



revista  
brasileira  
de estudos  
em  
dança



## Consenso ou dissenso?

*Consensus or dissent?*

Rosa Hércules

HÉRCULES, Rosa. Consenso ou dissenso? *Revista Brasileira de Estudos em Dança*, ano 01, n. 02, p. 341-355, 2022.

## RESUMO

O propósito deste relato de experiência é o de apresentar e refletir criticamente acerca do processo e dos produtos resultantes do projeto *Grua Fluxo Mexa*, implementado ao longo do ano de 2021. O projeto foi contemplado pela 29ª edição do Programa Municipal de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo e, a convite do Grua, nele atuei como dramaturgista. Ao apresentar a genealogia dos dois grupos envolvidos no processo, a proposta é a de analisar as possibilidades de cooperação e do estabelecimento de trocas entre diferentes trajetórias artísticas que têm as Ruas como campo de atuação.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo. Hábito. Poder. Processos de Criação. Dramaturgias Contemporâneas.

## ABSTRACT

The purpose of this experience report is to present and critically reflect on the process and resulting products from *Grua Flow Mexa* project, implemented throughout the year of 2021. The project was contemplated by the 29 th edition of the Municipal Program Dance Fomentation to the São Paulo city and, invited by Grua, I've acted as dramaturgist in it. By presenting the genealogy of the two groups involved in the process, the proposal is to analyze the cooperation possibilities and the exchanges establishment between different artistic trajectories who have the Streets as their action field.

KEYWORDS: Body. Habit. Power. Creation Processes. Contemporary Dramaturgies.

# Consenso ou Dissenso?

Rosa Hércules (PUCSP)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Etonista e dramaturgista da dança. Mestrado e doutorado em Comunicação e Semiótica, professora do curso de Comunicação das Artes do Corpo e Vice-líder do Centro de Estudos em Dança (CED), todos vinculados à PUCSP.

E-mail: [rhercoles@pucsp.br](mailto:rhercoles@pucsp.br)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4036-6579>

## Brevemente

O Programa Municipal de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo foi criado em setembro de 2006, através da Lei 14.071/05, desde então, são publicados 02 (dois) editais por ano. O projeto de lei de iniciativa popular foi apresentado pelos vereadores do Partido dos Trabalhadores: Tita Dias, José Américo e Nabil Bonduki, que acolheram as reivindicações do então movimento *Mobilização Dança*. O movimento tinha como finalidade obter recursos públicos para garantir a manutenção das condições de produção dos trabalhos artísticos dos envolvidos no pleito. O ativismo reuniu artistas e estudiosos da dança que tinham em comum o comprometimento com a implementação da pesquisa no campo da dança. Inicialmente, a lei previa que o programa se destinaria a fomentar *pesquisas continuadas em dança contemporânea*. Não é a proposta, aqui, discutir problemas relativos às lógicas da editalização e os desvios de propósitos ocorridos nos anos de existência do Fomento. Contudo, cabe destacar dois fatos ocorridos ao longo dos anos. Um deles, diz respeito ao equívoco de alguns gestores municipais de entender contemporâneo como sinônimo de atualidade; o outro, é que todas as linhagens artísticas passaram a se enunciar como contemporâneas, dado que este passou a ser o passaporte para ser fomentado. Estes fatos, conseqüentemente, suprimiram as necessárias reflexões acerca dos pressupostos que caracterizam os movimentos artísticos contemporâneos.

Felizmente, os fatos acima mencionados não estão presentes no projeto apresentado pelo Grua ao Fomento que teve como eixo estruturante a aproximação com o Mexa, isso devido ao fato de que ambos os grupos desenvolvem suas atividades artísticas nas Ruas. Faz alguns anos que o Grua vem refletindo sobre o seu fazer, e, as trocas com um outro grupo, com traços constitutivos tão distintos e que pratica um outro entendimento de rua, se apresentou como uma oportunidade de transformação e revisão das premissas adotadas nas ações que desenvolve. Assim, nasce a parceria entre estes dois grupos, que se dispuseram a enfrentar o desafio de cooperarem e criarem juntos.

## Genealogias

O Grua (Gentleman de Rua) surge, em 2002, pela iniciativa de dançarinos então intérpretes do Balé da Cidade de São Paulo, um dos *corpos estáveis* do Theatro Municipal de São Paulo. Inicialmente, no meu entender, ir às Ruas se referia à busca por espaços de liberdade de expressão e de resistência à institucionalização de seus corpos, de modo a estabelecer outra condição de atuação artística, que se diferenciasse do pesado e disciplinar dia a dia da Companhia, pautada por um consenso tácito modelizante acerca do corpo que dança. Uma rotina estruturada por aulas de técnica, ensaios e apresentação de peças coreográficas de terceiros, muitas vezes sem acesso às lógicas inerentes às composições executadas.

A tecnologia disciplinar, que emerge já no século XVII, visa o adestramento e a vigilância do corpo individual. Essa 'anatomopolítica do corpo humano' vê o homem como uma máquina complexa. Ela mais constitui e estrutura formas de percepção e hábitos que oprime e vela. Em oposição a formas tradicionais de dominação como escravidão e servidão, a disciplina é capaz de aumentar as forças do corpo para a finalidade de seu uso econômico e concomitantemente enfraquecê-las para a sua submissão política. É esse acoplamento de imperativos econômicos e políticos que fundamenta a peculiaridade da disciplina e seu estatuto de tecnologia. (LENKE, 2018, p. 56-57)

Nos seus 20 anos de existência, com sua continuidade garantida por Jorge Garcia, Osmar Zampieri e Willy Helm, muitos corpos dançantes passaram pelo grupo, mas, sem sombra de dúvidas, todos possuidores de uma excelência técnica incontestável, necessárias ao fazer artístico. Mas, há um problema a ser enfrentado, ou seja, como esse corpo não se deixa capturar e ser transformado em tecnologia de dominação?

Contudo, a apresentação de uma composição coreográfica articulada no presente imediato, tendo como estratégia a improvisação, pede pela construção de outras habilidades perceptivas, diferentes daquelas que são necessárias aos palcos tradicionais. As coreografias sociais, embora com regras de circulação

acordadas, são imprevisíveis. Assim, uma primeira questão se impõe: Como sair de um ambiente controlado e protegido (palco) para outro (rua), no qual uma alta taxa de imprevisibilidade está ocorrendo continuamente?

A especialização do corpo que dança, ou seja, as habilidades perceptivas tanto do movimento, enquanto o movimento acontece, quanto de orientação e localização espaciais não são suficientes para corpos que pretendem trabalhar com improvisação em grupo. É preciso, também, desenvolver a habilidade da antecipação, que consiste, em síntese, em deliberadamente ativar a percepção para aquilo que o movimento do outro indica, bem como a de reconhecer as propostas de ação/relação que o gesto que se anuncia carrega. Sendo que cabe a cada integrante a escolha de aderir, ou não, a essa proposta surgida no interior do grupo. Algumas indicações têm a potência de operar como atratores e se externalizam pela grande adesão que conquistam. Nesse momento, aquilo que se apresenta na forma de movimento adquire a possibilidade de ter suas relações desenvolvidas e aprofundadas. Assim, opera o Grua e mover – no e com – o espaço urbano configura-se, então, como propósito.

Devido à genealogia do Grua, penso que cabe um parêntese para olharmos para aquilo que o Theatro Municipal simboliza. Com o intuito de espelhar a eloquência da Ópera de Paris e seguindo as tendências arquitetônicas vigentes na Europa, à época de sua construção (1903/11), o edifício foi erigido como símbolo de uma ideia de civilidade associada ao desenvolvimento urbano e tecnológico. Um monumento concebido para certificar os poderes de mando, político e econômico, das elites industriais e cafeiras paulistanas.

Ao reproduzir valores europeus, que já haviam traçado as linhas abissais entre “alta cultura” e “baixa cultura”, a ideia de *arte* como sinônimo de *erudição* é adotada. Este fato demarca quais as produções que deveriam ocupar seu palco e quais as pessoas que poderiam frequentar suas plateias hierarquicamente projetadas. Tais premissas coloniais classistas estão presentes no DNA que constitui os *corpos estáveis* do teatro, fundados para protago-

nizar o processo de naturalização desse tipo de ordem sociocultural. Entre eles, o Corpo de Baile Municipal (1968), posteriormente designado como Balé da Cidade de São Paulo (1981).

Independente da atuação profissional em companhias oficiais, não podemos ignorar a ascendência que as técnicas de balé (romântico) tiveram na formação dos corpos que dançam, no Brasil. Sabemos, ainda, que quando aprendemos passos de balé, junto deles, entendimentos de corpo, movimento, espaço, expressão, linguagem, entre outros, também são adquiridos. Corpos formatados de modo a veicular ideias antropocêntricas de mundo, apresentadas através de linhas claras e distintas (análogas às ideias claras e distintas cartesianas), interditando a ocorrência de impulsos que fujam ao controle de uma racionalidade soberana, ocupando lugares que não tensionam os limites de uma ordem institucionalmente normatizada. Corpos equipados tecnologicamente como replicadores de um saber, na maioria das vezes, sem conhecer que são usados para replicar lógicas inerentes às posições de poder e privilégio das classes dominantes.

Quem passou horas da vida com as mãos sobre uma barra de balé não está imune a ser contaminado por esses entendimentos consensuados e materializados pelas técnicas clássicas. Isso sem falar nas técnicas de treinamento modernistas, sobretudo as estadunidenses, que aqui chegaram. Em sua maioria, vinculadas à expressão de um “eu” interior, estritamente psicológico, que publica suas emoções e sentimentos pessoais através da apresentação de imagens corporais bem desenhadas que objetivam ocupar um espaço previamente dado (devido ao equívoco de entender espaço como sinônimo de lugar) e associam o movimento unicamente ao seu fluxo contínuo (análogas às linhas de produção industriais). Corpos construídos para desconsiderar as condições econômicas e as circunstâncias políticas do mundo que esse “eu” individuado habita.

Não se trata de negar os conhecimentos produzidos pelas técnicas de treinamento em dança, somos tributários das aptidões corporais que elas habilitam, sobretudo no que se refere às possibilidades de reorganização do movimento como linguagem ar-

tística, ou seja, como meio de comunicação. Mas, sempre é preciso lembrar que uma dança não se limita a seus passos e que se queremos colocar algo em curso no nosso campo de atuação, se faz necessária a produção de reflexões críticas acerca dos entendimentos relacionados aos nossos fazeres, favorecendo a transformação do sabido em conhecido. Outra questão a ser observada é que a formação em dança e a atuação profissional a partir do aprendizado de passos (elaborados por terceiros) não nos habilita a reconhecer as especificidades das instruções que os constituem e, assim, favorecem a restrição das possibilidades de transformação dos hábitos de movimentação que estabelecem.

Toda experiência produz saberes, conheçamos ou não as linhagens teórico-práticas às quais esses saberes pertencem. Mas, apesar da repetição das experiências tenderem à estabilização, sempre haverá dentro delas a possibilidade da mudança. Embora o vivido não possa ser apagado, uma vez que nada que ocorre no corpo é descartável, tudo pode ser modificado, obviamente guardadas as respectivas temporalidades necessárias aos processos de reconfiguração das informações que nos formaram. Na busca pela desestabilização daquilo que está consolidado em nossos corpos, os encontros e as trocas resultantes de parcerias com o diferente são sempre bem-vindas. E foi a partir do desejo de transformação do Grua que nasceu a aproximação com o grupo Mexa e, felizmente, com as admiráveis Mulheres Trans que o integram.

O Mexa foi constituído, em 2015, no interior dos Centros de Cultura e Acolhimento LGBT, criados na gestão do prefeito Fernando Haddad, destinados ao atendimento de pessoas em condições de vulnerabilidade. Os centros oferecem moradia digna para quem, até então, residia nas ruas. Inevitavelmente, dada as condições de sua origem, o Mexa carrega questões políticas em sua gênese e olha para as ruas como espaço de ativação de reflexões possíveis acerca de nossos hábitos comportamentais, reprodutores automatizados de uma herança maldita que perpetua a mentalidade colonial, racista e misógina, que estende seus valores elitistas para a homofobia e a transfobia. As relações entre Arte e Vida são indissociáveis nas produções artísticas do Mexa.

E, embora assumam os relatos autobiográficos como substrato da criação, o equívoco da autorreferencialidade não é cometido, pois a dimensão política das experiências pessoais se evidencia em todas as suas ações.

A potência de suas intervenções urbanas materializa, em sua plenitude, a célebre frase de Pina Bausch: “É pessoal, mas não é privado”. Isso ocorre por meio de ações que manifestam, publicam e denunciam os apagamentos sofridos, muitas vezes, fisicamente eliminados por serem corpos socialmente excluídos e intelectualmente minorizados pela hipocrisia burguesa. É dado que cabe às oligarquias burguesas a constante promoção das desigualdades e a insistência em determinar quais são os corpos que estão autorizados a possuir voz própria. O Mexa chega mexendo nessa bizarra ordem social que, inutilmente, tenta silenciar tudo aquilo que escape dessa moralidade anacrônica e suas lógicas binárias heteronormativas.

Este ativismo, que estremece a homeostase de todos os corpos envolvidos, através do dissenso que promove, esteve presente na realização dos três encontros Grua-Mexa (de 16 a 22/06, de 16 a 20/07 e de 09 a 12/08/2021), todos marcados por uma disponibilidade irrestrita ao outro e pela surpreendente intensidade das trocas. No primeiro encontro, as experimentações foram conduzidas pelo Mexa; no segundo, pelo Grua (ambos ocorridos na Casa do Povo, envolvendo poucas pessoas por dia, devido à devastadora crise sanitária em que fomos lançados); e, no terceiro, para encerrar esta fase do projeto *Grua Fluxo Mexa*, com todos vacinados, fomos às Ruas. Afinal, foram elas que, inicialmente, aproximaram dois grupos com trajetórias tão distintas.

Os encontros artísticos entre Grua e Mexa, com sagacidade nomeados Mana-a-Mano<sup>2</sup>, mobilizaram múltiplos afetos, tanto no que se refere à afeição quanto à afetação. As trocas ar-

---

<sup>2</sup> **Ativadores Mana-a-Mano:** Ale Capoeira, Anita Silvia, Anne Dourado, Barbara Brito, Daniela Pinheiro, Fernando Martins, Ivana Siqueira, Jerônimo Bittencourt, João Turchi, Jonathan Vasconcelos, Jorge Garcia, Laysa Elias, Lu Mugayar, Luiza Brunah, Osmar Zampieri, Patrícia Borges, Roberto Alencar, Roberto Lima Miranda, Rosa Hercoles, Tatiane Dell Campobello, Vinicius Francês e Willy Helm.

tísticas com o Mexa acenderam uma luz vermelha em nossos pensamentos, pois, quando deixamos de ser afetados pelas desigualdades, preconceitos e discriminações, bem como quando deixamos de nos indignar com toda violência daí decorrente, irrefletidamente abdicamos de nossa humanidade e somos assimilados por esse perverso pacto social excludente e corremos o risco de reafirmar tanto os valores da branquitude quanto os seus espaços de privilégio.

Como esperado em todo processo de criação, a cooperação Grua/Mexa favoreceu o aparecimento de muitas perguntas, felizmente sem as respostas definitivas que habitualmente levam à estagnação. Ao contrário, fica um gostinho de quero mais, de que as inquietações surgidas jamais cessem, que se desdobrem em outros projetos e que continuem a mover os corpos e a fazer mover as paisagens da cidade.

### **Corpos e Contextos**

Qualquer projeto de natureza artística, quando entendido dentro de pressupostos evolucionistas, declara as intenções que irão orientar o processo, não se tratando da definição prévia de resultados a serem atingidos (Katz, 2011). Pois, não há como separar *produção* de *condições de produção*, bem como de reconhecer o fato da incidência de variações que podem redirecionar aquilo que foi inicialmente projetado. Essas condições dizem respeito tanto aos repertórios já consolidados, trazidos pelos corpos envolvidos, quanto à circunstancialidade dos recursos inicialmente disponíveis. Partindo deste pressuposto, condições e circunstâncias são entendidas como instâncias inseparáveis e simultâneas, inerentes a todo e qualquer processo que vise a produção artística.

Assim, cabe enunciar quais são as premissas, aqui, adotadas para refletir acerca das produções que têm a processualidade como substrato. Também cabe lembrar que premissas são fundantes dos possíveis desdobramentos e encaminhamentos que serão materializados por esses processos. Então, entende-se que:

- o meio onde a produção ocorre condiciona o produto dela resultante (p.ex.: pintura, música, poesia, dança, etc.);
- a materialidade do meio, bem como suas propriedades formais, delimita os modos de existência daquilo que é produzido (p.ex.: tinta, som, palavra, movimento, etc.);
- as produções artísticas contemporâneas inserem seus *produtos processuais* no mundo com o propósito de perguntar algo a ele, questionando o modo como está ordenado, tensionando normas, valores e crenças institucionalmente consensuadas;
- a natureza contestatória da arte que, através da publicação de algum dissenso, busca deslocar sensibilidades e promover mudanças em hábitos perceptivos (tornando-se imperioso agregar as dimensões políticas, sociais e culturais às condições de produção).

De acordo com O'Reilly (2009), em meados do séc.20, discussões relativas aos modos como o corpo era representado pelas Artes passaram por profundas transformações. Uma delas, talvez a mais relevante, diz respeito ao rompimento com os entendimentos de corpo adotados por convenções seculares que o sacralizavam, mitificavam ou idealizavam. O abandono dessas premissas reposicionou completamente o modo como o corpo vinha sendo entendido. Conseqüentemente, ideias dualistas (tais como as de suporte, veículo ou instrumento) foram deliberadamente rejeitadas, passando a ser entendidas como o meio no qual ideias, questões e inquietações se materializam. Associo esta reflexão à proposta de Agamben (2015), de que o corpo se organiza como *medialidade* e, como tal, não se ocupa da obtenção de fins, tampouco possui a capacidade de materializar assuntos que sejam estranhos à sua natureza.

Após essa ruptura, se impõe a necessidade de abordarmos o corpo como um agenciador na produção de interfaces entre o mundo e as sensibilidades, aqui entendidas como meios de comunicação das questões que constituem e atravessam todos os corpos (tratando-se das dimensões históricas, culturais, sociais, políticas, econômicas e comunicacionais que delimitam tanto a

produção quanto as condições de produção). Dentro dessa perspectiva, que entende o corpo como agente da experiência cênica no aqui e agora, corpo e cultura, arte e vida, sujeito e contexto estão inteiramente implicados. Para a filósofa e dramaturga Bojana Kunst (2015), o artista não é um sujeito apartado do seu mundo:

Há pouco a ser feito além de atribuir cegueira ideológica a um artista que opta pela heteronomia autônoma (porque o artista comprometido com o sistema ainda acredita em sua própria autonomia inalterada). Em um mundo da política como espetáculo, economia criativa e capital governado por discursos críticos e políticos institucionalizados, é muito difícil acreditar numa autonomia não diminuída<sup>3</sup>. (Ibid., p. 09).

Como Agamben (2009, p. 57-59) nos alerta, “contemporâneo é aquele que não adere ao seu tempo”, ou seja, não adere àquilo que está institucionalmente consensuado e, sobretudo, não se deixa institucionalizar. Contudo, normas de conduta, valores morais, certezas absolutas e crenças fundamentalistas não se consolidam de uma hora para outra. A adoção de entendimentos de mundo e seus consequentes comportamentos sociais, nas esferas públicas e privadas, dizem respeito a uma construção e a um aprendizado que possuem lastros históricos e culturais. Dado que, para que algum entendimento de mundo vire corpo e adquira estabilidade se faz necessária sua replicação ao longo do tempo.

O capitalismo, desde seu surgimento na *Modernidade*, implementou um tipo de pedagogia moral que visava a construção de um *Intelecto Geral* (Sennett, 2012), chamado por Virno (2013) de *Intelecto Comum* e por Dardot e Laval (2016) de *Racionalidade Geral*. Isso, através da implementação de dispositivos de poder que naturalizam as hierarquias sociais e modelam as condutas das populações. Desta forma, a dominação política

---

<sup>3</sup> There is little to do but ascribe ideological blindness to an artist who decides on autonomous heteronomy (because the party-member artist still believes in their own undiminished autonomy). In a world of politics as spectacle, creative economy and capital governed by institutionalized critical and political discourses, it is very hard to believe in the undiminished autonomy.

e econômica sobre os corpos é garantida, desenvolvendo *dispositivos disciplinares* de sujeição e servidão de modo a construir subjetividades dóceis. E sabemos o quão relevante foi o papel desempenhado pela dança na construção desses corpos, sobretudo no séc.17.

... chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar, e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. (AGAMBEN, 2009, p.40).

Chamo sujeito o que resulta da relação e, por assim dizer, do corpo a corpo entre os viventes e os dispositivos. (ibid., p.41).

Foucault assim mostrou como, numa sociedade disciplinar, os dispositivos visam, através de uma série de práticas e de discursos, de saberes e de exercícios, à criação de corpos dóceis, mas, livres, que assumem a sua identidade e “liberdade” de sujeitos no próprio processo do seu assujeitamento. (ibid., p.46).

Artistas, bem como suas produções, não estão imunes aos *dispositivos* que operam na construção do *intelecto geral* no ambiente da dança. Temos que reconhecer que somos passíveis de sermos enredados por suas lógicas e que a vacina se encontra no acesso às informações que constituem o contexto que nos educou (entendimentos de criação, espetáculo, repertório, técnica, entre outros), muitas vezes, com o intuito de gerar sujeitos incapazes de produzir reflexões críticas, aqui entendidas como formas de colocar algo em movimento, algo que se desloque na direção das transformações das mentalidades hegemônicas nos nossos ambientes. Se assim desejamos, não há como escapar das questões veiculadas e replicadas pelo *intelecto geral*.

Para Agamben (2009), o único modo de burlar as tecnologias disciplinares de dominação encontra-se na *profanação*, uma forma de escaparmos dos dispositivos de poder. “Profano, [...] diz-se, em sentido próprio, daquilo que, de sagrado ou religioso que era, é restituído ao uso e à propriedade dos homens”. (Ibid., p.45):

Isso significa que a estratégia que devemos adotar no nosso corpo a corpo com os dispositivos não pode ser simples, já que se trata de libertar o que foi capturado e separado por meio dos

dispositivos e restituí-los a um possível uso comum. É nesta perspectiva que gostaria agora de falar-lhes de um conceito sobre o qual me ocorreu trabalhar recentemente. Trata-se de um termo que provém da esfera do direito e da religião (direito e religião são, não apenas em Roma, estreitamente conexos): profanação. (ibid., p.44).

### Dissenso como forma de Profanação

Não é novidade que os fazeres artísticos buscam tensionar os limites da ordem que suas materialidades lhes impõem (luz, som, palavra, movimento...). Assim, abrem-se janelas perceptivas que favorecem outros modos de olharmos para esse mundo que faz de tudo para permanecer como está, sempre com vistas à manutenção das relações de poder que estabeleceu e que continuamente estabelece. Não sejamos ingênuos a ponto de acreditar que artistas são imunes a esses *dispositivos* de poder, que capturam desejos e moldam condutas. Contudo, a Arte tem sido um dos campos do conhecimento que bravamente resiste a esses processos de assimilação.

Arrisco dizer que, talvez, seja essa resistência um dos traços mais relevantes das produções artísticas contemporâneas que, como dito anteriormente, romperam com convenções seculares ao abandonarem as tentativas de responder algo para esse mundo centralizado, para alguns, e hierarquizado, para muitos. Afinal, respostas generalizantes nada mais são do que tentativas estéreis frente às diversidades e multiplicidades das relações extra e interpessoais que nele ocorrem. O abandono de discursos fechados e acabados é mais um de seus traços, pois não há nada a ser entendido, não se trata de atender às expectativas que projetam aspirações idealizadas. Mas, sim, de perguntar, perguntar, perguntar....

As residências implementadas pela parceria Grua/Mexa favoreceram o reconhecimento, por parte dos *grueiros*<sup>4</sup>, de seus

---

<sup>4</sup> Grueiros que performaram no projeto: Alexandre Magno, Fernando Martins (trilha), Jerônimo Bittencourt, Jonathan Vasconcelos, Jorge Garcia (direção/coordenação), Osmar Zampieri (direção/videografia), Roberto Alencar, Vinicius Francês e Willy Helm (direção).

lugares de privilégio, garantidos pela branquitude e suas lógicas que traçam as linhas que, geográfica e epistemologicamente, organizam o mundo através do apartamento e da segregação entre centro e periferia, entre legítimos e bastardos, entre incluídos e marginais, entre camarotes e arenas. Linhas que, na sua radicalidade, definem aqueles que merecem viver daqueles que podem morrer (física e/ou simbolicamente).

### **Soluções Possíveis**

Contaminados por essas experiências, o produto resultante, para finalizar o projeto apresentado ao fomento, recebeu o título: *Aquilo que deixamos pra depois*, com estreia no dia 02/02/22. Formalizado através de uma itinerância que se iniciava na Praça Roosevelt e se deslocava até o cruzamento das Avenidas Ipiranga com São Luiz, no centro da cidade de São Paulo. As intervenções urbanas contaram com a participação de duas performers do Mexa (Luiza Brunah e Tatiane Dell Campobello), um desdobramento inesperado para o projeto, ocorrido devido à forte conexão estabelecida entre elas e o Grua durante as três residências previstas e completadas em agosto de 2021.

A formalização do trabalho foi permeada por várias questões comportamentais, entre elas: Será que ainda somos capazes de cooperar? Ou o outro não passa do simples espelhamento de expectativas projetadas? Ou o mundo nos desabilitou de nos colocarmos em situações de intimidade com o desconhecido sem adotar práticas de convencimento? Felizmente, o processo favoreceu que os afetos circulassem na riqueza dos detalhes trazidos pelas singularidades dos diferentes, garantindo que todos os corpos se manifestassem com a magnitude de sua real altivez.

A alquimia Grua/Mexa abriu uma fissura e inaugurou um dissenso ao expor corpos em movimento dispostos a transformar os padrões que os constituíram, corpos que encontram a

possibilidade da mudança na disponibilidade para o outro, corpos que, ao abandonarem suas vaidades, não mais necessitam se colocar como sujeitos da ação e, nisso, reside a beleza da reinvenção.

Aqui, o entendimento é de que são nas fissuras das ambiguidades, bem como nos dissensos que produz, que se encontram os *contra-dispositivos* capazes de deslocar entendimentos pré-concebidos, tanto em relação ao mundo quanto aos corpos que o habitam, incluindo aqueles que fazem arte, nos palcos ou nas ruas. E, como o propósito não é o de responder, ainda cabe ao Grua se perguntar: Quais as premissas que movem o movimento? E, após 20 anos de existência, a partir de quais entendimentos de rua irão dar continuidade aos seus projetos? Enfim, ir às ruas para que? Pois, não basta mover *nas e com* as ruas, mas, sim, é preciso pensar como mover – as – ruas.

#### Referências Bibliográficas

AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo?** e outros ensaios. São Paulo: Annablume, 2009.

\_\_\_\_\_. **Meios sem fim:** notas sobre a política. BH/RJ/SP: Grupo Autêntica, 2015.

DARDOT, P. & LAVAL, C. **A Nova Razão do Mundo:** ensaio sobre a sociedade neoliberal. São Paulo: Boitempo, 2016.

KATZ, H. & GREINER, C. Por uma Teoria do Corpomídia. In: GREINER, G. **O Corpo:** pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005/2015. p. 125-133.

KATZ, H. Projeto-processo-produto: uma proposta evolucionista para rever o projeto artístico. In: NEUPARTH, S. & GREINER, C. **Arte Agora:** pensamentos enraizados na experiência. São Paulo: Annablume, 2011. p. 63-85.

KUNST, B. **Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism.** Washington: Zero Books, 2015.

LEMKE, T. **Biopolítica:** críticas, debates, perspectivas. São Paulo: Politeia, 2018.

O'REILLY, S. **The Body in Contemporary Art.** Londres: Thames & Hudson, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **Dissensus:** on politics and aesthetics. London e NYC: Continuum, 2010.

SENNETT, R. **Juntos**: os rituais, os prazeres e as políticas da cooperação. Rio de Janeiro: Record, 2012.

VIRNO, P. **Gramática da Multidão**: por uma análise das formas de vida contemporânea. São Paulo: Annablume, 2013.

Recebido em 02 de novembro de 2022.

Aprovado em 02 de novembro de 2022.

REALIZAÇÃO



UFRJ

PPGDAN  
UFRJ

*Anda*  
associação nacional de  
pesquisadores em dança