

Podemos existir de outra forma: o espetáculo *Protocolo Elefante* do Grupo Cena 11 como materialização de outro modo de existência

Paloma Bianchi
Coletivo Mapas e Hipertextos

RESUMO

Em tempos sombrios como os de hoje a arte ganha relevância particular por sua capacidade de materializar realidades divergentes das existentes no aqui e agora do mundo. Este artigo discute o espetáculo *Protocolo Elefante* do Grupo Cena 11 Companhia de dança e tenta reconhecer como o trabalho revela outros modos de existências, e outras formas de relação entre um e outro, que tanto informam a realidade sob a qual vivemos, quanto expandem nossa capacidade de imaginar e de fabular outros mundos. Neste estudo, a arte é compreendida como recurso de insurgência política.

Palavras-chave: Dança contemporânea. Processo de criação. Política. Alteridade. Heteronomia.

Por que continuar? foi o questionamento escolhido pelo Grupo Cena 11 para a investigação denominada Protocolo Elefante, iniciada no final de 2014. Ao partir do mito dos cemitérios de elefantes, em que o elefante mais velho se isola de sua manada para morrer, o projeto Protocolo Elefante investiga a ideia de isolamento, separação e morte. A pesquisa contou com cinco etapas diferentes realizadas ao longo de dois anos: Autorretrato, Espelho, Êxodo/Solilóquio, Reencontro, Residência/Criação.

Autorretrato e Espelho buscaram uma reflexão sobre o que a companhia é para si mesma e para os outros. Em Autorretrato, os integrantes, ao longo de quatro meses, elaboraram uma autorreferência sobre o que é o Cena 11 e o que os faz permanecer juntos. Ao longo de dez dias de convívio com três artistas – Wagner Schwartz¹, Michelle Moura² e Eduardo Fukushima³ –, a etapa Espelho tentou revelar o que é o Cena 11 por meio do olhar do outro.

¹ Performer e coreógrafo brasileiro.

² Michelle Moura é performer, bailarina, coreógrafa brasileira.

³ Fukushima é bailarino e coreógrafo brasileiro.

Em Solilóquio, cada integrante escolheu um lugar do mundo para se isolar por quinze dias, com o intuito de provocar uma instabilidade naquilo que os identifica para revelar os vestígios do que é existir como grupo e em grupo. Reencontro foi uma experiência de convergência no retor do Solilóquio, em que os artistas se reencontraram no palco do teatro Pedro Ivo, na cidade de Florianópolis, sem nenhuma ideia preconcebida do que poderia acontecer. A Residência/Criação foi a etapa de criação cujo objetivo era congrega as mudanças emergentes do Solilóquio em uma experiência coletiva para a construção do espetáculo homônimo.

Embora Por que continuar? seja uma das questões subjacentes presentes ao longo dos mais de vinte anos de pesquisa do grupo, o projeto Protocolo Elefante dá relevo ao questionamento ao colocá-lo em protagonismo tanto como pretexto, quanto como campo de investigação. A pergunta evidencia a situação das políticas culturais catarinense⁴ e brasileira⁵, assim como problematiza os modos de existência da própria companhia. Diferentemente da maioria das grandes companhias de dança nacionais e internacionais, cuja subsistência e manutenção é garantida através da venda de suas obras que se mantém em repertório por muitos anos⁶, o Cena 11 se caracteriza como grupo de pesquisa continuada em dança contemporânea, em que a própria ideia de criação de repertório contradiz o que pode ser definido como uma prática de pesquisa que se transforma e evolui ao longo dos anos. Para o grupo, refazer uma obra é uma espécie de contradição ética em relação aos caminhos emergentes de uma investigação continuada regular.

Esse modo de atuar entra em confronto com as modalidades de subsídios culturais no Brasil, onde praticamente inexitem⁷ práticas de políticas culturais que invistam na manutenção de companhias de dança ou de teatro. O diretor da companhia, Alejandro Ahmed (2018), afirma que a perda do patrocínio da Petrobrás em 2013 revelou a mentalidade conservadora que vinha se construindo ao longo da última década em relação à arte, na qual o tipo de pesquisa do Cena 11 está fadado à extinção:

Isso influencia num lugar onde tu não tem perspectiva profissional, não tem respeito artístico pelo que tu faz no contexto que deveria ou poderia ter: o Estado (de Santa Catarina) ou o país. A questão começa a surgir desse lugar, essa pergunta se faz

⁴ O único prêmio estadual de incentivo a cultura é o *Prêmio Elisabete Anderle de Apoio às Artes e à Cultura do Estado de Santa Catarina*. O prêmio foi criado em 2009 e deveria ocorrer anualmente. O que nunca aconteceu, desde 2009 foram apenas cinco edições: 2009, 2013, 2014, 2017, 2019.

⁵ Ainda durante o governo da presidenta Dilma Rousseff, começou a ocorrer o desmonte dos editais de cultura. Em relação aos editais de dança, 2015 foi o último ano que Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna se realizou.

⁶ No Brasil, Quasar (hoje extinta devido a falta de aporte financeiro), Corpo, Lia Rodrigues (também extinta em razão de falta de aporte financeiro), Débora Colker, Focus, dentre outras companhias de dança, trabalham a partir de repertório. Rosas, Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, a Última Vez, Cia Maguy Marin são algumas dentre muitas companhias internacionais de dança contemporânea que operam a partir de repertório.

⁷ A Petrobrás era uma das poucas empresas que mantinham um patrocínio razoavelmente consistente em relação às artes, patrocinando diretamente o Grupo Corpo e a Débora Colker Cia de Dança e abrindo editais bienais de manutenção de companhias. Os editais culturais que desde 2001 eram realizados pela Petrobrás chegaram a distribuir R\$ 288 milhões em 2006, durante o governo Lula, caindo para R\$ 65 milhões em 2017, já no governo Temer.

clara porque parece que não há interesse em nossa existência no mundo. Mas aí você pergunta: que mundo é esse que não tem interesse? Há um mundo que realmente nos leva à extinção. Tem que pensar: Eu continuo por teimosia? Por que escolhi dançar dessa maneira? [...] Para que a arte serve? Essas as perguntas básicas do artista. Essa a pergunta que se faz quando fazemos 20 anos de companhia. Em 2013 fazemos 20 anos e a Cia. perde seu patrocínio estrutural. [...] Ou seja, o que a gente começa a ver é uma perspectiva de total falta de continuidade daquilo que a gente conquistou até então. Ao mesmo tempo você fica melancólico com aquela situação, você vê o valor das questões, onde a gente chegou com o Carta (de amor ao inimigo) em termos de pesquisa, de continuidade. A gente concluiu, é uma tese que a gente apresentou, está lá, está vivo, não vale mais. Você tem que começar de novo [...]. A pergunta do porquê surge também para a gente se renovar esteticamente de uma alguma maneira nesse sentido.

Estar fadado à extinção. Existem dois principais motivos de extinção, um ocorre como consequência da seleção natural e de eventos de grandes proporções, o outro decorre da ação predatória. Parece que a extinção da arte no Brasil⁸ decorre da ação predatória do governo brasileiro que não oferece nem subsídios suficientes para os artistas continuarem a produzir seus trabalhos, nem cria possibilidades de sustentação mais duradoura e independente dos grupos. O governo tampouco tem interesse em criar projetos visando estimular a população a frequentar espaços de arte e de cultura. A arte, em especial as artes performáticas, está passando por um período de grande dificuldade, sem qualquer previsão de acabar. A possível extinção do Cena 11 diz respeito a sua maneira de funcionamento. Uma companhia de médio porte com um elenco de 11 artistas ensaiando diariamente, atualmente sem receber salário, tende a se extinguir porque é financeiramente insustentável. Foi o que aconteceu com outras duas companhias de dança contemporânea: a Quasar e a Lia Rodrigues. O tipo de proposta de mergulho diário em uma pesquisa continuada talvez não consiga mais resistir a outras formas de produção de arte que compactuam com os modelos hegemônicos e que estão mais próximas da lógica de mercadoria do que de um trabalho de arte.

Por que continuar? Talvez a resposta mais sincera seja: *porque que sim*. Porque é preciso; porque a arte pode (e deve) desestabilizar e mobilizar; porque a arte pode (e deve) desobedecer; porque a arte pode (e deve) ser perigosa àqueles que insistem na perpetuação de regimes de existência assimétricos e injustos. Mas é imprescindível pensar *como* continuar. *Protocolo Elefante* é uma resposta a essa condição e uma proposta de algo outro.

Ao Cena 11 interessa a ação que comunica por si mesma, sem a necessidade de qualquer espécie de construção narrativa ou metafórica. Alejandro (AHMED, 2018) comenta que quando a pergunta vai pra dança ele deve se transformar em coisa que comunica em sua própria estrutura, que comunica por sua própria existência. Para continuar, para resistir, para re-existir, é preciso mudar os parâmetros dos modos de existência e das formas de vida; se

⁸ Extinção é uma maneira drástica de colocar a situação. Arte e cultura nunca deixarão de existir apesar das iniciativas governamentais. Uso a palavra para produzir imagem.

o mundo se revela a partir da percepção e da relação que se estabelece com ele, *Protocolo Elefante* dá a ver um mundo onde os regimes de existência operam a partir de parâmetros particulares. Não há arbitrariedade na ação porque ela só ocorre em relação, o corpo está implicado com o espaço e tudo aquilo que o constitui numa perspectiva ética na qual inexistente a dança do eu-sozinho. E isso pode ser percebido ao longo de todo espetáculo.

Desde a primeira cena, denominada por *molde*, há um modo de corpo conduzido pelo ambiente, sem se tornar refém dele; o corpo percebe, recebe e opera com e a partir do que ali está. A gravidade é fator determinante do *molde*: da vertical, os corpos começam a agir pelos vetores de força emergentes da relação entre corpo e gravidade até chegar ao solo. Não é ceder à gravidade, mas jogar com ela. Ceder completamente seria simplesmente cair, não é o que os *performers* fazem – eles percebem os vetores e acolhem sua direção. Neste processo, outros vetores aparecem, disponibilizando outras direções e agências, que também são acolhidas. Quando chegam ao solo, a percepção dos vetores de força se torna múltipla, pois, somados ao da gravidade, emergem vetores de tração e de resistência da relação dos corpos com o chão. Então, o corpo *escolhe* aqueles que se revelam com mais intensidade. O movimento emerge do próprio movimento, da própria forma do corpo, o *performer* está em estado de atenção ao que ocorre com ele, manuseando o que já está disponível como potencialidade.



Protocolo Elefante (foto: Gilson Camargo; fonte: internet)

Além de dar nome a primeira cena, *molde* é um procedimento recorrente na pesquisa do grupo, aos quais os *performers* se reportam ao longo de todo o espetáculo. Ele deriva das quedas, recurso sempre muito presente nos trabalhos e pesquisas e pelo qual o grupo é evidentemente reconhecido. Tanto a queda quanto o molde lidam diretamente com a gravidade, cada um a sua maneira. Se a queda é se deixar ir pela gravidade, o molde é um se deixar ir percebendo os vetores que emergem da relação com a gravidade. Nos trabalhos atuais, a queda não tem tanto protagonismo, é apenas um dentre tantos elementos. Em compensação, o *molde* tem sido um recurso recorrente e talvez onipresente desde o espetáculo *Monotonia de aproximação e fuga para sete corpos* (2014). Porém o que, no trabalho anterior, era se moldar àquilo que o espaço oferece, o *molde* em *Protocolo* se torna *se moldar ao espaço para revelar o espaço*. Assim, há uma tentativa de revelar a arquitetura no corpo e pelo corpo. O corpo entra em correspondência com o ambiente, se codeterminando a partir dele. A atenção está dispersa ao que ocorre ao corpo e ao que o ambiente sugere. O que se mostra visível são corpos deformados pelo espaço, que, conseqüentemente, também deformam o espaço.

As expressões faciais, denominadas de *máscara*, também são fruto deste moldar com a ambiente. O rosto não é responsável pela leitura emocional do movimento (AHMED, 2018) que traduz uma única maneira de sentir, tampouco é o observador do movimento, como ocorre no balé e em algumas tradições ocidentais de dança. Rosto é corpo que revela vetores emocionais. O mesmo ocorre com o som emitido pelos *performers*: som é a materialização do corpo em ondas sonoras. Sendo mais precisa: a voz aparece como corpo, como conseqüência da forma do corpo em cada momento.

Um corpo não age deliberadamente, mas se determina na relação, coloca em xeque a própria autoria da dança. É a partir desse modo de compreensão de dança que o Cena 11 chega à noção de *composição generativa*: a dança que emerge da própria *performance* e valoriza o processo como algo vivo, transformando o movimento em revelação de comportamento, como define Alejandro (AHMED, 2018):

a autoria da minha ação não é só eu fazer, é o estar com, e através do que. Não é só eu fazer essa posição (Alejandro faz um gesto de pegar o celular). É perceber a posição da cadeira, perceber a gravidade. Ou seja, a causa do meu movimento tem a ver com a proposição que a gente está fazendo, com o tipo de chão, de tênis, com o formato da cadeira, com a minha orientação do dia de hoje, com todas essas questões. Então não existe nenhuma causa que é direta, reativa, assim, como causa e efeito, é a quebra com a ideia de causa e efeito e a linearidade dos fatos em relação a fazer qualquer movimento. [...] A causalidade espalhada é [...] a habilidade de pensar os modos de controle remoto da ação, ou seja, eu não controlo minha cabeça só por mexer a cabeça, eu controlo minha cabeça pela posição do meu pé, eu controlo minha coluna pelo peso do meu quadril, eu controlo isso pelo formato do tempo que a música me dá. São modos de controle que sempre tenho que me remeter a outra coisa não diretamente – vou pegar esse celular.

A noção de *composição generativa* também aparece nos modos de uso de objetos; eles não são simplesmente adereços ou ornamentos, são extensão de corpo. Mariana Romagnani (2018), bailarina do grupo, revela que o uso dos objetos agencia uma espécie de *controle remoto*, “em que a tua dança é codependente de um fator que está te impossibilitando de gerar previsibilidade e controle numa linha direta, e, assim, tem de estar sempre aberto para o que a coisa está te propondo”. Natascha Zacheo (2018), também bailarina do grupo, aponta o *controle remoto* como um treinamento no qual o movimento emerge das percepções do ambiente e das relações entre corpos-corpos, entre corpos-objetos, de se estar conectado ao espaço como um todo sem estar refém dele, mas se moldando com e a partir dele como *causalidade espalhada*. Natascha (ZACHEO, 2018) comenta também que fazer um movimento deliberado, criar algo a partir de um desejo pessoal ou de uma hologramação de uma possível composição, faz com que a experiência de *causalidade espalhada* se perca e o movimento se torne uma espécie de imposição em vez de ser revelação.

Máscara, molde, causalidade espalhada, controle remoto produzem uma outra ordem de corpo cujas características ultrapassam uma corporeidade identificável como humana. A noção de indivíduo é explodida e o corpo se torna alteridade transitória (AHMED, 2018). Alejandro (AHMED, 2018) afirma que a ideia de ritual corrobora para que a produção de outra corporeidade seja possível: “O ritual vem e estabelece uma conversa com outros corpos possíveis, outros corpos sociais possíveis. Também te salva da tragédia, talvez a tragédia seja uma proposição de humanidade específica que a gente não consegue suportar e com isso sucumbe.” *Protocolo Elefante* busca instaurar um ambiente que se move por inteiro em um processo de orquestração através da ativação de um estado de incorporação transitória e em tempo real, na qual o público também está imerso.

A sensação de imersão em um espaço que se transforma ao longo do espetáculo é palpável. Aos poucos os artistas vão tomando a plateia, agindo com o que aquela materialidade propõe. Enquanto transitam entre os corredores e fileiras, o modo como manuseiam o bastão revela as linhas do espaço, a extensão dos corredores e a dimensão do teatro. A respiração altera o som que emitem, que também é efeito da forma. O som, por sua vez, altera os músculos da face, produzindo uma orquestração dissonante que ocupa o espaço, tornando-se também espaço. Essa retroalimentação, em que cada coisa é efeito e causa de uma outra coisa, que é efeito e causa de outra coisa, e assim sucessivamente, está presente ao longo de todo o espetáculo, mas é no modo como interagem com o bastão de metal de dois metros que isso se torna evidente, principalmente em duas cenas, denominadas *Giro e Borracha*.



Protocolo Elefante, Aline Blasius em destaque
(foto: Cristiano Prim; fonte: página oficial do grupo no Facebook)

Em *Giro*, os artistas giram com o bastão na maior velocidade possível e com a maior duração possível. O bastão se torna corpo, não algo carregado e manipulado pelos *performers*. O som, produzido em tempo real por Hedra Rockenbach artista responsável pela ambientação cênica sonora do espetáculo, é uma pulsação metálica que pulsa na velocidade do giro; cada passo é um pulso. O som, então, é efeito e emerge da ação dos *performers*, não é algo que se impõe de fora para dentro, ele revela e dá evidência àquilo que já está. Busca-se a continuidade por meio da inércia do próprio giro. Natascha (ZACHEO, 2018) comenta que o giro é efeito da retroalimentação e da inércia proporcionadas pela forma e pelo peso do bastão, e afirma ainda que, nessa situação, corpo e bastão são a mesma coisa. A inércia do giro proporciona mudanças nas formas de relação entre corpo e bastão, o gesto se transforma para poder continuar. Alejandro diz que o giro é um procedimento recorrente em muitos trabalhos do Cena 11. No *Violência* (2000), no *Respostas sobre dor* (1994), no *SIM* (2011), no *Carta de amor ao inimigo* (2012) e no *Monotonia de aproximação e fuga para sete corpos* (2014), o giro aparece como estado de sobrevivência, mas foi em *Protocolo Elefante* que esse estado se torna protagonista e objeto de observação do público:

A gente começa a fazer o giro primeiro como estado de sobrevivência, ou seja, você precisa girar o máximo possível. Através desse máximo possível, continuar é mudar e mudar é continuar. [...] Com esse giro pretende-se um estado de sobrevivência com uma prerrogativa de extinção, a extinção do próprio giro enquanto forma de vida que você propõe. A partir dali vão surgindo questões: um jeito de aparecerem as imagens, a máscara, como isso vai chegando aqui e criando um ambiente. Como que aquele corpo se disponibiliza e tenta transformar o ambiente. Então eu giro para me transformar também e para me transformar eu preciso sobreviver a determinada coisa, já é parte da resposta enquanto possibilidade, enquanto ideia de vida. (AHMED, 2018)

Enquanto alguns *performers* giram no palco, outros transitam na plateia, e, em dado momento, começam a bater com o bastão no chão, encontrando um pulsar comum que recria aquele produzido por Hedra. O giro cessa, mas continua através do pulso dos bastões. Mais uma vez, a indiferenciação entre o que é corpo, o que é som, o que é objeto aparece. Nesse contexto, corpo, som e objeto não são diferentes, são, ao contrário, indistintos, apesar de terem materialidade evidentemente diferentes. Possuem o mesmo nível de importância, de simetria e de potência de agência.



Protocolo Elefante, Mariana Romagnani em destaque
(foto: Cristiano Prim; fonte: página oficial do grupo no Facebook)

Em *Borracha*, a codeterminação entre corpo e bastão se manifesta ainda com maior relevo. Nela os *performers* dançam com o bastão. Não é dançar manipulando o bastão, mas é entrar em relação com ele e permitir que a dança se revele a partir disso. Não há hierarquia

ou ordem de importância entre os dois corpos, há diferença nas possibilidades de ação de cada um, o que, obviamente, faz com que cada um tenha um certo tipo de agentividade. Jussara Belchior (2017) comenta que, durante o processo de criação, começaram a experimentar o bastão como uma coluna vertebral exterior ao corpo⁹; sendo considerado como parte daquele corpo. Ao longo das investigações, o bastão foi se tornando cada vez mais agente da dança. O corpo não tem domínio sobre o objeto, ele se determina e é determinado por ele porque ele é exoesqueleto em anatomia expandida. Alejandro (AHMED, 2018) atenta para o fato de que essa anatomia também é a anatomia do espaço, de troca com o espaço, e estabelece uma diferença:

Se eu ativo meu corpo dizendo que eu vou para o chão com o bastão na cabeça, é uma ideia de manipulação do objeto. Se eu falo que o bastão me leva para o chão, é uma ideia de integração e de causalidade espalhada sobre aquilo que me leva para o chão. Posso dizer que aquilo que me leva para o chão é a coreografia, mas o que me interessa não é a escolha do que fazer, é o acontecimento, o *através de que*, e esse *através* é o que estabelece a ética do movimento, ou seja, a estética daquilo.

Mariana (ROMAGNANI, 2018) completa dizendo que o movimento que o bastão realiza

codetermina o seu, e, por consequência, o modo como vocês se encontram de novo (com o bastão) também codetermina o jeito que vocês dois vão tomar juntos para se separar ou se aproximar de novo, né? As coisas vão sendo geradas o tempo inteiro através dessa retroalimentação de informações.

Na *Borracha*, quando a relação entre corpo e bastão colapsa e sua continuidade se torna impossível, o *performer* repete em *looping* o vestígio da última fração de movimento e do modo como o bastão chegou ao chão, como eco ou rastro daquilo que existiu no momento em que corpo e bastão se separaram. Esse *looping*-vestígio se espalha nos outros corpos, revelando e confirmando a presença da relação com o bastão pela ausência dela. O som reafirma o pulso do vestígio ao marcar o ritmo emergente da situação com um instrumento de metal chamado *hang drum*, material análogo ao bastão, que também confirma que som e ação são a mesma coisa.

A ideia de vestígio está espalhada em diversos níveis de *Protocolo Elefante*. Em um primeiro nível diz respeito à história da companhia. Longe de ser um resgate histórico do Cena 11, a memória aparece como vestígio daquilo que teve existência e resiste porque reexiste de outra maneira, como é o caso dos giros e dos bastões. Não é o mesmo giro que aparece em *Carta de amor ao inimigo* (2012) ou Monotonia de aproximação e fuga para sete corpos (2014), reatualizado em *Protocolo Elefante*, tampouco o bastão é o mesmo do *Skinner Box* (2005). O vestígio, acima de tudo, aparece no modo de conduta. O *molde* é

⁹ A pesquisa com bastões de metal teve início ainda nas investigações nos três projetos. *SKR* (2002), assim como no espetáculo *Skinner Box* (2005), onde o bastão era usado como prótese.

trazer ao corpo o espaço como vestígio. A *máscara* é reverberação da ação muscular que perpassa o corpo todo e que se revela como vestígio distorcido dos afetos do corpo. O próprio comportamento dos *performers* ao longo do espetáculo é atravessado pelas informações captadas do ambiente. *Protocolo Elefante* está o tempo inteiro evocando tudo aquilo que é existente no ambiente para que seja revelado numa outra modalidade de existência, como vestígio. Existir, resistir e re-existir é dar vida àquilo que já não é mais possível em materialidade para evocar sua re-existência, no jogo constante entre continuidade e colapso, de modo que o vestígio daquilo que já não existe se torne possível novamente; aceitar a falência de uma situação para que se torne potência de geração de outros possíveis.

A cena *Palhaço* retoma tudo aquilo que a antecedeu, volta o trabalho com o bastão, o giro, o molde, o *looping*. Retoma distorcendo e ampliando. Hedra (ROCKENBACH, 2018) afirma que *Palhaço* é a aceitação do ruído e o trabalho a partir dele. Nele também os *performers* trazem suas singularidades, recorrem àquilo que de alguma forma os define, aquele ato que, quando não sabem o que fazer, quando estão perdidos, os leva a um lugar de segurança – é retomar aquilo que te identifica para distorcer. O som dos apitos junto com o canto e a música do *hang drum* ocupam o espaço, transformando o som em espaço e o espaço em som.

Ao retornarem ao palco com os bastões nas mãos, os *performers* formam uma linha bem na frente do palco. A voz se transforma em eco, remetendo a um canto que parece uma prece de monges budistas tibetanos. O laser azul dá materialidade à fumaça que permite o ar se tornar visível e palpável. Todos, artistas e público, estão imersos no mesmo ambiente cujas regras são completamente diversas do mundo ao qual estamos acostumados. O teatro é céu e mar em movimento. A construção de um ambiente imersivo composto por materialidades, que são ao mesmo tempo diversas e indistintas, chega a um extremo inimaginável: o teatro deixa de ser teatro sem deixar de ser teatro, o corpo deixa de ser corpo sem deixar de ser corpo, o som deixa de ser som sem deixar de ser som, o ar deixa de ser ar sem deixar de ser ar.



Protocolo Elefante (foto: Cristiano Prim; fonte: página oficial do grupo no Facebook)

A implicação política que identifico em *Protocolo Elefante* é de uma ordem que extrapola a crítica social. Extrapola porque não se limita a nenhuma questão social de maneira explícita, propõe uma outra ordem social. Não são os modos vigentes de nos relacionarmos com um outro que não nós mesmos que são apresentados ali; não são indivíduos como conhecemos e nos reconhecemos que estão expostos ali; o regime de existência sob o qual vivemos é bem diverso daquele proposto por *Protocolo Elefante*. *Protocolo Elefante* dá passagem a outro mundo com outros parâmetros de existência.

Em seu artigo *Nove variações sobre coisas*, André Lepecki (2013) discute como a dança vem introduzindo maneiras de estar com objetos a partir de uma relação mais ligada ao campo da política do que ao da estética. Citando Agamben e sua teoria sobre dispositivo, na qual o dispositivo é apresentado como um aparato de captura, de controle e, acima de tudo, de comando do objeto/instituição sobre o corpo em todo e qualquer momento de sua existência, Lepecki sugere que em alguns experimentos de dança, como é o caso dos trabalhos mais recentes do coreógrafo português João Fiadeiro, o objeto se torna simplesmente coisa. Liberto de sua utilidade, de sua significação e de seu valor de uso e de troca, ele deixa de ser um instrumento de captura para se tornar uma coisa qualquer. Em via de mão dupla, se o objeto é manuseado como mera coisa, o corpo deixa de ser capturado pelo objeto, pois não é mais possuído por ele. Nesse jogo de despossessão, Lepecki propõe que “sujeitos e objetos podem

se tornar menos sujeitos e menos objetos e mais coisa” (2013, p. 96), e completa dizendo que “talvez, um devir-coisa não seja um destino tão ruim assim para a subjetividade. Quando olhamos ao redor, certamente parece ser uma opção melhor do que continuar a viver e a ser sob o nome de ‘humano’” (2013, p. 97).

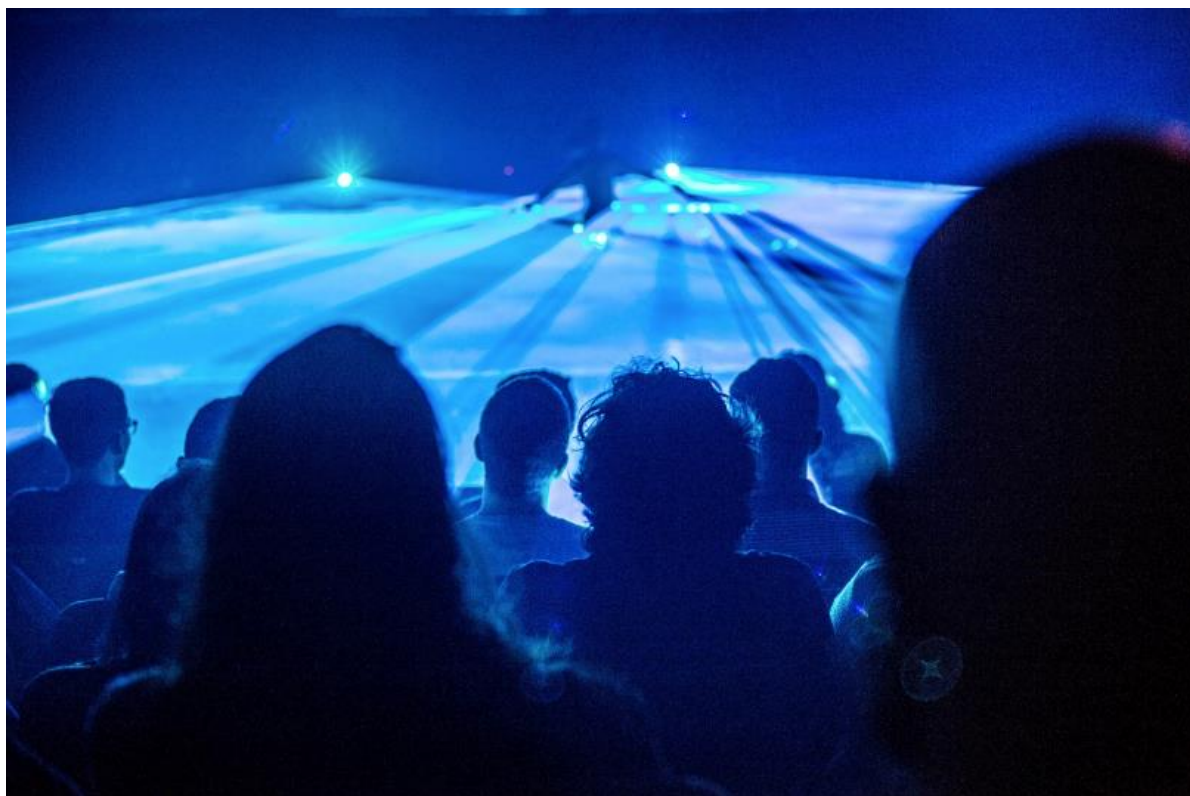
Essa afirmação traz algumas consequências: por oferecer ao objeto e ao sujeito o *status* de coisa, o objeto se desvia do regime do dispositivo e o sujeito se desvia do regime da personalidade. Se ambos são coisa, uma equivalência emerge entre eles, perdendo ambos seus protagonismos em favor da constituição de uma relação mais simétrica dentro de uma “zona de indiscernibilidade entre o corporal, o subjetivo e a coisa” (LEPECKI, 2013, p. 98).

Em *Protocolo Elefante*, a lida com cada ente/elemento que compõe o espetáculo – a saber, corpo, objetos, luz, som – ocorre de maneira simétrica, todos são algo, alguns que se colocam em relação por meio de parâmetros de conduta. Cada existente/elemento detém uma potência de agência devido ao fato de que cada materialidade já contém em sua própria forma suas possibilidades e suas limitações de ação. Por exemplo, o bastão tem uma materialidade específica, é rígido, longo e fino, sua materialidade já oferece suas potencialidades e limitações de ação. Diferentemente do bastão, a luz possui uma materialidade que beira o imaterial, e essa característica também oferece potencialidades e limitações de ação. Assim, são existentes, cada um com sua potência de agência, que entram em relação de maneira simétrica sem desconsiderar suas diferenças. Para a constituição e a manutenção da simetria entre os existentes – sejam corpos, coisas ou imaterialidades – é necessário um treinamento em relação a construção de um estado de atenção muito sutil e frágil. O treinamento tem a ver com a ativação de tipo de ação/percepção que ocorre no entre, entre corpo e outro-que-corpo. Não é apenas uma autopercepção, saber onde e como o corpo está, mas a ação/percepção que tenta materializar a indiferenciação entre os existentes. Tal modo de ação diz respeito a ideia de disponibilidade enquanto técnica. Talvez esse seja um dos aspectos mais utópicos de trabalho.

Mariana (ROMAGNANI, 2018) apresenta a questão de maneira diferente quando coloca que nas pesquisas do grupo há um cuidado de que cada coisa esteja no mesmo patamar de importância, pois, se alguém realiza alguma coisa que destoe do contexto – por exemplo, manipular deliberadamente o bastão evidenciando uma habilidade especial –, essa ação fará com que todas as outras ações que estão ocorrendo concomitantemente percam a sua relevância em prol do protagonismo daquela específica. Oferecer protagonismo a algo específico faz com que uma informação soterre todas as outras, destruindo o contexto.

Protocolo Elefante procura transformar tudo em coisa, e vai além. Todos os existentes estão em relação de equivalência no que diz respeito a seu grau de importância (ou de desimportância), mas o aspecto mais relevante dessa situação parece ser mais a agência da coisa do que a própria coisa em si. Não é apenas a *coisidade*, como diria Lepecki (2013), que

importa, mas a ação, o comportamento, que essa *coisidade* produz. Deixar a coisa ser coisa, da maneira que a coisa pode ser, com as agências que ela possui, é deixar que seu comportamento afete o comportamento das outras coisas de modo imprevisível. Sendo mais exata, o que importa não é propriamente a transformação do bastão e do corpo em coisa, mas como o comportamento de cada um deles irá afetar e transformar o comportamento do outro quando entrarem em relação. O mesmo acontece com todos os outros elementos do trabalho. Os pequenos sinos que em dado momento são incorporados a seus rostos afetam o comportamento dos *performers*. Ou a luz do laser que ganha outra materialidade ao entrar em contato com a fumaça: o laser deixa de ser um risco no espaço e se torna quase como uma parede/nuvem/mar que se movimenta. Ou ainda o giro com as cordas acopladas ao corpo no ambiente produzido pela composição entre laser e fumaça: quando a corda toca a luz, pequenos pontos cintilantes são vistos, como uma espécie de brilhantes flutuantes no espaço. As relações entre cada existente não são de autonomia, muito pelo contrário.



Protocolo Elefante, Natascha Zacheo em destaque
(foto: Cristiano Prim; fonte: página oficial do grupo no Facebook)

Em sua palestra *Liberdade como heteronomia sem servidão: por uma crítica do conceito de liberdade como autopertencimento*, Safatle (2018) faz uma crítica da conceituação hegemônica de liberdade como exercício da autonomia, ao colocar que a autonomia vem sendo pensada, desde o século XVII, a partir da ideia do sujeito em posse de si mesmo,

em posseção de seus atos, em posseção de suas razões de agir¹⁰. Nessa perspectiva, a noção de autonomia tem como pressuposto não “apenas as relações de autopertencimento, não apenas a autoidentidade, mas o direito natural da propriedade de si”. O sujeito autônomo, nessa perspectiva, age e afirma a sua liberdade assentado no pressuposto da propriedade de si. Safatle questiona o sentido de pensar a liberdade como o exercício da autonomia nas condições históricas atuais em que todas as formas de pertencer estão submetidas às formas de propriedade, nas quais todo exercício social do pertencer ocorre sob a forma da propriedade.

Na lógica do capitalismo liberal das sociedades contemporâneas, a noção de autonomia está fortemente vinculada à capacidade do sujeito de autogestão e de autossuficiência, o sujeito se torna empreendedor de si mesmo, enxergando sua existência como um modo de maximização de seus potenciais e seus capitais, sendo o único responsável por sua autorrealização profissional e pessoal. Nessa lógica do capitalismo liberal, a autonomia não apenas se tornou um valor a ser cultivado, mas um estilo de vida. Na cultura do *ownership* (propriedade), fomentado por empresas como o Google e o Facebook, a meritocracia é estimulada por meio de premiações e de punições, os *melhores* funcionários – aqueles que trazem mais lucro às empresas – recebem bônus financeiros e os *piores* são afastados – em outras palavras, demitidos. Se notarmos como a concepção de autonomia é compreendida nesse contexto, a ideia de autonomia se assemelha a um modo de vida refém de uma lógica exploratória. Hoje há uma força metafísica do capitalismo que modela e forja as possibilidades de existência e de relação em nossa vida social, como uma espécie de colonização das formas de pertencimento e de posseção. E isso ocorre a tal ponto que, quando a liberdade se aproxima da ideia de propriedade de si (autonomia), outras formas de autopertencimento se tornam impossíveis, pois a propriedade de si “tem a seu favor a força do processo de reprodução material da vida e da sua colonização extensiva das possibilidades imanentes à experiência social” (SAFATLE, 2018)¹¹.

Ao longo dos processos históricos, os conceitos foram se invertendo até o momento em que perderam seu sentido: o que era compreendido como afirmação de liberdade se tornou seu exato oposto. Assim, para se conferir rigor ao impulso inicial da autonomia, é preciso abandoná-la, é preciso que a ideia de posseção seja completa e absolutamente eliminada, segundo Safatle (2018). Se a liberdade não pode ser mais concebida a partir da lógica da

¹⁰ De acordo com Safatle (2018), a ideia de propriedade de si se origina em meados do século XVII com o movimento liberalista inglês.

¹¹ O autor revela que a democracia que existe hoje afirma o primado das relações de propriedade e que, em consequência disso, toda agência social se expressa a partir da lógica da propriedade de si. A democracia, segundo ele (SAFATLE, 2018), foi e é até agora “a afirmação do ser proprietário de si mesmo e esse é o seu limite. Ela foi até agora a defesa da integridade da pessoa como proprietária de si.” Esse seria o entendimento de democracia que vem sendo operado pelo capitalismo liberal e, por isso, devem-se ser questionadas as pressuposições metafísicas que essa ideia de democracia naturaliza.

propriedade e, muito menos, da lógica da propriedade de si, ela talvez possa ser pensada a partir de uma “agência causada pelo o que não se deixa determinar por aquilo que me é próprio”, por aquilo que não me pertence, que, nas palavras de Safatle (2018), poderia ser definida por uma heteronomia sem servidão¹². A heteronomia sem servidão são situações em que há uma implicação do sujeito com aquilo que, mesmo não lhe sendo próprio, mesmo não se determinando por meio dos exercícios de suas potencialidades, também não é a vontade de outro. Isso, segundo o filósofo (SAFATLE, 2018, sem paginação),

implica a capacidade de se relacionar aquilo que no outro o despossui de si mesmo, recusando a forma geral da vontade. Ou seja, que despossui não só a mim, mas também ao outro. Eu deixo-me afetar por algo que me move como uma força heterônoma e que, ao mesmo tempo, é profundamente desprovida de lugar no outro. Algo que desampara a mim e ao outro. Assim se constitui uma relação que não pode ser descrita como servidão, mas que é paradoxalmente uma forma de liberdade. [...] Nos perguntemos o seguinte: tudo que causa as minhas ações de forma involuntária, tudo que quebra as jurisdições das leis que parecia dar a mim mesmo, é de fato um atentado a minha liberdade? Não haveria entre nós uma concepção de liberdade pra qual eu sou livre quando sou capaz de me abrir àquilo que não controlo completamente? Àquilo que não se submete à lei que tomei pra mim? Essa outra concepção não dirá que liberdade é autonomia, ela dirá que liberdade é saber que há sempre uma alteridade profunda que me afeta, que por isso minhas ações nunca são completamente minhas. Pensar assim nos deixaria mais aptos a ouvir aquilo que nos atravessa sem nunca adquirir a forma de nós mesmos.

Esse tipo de proposição implica dizer que se produz um território de afecção onde o sujeito se faz a partir dos e com atravessamentos impossíveis de serem controlados, e isso também provoca que as distâncias entre mim e o outro e a distância entre mim e eu mesmo, sejam simétricas (SAFATLE, 2018). A autonomia, dentro dessa perspectiva, é explodida, estilhaçada, dilacerada; ela se torna impossível e inconcebível.

As aparentes digressões que realizei ao discutir conceituações advindas da filosofia política não são por acaso. Elas ocorrem porque acredito que a arte pode abordar essas mesmas questões a partir dos seus próprios meios de produção. A arte, e mais especificamente a dança, é capaz de construir modelos de interação, de relação, que podem oferecer materialidade às questões e às proposições que parecem conter um nível de abstração tão alto que quase se tornam improváveis como possibilidades reais de existência. Considero que *Protocolo Elefante* é capaz de materializar alguns aspectos que são aparentemente improváveis como realidade, e que essa capacidade manifesta outros aspectos possíveis para além daqueles que já estão postos no mundo.

Safatle (2018) discute a ideia de despossessão de si a partir da relação entre sujeitos. Em *Protocolo Elefante* as relações ganham contornos mais radicais porque não são apenas

¹² A heteronomia pode ser vivenciada como servidão, quando se expressa a partir de uma lógica de dominação, em que há uma submissão de um à vontade de outro. Somente nesse caso, de acordo com Safatle (2018), a heteronomia é uma forma de alienação.

sujeitos que se relacionam e se implicam entre si. A implicação ocorre entre existentes, seja qual for a sua ordem de existência. *Protocolo Elefante* revela que tudo é ao mesmo tempo agente e *agido*, que tudo se afeta e se transforma nos encontros previstos e imprevistos. Os existentes estão o tempo inteiro se despossuindo de si mesmos, despossuídos daquilo que os determina como coisidade fixa e imutável, pois se implicam com tudo aquilo que os atravessa. Não há autonomia porque não há um pertencimento estável ou características predicativas. Também não há servidão porque não há nada que esteja a serviço de outra coisa ou de alguém. Por exemplo, não há sujeição na relação entre *performers* e bastões, há uma afecção mútua em uma dança que decorre de uma implicação involuntária, no sentido de que independe da vontade do bastão ou da vontade do *performer*. Alejandro (2018) entende *Protocolo Elefante* como uma invenção de cultura, um ambiente que possui regimes de comportamentos específicos a ele:

O ambiente não pode ser uma sugestão para você fazer o que você quer, o ambiente é extensão da qualidade de vida do seu corpo, assim como seu corpo é a antena de respectivas condições de existência do ambiente em que você está inserido. E se o ambiente é um ambiente de invenção, uma criação cultural, no nosso caso, como é uma obra, é um ambiente inventado, uma pequena criação de cultura. Você precisa saber qual é essa cultura para poder responder às condições de vida dela, e saber como são essas escolhas.

Protocolo Elefante apresenta um campo onde não existe autonomia, não existem ações deliberadas, não existe nada que não esteja em constante despossessão de si. Existe, por outro lado, a constituição, ou melhor, a revelação de um ambiente em que todos os existentes estão vulneráveis ao acontecimento. Estar vulnerável ao acontecimento é estar disposto a se colocar em relação considerando que essa relação também se compõe por fracasso, por atritos, por desacordos, por lutas, por risco. Quando os *performers* não conseguem criar esse campo de afecção, o espetáculo simplesmente não acontece, o ritual não se estabelece e os *performers* ficam apenas fazendo diferentes ações que se encerram em si mesmas. O campo de afecção não é algo conquistado pelo grupo, não há garantia dele de fato acontecer. Ele depende das circunstâncias e principalmente da disponibilidade dos envolvidos na ação. Para que esse campo se instaure, é necessário que os *performers* ativem um tipo de atenção muito específica, que tem a ver com o treinamento de *molde* – em que a atenção se torna uma espécie de captação do ambiente para revelá-lo – e do *vestígio* – retomar algo que aconteceu de outra maneira. Esse tipo de atenção que se dá por meio da ativação de uma percepção espalhada no ambiente. Também é necessário que os *performers* não ajam a partir de um desejo pessoal ou de uma resposta individual que aparentemente poderia solucionar um problema. Quando algum artista toma para si a responsabilidade de resolver uma situação individualmente, quando ele age sem considerar esse campo de afecção, aquele ambiente no qual há a instauração de um campo de implicações desaparece, dando lugar à ação de

uma única pessoa, criando com isso um protagonismo que, de alguma maneira, destoa da situação que *Protocolo Elefante* quer produzir.

Hedra (ROCKENBACH, 2018) fala que o *Protocolo Elefante* é um dos trabalhos do Cena 11 mais difíceis de fazer, pois todos os artistas precisam estar completamente imersos na situação para que algo aconteça. Mariana (ROMAGNANI, 2018) confirma a afirmação de Hedra e manifesta que, se os artistas não estão numa sintonia fina, o trabalho fica muito formalista: “O trabalho fica tipo um balão murcho, ele não acontece, a gente fica muito estrutural. Ele depende muito da potência com que a gente consegue gerar as conexões e fazer com que o espaço se transforme através disso, do nosso engajamento coletivo”. Essa atenção tem a ver com a disponibilidade do *performer* de lidar com a imprevisibilidade. Mariana (ROMAGNANI, 2018) ainda coloca que traçar um programa de ação, *hologramar*¹³ uma ação prévia, faz com que o campo desabe, pois é necessário

estar aberto pra informação que surge na hora e responder pra informação em relação ao contexto que surge na hora. [...] Tem que lidar com aquilo e fazer outra coisa, tu nem sabe pra onde tu vai, qual é o tempo que tu vai fazer o negócio. Tem muitas informações ali que a gente está narrando com elas na mão, mas você não sabe exatamente de que jeito vai lidar com elas, com as ferramentas que você tem, isso você só vai saber na hora do fazer.

Hologramar uma ação prévia é tomar para si a responsabilidade de fazer com que algo aconteça, sem confiar em que a própria situação possa se resolver e acontecer por si só. O protagonismo também exclui a possibilidade da existência de uma coautoria que se dá nas relações entre os existentes. Se o foco de *Protocolo Elefante* é revelar os atravessamentos, como disse Mariana (2018), é necessário que o *performer* não seja o único autor da ação ou do movimento. A autoria da ação é compartilhada com a gravidade, com o peso, com o espaço, com a luz e com o som. Talvez a vulnerabilidade de *Protocolo Elefante* apareça no risco da desconexão dos *performers* entre si, e entre todos os existentes não-humanos. O risco é cada um permanecer na *dança do eu sozinho* em vez de compor e de sustentar um campo de afecção e de implicação mútuas.

Como compor e revelar um campo de afecção e de implicação mútuas? *Protocolo Elefante* é uma proposição de outra ordem de existência, bem diferente das proposições e dos parâmetros de existência correntes deste mundo que habitamos. Para produzir outra ordem de mundo, outros atores precisam existir, atores que se comportam de maneira diversa da atual.

Em *Protocolo Elefante*, os sujeitos não são predeterminados, são efeito da troca relacional que têm com o ambiente. Essa troca, por sua vez, também não produz uma fixação

¹³ Hologramar não é um conceito usado pelo grupo. Coloco *hologramar* no sentido de imaginar alguma ação antes de realizá-la.

posterior, resultando em uma identidade estável, pois é transitória e está sempre em errância, por isso também é vulnerável. Em *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*, Vladimir Safatle (2016, p. 21) coloca que estar vulnerável é estar desamparado, é “deixar-se abrir a um afeto que me despossei dos predicados que me identificam”. Um corpo em desamparo é um corpo sem unicidade, atravessado por forças antagônicas em contínua despossessão daquilo que o determina, e, por isso, é marcado “por contingências que desorganizam normatividades impulsionando as formas em direção a situações imprevisíveis” (SAFATLE, 2016, p. 21). Estar em desamparo é se confrontar “com uma impotência que é, na verdade, forma de expressão do desabamento de potências que produzem sempre os mesmos atos, sempre os mesmos agentes” (SAFATLE, 2016, p. 21). Assim, o corpo em desamparo pode, com sua impotência de unicidade e com sua vulnerabilidade, viabilizar a emergência de outros agentes – outras corporeidades sociais –, outros atos e, com isso, outras realidades ainda impensadas. Quando perguntei a Alejandro sobre o corpo de *Protocolo Elefante*, ele (AHMED, 2018) colocou a questão da vulnerabilidade sob outro aspecto, discutindo a disponibilidade:

[o corpo do Cena 11] é um corpo de disponibilidade enquanto coisa, é um corpo que virtualiza o verbo do comportamento como extensão corporal e como corpo. Não é um corpo que manipula coisas para mostrar as posses que ele tem. E, sutilmente, a ideia de coreografia também é uma ideia de posse, de posse de conteúdo, de posse de ideia. É uma questão quase econômica.

Alejandro diz que a ideia de coreografia tradicional – a repetição de uma sequência predeterminada de movimentos fechada à emergência de possíveis acontecimentos do aqui/agora – é algo que precisa ser manipulado para acontecer. Ela não é corpo; ao contrário, é corpo manipulando algo, corpo possuindo algo e mostrando esse algo a alguém. Então corpo e coreografia estão separados. O mesmo acontece com os objetos, se há uma diferenciação entre corpo e objeto: onde o corpo manipula o objeto em uma relação de dominação não há espaço para a emergência de outros agentes ou de outros atos, e o que acontece é a demonstração de uma capacidade de controle de um corpo sobre outro. Em oposição a essa ação, *estar com* o objeto, se permitir estar vulnerável e disponível àquilo que um outro pode trazer, seja outro corpo ou qualquer outro existente, modifica o modo de controle sobre eles, até porque deixa de ser um modo de controle e se torna um modo de existência. O corpo não manipula ou demonstra, ele revela. Alejandro (AHMED, 2018) sugere que esse modo de corpo se contrapõe ao corpo neoliberal:

Nosso modo de controle sobre coisas é de causalidade espalhada, é de revelação e não de produção, e isso muda seu corpo. Um corpo que quer revelar coisas e não produzir coisas tem uma outra característica da maneira como ele se comporta. Vemos isso culturalmente: um corpo budista, de um praticante de kung fu, um surfista, de uma modelo, de um cantor, a gente vê esse corpo através das ideias que ele tem de mundo, de manipulação, de posse. [...] E isso muda não só a gente,

mas o jeito que a gente olha os corpos do outro, porque os corpos que me interessam, independente de estar fazendo coreografia ou não, são corpos que mesmo reproduzindo a coreografia de uma outra pessoa estão agindo atravessados por isso. Porque é um corpo que não é um corpo neoliberal. O corpo neoliberal é um corpo de posse, de mérito, de hierarquias de valor, de hierarquias morais, de méritos para poder se sobrepor, para ter mais valor, poder conquistar mercados, espaço, para poder competir, é um corpo de competição seja ela qual for.

Estar disponível, ou vulnerável, ao outro é se colocar em relação de simetria com ele, ambos dispõem da mesma potência de ação. Com essa desierarquização, os sujeitos tendem a não ser os protagonistas do acontecimento, da mesma forma que as coisas também não o são. A autoria, então, está espalhada por todos os existentes, pois são, ao mesmo tempo, agentes e agidos. Isso ocorre dependente e independentemente de seus modos de existência. Há um paradoxo. A autoria depende e independe da singularidade de cada modo de existência. Por exemplo, o modo de existência da luz decorre de sua corporeidade, então há uma precondição de possibilidades de ser agente e ser agida. O modo de existência do bastão decorre de sua corporeidade, então há uma precondição de possibilidades de ser agente e ser agido. O mesmo se dá com os *performers*. A autoria de cada coisa depende de sua corporeidade. Ao mesmo tempo, a autoria de cada um dos existentes é desimportante, talvez até inexistente. Se pensarmos de forma radical, podemos entender a coautoria como a ausência de autoria, porque quando os existentes estão em relação, e não realizam ações arbitrárias, os acontecimentos simplesmente acontecem, eles emergem da situação.

De modo extremo, então, aquilo que se revela é um corpo único, o ambiente *Protocolo Elefante*, composto pelos comportamentos singulares dos modos de existência diversos. Longe de ser um trabalho que busca evidenciar a multiplicidade ou a hibridização entre tudo aquilo que o compõe, acredito que *Protocolo Elefante* tenta produzir processos de indiferenciação para que seja possível a emergência de um campo de afecção e de implicação genérico. Não é hibridização porque não é mistura entre entes diversos, mas composição emergente das relações que estabelecem em favor da revelação de um ambiente. Também não é multiplicidade porque não quer evidenciar a diferença entre cada ente, mas suas simetrias. Ainda que cada ente detenha potencialidades e limitações de ação condicionadas a sua conformação corporal, que faz com que produzam *feedbacks*¹⁴ diferentes, o que está em jogo em *Protocolo Elefante* não são as multiplicidades de conformações existentes, mas a simetria que existe entre as diferenças, ou seja, a desierarquização e a ausência de protagonismo.

Safatle (2016) propõe uma reflexão acerca dos aspectos complementares entre identidade e diferença ao apontar que identidade é uma das extremidades do mesmo processo de determinação por predicação, no qual a diferença é a outra ponta. Se a

¹⁴ Utilizo o termo *feedback* para enfatizar a ideia de retorno em vez de resposta.

identidade é possuir predicados – aquilo que o sujeito pode anunciar sobre si, aquilo que ele identifica sobre si –, a diferença não poderia ser a negação da identidade, mas é sua afirmação ao pretender ser o seu oposto. Possuir predicados, diz Safatle (2016, p. 25), é se determinar “no interior de um campo estruturado de diferenças opostas”, um campo de determinação por propriedades. Assim, a negação da identidade não é a diferença, mas a indiferença, não no sentido de estar alheio, mas num campo indistinto e indiferenciado. Safatle (2016, p. 25) ainda manifesta:

Sujeitos confrontados com uma modalidade antipredicativa de reconhecimento e levados a se afetarem pela indiferença que circula no interior de zonas de indiscernibilidade são sujeitos continuamente despossuídos de suas determinações e, por isso, desamparados, abertos a um modo de afecção que não é simplesmente a expressão da presença do outro no interior do sistema consciente de interesses e vontades que determinariam a minha pessoa.

Essa modalidade de afecção teria a força de instituir vínculos alicerçados naquilo que despossei os sujeitos de suas determinações e predicções, produzindo com isso um campo de indiferenciação.

Tal afirmação de Safatle encontra ecos nas investigações do Cena 11. Quando perguntei que sujeito é revelado pelas práticas do grupo, como o *molde*, a *orquestração*, a *causalidade espalhada*, Alejandro (AHMED, 2018) respondeu que o Cena 11 vem pesquisando como o corpo pode revelar o ambiente. Para isso, abre mão de técnicas predeterminadas de dança¹⁵, de habilidades e da ideia de aprimoramento, para que o corpo não esteja tão saturado de conhecimento a ponto de se condicionar a ter um único tipo de resposta para uma situação. Sendo mais objetiva: um corpo tão repleto de predicados e de definições que só consegue se relacionar e agir do mesmo modo, mesmo que esteja se relacionando com coisas diferentes. Isso faz com que ele perca a capacidade de se afetar de outros modos. Alejandro (AHMED, 2018) exemplifica com uma ação simples: tocar uma mesa. É preciso que se esteja aberto para tocar a mesa, olhar a mesa e perceber o que tem ali e não impor um modo individual, único e predeterminado de se relacionar com a mesa. Ele (AHMED, 2018) continua:

No fim das contas isso é uma ideia de colonização, é a base da colonização, é o impor às coisas aquilo que eu acho que elas são, e não olhar para elas para que elas me devolvam o que talvez elas sejam, que eu não sei, e aí encontrar outros modos de atuação. Então o molde, a máscara, tudo isso começa a tentar desestabilizar o modo colonizador do corpo para com o espaço e para com as coisas que faz com que a gente sequestre as coisas de acordo com as instituições que a gente acredita ter em nós mesmos para que nos representem, o nosso

¹⁵ Embora o Cena 11 não tem se utilizado já há alguns anos de técnicas de dança, o grupo se afilia à dança contemporânea nas questões do trabalho com o peso, com vetores, etc. Nos últimos anos, Alejandro tem pensado técnica como uma tecnologia que tem a ver com um estado de atenção e de disponibilidade que permite que o corpo ofereça um retorno (*feedback*) para a situação que se apresenta no aqui/agora. Esse *feedback* é contextual e transitório.

aprimoramento, a nossa sofisticação, a nossa habilidade. Então talvez isso tenha sido a procura de corpos não hábeis, não hábeis no sentido comum, não autorizados.

Cada espetáculo é considerado como um ambiente portador de uma espécie de cultura. Nessa situação, tanto o ambiente é extensão do *performer*, quanto os *performers* são captadores das condições deste ambiente. Assim, o comportamento do *performer* deve corresponder às condições daquele contexto, sem uma formatação predefinida, que determinaria a priori os modos de se colocar com o ambiente. Na perspectiva de Alejandro, as técnicas de dança são modalidades de colonização de corpo pois pré-configuram e predeterminam a maneira como o corpo se relaciona com o ambiente; elas produzem um tipo de identidade preexistente. No trabalho do Cena 11 existe evidentemente uma prática de dança que se afilia à dança contemporâneo ao que diz respeito ao trabalho com o peso e com a gravidade e à maneira com que o corpo se relaciona com os vetores. Mais do isso, há um desenvolvimento de uma prática muito refinada de manutenção de um estado de atenção e de disponibilidade que permite ao corpo oferecer um retorno (*feedback*) para a situação que se apresenta no aqui/agora, assim, é uma resposta contextual e transitória.

O Cena 11 tenta dar a ver um corpo despossuído de predicados para que os encontros com um outro possam revelar tanto o que esse outro pode ser, e que aparentemente não se vê, quanto o que aquele corpo também pode ser, sem predeterminações. Isso traz evidentes efeitos à área da dança, campo artístico saturado de técnicas, de modos de fazer, de preceitos. Mas acredito que pode trazer efeitos não só à dança, porque, se concordarmos com Safatle (2016, p. 29) que, para se pensar novos sujeitos políticos que tenham a potencialidade de produzir novas experiências políticas, é necessário que emergjam novos corpos, corpos despídos de determinações e disponíveis para se afetar pelo ambiente e se implicar com ele de um outro modo, pois “não será com os mesmos corpos construídos por afetos que até agora sedimentaram nossa subserviência que seremos capazes de criar realidades políticas ainda impensadas”.

Entendo *Protocolo Elefante* como uma proposição que ativa um certo tipo de política. É político porque procura entrar em confronto com os modos de vida vigentes ao propor um desvio das formas de afecção e de implicação normatizadas e circunscritas produzidas pelo sistema capitalista. É político porque procura desestruturar as predicabilidades dos sujeitos, assim como das coisas, abrindo espaço para outras modalidades de encontro, encontros esses menos capturados por predefinições e predeterminações. É político porque procura revelar um outro mundo composto por outros parâmetros de existência. *Por que continuar?* não é uma pergunta a ser respondida. *Por que continuar?* é uma pergunta que ativa um campo propositor de um certo tipo de vida que se manifesta na dança *Protocolo Elefante*.

Se a arte possui alguma atribuição nos processos de construção de outras experiências políticas, talvez seja a de revelar aquilo que existe como potencialidade, mas que ainda não tem existência concreta, fazer emergir sujeitos (ainda) impossíveis, fazer circular aquilo que aparentemente não tem utilidade tampouco território possível, para que então seja possível a ativação de outros modos de perceber o mundo e agir com ele.

Referências

AHMED, Alejandro; SERAFIN, Karin. Entrevista para Paloma Bianchi. Florianópolis, 2018.

BELCHIOR, Jussara. Entrevista para Paloma Bianchi. Florianópolis, 2017.

BLASIUS, Aline; ELIAS, Barbara; KLANN, Marcos; LEITE, Luana; REIS NETO, Eduardo; ROCKENBACH, Hedra; ROMAGNANI, Mariana; ZACHEO, Natascha. Entrevista para Paloma Bianchi. Florianópolis, 2018.

LEPECKI, André. 9 variações sobre coisas e performance. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 2, n. 19, p. 95–101, 2013.

SAFATLE, Vladimir. *Liberdade como heteronomia sem servidão*: por uma crítica do conceito de liberdade como auto-pertencimento. Florianópolis. 2018. Palestra realizada no Auditório do prédio do Centro de Filosofia e História (CFH) em 14 de mar. de 2018.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos*: Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.