

A GAMBIARR[AÇÃO] E SEUS PROCESSOS COMPOSITIVOS

Carolina Camargo De Nadai¹

Resumo: Este artigo apresenta parte do pensar-fazer que foi desenvolvido na pesquisa de doutorado, *Gambiarração: poéticas em composição coreográfica*, como modo de enquadrar, selecionar e reparar o entendimento de gambiarração composto na referida tese. A investigação que aqui se apresenta, desenvolveu-se de modo teórico-prático e teve como ignição, as gambiarras. O reparar nos modos de fazer e compor das gambiarras revelou-se uma pesquisa de campo para a improvisação e composição corporal em dança. O processo pelo qual emerge uma gambiarra clarifica noções frequentemente utilizadas em improvisações em dança contemporânea, como: a capacidade de lidar com acidente, com a precariedade e instabilidade; o agenciamento de ações em tempo real; operar com materiais ou mover-se de modo suficiente em determinada composição. Este texto fundamenta-se a partir do método de Composição em Tempo Real (CTR) em desenvolvimento pelo coreógrafo João Fiadeiro desde a década de 1990 e pelo Modo Operativo AND (MO AND), que vem estruturado pela antropóloga Fernanda Eugenio. Destacam-se também os pensamentos de Baruch Spinoza e Gilles Deleuze (e Félix Guattari) no que diz respeito aos modos de perceber afetos, corpo, experiência e composição.

Palavras-chave: Composição. Criação. Dança. Gambiarração.

67

¹ Mecedora e pesquisadora da dança contemporânea e técnicas voltadas à educação somática, performance, criação e propostas articuladas entre ambientes acadêmicos e artísticos. Professora de consciência corporal e terapeuta corporal no DEHA Terapias Integradas (São Paulo) desde 2016. Coaching em desenvolvimento de pesquisa e projetos de pesquisa acadêmica. Doutora em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da USP (2017); Mestre em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA (2011); Bacharel e Licenciada em Dança pela FAP/UNESPAR (2008).

GAMBIARRAÇÃO AND ITS COMPOSITIONAL PROCESSES

Carolina Camargo De Nadai

Abstract: This article presents part of the think-and-do that was developed in the doctoral research, *Gambiarração: poetics in choreographic composition*, as a way of framing, selecting and repairing the understanding of gambiarração composed in said thesis. The research presented here, developed in a theoretical-practical way and had as an ignition, the gambiarras. Repair in the gambiarra's ways of making and composing proved to be a field research for improvisation and corporal composition in dance. The process by which emerges a gambiarra clarifies notions often used in improvisations in contemporary dance: the ability to deal with accident, precariousness and instability; real-time stock management; operate with materials or move sufficiently in a given composition. This text is based on the method of Composition in Real Time under development by the choreographer João Fiadeiro since the 1990s and by the Operational Mode AND, structured by the anthropologist Fernanda Eugenio. The thoughts of Baruch Spinoza and Gilles Deleuze (and Félix Guattari) are also noteworthy regarding the ways of perceiving affection, body, experience and composition.

Keywords: Composition. Creation. Dance. Gambiarração.

A GAMBIARRAÇÃO ENQUANTO MODO DE FAZER

A gambiarra² surge nesta pesquisa como um afeto. Movida por ele, penso modos de estarmos corporalmente disponíveis para acolhermos os acidentes no percurso de uma composição coreográfica e de lidarmos com eles a partir daquilo que cada encontro, cada circunstância pode propiciar. Interessa aqui o aspecto da gambiarra relativo ao ‘como se faz’ e ‘como se compõem’ determinado movimento ou relação.

Cito aqui algumas memórias: Minha avó tinha um caldeirãozinho onde cozinhava feijão diariamente. Ele tinha um reparo feito de *durepoxi*³ que tampava um pequeno furo. Em minha lembrança, ele sempre foi assim e até minha avó vir a falecer, ela continuou a cozinhar com esse mesmo caldeirão remendado. Meu pai usava o cabo de uma vassoura com um pincel preso por um arame torcido ao seu redor para pintar as quinas altas das paredes, onde o rolo não alcançava. Meu irmão colocava uma coleção de livros velhos sob o antigo monitor do computador para regular sua altura. Minha mãe andava sobre um pano úmido esticado pelos pés para limpar o chão de casa. Quando eu era criança colocava alguns tufo de algodão dentro dos sapatos que ainda não me serviam para poder usá-los sem que escapassem dos meus pés⁴.

E assim poderia seguir em uma lista infinda de práticas como estas que são, ao mesmo tempo, experiências⁵ comuns e particulares, composições que revelam combinatórias que decorrem de operações cotidianas. Produções deste gênero, pequenas

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

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

4 A precariedade pode ser vista em regiões menos privilegiadas do Brasil ou de outros países que apresentam desigualdades sociais discrepantes. Não estamos olhando positivamente para as dificuldades sociais; não se trata de enaltecer a precariedade e fortalecer a continuidade da existência da pobreza. Buscamos um sentido criativo presente no fazer desses arranjos, que não está necessariamente ligado à pobreza ou à miséria ou mesmo à um sentido pejorativo para a ideia de gambiarra, para gerarmos procedimentos próprios para a composição em dança. A dança enquanto fazer artístico tampouco está sendo entendida como improvisado de modo pejorativo, mas sim de modo compositivo.

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

ou grandes gambiarras, singularizam os afetos desta pesquisa e daí, a necessidade de se criar o neologismo gambiarração, para sustentar a hipótese de que a partir da gambiarra pode-se entender e experienciar um modo de fazer específico do corpo e que, ao identificar seus processos, podemos criar procedimentos que, repetidos, permitem chegar-se a um dispositivo de ação que possui, ou que é ele mesmo, estrutura mínima de ação. Portanto, dessa circunscrição de fazeres, extrai-se um *modus operandi* criador de dispositivos de composição que opera pela ética da suficiência em lugar da eficiência, no qual lida-se com o que se tem. Tal ética, muito explorada no trabalho do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, está contida nos modos pelos quais uma gambiarra se compõem.

Opera-se nesta proposta, um jogo entre afetar-se por um fazer ordinário, a gambiarra, e conseqüentemente aceitá-lo como relevo para que ganhe força ao se transformar em procedimento compositivo, a *gambiarração*. Assim, objetiva-se reforçar a hipótese de que a partir dos modos de existir da gambiarra, é possível captar os planos processuais e operativos do seu modo de fazer, ou seja, propõem-se desdobrar da gambiarra, a *gambiarração*. Entendendo a *gambiarração* como um modo de fazer no corpo, sem que corpo seja mais importante que pensamento ou que este seja mais importante que aquele; compreende-se, conforme Spinoza, que “[...] corpo e mente são uma só e mesma coisa, a qual ora é concebida sob o atributo do pensamento, ora sob o da extensão⁶” (2016, p. 100).

A *gambiarração* se manifesta em fazeres do/no corpo que propiciam construir procedimentos e dispositivos para a criação de poéticas coreográficas. A poética da gambiarração pertence ao universo das composições e sua ética explicita a implicação com modos de fazer e de viver. Enquanto fazer artístico-poético, a *gambiarração*, não deve ser considerada como uma cola ou soma do entendimento de ação ao de gambiarra ou vice-versa, mas como uma construção que assume, através dos modos de compor da gambiarra, um modo de fazer, uma busca pelo sentido de re-existência, que na *gambiarração* está implicado no entendimento de ação. Ambas as noções de ‘re-existência’ e de ‘ação’ estão intimamente conectadas com um perceber-agir, de modo que não seja mais valorado o pensar ou o agir, mas que por “ação” compreenda-se sempre um pensar-fazer, pois entende-se aqui que é deste modo que os processos se dão no corpo.

6 Extensão no pensamento de Spinoza significa corpo.

A ação é também o evento gerador de experiência. Uma ação performativa⁷ é enquanto acontece, ela dá corpo aos acontecimentos no seu próprio fazer. Na lógica da *gambiarração*, agir é também performar e neste aspecto nos aproximamos no pensamento de Richard Schechner, que define e explora a performance como ação em diferentes domínios. A professora e pesquisadora de teatro e performance, Silvia Fernandes afirma que em Schechner:

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

A *gambiarração* se compõe nas fronteiras borradas entre dança, performance e instalações artísticas, assumindo que há, como afirmou Louppe (2012, p. 34), “[...] grandes proximidades entre a dança contemporânea e as restantes práticas artísticas”.

A dança contemporânea apresenta uma diversidade ampla de trabalhos que lidam com corpos, espaços e objetos heterogêneos. Essa é parte da poética da *gambiarração*: um modo de performar que se apropria daquilo que a dança pode compor com as artes visuais; daquilo que performance e dança coincidem, repetem, colaboram ou mesmo diferem; daquilo que permite ao corpo mover e não mover; daquilo que está na rua, no cotidiano, na intervenção urbana, nas fotos, na arte feita pelo corpo que se transforma em foto; na fotografia que gera movimento para o corpo; nos vídeos como ferramentas para uma composição e nos vídeos como resultantes de uma composição; em modos de fazer, em modos de exhibir; em fazeres (aparentemente) ordinários sempre produtores de singularidades.

Na *gambiarração*, esses diferentes modos de pensar e de produzir poéticas estão tensionados⁸ entre si, em devir e, como afirma Deleuze, “[...] pertence à essência do devir avançar, puxar nos dois sentidos ao mesmo tempo” (DELEUZE, 2009, p.1). Essa tensão também é física.

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

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

Por partir da *gambiarra[coisa]* para se chegar à *gambiarra[ação]*, atravessa-se diversas camadas de fazeres, que vão desde a rua da nossa própria casa ou da cidade, até o estúdio/laboratório ou mesmo o “palco” e/ou espaços diversos de performance do dispositivo. Opera-se nas aproximações que a dança, a performance e as instalações artísticas propiciam, em busca do encontro de um plano comum entre esses territórios e seus modos de fazer. Por plano comum não quero dizer aquilo que cada fazer possui de “igual”, pois também entendo que “partilhar uma mesma direção não é a mesma coisa que concordar” (EUGENIO, 2013, s/p)⁹.

Todo o trabalho na CTR procura estabelecer um *plano* que emerge de uma *direção* partilhada e é por isso que ele se torna comum. Só se entra em *acontecimento*, em *composição*, quando emerge uma *direção* partilhada. Assim, a emergência do *plano* não equivale à emergência de uma concordância ou à obediência a uma autoridade que o preceda. (EUGENIO, 2013, s/p)¹⁰.

Na mesma direção dos modos de arquitetar da gambiarra, a *gambiarração* apropria-se das diferenças - muitas vezes advindas de repetições - e das heterogeneidades dos modos de fazer arte, de usar o corpo, de criar com objetos, dos espaços etc. A operacionalidade da gambiarra pode ser lida como aquilo que encontra possibilidades de se desdobrar dentro de sua própria existência, incidindo, deste modo, na sua “re-existência” como estratégia criativa para a permanência¹¹. Pensar a gambiarra enquanto tática compositiva para a *gambiarração* é pensar modos de deixar-se ir ao encontro do outro e de abrir-se a relações, como sugere Fernanda Eugenio (2013, s/p)¹², seja esse Outro um outro corpo-objeto-coisa-palavra-espaço-sensação-ambiente-acontecimento. Na arte, a execução e invenção ocorrem simultâneas e inseparáveis. Nela concebe-se executando, projeta-se fazendo,

9 Verbetes **Plano**. Glossário AND. Disponível em: <<https://magazineandlab.wordpress.com/2013/09/05/plano/>>. Acesso em: jan. 2018.

10 Verbetes **Plano**. Glossário AND. Disponível em: <<https://magazineandlab.wordpress.com/2013/09/05/plano/>>. Acesso em: jan. 2018.

11 Permanência entendida conforme a Teoria Evolutiva, como aquilo que se transforma continuamente para poder existir, uma ação que é sempre um “re-existir”.

12 Verbetes **Affordance**. Glossário AND. Disponível em: <<https://magazineandlab.wordpress.com/2013/09/05/affordance/>>. Acesso em: jan. 2018.

encontra-se a regra operando. A gambiarra é um modo de fazer que se aproxima dos modos de fazer da arte, já que inventa o seu modo de fazer enquanto é concebida. A *gambiarração* é modo de fazer arte e pode ser um modo de se improvisar e compor em dança.

A GAMBIARRAÇÃO TENSIONADA PELA PERFORMATIVIDADE

*As play acts, performative are not 'true' or 'false', 'right' or 'wrong', they happen*¹³
(Richard Schechner)

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

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

Nos anos sessenta, o centro de interesse se deslocou do ficcional ao real sem que a tensão diminuísse. Não foi somente a arte da performance mas também a de artistas de teatro como Jerzy Grotowski que deram ênfase ao real na representação. Enquanto os performers o faziam desvinculando-se da figura dramática, do personagem de teatro, assegurando que eles interpretavam ações reais em tempo real e em espaços reais, Grotowski inverteu a relação entre ator e personagem/papel, entre o real e o ficcional. Ele definiu o papel ficcional como um instrumento destinado a atingir um fim particular e não como o objetivo que os atores devem buscar atingir. Assim como um cirurgião com seu bisturi, espera-se do ator que ele use o papel como uma ferramenta para dissecar-se a si mesmo. O resultado almejado deste processo é a transfiguração do corpo real do ator, a transformação deste último em um “ator sagrado” que convoca os espectadores a seguirem seu exemplo. (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 16)¹⁴.

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

14 Artigo publicado na *Revue d'études théâtrales, Registres 11/12*, Paris, Presses Sorbonne-Nouvelle, inverno 2006-primavera 2007, p. 7-22. A tradução foi feita pelo ator, diretor e dramaturgo Marcus Borja a partir da tradução francesa de Laura Feste Guidon do original escrito em inglês pela autora e encontra-se no site da revista Sala Preta. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/sala_preta/article/view/69073/71517. Acesso em: 24 jan. 2018.

Nessa discussão acerca do acabado e do inacabado, a dança como um amplo campo artístico, possui modos múltiplos de operar, podendo estar mais próxima de um aspecto performativo ou teatral. Entende-se aqui que a poética da *gambiarração* aproxima-se dos modos de pensar-fazer da performance quando implica o corpo como espaço-tempo do seu acontecimento. Ou ainda: uma tensão entre corpos, sendo que a *gambiarração* também se instala no espaço e realiza-se na relação entre corpos, na constante percepção do que corpo e ambiente disponibilizam-se mutuamente. O corpo na performance é o ambiente onde se projetam inquietações nascidas no âmbito da experiência. O corpo não pode ser somente ou principalmente um objeto; a *gambiarração* não hierarquiza as potências de um “corpo coisa” ou de um “corpo humano”, nesse sentido, podemos afirmar que ambos são percebidos como objetos do dispositivo compositivo.

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

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

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

A experiência - em quem atua e de quem observa uma performance - proporciona graus de transformação que são corporais. Na poética da performance está implícita a composição pela experiência, o fato de sabermos que não sabemos o que pode acontecer;

de que, embora parta de um programa, a performance posiciona-se aberta às interrupções e acontecimentos que irrompem no ambiente, geradoras de performatividade. Os aspectos ritualísticos e de espetacularidade transitam o seu fazer em tempo real, e é assim que a performatividade propõe um mergulho na experiência, promovendo “[...] a correlação indissociável entre o que se faz e o que se diz – dizer o que se faz, fazendo o que se diz” (SETENTA, 2008, p. 84).

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

A poética da *gambiarração* está implicada numa corporalidade e numa relação artista-espectador que se assemelha à performance. Propõem-se modos de convidar o espectador a experimentar as *disponibilizâncias*¹⁵ em jogo. Acima de tudo, a *gambiarração* provoca um desvio da noção de representação para dar lugar à apresentação e deste modo, vai ao encontro da performatividade porque se interessa pelo espaço-tempo presente do acontecimento, sempre em contínua atualização.

A GAMBIAARRAÇÃO TENSIONADA POR INSTALAÇÕES ARTÍSTICAS

O modo de fazer *gambiarração* se vale de sobreposição, colagem, bricolagem e talvez até de certa sustentabilidade, espécie de pensamento econômico para a dança, que não se exaure na incessante necessidade de inventar e inovar, como é perceptível nas transições históricas – como na ruptura do balé clássico para o moderno e deste para o pós-

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

moderno – e como ainda se busca em diversos modos de fazer da dança contemporânea. Para a crítica de arte Rosalind Krauss, “[...] o historicismo atua sobre o novo e o diferente para diminuir a novidade e mitigar a diferença” (1984, p. 129).

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

As instalações podem gerar muitos modos de fazer; segundo o artista e professor Carlos Fajardo, em uma aula realizada no prédio da Bienal de Arte de São Paulo em 2013, “[...] sempre que você faz parte da coisa, é uma instalação. O discurso está instalado” (FAJARDO, 2013, s/p)¹⁶. Deste modo, quando somos espectadores de uma instalação somos provocados a nos instalarmos nela ou com ela; a instalação propõe um ver que é experienciar. A singularidade de uma instalação colabora com o entendimento da *gambiarração*.

Se por um lado a instalação pode ser vista como uma extensão do pensamento elaborado pelo artista, por outro lado, há uma autonomia que transfere a cada corpo uma implicação particular a tudo que acontece. O modo compositivo da instalação coreográfica supõe nas dinâmicas interativas entre *mundos próprios* a instauração de um âmbito coletivo e circunstancial que permite esgarçar as correlações que circunscrevem acontecimentos, englobando processos, situações e sua respectiva apreensão (SHELDON, 2014, p. 34).

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

O pensamento da instalação é interessante à proposta da *gambiarração* na medida em que seu princípio é experimental, existindo uma dimensão corporal nas instalações que não exclui a possibilidade de lidar com materiais para além do corpo (humano). A partir desses modos de compor, interessa à *gambiarração* composições coreográficas que se organizam como instalação coreográfica, em que aquilo que a caracteriza

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

Nas *gambiarr[a]ções*, composições feitas a partir do entendimento de *gambiarração* como *modus operandi*, há um corpo instalado. Esse se compõe com diversos outros corpos[coisas]: bancos, objetos, máquina fotográfica, instalações luminosas, papéis, microfones de contato etc. Nos modos de compor das *gambiarr[a]ções* mostra-se uma poética que não é só da visualidade plástica e sensorial típicas da instalação, nem de uma dança previamente coreografada ou da improvisação, mas como na performance, proponho um programa que oriente o dispositivo, mas que ao mesmo tempo deixe a composição “aberta” para acontecimentos que emergem em *tempo real*. Nesse sentido, nos afinamos com a percepção de Dalro:

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

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

A noção de “instalação coreográfica”, que começa a ser difundida no Brasil no início do Século XXI, parece sinalizar uma tentativa por parte de instituições de fomento à dança, da imprensa, da crítica e de artistas de esboçar uma classificação para trabalhos nos quais corpos e suas ações relacionam-se a outras materialidades – ambientes –, compondo imagens e espacialidades engajadas criticamente a questões do tempo presente - onde coexistem diversos tempos e tendências (DALTRO; MATSUMOTO, 2011, p. 2).¹⁷

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

Ainda na mesma entrevista, vale citar este diálogo:

RBP: Em relação àquela instalação com vidros, é de fato muito interessante, porque você acaba criando um mundo, não é? A ponto de uma criança segurar a outra para que ela não caísse lá dentro. Aquele ali, naquele momento, era o mundo real dela.

FAJARDO: Mas quem criou esse mundo não fui eu, foi a criança. Lembrem-se de que ela era participante. O mundo de que ela falou não foi o mundo que eu pensei: foi o que ela construiu. Eu não tinha a menor ideia de que se podia perceber aquilo como abismo. Foi a criança que me ensinou. (2008, p. 23)¹⁸.

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

17 Disponível em: <http://medialab.ufg.br/art/anais/textos/EmyleDaltro_RobertaMatsumoto.pdf>. Acesso em: jan. 2018.

18 Carlos Fajardo em entrevista à Revista Brasileira de Psicanálise · Volume 42, n. 3, 15-27, 2008. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X200800030_0002>. Acesso em: jan. 2018.

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

A GAMBARRAÇÃO TENSIONADA PELA DANÇA

A virada performativa, que nas décadas de 1960 e 1970 marcaram as artes em geral, explicitam na dança e na relação da dança com as outras artes, novos modos de fazer. Surge a proposta de delinear em lugar de delimitar os modos de fazer; as artes da cena e as artes plásticas se misturam; pensa-se sobre a singularidade que surge a partir de cada proposição. Na dança, estas décadas são reconhecidas por movimentos de vanguarda nas performances e *happenings* que borraram as dualidades: vida pública e privada, trabalho e diversão, arte e cotidiano através de seus “corpos efervescentes”, como em Sally Bannes (1999). Podemos citar aqui alguns nomes importantes deste período da história da dança como: Yvonne Rainer, Steve Paxton, os grupos Fluxos e Judson Church, entre outros.

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

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

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

*top down*¹⁹ (diretor-dirige, coreógrafo-coreografa, bailarino-dança, sem espaço para o desenvolvimento de propostas cooperativas ou, como vemos hoje, a ideia do intérprete que também é um criador), respeitando as posições hierarquicamente delimitadas. No *regime do “ou”*, assume-se que é possível fazer/propor isso “ou” aquilo, realizar um desejo “ou” outro. Porém, muitas vezes, sem o devido reparo ao que era preciso ser realizado, sem atuar pela *disponibilizância* – percebendo as contingências espaço-temporais. Portanto, na pós-modernidade:

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

No pensamento construído por Eugenio e Fiadeiro (2012) no texto manifesto - “Dos modos de re-existência: Um outro mundo possível, a *secalharidade*²⁰”, os autores propõem o regime do “E” como:

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

Afetada pelo pensamento construído na *secalharidade* – em que Eugenio e Fiadeiro (2011) tratam da importância de se alargar a compreensão do que seja uma composição a fim de alcançar um pôr-se com o outro em relações que se “com-põem” e geram “com-posições” –, penso a *gambiarração* implicada em um modo de fazer-pensar dança que se aproxima da experiência do “E” ou “AND”, como na proposta de Eugenio com o Modo Operativo AND. Entendo também que a dança contemporânea, que inspira modos de fazer e pensar corpo,

19 *Top down* pode ser traduzido para o português como “de cima para baixo”. São considerados sistemas *top down* aqueles que admitem um modo operativo baseado na fragmentação para a compreensão de subsistemas. Neste sistema, em oposição à lógica *bottom up* – que emerge “de baixo para cima” como o funcionamento de uma colônia de formigas – tem-se uma visão do todo, uma panorâmica. Para uma verticalização no assunto: JOHNSON, Steven. *Emergência: a vida integrada de formigas, cérebros, cidades e softwares*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

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

composição e poética neste trabalho, está intimamente relacionada às diversas inclinações artísticas. O corpo do bailarino contemporâneo é também o corpo do performer. Um corpo que é um limiar, uma fronteira e opera por meio de poéticas performativas, que não se dão no plano do representacional e sim no do irreversível e circunstancial.

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

Quando o corpo está em estado de risco ele entra em estados irreversíveis, quando você está realmente caindo e não consegue mais voltar dessa queda, você está num estado que a gente chama de Estado de Inevitabilidade. Você não pode mais evitar aquela ação, então você vai precisar de ferramentas para saber lidar com aquela ação (AHMED, 2012, s/p)²¹.

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

A poética da dança contemporânea é plural e essa pluralidade é simultaneamente o plano onde suas singularidades se expressam. Longe de determinar normas ou conceitos para “uma única” dança, o intuito aqui é buscar modos próprios de fazer-pensar dança;

21 Trecho retirado do documentário “NARRATIVAS – Solta: A Dança de Risco do Cena 11”, co-roteiro e direção de Luisa Malta. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=C1eU47I3ef8>>. Acesso em: jan. 2018.

fazeres e modos que se aproximam e que coincidem com os da *gambiarração*, como: uma ideia de corporeidade vivenciada e produzida na feitura de cada dança, a partir de cada poética construída, das *disponibilizâncias* recorrentes do encontro corpo-ambiente.

A corporeidade é sempre imanente ao plano de consistência da obra por vir: cada obra pede um modo adequado de corporeidade, de viver, animar, agenciar corpo; por outro lado, cada corpo e suas singularidades pedem para si uma obra adequada ao modo desse corpo ser (LEPECKI, 2013, p. 118).

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

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

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

Pensamentos de dança contemporânea que nos conectam com a *gambiarração*, contém um modo de enunciar ideias e de organizá-las no corpo que, mesmo sendo da especificidade dança, possuem performatividade. E é nesse sentido que a *gambiarração* busca imprimir sua performatividade, em uma espécie de ação-posição que se formula-edita-configura em tempo real, conectada às *disponibilizâncias* de cada espaço-tempo-

fazer. A performatividade na perspectiva de Setenta (2008) não opera em contextos prontos *a priori*: “A fala é construída no corpo e pelo corpo que assume a responsabilidade pelas invenções de seus modos de apresentação” (SETENTA, 2008, p. 30-31).

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

Nestas *Dobras*, não há lugar para se aquietar. O trabalho é basicamente isso: uma força irrecusável, que age de forma inexorável, na qual não cabe qualquer pergunta sobre o motivo da sua existência. Mais que um gesto de compor, uma impossibilidade de se manter de pé e, ao mesmo tempo, de cair. Vera e Wellington precisam seguir uma instrução muito severa e vão produzindo sequências que se ordenam sem sobras. [...] quase despencam, quase ficam eretos, quase caem, quase se embrenham nos pulsos e nos ritmos que os guiam. Envolto no que cada um faz, parecem escutar-se e a linha magra que vão escavando os arrasta. Seus tropeços a riscam, mas ela, precária e palpável, não os solta. (KATZ, 2011, s/p - grifos nossos)²².

Os *quases* nessa dança – quase despencar, quase ficar ereto, quase cair, quase se embrenhar – são um gambetear²³ do corpo que criam um mover próprio na precariedade e na instabilidade. Não são *quases* reducionistas, não nos fazem presumir a incompletude da composição, mas as suas aberturas surgem como multiplicadores de possíveis, que, dependendo das contingências do tempo real, podem vir a se configurar de um modo ou de outro(s). Eles acontecem nos corpos de Sala e Duarte porque esses repetem incessantemente o dispositivo de criação, e deste modo surge espaço para movimentos acidentados, um exemplo de que a diferença emerge da repetição, do repetitivo caminhar numa espécie de faixa imaginária que os desloca para frente e para trás, na exploração da profundidade no ambiente em que se apresentam.

²²Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,uma-danca-sem-tempo-nem-espaco-para-se-aquietar-imp-,758246>>. Acesso em: jan. 2018.

²³ Termo de etimologia similar à da palavra gambiarra, que sugere ações corporais como esquivar o corpo, escapar ao golpe do adversário ou à perseguição animal, fazer gambetas, proceder de modo manhoso, astucioso. (HOUAISS, Verbete Gambetear, 2009, p. 951).

Estar em um estado “de quase” mostra uma relação constante e instantânea com a leitura das *affordances*²⁴ e também com o sentido do ocasional que aparece na *secalharidade*, no encontro daquilo que “calha” acontecer, aceitando as serendipidades emergentes do fazer. O corpo que cria a partir da improvisação, continuamente se põe à prova da *disponibilizância*: reparando os encontros, neles captando acidentes - os relevos das *affordances* - e selecionando sua posição.

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

As aproximações entre artes do corpo e as artes plásticas potencializam os sentidos pelos quais a *gambiarração* se compõe. São corpos e coisas que partilham planos comuns. Planos bem diferentes daqueles que Feuillet criava no século XVIII, em que apresentava a coreografia num projeto virtual elaborado sobre uma folha de papel – trabalho que obrigatoriamente precedia a apresentação de uma dança.

A GAMBIARRAÇÃO TENSIONADA POR NOÇÕES COREOGRÁFICAS

O coreógrafo e teórico da dança Raoul-Auger Feuillet (1653-1710) ao criar o termo *coreografia*, estava propondo uma espécie de virtualização do que se deveria apresentar em cena. Como escreve Bernard: “A palavra foi empregada pela primeira vez em seu livro intitulado justamente *Coreografia* (1700) para nomear seu sistema de notação da dança”

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

(2012, p. 249). A coreografia era previamente desenhada e estruturada numa folha de papel. Aquilo que os bailarinos faziam presencialmente era chamado de dança, que era a realização daquilo que estava definido no papel: as formas do corpo, os desenhos a serem percorridos no espaço.

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

A conduta e a marcha do balé, bem desenhado, exige Senhor, conhecimento, espírito, engenho, finura, um tanto certo, uma sábia cautela e um golpe de vista infalível, e todas essas qualidades não se adquirem decifrando ou escrevendo a dança *coreograficamente*. É o momento que determina a composição, a habilidade consiste em aproveitá-lo a contento. (NOVERRE, 2006, p. 349)²⁵.

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

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

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

onde a dança acontece como apresentação (espetáculo), algo compreensível dos pontos de vista histórico, social e cultural em que a proposição se configurou: a corte de Luiz XIV na França.

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

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

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

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

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

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

Experimentos que intervêm em espaços públicos proporcionam (ou tendem a proporcionar) modos de compor, que acolhem o inesperado e que tensionam com o acidental com maior intensidade do que um experimento realizado em estúdio.

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

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

Até onde pude acompanhar presencialmente, nos meses de pré e pós estreia de *O que fazer daqui pra trás* - quando realizei um trabalho de consciência corporal pelo método de Coordenação Motora²⁶ para a preparação dos bailarinos e também a partir de conversas com eles - assumia-se que as apresentações ocorreriam em espaços fechados, em teatros. Os performers começavam a sua dança na rua em forma de corrida, enquanto o público, sem saber o que se passava, esperava por cerca de dez minutos até que o primeiro bailarino entrasse no palco. A regra para entrar em cena estava conectada com o esgotamento corporal, não havendo uma ordem de entrada preestabelecida para os bailarinos. Assim

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

que estivesse em cena, o bailarino se dirigia ao microfone instalado no centro do palco e falava em tom ofegante. Havia apenas um microfone, apenas uma pessoa podia falar e caso um bailarino chegasse no meio da fala do outro, ela era interrompida e o microfone cedido.

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

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

REFERÊNCIAS

AHMED, Alejandro. **Documentário: NARRATIVAS – Solta: A Dança de Risco do Cena 11.** Roteiro e direção de Luisa Malta. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=C1eU47I3ef8>>. Acesso em: jan. 2018.

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

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

BERNARD, Michel. Coreografia. In: MARZANO, Michela (Org.). **Dicionário do Corpo.** São Paulo: Edições Loyola, 2012, p. 41-45.

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

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

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

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

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

EUGENIO, Fernanda. **Affordance**. AND mag: a revista eletrônica do AND_LAB | AND_Lab, Lisboa, 5 de Set. de 2013. Disponível em: <<http://magazineandlab.wordpress.com/2013/09/05/affordance/>>. Acesso em: jan. 2018.

EUGENIO, Fernanda; FIADEIRO, João. **Dos modos de re-existência**: Um outro mundo possível, a secalharidade. 2011. Disponível em: <<https://ladcor.files.wordpress.com/2013/06/manifesto.pdf>>. Acesso em: jan. 2018.

FAJARDO, Carlos. Carlos Fajardo: Entrevista [setembro, 2008]. São Paulo: **Revista Brasileira de Psicanálise**. V.43, n3. Entrevista concedida a Alan Victor Meyer et. Al. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2008000300002>. Acesso em: jan. 2018.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidade e performatividade na cena contemporânea*. In: **Repertório**, Salvador, nº 16, p. 11-23, 2011. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/5391/3860>>. Acesso em: jan. 2018.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Realidade e ficção no teatro contemporâneo**. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073/71517>>. Acesso em: jan. 2018.

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

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

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

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

HOUAISS, Antonio; SALLES, Vilmar Mauro de. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

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

KATZ, Helena. **Dobras**. Estadão. São Paulo, 11 de agosto de 2011. Notícias, Cultura. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,uma-danca-sem-tempo-nem-espaco-para-se-aquietar-imp-,758246>>. Acesso em: jan. 2018.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. Disponível em: <https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf>. Acesso em: jan. 2018.

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

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

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

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

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