes complete, mesmo que por momentos breves, formam o novo público, analisam, assistem, imaginam os corpos que se enrolam, que se esfregam,

²³Por conta da sua participação na Oficina, ele decidiu cursar faculdade de dança na Escola Técnica Estadual (ETEC) das Artes e, como teve que fazer um relatório para sua faculdade, escreveu sobre sua vivência nesse dia, publicou-o na página virtual da Oficina de Dança e me autorizou a trazer seu depoimento para este estudo.

que se encaixam, não apelativamente, mas artisticamente. A sonoridade eletrônica e/ou “percursionística” conflui com certas risadas, murmúrios, vontades, expectativas. A dança finaliza, um olhar de 360° se faz presente, e cada envolvido com a proposta é abraçado com este olhar, alguém timidamente observa por entre as árvores, outros vêm em direção com palavras, palmas surgem, beijos e sorrisos se manifestam. Corporalmente uma sensação de quando a gente mata a saudade de um grande amigo, ou toma aquele banho bem quente depois de uma caminhada intensa numa noite gelada se faz presente. Se o objetivo enquanto artista é dançar a vida, que esta vida seja confortável e mágica como este dia. (DAVI).

Poder perceber-se singular, juntamente com a alteridade, permite a vivência do desafio de reconhecermos o outro como um legítimo outro. E essa experiência permite a liberdade porque abre passagem para a vivência da plena posse da nossa potência, porque há um grupo que acolhe, que conduz pela confiança, ampara e cuida, assim como aponta Teixeira ao dialogar com Espinosa (2004, p. 7):

Nessas novas zonas, passamos a experimentar novas intensidades, às quais fomos conduzidos pelos afetos de confiança, mas que já correspondem a novos afetos aumentativos que anunciam, por sua vez, outros modos de existência, em que nos tornamos a causa última de nossas paixões, em que entramos plenamente na posse de nossa potência. Para Espinosa, a liberdade.

Podemos pensar, então, pelas palavras de Davi, que a experiência de dançar no Largo do Arouche, ocupar a cidade e exercer a sua máxima potência como sujeito ali, singular-junto, com a alteridade, seja a expressão da vivência da liberdade espinosana.

4.3.2 O Viaduto Santa Efigênia

Outra vivência que tivemos na rua foi dançar no Viaduto Santa Efigênia; era final de novembro de 2012 e estava cheio de pessoas passando com suas compras de Natal. Fomos desvendando o lugar com nossos corpos, algumas possibilidades criativas surgiram dessa experiência e foram incorporadas nos espetáculos apresentados em seguida a esse. Dessa experiência trazemos a narrativa em diário de campo:

Fazia um sol fortíssimo, eram 11h, quase 12h. Saímos maquiados e felizes da Olido para irmos ao Viaduto Santa Efigênia dançar. A ideia era a de ter um material em vídeo para apresentarmos em um edital de dança em formato de intervenção urbana. Fomos cantando, caminhando juntos, abrindo espaço para esta possibilidade. Ali, nos encontramos com Rogério Botter Maio, que tocaria seu contrabaixo acústico para dançarmos, mas não conseguimos amplificar o som. Pudemos dançar ali, depois de fazermos uma roda, nos apoiarmos e nos fortalecermos para enfrentarmos a rua, o fora-dentro. Começamos a dançar, de leve, ocupando um espaço imaginário do viaduto. O asfalto, de repente, já não era tão áspero e tão

sujo e me vi ali jogada no chão, deitada, rolando no viaduto. “Alô? Alô? Quem tá falando? Alguém me escuta? Tem alguém aí? Alô?” Esta fala nasceu ali. Esse sentimento de ninguém me escuta, ninguém me vê, surgiu forte em mim naquela situação. Havia muita gente, muitos carros, pouca concentração e muito barulho. Estávamos perdidos e não conseguimos marcar um lugar de parada para nos verem como artistas, todos passavam e nos olhavam com muito estranhamento. Mas, apesar de ninguém ter parado, brincamos com o que foi possível ali naquele lugar tão anônimo e saí alimentada e energizada. (DIÁRIO DE CAMPO).

4.3.2 Praça das Artes e Dia da Mobilidade Urbana

Figura 52 – Oficina de Dança em *show* da Orquestra de Rua na Praça das Artes, 2013. Foto: Carlos Villalba.

Outra vivência que tivemos em 2013, foi a de dançar na Praça das Artes, no centro de São Paulo, com a Orquestra de Rua. Essa parceria foi muito potente, pois, os princípios que regem a Orquestra de Rua são semelhantes aos da Oficina de Dança no propósito da inclusão; ela propõe-se a ofertar música erudita para todos e é composta por músicos de diferentes nacionalidades (bolivianos, japoneses, mexicanos, africanos, paraguaios, brasileiros de distintos estados, principalmente os migrantes nordestinos etc.), que faziam das ruas o palco de sua arte e sobrevivência e que, em 2004, foram encontrados pelo músico Livio Tragteberg, idealizador do projeto, e convidados a compor a Orquestra de Rua.

O maestro da Orquestra nos deu total liberdade de dança, junto aos músicos, em todos os espaços do palco e a experiência foi de troca entre músicos e dançarinos; ocorreu, em um

determinado momento da apresentação, que os músicos modificaram o ritmo da música tocada, pela dança ali improvisada. Estabeleceu-se uma parceria com eles e foi enriquecedora esta possibilidade de criação conjunta. Este momento foi finalizado com imensa alegria partilhada.

Figura 53 – Oficina de Dança em *show* da Orquestra de Rua na Praça das Artes, 2013. Foto: Carlos Villalba.

Outra situação experienciada pelo grupo, também em 2013, foi a de dançar na Av. Paulista, no Dia Nacional da Mobilidade Urbana, embaixo de chuva. Os participantes dançaram na calçada, deitaram no chão, pularam nos postes e chegaram a abraçar coletivamente o carro da polícia que acompanhava a manifestação.

4.3.3 O Azul

Figura 54 – Oficina de Dança no Condomínio Cultural, 2013. Foto: Carlos Villalba.

Em setembro de 2013, vivenciamos uma experiência inovadora e que consideramos um trabalho de cura. De cura de todos, de cada um e do espaço-tempo-corpo que ocupamos e produzimos no Condomínio Cultural. Trazemos aqui um fragmento narrado de uma experiência vivida pela Oficina de Dança e Expressão Corporal para pensarmos na perspectiva da construção de um campo comum de criação potencializada pelo agir dos corpos no espaço-tempo, na busca de potencializar a vida e enfrentar a morte: foi o caso do dia do Azul, narrado em diário de campo.

Azul. Foi o nome escolhido para as experimentações de linguagens em artes plásticas e dança que nos dispusemos a vivenciar com a Oficina de Dança e Expressão Corporal. Era um domingo, 17h. Final de setembro de 2013. Dançamos em um espaço chamado Condomínio Cultural, um antigo hospital localizado em uma região de classe baixa do bairro da Lapa, a convite de um grupo de artistas plásticos que se reúne ali para produzir sua linguagem. Eles buscavam parceria para compor experimentações em artes plásticas e dança com a cor azul, naquele espaço. Já haviam ido nos

conhecer na Oficina e vice-versa. O contrato feito era o de que nós não seríamos objetos para os artistas plásticos desenharem ou pintarem. Fariamos troca e experimentações de linguagens artísticas, juntos. O espaço se parece com as “casas mal-assombradas” de filme de terror. O lugar possui uma aparência de espaço abandonado, com aspecto físico em decomposição, com muitos materiais de construção amontoados, muito pó, resquícios de objetos em desuso provenientes do hospital desativado e uma energia muito densa e muito pesada pairava no ar. Os corpos se arrepiavam de vez em quando, sem que nada fizéssemos. A proposta de dançarmos nus ali estava aberta e já havia sido discutida e definida no encontro do grupo da Oficina como uma possibilidade aos que desejassem essa experiência. Vale ressaltar que o desejo da nudez já havia sido expresso e dialogado anteriormente no grupo, algumas vezes. Essa energia pesada e densa do lugar fez com que uma das participantes da Oficina desistisse de dançar ali. Estávamos com medo, tínhamos de dar muito de nós e havia uma incerteza se receberíamos essa doação de volta, como uma retroalimentação. Precisávamos remexer na energia do lugar. Era algo necessário e nos dispusemos a fazê-lo como grupo. Escolhemos as salas e os trajetos a serem feitos pelos corpos no espaço. Compusemos com os artistas plásticos as luzes dos espaços – arrumamos velas no chão do corredor, colocamos as gelatinas azuis nas lanternas, cobrimos uma sala inteira com papel e fizemos muita tinta azul para carimbar o espaço com os corpos. Iniciamos trabalhando a energia do lugar, remexendo com o corpo aquele espaço, juntos, movendo-nos, mudando, pulando, circulando, respirando e pulsando juntos ali para podermos criar frestas e brechas para produzir expressividades naquele espaço. Fizemos um ritual em círculo, respiramos e dançamos no círculo, limpamos o lugar para poder habitá-lo. Aos poucos, quando a sala já pulsava uma energia mais limpa e leve, os artistas plásticos entraram e a parceria se iniciou. Dançamos aquela densidade e nos permitimos modificar aquela energia. A vibração foi sendo composta, ocupamos os espaços, transitamos, modificamos o lugar e, na última sala, nos lambuzamos todos de tinta azul, os corpos inteiros azuis, dançando livres e felizes. Inesperadamente, estávamos alimentados ao sair dali, preenchidos, realizados, cheios de alegria. Os artistas plásticos dançaram e nós, dançarinos, pintamos. No encontro da Oficina, quando fizemos a avaliação da experiência, um dos rapazes comentou no grupo: “nós curamos o lugar!”. Complementei: e nos curamos também. Foi um processo de cura, do espaço e de nós. Outro participante do grupo disse: “estou vestido de azul e passei a semana toda vestido de azul.”. Outra menina do grupo avaliou o quanto foi importante para ela ter sentido que podia ficar de roupa e que não havia uma “obrigatoriedade aprisionante” de ter que ficar nua e disse ter se libertado por poder estar vestida junto com outros corpos nus e outros seminus. Concluímos a experiência assim: os corpos marcados e modificados pela experiência azul, ao comporem com outros corpos no espaço, em diferentes velocidades, criam o novo e se curam. (DIÁRIO DE CAMPO).

Ou seja, podemos pensar que a experiência permitiu a cura do espaço-tempo-corpo e a abertura para uma nova subjetividade possível. Criou-se uma possibilidade de saúde e de cura pelo caminho de adentrar no campo da doença e da dor. O hospital, lugar de doença, tornou-se espaço de saúde porque se mexeu em suas entranhas e nas dos participantes do grupo

também. Mais do que arte, fez-se experimentação de linguagens artísticas diversas e de manejo expressivo de intensidades e de cura.

Figuras 55, 56 e 57 – Oficina de Dança no Condomínio Cultural, 2013. Fotos: Carlos Villalba.

É possível refletir aqui, desse modo, que o mexer nas entranhas daquele antigo hospital foi feito pelo manejo dos corpos sem órgãos em movimento expressivo singular, que, potencializados pelos encontros intensivos do corpo grupal, do corpo comum, arranharam as paredes, escalaram os corredores, subiram e abriram os sótãos, trouxeram cor azul para as janelas e portas, de seus corpos e do espaço, abriram pontes para transitar da saúde, entendida como expressão singular de vida, alegria e ação, pela doença, pela sujeira, pelo escuro e sombrio da dor e do sofrimento para além deles, que poderia ser a potência da cura, que não está na ausência de dor e de sofrimento, assim como a alegria não é ausência de tristeza, mas possibilidades de mover territórios de existência.

Figura 58 – Oficina de Dança no Condomínio Cultural, 2013. Foto: Carlos Villalba.

Assim, tenta-se criar, na Oficina de Dança e Expressão Corporal, uma estratégia para abrir passagens para uma nova composição de forças, adentrando na tensão e nas brechas por onde se esgarça o tecido da vida social contemporânea. Busca-se a inserção sutil amparada na mobilização do desejo de exposição ao outro. E corre-se o risco dessa exposição, ao invés da

opção mais protegida pela garantia de uma relação politicamente correta que confina o outro numa representação e o protege da subjetividade do risco da contaminação afetiva.

Nas palavras de Negri, o afeto é indestrutível. E, sendo assim, é a nossa maior arma de guerra contra a manicomialização da vida e as suas formas de controle, disciplinarização e opressão:

Na verdade, nossa vida social, para não falar de nossa vida produtiva, está esmagada pela impossibilidade de agir, pela frustração de não criar, pela castração de nossa imaginação cotidiana. Qual a causa disso? O inimigo? Mas se para o inimigo medir o valor é impossível, para o produtor de valor é a própria existência daquele que pretende medir o valor que se torna irreal... É preciso destruir o inimigo a partir do afeto. Porque o afeto (a produção, o valor, a subjetividade) é indestrutível. (NEGRI, 2001, p. 70).

O trabalho na Oficina de Dança e Expressão Corporal, costurado pelo afeto, se realiza pela criação artística e parece-nos, como diz Rolnik (2002, p. 85), que “consiste em atualizar sensações, trazê-las para o visível e o dizível, produzir sentido pela sensação, que é a presença viva no corpo das forças da alteridade do mundo e que pedem passagem e levam à falência as formas de existência em vigência” na contemporaneidade.

Desse modo, nessa prática artística, a obra de arte consiste em inventar “dispositivos espaço-temporais de um outro estar-junto” (RANCIÈRE, 2002), pela arte mobilizada pelas forças da criação e da resistência, vibráteis e intensivas dos sujeitos.

Dançamos possibilidades e devires, em um intento de ruptura do medo, criando a coragem do enfrentamento à opressão, ao operar uma arte política que produz uma estética ética pela produção singular espinosana e pelo encontro com a alteridade.

E para finalizar, pensamos ser relevante afirmar que o grupo, atualmente, almoça todas as sextas-feiras junto, os participantes dividem a conta entre os que podem pagá-la, experimentam diferentes restaurantes do centro, do vegetariano ao peruano, dividem os pratos e as bebidas, caminham por ali juntos. Eles criaram um laço de amizade para além da Oficina, como idealizamos ao criá-la. Assim, podemos trazer novamente as palavras de Espinosa para nosso diálogo e afirmar que estamos, ao produzir amizade, laços solidários, criando cidade e não solidão.

Como coordenadora, também aprendemos continuamente, como fazer uma clínica que aconteça em devir, como tecer linhas, costurar processos, acolher diferenças, cuidar delas, criando um espaço-tempo-corpo da Oficina que sustenta a mudança, as novas subjetivações que surgem nos movimentos de devir da própria Oficina e de cada um de nós, próximos e distanciados, juntos e separados, fora e dentro dela.

E assim, fazemos o caminho de “pensar o que fazemos para fazer o que pensamos”, como nos ensinou Kasi (2006, p. 250), abrindo pontes do pensar para o fazer e do fazer para o pensar, da psicologia para a arte, movimentando-nos para alisar a terra, abrir passagens, túneis e produzir pontes para criar, artisticamente, novos devires de espaço-tempo-corpo, singularmente-juntos.

Talvez a Oficina de Dança possa ser entendida como um lugar que cria passagens, abre espaços e faz pontes da cidade para a Oficina, da Oficina para a cidade, de um com o outro e do outro com o um, de modo a produzir a si e a cidade como novas subjetividades-territórios e espaços-tempo-corpo em constante movimento de devir.

Figura 59 – Apresentação do espetáculo *Pesquisa sobre o velho e o novo* na Sala Olido da Galeria Olido, 2013. Foto: Gisele Agripino.

Capítulo 5

O QUE PRODUZ A OFICINA DE DANÇA E EXPRESSÃO CORPORAL?

Acreditar no mundo é o que mais nos falta; nós perdemos completamente o mundo, nos desapossaram dele. Acreditar no mundo significa principalmente suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle, ou engendrar novos espaços-tempos, mesmo de superfície ou volume reduzidos. [...] É ao nível de cada tentativa que se avaliam a capacidade e resistência ou, ao contrário, a submissão a um controle. (DELEUZE, 2010, p.222).

Neste capítulo, seguimos pelo caminho de pensar o que fazemos e, com a intenção de transitar para além do pensamento e da ação, cartografar os movimentos da Oficina de Dança e Expressão Corporal.

Para tanto, traremos, juntamente com as narrativas e as memórias da pesquisadora, as vozes dos participantes que quiseram falar sobre o que a Oficina de Dança e Expressão Corporal produz para ele, participante, bem como produz na cidade; a pergunta foi lançada em aberto para que eles pudessem dar seus depoimentos. Ao redor do praticável²⁴, improvisado como mesa, todos se sentaram e fizemos a conversa sobre a tese.^{25 26}

Os depoimentos dos participantes estão presentes nas narrativas apresentadas no capítulo anterior, porém, entendemos como necessário, e é de nosso desejo, compor experiências e análises, construir um espaço de voz e de escuta com os participantes, para tecer confrontações e integrar este estudo com outros elementos, versões, outras sensações e percepções, visando agregar enunciados, ideias, outras línguas, modos de pensar e de viver a Oficina a partir de múltiplas possibilidades de experimentá-la, em suas infinitas possibilidades de singularização, em diferentes tempos e intensidades, no grupo.

Assim, retomamos a pergunta central desta tese que se configura como o nosso objetivo geral, para propor leituras possíveis a esta questão: o que a Oficina de Dança e Expressão Corporal produz?

A produção, como exposta no Capítulo 1, apresenta-se em diálogo com o conceito de

²⁴ Praticável é um pequeno palco que pode ser deslocado com facilidade.

²⁵ Nesse dia, havia aproximadamente 30 participantes no grupo, sendo dois desses, integrantes que chegavam pela primeira vez à Oficina. Nem todos deram seus testemunhos, apesar de alguns estarem presentes na roda de conversa. Falaram: Diná, Bia, Renata, Rena, Rodrigo Usba, Vitor, José Alexandre, Rodrigo, Aline, Sandro, Maicon, Jimmy, Marizélia, Marina, Tereza, Manuela e Marília.

²⁶ Os depoimentos/testemunhos de cada um dos participantes encontram-se na íntegra, como apêndice. Neste capítulo, utilizaremos fragmentos dessas falas para tecermos reflexões analíticas sobre o que a Oficina de Dança e Expressão Corporal produz.

resistência. Entendemos a produção, a partir de conversa com Negri (2001), como a potência de vida presente em todos os humanos, empregados ou não, ricos ou pobres, negros ou brancos, loucos, em situação de rua, estudantes, mulheres, entre tantos, e, compreendemos ainda, que produzimos quando estamos juntos e quando podemos afetar e ser afetados pelos demais corpos, dados a partir de diferentes processos de comunicação em que falamos diversas línguas, pelo encontro com a alteridade.

Ao afetarem e serem afetados, os seres humanos em sua produtividade, ou seja, em sua potência de existir, expressam e produzem novos devires, novas subjetividades, ao mesmo tempo em que resistem às tessituras opressoras, injustas, desiguais e excludentes do capitalismo, em um terreno de luta e de negociações.

Esses movimentos de produção e de resistência, de acordo com Deleuze e Guattari (2010), acontecem ao mesmo tempo, pois, para os autores, não é possível construir um novo território para existir subjetivamente, sem resistir às forças presentes no campo em que se empreende o coletivo e o singular.

Vale ressaltar que o movimento da produção/resistência não é tratado no sentido de “redisciplinar”, de negar ou de reprimir o jogo de forças presentes no espaço-tempo-corpo em que se resiste e em que se produz, mas sim para adentrar na densidade e nos estriamentos destas forças, presentes no capitalismo e nos paradoxos do próprio grupo, e manejá-las, trabalhá-las, mexê-las e remexê-las, de forma singular, no grupo, com uma arte expressiva em dança, visando esgarçar essas forças ao contatá-las e abrir espaços para caminhar, atravessar e transitar (do contato com elas para além delas) para devir subjetiva e territorialmente.

Podemos supor que, ao lutar e resistir, ao mesmo tempo criamos uma nova terra para pisar. Assim, apontamos para a possível reflexão de que, ao adentrar nos campos densos onde a opressão, a padronização, a subordinação, a desigualdade, a exclusão, o preconceito, a loucura e a “imundície” do mundo estão colocados, descer (ou subir), ir até ali, remexer, afetar e ser afetado por esses campos, lutar para sair deles, abrir canais, “linhas de fuga” e encontrar brechas por onde escapar, negociando passagens, cavando caminhos, fazendo pontes, esgarçamos o tecido social esquadrihado, polarizado, alisamos o espaço-tempo-corpo e produzimos cidade (porque há grupo) para que seja possível existir singularmente nela.

Seguindo por este caminho, é possível construir uma compreensão de que a cidade aqui discutida – aquela que ao mesmo tempo produz o público encarnado no sujeito e que encarna, no público, a diversidade que lhe é própria, mas que lhe foi capturada e privatizada, – é aquela que é produzida pelos participantes da Oficina, aquela que é confrontada pela arte composta pelos corpos sem órgãos em movimento, que luta contra o aprisionamento, resiste à

morte e às formas de violência impostas pela lógica do capitalismo de produção e de consumo.

Assim, neste capítulo, a partir da análise dos depoimentos dos participantes, somados às reflexões narrativas e ao diálogo antropofágico com os autores trazidos neste estudo, permitimo-nos indagar, com base em nosso objetivo de pesquisa, sobre se a Oficina de Dança poderia ser pensada na perspectiva da produção de saúde.

Sabemos que a saúde é campo emblemático (SCARCELLI, 2013), polissêmico, e tem sido discutida em diversos âmbitos e de diferentes maneiras; entretanto, pretendemos contribuir com reflexões, a partir de leituras, sobre o modo como a Oficina de Dança produziria saúde, com o intuito de compor diálogos com os trabalhos em desenvolvimento no campo das práticas antimanicomiais na cidade de São Paulo.

Desse modo, pensamos ser válida a leitura cartográfica sobre **como** produzimos saúde e resistimos à lógica do capital, ou como nos deparamos com as dimensões manicomiais (também presentes em nós) e cavamos saídas – e lutamos – para produzir uma ação ética-estética-política antimanicomial ou de saúde. Entendemos que, ao fazer pontes, transitamos pelos paradoxos presentes dentro e fora da Oficina e da cidade, do um e do outro, do sujeito e do coletivo.

Assim, a leitura que fazemos neste capítulo pretende adentrar no caminho das pontes que fazemos na Oficina, ao percorrer os âmbitos polarizados e paradoxais da vida no trajeto de produção de território e subjetividade, e de resistência às forças de saber e de poder que impedem esses movimentos de devir – igualmente presentes nos sujeitos e na cidade, dentro e fora da Oficina.

Para tanto, dialogamos com Espinosa (2009) e com Deleuze e Guattari (2008, 2010) considerando cinco eixos que se compõem entre si e que não podem ser lidos de forma isolada, separada, mas sim articuladamente, caminhando para compreender como a Oficina pode produzir saúde. São eles: singularidade, intensidade, expansão, arte da dança para todos, e trabalho.

Esses eixos foram concebidos a partir da tentativa de mapear os modos como os caminhos de produção/resistência são trilhados pelo grupo no percurso de transitar pelos paradoxos (presentes dentro e fora de nós) e fazer arte pela expressão dos corpos singulares em composição de movimentos na Oficina de Dança e Expressão Corporal, na cidade e para além dela.

5.1 Singularidade

A partir da leitura dos percursos de produção/resistência da Oficina de Dança, pensamos que um dos eixos de trabalho e de enfrentamento ali proposto é o da singularização dos sujeitos.

Entendemos a singularidade, em diálogo com Espinosa (2009), como um exercício de encontro do sujeito com sua “substância”, ou seja, com suas infinitas possibilidades de ser e de existir, que acontece pelo movimento de afetar e ser afetado no encontro com os outros. Para o autor, somente é possível singularizar-se junto com o outro, no coletivo.

Espinosa (2009, p. 26), em sua *Ética*, diz que nós, humanos, possuímos infinitas possibilidades de existência, porque temos uma natureza divina, da qual se seguem infinitas coisas, de infinitas maneiras, que pode ser abrangida sob um intelecto infinito em possibilidades, que não pode ser pensado separadamente do corpo.

Para Espinosa (2009, p. 19), cada ser humano expressa uma substância que não pode ser produzida por outra substância, que tem uma natureza pertencente ao existir (2009, p.16), ou seja, cada existência humana é única e infinita em sua substância e possui seus atributos, os quais devem ser concebidos por si mesmos, por sua própria “essência”. Em suas palavras:

[...] cada ente deve ser concebido sob algum atributo e [...], quanto mais realidade ou ser ele tiver, tanto mais atributos, que exprimem a necessidade, ou seja, a eternidade e a infinitude, ele terá. Como consequência, [...] um ente absolutamente infinito deve necessariamente ser definido como consistindo de infinitos atributos, cada um dos quais exprime uma essência precisa – eterna e infinita.

E, por esta razão, para Espinosa (2009, p.19) “uma substância que consta de infinitos atributos, cada um dos quais exprime uma essência eterna e infinita, existe necessariamente”, assim como Deus. O autor afirma (2009, p. 40) que “a potência de Deus é a sua própria essência [...]”. Logo, a potência de Deus, pela qual ele próprio e todas as coisas existem e agem, é a sua própria essência.”

O diálogo com Espinosa (2009) nos leva a pensar que o trabalho de singularizar-se no grupo, ao experimentar-se nas infinitas possibilidades de existir pelos encontros com os outros, permite ao sujeito exprimir quem se é em “substância”, quem se é em força para viver (ou para perseverar na existência humana) e potencializar sua ação para a vida.

A leitura dos depoimentos de alguns participantes nos faz refletir que o movimento de singularizar-se é dado pelo espaço-tempo grupal da Oficina – “*um lugar de gente de todo tipo, dançando como queria e como podia*” – e pelos seus princípios postos em prática – de

promover encontros e convivência com a diferença, ser aberto constantemente a todos e ser heterogêneo. O espaço da Oficina e os participantes dela aparecem como elementos fundamentais para as pessoas *“serem o que são”* ao se permitirem e potencializarem *“esse se assumir, esse ser o que é, o que pode ser, o que pode dar, o que pode contribuir, porque aqui cabe, cabe cada jeito de cada um”* e, pelos encontros do sujeito com os demais corpos, que permitem que cada um dos participantes se subjetive *“como ser humano”, “como algo importante e também capaz”*, que é dado pelo *“convívio com as pessoas que passaram, com as pessoas que ficam, com quem permanece ou com quem vem e traz alguma coisa e depois vai”*.²⁷

Assim, é possível compreender que a Oficina de Dança produz singularização, ao potencializar a vida e a ação dos sujeitos que dela participam pelos encontros de convivência e de afeto entre as pessoas, para que se constituam como sujeitos pertencentes, capazes e importantes, que podem caber em sua infinitude e unicidade.

Como diz Espinosa (2009, p.169) *“nada é mais útil ao homem do que o próprio homem.”* Ou seja, para o autor, a convivência (efetiva e partilhada) permite o aumento de potência de ação e de vida aos seres humanos e, ainda mais, quando os encontros acontecem com diferentes e variados corpos: *“queira ou não, isso aqui é um trabalho social, a gente convive, a gente tolera as diferenças e todo mundo, o mais barato é isso, todo mundo que está ali pode chegar aqui [...], aqui você sabe que você pode, todo mundo pode, todo mundo tem seu valor, seja lá ele qual for”*.²⁸

Espinosa (Ibid., p. 118) diz que *“se alguém fez algo que imagina afetar os demais de alegria, ele próprio será afetado de alegria, que virá acompanhado da ideia de si próprio como causa, ou seja, considerará a si próprio com alegria.”* E, essa alegria que potencializa a vida parece acontecer pelo princípio trabalhado na Oficina de promover a convivência entre as pessoas em um grupo aberto e heterogêneo, onde é possível conectar o *“ali”* e o *“aqui”*, como aponta Marizélia, ao dizer que todo mundo que está ali, do lado de fora, pode chegar aqui, do lado de dentro, ou seja, parece que na Oficina de Dança é possível fazer ponte do fora com o dentro e vice-versa.

Essa potência da alegria, aumentada pelos encontros com o outro e acompanhada pela ideia de si próprio como causa, como aponta Espinosa (2009), pode ser encontrada nos

²⁷ Esses depoimentos, citados em fragmentos, foram retirados dos testemunhos dados por Marina e Rodrigo.

²⁸ Fragmento retirado do depoimento de Marizélia.

testemunhos como: “*essa coisa maravilhosa, essa adrenalina boa, essa coisa de ser amado, de ser querido e de fazer acontecer, de poder*”²⁹, ou como diz Renata:

eu acho que, perto do que a gente vê como grupo hoje em dia, é um grupo generoso, é assim: “vem, que a gente vai ganhar se você vier”, acho que é assim que a gente recebe todo mundo, e por isso que todo mundo quando entra, não quer mais sair, porque se sente realmente querido, sabe, querido no sentido de: “a gente esperou por você todo esse tempo, sabe, você chegou, olha que sentido que faz, faz tanto tempo que a gente espera você chegar”, sabe, é meio que isso.

O testemunho de Renata traz à luz a questão da temporalidade do espaço da Oficina pautada pelo encontro, pela espera e pela recepção generosa que se faz quando se sabe que se ganha com o outro e com sua diferença. Talvez, a reflexão possível de fazermos aqui é a de que se ganha um aumento de potência de vida quando o grupo acolhe o novo e a experiência com o desconhecido; ganha-se singularidade e existência.

E, assim, quando alguém que passa do lado de fora da Sala Vitrine, ao ver as pessoas dançando na Oficina, diz: “*olha o que a gente que trabalha perde*”, pode ser que seja essa potência de vida espinosana que se perde quando não se dança. Pode ser que se perca a singularidade ao se ter que trabalhar de forma automatizada, cadenciada (WEIL, 1996) e massificada. Por outro lado, a singularização também pode ser vista como um trabalho, não o trabalho voltado para a produtividade capitalista e o consumo, mas sim um trabalho de subjetivação, um trabalho de perseverar para existir.

Vale apontar que essa dimensão do acolhimento ao novo, da receptividade, da espera do outro e do conhecimento de que se “ganha” com o novo e de que o diferente pode trazer novos “sentidos” para cada um e para o grupo, é uma construção de muitos anos de trabalho, que prepara e acompanha o grupo, cria métodos, os revê, para fazer acontecer o acolhimento ao novo participante em sua diferença, no sentido de sua singularidade e acompanhamento de suas possibilidades e de seus desafios.

É um percurso árduo o de poder acolher o outro, o novo, em sua intensidade e singularidade e deparar-se com o desconhecido e o medo. Custa trabalho receber o estranho e poder incorporá-lo para “ganhar” potência. Para tanto, é preciso do grupo para cuidar dessa abertura e poder “ganhar” potência com esse encontro e não “perdê-la” como acontece com a lógica do consumo, do ser humano como objeto para usar.

O desafio de produzir singularidade em um grupo aberto é grande, pois, assim como é possível resistir à objetificação da vida, o sujeito/grupo pode tornar-se o próprio objeto que se

²⁹ Fragmento retirado do depoimento de Marizélia.

enfrenta nesse percurso. Já aconteceu de o grupo abrir-se tanto para o outro, para o novo e o fora, que a tarefa proposta no dia da Oficina se esvaiu e as pessoas, em seus trabalhos de singularização, ficaram desprotegidas e vulneráveis, descuidadas no grupo.

Podemos pensar que o que permite o encontro intensivo com a alteridade e a proteção para a realização do trabalho de singularização é a tarefa, configurada como a proposta que o grupo se dispõe a experimentar no dia, direcionada para o grupo ganhar potência; porém, quando não se pode entrar em tarefa, talvez o grupo vivencie a “perda” de potência, o padecimento espinosano, ou a massificação, a objetificação e o achatamento de si, como aconteceu em uma ocasião na Oficina de Dança.

Foi uma vez em que entraram umas quinze pessoas novas, no meio do trabalho, desviando o grupo da tarefa, que já estava difícil de ser experimentada, por estar havendo um movimento tradicional de estudantes da Faculdade de Direito São Francisco da Universidade de São Paulo (USP), a “peruada” – uma festa que para as ruas do centro para os estudantes brincarem –, em que aparecem fantasiados, maquiados e, muitos deles, alcoolizados. Alguns desses estudantes, que já faziam parte da Oficina, convidaram outros que participavam da “peruada”, para dançar na Oficina. O trabalho já estava em andamento quando entraram vestidos e maquiados como índios. Foi nesse dia que uma das participantes disse: *“eu me senti um lixo, alguém descartável”*.

Como singularizar-se em um grupo aberto? Essa situação permitiu a criação de uma regra de cuidado³⁰ para que o grupo se mantivesse aberto e protegido ao mesmo tempo, de forma a priorizar o espaço-tempo de produção de potência de alegria e não de padecimento.

Assim, poderíamos dizer que a construção cotidiana na prática do trabalho da Oficina, de fazer acontecer o princípio a que se propõe, de ser aberto e heterogêneo, se constitui como um desafio contínuo, como indica a fala de José Alexandre: *“esse grupo representa não só um espaço de arte mas também um novo desafio, porque é um espaço público, cada vez que entra uma pessoa nova é um desafio e as pessoas que saem e quando retornam, você vê o carinho de que sentiram falta dela.”*

O grupo pode ser pensado nesse percurso como instituição que recebe a todos, os novos e os velhos, que cuida dos novos ao chegarem e dos velhos nesse trajeto de receber, acolher e abrir-se ao estranho.

³⁰ A regra criada nesse dia pelo grupo foi a de que, até a primeira meia hora da oficina, é possível entrar para participar da proposta do dia, e, caso a pessoa chegue depois desse tempo, alguém do grupo deve recebê-la, explicar a ela a proposta do dia e informar se ela pode ou não entrar diretamente na proposta ou se terá que esperar para compor com o grupo em um segundo momento, quando a proposta tiver terminado.

Esse aprendizado de receber e acolher o estrangeiro e descobrir que se ganha potência de vida e de existência com as múltiplas experiências de encontros entre, inter e intra corpos, apresenta-se como uma ação que se direciona ao trabalho complexo de criar corpo singular no encontro com diversos corpos e de deparar-se com o desconhecido de si nesse encontro com o outro, com as partes “fracas e fortes” de cada um, como diz Espinosa (2009).

A resistência se faz presente na produção das relações de alteridade e de confronto com as forças homogeneizantes e segregativas que regem a lógica do consumo e do “desvínculo” do capitalismo, em que, como aponta Galeano:

El prójimo no es tu hermano, ni tu amante. El prójimo es un competidor, un enemigo, un obstáculo a saltar o cosa para usar. El sistema, que no da de comer, tampoco da de amar: a muchos condena al hambre de pan y a muchos más condena al hambre de abrazos. (2010, p. 69).

Resiste-se, assim, à condenação da fome de abraços, à fome do outro, como ser humano “substancialmente humano” e não como objeto para ser usado, diminuído ou engrandecido por sua representatividade social, de lixo ou de luxo (ROLNIK, 2002), por sua condição social, racial, étnica, de gênero, de saúde, entre outras; mas, ao mesmo tempo, resiste-se pela ponte que os participantes fazem da integração à diferenciação – de si consigo mesmo, de si com o outro –, no contato com os “ganhos” e as “perdas”, com seus próprios componentes “fracos”, mas também com seus componentes “fortes” –, que impulsionam o sujeito para lutar contra as forças do mundo que o diminuem de potência de vida, e enfrentar o desafio de trabalhar para aumentar sua força de existência no encontro com outros “abraços”, mais moles, mais duros, mais fluidos, mais densos, ou não.

Chauí (2003, p.137), em diálogo com Espinosa, diz:

Um indivíduo é um sistema de integração e diferenciação interna de seus constituintes não apenas segundo a estrutura de cada uma de suas partes constituintes, mas também segundo a força (ou fraqueza) de cada uma delas, ou segundo a variação de intensidade dessas forças. Graças à ideia do indivíduo como integração e diferenciação interna dos constituintes [...] e do princípio de aumento e diminuição da potência ou intensidade da força pelas relações com as potências externas – os constituintes fracos submetendo-se às pressões externas e os constituintes fortes não só resistindo a elas, mas sobretudo vencendo-as –, Espinosa pode conceber o conflito como interno ao indivíduo, tanto quanto externo a ele.

Assim, o encontro com a alteridade e a abertura para ele, dado no grupo da Oficina, pode ser pensado como produção de aumento de potência de vida e de singularidade e como resistência à lógica do sistema capitalista que homogeneiza os sujeitos e os segrega para

controlá-los, de forma a exercer uma força de objetificação e automatização dos corpos, que padecem. Essa questão está presente na fala de Tereza:

as nossas diferenças, às vezes tão gritantes, tão extremas, parece que é o que faz a coisa mais acontecer, o que faz a coisa tornar mais fértil, mais mágica, assim, porque há uma tentativa muito grande de homogeneizar as coisas assim, a sociedade quer que seja tudo igual, tudo padronizado, tudo padrão, assim, tudo industrializado e aqui é tudo muito nosso, com todo mundo muito diferente do mundo, muito diferente entre si, assim, e isso torna a coisa mais bacana ainda, porque você vê que a diferença torna as pessoas unidas e não desunidas, na verdade, e eu sinto que esse tipo de trabalho que a gente faz aqui, que a Tati criou, que acho que é uma vanguarda, que é tipo uma premonição para como as coisas vão ser no futuro.

A produção de abertura ao novo, pelo sujeito, no grupo, ao deparar-se com as próprias partes “velhas” e “fracas”, permite também o contato com as partes “fortes” e a aquisição de encorajamento para resistir e enfrentar o desconhecido de si e do mundo, ao lutar com as forças presentes em si e fora de si, para construir um “futuro”, uma terra para pisar mais “fértil” onde caibam a “diferença”, a heterogeneidade e o trabalho artesanal de cada um para viver, para singularizar-se em um espaço-tempo em que se é causa adequada: “*aqui é tudo muito nosso*”.

Esse movimento de fazer ponte e de transitar pelo que integra e pelo que diferencia, o sujeito/outro e o dentro/fora, poderia ser pensado como o próprio exercício de produção/resistência de si e do outro na relação de alteridade e de intercorporeidade, na constituição do sujeito como tal, pois, ao produzir potência de agir, ele resiste às forças que o oprimem e produz, ao mesmo tempo, a expressão de sua substância, que também resiste ao inadequado e às causas que não são suas. Chauí (2003, p. 97) ao explicar Espinosa, nos ajuda a compreender essa ideia:

A livre potência da substância absolutamente infinita, ou da causa de si, ao causar-se a si mesma, porque sua existência flui necessariamente de sua própria essência, faz existir todas as coisas singulares que a exprimem porque são seus efeitos imanentes. [...] a substância, como causa de si e causa eficiente imanente, tem sua essência definida por sua causalidade ou por sua potência de agir; [...] a substância não se separa de seus efeitos ao produzi-los, mas exprime-se neles de maneira certa e determinada.

Nesse sentido, parece que alguns depoimentos dos participantes trazem a presença do desejo, do *conatus*, da produção de ser causa de si, ao participar da Oficina de Dança:

E hoje, eu não me preocupo, se eu quero dançar eu danço na varanda, eu danço com a porta aberta, eu danço no quintal, eu não tenho essa preocupação do que o outro vai pensar, porque eu me gosto, eu me conheço, e o que os outros acham de mim é indiferente, eu acho que não me faz diferença, porque o mais importante é suprir eu próprio, e isso aqui no

grupo é muito importante.[...] Eu agradeço muito ao grupo, que eu acho que toda mudança, pessoas diferentes, novas, [agradeço] a todas as aulas que tem, eu acho que isso também tem um misto muito especial, porque cada um traz e leva alguma coisa, porque mesmo fora do grupo as pessoas acabam não esquecendo mais que passaram por este grupo. Porque às vezes eu fico um tempo longe, mas eu sinto saudade das pessoas, eu busco cada rosto, cada movimento, cada sentimento assim daquele tempo que eu estou participando. Eu fiquei um mês afastado e para mim foi uma eternidade, eu fiquei um ano, no ano passado devido a alguns problemas, e eu acho que esse grupo é especial, assim, cada pessoa que passa nele é especial. (SANDRO).

O que a gente vive aqui para mim podia acontecer o tempo todo, em todas as relações humanas, quando as pessoas tivessem, talvez, um outro jeito de pensar e uma outra expectativa do mundo, enfim, mas eu queria viver isso para mim, isso faz todo o sentido na minha vida, sem isso, eu fiquei agora um mês sem vir de tanto trabalho, assim, foi super-ruim, assim, eu estava em falta comigo, na verdade, sabe, eu queria estar aqui, eu precisava estar aqui, porque isso o mundo nega para mim o tempo todo e acho que nega pro mundo mesmo.(DINÁ).

Mas, ao mesmo tempo, essa percepção de que ser causa de si e trabalhar para potencializar a vida no encontro com a diferença e resistir às próprias fraquezas e às forças do mundo que o oprimem, promove a dimensão da complexidade de nosso ser como substância única, singular e infinita em suas possibilidades de existência, como testemunha Marília:

[...] e com a dança a gente começa a conceber que as pessoas são um pouco mais complexas do que elas parecem e que a gente mesmo é mais complexo e que isso não é difícil, isso é simples na verdade, mas a gente é muito infinito, e acho que é isso que a dança me mostrou, com muita força e que é difícil de se soltar para tudo isso.

A vivência com a alteridade e a percepção da complexidade de nosso ser neste percurso de produzir singularidade, junto com o outro, para agir e perseverar na existência, resistir às forças que dificultam os encontros, constroem esses distanciamentos e diferenciações pelos estereótipos, e homogeneizam os sujeitos sob uma máscara ou uma representação, que nada diz de sua “substância” como ser humano. Sobre isso fala Manuela:

E uma coisa, que acho que a dança aumenta a nossa capacidade de amar, sabe, porque a gente começa a ver, “nossa, eu te achava meio estranhinho mas eu começo a dançar com você, e cara, você é muito divertido!” E daí todos os feios começam a ficar bonitos, é uma estranheza, loucura!

De acordo com Espinosa (2009, p. 99) “o corpo humano pode ser afetado de muitas maneiras, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, enquanto outras tantas não tornam sua potência de agir nem maior nem menor.” Assim, quando os encontros promovem o aumento da potência de agir do sujeito, ele amplia a sua existência e se torna a

causa adequada de sua vida, aumenta a potência da ação que se vincula aos afetos pertencentes à alegria, como a capacidade de amar, por exemplo, que pode ser compreendida, talvez, como a potência aumentada que se “ganha” ao abrir-se ao novo em si e fora de si, ao deparar-se com o “feio”, o “estranho”, e produzi-lo novamente como sendo próprio do sujeito.

Negri (2001, p. 52) afirma que o amor “é hoje fundamentalmente a destruição de todas as tentativas de fechar-se na defesa de algo que não pertence a si. [...] o amor é a chave essencial para transformar o próprio em comum.”

É possível então pensarmos que o trabalho que a Oficina de Dança faz, ao constituir-se como um lugar-ponte, é o de manejar as intensidades diferentes em cada sujeito e no grupo, pelo trânsito da integração à diferenciação, ao exercitar a composição dos corpos sem órgãos (DELEUZE e GUATTARI, 2010), intensivos, no espaço-tempo da Oficina – e que pode durar para além dela, como expressa a fala de Rodrigo Usba: *“Pra mim faz seis meses, cinco meses, quatro, sete, que sexta-feira só começa, sabe? Ela começa e aí ela não tem mais fim, até chegar a outra sexta-feira que ela recomeça. A primeira vez que eu vim mesmo, ela acabou sábado e daí eu falei: vou parar de contar.”*

5.2 Intensidade

Seguindo pelo caminho aqui exposto, podemos supor que a intensidade é o elemento da “substância humana” espinosana que permite, pelo encontro com a alteridade e pela produção de singularidade, a ampliação da potência de vida dos sujeitos.

O trabalho com a intensidade, que se maneja na Oficina de Dança, é o da dança livre, voltada para o improviso da experimentação das possibilidades de movimento dos corpos, que transitam pelas suas camadas (KELEMAN, 2006) extensivas e intensivas, que se encontram com as forças (internas e externas) de contrações, rejeições, preconceitos, e se ampliam ao contatar os demais corpos em “substância” para compor expressões artísticas para além de si e do outro, como um novo espaço-tempo-corpo, como disse Manuela: *“eu te achava meio estranhinho mas eu começo a dançar com você, e cara, você é muito divertido! E daí todos os feios começam a ficar bonitos”*.

A intensidade dos corpos em movimento é fluida, é disforme, é, talvez, a dimensão mais imaterial do corpo, que se sente, que passa por entre as coisas, por entre os polos, que adentra e sai do corpo do outro até mesmo sem o contato físico da pele. Pode ser que seja a

própria substância singular espinosana, a intensidade do corpo sem órgãos deleuziana. A potência dele está em sua improdutividade para o capitalismo, em ser “inconsumível”, por não fixar-se em nada e simplesmente passar, e de tão fluido e disforme, transitar pela dimensão da morte e do risco, como traz o testemunho de Renata:

tem uma coisa de amadurecimento mesmo, de saber o que você quer mostrar e o que você quer guardar, de saber o que você quer trocar e o que você quer receber, porque aqui é uma troca muito intensa, então é importante a gente saber se proteger também e saber o que você pode passar naquele momento.

Assim como no depoimento de Bia que, talvez, traga ao âmbito da resistência a morte ao contatá-la pelo encontro com os condicionamentos e padrões quando se movimenta o corpo pela intensidade do corpo sem órgãos:

e vamos tentar sair de padrões, sair de condicionamentos e também não cair numa moralidade do etéreo, sabe, porque também é uma repetição de uma mesma coisa, então, esse nível de atenção que surge aqui, de cuidar de si, de se propor e de entender qual é o trabalho de Hércules que a gente tem no dia para curar, e, é um estado de atenção que a gente se propõe.

Mas, ao mesmo tempo, é nesse momento em que o sujeito se conecta com a morte, que é possível encontrar saídas para a vida, principalmente quando se faz isso junto com o outro. Bia aponta para a dimensão do que ela chama de “dinamização” das intensidades pelo encontro com os demais corpos, que produz potência de vida e de ação: “quando um chega com uma energia um pouco mais baixa, e o outro está explodindo, tem sempre uma dinamização, assim, para todo mundo sair, ‘vamos lá!, vamos para a vida, que tem muita coisa para ser feita!’”.

Desse modo, podemos dizer que é pelo trabalho com o corpo sem órgãos e com o corpo orgânico que a Oficina de Dança produz arte, o aumento da potência de vida de seus participantes e resiste à morte ao deparar-se com ela ou com suas dimensões.

O manejo intensivo dos corpos em composição no espaço-tempo permitiria, assim, a vivência da dança que fazemos: uma dança para todos, como uma possibilidade de abertura à alteridade em ato, dada pelos encontros múltiplos, intensivos, simultâneos e improvisados entre os corpos, em que se configura um trabalho de produção de força – ou uma “dinamização” dela para perseverar na existência como um ser singular e resistir às uniformizações e padronizações que normatizam as formas de viver na lógica do consumo em que estamos inseridos.

A experiência da intensidade vivenciada pela dança se expressa, pelos participantes, de diferentes maneiras, como o próprio movimento de abrir passagens e expandir-se ao

mesmo tempo, como diz Marina: *“as pessoas vão aflorando, vão desabrochando, elas vão se permitindo ser, elas vão se aceitando, elas vão dançando as emoções, [...] dançando a vida”*.

Sandro chama esse manejo intensivo dos corpos que a Oficina faz de “dança por sentir”: *“isso aqui no grupo é muito importante porque as pessoas passam a se conhecer melhor, porque não dançam por dançar, dançam por sentir e quando se sente não tem uma explicação lógica e precisa”*.

Vitor exprime a experiência intensiva de composição de corpos em movimento com a ideia do vento³¹. Talvez, ele traga em seu testemunho a experiência de se singularizar no grupo ao poder mover-se mais fluidamente ao constituir um corpo sem órgãos para si:

Eu quero dizer que, aqui no grupo, eu trabalhei muito o movimento, seja com meu corpo, seja com meu espírito ou meus pensamentos, então, eu me encontrei, dentro de um movimento particular, uma coisa individual, o meu espaço aqui dentro do grupo, eu encontrei um movimento pessoal, que só quer dizer para mim, ele só diz que meu caminho é pra eu me conhecer.

Vitor aponta para a dimensão do risco e da potência presentes no manejo das intensidades, ao falar da coragem que deve ter para poder movimentar-se com o corpo sem órgãos, ao trazer o elemento do vento: *“e não tem jeito, eu tenho que ter coragem de continuar, então, eu acho que toda a sexta-feira é um treino para eu me redimir do pecado do intelectualismo assim, me redimir da razão, parar de ser cérebro, de querer ser cérebro, ser mais movimento, mais vento”*.

Aline também traz o vento como elemento fluido e intensivo que permite o corpo “ventar”, “ser vento” como possibilidade de purificar, passar por entre as coisas, permitir encontros com os outros: *“ontem eu coloquei no meu guarda-roupa: ‘eu só quero usar roupas que bailem’. E a roupa que a gente veste naturalmente é a nossa pele. E por hoje eu senti o vento passando por ela e eu pude sentir também a força da onda desse vento que me dá sensação e a sensação é vida.[...]”*. Aline também traz a dimensão da intensidade dos corpos, como vento que passa, com a fluidez que permite conectar e fazer pontes do fora com o dentro e do dentro com o fora:

Então, o que é isso para a cidade, é você poder olhar para a árvore balançando lá fora e perceber que seu corpo agora tem vida e que ele pode

³¹ O significado de ventar, segundo o Dicionário Aurélio digital é “Haver vento; soprar com força o vento”; alguns dos significados de vento são “Ar em movimento, que se desloca de uma zona de altas pressões para uma zona de baixas pressões./ Ar mecanicamente agitado: fazer vento com o leque./ Atmosfera, ar.” Fonte: Vento; Ventar. In: **Dicionário Aurélio Online**. Disponíveis em: <<http://www.dicionariodoaurelio.com/Vento.html>> e <<http://www.dicionariodoaurelio.com/Ventar.html>> . Acesso em: 10 Jan. 2014.

ventar lá também, e perceber que aqui ele pode ventar na pele dos outros, que eu posso encontrar a pele dos outros e que isso é o natural e que isso é normal, o contato.

A partir dessas reflexões, podemos dizer que o corpo sem órgãos pode ser sentido como uma força de “onda de vento” que produz vida, ao mesmo tempo em que se depara com a opressão da cidade, em sua concretude e dureza, cristalizada e estriada, que impede que o sujeito se sinta vivo, como expressa Aline: *“E quando eu cheguei em São Paulo, é tudo tão concreto, é tudo tão reto, que você não sente o vento passar por você”*. E resiste à morte, ao padecimento, fazendo o corpo *“ventar”, “balançando como as árvores”*, aumentando a possibilidade de transitar, de encontrar o outro pelo contato, que é dificultado pela lógica da exclusão que rege a cidade e dificulta, até impede, o contato.

Assim, a produção/resistência da intensidade dos corpos em movimento poderia ser pensada também como um processo de subjetivação, em que o sujeito se singulariza pelo devir-sujeito ou pelo devir-acontecimento. Deleuze (2010, p.147) expõe a subjetivação como um processo de individuação do sujeito mas que também pode ocorrer como acontecimento, ou seja, como um conjunto de intensidades: *“A subjetivação como processo é uma individuação, pessoal ou coletiva, de um ou de vários. [...] Há individuações do tipo “sujeito” (é você..., sou eu...), mas há também individuações de tipo acontecimento, sem sujeito: um vento, uma atmosfera, uma hora do dia, uma batalha...”*. Pois, para ele:

[...]os processos são os devires, e estes não se julgam pelo resultado que os findaria, mas pela qualidade dos seus cursos e pela potência de sua continuação. [...] Não existem universais, mas apenas singularidades. [...] um conjunto de singularidades em que cada uma se prolonga até a vizinhança de uma outra. (2010, p.187).

Essas singularidades, em movimento de fazer ponte, de compor espaço-tempo-corpo intensiva e extensivamente, permitem que os corpos aumentem sua potência de ação e de vida e se conectem de forma a expandir ainda mais essa força ao *“prolongar-se até a vizinhança de outra”*, integrar-se e diferenciar-se e poder devir corpo comum, pelo encontro com os demais corpos.

Pensamos que, para essas pessoas, cujos depoimentos são aqui apresentados, somente é possível tomar coragem e arriscar-se para produzir o corpo sem órgãos improdutivo, fluido e inconsumível, bem como resistir à produtividade do capital, porque há o grupo da Oficina de Dança, que se constitui como um corpo comum em movimento de composição de corpos singulares, alinhavado e costurado pela coordenação, como uma linha *“institucional”*, um

“ligante” (BASILE e ANDRÉ, 1999) do que foi, do que é, e do que se pode tornar a Oficina para que ela aconteça, como no depoimento de Renata:

mas esse aqui dentro já virou um lá fora muito grande perto do começo, né, então, é uma conquista enorme, sabe Tati, é uma admiração muito grande que eu tenho em relação a você, por ter permanecido todos estes anos e ter segurado isso como um fio que vai costurando, porque é como eu falei, é superimportante o coletivo, mas você é essa linha, que vai dando a liga pra que isso aconteça.

Desse modo, pensamos que é no grupo que criamos um corpo comum que é acompanhado em seu acontecer pela coordenação, que costura as pontes e conexões que se produz - e que se resiste - juntos. Por ser um grupo, a Oficina se configura como um lugar de produção de coragem para abrir saídas no próprio campo dos condicionantes e das múltiplas conexões que nos enredam, como diz Orlandi (2004), e, assim, resistir às forças de poder e de saber presentes fora e dentro dos sujeitos. Para o autor, mais do que constatar uma heteroconstituição de nós mesmos, temos que sondar e viabilizar resistências e saídas no próprio campo dos condicionantes, e que são forças também intensivas, presentes nos sujeitos constituídos como intercorpóreos, singulares e complexos.

Renata, em seu depoimento, aponta a ida da Oficina para a Galeria Olido e o amadurecimento do grupo como elementos possibilitadores da aquisição de coragem: “o grupo, ele amadureceu e ele se tornou muito corajoso, né, nessa vinda pra Olido”. O grupo, diante da necessidade de expor-se em seu trabalho singular, extensivo/intensivo do corpo, encontrou-se com as “fraquezas”, suas e do mundo, e “fortaleceu-se” para mexer com suas dores e nós (amarras e pontos enrijecidos/tensos no corpo) e encorajar-se para o risco de enfrentar o fora e o dentro de si.

Essa reflexão é relevante, na medida em que retomamos Teixeira (2004), quando, ao conceitualizar “Grande Saúde”, aponta para a dimensão do “Grande Risco” que é construir para si um corpo sem órgãos, pois é preciso lançar-se ao desconhecido, ao caos, para dali abrir saídas e criar novas terras para habitar e existir.

O contato e o trabalho com a intensidade do corpo, como aponta Orlandi (2004), implicam o risco, o encontro com a dor, a opressão, os padrões, com o que aprisiona cada sujeito e a todos no mundo, com a morte e o disforme, com o que não se conhece, com o outro diferente, para produzir singularidade e resistir, buscando saídas para a própria dor e os obstáculos marcados, no corpo, pelo percurso realizado pelas dimensões da vida e da morte, em busca da própria substância, dentro e fora de si e do mundo.

Assim, podemos pensar no impacto produzido na Oficina ao chegar à Sala Vitrine, na Galeria Olido, e deparar-se com tamanha exposição e visibilidade. A Oficina estava diante de um desafio – precisava lançar-se na claridade e na abertura daquele imenso vidro e abrir passagens para dançar ali e, diante de tamanha “fragilidade”, se fez “potência” no exercício de produzir um lugar para habitar em substância humana, singular, e, ao mesmo tempo, resistir à coisificação pelo fato de estar “num aquário”, em uma sociedade que transforma tudo e a todos em objetos de consumo. É provável que esse tenha sido o impulso para a Oficina cavar uma nova terra para pisar ali na Galeria Olido. Era preciso trabalhar, fazer mais para a construção de um corpo sem órgãos, de um espaço-tempo-corpo singular no grupo, para ter força e coragem para estar ali, paradoxalmente.

É possível que o que fizemos tenha sido uma composição do corpo grupal voltada para sustentar o trabalho de criar corpos sem órgãos no movimento de singularização e para resistir a tamanha exposição da rua e do centro da cidade de São Paulo. Talvez o corpo grupal tenha feito o movimento de des-re-territorialização do espaço de aquário da Sala Vitrine como um lugar-ponte para além do dentro-fora. O vidro pôde ser transformado em uma ponte de conexão do dentro com o fora e sua dureza e visibilidade fizeram-se penetrantes, configurando-se como um canal de possibilidades de devir subjetivo e territorial. Os depoimentos de Usba e de Renata trazem a dimensão do corpo grupal como suporte para a expansão da Oficina para fora do vidro e para dentro de si:

mas eu acho que no fundo a sua vontade era essa vibração que a gente tem hoje e o que eu percebo é que sozinha não ia ser possível, né, o quanto é importante o coletivo, assim, o quanto é importante, apesar dessa vontade brotar de você, o quanto essa mobilização de um com outro, a junção de outro e a potência de todo mundo, fez com que isso transbordasse e acontecesse, sabe? Então eu vejo muito isso, a timidez, e o cuidado, e o zelo e o casulo que era no Centro Cultural, que era esse broto, né, mas que ao mesmo tempo era importante, eu vejo, e é engraçado que eu vou comparando isso com meu amadurecimento pessoal porque eu entrei eu era uma menina, né?, eu entrei no grupo, eu devia ter 18 anos, 19, sei lá, vai fazer 10 anos que eu estou aqui, então, eu acho que eu fui também desabrochando.(RENATA).

mas ele [o espaço da Oficina de Dança] te permite muito o autoconhecimento, a autodescoberta. Eu acho que é um espaço muito precioso por isso, porque apesar da gente estar quase exposto, a gente aqui criou um espaço de aconchego, de proximidade, de um com o outro e de um com um. Esse de um com um, comigo tem sido [...] muito proveitoso porque não é só um movimento do corpo que esse espaço está me promovendo, ele está me fazendo mover meu corpo e consequentemente mover meus pensamentos e consequentemente mexer dentro dos meus sentimentos, e do mesmo jeito trabalhar dentro e jogar para fora, né, então, está sendo um processo, que aqui está estimulando muito de cura, né, de todos os corpos, e

não só de um, né, porque a gente está se expondo aqui, a gente está criando, estamos juntos, construindo alguma coisa, discutindo. (RODRIGO USBA).

Muitas são as possibilidades de reflexão que os depoimentos nos trazem, como, por exemplo, a dimensão da produção do aconchego na resistência à exposição. Também na produção do cuidado, do zelo, da timidez e do casulo que o grupo conhecia no CCSP, mas que precisou olhar para o escuro, deparar-se com ele e resistir a ele próprio para poder se expor ao claro. Para dali buscar saídas para devir, e criar juntos alguma coisa para além do aconchego e da exposição, do escuro e do claro. E, possivelmente, assim, se expandir.

Desse modo, o movimento de produção/resistência do fora e do dentro pode ser dado pelo encontro intensivo com o aconchego, com o ninho, com o casulo e com o escuro, dados pelo espaço-tempo-corpo do grupo, e de onde o sujeito parte e se “fortalece”, ao se deparar com o desejo de expansão e com as próprias “fraquezas”, para enfrentar a claridade e as multiplicidades de forças presentes no fora, como aponta a fala de Usba: *“Espero que a gente consiga se fortalecer o suficiente para ir para fora mais, [...] porque tem muita gente querendo dançar, precisando dançar, a gente só tem que criar um ninho que as pessoas se sintam protegidas também.”*

Desse modo, a proteção para ir para fora, para produzir devir, se dá pelo grupo: é ali que o sujeito faz ninho, casulo, cuida e acolhe a dor, a angústia, o sofrimento, a ansiedade, o medo, a loucura, a exclusão, independentemente do lugar, público ou privado, exposto ou não, porque o grupo já construiu esse trabalho, esse espaço-tempo-corpo comum que se movimenta no escuro e no claro. Constituiu-se como um lugar-ponte de chegada e de partida, de dentro e de fora, de si e do outro e pode crescer mais, pode devir.

Chauí (2003, p. 307), em diálogo com Espinosa, expõe o conceito de *conatus* coletivo, articulado ao conceito de intensidade/força, mais do que ao de velocidade e de inércia, pois a intensidade ou “a variação de força interna para a conservação [...] visa menos à quantidade e à velocidade do movimento e muito mais manter a proporção interna no embate com as forças externas, pois são elas que podem destruí-lo, como também são elas que o auxiliam a regenerar-se e ampliar-se.”

Então, podemos indagar se o manejo das forças intensivas (e extensivas) do corpo, como trabalho de conservação da vida e de potencialização dela, ao contatar a morte, pelo encontro intensivo com a alteridade, permitiria ao sujeito a sua regeneração e a ampliação de si pelo trânsito que pode fazer, do ninho de cuidado do grupo, onde se fortalece, onde se

autoconhece, para expandir-se para fora dele, caminhar do dentro para o fora e para além do ninho e da cidade.

5.3 Expansão

Assim, por esse caminho, podemos pensar no eixo da produção/resistência da expansão dos corpos sem órgãos, quando se singularizam em um corpo comum para enfrentar as dimensões da contração, o aprisionamento da vida/morte.

Supomos que a expansão possa acontecer pelo movimento intensivo dos diferentes corpos, em trabalho de singularização, ao se comporem – artística e expressivamente – no espaço-tempo-corpo grupal, onde se fortalecem para enfrentar a morte ao deparar-se com suas dimensões.

Nesse sentido, podemos imaginar que o movimento de expansão aconteça em devir, pelo encontro com a alteridade, mediante experimentações intensivas de movimentos de produção/resistência de ser a si como “substância infinitamente humana”, como afirma Espinosa (2009, p. 47):

Se todas as coisas se seguiram da perfeitíssima natureza de Deus, de onde provêm, então, tantas imperfeições da natureza, tais como a deterioração das coisas, ao ponto de se tornarem malcheirosas, a feiura que causa repugnância, a confusão, o mal, o pecado, etc.? Mas isso é fácil, como acabei de dizer, de ser refutado. Pois a perfeição das coisas deve ser avaliada exclusivamente por sua própria natureza e potência: elas não são mais ou menos perfeitas porque agradem ou desagradem os sentidos dos homens, ou porque convenham à natureza humana ou a contrariem. Àqueles que, entretanto, perguntarem por que Deus não criou os homens de maneira que eles se conduzissem exclusivamente pela via da razão, respondo simplesmente: não foi por ter faltado a Deus matéria para criar todos os tipos de coisas, desde aquelas com o mais alto grau até aquelas com o mais baixo grau de perfeição. Ou, para falar mais apropriadamente: foi porque as leis da natureza, sendo tão amplas, bastaram para produzir todas as coisas que possam ser concebidas por um intelecto infinito.

Marina traz a dimensão da expansão presente no trabalho da Oficina como um movimento intensivo de “desabrochar”, “aflorar”, como possibilidades de experimentar-se como potência, em sua “essência” espinosana, pela permissão de potencializar a vida ao dançar com o outro diferente de si e poder ser a si próprio nesse encontro, mas, ao mesmo tempo, ao fazer esse movimento de resistência, no enfrentamento ao “asfalto” e às representações normativas e opressoras presentes na cidade, o sujeito pode “florir”, pode

existir na cidade em sua intensidade, cor e singularidade, produzindo e resistindo, para “*poder viver nessa cidade*” e poder devir como “flores no asfalto”.

Usba, em seu testemunho, aponta para a questão do encontro com a alteridade como a possibilidade de “*ser mais eu*”, como uma potência aumentada de vida, que pode expandir-se e crescer para ir mais para fora e ser mais singular nos encontros intensivos com mais corpos distintos:

Uma coisa muito importante além desse espaço, são essas pessoas. Cada um que está aqui está me fazendo me descobrir assim, quando eu me permito ser, eu me permito o outro ser, deixar ele ser também, sem eu querer impor nada, nossa! está me fazendo uma pessoa nova, sabe, eu estou descobrindo que eu vivia numa bolha, eu furava e ia para outra bolha, eu acho que é assim, né, você fura e vai para outra, mas essa minha bolha, eu acho que ainda está crescendo pelo menos, sabe, está expandindo para ver se engloba outras, porque às vezes a gente acredita e pensa, só que o que a gente acredita e pensa com a cabeça é só um pedaço, e aqui, me permitindo encontrar pessoas, eu vejo que a gente pode deixar esse pedaço muito maior, porque o nosso pedaço sozinho, ele é pequeno, é muito bom ficar sozinho, é importante, mas ele é um oposto, né, a gente tem que ter o oposto do encontro para a gente conseguir se desenvolver, então aqui está muito bom porque eu estou encontrando pessoas que me fazem ser mais eu e eu acho que isso não tem preço.

A expansão pode, a partir das reflexões aqui tecidas, ser pensada como o movimento de existência em ato. Talvez seja possível considerar que, ao fazer ponte do fora com o dentro e do dentro com o fora, de si e da cidade, o sujeito se expanda como o próprio devir.

Deleuze (2010, p. 212) diz que “o corpo desabrocha na casa” e a casa pode ser entendida pelo autor como a “junção infinita dos planos coloridos”, “são as extensões, isto é, os pedaços de planos diversamente orientados que dão à carne sua armadura” e que permitem a expansão, “o desabrochar”, o “aflorar”, ser mais a si ao permitir-se tornar maior ao “englobar outras bolhas”, porque “a casa participa de todo um devir. Ela é vida, ‘vida não orgânica das coisas’”. O autor explica essa afirmação, apontando para a dimensão desta expansão de devir do corpo como casa, ao dizer que “a carne [...] não é mais habitante da casa, mas habitante de um universo que suporta a casa (devir). É como uma passagem do finito ao infinito, mas também do território à desterritorialização”.

O depoimento de Tereza discute o movimento da expansão como a própria produção do dentro ao resistir ao fora e a produção do fora ao expandir o dentro, combatendo as próprias contrações, dores e tristezas e as contrações, dores e tristezas do mundo, ao se expandir, como diz ela: “*voltando para dentro de si através da expansão*”:

eu estava num estado muito deplorável, assim, de depressão e ter vindo aqui, foi... eu tive que acordar, voltar para mim e eu vejo muitos de nós

assim voltando para dentro de si assim através da expansão, né, eu me lembro que quando eu entrei aqui, a gente estava naquele exercício da contração e da expansão e eu sinto que com muitos de nós aconteceu isso, a gente entrou para dentro da gente, para a gente descobrir quem a gente é, para a gente poder expandir pro mundo, assim, e as nossas diferenças, às vezes tão gritantes, tão extremas, parece que é o que faz a coisa mais acontecer, o que faz a coisa tornar mais fértil, mais mágica, assim, porque há uma tentativa muito grande de homogeneizar as coisas assim, na sociedade quer que seja tudo igual, tudo padronizado, tudo padrão, assim, tudo industrializado e aqui é tudo muito nosso, com todo mundo muito diferente, do mundo, muito diferente entre si, assim, e isso torna a coisa mais bacana ainda, porque você vê que a diferença torna as pessoas unidas e não desunidas, na verdade. [...] é lindo poder estar aqui, é maravilhoso, eu amo todos vocês, vocês são todos incríveis, cada um com seu jeitinho.

Tereza parece caber em sua diferença no grupo da Oficina de Dança, em que as pessoas não precisam esforçar-se para ser iguais em suas intensidades ou necessidades, mas sim para expandir sua “natureza e potência”, como diz Espinosa (2009), para trocar afetos e produzir alegria, força para perseverar na existência, para abrir passagens para estar no mundo e caber dentro e caber fora para viver em sua singularidade e intensidade.

Assim, o movimento de expansão pode ser o da própria territorialização e subjetivação da existência em devir, porque, na medida em que o sujeito cresce, ocupa mais espaço, existe em maior intensidade, fica grande e forte para ir para fora e enfrentar as forças do mundo, porque enfrenta as forças próprias e as fraquezas intensivas presentes em si, no encontro com a alteridade.

Como diz Manuela, a expansão poderia ser refletida como o movimento de abrir-se para o novo:

Então, quando a gente começa a se mover de formas que a gente nunca tinha se movido antes, é como se a gente abrisse espaço assim dentro da gente e liberasse essas travas mentais e de repente contemplasse muitas possibilidades que antes não existiam, assim, através da dança, é realmente muito lindo, nossa! adoro, mudou minha vida mesmo assim, agora eu [...] escuto um tumbum e já quero sair dançando por aí assim e eu realmente percebi que é o momento que eu posso me expandir, ser eu aqui e não me importa mais nada, o outro, ao mesmo tempo em que ele importa mais, né, que você percebe o quanto a gente está conectado, aí chega esse momento louco que a gente está dançando assim, cada um em uma direção e todo mundo junto, né, e é muito lindo e eu espero que a gente consiga continuar levando isso para outros espaços, outros jeitos de se sentir, outro jeito de ser, outro jeito de ocupar, de se olhar.

Negri e Hardt (2005, p. 256) afirmam que quando nos misturamos, quando nos encontramos com o outro como alteridade, construímos uma possibilidade de vida que se abre na direção do futuro, se expande em espiral e rompe com as formas tradicionais de

organização social. Pois, ao nos assumirmos como “a carne da multidão”, ou seja, a substância viva presente na multiplicidade e na heterogeneidade do povo, temos e somos uma potência “monstruosa”, a qual “ultrapassa a medida de quaisquer corpos sociais tradicionais, não cria caos e desordem social. O que ela produz, na realidade, é comum, e o comum que compartilhamos serve de base para a produção futura, numa relação expansiva em espiral.”

Compreendemos o movimento de expansão da Oficina e dos participantes, como essa potência “monstruosa” que produz o “comum”, “numa relação expansiva em espiral” como base para o futuro, que pode ser pensado, talvez, como o próprio devir, o “acontecer” e o “transbordar”, como disse Renata:

[...] o quanto é importante o coletivo, [...] o quanto essa mobilização de um com outro, a junção de outro e a potência de todo mundo, fez com que isso transbordasse e acontecesse, sabe?

Chauí (2003, p. 313) afirma que uma das teses fundamentais da política de Espinosa:

é a de que os homens se dispõem a viver em comum não porque puseram fim a seus conflitos [...], mas porque se dispuseram a viver em paz. A paz é definida pelo filósofo como força de ânimo e coragem, é a capacidade para coexistir sob leis comuns porque podem exprimir a satisfação de desejos comuns, mas muitas vezes também contrários.

Construir o comum, como expressão dos desejos comuns e contrários, potencializado pela “*mobilização de um com outro, a junção de outro e a potência de todo mundo*”, na luta pela paz espinosana.³² E que pode ser pensada como a possibilidade de expansão da vida, pelo aumento da intensidade das partes fortes de si e da minimização, com isto, da atuação das partes fracas, para que o sujeito possa vencer os obstáculos exteriores a si e desenvolver, em seu interior, as partes fortes, para agir. Pois, nas palavras de Chauí (2003, p. 310), para Espinosa “a ação é o predomínio das partes fortes sobre as fracas, graças ao aumento da força interna do próprio *conatus*.”

Marília discorre sobre a dimensão do grupo como construtor de um futuro, como “revolucionário”, na medida em que se torna um espaço de expansão das forças de cada um e de todos juntos, de forma singular, produzindo o comum fora e dentro de si e da cidade:

a gente está, em um momento, destruindo uma série de barreiras e coisas que nos são impostas e construindo uma outra coisa lógica ou uma não lógica, enfim, a gente está construindo uma outra coisa, que, na verdade, vai contra uma ordem vigente [...], às vezes, o mundo já é tão cheio de regras e de bitolação, e a gente ter que se permitir fazer as coisas aqui, é isso, assim, por isso eu acho que aqui não é um espaço separado do mundo, assim, ah não, o mundo é todo muito difícil mas aqui eu encontro consolo,

³² A paz, para Espinosa, não é ausência de guerra. (CHAUÍ, 2003).

eu acho que vai para além disso, você encontra consolo aqui e você traz isso pro mundo, porque a gente fica empoderado do que acontece aqui, então é revolucionário justamente porque aqui a gente vive de uma outra maneira e aqui a gente traz essa vida daqui para fora.

Tereza também aponta para o movimento de expansão da Oficina como uma possibilidade de vida que se desdobra no futuro, com a oportunidade para os diálogos entre as diferentes artes, de forma aberta a todos, para que sejam construídos mais espaços comuns, em luta pela paz espinosana:

na verdade, e eu sinto que esse tipo de trabalho que a gente faz aqui [...] é uma vanguarda, que é tipo uma premonição para como as coisas vão ser no futuro, assim, e nas outras áreas também, eu fico imaginando assim grupos de músicos, que se reúnam assim, estilo jam sessions assim, mas, toda a semana, vamos supor, a pessoa chega mais naturalmente, coisas de artes plásticas também, grandes ateliers abertos assim, em grandes espaços da cidade, que seja um grande atelier de artes plásticas que as pessoas vão pintar, vão fazer gravuras, esculturas e que seja aberto, eu acho que o mundo, se deus quiser, está caminhando para isso.

Nesse sentido, podemos pensar que ao potencializar a força de agir, ao movimentar-se, dançar juntos, coletivamente, fortalecemos o *conatus* e “os homens desenvolvem a percepção da utilidade, reconhecem o que possuem em comum com os outros e em que concordam” (CHAUÍ, 2003, p. 311) e podem constituir-se como um grande corpo comum que “transborda”, expande-se de si para o outro, de si para o coletivo, de dentro para fora, do presente para o futuro e produz força para lutar e produzir cidade, uma cidade em que se pode habitar, em que se é útil, mesmo que momentaneamente.

Para Espinosa, somente os homens que são capazes de lutar podem habitar uma cidade, como expõe Chauí (2003, p. 262) ao dialogar com o autor: “uma população que vive em paz por medo ou por inércia não vive numa Cidade, mas na solidão, e a Cidade não é habitada por homens mas por um rebanho solitário”. Desse modo, podemos pensar na dimensão política deste sujeito que, ao constituir-se singular em um corpo comum grupal, deixa de ser parte de um rebanho solitário e passa a ser sujeito produtor de cidade que resiste à solidão.

Essa ideia está presente no depoimento de Marina, quando diz:

dançar é resistência, concepção de saúde, né, do bem-estar de cada um, né, está tudo compilado aqui! [risos] e acho que é isso, assim, é viver resistindo, dançando, numa cidade que é louca, que é caótica, que os afetos não se encontram, que os encontros não acontecem, que é muito frio, mas que também não é, porque dá para criar, né, esses outros jeitos, dá para criar essas outras forças, e acho que aos poucos a gente vai disseminando isso e isso vai se expandindo e vai agregando e de repente o grupo tem tipo um milhão de pessoas muito lindas, todo mundo se dando bem, e acho que em prol dessas concepções, que sim, são diferentes, né, de cada um, mas só que em prol desses lugares que a gente acredita, sabe, tem muita crença por

trás, tem uma ideologia do como viver, de que sociedade que a gente quer, de que arte, do que é a terapia, o que é arte e a arte-terapia, e onde a gente está, né, e acho que é resistência política também, sabe?

Dessa maneira, se produzimos cidade e resistimos à sua frieza pela dança que resiste à solidão, aos seus estriamentos cristalizados, produz afeto e encontros, pelos corpos singulares compostos em movimentos artísticos e expressivos de expansão, que crescem para fora e para dentro, juntos, formando um corpo comum que luta pela paz, poderíamos, então, pensar a Oficina de Dança como uma “máquina de guerra”.

Deleuze (2010, p. 216), diz que as máquinas de guerra “não seriam definidas de modo algum pela guerra, mas por uma certa maneira de ocupar, de preencher o espaço-tempo, ou de inventar novos espaços-tempos: os movimentos revolucionários [...], mas também os movimentos artísticos são máquinas de guerra.”

Nesse sentido, apontamos para a hipótese de que os corpos dos sujeitos, quando se expandem, ao encontrar-se com a própria contração e a do mundo, produzem singularidade (espinosana), resistem à solidão, à padronização, aos automatismos e cadências impostas pelo movimento da produtividade das fábricas, à condição de objeto, às normatizações, aos preconceitos e estereótipos, e criam (porque estão juntos com o grupo) um corpo maior, que ocupa mais espaço, que é múltiplo, que pulsa em movimento intensivo, vibrátil, um grande corpo que adentra em suas “fraquezas” espinosanas, nos “buracos negros”³³ deleuzianos e se fortalece para criar obra de arte com essas matérias expressivas, presentes nos corpos em movimento de composição do espaço-tempo-corpo em devir e que estão expandidas, estão potencializadas para agir.

5.4 Arte da Dança para Todos

Mas, que arte é essa que fazemos na Oficina de Dança? Uma arte feita com essa máquina de guerra artística, “monstruosa”, que se movimenta intensiva e singularmente, com suas multiplicidades de formas, direções, gestos, cores e vibrações, para fora e dentro, em expansão?

³³Para Deleuze e Guattari (2010, p.148), o buraco negro é um movimento circular, repetitivo, que inibe e fecha os processos, em que as vias específicas e interespecíficas se encontram interceptadas e em que ocorre uma expressão mais empobrecida e simplificada, a qual fecha agenciamentos ao invés de criar uma abertura em consistência. Por outro lado, o buraco negro também pode ser concebido como um desencadeador de processos inovadores, pois a máquina “intervém na emergência das matérias de expressão”, na constituição desse agenciamento e nos vetores de desterritorialização, pois “as máquinas são sempre chaves singulares que abrem ou fecham um agenciamento, um território.”

Seria uma estética da inclusão, talvez? É a arte da dança para todos, pautada pelo desejo de dançar não qualquer dança, mas a dança para todos. É a arte de uma dança que se inicia pelo encontro do sujeito consigo e com a música no espaço-tempo do grupo da Oficina de Dança, que, por sua vez, mobiliza o nascimento de movimentos singulares, diferentes para cada um, e que podem ser ampliados com o contato com os movimentos singulares do outro e dos outros no espaço-tempo grupal. Parece ser mesmo um movimento de expansão em espiral de cada um e de todos, com múltiplas intensidades, heterogêneas, e que podem compor novos espaços-tempos-corpos de cada um e do grupo, assim como, possivelmente, também dos que a eles assistem.

Como produzir uma arte aberta para todos em dança? Como assumir uma estética que resiste aos padrões, às regras de ocupação de palco, de uso de iluminação e de foco e de possibilidade de participação de todos, de forma a priorizar a singularidade de cada um? Será, talvez, uma estética considerada “suja” pelos conceitos tradicionais cênicos, que ensinam que as cenas têm que ser “limpas” para não confundir a plateia, que devemos indicar para onde ela deve olhar e pelo que ela deve ser afetada?

Pode ser que a estética da Oficina – que se propõe a assumir os próprios princípios em ato, seja aquela arte do povo, feita por todos, múltipla e provocativa, seja aquela arte que convida a plateia a olhar para o que lhe toca, a deixar-se penetrar pela música³⁴ e pelos afetos dos corpos sem órgãos em movimento de composição de espaço-tempo-corpo em devir e, até mesmo, que a convida a dançar, junto, sua própria singularidade.

Poder-se-ia pensar que na dança feita pela Oficina, todos poderiam ser considerados protagonistas. No entanto, a lógica do protagonismo é pautada na exclusão e na competição. Na dança da Oficina, ao contrário, os participantes não são protagonistas, são a si próprios juntos, cabem em suas intensidades, possibilidades e limitações com relação ao tempo em que cada um está em cena ou fora dela, no grupo ou fora dele, por exemplo, ou com relação aos movimentos que fará para compor e modificar o espaço-tempo-corpo do grupo e de cada um.

É possível ler a estética criada pela Oficina de Dança como aquela que se constitui como um lugar-ponte para criar terra para pisar em movimento de devir. Em diálogo com Deleuze e Guattari (2008, p. 38) podemos ainda pensá-la como uma estética que produz “um

³⁴ Para Deleuze e Guattari (2010, p.166) o som, por si só, é uma ponta de desterritorialização, mais do que comunicação. Segundo os autores, “o som nos invade, nos empurra, nos arrasta, nos atravessa. Ele deixa a terra, tanto para nos fazer cair num buraco negro, quanto para nos abrir a um cosmo. Ele nos dá vontade de morrer.” E, como o som opera como força de desterritorialização, ele também atua nas mais “maciças reterritorializações”, nas “mais embrutecidas, nas mais redundantes”. Para os autores (2010, p.168), “a música serve-se de tudo e arrasta tudo.”

espaço de contato”, “um campo sem condutos, nem canais”, “um campo, um espaço liso heterogêneo [...] que esposa as multiplicidades não métricas, acentradas, rizomáticas, que ocupam o espaço sem medi-lo, e que só se pode explorar avançando progressivamente” em movimento expansivo-intensivo-expressivo e artístico, que pode ser considerado um operador de novos acontecimentos de espaços-tempos-corpos, que se configura como uma máquina de guerra, tendo os afetos como armas para expandir e existir.

Os depoimentos de Usba e Marizélia trazem o elemento que guia o trabalho e cada um na Oficina: o desejo, a potência de ação e que pode ser comparado ao *conatus* espinosano:

E aqui tem sido um espaço de muito respeito e de muita descoberta porque você entra aqui e se você não quiser abrir o olho, se você não quiser andar, e ficar parado, você pode, vai ter gente que vai passar por cima de você, eventualmente, vai ter troca, vão ter propostas, mas ele te permite muito o autoconhecimento, a autodescoberta.(USBA).

Teve um dia que ele me questionou, porque que eu não dançava, porque teve momentos também na minha vida que eu chegava aqui e eu simplesmente abusava do poder que eu tinha, né, porque aqui, [...] se você quiser ficar quieto num canto, você fica, [...], você não tem compromisso, se você quiser vir você vem, se você não quiser você não vem, essa liberdade, né, sem essa pressão, né, que todos nós, eu que trabalho também com a arte, eu vivo disso, eu sei, [...] você vê que é o dia que a gente está muito a fim mesmo e é muito natural e você se pega, tem gente que está aqui há 12 anos, há 10, aí meu deus que meda, né, e gente que já está há um ano, dois.(MARIZÉLIA).

Também poderíamos refletir sobre essa estética da dança para todos como provocativa às imposições de modos de vida postos sobre nós pelas forças de poder e de saber e, nesse sentido, resiste-se à morte do sujeito coisificado, massificado, rejeitado, inferiorizado, e se cria, juntos e singularmente, um belo “monstro” que se movimenta como um corpo grande, em várias direções ao mesmo tempo, de múltiplas formas, com infinitas forças intensivas pulsando, cheio de cores brilhantes, que expressa uma ruptura de padrões, normatizações e estereótipos presentes nas relações de consumo e que homogeneizam e separam os sujeitos pelas suas classes sociais, condições de saúde, raça, gênero, opção sexual, como se não fossem humanos.

Diná traz essa reflexão em sua fala:

para mim essa experiência permite viver de um jeito que eu não consigo viver na cidade, que eu não tenho como ter com as outras pessoas, a possibilidade de dançar, de tocar, de ser tocada, mas de uma troca de verdade, de uma coisa que vem, que é corpo, assim, que é inteira, sabe, não é um abraço, uma mãozinha, e o que a gente vive aqui para mim podia acontecer o tempo todo, em todas as relações humanas, quando as pessoas tivessem, talvez, um outro jeito de pensar e uma outra expectativa do mundo

[...]. E a outra coisa é que eu acho que o papel do grupo na cidade e a dança e o que a gente dança e o como a gente se exprime com o mundo e com as pessoas, e com a rua, e com o espaço público, é superimportante porque a gente refuta, a gente mostra na verdade que a gente pode ocupar a cidade de um outro jeito que não é só andar em pé, de forma ereta, pra frente, olhando, sem olhar pros lados, parece que as pessoas são meio invisíveis aqui em São Paulo, é um desafeto, é um desolhar, assim sabe, meio desolador, e a gente não, a gente dança [...], a gente vai pro chão e a gente pula, a gente sobe no banco e a gente planta bananeira, a gente vive coisas que são lindas e quando a gente tá na rua dançando eu olho as pessoas que estão passando e elas param, eu acho que elas sentem algo importante ali naquele momento, eu acho que elas são tocadas pelo que a gente tá fazendo e elas não entendem e aí eu acho que não têm que entender porque é arte, e porque é dança, mas enfim, de algum modo a gente toca essas pessoas e acho que nós somos lindos!

A arte da dança para todos que fazemos na Oficina de Dança poderia ser entendida como uma máquina de produção de novas possibilidades de encontros – singulares e de alteridade –, que podem configurar-se como novos devires territoriais e subjetivos – e de resistência aos enquadramentos da vida, restritos para fazer passagens, transitar e estar com o outro. Essa é a ideia expressa por Marina:

E o meu processo foi esse assim, de ter os encontros e ter as pessoas e ir me transformando muito a partir desses encontros e me afetando muito e trazendo meus processos para cá e chorando e dançando os meus processos e aí entendendo a coletividade e a politicidade.

A dança que a Oficina de Dança faz é uma forma de movimentar-se para criar aberturas no tecido esquadrinhado da cidade, de modo a recusar, refutar a cidade como destruidora da potência humana para agir. Como diz Jimmy: “*vamos invadir as praças, vamos invadir a cidade, chega dessas ‘vibe’ de negativo, de preconceito, tá ligado?*”.

Ao dançar com movimentos singulares, que exprimem a essência espinosana de cada ser, de modo diferente mas juntos, o grupo provoca sensações desconhecidas naqueles que a ele assistem. Muitas vezes são mobilizados pelo susto, pelo estranhamento ou pelo encantamento, pela “cura”, ou pela abertura de possibilidades de existência, de afetação que expressam ao vê-lo. Como fala Marina:

tem essa coisa espiritual, a dança espiritual, a dança sagrada, e como que é de cura, e aí acho que uma coisa que marcou muito, primeiro foi quando a gente dançou no metrô, e aquele cara que tinha saído do metrô e tinha trabalhado o dia inteiro e tinha tido um dia horrível, se deparou com a gente dançando e ficou lá, superabsorvido e depois foi falar com você, Tati, e ele falou: – vocês curaram o meu dia, eu estava muito mal e estava muito absorvido por coisas ruins, com mau humor e rrrrr! e todo esse jeito de viver nessa cidade e vocês curaram, vocês me limparam, tal. E essa foi uma vez e a segunda vez foi muito forte, muito grande, assim, me deu a dimensão de que de fato o negócio é potente, é forte, é grande, mais uma vez, né, essa

dimensão, né, de quando a gente foi dançar lá [...] no condomínio cultural, que tinha sido um hospital, [...] e tinha uma energia superdensa, superpesada, de hospital, de doença, de salas, de gente doente, e aí a gente super foi criando subterfúgios para poder estar lá e para poder dançar e pra poder se expor nesse ambiente que é de doente, que é de muita energia densa, né, e aí uma pessoa que nem sabia de nosso grupo, assim, caiu de paraquedas, para ir lá ver, ver o que era, que nem sabia o que que era, e ela olhou para a [...] amiga dela, e falou: – meu, vocês curaram esse lugar! Vocês limparam a energia inteira deste lugar! Vocês curaram! E aí a gente vai descobrindo a gente.

Talvez o conceito de estilo deleuziano possa se referir àquilo que chamamos de movimento singular, um trabalho com marca própria, jeito pessoal, no sentido de criação, produzido pelo encontro com os possíveis e os impossíveis do artista que abre possibilidades e impossibilidades expressivas ao deparar-se com e resistir às próprias limitações e aberturas.

Nas palavras de Deleuze (2010, p. 171-172) para ter estilo é necessário um árduo trabalho de criação. Pois, para ele, “a criação se faz em gargalos de estrangulamentos”, que convocam o criador a ser agarrado por um conjunto de impossibilidades, ao mesmo tempo em que “um criador é alguém que cria suas próprias impossibilidades e, ao mesmo tempo, cria um possível”. Desse modo, para criar possíveis, é necessário viver impossíveis para produzir um estilo. O autor afirma, ainda que o estilo “tem necessidade de muito silêncio e trabalho para produzir um turbilhão no mesmo lugar, depois, lança-se como um fósforo. [...] É preciso abrir as palavras, rachar as coisas, para que se liberem vetores que são os da terra.”

Esse trabalho da singularidade é árduo, “*dói muito*”, mas é o caminho onde transitamos ao criar arte com a dança para todos; faz-se preciso afrontar, encorajar-se para o encontro intensivo de si com o outro, do dentro com o fora, para criar uma obra de arte coletiva. Como diz Bia em seu testemunho, é um “*trabalho de Hércules por dia*”.

O trabalho da potencialização da alegria implica o encontro com a dor e custa trabalho na busca de saídas para o sofrimento. Trabalho do grupo e trabalho de cada um consigo mesmo para singularizar-se e dar conta de sua intensidade, expandindo-a para fortalecer-se para ir para fora, expressar-se fora, enfrentar o fora e cavar brechas, abrir espaços-tempos, passagens, para existir territorial e subjetivamente na cidade e produzir obra de arte, como expressa Marizélia:

então é um processo de cura sim, de trabalhar o nosso psicológico, de ser gente, que é o mais importante, e todos os amigos, todas as pessoas, né, e assim muito choro, muitas lágrimas. Tem gente que vem aqui só para chorar [...] Mas, é muito legal, assim, e essa explosão e depois essa limpeza, né, realmente uma família, tipo quebra, mas assim, é para arrumar, é para limpar, e depois está tudo bem porque é assim, é só pro melhor, para nascer um belo espetáculo, que foi, [...] foi uma delícia, [...], foi um sonho

realizado, eu cantei, eu toquei pandeiro, não foi muito bem mas eu fiz, [...] tá aí, minha estrela, a vida é assim: cair, levanta e brilha, né, e brilha! E a gente brilhou, a gente mereceu.

Desse modo, reafirmamos que o trabalho artístico pode ser apontado como sendo o de composição intensiva de corpos no espaço-tempo em que se pode criar singularidade ao estar junto com o outro, como um grande corpo em movimento expressivo, que poderia ser entendido como uma obra de arte.

Deleuze e Guattari (2010, p. 149) afirmam que a consistência das matérias de expressão está na sua aptidão para formar temas rítmicos e melódicos e para potencializar o “natal”, ou seja, elas preservam a individualidade no seio da molécula e também se complexificam com as interações, “compondo comunicações diretas de indivíduos de diferentes ordens”, sem que estes percam a sua individualidade. E, ainda segundo os autores, se enunciamos a diferença, ela se instaura entre os sistemas estratificados, de um lado, e nos conjuntos consistentes, de outro, que liberam matérias e captam forças, produzindo um “lugar da vida”.

É provável que o lugar-ponte seja aquele onde dá “*para manifestar pro mundo*”, como expõe Rena seria o lugar com “*uma densidade maior*”, onde os encontros acontecem “*mais fortemente*”, onde “*eu sei que posso*” e onde “*tem tudo*”, “*a leveza*”, “*a pureza*”, “*a dor*” e também o que não é leve e puro, é um lugar “*nosso*”, um “*lugar para criar e realizar sonhos*”, “*onde vou poder tocar os outros e deixar que eles me toquem também, transformar isso em algo material, visível, abalável e afetável*”; talvez, um lugar de passagem e de estadia, onde o sujeito possa partir e voltar para existir no mundo.

Para Espinosa (2009, p. 201), os homens livres são aqueles que possuem a virtude de enfrentar os perigos e o medo: “a virtude com a qual o homem livre evita os perigos revela-se tão grande quanto a virtude com a qual ele os enfrenta. [...] O homem livre escolhe a fuga com a mesma firmeza ou com a mesma coragem com que escolhe o combate”. Assim, possivelmente, a arma que a Oficina utiliza é a expressão artística do movimento intensivo e singular dos corpos, como substâncias infinitamente humanas, em composição de espaço-tempo-corpo em devir para existir.

Aline parece se referir a isso, pois, ao usar o corpo de outras formas, assumir o cheiro, o toque, as intensidades em movimento, produz-se arte que resiste ao que é imposto como normal e àquilo que impede que o sujeito exista em sua substância espinosana: “*Não é anormal eu poder tocar uma pessoa, sentir o cheiro dela, ter cheiro, não é anormal eu poder simplesmente bailar, simplesmente ser.*”

Assim, a arte que a Oficina de Dança produz pode ser pensada como aquela que amplia a força para viver, para fazer cidade e romper com a solidão, para expressar-se como substância única e singular no grupo. Pode ser pensada como uma arte que cheira, que encoraja para habitar o público, fazê-lo devir encarnado como público – em mim, porque resiste à morte, resiste à clausura e *okupa* (LEÓN CEDEÑO, 2006), invade o público para produzi-lo como um lugar para todos, como obra de arte que resiste à lógica do privado, ao mesmo tempo em que se aconchega no público como um lugar “nosso”.

Podemos dizer, então, que a arte que a Oficina de Dança produz é a da dança para todos, juntos e singularmente. Trata-se de uma arte entendida como vida em movimento de devir e de resistência à morte.

5.5 Trabalho

Nessa direção, podemos pensar também na dimensão da produção/resistência do trabalho da e na Oficina.

É possível pensar no trabalho da subjetivação trazido por Negri (2001), como aquele que produz vida pelos afetos e pelas linguagens que utiliza para exprimir-se como um ser humano singular.

O trabalho, segundo o autor, permite que o sujeito crie meios de expressão de sua própria potência e resista aos disciplinamentos e às opressões da produtividade para o capital, e produza novos devires, novas subjetividades. Negri (2001, p. 36) assegura que o trabalho de produzir vida implica resistir³⁵ como um “empreendedor biopolítico do coletivo”, como “aquele que empreende subjetividade e que empreende igualdade”.

Desse modo, a Oficina, ao produzir uma arte para todos, pode configurar-se como um lugar de trabalho de produção de vida pela arte de expressar-se a si em potência, em força intensiva, para resistir às exclusões e diferenciações dos sujeitos pelo que representam, e produzir um lugar para dançar com todos, experimentar diferentes afetos e produzir/resistir para que todos possam ter direitos efetivamente iguais, em suas singularidades múltiplas, juntos no grupo e fora dele.

O trabalho para produzir vida, feito pela Oficina, se dá em duas dimensões: na primeira, como um trabalho de singularização de cada um consigo no encontro com o outro/outros corpos; na segunda, como trabalho para construir o próprio grupo como um lugar-

³⁵ Para Negri (2001) a resistência pode ser compreendida na perspectiva da dinâmica subjetiva quando articula as capacidades produtivas de um contexto social.

ponte que acolhe e impulsiona os sujeitos para a vida e que permite sua historicidade enquanto instituição, que, como Bia apontou, se constituiu, ao longo do tempo, como um campo de cuidado da dor:

Quando eu cheguei eu comecei a sentir várias questões chegando e se resolvendo dentro de mim e enxergando e muito trabalho e muito choro e muito “vamos lá,” e depois eu descobri que nesse lugar maravilhoso, nesse lugar onde está construído, [...] foram trabalhadas aqui várias questões que a gente vai sentindo, eu quero dizer assim, que toda essa coisa maravilhosa, ela é construída, teve muito trabalho, né, Tati? Eu lembro muito de vocês falando isso, porque eu fui entendendo, [...] e isso dá outro valor para todo esse conteúdo que a gente vai dizendo, para toda essa alegria, [...] para tudo isso que a gente está falando [...].

Em sua fala, Bia ressalta que o trabalho que a Oficina faz é difícil, é árduo e exige “um nível de atenção” consigo e com o outro, porque “dói”, “a gente se cuida” e trabalha para “entender qual é o trabalho de Hércules que a gente tem no dia para curar” e depara-se, talvez, com a infinitude de seu intelecto espinosano, quando diz: “a gente pensa muito em muitas coisas e nada faz sentido, tudo faz sentido e vamos tentar sair de padrões, sair de condicionamentos e também não cair numa moralidade do etéreo, sabe, porque também é uma repetição de uma mesma coisa.”

Marina também traz a dimensão do trabalho da subjetividade que a Oficina faz quando resiste à lógica da organização da produção uniformizada e padrão para todos:

A importância política deste trabalho, de poder viver, além desse se assumir e tal, poder viver nessa cidade, ser as flores do asfalto, [...], poder viver de um outro jeito, poder, só o fato de ser sexta-feira de manhã, né, e não ir a favor do 40 horas semanais, ter que trabalhar, [...], a gente tem que ter uma manhã de dançar, [...], eu acho que de algum jeito é subverter isso, [...] são concepções de como viver, de como trabalhar, de como ser, de como se autoconhecer, que está tudo aqui.

Marizélia se refere à dimensão da Oficina como um “trabalho social”, que empreende a convivência com a diferença, a abertura para a alteridade e que produz potência de vida e de alegria.

Marina aponta para o trabalho de cura que a Oficina faz, para dentro e para fora dela também, com sua arte, e que contagia, afeta o outro: “a gente foi se deparando como esse trabalho [que] é de cura também [...] E aí a gente vai descobrindo a gente.”

Assim, o trabalho que a Oficina de Dança faz para produzir vida, para curar a dor e se singularizar no grupo, é árduo, mas potencializa o agir.

Talvez o trabalho dessa arte para todos seja o de olhar para a dor e dançá-la, mexendo e remexendo-a, a sós ou nos encontros com outros corpos, em repouso ou em diferentes

velocidades de movimento, para curá-la, para buscar saídas para o sofrimento, para os condicionantes, os padrões, as opressões; resistindo àquilo que enrijece e aprisiona, e produzindo vida e ação pelo movimento de expansão desse trabalho, de forma a “curar” os artistas que o fazem e os que a ele assistem.

Assim, é possível que o trabalho de cura aconteça como processo inerente ao trabalho de produzir vida, na medida em que, para potencializar a vida, é preciso resistir à morte e produzir uma nova força para perseverar na existência. Esse movimento pode ser pensado como o trabalho da singularização e da arte para todos da Oficina de Dança, pois, quando o grupo maneja intensidade e expressão, se expande como um movimento de territorialização em devir do espaço-tempo-corpo em que estão os que dançam e os que a eles assistem.

O trabalho de produção de vida é aquele que produz contato com a dor e resistência a ela; produz saídas para a dor – o corpo chora – e resiste ao que aprisiona; produz cidade e não solidão, pelos encontros intensivos e substanciais para singularizar-se no grupo, e resiste à lógica da saúde como ausência de doença ou de sofrimento; produz potência de alegria e território de existência (singularmente-juntos) em movimento de expansão dentro e fora, em si e no outro, e resiste à morte, ao movimentar-se para compor espaço-tempo-corpo para criar arte e expressar-se, para existir.

Tereza chama o trabalho da Oficina de Dança, como de “*vanguarda*”, “*é tipo uma premonição para como as coisas vão ser no futuro*”, onde as pessoas se encontram para produzir arte, compor linguagens, em espaços abertos a todos.

Indagamo-nos se a Oficina está sendo o futuro ou o presente, ou ambos. Talvez esse tempo da “vanguarda” seja aquele produzido pelos movimentos de composição do espaço-corpo, que se dá em devir, subjetiva e territorialmente. Mas também aquele que contempla o passado, e resiste pelo diálogo, pelas parcerias e expressões de várias línguas, para alcançar o presente-futuro.

Pelo trajeto caminhado, poderíamos pensar na Oficina como produtora de trabalho para existir. Talvez, porque se constitua como um lugar-ponte para devir.

Nesse sentido, ela permite o trabalho de produção de subjetividade e de existência porque se constitui como um lugar aberto, de exposição e de aconchego, onde é possível mover-se para dentro e para fora de si, onde se trabalha para olhar, mexer, remexer e enfrentar as próprias fraquezas e as opressões do mundo; um lugar de onde se pode sair e para onde se pode voltar, onde é possível mover-se para experimentar a expansão e a contração, encontrar-se com as dimensões da morte e expressar-se artisticamente, como um trabalho de resistência à tristeza espinosana e de conservação e regeneração para existir na vida.

O trabalho da Oficina de Dança talvez seja o de criar arte pelo movimento de produção de existência e de enfrentamento às dimensões da morte, no sentido espinosano, ao propor um trabalho voltado para o movimento singular na direção do dentro e do fora.

Os sujeitos, juntos e separadamente, na Oficina, podem movimentar-se para dentro de si e deparar-se com as próprias dores, vazios, medos, desamparos, como possibilidades humanas, e também com os condicionamentos, padronizações, opressões, desigualdades e injustiças como forças do fora presentes em si.

Esse movimento, que produz o encontro com os nós, as partes duras e densas ou com os buracos vazios presentes no corpo, em suas diferentes camadas kelemanianas, é o movimento intensivo, o do corpo sem órgãos, que permite o toque às partes mais profundas e viscerais, por onde se maneja a matéria força do corpo e, talvez, onde possamos nos encontrar com a dor e movê-la no corpo intensiva e extensivamente.

Esse trabalho intensivo de encontrar-se com a dor e movimentar-se com fluidez, mexê-la e remexê-la, lutar com ela e abrir espaços, brechas, canais para ela sair ou se modificar, é um exercício que custa trabalho, enfrentamento e luta para resistir à dor, à tristeza e à morte; mas, no momento em que se consegue mover a dor e resistir a ela, o sujeito se potencializa para agir, se fortalece e se expande. Essa expansão é dada dentro e fora do corpo, mais ainda quando se faz esse trabalho junto com outros corpos expandidos, os quais se movimentam expressando singularidades, em um labor artístico, que cria composições de corpos em devir singular e abre novos espaços-tempos de existência.

Esse é o trabalho árduo que a Oficina produz para a subjetivação. Mas, por ser difícil, permite a perseveração da existência e a potência da alegria, como disse Bia em seu depoimento.

Produzir “*um estado de atenção*”, para enfrentar e sair dos padrões e dos condicionamentos, dói, mas ao cuidar da dor e transformá-la em movimento e em expressão, produzimos juntos, no grupo, um trabalho para curá-la, mesmo correndo riscos de “*cair numa moralidade do estéril*”; entretanto, pela “*dinamização*” das intensidades singulares presentes nos participantes do grupo, cavamos saídas e passagens para a dor. Talvez esse seja “*o trabalho de Hércules*” da Oficina: o de promover encontros intensivos com a alteridade para encontrar saídas para as dores, ir para a vida e potencializar a ação: “*vamos para a vida que tem muita coisa para ser feita.*”

Assim, a Oficina pode ser vista como produtora de saúde, na medida em que se configura como um lugar-ponte para caminhar dentro e fora e para além deles (do dentro e do fora), porque permite a criação de uma arte para todos, a qual desterritorializa e reterritorializa

novos espaços-tempos-corpos pelo trabalho de construir um corpo sem órgãos, o qual, por sua vez, flui e passa pela ponte sem fixar-se em nenhum de seus polos, trabalhando para resistir às dimensões da morte e expandir-se singularmente, de modo a potencializar a ação e perseverar na existência – em devir subjetivo e territorial, produzindo vida.

5.6 A Oficina de Dança produz saúde

Se pensarmos a produção de saúde como produção de vida, podemos dizer que a Oficina produz saúde, mas sem perdermos de vista a compreensão da doença como presente na saúde, da morte presente na vida e da tristeza presente na alegria.

Retomamos o conceito de Teixeira (2002) sobre a “Grande Saúde”, pois ele nos ajuda a pensar no conceito de saúde como produção de vida e de potencialização da existência, assim como no envolvimento do risco ao lançar-se no desconhecido, ao contatar a dor e o sofrimento, deparar-se com as dimensões da morte, como experiência de saúde, que pode ser compreendida como de aumento da potência da alegria e da perseveração da existência.

Desse modo, ao mapearmos os eixos de produção/resistência da Oficina em singularidade, intensidade, expansão, arte para todos e trabalho, podemos pensá-los também como caminhos indicativos de um jeito possível de promover saúde.

O grupo pode ser entendido como eixo transversal ao trabalho de produção de saúde feito na Oficina. O grupo aparece como elemento fundamental, como um lugar de trabalho que, tendo caráter público, heterogêneo e aberto, exposto e visível, também aconchega e aninha. É o lugar-ponte de onde se parte e para onde se retorna, onde se contrai e se expande para fora e para dentro; lugar onde se resiste às forças estranhas e violentas próprias e do mundo; lugar onde se pode devir subjetivamente e territorialmente pelo trabalho artístico e expressivo de criar terra para pisar e existir singularmente, em substância; lugar onde se encontra intensivamente com a alteridade e se enfraquece, luta, resiste e se fortalece, onde se potencializa a ação para abrir espaço-tempo-corpo novos para pertencer, ser importante e capaz.

Nessa direção, pensamos que para produzir saúde precisamos trabalhar a doença, a dor, mexer nelas e não negá-las; faz-se necessário navegar intensivamente ao encontro dos outros corpos compatíveis ou não, mexer ali, experimentar, arriscar-se para potencializar a força para agir, cuidando da dor e da doença, e lutar, enfrentar e resistir aos elementos de fora e de dentro que as produzem em nós e fora, no mundo. Esse trabalho se configura como

produtor de saúde, porque mexe com a doença e a dor, as identifica e reconhece de onde vêm e como sair delas.

Talvez a produção da saúde esteja no movimento de sair da doença e da dor, de esgarçar, de cavar aberturas, de produzir casa para habitar, como a própria força de guerra para existir, que se apresenta como um trabalho de expansão das forças da vida ao ter resistido à morte e ao ter aberto passagens, carregado de matéria expressiva e artística singular, a qual potencializa o sujeito com uma alegria momentânea de ter conseguido caber no mundo em substância.

Esse é o modo como se produz saúde na Oficina de Dança: pelo grupo que aninha, recebe e acolhe, mas que expõe e lança ao mundo o sujeito singular, pela arte ali trabalhada, que produz vida e resiste à morte ao revirá-la do avesso na luta para conservar sua existência e poder devir subjetivamente em um território em movimento, também de devir.

É possível compreender a produção de saúde como o movimento intensivo/extensivo de lutar contra a morte, inerente à vida, e fazer-se cada vez mais forte, ao deparar-se e mexer nas próprias fraquezas e nas fraquezas do mundo, encorajando-se e potencializando-se para perseverar na vida como um ser singular, capaz de fazer cidade, pelas amizades no espaço público, para pode caber e existir nela.

A fala de Tereza expressa o movimento de promoção de saúde como potência de vida que, possivelmente, a Oficina de Dança produza ao constituir-se como um lugar-ponte, o qual permite, pelo movimento do corpo singular e do corpo comum, a resistência à solidão e a produção de cidade. Talvez seja esse o devir público – em mim.

Portanto, pensamos que o movimento intensivo/extensivo, para dentro e para fora de si, em grupo, por meio de um trabalho de singularização e potencialização da alegria e da força para agir, sejam possibilidades de se promover saúde: como um poder para sair de um estado deplorável e um poder para se expandir para o mundo pelo encontro fértil e de união com a diferença entre as pessoas, fortalecendo-se para resistir às opressões de um mundo em que a diferença é homogeneizada, amassada, plastificada, industrializada para a venda ou isolada para a morte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A coisa da voz, do corpo, da arte, do espaço onde você pode se expressar, entendeu? Onde você pode dizer pro mundo, pras pessoas que você está presente, que existe, que você não é mais um só, não é para ficar de lado, para não ser rejeitado, não é o espaço para ficar chavecando ninguém. Descubro a cada dia um espaço para dizer que não preciso viver de padrões: o modo como me visto, as coisas que eu pratico, as coisas que fiz na vida, ou o que não fiz, por onde eu passei. Eu descobri a força que eu tenho, embora possa parecer um derrotado muitas vezes, mas tenho muita força para enfrentar qualquer obstáculo. Só que quero enfrentar os obstáculos de maneira verdadeira, real, nem que tenha que doer. [...] estar num palco é estar num espaço onde reconheço todas as minhas energias, onde eu consigo estar pleno mesmo, coisa que não acontece no cotidiano. [...] no palco você não pode ser hipócrita nem falso, você tem que ser muito verdadeiro no seu personagem. Não sei, às vezes podem me chamar de louco. [...] Eu não acho isso, só estou correndo atrás de uma coisa que eu acredito, mas não sei bem o que é [...]. Atrás da verdade, pode ser... Eu, atualmente, tenho vivido como mendigo, popularmente falando. Eu não tenho onde cair morto, não tenho um puto, mas, no entanto, eu estou fazendo as coisas que eu quero fazer. Essa desobrigação, eu não tenho a preocupação com a profundidade do poço. Hoje, não importa se eu caio no poço. [...] Descobri as bibliotecas públicas, Artaud é um cara com quem me identifico muito, estudo com muito afinco, pela loucura e pelo que ele fala, muito visceral: “os loucos são as vítimas individuais por excelência da ditadura social. Em nome dessa individualidade intrínseca ao homem, exigimos que sejam soltos esses encarcerados da sensibilidade, pois não está ao alcance das leis prender todos os homens que pensam e agem”. [...] O mendigo está livre e por viver da forma que quer, come o que der, dorme onde quer... penso que, na tentativa de se enquadrar num padrão que não seja este, acaba indo para o hospício. Se eu tentar brigar para me enquadrar, eu corro o risco de ir novamente para o hospício de uma maneira drástica. Enquanto eu estava no hospital, experimentei uma sensação de força, mas era um vazio, não tinha fome de viver o novo. [...] O teatro, entretanto, sem a pretensão de tratamento, ao nos colocar na condição dos iguais, supostamente anormais, provou para mim o quanto ele alimenta. [...] O lance da economia solidária, como perspectiva de trabalho, ainda é uma esperança, seria solidário comigo no sentido de conjugar possibilidades, trabalhar e preservar as coisas que eu estou fazendo, que significam muito para mim, que é o teatro, o Coral Cênico e a Dança, não como um plano de carreira profissional, mas uma necessidade de vida, pra mim é de valor básico como comer, dormir... que poderia resultar em remuneração³⁶ [CHICO BRASIL, 2005].

³⁶Esse fragmento, trazido para iniciar as considerações finais da tese, foram extraídos de uma entrevista realizada pela psicóloga Isabel Cristina Lopes junto ao Chico. A entrevista foi intitulada: A solidão compartilhada. Esse material está publicado em PATTO, M.H. S. (Org.) **A cidadania negada: políticas públicas e formas de viver**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2010, p. 579-590. Vale ressaltar que Chico é participante da Oficina de Dança e Expressão Corporal desde 2001 e do Coral Cênico Cidadãos Cantantes desde 2000. Chico é um artista com uma intensidade explosiva e faz um trabalho com as mãos de muita expressividade. Chegou na Oficina sem conseguir sentar-se com “pernas de índio”, tamanha rigidez muscular que tinha e, com o passar dos anos, vira cambalhota para a frente e para trás e seu corpo é muito mais fluido. Sua voz e sua história nos ajudam a compor as indagações aqui expostas.

Nestas considerações finais trazemos as indagações – que ficaram pelos caminhos do pensar o que fazemos – construídas ao longo deste estudo, e apresentamos novas questões que se abrem ao finalizarmos a tese.

No início da elaboração deste estudo, refletimos acerca de perguntas que nos serviram de guia para caminhar. Assim, recuperaremos algumas delas com o intuito de mapear os percursos reflexivos trilhados.

O trajeto desta tese começou com questionamentos que se direcionavam para a compreensão da Oficina na perspectiva do paradoxo da inclusão e da exclusão, do indivíduo e do coletivo, do público e do privado, da subjetividade e do social, da arte e da terapia, do manicomial e do antimanicomial, e de como, ali na Oficina, aconteciam as junções e as separações desses âmbitos e as negociações e lutas para fazer valer os princípios por ela pretendidos: ser um grupo aberto, heterogêneo e gratuito, no espaço público de cultura, pela criação artística em dança e expressão corporal.

O conceito de Spink (2003) de lugar social nos ajudou a construir algumas questões sobre como a Oficina poderia ser produtora de um lugar com a “cara” das pessoas que o fazem, nesse embate ético, estético e político de negociar o uso e lutar pela ocupação dos espaços públicos, ao adentrar em sua densidade e nos jogos de forças ali presentes.

Começamos a criar, assim, a ideia de lugar-ponte, com o intuito de compreender como as transformações aconteciam em cada participante, no grupo e na cidade, no confronto cotidiano de constituir-se como sujeito e caber singularmente (como anormal, como diz Chico, por exemplo) em uma sociedade que exclui e segrega a todos aqueles que não se encaixam nos padrões de normalidade por ela estabelecidos.

Dessa maneira, iniciamos os caminhos desta tese perguntando: como é colocar-se como sujeito da ação, produtor de um lugar social para si, para ocupar e se transformar constantemente? O que pode produzir essa experiência para o sujeito? A prática da Oficina de Dança pode ser pensada como um lugar social de transformação subjetiva e social? Se sim, isso se daria pela forma como se organiza, ou seja, por estar organizada e calcada nas dimensões políticas e éticas da inclusão e da convivência e nas dimensões pessoais e sociais corporificadas pela arte da dança e da expressão?

Indagamos ainda: a existência de ações inclusivas em uma sociedade excludente poderia ser dada por meio de diálogos, lutas e disputas políticas, sociais, subjetivas, em contínuos processos de negociações? Será que a metodologia construída ao longo desses anos, que prioriza a convivência grupal, vem sustentando os conceitos antimanicomiais de inclusão e de convívio com a diferença pela arte da dança?

Pretendíamos compreender também se os princípios da Oficina em ato poderiam produzir pertencimento e novos processos de subjetivação e perguntamos: será que essa forma e organização de trabalho permitem a criação de diálogos e negociações – subjetivas e sociais – que possibilitam a vivência de fazer parte, de caber, de pertencer? Poderíamos pensar a Oficina como produtora de novos processos de subjetivação, que se transformam, se regeneram e se conservam contínua e mutuamente, no exercício de potencializar o agir de cada sujeito, coletivamente?

Essas questões puderam ser refeitas e reperguntadas ao longo deste estudo. Buscamos dialogar com diferentes autores, epistemologias e campos de saber com o intuito de ampliar compreensões para as indagações que trazíamos naquele momento. Foi assim que nos encontramos com Espinosa, Deleuze e Guattari e conseguimos formular o objetivo da tese: compreender o que a Oficina de Dança e Expressão Corporal produz para os participantes e a cidade.

A ideia de lugar-ponte pôde, assim, ser repensada quando pudemos compreender a produção como um conceito que se vincula à resistência, como movimentos que não sucedem de forma separada, pelo contrário, ao resistirmos, produzimos algo e, ao produzirmos, resistimos.

Por esse caminho, de fazer leituras sobre o que a Oficina produz, nos encontramos com cinco eixos, os quais nos permitiram pensar nos movimentos de produção e de resistência que ela, possivelmente, faça. São eles: singularidade, intensidade, expansão, dança para todos e trabalho para a subjetivação.

Pensamos que produzir singularidade no encontro com a alteridade possibilita a resistência à massificação e homogeneização dos corpos e a produção de potência para agir e existir. Por outro lado, o movimento de singularização implica o encontro com a homogeneização, com a repetição, com o conhecido, com o que amassa e achata o sujeito, para que ele possa abrir-se para o novo, expandir-se.

O movimento de expansão é dado pela constituição de um corpo sem órgãos (DELEUZE e GUATTARI, 2010), pelo sujeito no encontro com outros corpos; ao movimentar-se, o sujeito aumenta sua potência para agir. Esse movimento expansivo e intensivo permite ao sujeito o contato com o disforme, com o fluido e o visceral de si, o encontro com as dimensões da morte, do desconhecido e do improdutivo, juntamente com a resistência ao automatismo e ao padrão de funcionamento dos corpos – impostos pela lógica do capital –, para produzir passagens, abrir saídas e criar espaços-tempos-corpos novos, expandidos e fortalecidos para agir na vida e enfrentar as opressões dentro e fora de si.

Entendemos que, ao se constituir como singular, juntamente com os demais corpos (singulares) no grupo, e poder expressar-se intensiva/extensivamente pela arte para todos, o sujeito pode encorajar-se para enfrentar o risco de abrir-se ao novo (dado pela chegada do novo participante, pelos imprevistos presentes nos movimentos criados em devir contínuo nos espaços-tempos-corpos produzidos pelo grupo, ou pela própria lógica de divisão do espaço público, pautada pela exclusão).

Compreendemos que esse encorajamento pode ser vivenciado como um movimento de expansão e de fortalecimento para lançar-se no desconhecido, talvez pela produção de um grande corpo comum grupal, que se movimenta como um “monstro” (NEGRI, 2002) para dentro e para fora, provoca sensações e incômodos nos que assistem a essa arte – disforme, “suja” e singular –, resiste ao modo único imposto como possível para ocupar e usar o espaço público esquadrihado e segregativo e produz outras terras para pisar, juntos. Essa nova terra pode ser pensada, com base nas reflexões de Espinosa (2005), como a cidade que se produz, como as “flores do asfalto”, apontadas por Marina, na resistência ao medo e à solidão.

Dá trabalho, individual e grupal, para se singularizar, fazer corpo sem órgãos, expandir-se e fazer uma arte para todos; custa trabalho cuidar do lugar da Oficina e costurá-la para que permaneça viva e persevere no existir. Pode ser que o trabalho que se faça ali na Oficina seja o de produzir subjetividade em devir, ao resistir àquele (ou àquilo) que coisifica e oprime o sujeito em seus processos de expressão e criação.

Nesse sentido, chegamos à reflexão de que a Oficina de Dança e Expressão Corporal é produtora de saúde. Sua contribuição, possivelmente, diga respeito ao como ela produz.

Compreendemos que, na Oficina de Dança, produzimos saúde ao dançarmos a dor de existir e de perseverar na vida, expressando-a dentro e fora de nós, pelo enfrentamento à dor, pela luta para caber num mundo que nega a dor e a esvazia de sentido, apesar de, muitas vezes, usá-la para manter a lógica do consumo.

Assim, foi possível pensar que produzimos saúde quando produzimos casa e cidade de modo singular, em grupo. Compreendendo o corpo singular, expandido, que produz casa – a qual carrega o sujeito e o universo em seus movimentos de devir – e cidade, produzida como território para existir e caber junto com os demais.

Começamos a refletir sobre a produção de saúde como o próprio ato de lutar e guerrear singularmente-juntos para abrir saídas para a dor. Seria essa a potência da alegria espinosana? Aquela que se dá pelo contato, pelo encontro com a dor e com a opressão e pelo exercício de agir para abrir espaços, abrir passagens para sair dela e se expandir para o mundo? Seria o movimento singular e intensivo, feito no grupo, que fortalece e potencializa o

sujeito para enfrentar a vida pelo próprio movimento de resistência e de produção da potência de alegria espinosana?

Como pensar as ações públicas, como a da Oficina de Dança, por exemplo, como políticas de saúde a serem implantadas de modo que não reproduzam a lógica da exclusão capitalista, ao serem instituídas? Como promover saúde em espaços-tempos-corpos instituídos? Seria a luta contra o instituído, no movimento de fazer-pontes ao instituinte, que permitiria aos sujeitos produzirem saúde?

A arte para todos foi aqui pensada como o elemento impulsionador do trabalho para o encontro do sujeito com as suas dores e as do mundo, ao poder expressá-las. Assim, pelo trabalho instituinte, de refletir criticamente e expressar as dores, singularmente-juntos, a arte permitiria ao sujeito produzir vida e resistir à morte.

Pensamos que a produção de saúde pode ocorrer pelo trabalho de alisar o espaço-tempo-corpo instituído, fazê-lo instituinte e transitar para além dele como um devir subjetivo e territorial. Será esse o movimento que promove saúde? O de trabalhar para encontrar-se com a dor (a sua e a do mundo) e sair dela em devir singular-junto com o outro e produzir cidade para transitar e caber?

Produzir saúde seria possibilitar ao sujeito seu fortalecimento e sua expansão para que ele possa criar saídas para sua dor, para que ele possa caber em sua singularidade e intensidade e criar no grupo, ao qual ele pertence, uma cidade para habitar. Pode ser que promover saúde dos sujeitos seja trabalhar para que eles descubram caminhos, saídas, para se curar, mesmo que momentaneamente, ao produzir uma cidade para viver.

Nesse sentido, o trabalho da Oficina de Dança e Expressão Corporal seria o de criar um lugar de cuidado – para o sujeito se curar e olhar para a sua dor e dançá-la, enfrentando-a, e buscando saídas para ela, pela expressão artística – e de fortalecimento singular dado pelo grupo, lugar onde ele pode se expressar artisticamente, caber em sua diferença e intensidade, expandir-se no trânsito eu-mundo, dentro-fora, eu-outro, privado-público e resistir à solidão, à cidade estriada e instituída em seus parâmetros excludentes e de consumo, e produzir novos espaços-tempos-corpos, como cidade feita pelos laços de amizades, para habitar e caber em devir.

Talvez a solidão, o medo do outro ser humano, o trabalho que coisifica o sujeito em torno da produção do capital e a exclusão, que se manifestam de diversas maneiras, sutis ou explícitas, a partir de representações que estigmatizam, asilam e isolam o sujeito em “bolhas”, como disse Usba, e privatizam os corpos, os espaços e os tempos de forma homogênea e automatizante, sejam as questões de padecimento mais importantes que vivemos hoje.

A prática da Oficina de Dança possivelmente aconteça justamente nesses âmbitos – de produzir convivência com a diferença, encontro com a alteridade e trabalho para a singularização, em resistência à solidão, ao medo do outro e da coisificação do ser humano – ao se propor a enfrentá-los para produzir novos encontros, pautados pela produção de singularidade, intensidade, expansão, arte para todos e trabalho para a subjetivação.

Pode ser que, pelo caminho da guerra, produzamos saúde. Ao nos transformarmos em “monstro”, carregados de dores e doenças expressas em arte, criamos corpo comum que luta pela paz. Seria assim, como “monstro”, no corpo comum grupal artístico, que produzimos cidade e rompemos a lógica da solidão, do asilamento e do isolamento?

Podemos dizer que a Oficina, em seu alcance terapêutico, lança mão da arte como arma para expressar a dor, para enfrentar as profundezas de si ao ir ao “fundo do poço”, como disse Chico, e poder sair dele como um ser singular, alimentado, preenchido, com a força de trabalho para agir, comunicar e expressar a vida. Trabalhar para encontrar saídas para a sua dor pode ser o que potencializa o sujeito para perseverar na vida e alegrar-se (ESPINOSA, 2009).

Seria então possível pensar nos tratamentos medicamentosos como aqueles que promovem uma “falsa” sensação de força, mas que esvaziam o sujeito, ao enganar, negar ou tampar a sua dor, em vez de fortalecê-lo para enfrentá-la? Seria essa a potência do padecimento espinosano?

É possível que a arte, feita para todos, com a estética da inclusão e com o propósito de produzir vida e resistir à morte, seja a “arma” para lutar contra a loucura, a clausura e o enquadramento social. Talvez, poder dizer para o mundo que “eu estou presente e existo”, como Chico afirmou, seja uma forma de produzir saúde pela expansão expressiva singular, da “profundidade do poço” para fora de si e para o mundo.

Outra questão em aberto é com relação ao dinheiro, como força que atravessa as relações da Oficina, mas que ainda não está presente de forma explícita: será possível sustentar uma prática sem remuneração em um mundo pautado pelo valor do dinheiro? Como a dimensão da lógica do capital atravessa o trabalho da Oficina de Dança? Talvez, ao descobrir a liberdade de ser “mendigo”, o sujeito possa produzir saúde pela condição nômade (DELEUZE e GUATTARI, 2010) de existir e de alisar a terra estriada, para poder passar, fazer cidade para habitar. Mas, como seria possível uma negociação da existência material pelo trabalho de subjetivação e expressão artística? Como não reproduzir a lógica do capital tendo o dinheiro como intermediário das relações?

Assim, é possível pensar no paradoxo do nomadismo da Oficina de Dança: talvez, ela própria se torne “mendiga” do espaço público, ao mesmo tempo em que o produz, negocia, convence para utilizá-lo, em que o “*okupa*” (LEÓN CEDEÑO, 2006), fazendo-o “*nosso*” (como disse Tereza), como casa, produzindo cidade para habitar, dentro e fora de si.

Os percursos de devir paradoxais vividos pelos sujeitos da Oficina podem ser semelhantes aos trajetos feitos pela própria Oficina de Dança em seus percursos de produção e resistência.

Desse modo, ao pensarmos a Oficina de Dança como um lugar aonde chegar, de onde partir, para onde voltar diferente e de onde saltar e arriscar-se para fazer novos encontros, de múltiplas intensidades, para transitar e tecer novas pontes e perguntas para seguir caminhando pela vida e resistir à morte, enfrentar a dor e produzir saúde, poderíamos afirmá-la como um lugar-ponte? E ainda, será que ao permitir a produção de pontes, o lugar da Oficina de Dança poderia ser pensado como produtor de saúde?

Pensar a Oficina de Dança como um lugar-ponte permite reflexões sobre as diversas ações que produzem o devir, do sujeito e do grupo, pelo movimento de passar pela ponte, ir de um lado a outro, produzir e resistir às forças presentes dentro e fora da ponte, fortalecer-se pelos encontros intensivos/extensivos com os outros, expandir-se e abrir novas pontes, para além de si, do grupo e da Oficina. Assim, pensamos que fazer pontes e um lugar-ponte para sair e chegar, seja o próprio ato de existir, pelo poder de comunicar e abrir passagens para o novo.

Muitas questões se abrem ao fecharmos as reflexões da tese. E que elas sejam sentidas no ar e permitam a sensação de perplexidade por outros pesquisadores, que desejem aventurar-se pelos paradoxos de fazer/pensar sobre uma ação de caráter público, singular, heterogêneo, inclusivo e artístico.

Por fim...

O ovo é uma exteriorização. Ter uma casca é dar-se. – O ovo desnuda a cozinha. Faz da mesa um plano inclinado. O ovo expõe. – Quem se aprofunda num ovo, quem vê mais do que a superfície do ovo, está querendo outra coisa: está com fome. (LISPECTOR, 1997, p. 81).

A sensação mais presente com que me despeço da tese e a entrego para o mundo é a de que a Oficina de Dança, juntamente com a tese, se tornaram sujeitos, separados de mim e cresceram para além de mim: pesquisadora, coordenadora ou dançarina.

Talvez tenha sido pelo distanciamento que precisei fazer da Oficina para lê-la e escrever sobre ela na forma de tese; ou, da proximidade com que adentrei nela e sai para escrevê-la; talvez pelos dois: pela proximidade e pelo distanciamento.

A ideia da ponte nasceu da minha experiência na Oficina e se concretizou pelo exercício da proximidade e do distanciamento que precisei fazer para estar cá, no mundo acadêmico, e lá, na Oficina de Dança; levar o lá para cá e trazer o cá para lá. Muitas vezes, perdia o cá ou o lá e a mim mesma no meio do caminho e, depois, me encontrava, achava o lá e o cá, mas já eram outros, assim como eu.

Pode ser que, ao escrever esta tese, a fome tenha me levado a quebrar o “ovo”, aquele que carrega o mistério das coisas como são em substância, para devorá-lo, ao querer buscar respostas para o que a Oficina de Dança produz; talvez, lhe tenha dado um sobrenome e a rotulado sob algum estigma, recortando-a, diminuindo-a e transformando-a no que ela não é; é possível ainda, que a tenha disfarçado, para cuidá-la, de forma a protegê-la do que podem fazer com ela ou compreender dela, ou ainda, para que “não a obriguem a se tornar retangular”, como diz Clarice Lispector (1977, p. 82):

Com o tempo, o ovo se tornou um ovo de galinha. Não o é. Mas, adotado, usa-lhe o sobrenome. – Deve-se dizer “o ovo da galinha”. Se eu disser apenas “o ovo”, esgota-se o assunto, e o mundo fica nu. – Em relação ao ovo, o perigo é que se descubra o que se poderia chamar de beleza, isto é, sua veracidade. A veracidade do ovo não é verossímil. Se descobrirem, podem querer obrigá-lo a se tornar retangular. O perigo não é para o ovo, ele não se tornaria retangular. (Nossa garantia é que ele não pode: não poder é a grande força do ovo: sua grandiosidade vem da grandeza de não poder, que se irradia como um não querer.) Mas quem lutasse por torná-lo retangular estaria perdendo a própria vida. O ovo nos expõe, portanto, em perigo. Nossa vantagem é que o ovo é invisível. E quanto aos iniciados, os iniciados disfarçam o ovo.

Assim, vale afirmar que não conseguimos trazer para esta tese o que é a Oficina de Dança e Expressão Corporal em sua totalidade, assim como abarcar tudo o que ela produz; até tentamos, é verdade, mas não é possível dar conta de todas as suas dimensões, sempre há limites próprios do fazer e do pensar, da teoria e da prática.

Então, seguimos em frente, pelos caminhos de pensar o que fazemos para fazer o que pensamos e abrindo pontes para ir mais longe, ou mais perto.

as coisas
não comecem
com um conto
nem acabam
com um •

(LEMINSKI, 1994, p. 54)

REFERÊNCIAS

- ADAMSON, G. O ECRO de Pichon Rivière. **InterPsic.** São Paulo, 2000. Disponível em: < <http://www.interpsic.com.br/saladeleitura/ECroPichon.html> >. Acesso em: 04 nov. 2013
- AMARANTE, P. Manicômio e loucura no final do século e do milênio. In. FERNANDES, M. I. A., SCARCELLI, Ianni e COSTA, Eliane S. (orgs). **Fim de Século: ainda manicômios?** São Paulo, Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, 1999, p. 47-56
- ANTUNES, A. Transborda: **Dois ou + corpos no mesmo espaço.** São Paulo: Perspectiva, 1997
- BARROS, R. D. B. Clínica Grupal. **Revista de Psicologia/UFF**, n.7, 1996. Disponível em: <<http://www.saude.ms.gov.br/control/ShowFile.php?id=27850>>. Acesso em: 20 dez. 2013.
- BASILE, O.; ANDRÉ, S. A. B. Fabrica de Mundos: ferramentas conceituais para o tratamento das psicoses infantis. In. FERNANDES, M. I. A, VICENTIN, Maria Cristina G., VIEIRA, Maria Cláudia T. (orgs). **Tecendo a Rede: Trajetórias da Saúde Mental em São Paulo 1989-1996.** Taubaté, SP: Cabral Editora Universitária, 1999, p.117-154.
- BAVA, S. C., PAULICS, V., SPINK, P. K. (Org.) **Novos contornos da gestão local: conceitos em construção.** São Paulo, Pólis: programa Gestão Pública e Cidadania/FGV-EAESP, 2002.
- BENJAMIN, W. - **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Obras Escolhidas, 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CHAUÍ, M. **Desejo, Paixão e Ação na Ética de Espinosa.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. **Experiência do Pensamento:** ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. **Política em Espinosa.** São Paulo: Companhia da Letras, 2003.
- _____. Liberdade: aptidão para o múltiplo simultâneo. In. NOVAES, A. (Org.) **Vida Vício Virtude.** São Paulo: Senac São Paulo, Ed. SESC SP, 2009, p.25-42.
- DELEUZE, G. O ato de criação. **Folha S. Paulo**, São Paulo, 27 jun. 1999. Tradução José Marcos Macedo.
- _____. **Conversações.** Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. **O Anti-édipo.** Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. vol.5. Tradução Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2008.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. vol.4. Tradução Suely Rolnik. Revisão técnica Luiz B. L. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **O que é a filosofia?** Tradução Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

ENDO, P. C. **A Violência no Coração da Cidade**: um estudo psicanalítico sobre as violências na cidades de São Paulo. São Paulo: Escuta/Fapesp, 2005.

FAVARETTO, C. F. Para além da arte. In: **Cadernos de Subjetividade**. São Paulo: Núcleo de Estudos e Pesquisa da Subjetividade, Programa de Estudos Pós-graduados em Psicologia Clínica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: 2010, p. 22-29.

GAGNEBIN, J.M. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GALEANO, E. **El Libro de los Abrazos**. Buenos Aires: Siglo Veinteuno, 2010.

GUATTARI, F. e ROLNIK, S. **Micropolítica: Cartografias do Desejo**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

HARDT, M.; NEGRI, A. **Multidão: guerra e democracia na era do Império**. Trad. Clovis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2005.

HARDT, M. **Gilles Deleuze: um aprendizado em filosofia**. Tradução Sueli Cavendish. São Paulo: Editora 34, 1996.

ITOKAZU, E. M. **Tempo, duração e eternidade na filosofia de Espinosa**. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

KAZI, G. **Hacia una Psicología Social Histórica**. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo, 2006.

KELEMAN, S. **Anatomia Emocional: a estrutura da experiência**. São Paulo: Summus, 1992.

_____. **Corporificando a Experiência: construindo uma vida pessoal**. São Paulo: Summus, 1995.

_____. **Padrões de Distresse: agressões emocionais e forma humana**. São Paulo: Summus, 1992.

KEHL, M. R. Elogio do medo. In: NOVAES, A. (Org.) **Ensaio sobre o Medo**. São Paulo: Senac, 2007, p. 89-110.

LACETTI, A. Cuidado e território no trabalho afetivo. In: **Cadernos de Subjetividade**. São Paulo: Núcleo de Estudos e Pesquisa da Subjetividade, Programa de Estudos Pós-graduados em Psicologia Clínica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: 2010, p. 90-97.

LENINE. A Ponte: **O Dia em que Faremos Contato**. SONYBMG, 1997. CD (110 min). Remasterizado em digital.

LEFÈVRE, H. **A produção do espaço**. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins. Primeira versão: início-fev. 2006.

LEMA, V. Z. **Conversaciones com Enrique Pichón-Rivière sobre El arte y la locura**. Buenos Aires: Cinco, 2010.

LEMINSKI, P. **La vie en close**. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

LEÓN CEDEÑO, A. A. **Emancipação no cotidiano: iniciativas igualitárias em sociedades de controle**. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

LISPECTOR, C. O ovo e a galinha. In: **A Legião Estrangeira**. São Paulo: Ática, 1977, p.81-84.

LOPES, I. C. Centros de Convivência e Cooperativa: reinventando com arte agenciamentos de vida. In: FERNANDES, M. I. A., SCARCELLI, Ianni e COSTA, Eliane S. (orgs). **Fim de Século: ainda manicômios?** São Paulo, Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, 1999, p. 139-162.

MALUF, J. C. G. **Afinando Diferenças: o processo de construção artística do Coral Cênico Cidadãos Cantantes – 1996-2004**. Dissertação (Mestrado)-Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, SP, 2005.

MORIN, Edgar. **A Cabeça Bem-Feita: repensar a reforma, reformar o pensamento**. 4 Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

NEGRI, T. **Exílio: seguido de valor e afeto**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

ORLANDI, L. B. L. **Corporeidades em Minidesfile**. Texto mimeografado, 2004, disponível em:
<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/orlandi/corporeidade_minidesfiles.pdf> Acesso em: 17 jun.2012.

PASSOS, E. Apresentação: quando o grupo é afirmação de um paradoxo. In: BARROS, R. B. **Grupo: a afirmação de um simulacro**. Porto Alegre: Sulina/Ed da UFRGS, 2007. p. 11 a 20.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCOSSIA, L. (Org.) **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PATTO, M. H. S. (Org.) **A cidadania negada: políticas públicas e formas de viver**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2009.

PELBART, P. P. **Da Clausura do Fora ao Fora da Clausura: loucura e desrazão**. São Paulo: Iluminuras, 2009.

PICHÓN-RIVIÈRE. E. **El Proceso grupal: Del psicoanálisis a la psicología social**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2008.

RAMALHO, S. A. **Uma Alegria Subversiva: O que se aprende em uma escola de samba?** Tese (Doutorado)-Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

ROMAGNOLI, R. C. A cartografia e a relação pesquisa e vida. **Rev. Psicologia & Sociedade**; 21 (2): 166-173, 2009.

RANCIÈRE, A. Revolução estética e seus resultados. The Aesthetic Revolution and its Outcomes. In: **New Left Review**, NLR 14. Março-Abril 2002, pp. 133-162.

ROLNIK, S. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011.

_____. **O caso da vítima: para além da cafetinagem da criação e de sua separação da resistência**. Conferência proferida em São Paulo S.A. Situação #1 COPAN, com curadoria de Catherine David. Novembro de 2002.

_____. Políticas da hibridação: evitando falsos problemas. In: **Cadernos de Subjetividade**. São Paulo: Núcleo de Estudos e Pesquisa da Subjetividade, Programa de Estudos Pós-graduados em Psicologia Clínica, PUC-SP, 2010, p.14-22.

SCARCELLI, I. R. **Entre o Hospício e a Cidade: dilemas no campo da Saúde Mental**. São Paulo: Zagodoni, 2011.

SCARCELLI, I. R. Trabalhadores em saúde mental e a rede substitutiva paulistana: os interstícios da prática. In: FERNANDES, M. I. A., SCARCELLI, Ianni e COSTA, Eliane S. (orgs). **Fim de Século: ainda manicômios?** São Paulo, Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, 1999, p.187-205.

SPINK, Peter K. Um lugar para o lugar na Psicologia. **ANPEPP – Grupo de Trabalho: Cotidiano e Práticas Sociais**. Texto Mimeografado, 2000.

_____. Pesquisa de Campo em Psicologia Social: uma perspectiva pós-construcionista. **Psicologia e Sociedade**, 15 (2): 18-24; jul/dez, 2003.

_____. Processos organizativos e ação pública: as possibilidades emancipatórias do lugar. In: JACÓ-VILELA, A. M.; SATO, L (Org.). **Diálogos em Psicologia Social**. [on line]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2012. p. 352- 369.

SOUSA SANTOS, Boaventura de. **Renovar a Teoria Crítica e Reinventar a Emancipação Social**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

SPINOZA, B. **Ética**. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

_____. **Tratado Político**. Trad. Norberto de Paula Lima. São Paulo: Ícone, 1994.

TEIXEIRA, R. R. A Grande Saúde: uma introdução à medicina do Corpo sem Órgãos. **Interface – Comunicação, Saúde, Educação**, v. 8, nº 14, p. 35-72, set. 2003 – fev. 2004. disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/icse/v8n14/v8n14a03.pdf>>. Acesso em: 23 jun. 2012.

TEIXEIRA, Ricardo. **As redes de trabalho afetivo e a contribuição da saúde para a emergência de uma outra concepção de público**. Texto mimeografado. University of California, San Diego, 2004.

APÊNDICE

Conversa com os participantes da Oficina de Dança e Expressão Corporal sobre o que a Oficina de Dança produz para os participantes e para a cidade.³⁷

Tatiana: Então, gente, estou fazendo minha tese de doutorado na psicologia social da USP e a Ianni é a minha orientadora, que vem de vez em quando dançar aqui com a gente. Então, eu estou estudando o que a Oficina de Dança produz para os participantes e para a cidade e estou trabalhando por meio de narrativas, mas eu queria também ter a voz de vocês nesse estudo, para ver inclusive se as minhas narrativas fazem sentido. Tudo bem? Vocês me autorizam a gravar?

Todos: Sim.

Tatiana: E como vocês querem aparecer na tese? De forma anônima?

Todos: Com os nossos nomes mesmo, assim como falamos.

Tatiana: Combinado. Alguém não gostaria de aparecer na tese com seu próprio nome?

Todos: Não, queremos que sejamos nós mesmos!

Tatiana: Tudo bem, então. Vocês assinam um termo de consentimento livre e esclarecido, porque há uma questão ética a ser seguida na tese.

Renata: Eu posso fazer o termo para você, Tati, eu tenho o modelo.

Tatiana: Eu quero. Obrigada, Rê.

Diná começou a falar porque tinha horário para entrar no trabalho.

Diná: Enfim, para mim essa experiência permite viver de um jeito que eu não consigo viver na cidade, que eu não tenho como ter com as outras pessoas, a possibilidade de dançar, de tocar, de ser tocada, mas de uma troca de verdade, de uma coisa que vem, que é corpo, assim, que é inteira, sabe, não é um abraquinho, uma mãozinha, e o que a gente vive aqui para mim podia acontecer o tempo todo, em todas as relações humanas, quando as pessoas tivessem, talvez, um outro jeito de pensar e uma outra expectativa do mundo, enfim, mas eu queria viver isso para mim, isso faz todo o sentido na minha vida, sem isso, eu fiquei agora um mês sem vir de tanto trabalho, assim, foi super-ruim, assim, eu estava em falta comigo, na verdade, sabe, eu queria tá aqui, eu precisava tá aqui, porque isso o mundo nega para mim o tempo todo e acho que nega pro mundo mesmo. E a outra coisa é que eu acho que o papel do grupo na cidade e a dança e o que a gente dança e o como a gente se exprime com o mundo e

³⁷ São Paulo, 13.dez. 2013. Sala Vitrine da Dança, Galeria Olido.

com as pessoas, e com a rua, e com o espaço público, é superimportante porque a gente refuta, a gente mostra na verdade que a gente pode ocupar a cidade de um outro jeito que não é só andarem a pé, de forma ereta, pra frente, olhando, sem olhar pros lados, parece que as pessoas são meio invisíveis aqui em São Paulo, é um desafeto, é um desolhar, assim sabe, meio desolador, e a gente não, a gente dança e a gente vai pro chão e a gente pula, a gente sobe no banco e a gente planta bananeira, a gente vive coisas que são lindas e quando a gente tá na rua dançando eu olho as pessoas que estão passando e elas param, eu acho que elas sentem algo importante ali naquele momento, eu acho que elas são tocadas pelo que a gente tá fazendo e elas não entendem e aí eu acho que não têm que entender porque é arte, e porque é dança, mas enfim, de algum modo a gente toca essas pessoas e acho que nós somos lindos!

Rodrigo: Para mim o que produz a dança para a cidade, tudo o que a Diná fala faz muito sentido, mas eu acho que é o novo olhar, essa proposta do novo olhar pra o que não é novo, para algo que deveria ser normal, mas eu acho que não acontece, esse olhar que vem da cidade, que vem do fora, é rico nessa produção que acaba tendo aqui dentro, assim, eu acho que fazer pensar, por mais que às vezes não tenha entendimento do que que é, mas querer saber que forma de contato, querer saber que forma de ter esse toque, esse outro corpo, eu acho que é isso que mais me encanta no trabalho; quanto a lá fora, eu acho que mudou meu olhar também lá fora, na forma de ver o outro ser humano, de pensar em algumas coisas que acontecem e você vê e não simplesmente vê como todo mundo vê, te faz pensar. Quanto a mim, nesse tempo, eu acredito muito que tudo o que eu vivi aqui me fez uma pessoa infinitamente melhor e que, provavelmente, esses ensinamentos não teriam sido tão gratificantes da forma como foram aprendidos se não tivesse sido aqui, com esses toques, com essas entregas, com essas trocas, tão verdadeiras, assim, tão significativas, quanto a mim o que fica, é sempre isso, quando eu penso nesse trabalho ao longo desse tempo que eu participo, é isso, me fez uma pessoa muito melhor, além de me fazer descobrir muito. Aqui dentro eu me descobri muito, como ser humano, eu me descobri nas pessoas, eu me descobri como algo importante e também capaz, eu acho que isso tudo aqui dentro me veio muito desse convívio com as pessoas que passaram, com as pessoas que ficam, com quem permanece ou com quem vem e traz alguma coisa e depois vai, e eu me sinto muito gratificado por estar numa cidade louca como São Paulo mas ao mesmo tempo de ter esse convívio e poder participar de uma forma que troca esse olhar com esse crescimento pessoal. Obrigado. Obrigado a vocês também. A gente fecha esse ano e poder ter voltado e ter descoberto muitas verdades e muitas novas texturas foi muito importante mesmo. Obrigado, obrigado mesmo.

Sandro: Bom, eu acho que depois de tanto tempo no grupo, para mim é importante, porque eu acho que, também como o Rodrigo falou, eu mudei muito, eu sou uma pessoa melhor hoje, me conheço bem, bem melhor do que eu era antes, sou menos preconceituoso quanto à dança e, até de estar mais presente com as pessoas porque eu era muito retraído, muito tímido, muito vergonhoso, e eu acho que, isso por eu ser uma pessoa muito retraída, me atrapalhava muito, eu demorei muito tempo para me libertar disso, porque quando eu conheci o grupo no Centro Cultural São Paulo, aliás, nem foi no Centro Cultural, foi lá no MAM, no Museu de Arte Moderna, num curso chamado igual/diferente que tinha com a Cristina, que ela que me aconselhou a participar do grupo, eu nem conhecia a Tati e comecei a ir no Centro Cultural. E hoje, eu não me preocupo, se eu quero dançar eu danço na varanda, eu danço com a porta aberta, eu danço no quintal, eu não tenho essa preocupação do que o outro vai pensar, porque eu me gosto, eu me conheço, e o que os outros acham de mim indiferentemente, eu acho que não me faz diferença, porque o mais importante é suprir eu próprio, e isso aqui no grupo é muito importante porque as pessoas passam a se conhecer melhor, porque não dançam por dançar, dançam por sentir e quando se sente não tem uma explicação lógica e precisa, é assim e é isso, entendeu? e, eu acho que na cidade faltam muitos lugares assim, porque é difícil a gente se enturmar e entrar em outros lugares que tem dança, porque, hoje, eu dou aula num CEU e eu tive muita dificuldade para trabalhar com isso lá, até de preconceito, de ter que mostrar que você sabe fazer, que você é capaz daquilo, concorrer com outras pessoas, sabe, pela parte dos coordenadores, eu acho que o acesso à cultura em São Paulo é muito difícil, muito difícil, você tem que brigar o tempo todo para você ter o seu espaço, para demonstrar isso também. Eu acho, hoje eu sou uma pessoa muito melhor. Eu agradeço muito ao grupo, que eu acho que toda mudança, pessoas diferentes, novas, a todas as aulas que tem, eu acho que isso também tem um misto muito especial, porque cada um traz e leva alguma coisa, porque mesmo fora do grupo as pessoas acabam não esquecendo mais que passou por este grupo. Porque às vezes eu fico um tempo longe, mas eu sinto saudade das pessoas, eu busco cada rosto, cada movimento, cada sentimento assim daquele tempo que eu estou participando. Eu fiquei um mês afastado e para mim foi uma eternidade, eu fiquei um ano, no ano passado devido a alguns problemas, e eu acho que esse grupo é especial, assim, cada pessoa que passa nele é especial, você, a Cris, que não [está mais] nele mas eu não esqueço dela, eu acho que cada pessoa é especial e para mim isso é muito bom, estar participando desse grupo.

José Alexandre: Para mim esse grupo representa não só um espaço de arte mas também um novo desafio, porque é um espaço público, então cada vez que entra uma pessoa nova é um

desafio e as pessoas que saem e quando retornam, você vê o carinho de que sentiram falta dela.

Renata: Tão difícil pra eu falar, sempre fico muito emocionada de falar. É impossível falar do grupo sem lembrar um pouco da trajetória dele, né? E eu acho que o grupo ele amadureceu e ele se tornou muito corajoso, né, nessa vinda pra Olido. E o que eu percebo é que, na verdade, essa tua vontade, tua mesmo, quando você criou esse grupo, eu acho que de alguma forma, você já vislumbrava tudo isso, só não sabia direito como isso ia acontecer, de que forma isso ia acontecer, mas eu acho que no fundo a sua vontade era essa vibração que a gente tem hoje e o que eu percebo é que sozinha não ia ser possível, né, o quanto é importante o coletivo, assim, o quanto é importante, apesar dessa vontade brotar de você, o quanto essa mobilização de um com outro, a junção de outro e a potência de todo mundo, fez com que isso transbordasse e acontecesse, sabe? Então eu vejo muito isso, a timidez, e o cuidado, e o zelo e o casulo que era no Centro Cultural, que era esse broto, né, mas que ao mesmo tempo era importante, eu vejo, e é engraçado que eu vou comparando isso com meu amadurecimento pessoal porque eu entrei eu era uma menina, né?, eu entrei no grupo, eu devia ter 18 anos, 19, sei lá, vai fazer 10 anos que eu estou aqui, então, eu acho que eu fui também desabrochando, apesar de eu já ser extrovertida, nananana, mas tem uma coisa de amadurecimento mesmo, de saber o que você quer mostrar e o que você quer guardar, de saber o que você quer trocar e o que você quer receber, porque aqui é uma troca muito intensa então é importante a gente saber se proteger também e saber o que você pode passar naquele momento. Eu tenho muito a agradecer assim, a todos esses anos, e acho o que a Diná falou faz muito sentido para mim também, do que quanto a gente não pode fazer lá fora o que a gente faz aqui dentro, mas esse aqui dentro já virou um lá fora muito grande perto do começo, né, então, é uma conquista enorme, sabe Tati, é uma admiração muito grande que eu tenho em relação a você, por ter permanecido todos estes anos e ter segurado isso como um fio que vai costurando, porque é como eu falei, é superimportante o coletivo, mas você é essa linha, que vai dando a liga pra que isso aconteça, não sei mais, é tanta coisa, para a cidade acho que é um ganho, enorme, essa conquista, pelo olhar, pelo que pode tocar, pelo que pode afetar, porque a gente não tem outra forma de mostrar senão assim, né, eu acho que esse grupo é muito generoso, né, perto do que a gente vê como grupo hoje em dia, é um grupo generoso, é assim: – vem que a gente vai ganhar se você vier, né, acho que é assim que a gente recebe todo mundo, e por isso que todo mundo quando entra, não quer mais sair, porque se sente realmente querido, sabe, querido no sentido de: – a gente esperou por você todo esse tempo, sabe, você chegou, olha que sentido que faz, faz tanto tempo que a gente espera você chegar, sabe, é meio que isso. Eu

só espero que isso se multiplique, como já se multiplicou, né, como já se multiplicou e mais e mais e mais. Obrigada.

Maicon: Eu entrei na Oficina de Dança porque primeiro eu entrei no Coral Cênico, lá no Centro Cultural SP, e eu tinha 17 anos e eu peguei o metrô sozinho, primeira vez que eu fui, porque minha mãe não deixava eu pegar nem ônibus nem metrô sozinho e agora, daqui para cá, desde 92 para 2001, melhorou bastante para mim, eu melhorei bastante, o grupo também na época, lá no Centro Cultural tinha um grupo pequeno e agora cresceu bastante, gente nova vindo. Eu espero que 2014 seja melhor da dança diferente, para ter coisa, para ter um espetáculo diferente, sabe, em qualquer lugar, não só aqui na Olido, pode ser no Centro Cultural, no Teatro Municipal, sabe, eu acho que tem que ter muito valor, né, porque a gente tem que tirar o preconceito, sabe, eu acho que cada um precisa mesmo respeitar. Eu acho que esse ano aqui na Oficina de Dança foi ótimo, foi legal, mas eu estou me sentindo agora na Oficina de Dança. No dia que que estava indo, lá no Bar Saci eu chamei a Marina eu ajudei ela a trazer aqui na dança.

Tatiana: Pode falar dos nosso desafios também, sabe, não precisa só falar que é bom, às vezes tem momento difícil, né?

Luís: Pode deixar que daqui a pouco eu falo, Tati. [Risadas!]

Renata: é, a bomba está por vir!

Jimmy: É, eu que sou novo aqui no grupo, ou não, né, porque eu já fui visto por aí, visto no Bixiga 70, no trabalho no coletivo. Mas, para mim, conhecer esse grupo de dança, eu tive vários obstáculos, o problema da minha depressão, né, eu tive depressão durante oito anos, eu fiz tratamento no CAPS, mas só de conhecer o grupo aqui, de eu vir aqui, ou pelas amigas minhas que falaram para mim, eu encontrava na praça, eu encontrava por aí, aí falaram muito bem desse grupo, aí eu vim, quando foi julho, eu vim conhecer, eu estou de junho, julho, agosto, setembro, outubro, novembro, dezembro, eu estou há quatro meses, cinco meses, e eu estou muito feliz, e o Tendal também, foi muito bom apresentar lá no grupo, com maquiagem assim, eu já me apresentei muito com maquiagem, assim essas coisas, mas o novo, sabe, eu superei muito mesmo, tinha vezes que sexta-feira, ou quarta-feira que eu ia no Tendal, eu ficava um pouco envergonhado, eu já trabalho com o público, mas sei lá, esse grupo é muito especial mesmo, principalmente a coordenadora, a Ju, a bonequinha, umas amigas minhas que eu trombava por aí nesses eventos de Reggae. Para mim, essa é minha terceira família, mano, eu sou do Coletivo da Diversão, eu sou do Coletivo da Bixiga 70, uma banda que me levantou muito como profissional, sou profissional já há cinco anos, e esse grupo para mim é “mó vibe” e foi muito bom. E eu, vou fazer uma viagem, né, no dia 23, estou deixando o Brasil,

vou ver minha família, ver minha tia, ver minha casa, aqui eu tenho uma irmã, casada, mora aqui, mas eu vou ver ela só no meio de janeiro, vou ficar lá 15 dias, réveillon, natal, e, ano que vem, força total aqui na Oficina, no Tendal também, e vamos invadir as praças, vamos invadir a cidade, chega dessas “vibe” de negativo, de preconceito, tá ligado, eu sofri também, muitas vezes, os médicos falaram que eu não ia poder andar e eu superei, eu superei isso há oito anos e eu estou andando, por causa da arte, da dança, eu tenho o dom de desenhar, mas pelo conhecer esse grupo aqui, é minha terceira família, meu, desculpe se eu estou falando muito, porque é bom, tá ligado, é bom desabafar. Obrigado pela coordenação da Olido, dos oficinairos, dos meus amigos, obrigado, e a todos, que deus ilumine seu caminho, coordenadora. Parabéns.

Vitor: Eu quero falar. Tá ligado? [referindo-se ao gravador]. Eu quero dizer que, aqui no grupo, eu trabalhei muito o movimento, seja com meu corpo, seja com meu espírito ou meus pensamentos, então, eu me encontrei, dentro de um movimento particular, uma coisa individual, o meu espaço aqui dentro do grupo, eu encontrei um movimento pessoal, que só quer dizer, para mim, ele só diz que meu caminho é pra eu me conhecer e não tem jeito, eu tenho que ter coragem de continuar, então, eu acho que toda a sexta-feira é um treino para eu me redimir do pecado do intelectualismo assim, me redimir da razão, parar de ser cérebro, de querer ser cérebro, ser mais movimento, mais vento.

Rodrigo Usba: Pra mim faz seis meses, cinco meses, quatro, sete, que sexta-feira só começa, sabe. Ela começa e aí ela não tem mais fim, até chegar a outra sexta-feira que ela recomeça. A primeira vez que eu vim mesmo, ela acabou sábado e daí eu falei: vou parar de contar. E aqui tem sido um espaço de muito respeito e de muita descoberta porque você entra aqui e se você não quiser abrir o olho, se você não quiser andar e ficar parado, você pode, vai ter gente que vai passar por cima de você, eventualmente, vai ter troca, vão ter propostas, mas ele te permite muito o autoconhecimento, a autodescoberta. Eu acho que isso é um espaço muito precioso por isso, porque apesar da gente estar quase exposto, a gente aqui criou um espaço de aconchego, de proximidade, de um com o outro e de um com um. Esse de um com um comigo tem sido, como o Bessa falou, muito proveitoso porque não é só um movimento do corpo que esse espaço está me promovendo, ele está me fazendo mover meu corpo e consequentemente mover meus pensamentos e consequentemente mexer dentro dos meus sentimentos, e do mesmo jeito trabalhar dentro e jogar para fora, né, então, está sendo um processo, que aqui está estimulando muito de cura, né, de todos os corpos, e não só de um, né, porque a gente está se expondo aqui, a gente está criando, estamos juntos, construindo alguma coisa, discutindo, eu adoro quando tem discussão, é, porque aí..., mas às vezes também, a

gente está aprendendo a discutir, isso é bom, estamos aprendendo a discutir. Eu acho que é isso. Espero que a gente consiga se fortalecer o suficiente para ir para fora mais, né, sem pular as etapas de dentro porque não adianta a gente, você querer pôr para fora o que dentro não está resolvido, então, a gente conseguir se fortalecer para ir para fora, porque tem muita gente querendo dançar, precisando dançar, a gente só tem que criar um ninho que as pessoas se sintam protegidas também, às vezes fora, sabe, esse domingo teve o espaço do Uruguai, foi legal, quase com polícia a gente dançou.

Vitor: Os polícia ficaram um tempão hoje olhando ali vendo a gente dançar.

Tatiana: A gente precisa fazer a polícia dançar.

Usba: Nossa, imagina a polícia dançar!

Tatiana: os meninos dançaram com a polícia ali no dia da mobilidade urbana, abraçaram o carro da polícia, no meio da Av. Paulista, na chuva, fazer a polícia dançar. Obrigada, Usba.

Usba: Posso só continuar uma coisa?

Tatiana: Pode, vai lá.

Usba: Uma coisa muito importante, que além desse espaço, são essas pessoas. Cada um que está aqui está me fazendo me descobrir assim, quando eu me permito ser, eu me permito o outro ser, deixar ele ser também, sem eu querer impor nada, nossa! está me fazendo uma pessoa nova, sabe, eu estou descobrindo que eu vivia numa bolha, eu furava e ia para outra bolha, eu acho que é assim, né, você fura e vai para outra, mas essa minha bolha, eu acho que ainda está crescendo pelo menos, sabe, está expandindo, né, para ver se engloba outras, porque às vezes a gente acredita e pensa, só que o que a gente acredita e pensa com a cabeça é só um pedaço, e aqui, me permitindo encontrar pessoas, eu vejo que a gente pode deixar esse pedaço muito maior, porque o nosso pedaço sozinho, ele é pequeno, é muito bom ficar sozinho, é importante, mas ele é um oposto, né, a gente tem que ter o oposto do encontro para a gente conseguir se desenvolver, então aqui está muito bom porque eu estou encontrando pessoas que me fazem ser mais eu e eu acho que isso não tem preço.

Marizelia: É verdade, concordo com muita coisa que você [Usba] falou. E, mais uma vez vou atacar o Luís, né, teve um dia que ele me questionou, por que que eu não dançava, porque teve momentos também na minha vida que eu chegava aqui e eu simplesmente abusava do poder que eu tinha, né, porque aqui, que nem você acabou de falar, se você quiser ficar quieto num canto, você fica, se você, né, você não tem compromisso, se você quiser vir você vem, se você não quiser você vem, você não vem, essa liberdade, né, sem essa pressão, né, que todos nós, eu que trabalho também com a arte, eu vivo disso, eu sei, e tem coisas que a gente tem que cumprir, né, tem que fazer, né, e uma coisa que eu achei muito legal aqui, foi que teve

uma vez que teve uma superapresentação lá na USP e a galera foi para a praia, né? Julia, Marina, todo mundo foi para a praia, eu falei porra, mas a gente foi lá e fez acontecer, e é isso, ninguém tem obrigação com nada, né, cara, você vê que é o dia que a gente está muito a fim mesmo e é muito natural e você se pega, tem gente que está aqui há 12 anos, há 10, aí meu deus, que meda, né, e já está há um ano, dois. E é muito rápido, porque é gostoso e realmente ajuda também, eu nunca fui de procurar psicólogo, nada, porque eu tenho já, querendo ou não, eu já tenho, onde eu vou eu já tenho, então é um processo sim, de cura sim, de trabalhar o nosso psicológico, de ser gente, que é o mais importante, e todos os amigos, todas as pessoas, né, e assim muito choro, muitas lágrimas. Tem gente que vem aqui só para chorar né, Bia? [risos] Hoje, parabéns para Bia, ela não chorou! Mas, é muito legal, assim, e essa explosão e depois essa limpeza, né, realmente uma família, né, tipo quebra, mas assim, é para arrumar, é para limpar, e depois está tudo bem porque é assim, é só pro melhor, para nascer um belo espetáculo, que foi, que pena que você não foi, né Luis? Mas, foi uma delícia, muito obrigada, Vitor, foi um sonho realizado, eu cantei, eu toquei pandeiro, não foi muito bem mas eu fiz, [risadas] tá aí, minha estrela, a vida é assim: cair, levanta e brilha, né, e brilha! E a gente brilhou, a gente mereceu, né, sentimos falta do coral, lógico, é aquela coisa, só a gente pode, mas a gente não pode tudo sozinho, e que realmente a gente sabe que isso é um trabalho, queira ou não isso aqui é um trabalho social, a gente convive, a gente tolera as diferenças e todo mundo, o mais barato é isso, todo mundo que está ali pode chegar aqui e sentir essa coisa maravilhosa, essa adrenalina boa, essa coisa de ser amado, de ser querido e de fazer acontecer, de poder, aqui você sabe que você pode, né, todo mundo pode, todo mundo tem seu valor, seja lá ele qual for, né, e isso é que é o barato disso. Eu espero que tenha mesmo mais ajuda do governo sim, e que chegue alguém que entre com verba para poder levar para lugares que a gente não conhece, que a gente não tem possibilidade de ir, às vezes por falta de grana, porque é artista, a gente conseguiu um passo, né, você, Tati né, você sempre uma pequena gigante, digo, porque fez acontecer esse lugar né, numa cidade como São Paulo, e graças a deus, porque o que seria de mim, porque minha vida é isso, é ir de um grupo pro grupo. Muito obrigada. A Marina e o Maicon que me trouxe para cá, né, eles me chamaram, porque eu estava no vidro, eu estava passando, muito legal.

Vitor: ai mano, eu tirei o meu diploma de doido, entendeu? Agora eu sou doido oficial, posso fazer doideira onde eu quiser. Tá tudo permitido.

Tatiana: eu falei isso depois que a gente quebrou ovo, agora ninguém me segura, a gente já quebrou muito ovo, então, agora a gente pode tudo! E, quem mais?

Marina: Bem, quando eu cheguei aqui, eu estava procurando, né, um lugar para dançar, um espaço, e aí quando eu cheguei aqui eu fiquei muito impressionada, porque era um lugar de gente de todo tipo, dançando como queria e como podia e aí era isso que eu estava procurando e desde a primeira vez que eu cheguei aqui eu falei, esse espaço, é esse espaço que eu procurava, que eu procurei, por muito tempo. E daí eu acho que, no começo eu ficava muito impressionada, eu ainda fico, mas eu ficava muito encantada pelas pessoas e como esse espaço permitia as pessoas serem o que são, e permitia e potencializava esse se assumir, esse ser o que é, o que pode ser, o que pode dar, o que pode contribuir, porque aqui cabe, cabe cada jeito de cada um e aí as pessoas vão aflorando, vão desabrochando, elas vão se permitindo ser, elas vão se aceitando, elas vão dançando as emoções, sabe, dançando as emoções, dançando a vida, e aí, com o tempo, eu fui entendendo a importância política deste trabalho, de poder viver, além desse se assumir e tal, poder viver nessa cidade, ser as flores do asfalto, assim, né, poder viver de um outro jeito, poder, só o fato de ser sexta-feira de manhã, né, e não ir a favor do 40 horas semanais, ter que trabalhar, né, Maicon, a gente tem que ter uma manhã de dançar, uma manhã de dançar, né, eu acho que de algum jeito é subverter isso, de algum jeito né, é isso assim, são concepções de como viver, de como trabalhar, de como ser, de como se autoconhecer, que está tudo aqui.

Vitor: Preguiça também é revolução!

Marina: Preguiça também é resistência, dançar é resistência, concepção de saúde, né, do bem-estar de cada um, né, está tudo compilado aqui! [risos] e acho que é isso, assim, é viver resistindo, dançando, numa cidade que é louca, que é caótica, que os afetos não se encontram, que os encontros não acontecem, que é muito frio, mas que também não é, porque dá para criar né, esses outros jeitos, dá para criar essas outras forças, e acho que aos poucos a gente vai disseminando isso e isso vai se expandindo e vai agregando e de repente o grupo tem tipo um milhão de pessoas muito lindas, todo mundo se dando bem, e acho que em prol dessas concepções que sim, são diferentes, né, de cada um, mas só que em prol desses lugares que a gente acredita, sabe, tem muita crença por trás, tem uma ideologia do como viver, de que sociedade que a gente quer, de que arte, do que é a terapia, o que é arte e a arte-terapia, e onde a gente está, né, e acho que é resistência política também, sabe. E o meu processo foi esse assim, de ter os encontros e ter as pessoas e ir me transformando muito a partir desses encontros e me afetando muito e trazendo meus processos para cá e chorando e dançando os meus processos e aí entendendo a coletividade e a politicidade, sei lá, disso.

Maicon: E sabe quem trouxe a Marina para cá?

Marina: Foi o Maicon que me trouxe para a Oficina. E, ah, e tem mais uma coisa que eu queria falar. Que daí, a gente foi se deparando como esse trabalho é de cura também, né, tem essa coisa espiritual, a dança espiritual, a dança sagrada, e como que é de cura, e aí acho que uma coisa que marcou muito, primeiro foi quando a gente dançou no metrô, e aquele cara que tinha saído do metrô e tinha trabalhado o dia inteiro e tinha tido um dia horrível, se deparou com a gente dançando e ficou lá, superabsorvido e depois foi falar com você, Tati, e ele falou: – vocês curaram o meu dia, eu estava muito mal e estava muito absorvido por coisas ruins, com mau humor e rrrrr e todo esse jeito de viver nessa cidade e vocês curaram, vocês me limparam, tal. E essa foi uma vez e a segunda vez foi muito forte, muito grande, assim, me deu a dimensão de que de fato o negócio é potente, é forte, é grande, mais uma vez, né, essa dimensão, né, de quando a gente foi dançar lá no negócio, no Condomínio Cultural, que tinha sido um hospital, já tinha sido outras coisas, né, mas foi um hospital e tinha uma energia superdensa, superpesada, de hospital, de doença, de salas, de gente doente, e aí a gente super foi criando subterfúgios para poder estar lá e para poder dançar e pra poder se expor nesse ambiente que é de doente, que é de muita energia densa, né, e aí uma pessoa que nem sabia de nosso grupo, assim, caiu de paraquedas, para ir lá ver, ver o que era, que nem sabia o que que era, e ela olhou para a Ju, que era amiga dela, e falou: – meu, vocês curaram esse lugar! Vocês limparam a energia inteira desse lugar! Vocês curaram! E aí a gente vai descobrindo a gente.

Tatiana: E a gente se curou mesmo. O Vitor sentiu isso, né?

Vitor: Nossa, eu subi no sótão lá, eu acendi um monte de vela lá no sótão, tinha até coruja lá, cachorro uivando.

Tatiana: Eu rasguei assim em mim todos aqueles nós, toda a repressão de uma vida inteira, por ser mulher, por tudo.

Marina: É libertador. Aquilo foi muito forte.

Tatiana: Foi muita cura mesmo, e quando a gente saiu aquele Condomínio Cultural era outro né? Aquilo foi muito forte.

Vitor: Sim. E a Bia foi a primeira a tirar a roupa.

Tatiana: Primeira a tirar a roupa, toda tranquila, sem nenhuma questão e eu lá toda reprimida, toda travada e a Bia lá, toda livre, leve e solta e eu falei: Bia, como você é corajosa!

Bia: [risos]. Eu vou falar! Oi! [Risos!] Eu lembrei a sua senha! [Falando para o gravador]. Eu percebo que, tá, vou falar do meu perceber. Quando eu cheguei eu comecei a sentir várias questões chegando e se resolvendo dentro de mim e enxergando e muito trabalho e muito

choro e muito vamos lá, e depois eu descobri que nesse lugar maravilhoso, nesse lugar onde está construído, construído mas não é concreto, essa é uma característica muito presente aqui. É... Já foi trabalhado aqui várias questões que a gente vai sentindo, eu quero dizer assim, que toda essa coisa maravilhosa, ela é construída, teve muito trabalho, né, Tati? Eu lembro muito de vocês falando isso, porque eu fui entendendo, e aí um dia vocês falaram isso e isso dá outro valor para todo esse conteúdo que a gente vai dizendo, para toda essa alegria, para toda essa..., para tudo isso que a gente está falando, do que a gente está falando, sabe, não, a gente chega aqui a gente chora, a gente chega aqui e a gente se cuida e dói muito e a gente pensa muito em muitas coisas e nada faz sentido, tudo faz sentido e vamos tentar sair de padrões, sair de condicionamentos e também não cair numa moralidade do estéril, sabe, porque também é uma repetição de uma mesma coisa, então, esse nível de atenção que surge aqui, de cuidar de si, de se propor e de entender qual é o trabalho de Hércules que a gente tem no dia para curar, e, é um estado de atenção que a gente se propõe e que eu acho que, quando um chega com uma energia um pouco mais baixa, e o outro está explodindo, tem sempre uma dinamização, assim, para todo mundo sair, “vamos lá!, vamos para a vida, que tem muita coisa para ser feita!” E é bom surgir tantas questões e ir curando e ter vocês, é muito, muito, muito bom.

Tatiana: Tão menina e tão velha!

Tereza: Nossa, para mim foi extremamente mágico, eu estava num estado muito deplorável, assim, de depressão e ter vindo aqui, foi, foi, eu tive que acordar, voltar para mim e eu vejo muitos de nós assim voltando para dentro de si assim através da expansão, né, eu me lembro que quando eu entrei aqui, a gente estava naquele exercício da contração e da expansão e eu sinto que com muitos de nós aconteceu isso, a gente entrou para dentro da gente, para a gente descobrir quem a gente é, para a gente poder expandir pro mundo, assim e, as nossas diferenças, às vezes tão gritantes, tão extremas, parece que é o que faz a coisa mais acontecer, o que faz a coisa tornar mais fértil, mais mágica, assim, porque há uma tentativa muito grande de homogeneizar as coisas assim, na sociedade quer que seja tudo igual, tudo padronizado, tudo padrão, assim, tudo industrializado e aqui é tudo muito nosso, com todo mundo muito diferente, do mundo, muito diferente entre si, assim, e isso torna a coisa mais bacana ainda, porque você vê que a diferença torna as pessoas unidas e não desunidas, na verdade, e eu sinto que esse tipo de trabalho que a gente faz aqui, que a Tati criou, que acho que é uma vanguarda, que é tipo uma premonição para como as coisas vão ser no futuro, assim, e nas outras áreas também, eu fico imaginando assim grupos de músicos, que se reúnam assim, estilo *jam sessions* assim, mas, toda a semana, vamos supor, a pessoa chega mais

naturalmente, coisas de artes plásticas também, grandes *ateliers* abertos assim, em grandes espaços da cidade que seja um grande *atelier* de artes plásticas que as pessoas vão pintar, vão fazer gravuras, esculturas e que seja aberto, eu acho que o mundo, se deus quiser, está caminhando para isso assim e foi lindo, é lindo poder estar aqui, é maravilhoso, eu amo todos vocês, vocês são todos incríveis, cada um com seu jeitinho.

Manuela: É, não sei, também eu sinto muito essa coisa do quanto tem a ver assim o que a gente faz, parece que é um espaço pequeno mas também muda o mundo todo, porque mudou a vida de muita gente, né, assim, muitas pessoas estavam com anseios completamente diferentes mas que parece que se resolvem de alguma forma por meio da dança, assim, que, a vida, ela é muito movimento, né? Então, quando a gente começa a se mover de formas que a gente nunca tinha se movido antes, é como se a gente abrisse espaço assim dentro da gente e liberasse essas travas mentais e de repente contemplasse muitas possibilidades que antes não existiam, assim, através da dança, é realmente muito lindo, nossa, adoro, mudou minha vida mesmo assim, agora eu, sei lá, eu escuto um tumtum e já quero sair dançando por aí assim e eu realmente percebi que é o momento que eu posso me expandir, ser eu aqui e não me importa mais nada, o outro, ao mesmo tempo em que ele importa mais, né, que você percebe o quando a gente está conectado, aí chega esse momento louco que a gente está dançando assim, cada um em uma direção e todo mundo junto, né, e é muito lindo e eu espero que a gente consiga continuar levando isso para outros espaços, outros jeitos de se sentir, outro jeito de ser, outro jeito de ocupar, de se olhar, e eu sou muito grata também por ter encontrado vocês. E uma coisa, que acho que a dança aumenta a nossa capacidade de amar, sabe, porque a gente começa a ver, nossa, eu te achava meio estranhinho mas eu começo a dançar com você, e cara, você é muito divertido! E daí todos os feios começam a ficar bonitos, é uma estranheza, loucura! [Risos!]

Marília: Eu vou falar bem rapidinho porque eu estou aqui há dois meses, três no máximo, só, e eu fiquei um tempão sem vir porque eu fiquei com uma infecção muito foda no rim, enfim, mas, e que inclusive tem tudo a ver com a própria dança assim, a dança para mim, eu vou falar rapidinho do que é a dança para mim, é, tem uma coisa muito espiritual assim, no que a gente faz aqui, e isso é muito difícil de lidar às vezes, porque, eu acho que foi o Vitor que disse, que a gente vive num mundo muito assim, pelo menos eu, assim, eu acho que muitos daqui vivem, de muita intelectualidade o tempo inteiro, textos e livros, e é muito difícil você ter abertura pro espiritual ou mesmo para alguma coisa que seja mais emotiva mesmo, mais de toque, então, isso causa muito conflito, para além dos conteúdos dos conflitos que também são variados, enfim. E acho que a dança, com a dança a gente ocupa o espaço e isso tem tudo

a ver com a dinâmica na cidade e, com a dança a gente começa a conceber que as pessoas são um pouco mais complexas do que elas parecem e que a gente mesmo é mais complexo e que isso não é difícil, isso é simples na verdade mas, a gente é muito infinito, e acho que é isso que a dança me mostrou, com muita força e que é difícil de se soltar para tudo isso. Mas, e para a cidade, esse grupo, o que vocês fazem, assim, é uma das coisas mais revolucionárias assim, que eu já vi, porque o que se cria aqui é realmente uma zona autônoma temporária.

Tatiana: Uau!

Grupo: Aprenda! Aprenda no caos! [Risos!] Podia chamar assim sua tese, Tati! Aprenda no caos!

Marília: Mas é verdade, não, esse conceito existe mesmo, e mostra o quão revolucionários podem ser esses momentos, que eles não estão instaurando uma revolução permanente, a gente está, em um momento, destruindo uma série de barreiras e coisas que nos são impostas e construindo uma outra coisa lógica ou uma não lógica, enfim, a gente está construindo uma outra coisa, que, na verdade, vai contra uma ordem vigente e, muito do que às vezes o Luis fala, de que, às vezes, o mundo já é tão cheio de regras e de bitolação, e a gente ter que se permitir fazer as coisas aqui, é isso, assim, por isso eu acho que aqui não é um espaço separado do mundo, assim, ah, não, o mundo é todo muito difícil mas aqui eu encontro consolo, eu acho que vai para além disso, você encontra consolo aqui e você traz isso pro mundo, porque a gente fica empoderado do que acontece aqui, então é revolucionário justamente porque aqui a gente vive de uma outra maneira e aqui a gente traz essa vida daqui para fora. E eu acho que isso é o mais fantástico assim, tem muitos grupos em São Paulo que eu acho que é a cidade perfeita para fazer isso, porque é uma cidade terrível, que estão fazendo isso, e esse faz de uma maneira tão linda e tão forte e tem um potencial gigantesco assim, para mudar tudo, espiritualmente, materialmente, enfim, é isso.

Rena: Isso que você falou da zona autônoma temporal, acabou de me ligar vários neurônios aqui, fazer várias conexões neurais, que esse momento da revolução que a gente tanto coloca no futuro, o dia em que isso que a gente faz aqui vai estar em todos os lugares, ok, vamos nessa direção, mas, acontece no presente, várias vezes, e esse é um espaço onde isso acontece e é onde promove que aconteça nos outros espaços da nossa vida também, e toda vez que isso acontece no presente, isso acontece, e depois volta pra outra coisa, mas volta para isso e é esse movimento, esse fluxo mesmo, de uma hora que você está menos conectado, outra hora que você está e talvez tentar fazer que não tenha tantas ondas e fique mais plano nisso, nessa zona temporal. E esse ano, eu conheci, como o Jimmy fala que ele tem três famílias, eu conheci as minhas duas famílias e nas duas eu tenho esse momento em que eu sei que aqui eu posso, esse

espaço de liberdade que é muito sagrado, e é um espaço físico, temporal, e pessoal, com pessoas, não é uma coisa abstrata, então, por ser material, ele pode de fato existir, organicamente assim, senão fica só na abstração e aqui é uma dessas famílias. A outra, é uma que eu vejo a cada três ou quatro semanas, numa outra cidade, e toda a vez que eu saio de lá, que está acabando, eu penso, nossa, como que eu vou fazer para manter isso nas próximas três ou quatro semanas, constantemente, e aí tem aqui, tem outros lugares parecidos, mas aqui tem as densidades maiores, né, são lugares onde isso acontece mais fortemente, e é um lugar onde pode tudo, inclusive o que não é tão legal, porque se você ficar só na leveza você vai viver só metade da vida, e tem gente que quer viver só metade da vida, e dizer não, é só pureza, não, e tem tudo, é nossa, isso em todos os sentidos, na arte, nas relações pessoais que a gente cria aqui, é um lugar para realizar sonhos, assim, e realizar toda a semana, e sempre que a gente quiser a gente chama as pessoas e vai se ver e vai dançar e vai viver junto, e, é. E o que tem de legal específico daqui também, é que, a minha outra família, por eu ver uma vez a cada mês e ficar lá e ser num lugar fechado, fica uma coisa que é muito forte ali e sou eu que tenho que tirar dali e levar para os outros lugares; aqui, já é um lugar onde dá para manifestar pro mundo, aqui é um lugar onde eu vou poder tocar os outros e deixar que eles me toquem também, transformar isso em algo material, como eu estava dizendo, visível e abalável e afetável.

Aline: Eu acho que, para todos, eu cheguei hoje, e eu preciso falar do que me ventou, hoje, que, eu estava em Minas, fiquei lá dois meses, e foi uma purificação mesmo, assim, de vento, passar o vento pelo teu corpo e você sentir que você tem pele. E quando eu cheguei em SP, é tudo tão concreto, é tudo tão reto, que você não sente o vento passar por você, e ontem eu coloquei no meu guarda-roupa: eu só quero usar roupas que bailem. E a roupa que a gente veste naturalmente é a nossa pele. E por hoje eu senti o vento passando por ela e eu pude sentir também a força da onda desse vento que me dá sensação e a sensação é vida. Então, o que é isso para a cidade, é você poder olhar para a árvore balançando lá fora e perceber que seu corpo agora tem vida e que ele pode ventar lá também, e perceber que aqui ele pode ventar na pele dos outros, que eu posso encontrar a pele dos outros e que isso é o natural e que isso é normal, o contato. Não é anormal eu poder tocar uma pessoa, sentir o cheiro dela, ter cheiro, não é anormal eu poder simplesmente bailar, simplesmente ser.