

# Cartas de uma Dança Relacional

## Letters of a Relational Dance

Gabriela Spezzatto<sup>1</sup>  
Bianca Scliar Cabral<sup>2</sup>

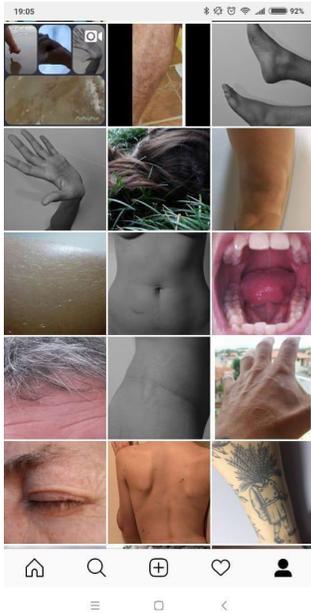
*Submetido em 8 de abril e aprovado em 12 de maio de 2019.*

**Resumo:** O texto convida à reflexão sobre procedimentos de *performance* mediada a partir de quatro cartas conceituais, escritas como parte do projeto @corpo.preexistente, que compreendeu, em sua totalidade, a criação de vídeodanças veiculados e produzidas em encontros na plataforma do *Instagram*. Nos relatos elaborados em primeira pessoa sugerem-se modos de construção de uma dança relacional, mediada e imediata através de aparatos tecnológicos e aplicativos digitais que chamamos de *on-off-line*. Questionamos aqui como surge a lógica de uma interação construída através de convites para o movimento sob o viés de uma arte relacional que privilegia a pragmática da inutilidade, necessária para a composição de um encontro estético e criativo.

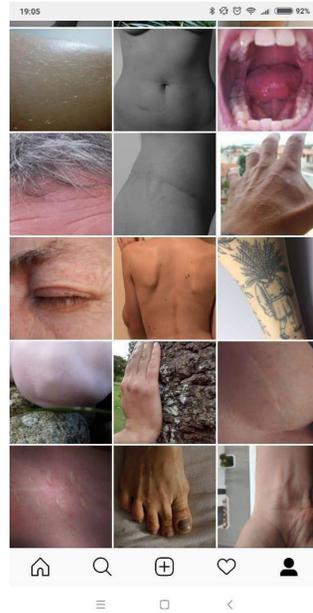
**Palavras-chave:** Dança contemporânea. Dança relacional. Filosofia do processo. Arte participativa.

**Abstract:** The text invites to reflect on performance procedures mediated in four conceptual letters, written as part of the project @body.preexistente, which comprised, in its totality, the creation of videos transmitted and produced in encounters that took place within the platform of the instagram. In the following narratives, chosen to be written in the first person we suggest ways of building a relational dance, mediated and immediated through technological devices and digital apparatus, which we call on-off-line. We question here how the logic of an interaction arises, built through invitations to movement, throughout practices of a relational art that privileges the pragmatics of the uselessness, necessary for the composition of an aesthetic and creative encounter.

**Keywords:** Contemporary dance. Relational dance. Philosophy Process. Participatory art.



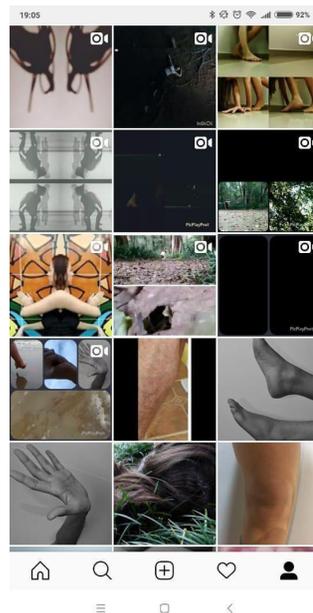
**Fig 1:** Perfil @corpo.preexistente.  
Fonte: Instagram @corpo.preexistente



**Fig 2:** Perfil @corpo.preexistente.  
Fonte: Instagram @corpo.preexistente



**Fig 3:** Perfil @corpo.preexistente.  
Fonte: Instagram @corpo.preexistente



**Fig 4:** Perfil @corpo.preexistente.  
Fonte: Instagram @corpo.preexistente

Este artigo indica reflexões elaboradas a partir de um projeto artístico que baseou-se em proposições de encontro em dança através da rede social *Instagram*. Aqui apresentamos ideias sobre a composição de uma dança relacional, onde a proposição de uma artista/coreógrafa sugere a criação de modos de convivialidade a partir das trocas pré-estabelecidas pela plataforma digital, proposições estas que tem o intuito de estabelecer modos de fuga ao uso comercial das redes relacionais estabelecidas através da rede de conexões digitais no *Instagram*. As proposições que consideramos como *ações em dança* tecem corporalidades e encontros através de um lugar digital pouco interessado nas lógicas lineares estabelecidas pelo aplicativo *Instagram*, na disseminação de padrões de beleza, comportamentos e convívio fomentados por relações de consumo e comercialização de um estilo de vida privilegiado pelas redes de algoritmos. Ao longo de dois anos de projeto foram realizadas uma série de ações de encontro através da plataforma, criados vídeos, sobre os quais não trataremos neste arquivo, que se dispõe a comentar nas cartas subsequentes aspectos particulares que atravessam a discussão sobre como podemos entender a noção de uma dança relacional através dos encontros mediados pela plataforma do *instagram*.

No projeto criativo @corpo.preexistente e as trocas, inicialmente formais entre comentários e respostas às fotografias que eram postadas no perfil construído como parte do procedimento de pesquisa, surgiu uma dança atenta ao *infrafino* da existência. As cartas que apresentamos aqui surgiram das ações de aproximação e encontro com pessoas que ofereceram imagens de seus corpos para serem expostas no perfil *on-line* criado para esta pesquisa. Elas nunca foram enviadas, mas tecidas como objeto criativo, dando continuidade às relações concretas e soluçadas, estabelecidas nas caixas de comentário do perfil *online*.

Das imagens retransmitidas no contexto do perfil surgiram conversas sobre corpo, padrões de beleza, memórias, pele, conversas estabelecidas com desconhecidos que se aproximavam pela rede digital.<sup>3</sup> A partir destas ações foram desenvolvidas quatro cartas conceituais, destinadas a quatro pessoas que enviaram imagens fotográficas de seus corpos pelo *direct* do *Instagram*, aceitando a proposta de compartilhar essas imagens, que viriam a ser transduzidas posteriormente em videocâmeras. Os fragmentos

apresentados aqui, discorrem sobre temas que atravessam as discussões sobre uma dança relacional, sobre a participação em artes efêmeras e aspectos conceituais fundamentais, tais como a discussão sobre aspectos da presença, a espera de uma testemunha, o corpo fragmentado, o *Instagram* como possível técnica relacional na dança, além de reflexões sobre as delimitações de respostas na plataforma. A opção por esta reflexão de cartas se deu pela busca em aproximarmos ao registro das relações tecidas ao longo do projeto investigativo. Esta configuração estrutural dada ao texto busca o envolvimento pessoal para abrir um espaço de diálogo, na ausência do contato físico com os interlocutores, deslocando o sentido da distância para trazer ao primeiro plano as relações de presença-ausência, envolvimento e distanciamento.

Na busca por um estar-junto aproximamos o fazer de danças no *Instagram* das definições de arte relacional sob a perspectiva da artista brasileira Lygia Clark e da filosofia da arte relacional elaborada por Erin Manning no campo da estética contemporânea. As relações remetem a uma costura, a uma co-emergência com cada espectador/participante, conforme estabeleceu Clark em sua obra e escritos que inauguraram a estética relacional, ainda nos anos 1960. A singularidade do encontro com o/a espectador/a, acentua-se a partir das relações estabelecidas na prática e proposições criativas, no instante em que o vínculo se estabelece através da arte relacional sustenta-se uma noção de encontro dada no elo e neste elo a obra se realiza.

Lygia Clark é notadamente a artista que dá início à importância de práticas de encontros, posteriormente chamada de arte relacional. Esta artista, responsável por experiências das mais radicais no âmbito das artes brasileiras, elimina qualquer formalismo de sua arte e coloca seu trabalho num lugar fronteiro, “impossível de defini-lo com precisão absoluta” (CLARK in BORJA-VILLEL, 1997, p.314). No seu percurso artístico propositivo o corpo é o receptor; o participante é o criador da obra, num ato de criar a si mesmo, de estar em si, no outro, no coletivo. O espectador é o criador da obra através do ato. O objeto de arte, para Clark, não é mais dado ao espectador para decifrá-lo, mas passa a propor situações que elegem o corpo como lugar onde a obra se faz, e o objeto artístico torna-se um meio entre o corpo e a sensação.

As obras de Clark movem a relação do homem com sua própria constituição, com o outro, com o mundo, com sua existência, operando em seus modos de perceber o mundo, o que afeta seu modo de interagir com o tecido urbano. O espectador não é imóvel diante da obra, mas é chamado para participar ativamente; a obra revela-se dessa relação, onde o corpo é o suporte de suas proposições. Em um contexto anterior ao entrelaçamento da tecnologia de redes sociais na vida privada, a trajetória dessa artista mescla vida e arte, que se misturam, dobram, fundem para ressignificar o estar no mundo, no aqui e agora.

Nicolas Bourriaud, curador, crítico de arte e autor do livro *Estética Relacional* (1998), escrito trinta anos após Lygia Clark desenvolver seus métodos e conceitos na arte relacional, curiosamente não cita a artista como precursora, nem mesmo elege exemplos de suas obras, sugerindo que a arte relacional teria tido início nos anos 90. Em entrevista a Paula Alzugaray e Giselle Beiguelman, em 2013, para o site *select.art*<sup>A</sup>, Bourriaud, ao ser questionado se inseriria Lygia Clark na reflexão sobre a estética relacional, responde afirmativamente, explicando que tinha pouco conhecimento de seus trabalhos quando escreveu o livro, e que ela merece o título de pioneira na área. Parecenos-me, contudo, que Bourriaud descarta o nome de Lygia com o interesse em destacar-se como precursor teórico neste tema, pois Clark teve suas obras amplamente difundidas na Europa, principalmente na França, onde lecionou nos anos 1960, o que, de certo modo, se contrapõe à fala de Nicolas.

No entanto, ao olhar atentamente aos escritos de Bourriaud percebe-se que ele e Lygia abordam conceitos distintos do que é a arte relacional. Apesar de evidenciar a participação do espectador na elaboração do sentido da obra, a co-presença do espectador/obra e a esfera das relações humanas como lugar da obra de arte, é possível notar em diversos exemplos escolhidos por Bourriaud em seu livro que o espectador é convidado a uma interação limitada e que esta proximidade tem uma ação maior no trabalho do artista, do que no corpo do espectador e em sua vida. Ou seja, o espectador torna-se uma peça que se encaixa a partir de certo controle do artista, e não do movimento que surge pela imprevisibilidade da ação conjunta de uma co-criação. Assim, a proximidade do espectador me parece ser mais interessante, nestas ações, para composição da obra, e não do que pode reverberar no e do público presente como possibilidades de novas experiências do viver que co-transformam obra-artista-espectador.

Bourriaud descreve trabalhos de alguns artistas que considera como relacionais:

Angela Bulloch instala um café em que as cadeiras, depois de acolher um certo número de visitantes, acionam um trecho de música de Kraftwerk (1993); Georgina Starr, para a exposição *Restaurant* em Paris, em outubro de 1993, descreve sua angústia aos clientes solitários do restaurante (1998, p.44).

Angus Fairhurst: com o auxílio de materiais de pirataria, ele colocava duas galerias de arte em contato telefônico, cada qual achando que a outra que havia ligado, e a discussão terminava numa confusão indescritível. (1998, p.45).

Hirawa recorre a algum ofício, como quando pediu a vários videntes que previssem seu futuro, gravou as previsões e colocou num walkman, ao lado de fotos e dispositivos que evocavam o universo da vidência. Fareed Armaly, cuja instalação baseada em documentos sonoros incluía entrevistas com os inquilinos que podiam ser ouvidas num fone de ouvido (1998, p.48).

A partir destes exemplos, e outros encontrados em seu livro, percebemos tanto as propostas de Lygia, quanto as de Bourriaud, como explorações artísticas a partir do vínculo social, mas que acabam por diferenciar-se na forma da relação estabelecida com o espectador. Enquanto nos exemplos de Bourriaud uma forma é extraída do espectador, em Clark a forma se dá no e com o espectador.

Diante destes exemplos, perguntamo-nos se todo tipo de participação na obra é relacional. A resposta vem de pronto: não. Esta certamente seria a resposta dada sob a perspectiva de Lygia Clark, de quem aproximo minha prática a partir deste ponto em comum. Ao voltar os olhos sobre o trabalho de Lygia, destacamos a criação de um espectador na obra e não apenas um 'o que' a ser contemplado; a carnalidade que atravessa o objeto, não em observações e manipulações higiênicas, mas na emergência de uma experiência são os aspectos que tornam a obra o que ela é: uma relação de forças de atenção. Sob estas perspectivas retornamos aos aspectos fundamentais que interessam a esta pesquisa sobre a plataforma e seus diversos usos, como mídia e modos de reestabelecer relações e convites para encontros possíveis, na dança.

Conduzimos as definições de arte relacional à linguagem da dança indicando que para um fazer em dança relacional é necessário uma fusão entre as noções de bailarino-espectador, onde os afetos do fazer e apreciar atravessam o movimento dançante. Uma

proposição para dança relacional repensa sua forma na proximidade não necessariamente do corpo do outro, mas da presença do outro, seja um outro *on* ou *off-line* - corpo poroso que se entrelaça no outro ao criar, encontrar e dançar. Tensionamos este modo de fazer dança para o *Instagram* e perguntamos: como pensar/fazer uma dança relacional mediada neste espaço? Seria possível criar esse tipo de proximidade num ambiente em que há a predefinição das respostas? Conciliamos a aproximação da dança relacional a esta rede social por acreditar que esta configuração artística tem a potência de provocar fissuras na abordagem relacional do aplicativo, tão permeado por estímulos ao consumo através de imagens de *branding*.

Em direção a uma reflexão sobre o fazer em dança no aplicativo do *Instagram* foram elaboradas as cartas que indicam fundamentos do processo criativo de descoberta da dança relacional nesse ambiente digital. As cartas<sup>5</sup> apresentadas não são respostas do que é uma dança relacional, mas impressões e reflexões da própria organicidade da experiência; são relatos, confissões e percepções compartilhadas que, juntas, compõem um agrupamento de pensamentos de um processo de pesquisa-criação que acontece na relação. A relação aconteceu nas microperecepções<sup>6</sup> advindas de curtidas, comentários, visualizações, envio de imagens, conversas por direct e que, no mover, fazer, dançar, tecer, escrever, viver, experimentar a pragmática da inutilidade<sup>7</sup> ganhou novos vínculos - e uma dança.

A pesquisa que resulta nas cartas apresentadas a seguir surge de um levantamento sobre a estética relacional aplicada às práticas de partilha de danças no âmbito digital da plataforma do Instagram, em procedimento investigativo que incluiu a análise bibliográfica e procedimentos de criação, que incluíram encontros virtuais e que culminaram com performances presenciais, cujos conteúdos não participam da apresentação deste texto.

### **Carta I - À testemunha Fábio.**

Aperto e calor. Estas palavras se aproximam de minhas sensações quando você compartilhou sua história e imagens comigo.

Compartilhar cicatrizes não é comum, pois geralmente remetem a um momento de dor, a alguma forma de intervenção fora do comum, no corpo, que causa

estranhamento na pele, na memória, e que aos poucos incorpora-se no todo por fazer parte da experiência de viver.

Suas marcas aprofundaram esta pesquisa, sua pele remodelada deslocou movimento e me fez refletir sobre o nome dado a esta performance desenvolvida: @corpo. preexistente. Estas imagens de corpos que compartilhei no perfil tem, obviamente, uma existência anterior à imagem fotográfica e trazem consigo vestígios de um longo percurso como ser; carregam a memória do existir em suas sinuosidades. Sua pele, entre estas imagens, trouxe força de resistência e mostrou a poesia que se compõe das impressões de ações do/no mundo.

As escritas do corpo que nos acompanham geralmente não são compartilhadas em redes sociais, destoam de padrões estéticos e incomodam. No entanto, no @corpo. preexistente transgrediram o espaço e se transformaram em criação artística – convite para uma dança que pode deslocar o olhar, alterar a percepção. Quando penso na pele e em suas marcas, seja em forma de cicatriz, tamanho, textura, sinto a vibração nos vestígios de vida, que na performance revelam-se em camadas de presença.

Percebo essa realidade no além do palpável, onde a presença se condensa e destoa das reduções desencarnadas que sofremos, penso que este sentir re-situa o corpo em si e no mundo. Penso como se dá essa troca, encontro, afetação à distância, assíncrona, digital. Li suas mensagens, enviadas por sinais elétricos, que chegaram à minha tela de celular, numa plataforma da *web*... é real! Que caminho essa presença percorre? Ela se armazena e se entrega quando o outro está disponível? Que tipo de movimento é esse? Posso chamar de presença? Se não, o que é que tensiona esse espaço? Acredito que a presença, se é este mesmo o nome que se dá, transita no campo digital, lampeja e se espalha quando encontra uma fissura no olhar de alguém, na abertura de um corpo disponível que se deixa afetar. Diante de tantas perguntas e reflexões minhas, não se sinta constrangido se me achar excessiva. São estados em que me sinto provocada a criar, compor, pensar, fazer e se aproximam do que a professora, psicanalista, crítica de arte e cultura, Suely Rolnik, fala sobre o artista, que é alguém que:

consegue dar ouvidos às diferenças intensivas que vibram em seu corpo-bicho e, deixando-se tomar pela agonia de seu esperneio,

entrega-se ao festim do sacrifício. Então, como uma gigantesca couve-flor, abre-se seu corpo-ovo, de onde nascerá junto com sua obra, um outro eu, até então larvar (ROLNIK, 1996, p. 2).

Neste nosso caso, nasci junto com essa obra que não foi feita sozinha. Você foi parte desta performance; você foi a performance, que se teceu com outros também. Nessa obra-relação o comportamento de ambos os lados se entrelaçam, nessa navegação de presença da qual falo. Você conduziu parte da narrativa, definiu caminhos, e conduziu minha dança. Minha? Levo sua presença no outro eu que nasceu, na escrita de um diário, na escrita de minha dissertação, na criação de vídeo-danças numa costura de linguagens artísticas, onde um dos fios foi você.

O filósofo canadense Brian Massumi escreve que “a arte é a técnica de viver a vida – experimentando a virtualidade dela mais completamente; [...] vivendo mais intensamente” (MASSUMI, 2011, p.45) fazendo o imperceptível aparecer na percepção cotidiana. Seria viver mais intensamente o dar-se conta da própria presença e da presença do outro? Perceber as afetações? Abrir-se e colocar-se em estado poroso para não interromper o fluxo da existência?

Ampliando questões me pergunto sobre a presença física x presença digital, dicotomia que envolve algumas discussões sobre performance, pois neste contato *on-line* as ações do @corpo.preexistente reverberam com força em mim e me ocupam de forma a entender que houve ressonância da presença física na digital e vice-versa, em um fluxo só. Em leituras sobre o assunto encontrei alguns autores como RoseLee Goldenberg (1996), Erika Fischer-Lichte (2004), Richard Schechner (2006), Peggy Phelan (1993) que acreditam que a performance exige a presença física e simultânea de performers e público atribuindo à presença efêmera da obra, que desaparece assim que é criada, e às relações que surgem entre as pessoas presentes na ação, a essência da performance (AYERBE, 2017).

No entanto, o @corpo.preexistente, ao propor uma composição imagética e videodançante a partir de compartilhamento de dados por meio da conexão *wireless*, ou seja, sem a presença física palpável da performer e das pessoas que compõem a ação na plataforma, sugere que a performatividade se estende em uma ação para além da presença física. A presença é sentida e experienciada de modo digital, virtual, provocando

impressões que dialogam com os novos modos de interatividade comunicacionais – provisórias, efêmeras, digitais, estimulados pelas redes sociais e que são percebidas no corpo – presença *on-off-line*.

É por isso, Fábio, que o formato deste processo artístico no *Instagram* é fundamentado na relação/interação performer-público, eu e você, como parte ativa da performance, que transforma constantemente a própria experiência estética do @corpo.preexistente. Alinho a proposta, neste sentido, às reflexões sobre a presença na performance de pesquisadores como Amelia Jones (1997), Rebecca Schneider (2001) e Philip Auslander (1999 e 2006) que acreditam, cada um a seu modo, na permanência da performance enquanto geradora de presença por meio de sua documentação e registro, sendo possível de ser assimilada sob novas perspectivas, ampliando a concepção do fazer artístico. No @corpo.preexistente a presença é pensada não necessariamente sob o aspecto da documentação, mas na inclusão neste lugar de prolongamento da ação que ganha novos significados quando se consideram as interações digitais presentes no contexto cultural e midiaticado no qual estamos inseridos (AYERBE, 2017).

A configuração do @corpo.preexistente permite a dilatação do tempo da ação artística, e diminui distâncias entre espectadores e performer por meio da comunicação assíncrona. Nesta habitação de um tempo expandido, a efemeridade enquanto característica da performance é repensada e reformulada, sendo antes direcionada às interações que suscitam da experiência em diferentes espaços de tempo. Aconteceu assim com a gente, iniciamos uma conversa puxada pela sua frase: “*Fala o quê é ESSAS postagens... fiquei instigado... TENHO cicatrizes!!!*”, você compartilhou suas imagens e eu fui surpreendida por sua memória do acidente que lhe bordou as cicatrizes há 10 anos, um assunto, como você mesmo ressaltou, pouco compartilhado em seu dia-a-dia. Vi sua mensagem um dia depois de sua escrita, que no caminho entre web, vidro, dedos, corpo me ocupou e ecoou imediatamente; te senti.

Senti-me guardadora de memórias em nossa conversa, que se fosse audível seria feita em voz baixa, não por que ninguém poderia ouvir, mas porque é muito delicada... E sobre o acidente, percebi que ficou a força e a criação que lhe impulsionou nas artes visuais; semelhante à que me impulsionou em criações no @corpo.preexistente.

Materializei nossas trocas em dança, e dançar o que me reverberou deste encontro com você, suas imagens, memórias e conversas foi denso e leve.... Você já viu o mercúrio na temperatura ambiente? É líquido, fluido e possui uma tensão superficial forte, o que lhe confere uma película quase elástica que não se mistura facilmente com superfícies comuns; tende a ficar inteiro. Senti meu corpo num esforço em permanecer inteiro, fechado, intacto, longe do fogo que te atingiu. Minhas mãos e pés tentavam empurrar para sair de um lugar que não queriam estar, enquanto toda a pele sentia o ar gelado do dia lembrando que era outono, que o quente esfria, que o fogo apaga. É interessante perceber como ocorre o mover/pensar em confluência, sendo o movimento o que faz pensar e o pensar que faz mover conjuntamente, em uma dança conectada, inclusive a você.

Obrigada por ter se achegado, obrigada por esta dança. Você me moveu!

## **Carta II - À testemunha Raquel**

O que seria da arte sem o outro? Que sentido teria? O artista pode produzir uma obra para si, numa solitária poética existencial em que se alimenta da própria criação, ou que dirige a um outro mas não permite que a obra seja exposta; a guarda, secretamente. A arte também pode ser para o outro, quase em uma correspondência onde não há remetente, numa intencionalidade dispersa onde o fluxo da fruição se alastra em uma direção até encontrar caminhos para atravessar; também pode ser dedicada a uma pessoa específica, mas que tem sua direção espalhada quando encontra outros que a apreendem, percebem, usufruem. A obra, em todos estes casos, parte do autor e une-se a alguém (que pode ser o próprio autor), através de um circuito que a obra percorre.

Quando a obra chega, o outro a apreende e é transformado, sensibilizado e pode até ter a impressão de que aquela obra é criação sua, lhe concerne, tamanha aproximação. Essa percepção da obra ecoar dentro de si, como se fosse sua, é chama de repercussão (*retentissement*) pelo filósofo Gaston Bachelard (2008), e esta ação ignora as limitações de tempo, de espaço e de circunstância e não se reduz ao autor, mas existe multiplamente, aprofunda-se no outro que tem a impressão de que poderia e deveria criá-la, já que esta repercussão chama a um aprofundamento da própria existência (PESSANHA, 1994). Nesse caminho autor-obra-outro, em que o outro

se sente também autor, a obra aberta possui tantas assinaturas quantos forem os encontros proporcionados.

De si, do outro... Escolhi uma maneira também possível, uma arte **com**, sendo criado para e do outro, alimentando-se deste ciclo, num processo mais próximo, de co-composição, elevando a obra ao nível do relacionamento. Minha proposta no @corpo. preexistente era extrair desses encontros o próprio desdobramento da obra, seguindo o caminho gerado pelos entrelaçamentos.

Quando iniciei esta performance, Raquel, senti medo de não encontrar ninguém, nenhum **com** para tecer a obra, e essa instabilidade me envolveu nos primeiros dias. Então encontrei o trecho de um texto do escritor Mia Couto que ancorou meus pés nesse balanço:

Se há razão para temer as incertezas, haverá outras tantas razões para temer a certeza. Porque, afinal, a certeza pode excluir, pode afastar-nos da complexidade e da diversidade do mundo, pode criar uma falsa ideia de segurança e de superioridade racional e moral. [...] Amo a incerteza como amo a certeza. Mas talvez seja hoje necessário fazer um elogio faccioso a favor do que é incerto. Ao fim e ao cabo, a incerteza é um abraço que damos ao futuro. A incerteza é uma ponte entre o que somos e os outros que seremos (COUTO, 2016, p.6).

Desejando descobrir a outra que seria, e que já sou, lancei a primeira imagem da performance e esperei. Expus minha pele, meu punho, quase em um ato de coragem, querendo mostrar que estava disposta a descobrir o que viria, mesmo que nenhum encontro fosse gerado. Gerou.

Em 21 de outubro você chegou com a frase: “Olá. Seu insta é referente ao corpo de alguém ou recebe contribuições?”. *Senti um alívio*. Conversamos sobre as marcas que o corpo vai adquirindo no decorrer do tempo, se tornando história escrita do/no corpo. A vontade de questionar os padrões estéticos em um conteúdo ordinário nos conectou; foi a possibilidade de criar diferenças nos padrões do *Insta* que te impeliu a dialogar comigo?

Escolhi o termo ‘testemunha’ para designar cada pessoa que me enviou imagens para compor a performance, não no sentido de um observador passivo, mas de um presenciador que, na testificação do @corpo.preexistente assina com um pedaço de seu

próprio corpo, em imagem. Volto, então, à pergunta anterior com um novo ângulo: o que te fez ser presenciadora do @corpo.preexistente?

Deleuze escreve sobre um mistério, uma base indeterminada que aproxima as pessoas a uma amizade, sendo cada uma das pessoas aptas a entender determinado tipo de charme. Este charme é um decifrar de signos, uma percepção, uma abertura a determinadas projeções que, para Deleuze, é onde a amizade tem seu início. Penso que nessa base indeterminada posso encontrar respostas sobre a aproximação das testemunhas, como você, ao @corpo.preexistente. Seu ato de compartilhar imagens do corpo comigo, e com a performance, pode ter a atuação a partir deste charme, destes signos que enviei e que foram percebidos e assimilados por você, onde nasceu uma relação de cumplicidade. Você tem outra perspectiva?

Outras testemunhas se achegaram e, numa primeira reflexão, considerei que as testemunhas desta performance eram exclusivamente usuários do *Instagram*, como você, que compartilharam imagens comigo. De fato, testemunhas que interagiram com o @corpo.preexistente na plataforma do Insta que permite a participação aos conteúdos compartilhados apenas aos seus inscritos, sim. No entanto, no viver, fazer, refletir, dançar, ler, escrever e ter contato com referências que ampliaram minha percepção da existência, me dei conta de outras testemunhas...

Em março fui com uma amiga artista que tem sido grande colaboradora e também testemunha/parte desta dança, a um parque, na cidade de Curitiba, para conceber uma vídeo-dança para esta performance. No caminho, dentro do parque, à procura de um espaço para iniciar a dança nos deparamos com um aglomerado de casulos, presos ao tronco de uma árvore. Sentamos bem próximas à árvore para testemunhar o evento: lagartas desacelerando o ritmo, casulos aparentemente estáticos, casulos trêmulos, casulos secos com lastros de vida, casulos sendo rasgados por asas espreguiçando-se, borboletas se aquecendo. Ficamos estarecidas! Após minutos de contemplação uma borboleta desentocou, ficou algum tempo percebendo o poder de suas asas, e voou. Fiquei imaginando qual seria o caminho de seu voo....

Continuamos a procurar um espaço e percebemos que diversas árvores estavam sendo ocupadas por casulos (muitos!).



**Fig 5:** Borboletas

Fonte: Arquivos Autora

Encontramos um lugar para ficar entre estas árvores.

No nosso videodançar me dei conta de que aquelas borboletas próximas a nós eram testemunhas de nossa dança. Não sei como nos sentiam, mas nossa presença estava lá, nossa dança estava sendo afetada por aquelas formas de vida em casulos e voos; e nossa presença, de alguma forma, reverberava nelas. Quais seriam suas perspectivas? Será que levaram algo de nossa dança?

Na leveza desta constatação percebi que tudo naquele local: as árvores, a terra, os pássaros, os transeuntes, eram testemunhas, presenciadores desta performance, que vive intensamente o fluxo *on-off-line* nesta dança.

A relação das testemunhas do @corpo.preexistente, co-compositores desta obra, criou um universo de permeabilidades, num fazer que se transborda de atravessamentos de vidas. E você, Raquel, com seu tamanho grande, é existência desta performance, que é parte de mim, me permitindo existir nesta obra digital. Obrigada por estar comigo.

### Carta III - À testemunha Anabella

Queria te contar que seu pedido para que eu continuasse postando no @corpo. preexistente me fez sentir que estou em um bom caminho, Anabella. Pude saber um pouco o que você pensa sobre o perfil, sobre o corpo no *Instagram*, sobre padrões e, relendo nossa conversa, comecei a pensar sobre o que outras pessoas que tiveram contato com o perfil pensaram. Falamos-nos pelo direct do aplicativo que nos permite um diálogo mais extenso, assim como aconteceu com mais algumas pessoas que vieram conversar; mas e as pessoas que curtem as imagens e vídeos e não possuem outras manifestações em palavras, o que pensam sobre?

O que preencher um coração vazio com a cor vermelha revela da percepção de quem o coloriu? Se a performance acontecesse apenas *off-line*, curtir seria parar para ver a obra, passar os olhos rapidamente e continuar os afazeres cotidianos?

A ação de curtir foi a maior, em termos de quantidade, manifestação de interação na performance @corpo.preexistente. Passei a pensar sobre o enquadramento das respostas no Instagram que se definem, quase que em sua totalidade, em curtir, comentar, criar diálogos pelo *direct*, sendo este o menos utilizado. As expressões aos estímulos visuais são limitadas a estas ações; não há um ‘curtir com mais intensidade’, ou um ‘curtir de leve’.

Curtir pode ter várias funções conversacionais, legitimando o que é dito pelo outro, como sinal de concordância, demonstrando que determinada informação é importante, uma maneira menos comprometida de expor a face em determinadas situações (RECUERO, 2014). Você percebe essas nuances nas suas interações no *Instagram*? O que te faz curtir uma imagem, Anabella?

No @corpo.preexistente cada curtida me ocupava em imaginar o que o outro achou, sentiu, percebeu; por que curtiu? O que ressoou da imagem? Se cada curtida pudesse traduzir-se em palavras ou movimentos, quais seriam? Não consigo saber qual a entonação, intensidade e energia estão contidas no ato de curtir. As formas de manifestação no Instagram são delimitadas pela plataforma, onde os corpos digitais do aplicativo são submetidos a determinada contenção das expressões, tornando manifestações de respostas pessoais mais próximas do genérico.

Esta formatação aos corpos digitais do *Instagram*, que limita as reações e ordena expressões, me trouxe reflexões sobre mortificações do corpo, que expando ao digital, e traço paralelo com a busca pelo corpo sem órgãos. Já ouviu algo a respeito? Trata-se de um conceito forjado a partir de Antonin Artaud, ampliado pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari. A primeira imagem que pode surgir quando se lê “corpo sem órgãos” pode ser a de um corpo oco, mas não é isso; é como um corpo-ovo que está cheio de vetores de forças de intensidade e é impossível de ser fragmentado. O CsO (corpo sem órgãos) é um modo de se estabelecer no mundo intensificando a própria existência, e este corpo é uma experiência de acesso a uma realidade. As formações sociais, de modo geral, operam pelo modo do poder que rebaixam aquilo que a vida pode, e quando estamos sob este poder perdemos a capacidade da experimentação intensiva – e nossos órgãos, que são capturados por este poder funcionam como seletores da existência, deixando algumas experiências passarem e outras não, limitando aquilo que o corpo pode. Então, o CsO é este modo em que os órgãos não são inimigos, mas um todo do corpo que tem uma força composicional que transcende funcionalidades, assim, cada órgão se define por uma função na contribuição da existência do todo, aumentando a capacidade de existir.

O corpo longe daquilo que pode perde sua capacidade revolucionária, fica doente. O corpo sem órgãos procura desfazer-se da organização produtiva em que foi inserido para tornar-se produção de realidades diferente das que lhe deram. Ele odeia o adestramento (LAURO, TRINDADE).

Seria muito ousado trazer o corpo sem órgãos para a discussão sobre o ato de curtir uma imagem ou vídeo no *Instagram*? O @corpo.preexistente odeia adestramentos e decidiu fazer parte dessa plataforma para tentar produzir uma realidade diferente do que geralmente é exposto; criar sentidos, produzir intensidades, desfazer o entorpecimento da rotina. Seria o @corpo.preexistente a busca por um corpo digital sem órgãos?

Gosto de pensar que cada curtida é um toque – um toque do dedo na tela de vidro, que viaja o ciberespaço, toca meu corpo digital, encosta na minha pele, reverbera na minha carne. Em cada leve cutucão sou lembrada desta pesquisa, desta performance, dos meus afazeres, de quem sou e do que busco ser. Busco o CsO. Na movimentação do meu corpo *on-off-line* não há como o @corpo.preexistente escapar desta procura.

As restrições de respostas podem ser vistas também como possibilidade de intensificar a experiência deste fazer, que fica no aguardo do encontro, do evento, onde há constante transformação deste corpo-ovo, que está em aguardamento da relação. A contenção não necessariamente diminui a potência, mas pode ser o próprio estímulo desta, que pode criar novas disposições, novos modos de vivenciar um determinado acontecimento que, neste caso, são os vínculos possíveis na plataforma. Nessas sutilezas tento agir no @corpo.preexistente, onde a imaginação de quem (e do por que) me tocou mistura-se com afetos e percepções gerando uma nova corporalidade que transforma esta pesquisa em um conjunto dançante e sensitivo.

Penso que estes assuntos precisam ir além desta carta e pedem um encontro com chá para serem aprofundados. O que acha de marcamos?

#### **Carta IV - À testemunha Fernanda**

“Quem é você?”

Sua pergunta, Fernanda, me pede uma respiração profunda, uma pausa nas escritas e um olhar atento. Observo o perfil @corpo.preexistente e sussurro a mesma pergunta à tela de vidro.

Sinto a resposta e deixo o @corpo.preexistente lhe dizer: “sou um perfil utilizado para uma coreografia de encadeamentos de relações de uma artista da dança, que utiliza o Instagram para experienciar o fluxo *on-ff-line* de uma dança relacional.”

Não sei se essa resposta lhe é suficiente; confesso que ao lhe responder não sabia se falava sobre mim, sobre o perfil, sobre esta pesquisa-criação; percebi que todas as respostas estariam atravessadas por essas camadas de mim. Nesses reconhecimentos resolvi procurar as extremidades do perfil @corpo.preexistente, onde começa, onde termina, quais são seus lados. Sei que o início foi mergulhado em letras e algoritmos, mas quando olhei atentamente vi que já estava dançando entre árvores e borboletas. Alargou. Alarguei em um fazer digital/concreto que carrega lastros desse trânsito nas imagens, nas vídeo-danças, nas relações ali geradas.

Em sua constituição para esta pesquisa-criação o @corpo.preexistente é um receptáculo de experiências e memórias, em imagens e vídeos; é um facilitador de encontros

mediados e imediatos numa plataforma digital; é um caminho para aproximações nesse novo espaço de convívio que é o *Instagram*, bastante interpelado por ações consumistas/mercantis; é uma composição imagética e videodançante que só se desenvolve à medida em que outros usuários do *Instagram* interagem, seja curtindo, comentando, enviando imagens, visualizando; é um meio para estabelecer modestas, mas sensíveis, conexões; é um perfil criado para eu testar as possibilidades de uma dança relacional no *Instagram*, dentro de seus padrões de respostas. Isso é para mim, mas o @corpo.preexistente pode ser tantos outros “és”. O que lhe parece ser?

Naquilo que é e nos modos possíveis de participação deste perfil busquei cavar uma abertura ao que estava acontecendo ao propor este corpo digital, uma percepção expandida atenta às micropercepções das possíveis relações que (des)encadearam e delineararam a coreografia de uma dança de carne e silício. Para ampliar minhas apreensões encontrei nas definições de *inframince*, descrito por Marcel Duchamp, e no desenvolvimento desta expressão, pela filósofa processual canadense Erin Manning, a possibilidade de perceber qualidades, em determinadas ações desta pesquisa, antes suprimidas.

Para o pintor, escultor e poeta francês Marcel Duchamp (1887 – 1968) o *inframince* pode ser descrito como “o mais ínfimo dos intervalos, ou a mínima das diferenças” (DUCHAMP apud PERLOFF, 2002, p.101), mas que não pode ser precisamente definido, apenas exemplificado. Alguns de seus escritos apontam caminhos:

A quentura de um assento (que acabou de ser deixado) é *inframince*; O portão do metrô – naquele último instante em que as pessoas o atravessam / *Inframince*. Calças aveludadas – o assobio produzido no roçar das pernas ao caminhar é um *inframince* sinalizado pela sonoridade (isso não significa um *inframince* sonoro), a diferença entre o contato / da água, do / chumbo fundido, / ou de um creme e / o das paredes do / próprio container girando em volta do líquido... a diferença entre esses dois contatos é *inframince* (DUCHAMP apud PERLOFF, 2002, p. 101).

Lendo os exemplos fica mais fácil de compreender, não acha? Para Manning (2016) estes escritos de Duchamp sobre o *inframince* tentam tocar o fugidio:

A qualidade do que está entre, um intervalo que não pode ser plenamente articulado. Não é o assento que está em questão, ou mesmo a quentura no “assento (que acabou de ser deixado)”, mas

o que é deixado para trás. Não o assento, a qualidade de deixidade. Não as calças aveludadas, o roçar das pernas ao caminhar e “o assobio produzido”, mas o modo como a esfregação cria a qualidade de um assobiar. Não exatamente as substâncias na “diferença entre o contato da água, do chumbo fundido...”, mas a qualidade dessa inter-relação (MANNING, 2016, p.23).

Preciso lhe contar que quando li sobre o *inframince* senti um tipo de alegria. Sim. Senti que encontrei um vocabulário, que tensiono, para dissertar sobre esta criação em dança que se sensibiliza no *inframince* das ações do @corpo.preexistente. Percebo e assimilo o *inframince* desta dança no coreografar o corpo até encontrar a pose para a captura das imagens enviadas no perfil; o momento, o flash do celular/máquina fotográfica, da captação das imagens; as conexões elétricas e os algoritmos que, de súbito, se reorganizam para me unir a quem veio conversar comigo na plataforma; lastros de movimento dançado para captação das vídeo-danças; o movimento entre as asas das borboletas que encontrei ao dançar; a teia recém formada da aranha na árvore que me escorei quando gravei uma dança, determinados momentos de conexão entre mim e a captadora de imagens; o relampejar de memórias das pessoas que me encontraram no *Instagram*, e suas histórias que, num impulso, transformaram-se em movimento dançado; minhas digitais que momentaneamente carimbam a tela de meu celular ao demorar-me em sentir as imagens recebidas; o passar de branco a vermelho do coração do *Instagram*, que no leve apertar do dedo contra a tela recebe um “curtir”; Essas foram algumas percepções de encontros que me moveram a dançar; senti-me coreografada por um quase invisível da experiência.

O *inframince* jamais será totalmente capturado, pois reside num intervalo tênue demais, “embora ele constitua a espessa textura das relações vividas” (MANNING, 2016, p.24) e faça a experiência ser o que é. O *inframince* “carrega o fundo turbilhonado e o arrasta para dentro do intervalo da experiência vivida” (MANNING, 2016, p.24). Passei a atentar-me a este fundo, a estas possibilidades que transformam e fazem a experiência desta pesquisa. Conectei esta experiência ao *inframince* que oscila entre o que é perceptível e imperceptível, e que para Manning torna-se a proposição para uma prática da inutilidade:

Esta pode ser a primeira proposição para uma pragmática da inutilidade: quando a experiência conecta-se com o *inframine*, o que é afirmado é um outro modo de pensar o valor. Para além do valor-de-uso, não a valoração do que está dado, mas a capacidade de transvaloração passível de performar uma passagem no cerne mesmo da incompleição (*incompletion*) do processo, da indeterminação inerente do processo. Numa perspectiva nitzscheana, valor, aqui, deriva do in-act do processo mesmo de afirmação da diferença: “a criação toma o lugar do próprio conhecimento, a afirmação, o lugar de todas as negações conhecidas” (DELEUZE, 1976, p. 80). **Uma pragmática da inutilidade celebra essa fração da experiência que é afirmada não pelo que ela é, mas pelo modo como ela afeta a experiência na prática** (MANNING, 2016, p.28, grifo nosso).

Na prática, ao me ligar com o *inframine* das ações do @corpo.preexistente, percebi a ampliação das relações que vivi em curtidas, comentários e, principalmente, nas relações com quem enviou mensagens particulares com imagens ou para conversar sobre o perfil. Dessas relações, conexões, laços escrevi diários e movi-me em uma dança para a tela, que voltou ao perfil para sentir os novos vínculos possíveis. São camadas de relações, pois ao conceber videodanças conectei-me a novos *inframines* nos momentos destas criações, muito vinculados aos locais que escolhi para as gravações, geralmente em meio a natureza.

Bom, dos tantos “és” que lhe afirmei sobre quem é @corpo.preexistente, lhe asseguro que além do que já citei do perfil, que provocou esta pesquisa-criação, ele também foi um impulsionador para eu descobrir um novo modo de dançar. Uma dança relacional que se ocupa e se faz de uma pragmática da inutilidade.

Considerando a dança como um modo de compor com a vida, aproximando-se da definição de Thais Gonçalves (2011), então ela pode emergir nos mais ínfimos estados de existência, nas mais improváveis e excluídas ações de um constituir a vida. Dentro de uma perspectiva da arte relacional, que opera uma dissolução entre arte e a própria vida, é possível criar caminhos alternativos para criação em dança ao valorizar microações participativas e interativas nesses estados pequenos e/ou improváveis do ser.

Nesta dança que se ocupa e se constrói a partir de relações que podem emergir e ativar um espectador no *Instagram* encontrei, em ações menos prováveis, um dançar. Para a criação de uma dança que emerge do vínculo artista/espectador encontrei

a possibilidade de cocriação de uma dança relacional a partir de um dançar que se faz na pragmática da inutilidade de encontros mediados, apesar de mediados pela plataforma do *Instagram*. Como já citado, a pragmática da inutilidade se efetua a partir da conexão da afetação de uma experiência pela fração do ínfimo, daquilo que alterna entre o perceptível e imperceptível. Essa conexão, segundo Manning (2016), abre possibilidade da ocorrência do imperceptível no perceptível, criando o diferencial da experiência. A percepção que está na borda da perceptibilidade – onde o que nem é sentido ou levemente sentido, produz uma diferença, é mobilizado pelo *inframince*. O *inframince* sente a experiência de tal modo que nuança o fundo da ocasião e lhe permite dançar com a figura; cria as condições para enfatizar o que o sentir não sentiu e densidade ao que é mal registrado, se registrado de algum modo. Uma pragmática da inutilidade ocorre ao se estar aberto a esta transformação, pela força potencial daquilo que atravessa o acontecimento (MANNING, 2016).

Para que a pragmática da inutilidade, de fato, se efetue é necessário articular a apreensão com o *inframince* da experiência. A apreensão “é uma compreensão-em-direção-a pela qual a experiência se faz sensível” (MANNING, 2016, p.24), ou seja, é aquilo que é arrastado para a atualidade, o acontecimento, a ocasião real, como o filósofo do processo, Alfred North Whitehead define. Para cada apreensão há a apreensão negativa, que é aquilo que é eliminado da ocasião no processo de atualização; aquilo que não é atualizado no acontecimento, mas que não pode deixar de ser infundido nesse, pois possui sua participação na experiência. Ela é negativa “apenas no sentido de eliminar um certo conjunto de dados tendo em vista a consistência do primeiro plano na atualização do que vem a ser” (MANNING, 2016, p 25). A apreensão e a apreensão negativa sempre acontecem juntas e uma depende da outra, e a apreensão negativa produz uma diferença no que toma forma, e o *inframince*, apesar de sua fugacidade, torna sensível como esses dois mundos coexistem.

Na articulação da apreensão com o *inframince*, o que este torna palpável é que sempre há algo do pano de fundo (preensão negativa) que é, em algum nível, trazido para frente (preensão). O *inframince* “nuança essa ininteligibilidade no inteligível, afirma a copresença da experiência fundo-figura” (MANNING, 2016, p. 24), e atua nesse meio

entre o inatualizado e o atualizado:

[...] em que medida o inatualizado atua na passagem da força para a forma? E em que nível esse pedaço do inatualizado pode alterar os futuros vir-a-ser das formas? É justamente nesse ponto que a apreensão negativa aparece. Apesar da não inclusão dentro da atual constelação do acontecimento se tornando este ou aquele [...] O fato de a apreensão negativa possuir formas subjetivas sugere que o inatualizado também influencia a maneira como o futuro se torna sensível (MANNING, 2016, p. 25).

O *inframince* atua nesse entre, detendo possibilidades do inatualizado que agirá, em determinada medida, na tomada de forma do acontecimento. A pragmática da inutilidade se interessa nesse como o acontecimento se efetuará, a partir da instância do *inframince* daquele momento; e está aberta à transformação pela força potencial que passa pelo e no acontecimento, fazendo-o reverberar. Nessa reverberação o *inframince* é sentido (MANNING, 2016).

Com o intuito de ir além da padronização relacional que a sociedade se insere, e desejando gerar uma tensão entre o uso funcional e poético deste espaço digital emergi na elaboração de uma cocriação em dança relacional para mover-me a partir das microafetações do *inframince*, sensibilizadas pela ativação do espectador na participação da experiência do @corpo.preexistente. De tantos encontros, sigo com os lastros de uma dança que se revelou na singularidade do que aparece e desaparece, procurando abrir olhos para ver pedaços da existência próximas do inapreensível. Não há medições para saber da intensidade das relações, trocas e afetações nesta criação, mas dancei, com outros, intentando orientar essa criação para o mais-do-que de sua realização, como descreve Manning (2016) sobre o apetite pela diferença que aumenta o potencial para fazer diferença, uma vontade por aquilo que excede o dado.

O que de todas essas relações tomou forma no outro? Não sei. Espero que tenham sentido algo. O filósofo Whitehead escreve:

O sentir é inseparável da finalidade a que aspira; essa finalidade é aquele-que-sente. A sensação mira aquele-que-sente, sua causa final. As sensações são o que são para que os seus sujeitos sejam o que são (WHITEHEAD, 1978, p. 222).

Tornei-me outra como efeito de tantos sentir; tornei-me outra por uma dança que me dilatou, alargou e me fez o que sou agora. Sou uma das miras deste dançar que ativou sensibilidades e me levou a lugares de reverberações que transformaram meu entorno; o viver do hoje.

Talvez eu esteja teórica demais nesta carta, Fernanda, mas essas definições de *inframince* e pragmática da inutilidade não lhe fazem perceber a vida de outra forma? Precisava compartilhar isso com você, pois sinto uma ampliação quando penso nesses lugares entre o que efetivamente vivo, o que é o “fundo turbilhonado” de minhas experiências e como posso expandir meu viver, meu criar e dançar ao me conectar a essas frações quase imperceptíveis da existência. Você se conecta com isso?

## Referências

AGAMBEM, G. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2002.

AUSLANDER, Philip. *The Performativity of Performance Documentation*. PAJ-A Journal of Performance and Art, New York, MIT Press, v. 28, n. 3, p. 1-10, set. 2006.

AYERBE, Nerea. Documenting the ephemeral: reconsidering the idea of presence in discussions on performance. *Revista Brasileira de estudos da presença*, Porto Alegre, v. 7, n. 3, 2017. Disponível em <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca/article/view/75085/43703>> Acesso em 16 jun. 2018.

BARROS, Manoel de. *Ensaaios fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio (Org. Luciane Figueiredo). *Cartas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

COUTO, Mia. Narrativa e Incerteza. *Material Educativo 32 Bienal de São Paulo*. Disponível em <<http://materialeducativo.32bienal.org.br/>> Acesso em 16 set 2017.

DELEUZE, Gilles. *ABCdário* – entrevista concedida à Claire Parnet. Paris, 1996. Disponível em <<http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf>> Acesso em 10 mai 2018.

DELEUZE, Gilles. *A Dobra*. Leibniz e o Barraco. Campinas: Papirus, 1991.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo Performativo*. Madrid: Abada Editores, 2004a.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance – do futurismo ao presente*. 3. Ed. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2016.

GONÇALVES, Thaís. Dança-mundo: uma composição de corpos, histórias e processos educacionais. *Caderno pedagógico*, Lajeado, v. 8, n. 1, p. 7-22, 2011. Disponível em <<http://www.univates.br/revistas/index.php/cadped/article/viewFile/825/814>> Acesso em 15 out. 2018.

JONES, Amelia. Presença ‘In Absentia’: A experiência da performance como Documentação. *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 1, n. 6, set. 2013. Disponível em <[http://performatus.net/wp-content/uploads/2013/08/Performance-Documentacao-Amelia-Jones\\_Performatus.pdf](http://performatus.net/wp-content/uploads/2013/08/Performance-Documentacao-Amelia-Jones_Performatus.pdf)> Acesso em 08 jun. 2018.

MANNING, Erin. *O QUE MAIS?* Interlúdio de “Sempre mais do que um”: a dança da individualização. *Dança*, Salvador, v. 4, n. 2, p. 102-111, 2015. Disponível em <https://portalseer.ufba.br/index.php/revistadanca/article/download/15655/13193> Acesso em 01 ago. 2018.

\_\_\_\_\_. *Por uma pragmática da inutilidade, ou o valor do inframince*. São Paulo: Galáxia Online, n. 31, p. 22-40, abr. 2016. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542016126498>> Acesso em 22 set. 2018.

\_\_\_\_\_. *Relationscapes: movement, art, philosophy*. Cambridge: The MIT Press, 2009.

\_\_\_\_\_. *The go-to how to book of Anarchiving*. Montreal: The sense Lab, 2016.

MASSUMI, Brian. *Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurent Arts*. MIT Press, 2013.

PERLOFF, Marjorie. *21st-century modernism: the “new” poetics*. Oxford: WileyBlackwell, 2002.

PHELAN, Peggy. *Unmarked. Politics of Performance*. London; New York: Routledge 1993.

ROLNIK, Suely. (Org.). *Lygia Clark e o híbrido arte/clínica*. São Paulo, 1996. Disponível em: <<http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/Artecli.pdf>>. Acesso em 15 de agosto de 2018.

SCLIAR CABRAL, Bianca. *Mediações – práticas de impresvistos e a dança situada*. In: X Congresso ABRACE. Natal: 2018.

SIEDLER, Elke. *Redesenhos políticos do corpo: uma análise de modos de circulação e concepção da dança on e off-line*. 2016. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – PUC-SP, São Paulo, 2016.

WHITEHEAD, Alfred North. *Process and Reality*. New York: Free Press, 1978.

## Notas

<sup>1</sup> Mestranda em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil. [gabi.spezzatto@gmail.com](mailto:gabi.spezzatto@gmail.com). Elaborou a proposta de pesquisa sobre a dança relacional no Instagram, parte de sua investigação na Pós-Graduação em Teatro da UDESC, que deu origem a este texto.

<sup>2</sup> Doutora em Artes e Filosofia pela Concordia University (Montreal/Canadá). É professora de técnica corporais e danças no Curso de Teatro da UDESC e no programa da Pós-graduação em Artes Cênicas, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. Orientou o processo investigativo e de criação e neste artigo teceu as revisões teóricas sobre a comparação entre a teoria de Bourriaud e Clark, entrelaçadas à perspectiva de Alfred

North Whitehead, que é tema de sua pesquisa em práticas de performance e pedagogias do movimento.

<sup>3</sup> O Projeto criativo contemplou etapas consecutivas desenvolvidas a partir das imagens recebidas que culminaram com a produção de videodanças que retornariam ao perfil @corpo.preexistente por meio do compartilhamento dos conteúdos.

<sup>4</sup> Ver mais em <https://www.select.art.br/nicolas-bourriaud-para-onde-vamos/>.

<sup>5</sup> “[...] pois uma carta é sempre um pedaço da pessoa” (Clark; Oiticica, 1998, p. 25).

<sup>6</sup> Segundo Gilles Deleuze “as micropercepções, ou representantes de mundo, são essas pequenas dobras em todos os sentidos, dobras em dobras, sobre dobras, conforme dobras, um quadro de Hantai ou uma alucinação tóxica de Clérambault. São essas pequenas percepções obscuras, confusas, que compõe nossas micropercepções, nossas apercepções conscientes, claras e distintas: uma percepção consciente jamais aconteceria se ela não integrasse um conjunto infinito de pequenas percepções que desequilibram a macropercepção precedente e preparam a seguinte” (Deleuze, 1991, p. 147).

<sup>7</sup> O conceito de pragmática da inutilidade, da artista e filósofa Erin Manning, será abordado adiante.