



ISSN 2358-6060

DOI: <https://doi.org/10.5216/ac.v7i1.65652>

Marina Guzzo*

Kidauane Regina**

Dança Menor

políticas para criar o corpo e o comum

Minor Dance

politics to create the body and the common

RESUMO

O artigo tem como objetivo compartilhar o processo de construção e criação de uma dança menor, a partir do referencial proposto por Erin Manning (2016) e de uma prática coreográfica com mulheres num território vulnerabilizado em Santos, São Paulo, Brasil. Narramos um protótipo de projeto, com procedimentos metodológicos para práticas em dança e performance, buscando entrelaçar a vivência artística a estados de presença que fossem capazes de inaugurar novas possibilidades de relação, agência e convivência, sendo essas categorias-fundamento para uma dança acessível e comum. A proposta assume a ação coreográfica no território como uma posição de composição com a dimensão política que cada "chão" produz, como também, constrói imediações possíveis para artistas e operadores sociais, como políticas de cuidado, regeneração e refúgio em territórios vulnerabilizados.

Palavras-chave: Dança, Performance, Mulheres, Presença, Comum, Convivência

ABSTRACT

The article aims to share a process of construction and creation of a smaller dance, based on the framework proposed by Erin Manning (2016) and an experience with women in a vulnerable territory in Santos, São Paulo, Brazil. We narrate a project prototype, with methodological procedures for practice in dance and performance, seeking to intertwine artistic practices with states of presence that were able to inaugurate new possibilities of relationship, agency and coexistence, these categories being the foundation for an accessible and common dance. The proposal thus assumes the choreographic action in the territory as a composition position with the political dimension that each "floor" produces and builds possible imediations for artists and social operators, such as policies of care, regeneration and refuge in vulnerable territories..

Key-word: Dance, Performance, Women, Presence, Common, Coexistence

Por uma dança menorⁱ

No início de seu workshop sobre Contato Improvisação, Steve Paxtonⁱⁱ começa com o que ele nomeia de "pequena dança" (Paxton, 1997). Essa pequena dança, consiste em ficar de pé e em seguida relaxar, e observar seu corpo a realizar todos os processos necessários para se estabelecer e se sustentar nessa posição.

"Então, em um certo momento, você percebe que relaxou tudo o que pôde relaxar, mas você ainda está de pé, e que este estar de pé é uma sequência de muitos instantes de movimento. O esqueleto te segura na vertical apesar de mentalmente você estar relaxando. Agora, o próprio fato de você estar ordenando a você mesmo a relaxar, e ainda continuar de pé – encontrando este limite no qual você pode relaxar ao máximo sem cair, coloca você em contato com um esforço básico de sustentação que está constantemente no corpo, mas do qual você não tem consciência o tempo todo" (Paxton, 1997, p. 23).

Nesse exercício simples de percepção e compreensão, fica evidente que, para mover, precisamos também perceber que muitos movimentos já acontecem, e que mesmo, pequenos - ou invisíveis - são responsáveis para que a dança aconteça. Nesse breve exercício inicial, a partir de uma proposta de conscientização, Steve Paxton apresenta uma proposta de dança como processo constante de atenção, presença e escuta, mas também a possibilidade de entender a dança como uma experiência singular, que nos permite partilhar o encontro: com outros corpos, outros objetos e outras presenças.

Este artigo busca pensar uma dança menor, uma dança em comum, a partir de uma prática coreográfica com mulheres em um território vulnerabilizado em Santos, São Paulo, Brasil, a partir da percepção de pequenos movimentos de sustentação de um trabalho para que a dança aconteça. O conceito de dança menor aqui, se apresenta a partir do referencial proposto pela filósofa e artista canadense Erin Manning em seu livro "The Minor Gesture" (2016). A autora define o gesto menor como "a força gestual que abre a experiência para sua potência de variação" (Manning, 2019, p. 12).

Essa potência do gesto menor, acontece de dentro da experiência, ativando diferenças, outras formas de tonicidade e tonalidade. Essa variação da experiência, o gesto menor, estaria sempre entrelaçado com tons maiores. A autora ainda nos expõe a contraposição da arte como produção exclusiva de objetos e objetivos como fim: essas definições priorizam o objeto produzido pela arte e o que ele suscita de um modo passivo-ativo, onde separa quem observa e quem realiza a arte (Manning, 2016). O pensamento contraposto é de uma arte entendida como maneira e modo de se fazer, considerando o processo como a arte em movimento (a atividade). Entendendo o lugar de possível atividade de cada sujeito de um acontecimento, fazer arte é então realizar processos que acoplam um campo prático e simbólico simultâneo evidenciando os corpos presentes como agentes.

Para pensar a dança que se preocupa em produzir um objeto (coreográfico) há de se considerar que para essa produção também exige-se passar por um processo, a autora (Manning, 2016) nos traz elementos para pensarmos a qualidade e finalidade de tais processos. Ou seja, uma definição de arte como “processualidade”. Dentro da processualidade pensamos a forma, essa forma que não é estática, tem relação de correspondência com o fora e não se explica em si mesma.

A processualidade é o corpo da arte, este corpo que a forma é mutável tem suas expressões em gestos, tem um jeito de operar, o jeito - manner - aciona diferentes sensações do tempo e do espaço. A partir da diferença da sensação do tempo (do que era e do que é), uma outra coisa é acionada, essa coisa outra aquém do cotidiano mas que reside ali no que pode vir a ser é a experimentação da "arte do tempo" (Manning, 2016). A arte do tempo é impulsionada pela intuição que agencia essa experimentação de atualização do sujeito, a atualização se dá a medida que o corpo se percebe em vibrações que sintonizam-se com os tempos em diferenciação. A imanência de corpo e tempo afirma um presente em atualização por experimentar a arte do tempo, ou seja, uma reorientação da percepção conduzida por uma intuição aguçada. Esse presente não é um atestado de formas fixas, mas “uma qualidade da

passagem” (Manning 2016), ou seja, o campo do processo. Falamos da possibilidade de atualização, e, portanto, de transformação.

Uma dança menor seria então a proposição de um campo de processo em dança, que evidencia as passagens necessárias para o encontro comum, entre as pessoas e as proposições coreográficas, com foco na potência dos pequenos movimentos que funcionam como redes de resistência e modos possíveis de agir e criar coletivamente - modos de criar ou coreografar potências de variação, que acontecem não somente no momento da prática coreográfica, mas em toda prática relacional que se dá para que os corpos possam estar presentes e dançar. E que dança? Uma dança que amplia o olhar para a vida e para o corpo e que se contrapõe às políticas e biopoderes hegemônicos contemporâneos, também impostos aos artistas e suas produções coreográficas.

A dança menor não é pequena. É aquela que articula possibilidades de novas coreografias, com novos posicionamentos de corpos e instituições. Dança menor pensada como a produção material e imaterial, subjetiva e afetiva, que significa que as vidas e os corpos não podem ser reduzidos a processos biológicos e econômicos já estabilizados. A dança menor pode ser pensada em danças que sugerem e geram novas ativações de presenças e corpos (não necessariamente minorias). A dança menor, pode ser pensada como ativadora, portadora de um agenciamento que desenha o acontecimento, que acontece no corpo, mas também fora dele, movendo-se em novos modos de existência (Manning, 2019a).

Importante trazer um referencial de corpo, que se afina em uma relação entre os corpos-mundo e as expressões desses mundos, buscando acender potências e inaugurar afetos que podem ser amparo para os agenciamentos possíveis aos pequenos gestos e danças das mulheres envolvidas neste processo - e outras pessoas que atravessem essa partilha.

O acontecimento que este artigo propõe narrar, acredita na escrita como uma guardiã de um corpo que dança, pensa e constitui assim um corpo-escrito de si e do que o ocorre, potencializando uma dimensão de vida

operante - uma prática. Ainda, este processo é sobre corpos que se percebem, atuam em descobertas e então puderam se afirmar frente aos convites de regeneração, reconstrução, refúgio e principalmente, de invenção movimentada e dançante de uma experiência coreográfica. A escrita é entendida como corpo e parte sempre do corpo: "escrever traz notícias das marcas e tem o poder de ampliar minha escuta a suas reverberações: é como um escafandro que possibilita mergulhar no estranhamento com mais coragem e rigor" (Rolnik, 1993, p. 9).

"O meu corpo é a realidade persistente que resta" escreveu um dia Yvonne Rainer (Coelho, 2014 apud Burt, 2004, p. 29). Dizer "meu" e "corpo" é atribuir uma imagem visual com limites de individuação e subjetivação. Compreendemos este organismo que se articula no mundo de maneiras (ou seja, modos de se fazer) determinadas através da modulação extensão, por onde compreendemos de forma simplificada os corpos físicos – a matéria tangível ao tato, ao contato de entendimento direto com o atrito de diferentes qualidades de matéria – e da modulação pensamento, sendo tais modos de perceber e interagir com o mundo indissociáveis a medida que um existe em relação ao outro, concomitantemente e de forma imanente (Spinoza, 2009). Com isso concebemos os corpos (não só humanos) como lugar fundante na criação de existências e presenças - visíveis e invisíveis. A dança menor é feita também com os objetos, animais, plantas, vento, marés e territórios. Uma partilha entre o invisível, o intangível-sensível, que Manning (2019b) e Massumi (2002) chamam de imediação. Pensar uma política de imediação é começar pelo meio onde as coisas ainda estão se formando e as categorias ainda não estão dadas. "Cortando pelo meio, movidos pela força de futuro da presentificação de passados, de presente de passados. A imediação não procura estrutura, mas composições" (Manning, 2019b, p.14). Procurar fazer e constituir as práticas e saberes a partir dos encontros e de como eles são constituídos - entendendo que também fazem parte dessa construção presenças visíveis e invisíveis. E não há uma fórmula para definir isso, o caminho é feito

em cada experiência e por cada experiência. São inúmeras variações que constituem a possibilidade de haver uma dança menor, um gesto menor.

Da instauração que foi o grupo de dança entre mulheres, do qual esse artigo trata, como campo de um processo inaugurado, gestado, querido e realizado, se mostrou um grupo de convivência entre mulheres pois a dança como este campo de aguçamento perceptivo da experiência e da presença, evidenciou as histórias individuais trazidas pelos corpos presentes, seus territórios, suas memórias. O espaço em que o grupo acontecia, os vínculos entre universidade - equipamento cultural - políticas públicas, as mulheres, o ocupar das ruas, a conversa e elaboração de processos particulares em coletivo faz ressaltar o caráter político que mulheres dançando e convivendo assume quando percebemos que “o vivido da experiência, porém, é não só o dos corpos individuais, mas também o do corpo político, que tem igualmente uma história” (Paula, 2017, p. 62).

O projeto aconteceu durante o ano de 2019, somando cerca de 40 encontros semanais, a partir da proposição e convite à mulheres usuárias de equipamentos públicos de saúde e assistência social da região central da cidade de Santos. A ativação de uma rede de cuidado e afeto entre as artistas propositoras do projeto e os operadores sociais (profissionais da saúde e assistência social) foi fundamental para que chegasse ao conhecimento dessas mulheres, muitas vulnerabilizadas, a possibilidade de um momento para dançar com outras mulheres. Um trabalho de corpo a corpo, corpos subjetivos e corpos institucionais em coalizão.

No decorrer do processo enfrentamos dificuldades de articulação com a rede de serviços de saúde do território para acesso a divulgação do trabalho, burocraticamente desestimulante. Uma vinculação mais furtiva e menos burocrática foi conseguida com a rede socioassistencial, especificamente no Centro de Referência em Assistência Social da região central de Santos. O Centro de Referência em Assistência Social é localizado na atenção básica da assistência. Ali, são responsáveis por articular os serviços públicos de atenção aos cidadãos para o funcionamento da política assistencial. Também é a porta

de entrada para o cadastro único, uma legislação governamental para averiguação da situação socioeconômica de cada indivíduo. Em reuniões articuladas com os profissionais do Serviço Social e Psicologia, a população participa de um processo chamado de “acolhida”, e ali são esclarecidos os direitos sociais que lhe são cabíveis. O equipamento atua no atendimento de famílias e indivíduos de muitos bairros da região central, incluindo morros e distintas áreas periféricas. Com isso houveram fluxos de mulheres de diversos territórios aos encontros de dança, mas com caráter sempre impermanente.

O encontro no Centro de Referência em Assistência Social se deu primeiro com a coordenadoria que comunicou os técnicos do serviço das visitas para divulgação do trabalho. A divulgação acontecia nas reuniões com os moradores e moradoras da região, assim, na sala de espera as conversas eram espontâneas, ali as reações após um convite para dançar eram de surpresa seguido do “sim, eu preciso dançar”, porque sempre foi um sonho, porque eu mereço, porque meu corpo está pedindo um movimento distinto do cotidiano, ao “não, não posso”, não quero, não tenho tempo, não é cabível a minha realidade, não consigo fazer caber. Mas um comum invariavelmente se mostrava evidente: todas declararam o peso de realizar o trabalho material e emocional do mundo.

As ações que se desenrolaram dessa proposição, teceram um discurso performativo entre as mulheres que atravessaram de maneira permanente e impermanente esses encontros. Geraram novas perguntas que sustentam o fluxo vivo da conversação. Entendemos que um corpo socialmente concebido como feminino está imerso em disposições ao cuidado do outro, pois isso despertou como composição da maioria dos discursos nas narrativas que cruzamos no decorrer dos meses. Que dança esse corpo pode dançar e deseja criar?

Para que seja possível criar uma nuance de diferenciação na experiência do existir, e para que essa nuance diferenciada seja inaugurada há de se empregar uma força, uma energia de ação na experiência para que se produza esse percalço, esse balanço de estranhamento no trajeto de tecer a própria vida. Ao trabalho de uma força empregada na produção da

diferença chamemos potência, do processo de constituição da energia de trabalho à concepção da potência atuante chegamos à inauguração de uma dimensão, a esta dimensão nominamos criação (Spinoza 2009).

Dizemos então que a criação depende de uma potência ativada, mas como ativam-se potências? Primeiro em um lugar depois por meio de um processo. O lugar, como dissemos, é o lugar fundante da criação: o corpo-pensamento. O corpo-pensamento está imbricado imanentemente à experiência que se realiza na junção de um ou mais corpos-pensamento partilhando um comum do que corpos humanos têm em similaridades, o que tece o comum é o vivido, posto que “o objeto da experiência é o vivido, e nesse sentido ela (*a experiência*) depende da experiência comum do corpo, e dele junto aos outros corpos” (Paula, 2017, p. 62). O grupo de mulheres aos poucos foi se tornando fixo, mas muitas mulheres novas chegavam a cada dia. A cada encontro, era feita uma apresentação. A cada nova apresentação existia a possibilidade de se reinventar ou apresentar outros aspectos, outro corpo, que não havia sido apresentado até então. Na repetição há possibilidade de renovação quando se quebra a lógica mecânica de expor uma identidade. Massageamos os pés, cantamos juntas. Realizamos a pequena dança de Steve Paxton: ficar em pé, e perceber-se sustentada e relaxada. Trouxemos nossa força para vivência e para os movimentos. Fizemos a coreografias sobre plantas, flores, ventos, com exercícios de consciência corporal, a partir de técnicas da educação somática. Vivemos o corpo no plano baixo, médio e alto. Finalizamos em uma roda para que cada uma pudesse dançar sua dança. Andamos no território. Saindo do Instituto Procomumⁱⁱⁱ (onde o trabalho era realizado) até a catraia, região central onde fica o Mercado Municipal de Santos. De olhar atento e corpo presente, nos colocamos a sentir a cidade de carros e concreto e gente. A predisposição de um corpo com uma intenção outra - diferente do corpo cotidiano, possibilitou outro corpo vivido. Um corpo alegre, atento, presente.

A junção de corpos na conformação de uma experiência fundamenta a estrutura afetiva pela qual produzimos os significados que conduzem nossa

ação no mundo. De maneira simples e baseando-se nas noções espinosanas que se aprofundam ontologicamente nessa estrutura afetiva, o filósofo define nossa essência como desejo, e desejo como esse grau de potência que ora é aumentado e ora é diminuído através da experiência afetiva: as alegrias e as tristezas.

A alegria é a experiência que aumenta a potência de ação e realização de um corpo, a tristeza a experiência afetiva que diminui essa potência. Nos afetos de alegria há a experiência afetiva passiva que está ligada a uma relação de correspondência ao mundo externo e depende dele para que se realize, inaugurando uma rede de frustrações (tristeza) posto que são afetos que passam e logo dependem de outra alegria externa para sentirem um aumento de potência, momentânea. E há a experiência afetiva da alegria ativa, uma experiência que não depende das causas externas para que se realize. Só se atinge as alegrias ativas *quando se conhece* as causas que determinam os afetos que atravessam o corpo-pensamento (Paula, 2017). A presença é também uma forma de alegria, pois é uma disposição interna e ativa de atenção e estar completo na experiência - estar no momento que se vive o acontecimento, inteiramente, presente.

A experiência dos afetos passivos compõem de maneira inevitável a nossa experiência, contudo, queremos frisar o *ato do conhecer* necessário para a conquista das alegrias ativas, e este conhecimento só pode ocorrer a partir de um desejo de reorientação da experiência afetiva. Essa experiência é contraditória por si mesma (por causa da rede retroalimentada de perdas e ganhos das alegrias e tristezas), em busca de uma existência com maior coerência corpórea-pensante, este desejo de reorientação da experiência afetiva do campo da passividade para atividade deve surgir a partir do comum partilhado entre outros corpos; essa reorientação nos interessa a medida que apostamos na dança como fio condutor da investigação de causas externas e internas, pois diz respeito a percepção de si, de seus afetos e do mundo.

Dançar e regenerar, a (com)vivência.

"Quando penso no meu corpo e pergunto o que faz para merecer esse nome, duas coisas sobressaem. Move-se. Sente. De facto, faz as duas coisas ao mesmo tempo. Move-se ao sentir, e sente-se a mover. (...) "O corpo". O que é isso para O Sujeito? Não são as qualidades da sua experiência do movimento. Mas antes, mantendo uma abordagem extrínseca, a sua posicionalidade. (Massumi, 2002, p. 1)".

Posicionalidade, posição, gesto, coreografia. São termos importantes para trabalhar com dança e pensamento de corpo, mas também com articulações e redes que visam transformar e regenerar políticas e territórios vulnerabilizados pelo Capitoceno^{iv}. Para ter uma chance de recuperar alguma ruína do que se tornou o Brasil em termos sociais, culturais e políticos, precisamos pensar em tecnologias agro-culturais de cuidado, criação, reciprocidade, respeito à diversidade biológica e sociocultural (Araóz, 2020).

Pensar uma arte, a dança, assim como seus atores, como lugar potente para construir essas redes de criação e ação. Na expectativa de romper com o binarismo arte e vida, o gesto menor surge como movimento de ativação dessa experiência de complementaridade indissociável entre arte e vida. Há um processo histórico e político nessa distinção, seja no princípio da idade moderna onde o que hoje denominamos dança clássica era realizada para apreciação e contentamento da corte, até os dias atuais em que o processo de individualização atua na corrosão das tradições populares em que expressões artísticas assumem caráter imanente à reprodução da vida e fortalecimento de valores comuns. A individualização corrói noções de bem comum, bem compartilhado.

Se o binarismo entre arte e vida é sustentado no tecido social como mecanismo de dissolução de coletividades, ativar um gesto menor é uma abertura de possíveis experimentações sucumbidas na vida cotidiana, mas criadas e sustentadas por meio do saber-fazer menor, tendo a processualidade como a maneira deste fazer. A arte é então o próprio processo, ou seja, a maneira pela qual provocam-se transformações na qualidade da experiência.

Em sua reorientação pontuante do acontecimento, o gesto menor inventa novos modos de viver-uma-vida. Ele se move através do acontecimento, cria uma pulsação abre caminho para novas tendências emergirem, e, nas ressonâncias que são despertadas, um potencial para diferença se aproxima" (Manning, 2019a, p. 15).

Nos encontros em dança junto às mulheres entendemos a necessidade de forjar como estratégia para liberação das vontades contidas nos corpos. Assim, era preciso forjar uma realidade como processo de criação em que a qualidade da experiência gerasse diferença, nesse caso, que a experiência se diferenciasse dela mesma, da própria experiência, causando nuances no estado subjetivo dos sujeitos participantes. Manning (2019a) explica que "no tempo, na arte do tempo, o que é ativado é um campo de expressão através do qual uma diferença de qualidade na experiência é forjada, e não um sujeito ou um objeto".

Narramos a primeira experiência que partiu de indagações: como forjar? Como criar um espaço para realidades corporais distintas, diferentes, não habituais? Nos encontros, tais forjamentos foram construídos através de escolhas de artefatos, ou "objetos coreográficos", que auxiliassem na ativação de um movimento, de uma memória, de um por vir. "Os objetos coreográficos ativam um ambiente para a experimentação do movimento" (Manning, 2015, p. 106). Além disso, deslocam o tempo do que é cotidiano, para um outro engajamento do corpo, da memória, da experiência sensório-perceptiva. O objeto proporciona uma "atividade relacional entre diferentes limiares de espaço-tempo. É o então-com" (Manning, 2015, p. 107).

Um dos artefatos utilizados na prática do grupo de mulheres era o tecido. A partir de um grande tecido, deixamos com que houvesse uma relação com esse objeto leve e fluido, claro como a água, em um momento de abertura ao que ele pudesse suscitar, assim, entre muitas funções, criações, brincadeiras, contato e ludicidade, as mulheres conduziram o tecido criando movimentos de onda. Um tecido que dançava junto e que proporcionava a dança comum. Cada uma segurando as pontas e arestas desse grande tecido construindo a simbologia do mar que permitiu com que nos movimentássemos como sereias,

rainhas do mar, guerreiras das águas, pescadoras, ribeirinhas ou o que coubesse a significação dos gestos que as ondulações traziam. No encontro criou-se uma performance em conjunto, cabendo cada singularidade aquosa, fluída.

Um segundo artefato adicionado junto a experimentação proposta pelo tecido, foram máscaras feitas com meias calças, cobrindo todo o rosto. O tecido da máscara não esconde os traços humanos. Nariz, boca e olhos adquirem uma nova configuração: lisa, estampada. Noutras cores, outra textura. Isso ativou uma diferença na experiência sensitiva já que a máscara sob o rosto muda a cor que enxergamos, dificulta a clareza do espaço, mas facilita a atenção aos outros sentidos. Através dos contornos temos outros pontos de condução da experiência: a conexão com as outras, a escuta que busca como o olho que procura, a intuição era misturada com a prática que já conhecemos pelo modo de repetição daquela coreografia, mas reordenada e atravessada por este material que transfigura as sensações e sentidos.

Forjar o mar com o tecido, forjar outras sensibilidades e corporeidades com o uso da máscara, possibilitou que as subjetividades fossem povoadas por rupturas na normalidade, posto que não há a reprodução idêntica de um movimento de um corpo para o outro, mas a influência de um objeto externo a ser incorporado pelo movimento que condiz com a história daquele corpo atual. Uma dança de criação íntima conectando o que mora no corpo e puxando pelo tempo o que virá a residir ali depois dessa nuance lúdico-corporal ocasionada pelos artefatos, pelas relações construídas com o espaço, pessoas e com a realidade. Esse é o processo de povoação das subjetividades no encontro da vida com a arte, afinal “o que mais pode a prática artística virar quando o objeto não é o fim, mas o ativador, o fio condutor para novos modos de existência?” (Manning, 2016, p. 46). A prática artística como ativadora de outro modo de existir, sendo assim, buscando esquivar-se das representações conservadoras que restringem os corpos no exercício de sua existência, é também uma prática de contestação, à medida que se opõe a um modo de existência pré-estabelecido e dispõe a ativar “outros”.

Podemos dizer que a prática artística conduzida por uma noção de processualidade como o modo de realização e ativação da experiência e não como objeto final, pode ser concebida como uma zona incapturável às determinações sociais, políticas, culturais que impõe em certa medida os modos e maneiras pelas quais existir. Então, para que consigamos suspender as determinações maiores dando espaço no acontecimento para a ativação de um gesto menor, temos que elaborar um novo tempo, uma nova extensão da sensação.

A qualidade deste processo pode ser medida a partir das sensações de tempo alcançadas. Em uma prática artística estamos criando tempo: a partir da intenção de substituí-lo, o que então se coloca no lugar? O tempo não se esvai, mas a qualidade de vivê-lo se transfigura em outras possibilidades das sensações de sua passagem. Dentro do processo podemos até sentir que pegamos o tempo, paramos ou aceleramos, para isso há trabalho no cuidado da construção do agora, recebendo o que há por vir, pois na experiência do processo em arte estamos na constante flutuação das ondas do tempo, oscilando entre o que está nos corpos do que foi e o que está em movimento atrelado ao tempo que virá. É este o período do fazer tempo. "Uma memória do futuro" (Manning, 2016, p. 50).

Para exemplificar as indicações aqui elaboradas e como produzir diferença na sensação da passagem do tempo, alterando a qualidade da experiência, nos indagamos: como sentir o tempo de outro modo para resgatar memórias e sensações incrustadas nos músculos? Assim, a segunda experiência consistia em caminhar juntas, em silêncio, com o olhar atento ao horizonte: andamos no território. Saindo do Instituto Procomum até a catraia, região central do município de Santos, fizemos uma caminhada curta, com poucas mulheres, andando juntas mas em silêncio, chegamos ao ponto combinado, contemplamos o movimento das embarcações e pessoas e voltamos. Houve, nesses gestos, a predisposição de um corpo com uma intenção outra, mas não sabíamos previamente ao que, era apenas diferente de como andávamos pelas ruas cotidianamente, assim, outro corpo foi proposto, outro corpo foi

vivido. Entendemos após a troca por meio da fala e escuta que vivemos um corpo presente. Nos colocamos a sentir a cidade atentamente, produzindo uma diferença no campo da percepção em nós e fora de nós, com os diversos olhares que nos cruzaram. Após a caminhada e a chegada ao Instituto, nós dançamos essa vivência. Assim, fora transposto em outra expressão gestual o que é singular dela própria, do corpo em movimento, do corpo em dança, ou seja, partimos do corpo-presente que possibilitou uma sintonização na ordem da percepção com o espaço, em conseguinte as elaborações em dança e em linguagem oral, elaborações totais de corpos totais.

Narramos a maneira que encontramos de criar diferença na qualidade do tempo, por meio da experiência, houve produção de sentido no corpo-presente que fez emergir as elaborações seguintes, através do vínculo que resulta do que emergiu no corpo em experimentação no processo e assim criando a expansão de novas possibilidades de percepção. É isso então o que buscamos expandir: a percepção. A partir da expansão perceptiva suscitamos um trajeto através de uma processualidade.

Alivinhar é o processo anterior ao da costura definitiva em um tecido, alinhava-se para então receber uma forma definida. Aqui narramos um processo em que fomos alinhavando a experiência, cada elemento pensado - o lugar, a busca e constituição de uma rede, os artefatos, as danças e propostas corporais, a experiência estética como um todo - são os pontos que conectados definem uma nuance de transformação em que viveu e assim deu forma a esse processo.

A experiência de construir uma dança menor se ateve justamente a experimentação como aposta de produção de saber e constituição de uma rede de cuidados que todas as participantes eram corresponsáveis na geração desse sentido prático: estarmos juntas para que potências fossem ativadas e um território existencial emergisse compartilhando valores contra hegemônicos. Assim, podemos identificar o que se constituiu como infraestrutura dessa dança menor: o gesto menor como campo de extensão e de pensamento, condutor de uma técnica artificiosa por meio da dança e o comum como direcionamento

ético-político de elaboração crítica sobre as questões sociais que constituem os corpos. Nesse sentido, a noção de “protótipos” ou “comunidades de prática”, empregado por Moraes e Parra (2020), será utilizado para emprestar uma forma provisória a essa história alinhavada e com as suas especificidades.

Moraes e Parra (2020) definem “prototipar como forma de conhecer” (p. 134) e ao mesmo tempo que desvenda o mundo, intervém nesse mesmo pedaço de mundo. Também o define como “ação coletiva provisória, tentativa, inacabada, mas que proponha experimentar no aqui-agora outra forma de “habitar” o território” (p. 134). O protótipo é constitutivo da prática empenhada nos “laboratórios do comuns” (2020), ou seja, práticas de ciência (ou arte) aberta produzindo conhecimento a partir de pressupostos democráticos para participação e elaboração conjunta de conceitos teórico-práticos que servem como infraestrutura de engajamentos coletivos e absorção de uma realidade.

O laboratório do comum fundamenta-se a partir da noção do Comum. Um conceito que reorienta o pensamento e o exercício de poder, identificando a corrosão das forças democráticas e progressistas e o avanço de tendências neoliberais em que a política privatista opera-se por tecnologias securitárias na produção de medo e isolamento contemporâneo, como também tecnologias mercadológicas de deterioração das relações trabalhistas, impulsionando a precarização dos vínculos e direitos entre trabalhador e empregador (sendo ele uma instituição estatal ou privada), para investir numa lógica de empreender para si e por si só, fortalecendo o que é particular e retroalimentando uma cadeia de indivíduos e não uma rede comum de partilha dos bens produzidos pelas forças humanas empenhadas na construção do social.

Orientadas pela afirmação de uma elaboração comum que se pretende não capturável pelas forças estatais e/ou privatistas em suas produções, apostamos em prototipar a consolidação de uma coletividade de sustento do comum entre mulheres, vale ressaltar que a identidade mulher não é tida como uma identidade fixa nem se pretende universalizar a experiência da existência

do ser mulher, mas sim afirmar uma estrutura de exploração que incide sobre corpos catalogados como mulher, materializando diferenças sócio-culturais e econômicas.

Prototipar uma experiência em comum nos conduz a pensar na dança como potência de ativação a partir de suas tecnologias à vivência no território de maneira aberta, em que se torna possível a apreensão de signos que altere a qualidade da passagem, na dimensão material e subjetiva, para então chegarmos à intimidade do corpo-sensação, nos conectarmos ao impulso de preservação do corpo e direcioná-lo a uma inserção criativa no mundo. Através da dança e proposições de intervenção tendo como objetivo habitar o território para desvendá-lo foi possível perceber as coreografias sociais específicas da Bacia do Mercado de Santos – o fluxo das catraias, dos trabalhadores, das pessoas que moram e habitam a rua, dos comerciantes, das estruturas físicas públicas e privadas, a pobreza, a sexualidade, a cidade ativa, os corpos de mulheres – como também produzir uma coreografia que fora permeada por aspectos políticos específicos das mulheres dessa região, – mulheres em situação de rua, mulheres em trabalhos profundamente precários como o serviço doméstico, os trabalhos terceirizados, a prostituição – apresentada no mesmo lugar em que nos colocamos a derivar e a habitar alguns meses antes.

Exemplos desse modo de habitar que descrevemos anteriormente e aqui retomamos como: a caminhada do espaço em que os encontros eram realizados até um ponto próximo específico com o corpo preparado e atento, onde nos colocamos como captadoras das informações que esse trajeto nos oferecia e que foi matéria de produção coreográfica; a coreografia “Cavalas Marinhas” apresentada na Bacia do Mercado em Santos, SP; a articulação com os serviços socio-assistenciais e a relação com os operadores sociais de tais serviços; o acompanhamento e encaminhamento de questões sociais que surgiam como demandas no cotidiano da experiência; para afirmar as tecnologias emprestadas da dança, da performance, das artes do corpo, dos saberes teóricos-metodológicos do Serviço Social e da Psicologia, do Comum,

legitimando tais saberes e práticas como estratégias e categorias fundamentais para fortalecimento das políticas de cuidado.

A coreografia constituída que se desenvolveu em um processo artístico, terminando como uma pontuação no território, provocou estranhamento, indagações, surpresa, conversas, provocando relação e troca entre o que havíamos experimentado e ali materializado em uma performance com os transeuntes que compuseram toda a cena, como também as trocas institucionais, os acompanhamentos técnicos das demandas trazidas pelas mulheres e as articulações entre universidade-instituto-políticas públicas. Assim, afirmamos a dimensão política dessa experimentação, por provocar, por produzir relação e cuidado, por ser atravessada de tratos afetivos e institucionais, por inaugurar um novo espaço que abarcasse a diversidade, que sustentasse o dissenso e a diferença. A arte e sua implicação política na realidade, ou seja, o que pode a arte (nesse caso, a dança) em relação aos posicionamentos e práticas políticas possíveis no que compartilhamos de aspectos materiais e imateriais que constroem o real, orientamos a nossa potência coreográfica como uma “coreopolítica” (Lepecki, 2012) regeneradora.

A coreopolítica pode ser pensada como posições e deslocamentos das pessoas e atores sociais, que se organizam em coreografias diversas na ocupação e nos deslocamentos urbanos. A ideia da coreopolítica amplia a noção de coreografia que se articula em composição ao que a política tem de “efemeridade, precariedade, a identificação entre produto do trabalho e ação em si, a redistribuição de hábitos e gestos, o aumento de potências” (Lepecki, 2012, p. 45 e 46). Assim, a ação coreográfica assume uma posição no mundo, uma posição de composição com o que a dimensão política constrói como vetores de dominação e de relação. Os vetores de dominação são desvelados a partir das determinações sociais em desigualdades econômicas, étnicas, de gênero, geradas pelo colonialismo e patriarcado.

Os vetores de relação possíveis, como os afetos, o comum não capturável, que habita entre as instituições públicas e privadas (instituições de captação e padronização da vida), na marginalidade das relações humanas,

que não estão absolutamente cooptadas e, portanto, degradadas, são os campos marginais possíveis que apostamos em uma experimentação coreográfica que pesquise, desvele e reconstrua. Um chão comum, onde pisamos, dançamos e partilhamos.

Uma política coreográfica do chão atentaria à maneira como coreografias determinam os modos como danças fincam seus pés nos chãos que as sustentam; e como diferentes chãos sustentam diferentes danças transformando-as, mas também se transformando no processo. Nessa dialética infinita, uma corresponsabilidade coconstitutiva se estabelece entre danças e seus lugares; e entre lugares e suas danças. (LEPECKI, 2012, p. 47)

A ideia de uma política coreográfica de chão, se aproxima da imagem proposta por Massumi (2017) de "geologia da experiência" (p. 10). O estado de presença da dança menor, é um estado de composição e "se a percepção é uma composição, há uma artisticidade inerente a ela" (p.10). A artisticidade da experiência, apresentada por Brian Massumi (2017) e também retomada por Erin Manning (2019a), não é limitada ao domínio institucional da arte (ou da dança) e sim a novas variações intensivas no relevo, multiplicar as intensidades "geológicas" que dão forma às experiências (ao invés de combinar formas pré-determinadas) (Massumi, 2017, p. 11). O encontro de corpos numa comunidade, num comum que dança, é por princípio cinestésica - tem a ver com posição, espaço, composição e presenças. A dança menor.

Afirmamos que esse protótipo, essa prática, iniciou a construção de uma rede de cuidado cinestésica de regeneração, uma espécie de refúgio, onde o corpo em festa pode dançar (Bona, 2020). O processo era entendido como referência de cuidado a partir das diferentes formas de inserção e demandas trazidas pelas co-participantes do encontro. Isso foi possível através da vinculação fomentada e consolidada, segmentada por meio da dança, da abertura, da atenção e das trocas comuns - de um campo de imanência. A escuta constante, o cuidado compartilhado e a improvisação com as presenças visíveis e invisíveis que tangiam a experiência, fez com que nos relacionássemos com corpos profundamente doloridos e encerrados em suas dores, mas também

experienciamos que “é no próprio campo da finitude, das limitações, da passividade, dos embates, das aniquilações e engendramentos que encontramos a abertura à nossa salvação” (Paula, 2017, p. 182). Uma espécie de resistência em modo menor, uma dança menor, furtiva. Ou como nos lembra Paxton (1997), com sua pequena dança: um esforço para sustentar-se e conseguir relaxar - ao mesmo tempo. Um refúgio para tempos tão sombrios.

Referências

ARAÓZ, Horácio. **Pandemia: Sintomas do Capitaloceno**. 2020. Acesso disponível em <https://www.glacedicoes.com/post/pandemia-sintomas-do-capitaloceno-parte-2-hor%C3%A1cio-machado-ar%C3%A1oz?fbclid=IwAR0v4gQGz8pxri_uOEBAS_d2aWcOiQZLJ6DR-mCUB33EVEHA7xI5Xu6zXCw>

BARUCH, Spinoza. **Ética; [tradução de Tomaz Tadeu]**. - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

BONA, Dénètem Touam. **Cosmopoéticas do refúgio**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020.

BURT, Ramsay. “Genealogy and Dance History: Foucault, Rainer, Bausch, and de Keersmaeker” in Lepecki, André, **Of the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory**. Connecticut, Wesleyan University Press, 2004.

COELHO, Silvia Pinto. **“Dançar-Pensar” enquanto investigação e poética**. Sinais de cena 22, 2014.

HARAWAY. Donna. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. Trad. Susana Dias, Mara Verônica e Ana Godoy. **ClimaCom – Vulnerabilidade** [Online], Campinas, ano 3, n. 5, 2016. Available from: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/rafa-carvalho...e-uma-vergonha/>

LEPECKI, André. **Coreopolítica e coreopolícia**. Ilha R. Antr., Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Florianópolis, SC, Brasil, ISSN 2175-8034, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. (2011) 2012.

MANNING, Erin, **O QUE MAIS? Interlúdio de “Sempre mais do que um”: a dança da individuação**. Tradução: Bianca Scliar. In: *Dança*, Salvador, v. 4, n. 2 p. 102-111, jul./dez. 2015.

MANNING, Erin. **Proposições para um movimento menor**. Tradução: André Arias, João Pessoa, UFPB, v. 10 n. 2, jun-dez/2019a, p. 11 a 24.

MANNING, Erin. **Em direção a uma política da imanência**. Susana Oliveira Dias, Susana Oliveira; Wiedemann, Sebastian; Amorim, Antonio Carlos Rodrigues [organizadores]. Conexões deleuze e cosmopolíticas e ecologias radicais e nova terra e... /- Campinas, SP: ALB/ClimaCom, 2019b.

MANNING, Erin. **The Minor Gesture**. Duke University Press, 2016.

MASSUMI, Brian. **Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation**, London, Duke University Press, 2002.

MASSUMI, Brian. **A arte do corpo relacional: do espelho tátil ao corpo virtual**. São Paulo: Galaxia, n.31, p. 05-21, abr. 2016. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542016126462>

MORAES, Alana. PARRA, Henrique Z. M; 2020. **Laboratórios do Comum: Experimentações políticas de uma ciência implicada**. Rede Latino-Americana de Estudos em Vigilância, Tecnologia e Sociedade (Lavits). Revista do Centro de Pesquisa e Formação n.10. p.113 a 139.

PAULA, Marcos Ferreira de. **Alegria e Felicidade: A presença do processo liberador em Espinosa**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

PAXTON, STEVE (1977-78). A pequena dança. **Contact Quarterly's Source Book, collected writings and graphics from Contact Quarterly dance journal 1975-1992**. Título original: The small dance. Tradução para o português: Rodrigo Souza e Marília Carneiro. Contact editions: Northampton, EUA, 1997, p.23.

ROLNIK, Suely. **Pensamento, corpo e devir Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico**. In: Cadernos de Subjetividade, v.1 n.2: 241-251. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós Graduated de Psicologia Clínica, PUC/SP. São Paulo, set./fev. 1993.

¹Importante fazer referência ao projeto de curadoria criado por Sonia Sobral em 2019 para o Centro Cultural- SP, nomeado "Dança Menor". O recorte curatorial, apresenta artistas cujos trabalhos instauram um tipo de narrativa que quebra uma estrutura dada porque organizam-se de outro modo que não o convencional. Com foco na processualidade e na pluralidade.

²Steve Paxton (1939) é uma figura importante da história da dança. Participou do Judson Dance Theatre e foi um membro fundador do grupo experimental Grand Union, em Nova Iorque. Em

1972, nomeou e começou a desenvolver a forma de dança conhecida como Contact Improvisation (Contato Improvisação).

iii Informações disponíveis em <https://www.procomum.org/>

iv Termo cunhado por Donna Haraway, Andreas Malm e Jason Moore para nomear o período, ou "um evento-limite" que atravessamos de destruição irreversível de espaços de refúgio no planeta, a partir da ação do sistema econômico capitalista (Haraway, 2016)

***Marina Guzzo:** Artista e pesquisadora das artes do corpo, Marina Guzzo tem pós-doutorado pelo Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP e Mestrado e Doutorado em Psicologia Social pela PUC-SP. Professora Adjunta da Unifesp no Campus Baixada Santista, pesquisadora do Laboratório Corpo e Arte e coordenadora do Núcleo Interdisciplinar de Dança – N(i)D. Concentra suas criações na interface das linguagens artísticas e a incerteza da vida contemporânea, misturando dança, performance e circo para explorar os limites do corpo e da subjetividade nas cidades e na natureza.

****Kidauane Regina:** Bacharela em Serviço Social, mestranda no Programa de Pós Graduação em Ciências da Saúde, pesquisadora no Laboratório Corpo e Arte na Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP campus Baixada Santista e ativista comunitária no Instituto Camará Calunga em São Vicente. Busca investigar a dança como produtora de conhecimento a partir do estudo de coreografias sociais nas quais estão expressas as relações socialmente produzidas e reproduzidas no sistema capitalista, tendo a arte como campo de leitura, intervenção e denúncia das contradições políticas que formam a realidade.

Submissão: 15/09/2020

Aprovação: 14/12/2020