

## **Inter-ações intersticiais: o espaço do corpo do espaço do corpo**

**Ciane Fernandes**<sup>1</sup>

O texto articula os processos de formação e criação em Performance com categorias de Espaço estabelecidas por especialidades tão diversas quanto a Análise de Movimento, a Comunicação Não-Verbal, a Física Quântica, os Estudos do Corpo, de Gênero e Pós-Coloniais. Em meio a esta pluralidade de abordagens, o Espaço da Performance é um interstício relacional entre diferenças (anatômicas, físico-energéticas, inter-pessoais, culturais, de classe, de gênero), desafiando binários e categorizações em todos os níveis e expandindo nossa consciência, percepções e possibilidades, rumo a um ‘novo mundo transnacional’ (H. Bhabha).

**Palavras-chave:** Corpo, Performance, Espaço Dinâmico, Espaço Intersticial, Espaço-tempo.

Pangu morreu dormindo, e seu corpo deu forma ao universo. Sua cabeça formou a montanha do leste, enquanto seus pés formaram a montanha do oeste. Seu torso formou a montanha do centro, seu braço esquerdo, a montanha do sul, e seu braço direito, a montanha do norte. Estas cinco montanhas sagradas definiram as quatro esquinas da terra e seu centro. [...] O cabelo de sua cabeça e suas sobrancelhas formaram os planetas e as estrelas. Seu olho esquerdo formou o sol e seu olho direito, a lua. Sua carne formou o solo da terra e seu sangue, os oceanos e rios. Seus dentes e ossos formaram pedras, minerais, e gemas. Sua respiração formou as nuvens e o vento, enquanto sua voz tornou-se o clarão e o trovão. Seu suor formou a chuva e o orvalho. Os pêlos de seu corpo formaram árvores, plantas e flores, enquanto os vermes na sua pele tornaram-se animais e peixes. [...] Enquanto a deusa-mãe Nugua deslizava ao longo do Rio Amarelo, decidiu usar a substância do leito deste rio para formar seres humanos.

(Mito chinês da criação do universo, *in* Rosenberg, 1992)

Certa vez, em uma das minhas aulas na pós-graduação em artes cênicas da UFBA, discutimos muito a partir de um conceito aparentemente simples, mas que revela diversos (pré)conceitos que afetam nossa experiência cotidiana e, conseqüentemente, a performance. A questão girou em torno do chamado ‘espaço interno’, aquele que se refere ao volume do corpo. A separação entre corpo e espaço parece um dado tão verdadeiro e inquestionável, que é difícil imaginar sua interação teórica, quanto mais prática. Ou seja, aparentemente, o espaço começa onde termina o corpo. A pele seria o

---

<sup>1</sup> Ciane Fernandes é performer, coreógrafa, e professora da Universidade Federal da Bahia, Ph.D. em Artes & Humanidades para Intérpretes das Artes Cênicas pela New York University, pesquisadora associada do Institute of Movement Studies. É autora dos livros *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro*, e *O Corpo em Movimento: O Sistema Laban/Bartenieff na Formação e Pesquisa em Artes Cênicas*. [www.cianefernandes.pro.br](http://www.cianefernandes.pro.br)

limite entre esses dois universos paralelos. Tanto que usamos expressões do tipo “estou na cadeira” ou “estou em Salvador”. Indiscutivelmente, o corpo está no espaço. Mas como aceitar que o inverso também é verdadeiro - o espaço está no corpo, e qual as implicações (infinitas) disso para nossa interação, compreensão, e atuação no mundo? E como isso interfere na formação do artista e sua contribuição? Estas são algumas questões que instigaram este texto.

Discutirei a seguir algumas das categorias de espaço utilizadas em análise de movimento, comunicação não-verbal, física quântica, estudos do corpo, estudos de gênero e estudos pós-coloniais. Estas abordagens se articulam para criar o espaço da performance como um espaçotempo intervalar, fértil em-formação e criação. as categorias apresentadas a seguir são: espaço interno, espaço dinâmico, espaço pessoal ou cinesfera, cinesfera psicológica, espaçotempo, espaço interpessoal, espaço social, novo espaço internacional, espaço intersticial, espaço do poder.

O Espaço Interno consiste no volume do corpo, e vem sendo denominado também de forma ou relacionamento, tendo sido desenvolvido por Warren Lamb (1979), discípulo de Rudolf Laban. Este espaço inclui três classificações, que vão desde o relacionamento do corpo consigo mesmo, adaptando sua forma e mudando as distâncias entre suas partes e volumes internos (forma fluida), à projeção do volume do corpo em linhas e curvas, cortando o ambiente bidimensionalmente (forma direcional linear ou arcada), até o relacionamento tridimensional do corpo com/no ambiente, simultaneamente moldando-se e sendo moldado como uma escultura em criação (forma tridimensional).

Estas fases desenvolvem-se a partir do nascimento, quando nos movemos em forma fluida, até começarmos a buscar objetos dirigindo-nos a eles (forma direcional) e a interagir tridimensionalmente, antes mesmo dos seis meses. Na vida adulta, variamos entre os três tipos, sobrepondo-os, alternando-os, etc. Às vezes, porém, um dos três predomina, o que pode caracterizar uma preferência pessoal, um personagem, uma tendência cultural e, principalmente, a maneira como nos relacionamos com o mundo num dado momento e contexto.

Contrariamente ao que poderíamos (pré) determinar, o tal espaço *interno* é sempre dinâmico e em inter-ação. Assim, passamos a perceber ‘interno’ como necessariamente relacional, ao invés de uma essência transcendente *a priori* e isolada. Além disso,

‘forma’ difere de ‘fôrma’, e passa a ser, por definição, algo também relacional e mutável, que poderíamos até renomear de *emformação*. Como nos esclarece Christine Greiner (2005: 114):

A informação não é uma coisa, mas uma relação, um modo de organização.[...] A matéria-energia vive na passagem do estado de possibilidade para o de existência, e a informação do estado de existência para o de hábito (leis de natureza diversa).

Estes três estados - possibilidade, existência e hábito (que chamarei de padrão) - se constroem, desconstroem e reconstroem constantemente na dança da matéria-energia em-formação. Isto é o que Rudolf Laban vislumbrou ao mesmo tempo que Albert Einstein, mas em contextos acadêmicos distintos. Contemporâneo de Laban, Einstein demonstrou um paradoxo fundamental: “O universo está constantemente mudando” (Barrow, 2001: 189). Não por acaso, Irmgard Bartenieff – principal discípula de Laban na criação da atual Análise Laban de Movimento (LMA) – usava sempre um broche com a frase “A mudança constante está aqui para ficar” (*in* Hackney, 1998: 16). Portanto, segundo Peggy Hackney, discípula de Bartenieff, a formação mais adequada para viver neste mundo em constante mudança é aquela que nos treina a desfrutar as relações sempre mutantes demandadas pelo movimento do corpo no/com o Espaço Dinâmico (Hackney, 1998: 17).

Sempre que leio teses e dissertações sobre Laban, reviso cuidadosamente a palavra Espaço, na maioria das vezes acrescentando o adjetivo Dinâmico. Isto porque muitas vezes enfatizamos os esforços ou a categoria expressividade de LMA, que é mais conhecida e divulgada, porém a separamos da categoria espaço. Geralmente associamos o espaço a movimentos do corpo, como ações (pular, esticar, flexionar, etc.) e organizações corporais (homólogo, contralateral, etc.), mas nos esquecemos que, para Laban e todos os seus discípulos, o espaço é *sempre* dinâmico. Ou seja, mesmo que didaticamente ensinemos pontos e percursos no espaço separadamente de qualidades dinâmicas (fluxo/energia, peso, foco e tempo), estas estão *sempre* presentes na relação entre corpo e espaço. De fato, estas qualidades dinâmicas (expressividade) são distribuídas nos percursos espaciais em diferentes intensidades, criando fraseados e ritmos mutáveis, intrínsecos e *fundamentais* à conexão corpo-espaço. Por isso, quando realizamos as escalas Laban - seqüências de percursos da matéria-energia organizados em complexas leis matemáticas de correspondência criando rastros em formas cristalinas -, sempre associamos as quatro categorias de LMA (corpo, desenvolvido por

Bartenieff; forma, por Warren Lamb; esforço ou expressividade, por Laban e F. C. Lawrence; e espaço, por Laban), mesmo que didaticamente enfatizemos apenas uma delas.

As teorias da evolução confirmam as teorias espaciais de Laban: “Não é apenas o ambiente que constrói o corpo, nem tampouco o corpo que constrói o ambiente. Ambos são ativos o tempo todo” (Greiner, 2005: 43). Este ‘ativo’, assim como ‘dinâmico’ deve ser compreendido não como atividade incessante, mas exatamente como a alternância entre movimento e repouso, em balanços e ondas:

Os balanços (ou escalas) de Laban eram baseadas harmonicamente. Cada escala é contrabalanceada no espaço e no corpo, por inversão ou transposição como opostos harmônicos de simetria perfeita. Estes promovem o uso equilibrado do corpo: abrindo à frente (com foco indireto e tempo desacelerado) é combinado com fechando para trás (com foco direto e tempo acelerado), ascendendo fechado (com peso leve e foco direto) é combinado com descendendo aberto (com peso forte e foco indireto), virando para a direita com virando para a esquerda, pulos no ar com quedas. (Preston-Dunlop, 1994: 118).

Da mesma forma, quando falamos em fluxo livre, estamos de fato nos referindo à qualidade do fluxo *tornando-se* mais livre e menos contido; o peso leve implica no peso *tornando-se* mais leve, etc. Isto é válido para todo o Sistema Laban/Bartenieff (ou LMA). Por exemplo, não enfatizamos os pontos no espaço, mas a transição, o percurso entre eles. A ênfase não é em Marcas Ósseas isoladas, mas nas Conexões Ósseas *entre* estas marcas (como cabeça-cauda/cóccix, ísquios-calcanhares, etc.). Estas linhas ósseas também são dinâmicas. Por exemplo, enquanto a cabeça ‘cai para cima’, como se fosse sugada por uma gravidade lunar, a cauda cai para baixo, crescendo no eixo vertical. Essas linhas dinâmicas criam figuras geométricas internas (triângulos e losângos verticais ou horizontais, pirâmides, etc.), conectadas a partir de espirais de estruturas orgânicas (articulações em rotação gradual, músculos profundos, tecido conjuntivo, ligamentos, etc.) numa arquitetura do corpo que se expande para o espaço com intenção espacial (vide Figura 1):

Laban percebeu o esqueleto como uma estrutura cristalina criada por numerosos (um – e multidimensional) vetores de músculos ativos em ossos particulares, espalhando tensões musculares pelos segmentos maiores e menores do esqueleto em ordenadas seqüências de tensão (Bartenieff, 1980: 103).

Assim, o corpo interage com duas qualidades fundamentais do universo quântico: constante rotação e expansão (Barrow, 2001: 187). Nestas correntes cinéticas de tensões e contra-tensões, a mobilidade corporal é compreendida como pilar da estabilidade e vice-versa; assim como a execução da recuperação, a função da expressão, e o interno do externo. Nesta linguagem *em* movimento, o binário corpo-espaco é transformado em transições infinitas no Anel de Moebius (vide Figura 2).

As neurociências e a física quântica também apontam para essa dissolução de binários:

Do jeito que nosso cérebro funciona, só conseguimos ver o que acreditamos ser possível. Os padrões de associação já existem dentro de nós através de um condicionamento. [...] Seu cérebro não sabe distinguir o que está acontecendo aqui dentro. Não existe o 'lá fora' independente do que está acontecendo aqui (Arntz et al, 2004)

A matéria dita a geometria do espaço-tempo e o espaço-tempo dita o movimento da matéria (Wheeler *in* Gleiser, 1997: 332).

Einstein descobriu dois grupos de equações matemáticas: as 'equações de campo', que calculam qualquer distribuição de matéria-energia na geometria do espaço e do tempo, e as 'equações de movimento', que demonstram como os objetos e os raios de luz se movem no espaço curvo (Barrow, 2001: 178). A presença da matéria deforma a geometria do espaço e altera o fluxo do tempo, criando rotas elípticas, parabólicas, e hiperbólicas como caminhos mais curtos (ao invés de um percurso retilíneo).

Assim, Laban propôs um sistema geométrico de conexão entre espaço e corpo que transformasse nossos padrões condicionados de associação, preparando-nos para o que os físicos e neurocientistas têm chamado de 'um novo paradoxo' ou 'novo território' de reconexão, onde a consciência de cada pessoa influencia as demais ao seu redor, as propriedades materiais e o futuro. Diferente do que se pode pensar, Laban *não* baseou suas escalas espaciais em poliedros regulares rígidos. Ele as desenvolveu a partir de 'movimentos elásticos' de manipulações topológicas (Moore, 2006: 135). Assim, as sequências circulares e dinâmicas das escalas espaciais de LMA são campos de Espaço-tempo distorcidos pela matéria.

Como o espaço dinâmico de Laban, o Espaço-tempo dos astrônomos associa espaço e tempo (energia, fluxo, ritmo) em uma terceira categoria:

Isto significa que o espaço-tempo é um conceito primário, ao invés do espaço ou do tempo separadamente ou adicionados. O bloco do espaço-tempo pode ser fatiado em uma pilha de folhas curvas em um infinito número de maneiras diferentes. [...] Eventos em cada

fatia são simultâneos mas observadores diferentes e em movimento, em cada uma delas, tem julgamentos diferentes... Esta configuração do bloco espaçotempo implica que o futuro já está aí. Em contraste, em outras ciências, o fluxo do tempo é associado ao desenrolar dos eventos, o aumento da informação, entropia e complexidade, e não há a sugestão de que o futuro está aí esperando (Barrow, 2001: 349, 350).

Por isso, em LMA, o conceito de Cinesfera de Laban tem crescido para englobar a Cinesfera Psicológica, enfatizando aspectos fundamentais para nossa motivação e intenção de movimento. Laban definiu a cinesfera como “a esfera ao redor do corpo cuja periferia pode ser alcançada através dos membros facilmente estendidos sem dar um passo além do ponto de suporte, quando de pé em uma perna... nunca deixamos nossa esfera de movimento, mas a carregamos conosco, como uma aura” (Laban, 1974: 10). Considerando o fenômeno da projeção que altera o espaçotempo, estas limitações do espaço alcançável podem crescer ou encolher de acordo com nossos campos sensoriais, com as ondas vibratórias dos ritmos internos, em um relacionamento altamente dinâmico e interativo com o espaço geral e todas as pessoas e objetos em nossa zona de consciência (Groff, 1989).

Estes aspectos de relação e interação da consciência com o meio são trabalhados em todas as escalas espaciais de Laban, mas em especial nas escalas do icosaedro. Para Laban, esta forma cristalina é a que melhor se adapta às proporções humanas, aproximando-se daquela esfera espacial dinâmica ao redor do corpo. As escalas A e B desta forma cristalina receberam o enfoque de Laban no treinamento de seus dançarinos, o que permanece e vem sendo aprimorado até a atualidade. Estas escalas são organizadas segundo a Lei da Tensão Faltante, ou seja, tendemos a nos recuperar de um plano indo para outro cujo eixo principal faltava no anterior. Como todo plano é composto de dois vetores, ele necessariamente gira ao redor de seu eixo faltante. Ao irmos para o plano cujo eixo principal é o faltante no atual, criamos percursos contrastantes, em balanços e ondas que desafiam nossos condicionamentos cotidianos. Assim, nas escalas A e B, vamos do plano horizontal (que gira ao redor de seu eixo faltante, o vertical) para o plano vertical (ao redor do eixo sagital) para o plano sagital (ao redor do eixo horizontal) de volta ao plano horizontal, etc., até completarmos os doze pontos. Não por coincidência, esta é exatamente a ordem que desenvolvemos na infância através de reflexos primários e padrões neurologicos basicos (vide Figura 3).

Ao analisarmos estas escalas A e B dentro dos padrões da escala dodecafônica (doze tons musicais), observamos que seus intervalos correspondem à quinta musical na proporção 2:3, ou seja, 0,666..., em uma aproximação da seção áurea (0,618...):

O poder do segmento áureo de criar harmonia advém de sua capacidade única de unir as diferentes partes de um todo, de tal forma que cada uma continua mantendo sua identidade, ao mesmo tempo que se integra ao padrão maior de um só todo. A razão da seção áurea é um número irracional e infinito, do qual apenas se pode conseguir uma aproximação... Ao descobrir isso, os pitagóricos encheram-se de admiração: sentiram o poder secreto de uma Ordem Cósmica. [...] Números irracionais não são desarrazoados; eles apenas estão *além* da razão, ou seja, escapam ao alcance dos números inteiros. São infinitos e intangíveis. Em padrões de crescimento orgânico, a razão irracional  $\Phi$  da seção áurea revela que existe de fato um lado intangível e infinito em nosso mundo [concreto] (Doczi, 1981: 13, 5).

De fato, a partir de projeções em desenho geométrico, *todas* as formas cristalinas utilizadas na harmonia espacial de LMA – os poliedros regulares - crescem infinita e simultaneamente *para dentro e para fora*, a partir do icosaedro (vide Figura 4).

Indo para dentro de nós mesmos, encontramos células tão arredondadas quanto um icosaedro. E o que determina a função de cada célula no corpo humano não é seu local absoluto, como aprendemos nas aulas de anatomia. A especialização de cada célula é dada a partir de sua posição em *relação* às outras na mesma região ou tecido, bem como ao todo do corpo. Isto é o que Robert Lawlor chama de “consciência espacial a nível celular”: uma arquitetura da existência corporal determinada por um mundo invisível, imaterial, em uma geometria inata da vida (1982: 4, 5).

O Espaço Dinâmico e a harmonia espacial em LMA vinculam-se ao invisível *contido no* visível, ou seja, a espiritualidade na matéria física, devolvendo o poder mágico ao corpo - retirado após a Idade Média com Descartes e seu ‘corpo-máquina’. Não é ao acaso que, a partir do trabalho desenvolvido por Bartenieff, todas as escalas espaciais são realizadas a partir do cóccix (ponto central de intersecção de todas as formas cristalinas). Este é chamado de ‘cauda’ em LMA para lembrar-nos de que não se trata de um osso atrofiado, mas sim da principal amostra de toda a história evolutiva do que somos hoje. E esta memória animal em constante construção, desconstrução e reconstrução é justamente a base do *sacrum* ou ‘osso sagrado’.

Esta compreensão da espiritualidade obtida através da matéria-energia em percursos no Espaço Dinâmico pode ser vista, antes de mais nada, nas práticas corporais associadas ao taoísmo. Nesta tradição espiritual, busca-se o aperfeiçoamento de um

‘corpo cristalino’ ou ‘corpo de diamante’. Este baseia-se na absorção e adequada distribuição do Chi, força elementar vital e invisível (Olsen, 1989: 52), que em LMA chamamos de energia e fluxo, organizados em flutuações (Kestenberg, 1977), fraseados ou ritmos. Num plano subatômico, toda matéria é composta desta energia vibratória que ondula em ritmos às vezes imprevisíveis.

Muito além dos binários corpo-espaco, físico-espíritual, visível-invisível, a física quântica tem demonstrado que, para nossa surpresa, as partículas que constituem a matéria aparecem e desaparecem o tempo todo, indo para universos alternativos:

Na verdade, a maior parte do universo está vazia. Gostamos de imaginar o espaço vazio e a matéria sólida. Mas na verdade não tem nada na matéria, ela não possui substância. [...] Até o núcleo que pensávamos ser tão denso aparece e desaparece assim como os elétrons. A coisa mais sólida que existe nessa matéria desprovida de substância é um pensamento, um bit de informação concentrada. [...] os átomos não são objetos, são tendências. Ao invés de pensar em objetos, você deve pensar em possibilidades (Arntz et al, 2004).

Então não foi a partir do advento dos celulares e da internet que o espaço tornou-se dinâmico e virtual, respectivamente.

Mas, como salientou Sílvia Davini no IV Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (UNI-RIO, 2006), um espaço vazio é um lugar propício para algum poder dominante se instalar. Por isso, a teoria quântica e a harmonia espacial devem ser compreendidas como forças de interação, mais do que propriamente ‘espaços vazios’. Assim, o trabalho de corpo do performer deve incluir uma variedade de exercícios, desde formas geométricas à convivência imprevisível em espaços públicos, num espaço dinâmico de relações inter-pessoais.

Esta associação de diferentes aspectos na formação do performer pode ser visto também no butô japonês. Para Kazuo Ohno, o processo de trabalho do corpo deve começar no nível energético divino, através da meditação, e se expandir para os outros quatro níveis. Ele dividiu o corpo em cinco musculaturas, indo do (1) corpo físico ao (2) interior do corpo ao (3) aspecto emocional, psíquico, vibratório, mental, sensível e mediúnico, passando pela (4) essencial ou divina, e chegando no (5) ambiente, na sociedade, na troca (Pia, 1992). Mesmo neste último nível, que Ohno chama de ‘corpo dramático’, o meio é compreendido como em interação constante com o espaço interno:

A platéia é a quinta musculatura do ator. É comum ver atores em cena ‘fazendo força’ para prender a atenção, na ilusão de que a platéia é algo fora dele. [...] A 5ª musculatura fala de sincronia, comunicação, do outro, aquilo que está fora de nós, mas passa a ser um desmembramento nosso quando existe o elo da comunicação. [...] O chão que pisamos é



nossa quinta musculatura, assim como a roupa que vestimos. Outra pessoa passa a ser parte de nós quando existe uma troca entre dois 'Eus' que se afinam e reconhecem no outro os mesmos sentimentos que existem no próprio 'Eu' (PIA, 17).

O uso social do espaço foi estruturado na proxêmica em distância íntima, distância pessoal, distância social e distância pública, de acordo com construções conscientes ou inconscientes de interação (Hall, 1977). Na proxêmica, certas relações sociais e de gênero altamente codificadas e hierárquicas podem ser observadas pela distribuição dos espaços, seus objetos, quantidade de pessoas, etc. Em LMA, este Espaço Interpessoal refere-se a distâncias e orientações variáveis entre as pessoas, dentro de um Espaço Social que estabelece relações de poder. No espaço dinâmico, estas relações de poder podem ser reforçadas ou transformadas, através de processos de desafinidade e separação ou afinação e troca, respectivamente. Estas duas modalidades, denominadas 'de defesa' e 'de aprendizagem', respectivamente, nem sempre são facilmente identificáveis e/ou distinguíveis no cotidiano.

A partir de seu volume interno (forma fluida) e da intenção espacial espalhada pelas diferentes marcas ósseas, o corpo projeta uma atitude corporal com tensões espaciais bem específicas, mesmo que esteja em (aparente) repouso. Por exemplo, uma pessoa pode sentar-se num lugar no ônibus de inúmeras maneiras. Quem nunca experimentou ter que adequar (apertar) sua cinesfera a de um vizinho 'espaçoso' (largo) com ênfase no eixo horizontal, quer seja num ônibus, num avião ou mesmo num sofá de sala de espera? E que tal aquele colega com ênfase no plano horizontal e peso leve com quem dividimos o escritório, e que consegue espalhar suas coisas por toda parte, dominando de maneira aparentemente suave (leve) todo o espaço disponível? Por isso, como parte do trabalho corporal em LMA, frequentamos espaços públicos, perambulamos por ruas, ônibus e mercados, às vezes simplesmente como transeuntes e observadores-participativos; outras vezes como atores-dançarinos, executando estruturas abertas de movimento, provocando, observando e interagindo com reações diversas.

Este caminhar e(sté)tico está nas origens da humanidade, na separação entre agricultores latifundiários e pastores nômades, gerando duas percepções do espaço e do tempo. Os primeiros tornaram-se os moradores da cidade e 'arquitetos' do mundo, enquanto os nômades, habitantes dos desertos e espaços vazios, os 'anarquitos', responsáveis pela transformação da paisagem (Careri, 2003: 29). Os primeiros

representam o *homo faber*, aquele que se apropria da natureza para construir um novo universo artificial, e os nômades representam o *homo ludens*, que usa o lúdico para construir relações efêmeras entre a natureza e a vida. Este dualismo é cada vez mais diluído na história da humanidade, com êxodos obrigatórios de todos os tipos, como o do tráfico de escravos, e todas as migrações resultantes de guerras e colonizações. Praticar o caminhar e(st)ético nos espaços urbanos de hoje é um ato político que lida e transforma nossa história e a da arte:

A atividade de andar através da paisagem com o fim de controlar o pasto dará lugar ao primeiro mapeamento do espaço e, também, àquela atribuição dos valores simbólicos e estéticos do território que levaram ao nascimento da arquitetura da paisagem. Portanto, ao ato de andar vão associados, desde sua origem, tanto a criação artística como uma certa rejeição ao trabalho, e portanto à *obra*, que mais tarde seria desenvolvido com os dadaístas e surrealistas parisienses; uma espécie de pereza lúdico-contemplativa que está na base da *flânerie* antiartística que cruza todo o século XX (Careri, 33).

Isto é o que podemos verificar, por exemplo, no *workshop* de Bia Medeiros na Escola de Belas Artes da UFBA em 2005, que gerou a vídeo-performance *De como com quatro elementos ...* Enquanto caminhavam despreziosamente pela praça do Campo Grande, no centro de Salvador, os participantes do *workshop* realizavam uma série de atividades imprevisíveis e estranhas (como de repente sorrir mostrando um espelho dentro da boca que refletia o pedestre), em inter-ações com o público, registradas e recriadas pela linguagem do vídeo. Como numa cidade amniótica, estas intervenções conectam *homo faber* e *homo ludens*, tecnologia e corporeidade, demonstrando que todo espaço é relacional, contraditório e dinâmico; inclusive e principalmente o espaço interior e o do fazer artístico.

Esta inter-ação performática entre pessoal e social transforma limitações e necessidades intrínsecas à condição humana, e contamina suas formas de registro e descrição (como um vídeo documental ou um texto analítico). Assim, o vídeo deixa de ser um registro fiel para ser outra performance. Da mesma forma, na *escrita performativa*, as palavras *são* ação, ao invés de refletirem sobre a ação (Austin, 1975). Por mais que eu me esforce em ser '*inclusiva*' – o que por si só já significa que há muita coisa excluída – este texto sempre reflete meu espaço pessoal, minha perspectiva limitada num aspecto unilateral. Estamos sempre inseridos naquilo que produzimos, portanto é melhor não ignorarmos esse fato e, pelo contrário, refletirmos criticamente a respeito dessa inclusão obrigatória e certamente tendenciosa.

As questões de interação no espaço social abrangem também aquelas de aproximação, sedução, repulsa, etc., através de condutas pré-determinadas de cultura, classe, raça, gênero, que devemos seguir segundo (desta vez) *nossa* própria categoria. Como sugere Harold Garfinkel (*in* Thomas, 2003: 32), comportamentos de gênero são aprendidos, negociados e produzidos no contexto cultural, mas o corpo e a sexualidade não são entidades naturais e fixas, e sim inacabadas e instáveis. Após considerarmos tantas categorias de espaço, lembremo-nos da inadequação de nossas próprias limitações, e do papel fundamental do performer em nos reconectar com aquele espaço transitório composto de possibilidades infinitas. E isto é possível através dos *entre-lugares*: espaços fronteirços, multiculturais e nômades, que Homi Bhabha (2005) chamou de Espaço Intersticial, a partir de sua crítica ao Novo Espaço Internacional de Fredric Jameson (1991).

O Novo Espaço Internacional denota o dilema do sujeito descentrado e fragmentado entre realidades radicalmente descontínuas, demarcadas por espaços da vida privada burguesa, o descentramento do capital global, a crise do internacionalismo socialista, e a dificuldade em coordenar ações políticas locais com as nacionais e internacionais. Para Bhabha, este espaço traçado por Jameson implica numa incapacidade de ultrapassar o binômio interior-exterior, e uma ansiedade em sobrepor o local e o global quando, de fato, é justamente no espaço intervalar das diferentes temporalidades nacional e global que se abre um terceiro espaço, rico em tensões fronteirças, capazes de expandir nossos sentidos rumo a um ‘novo mundo transnacional’ (Bhabha, 2005: 300):

O que deve ser mapeado como um novo espaço internacional de realidades históricas descontínuas é, na verdade, o problema de significar as passagens intersticiais e os processos de diferença cultural que estão inscritos no ‘entre-lugar’, na dissolução temporal que tece o texto ‘global’. É, ironicamente, o momento, ou mesmo o movimento, desintegrador, da enunciação – aquela disjunção repentina do presente – que torna possível a expressão do alcance global da cultura. E, paradoxalmente, é apenas através de uma estrutura de cisão e deslocamento (do eu) [...] que a arquitetura do novo sujeito histórico emerge nos próprios limites da representação.

O que está em questão é a natureza performativa das identidades diferenciais: a regulação e negociação daqueles espaços que estão continuamente, *contingencialmente*, se abrindo, retrazando as fronteiras, expondo os limites de qualquer alegação de um signo singular ou autônomo de diferença – seja ele classe, gênero ou raça. Tais atribuições de diferenças sociais – onde a diferença não é nem o Um nem o Outro, mas *algo além, intervalar* – encontram sua agência em uma forma de um ‘futuro’ em que o passado não é originário, em que o presente não é simplesmente transitório. Trata-se [...] de um futuro intersticial, que emerge no entre-meio entre as exigências do passado e as necessidades do presente (Bhabha, 2005: 298, 301).

O Espaço Intercultural proposto por Bhabha, assim como o bloco do espaçotempo quântico e o espaço dinâmico de Laban, inclui a quarta dimensão (tempo), e enfatiza o intervalo entre diferenças como potencialidade criativa, um espaço do devir (Gleiser, 1997: 372). Sob esta perspectiva, o Espaço da Performance é, ao mesmo tempo, formação e criação, cotidiano e arte; um estado de transição onde o artista re-dança sua auto-etnografia cultural enquanto identidade itinerante, contrastante e desafiadora. Esta auto-etnografia implica na constante des-identificação do performer com corpos culturais vinculados ou não a uma experiência familiar ou social, mas descobertos e reinventados por afinidade ou atração justamente pela diferença. Incorporar estas diferenças significa devolver-lhes o poder, questionando relações de desigualdade e incomodando inclusive a nós mesmos.

Então não é de surpreender que a performance tenha encontrado terreno fértil no cerrado brasileiro. Apesar de inicialmente construído como ‘lugar absoluto’, transformou-se gradualmente no supra-sumo do *entre-lugar*. Brasília é o espaço intervalar entre os ‘centros’ São Paulo e Rio de Janeiro, a Europa brasileira (sul), o ‘Brasil tradicional’ ou ‘de verdade’ (nordeste), e a ‘salvação do futuro do planeta’ (o norte). Ou seja, Brasília é a representação mais fiel de um país que é um hiato por excelência: não pertencemos ao ocidente (europeu e norte-americano) e suas tradições de dominação desde o império greco-romano, nem ao tradicional e emergente oriente (com suas eminentes potências China e Índia). Então a civilização começou no Egito, ou na Suméria, ou na Grécia? Nosso excesso de história cultural de mais de 30.000 anos paira no *entre-espaço* do pitoresco, marginal e folclórico, em meio a nosso recalque modernista de primeiro mundo, e a nacionalização estereotipada de símbolos étnicos.

Brasília foi cinicamente construída ao longo da linha do horizonte, já que é a representação literalmente clara do não-horizontalismo. Seu dualismo urbano divide, separa e privilegia um centro fortalecido, de vagas delimitadas e difícil acesso, sobre uma periferia heterogênea e excluída. O que impera no vasto espaço horizontal do centro não é a presença de prédios ou de pessoas. Pelo contrário, é o vazio entre eles, como ‘uma prisão ao ar livre’, numa espécie de Império do Espaço: “Brasília é [...] tão artificial como devia ter sido o mundo quando foi criado. [...] Em qualquer lugar onde se está de pé, criança pode cair, e para fora do mundo. [...] Se tirassem meu retrato em

pé em Brasília, quando revelassem a fotografia só sairia a paisagem. [...] A alma aqui não faz sombra no chão” (Lispector, 1994: 67 - 69).

Este Espaço do Poder é o cenário ideal para uma síndrome que Siebens chamou de ‘nova arte’ (2000: 225): a notícia exposta nos ‘museus’ da mídia, invadindo e determinando nossa realidade cotidiana. Diferente dos clichês e expectativas, a performance tipicamente brasileira não é a do futebol, nem a da mulata do carnaval, mas a de manipulações de poderes políticos e suas representações midiáticas. Isto somado à cultura de massa que supostamente satisfaz a maioria da população excluída com prazeres fáceis que perpetuam a imagem estereotipada do corpo jovem e saudável:

A massa excluída é uma sociedade sem classes – não se divide em pobres e ricos, em proletários e capitalistas. A *mass media* iguala a todos, nivela por baixo, a indústria cultural oferece produtos sedutores que dão prazer e não demandam disciplina, consciência, controle, senso de realidade, enfim (Azevedo *in* Gouveia 2005: 111 e 112).

Simultânea e contrastantemente, como é característico da performance, vimos brotar em Brasília nas últimas décadas trabalhos como os dos Corpos Informáticos (Bia Medeiros), Tubo de Ensaio (Magno Assis), além dos de José Eduardo Garcia de Moraes, Fernando Villar, João Gabriel (TRANSE), Eliana Carneiro, Simone Reis, Rita Gusmão, Alice Stefânia, Tânia Fraga (com Maida Withers), e tantos outros, até mesmo eu, que iniciei minha experiência performática no Instituto de Artes da UnB no final dos anos de 1980. Como as invasões que se alastram pelos espaços vazios de Brasília da noite para o dia, artistas performáticos têm transformado aquele Império do Espaço num Império do Espaço do Corpo, numa atitude intersticial e política. Seus trabalhos demonstram que hoje até mesmo a mídia e as ‘novas’ tecnologias já são uma tradição. Inclusive porque tradições não são resgatadas intactas de um passado ideal. Pelo contrário, estão em constante trans-formação, e só passam a existir e a adquirir significados quando recontextualizadas neste futuro intersticial que já existe no Espaço-tempo. Assim como o espaço, as tradições implicam em poder e são sempre dinâmicas; daí nossa oportunidade pós-colonial e quântica.

Inundando a secura científica com a umidade intersticial que constitui e define nossos corpos e o planeta-água, artistas performáticos vem conectando camadas, desníveis e distâncias. Neste contexto de tendências e possibilidades em *per-mutações* (Medeiros, 2005: 10), comportamentos e técnicas corporais tradicionais diversas são compreendidas como atuais, desestabilizando nossos condicionamentos limitantes,

estereotipados e supostamente contemporâneos (no sentido de atual ou recente). Assim, culturas tradicionais de localidades diversas são congruentes com técnicas que enfocam a fragmentação e a multiplicidade, como as coreografias de Meg Stuart (Fernandes e Moura, 2004) e a telepresença das intervenções de Orlan, respectivamente. É no intervalo entre as tradições *na* contemporaneidade (e não entre tradições *e* contemporaneidade) que o corpo performático se transforma em diferenças, multiplicando *ad infinitum* nossas ‘impressões estéticas’ – aquilo que, para Gurdieff (*in* Olsen, 1989: 40) consiste na maior fonte de manutenção da vida.

### Referências Bibliográficas

- ARNTZ, William; CHASSE, Betsy; VICENTE, Mark. *What the bleep do we know*. Roteiro do filme, 2004.
- AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1975.
- BARTENIEFF, Irmgard. *Body movement. Coping with the Environment*. Langhorne: Gordon & Breach Science Publishers, 1980.
- BARROW, John D. *The book of nothing*. Londres: Vintage, 2001.
- BHABHA, K. Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: el andar como practica estetica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- COHEN, Bonnie Bainbridge. *Sensing, Feeling and action. The experiential anatomy of body-mind centering*. Northampton: Contact Editions, 1992.
- DOCZI, Gyorgy. *O poder dos limites: harmonias e proporções na natureza, Arte e Arquitetura*. São Paulo: Mercuryo, 1981.
- DOWD, Irene. *Taking Root to Fly: Articles on functional anatomy*. New York: Contact Editions, 1998.
- FERNANDES, Ciane e MOURA, Rogério. Des-construindo corpos, casas e cenas: *Visitors only*, de Meg Stuart. In: Revista digital *Art&*, ano II, número 01 (abril de 2004). <http://www.revista.art.br>.
- GLEISER, Marcelo. *A dança do universo: dos mitos de criação ao Big-Bang*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005.
- GOUVEIA, Maria Alice Machado. Democratização da cultura. In: *Tenso equilíbrio na dança da sociedade*. Carmute Campello, org. São Paulo: SESC, 2005, 98-113.
- GROFF, Ed. Apostila. Laban intensive certification program, University of Washington, Seattle, 1989.
- JAMESON, Fredric. *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.

- KESTENBERG, Judith S. *The role of movement patterns in development. Vol. I.* New York: Dance Notation Bureau, 1977.
- HACKNEY, Peggy. *Making connections: total body integration through bartenieff fundamentals.* Amsterdam: Gordon and Breach, 1998.
- HALL, Edward T. *A dimensão oculta.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- LABAN, Rudolf e LAWRENCE, F. C. *Effort. Economy of human movement.* Estover, Plymouth: Macdonald & Evans, 1974.
- LABAN, Rudolf. *The language of movement. A guidebook to choreutics.* Lisa Ullmann, ed. Boston: Plays Inc., 1976.
- LABAN, Rudolf. *A vision of dynamic space.* Londres: Laban Archives & The Falmer Press, 1984.
- LAMB, W. e WATSON, E. *Body Code: The meaning in movement.* Londres: Routledge and Kegan Paul, 1979.
- LAWLOR, Robert. *Sacred Geometry: Philosophy and practice.* Londres: Thames & Hudson, 1982.
- LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer.* São Paulo: Siciliano, 1994.
- MEDEIROS, Maria Beatriz. Arte & Conhecimento. In: *ReVISta*, ano 4, n.4 (setembro 2005), 8-12.
- MOORE, Carol-Lynne. 'Pattern and the Manipulation of Form: Laban's Choreutic Theory as a Design Source for Dance'. In: *Laban & Performing Arts.* Bratislávia: Bratislava in Movement Association, 2006, 135-138.
- OLSEN, Mark. *As máscaras mutáveis do Buda Dourado: Ensaio sobre a dimensão espiritual da interpretação teatral.* São Paulo: Perspectiva, 1989.
- PIA, Maria. 'O Tao do Corpo'. In: *Cadernos de teatro*, n.131 (4º triênio de 1992), 14-18.
- PRESTON-DUNLOP, Valerie. 'Laban, Schoenberg, Kandinsky, 1899-1938'. In: *Traces of dance: drawings and notations of choreographers.* Laurence Louppe, ed. Paris: Editions Dis Voir, 1994, 110-131.
- ROSENBERG, Donna. *World Mythology.* Lincolnwood: National Textbook, 1992.
- SIEBENS, Tobin, ed. *The body aesthetic: From fine art to body modification.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000.
- THOMAS, Hellen. *The body, dance and cultural theory.* New York: Palgrave MacMillan, 2003.

### **Legendas das Figuras**

**Figura 1.** Exemplos de Conexões Ósseas criando a arquitetura do corpo (DOWD, 1998).

**Figura 2.** A relação entre Corpo e Espaço Dinâmico nas Escalas de Laban, com rastros de movimento infinito ou Anel de Moebius (LABAN, 1984).

**Figura 3.** O desenvolvimento da relação entre corpo e espaço a partir dos Reflexos Primários e dos Padrões Neurológicos Básicos na primeira infância (COHEN, 1992).

**Figura 4.** Projeção infinita dos poliedros regulares para dentro e para fora do icosaedro (LAWLOR, 1982).