UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes

Morgana Fonseca de Alvarenga Mafra

ESBOÇO PARA REDOBRAR A GRAVIDADE

Performatividades entre dança, escultura e coisa a partir de fragmentos de chãos

Belo Horizonte
2025

Morgana Fonseca de Alvarenga Mafra

ESBOÇO PARA REDOBRAR A GRAVIDADE

Performatividades entre dança, escultura e coisa a partir de fragmentos de chãos

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de concentração: Artes da Cena

Orientador: Prof. Dra. Carla Andrea Silva Lima

Coorientadora: Prof. Dra. Maria Alice Poppe Cavalcanti

Belo Horizonte

2024

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

792.028
M187e
2024

Mafra, Morgana, 1988-
Esboço para redobrar a gravidade [recurso eletrônico] : performatividades entre dança, escultura e coisa a partir de fragmentos de chãos / Morgana Fonseca de Alvarenga Mafra. – 2024.
1 recurso online.

Orientadora: Carla Andréa Silva Lima.
Coorientadora: Maria Alice Poppe Cavalcanti.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.
Inclui bibliografia.

1. Dança – Teses. 2. Performance (Arte) – Teses. 3. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. 4. Corpo humano – Aspectos simbólicos – Teses. 5. Percepção da forma – Teses. I. Lima, Carla Andréa Silva, 1978- II. Poppe, M. A. C. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. IV. Título.

Ficha catalográfica elaborada por Luciana de Oliveira Matos Cunha – Bibliotecária – CRB-6/2725

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Tese da aluna **MORGANA FONSECA DE ALVARENGA MAFRA FERREIRA**

Número de Registro **2020681069**

Título: **“ ESBOÇO PARA REDOBRAR A GRAVIDADE Performatividades entre dança, escultura e coisa a partir de fragmentos de chãos ”**

Profa. Dra. Carla Andrea Silva Lima – Orientadora – EBA/UFMG

Profa. Dra. Maria Alice Cavalcante Poppe – Coorientadora – UFRJ/UFF

Profa. Dra. Lucia Gouvea Pimentel – Titular – EBA/UFMG

Profa. Dra. Raquel Pires Cavalcanti – Titular – EBA/UFMG

Profa. Dra. Christina Gontijo Fornaciari – Titular – Universidade Federal de Viçosa

Profa. Dra. Thereza Cristina Rocha Cardoso – Titular – Universidade Federal do Ceará

Belo Horizonte, 29 de novembro de 2024.

Documento assinado eletronicamente por **Carla Andrea Silva Lima**, **Professora do Magistério Superior**, em 03/12/2024, às 16:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Raquel Pires Cavalcanti**, **Professora do Magistério Superior**, em 04/12/2024, às 09:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Lucia Gouvea Pimentel**, **Professora Magistério Superior - Voluntária**, em 04/12/2024, às 12:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Christina Gontijo Fornaciari**, **Usuário Externo**, em 17/12/2024, às 16:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Maria Alice Cavalcanti Poppe**, **Usuária Externa**, em 19/12/2024, às 08:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Thereza Cristina Rocha Cardoso**, **Usuário Externo**, em 08/01/2025, às 16:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Rita Lages Rodrigues**, **Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 09/01/2025, às 10:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3777600** e o código CRC **F75F3848**.

Referência: Processo nº 23072.269487/2024-81 SEI nº 3777600

AGRADECIMENTOS

Muita coisa aconteceu nesses quatro anos, muitas vidas, muitos encontros. De lá pra cá, foi de Paris à Pompéu-BH-Itabira-Rio de Janeiro. Lugares que construí alguma vida. São muitos seres para agradecer ao longo desses caminhos. Devo dizer que me sinto muito sortuda com alguns encontros por essa vida. Gente que trago aqui. Vínculos fortes. Fazem parte de quem eu sou. Os encontros são muitos, alguns, profundos de anos, outros, mais recentes. Outros ainda desconhecem o tempo.

Obrigada ao Carlos De Cássia, ex-professor de literatura, quem muito influenciou os meus rumos quando eu tinha apenas 13 anos. Velho amigo há mais de 20 anos, com quem aprendi o amor de amizade, a confiança, a ética, a integridade, o amor pela poesia e arte, a curiosidade pelos mundos que haviam nos livros, a admirar e olhar com atenção para a década de 70, a ouvir boas músicas. Nossas trocas são infinitas e isto incluiu essa tese. Obrigada também a outro velho amigo, Matheus Reis, com quem formávamos uma tríade, eu, ele e Carlos, pelas madrugadas em Itabira. “Suave é a noite”.

Obrigada ao Wilson de Avellar, amigo artista, performer e educador, chapeleiro maluco, o mesmo que estava a me (des)caminhar na surdina, em ocasião da dissertação do mestrado. Ele continua a fazer isto. Atravessamos juntos o espelho algumas vezes.

Obrigada a Dudude Herrmann. Mestra bruxona, artista e amiga que eu amo e admiro. Pessoas aleatórias na rua perguntam se somos mãe e filha. Da última vez disseram que nossas bochechas se parecem. Estamos bem perto e ela é bastante generosa comigo. Quem eu tive uma afinidade silenciosa de cara, há quase 10 anos. E com quem não canso de aprender diariamente, já nem sabemos mais o que é vida e o que é arte. Trabalhamos, observo, aprendo e deixo escapar. Misturamos e diferenciamos justamente pela criação em movimento. Passeio pela dança, outros encontros, por vezes sozinha, mas é ali, pra toca da bruxona que eu sempre volto, e suspeito que sempre vou voltar, aquele grande pulmão da dança.

Obrigada ao meu cachorro Victor Hugo, imenso, calmo, carinhoso e companheiro.

Às amigas-irmãs Ana Rita Nicoliello e Gabi. Obrigada as pessoas que fomos cruzando caminhos durante esses processos, aos ribeirinhos do rio Paraopeba, em situação de atingimento por barragem, e aos colegas com quem trabalhei nesse contexto. Ao Luiz Naveda que tem sido um fiel parceiro de trabalho. À minha coorientadora Maria Alice Poppe por todos encontros, trocas, conversas e práticas no Rio de Janeiro. Ao Rio de Janeiro pelas horinhas de mansidão. Ao Tuca Pinheiro e a Marcela Rosa, ao Ed Andrade, ex professor de cenografia, parceiro de trabalho e amigo. Aos novos companheiros de residência, aos artistas provocadores, as

parcerias agregadas, sobretudo Luciana Lanza. A gente perrenga mas estamos juntas, uma apoiando a outra e assim vamos com-seguindo. A Raquel Pires, professora com quem fiz estágio de docência na UFMG e dali nasceu uma amizade, obrigada pelas trocas e por me acolher diversas vezes em sua casinha tão gostosa em meio a árvores e livros. A Pat Manata na figura de gestora do Centro de Referência da Dança de Belo Horizonte, sempre aberta, apoiando e incentivando! A Companhia de Dança do Palácio das Artes por sempre estarem de portas abertas me recebendo em seus treinos. Ao Centro de Dança Primeiro ato, ao Centro Cultural da UFMG, às políticas públicas de fomento às artes, à CAPES pelo apoio a parte da pesquisa. À UFMG, à banca de qualificação, à minha orientadora Carla Andrea pelas leituras e pontuações. Ao meu ex orientador Marcos Hill que acompanha minha trança entre arte e academia desde a graduação, obrigada pelas aberturas. Obrigada ao Colégio Einstein, à Escola Guignard e ao CEFET, escolas que me formei. Obrigada também a minha ex psicóloga, Lúcia Romanelli, com quem estive por uns 13 anos e dei a sorte de um encontro de muita generosidade e trabalho transformador.

À memória da Caju – cachorrinha alegre que tive a honra de conviver. À memória da minha vó Santinha e Ná que me deram amor e boas estruturas. À memória de tia Beatriz, quem me ensinou a pesquisar. Ao meu tio e padrinho Délcio, sempre nas redondezas. A minha mãe Alcione, selvagem que ela só. Obrigada ao meu pai Elson que quando pequena, às vezes me levava para o teatro enquanto ele montava luz para as peças. Eu desaparecia de tanto encanto. Obrigada a tantos outros e outras que nos cruzamos por aí. Aos ex alunos e alunas. Obrigada às pedras. Obrigada à vida e às con-vivências.

Para mim essa tese transborda, é uma multidão. Um mundo de muitas camadas.

RESUMO

Essa pesquisa parte da perspectiva da performance, entre os campos da dança, artes visuais e vida. Dentro disso, ela trata de corpo e paisagem. Composição de fragmentos. Espaços esculpidos, dobras e torções. Mais especificamente, a partir do meu corpo, da relação entre peso, gravidade e natureza de chão forjado da minha cidade natal, Itabira (MG, Brasil). Chão que também é presente em outros territórios de Minas Gerais e América Latina - um chão minerado, revirado, fragmentado e dissipado pelo mundo. Como meu corpo lida com o peso e a gravidade a partir destes chãos? Para responder a essa pergunta motora, na qual peso e gravidade são considerados tanto como elementos físicos, quanto imagéticos, lanço mão do processo criativo como principal metodologia investigativa, um leque de caminhos com diversos modos do fazer em diálogo com outros tantos. São conversas, aulas, escritos, leituras de textos, imagens de arquivo e de registros artísticos, considerando afectos, perceptos e efeitos de sentido. Tendo como consequência, diálogos com pensadores da dança, filosofia, estudos da performance, artes plásticas e audiovisual. Atravessando fronteiras disciplinares. Tecendo uma estreita relação com uma abordagem cartográfica, que para além de uma abordagem do fazer, criar e pensar, é também poética e política, construção de memórias. Aqui tudo é isto e aquilo e aquilo outro. Mas não qualquer outro.

Palavras-chave: performance; dança; corpo; escultura; paisagem; chão; peso; gravidade.

ABSTRACT

The present research comes from the perspective of Performance, field, along with the Dance, Visual Arts fields and life itself. Inside these lines, it approaches the body and the landscape. A composition of fragments. Sculpted spaces, folds and spirals.. More specifically, as from my body, the relationship between weight, gravity, and the nature of the ground of my hometown, Itabira (MG, Brazil). A ground that is also present in other territories of Minas Gerais, Brazil, and Latin America—a mined, overturned, fragmented, and dissipated around the world. How does my body navigate weight and gravity in relation to these grounds? To answer this driving question, in which weight and gravity are understood both as physical and imagetic elements, I take the creative process as my primary research method—an open field of multiple pathways, engaging in different modes of making and thinking in dialogue with many others. This includes conversations, classes, writings, readings, archival images, and artistic records, considering affects, percepts, and the construction of meaning. As a consequence, dialogues with authors from Dance, Philosophy, Performance Studies and Visual Arts, often crossing disciplinary boundaries. And all of it within a cartographic approach, which beyond an approach from doing, creating and thinking is also poetic and political, a construction of memories. Here, all is this and that, and that other one. But not anyone.

Key words: performance art; dance; sculpture; body; landscape; ground; weight; gravity.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Fragmentos, dobras e espiral.....15
Imagem 2 - Manifestation Dada à Saint-ulien-le Pauvre.....28
Imagem 3 - Na imagem: Morgana Mafra. Rhone Alpes - França, 2020.....42
Imagem 4 - Bases Per-Formativas.....46
Imagem 5 - Instalação da performance Capoeira. Escola Guignard, Belo Horizonte, 2009.....53
Imagem 6 - Performance Lisêncio, esquina do SESC PALLADIUM, Perfura_ateliê de performance. Belo Horizonte, 2017….....54
Imagem 7 - Experimento coreográfico “De-composição”. METRI 2023. Atêlie Dudude Herrmann.Brumadinho.....55
Imagem 8 - Peça “Aquela que eu (não) fui”, Companhia Luna Lunera, 2023……....55
Imagem 9 - Centro de Dança 1° ato. 2023.....56
Imagem 10 - Centro de Dança 1° ato. 2023.....57
Imagem 11 - Lygia Clark.....58
Imagem 12 - Robert Smithson.....62
Imagem 13 - Robert Smithson.....62
Imagem 14 - Robert Smithson.Mirror Displacement, 1969.....63
Imagem 15 - Robert Smithson. Rampa de Amarillo, 1973.....64
Imagem 16 - Robert Smithson.....65
Imagem 17 - Hamish Fulton.....67
Imagem 18 - Richard Long.....68
Imagem 19 -.....71
Imagem 20 - Rudolf Laban´s.....73
Imagem 21 - LAB IN-VENTO. Centro de referência da dança de Belo Horizonte. 2023.....84
Imagem 22 - Mapa1.....89
Imagem 23 - Mapa 2.....90
Imagem 24 - Mapa3.....91
Imagem 25 - William Pope.L, The Great White Way, 1978-2001.....94
Imagem 26 - William Pope.L, The Great White Way, 1978-2001.....94
Imagem 27 – Carta de anuência.....110
Imagem 28 a 32 - Simo Kellokumpu.....122
Imagem 33 - Mapa minerário da América Latina.....132

Imagem 34 - Imagem retirada viasatélite.....134
Imagem 35 - Poética 1.....136
Imagem 36 - Poética 2.....137
Imagem 37 - Imagem retirada via satélite.....140
Imagem 38 - Imagem retirada via satélite.....140
Imagem 39 - Imagem retirada via satélite.....141
Imagem 40 - Vista superior da Fazenda do Pontal (Itabira MG) com barragem ao fundo.....145
Imagem 41 - Itabira, Drummond e o Buraco do Cauê.....146
Imagem 42 - Mina do Cauê–Itabira.....147
Imagem 43 - Performance Lisêncio. Belo Horizonte.....149
Imagem 44 - Performance Lisêncio. Clorinda (AR).....150
Imagem 45 - Performance Lisêncio. Clorinda (AR)/Assunción (PY).....150
Imagem 46 - Sinopse da Performance Lisêncio.....153
Imagem 47 - Frame da Performance DURAÇÃO. Morgana Mafra.....156
Imagem 48 - Frames da Performance DURAÇÃO. Morgana Mafra.....157
Imagem 49 a 73 - Imagens do Acervo Digital do Arquivo Público de Itabira-MG.....160
Imagem 74 a 80 – Imagens tratadas pela autora.....176
Imagem 81 - Desenho da série Ruínas em processo. Morgana Mafra 2021.....181
Imagem 82 - Desenho da série Ruínas em processo. Morgana Mafra 2021..... 182
Imagem 83 - Desenho da série Ruínas em processo. Morgana Mafra 2021..... 182
Imagem 84 - Desenho da série Ruínas em processo. Morgana Mafra 2021..... 183
Imagem 85 - Objeto colecionado. Morgana Mafra, 2022.....183
Imagem 86 - Série de Cartões postais “This is not a painting”. Morgana Mafra. 2021.....184
Imagem 87 - Postal da série This is not a painting. Morgana Mafra, 2021.....185
Imagem 88 – Teatro de arena Grego.....186
Imagem 89 – Teatro de arena.....186
Imagem 90 - POST CARDS. Morgana Mafra, 2021.....187
Imagem 91 - Post Cards Série Programas para Minas. Morgana Mafra, 2021.....188
Imagem 92 - Post Cards Série Programas para Minas. Morgana Mafra, 2021.....189
Imagem 93 - Post Cards Série Programas para Minas. Morgana Mafra, 2021.....189
Imagem 94 - Post Cards Série Programas para Minas. Morgana Mafra, 2021.....190
Imagem 95 - Post Cards Série Programas para Minas. Morgana Mafra, 2021.....190
Imagem 96 - Post Cards Série Programas para Minas. Morgana Mafra, 2021.....191
Imagem 97 - Cava. Célula Coreográfica. Provocação: Marcela Rosa. 2022.....193

Imagem 98 - Sticker “Made in Itabira”. Morgana Mafra, 2021.....193
Imagem 99 - Sticker “Made in Itabira”. Morgana Mafra, 2021.....194
Imagem 100 - Áudio “For Dance”. Morgana Mafra, 2021.....194
Imagem 101 -Desenho sobre tela.....195
Imagem 102 a 107 - Ação de Composição Urbana Performada “Tecer Solos”.....196
Imagem 108 - Palestra/Performance.....202
Imagem 109 - Lab IN-VENTO 2ª Edição.....203
Imagem 110 - Lab IN-VENTO 2ª Edição.....204
Imagem 111 -.....205
Imagem 112 -.....205
Imagem 113 -.....206
Imagem 114 - Volto-me para a CAVA.....207
Imagem 115 -.....207
Imagem 116 -.....208
Imagem 117 -.....208
Imagem 118 -.....209
Imagem 119 - Superfície de Marte.....210
Imagem 120 -.....211
Imagem 121 - “Testagem” de ferro em pó com luz.....211
Imagem 122 - Andy Goldsworthy.....212
Imagem 123 - Olafur Eliasson.....213
Imagem 124 - Olafur Eliasson.....214
Imagem 125 a 151 - Estudos para um corpo chão montanha.....215
Imagem 152 a 201 - Estudos (de)composição.....229
Imagem 202 - Pedra pó de minério.....256
Imagem 203 -.....256
Imagem 204 - Rainha do Minério.....257
Imagem 205 - Série Ruína em processo.....259
Imagem 206 - Série Ruína em processo.....259
Imagem 207 - Morgana Mafra em Mina do Corumi. 2024.....261
Imagem 208 a 212 - Cavidades. Provocação: Vladimir Rodriguez. Performer: Morgana Mafra. Mina do Corumi. Belo Horizonte. 2024.....263
Imagem 213 e 214 - Caderno de bordo. Morgana Mafra. 2024.....269

Imagem 215 a 238 - Frame de tomadas em “Material Bruto”. Performer Morgana Mafra. Provocador: Vladimir Rodriguez. 2024.....270
Imagem 239 - Placa.....283
Imagem 240 - Bota de Segurança.....284
Imagem 241 - Pedra de minério de ferro.....288
Imagem 242 - Meteorito.....288
Imagem 243 - Fall 1, Los Angeles (1970).....295
Imagem 244 - Broken Fall (Geometric).....296
Imagem 245 - Nightfall.....297
Imagem 246 - In Search of the Miraculous.....299
Imagem 247 - Esperando, Edgar Degas,1882.....301
Imagem 248 - Le leçon dedanse, Edgar Degas, 1879.....302
Imagem 249 -.....302
Imagem 250 - IsadoraDuncan.....303
Imagem 251 -.....306
Imagem 252 -.....306
Imagens 253 a 283 - Bairro Bela Vista, Itabira. 2024……..…..……..….....317

SUMÁRIO

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....11
1.1 Perspectivas e composições.....11
1.2 Notação coreográfica da tese.....15
1.3 Notas de acontecimentos, mudanças e desenvolvimentos durante a pesquisa……15

2. FRAGMENTO RESIDIR E DEAMBULAR.....24
2.1 Residências, excursões, deambulações e derivas.....25
2.2 Uma abordagem cartográfica?.....34
2.3 Composição metodológica?.....37
2.4 Processo criativo em arte como metodologia e abordagem de pesquisa.....38
2.5 Modos de conhecimento.....40

3. FRAGMENTO PERFORMANCE: UMA CARTOGRAFIA DO SI MUNDO.....45
3.1 Escultura e tempos.....49
3.2 Performance e dança.....74
3.3 Performance e território.....104
3.4 Cava: território e espaço.....109

4. FRAGMENTO CAVA: PEDRAS QUE BRILHAM, CHÃOS EM MOVIMENTO....116
4.1 Uma corporeidade dobrada para o chão.....117
4.2 Chãos que pesam e movem.....119
4.3 Cavas.....131
4.4 1ª Cava.....139
4.5 2ª Cava.....154
4.6 3ª Cava.....196

5. FRAGMENTO GRAVITAÇÕES..... 285

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS - FUGATA N°31..... 317

REFERÊNCIAS.....333

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

1.1 Perspectivas e composições

Antes de mais nada, gostaria de sublinhar que se trata de uma tese de uma jovem artista, mas nem tão jovem, com inquietudes, voltada para processo e criação. Nenhuma dinossaura das artes. Apenas uma mais ou menos jovem artista tentando viver do que me move e mover com isto - criar, dançar, perguntar, procurar, me dispor, compor, conviver.

Se trata de uma tese concomitante a um processo de criação. Não, ele não aconteceu todo antes para que depois escrevesse a tese. Tampouco trata-se de ter escrito a tese seguida de produto de arte final cujo apresentaria. É tudo junto, durante dobrado, espiralado, trançado e contaminado. Se deixar não tem fim. Tem fim?

Aqui, são processos de pensamentos e criações com observações e esboços; uns geradores de outros. Dobras, desdobras, redobras. Intentos de uma linguagem porvir. Portanto, peço licença aos que me antecedem, velhos de estrada, para almejar este título de "doutora". Doutora das inquietudes e perguntas. Que é o que faço a mais tempo.

Há muita imagem aqui. Elas são texto. A tese é feita de fragmentos empoeirados. Entre humano e não humano, entre processo e ruína, entre terra e ares. Entre alguma estrutura e improvisação, entre residir e deambular. Entre, dança. Por hora era tudo o que eu tinha pra dar. Urgência. Se não, não ia. Há muita honestidade aqui. **PEDRA**. Comporá algum chão estes fragmentos?

O meu compromisso é com a criação. Estou gravitando. Importa a cava. Um modo de estar no mundo não por um discurso objetivo direto com as teorias do momento, tampouco um fazer puramente inconsciente. Eu estou interessada nas linguagens e nos antes delas, no seu fazer. Nos como isto acontece, e fazendo. Para tanto, preservo as pedras. Nem tudo é esclarecido. **PEDRA**. Há muita pedra nessa tese. Buracos negros - cava escavada pelo tempo, não por gente - importantíssimos. Deixa o escuro. "O tempo: esse grande escultor". É um modo de se estar no mundo tateando-o nesse entre consciência e inconsciência. Atravesso e sou atravessada, dobra, torção, fita de moebius deslocada de seu eixo, oito espiralado.

É simples. Não quero elaborar incessantemente as coisas. Ao menos, não deste jeito, nessa linguagem das palavras objetivas, explicativas. Há de se preservar o mistério e as ambiguidades do reino das imagens. Se não, a gente morre. Pára de dançar. Eu morro. Como preservar porções de mistérios numa pesquisa/tese? Eu tento. Tento não dar tudo assim neuroticamente. Deixar espaço para o outro. Há muita aprendizagem nos mistérios. Isto aqui é

cava. Não escavem mais tudo de mim. Estou em estado de criação, como escrever uma tese assim? Proponho um acordo, para salvar o meu mistério, o meu delírio, e continuar dançando: Quando eu perceber que estou explicando demais vou colocar a **PEDRA** nos caminhos desta tese. São as mesmas pedras do meu conterrâneo Drummond. Sabedoria de pedra. Tenho aprendido muito com as pedras. Devir-pedra. Elas apenas estão, plenas e íntegras. Uma presença. As "anciãs" desse mundo. Muitas camadas sedimentadas ali. Já viram muita coisa. Isto é muita aprendizagem. **PEDRA**. Brutas ou esculpidas pelo tempo? Tempo outro que não do humano, antropoceno, capitalista.

Neste compromisso para com a criação, procura-se uma língua de pedra e cava, deixando o resíduo e sabor da pedra na língua, a afetar a linguagem. Não se trata da linguagem de um eu, ensimesmado e egóico, tampouco a linguagem científica desabitada, lisa, sem manchas, sem rugas, de quem nos falou Larrosa (Larrosa, 2014, p. 60).

Como escrever de outros modos? Tento aprender com a pedra. Às vezes falho. Tropeço.

Tenho muitas afinidades teóricas, gente que gosto de conversar, por leituras, diálogos imaginários, escritos, danças e muitas vezes conversas orais mesmo, vindas do convívio na vida, pessoalmente, pessoas que me afetam, quando isso é possível. Isto, por vezes, gera quase um tom de crônica para a tese. São pessoas do campo da dança, filosofia, antropologia, performance, artes plásticas, física. Aqui tem uma multidão. Até de outros seres, que não pessoas. São fragmentos em convívio. Investigação em performance sobretudo entre os campos da dança, artes visuais e vida. Campos dos quais estou sempre em per-formação, respectivamente, técnica e acadêmica. Na vida mesmo.

Dentro desse escopo, os escritos tratam de corpo e paisagem. Mais especificamente, a partir do meu corpo, da relação entre peso, gravidade e chão de minha cidade natal, Itabira (MG, Brasil) - um chão minerado, revirado, fragmentado e dissipado pelo mundo. Como meu corpo lida com o peso e a gravidade a partir dos fragmentos deste "chão de origem"? Tendo esta pergunta como mote, iniciei residências em cavas de mineração a céu aberto, "Residir a cava", no qual teve como desdobramento, alguns trabalhos em diversas linguagens e questões que dialogam com pensadores dos campos descritos. Em meio disto, a tese - uns chãos, uns ares. Uma dança em composição. Por fragmentos. Fragmentinhos e fragmentões.

O fragmento "Residir e deambular" desta tese é dedicado ao modo de criar e pesquisar. Nele delineio, compartilho e desenvolvo uma abordagem que surge por um conjunto de caminhos percorridos, ora rotas já conhecidas, ora rotas arriscadas, desnomeadas. Assim sendo, assemelha-se a uma abordagem cartográfica, que as direções se apontam durante o percurso inaugurado. Esses caminhos foram feitos de processos de criação em artes – que contém em si

tantos outros caminhos e formas, leituras, escritos, pesquisa imagética de arquivo, leituras de obras/performances de outros artistas da dança e artes visuais com poéticas afins e conversas com artistas, das quais aparecem apenas reverberações. Também neste Fragmento, com a ajuda de alguns autores, como Lúcia Gouvêa Pimentel e Jorge Larrosa, construo um argumento da legitimidade e potência do processo criativo em arte enquanto metodologia, sementeira de métodos diversos de pesquisa num contexto de departamento de artes dentro de uma universidade. E então compartilho através de imagens, relatos e reflexões, meu processo, trabalhos desdobrados a partir de residências em cavas de mineração a céu aberto. Aqui, também teço relações por aproximações e diferenças entre minhas deambulações na Cava e as deambulações dos Surrealistas, Dadaístas, Letristas e Situacionistas no século 20. Dediquei um fragmento aos processos metodológicos, ou abordagem, devido a importância dos caminhos diante minha poética e trabalho. Há algo em comum no ato de cartografar e performar – o processo, entre, caminho. Este fragmento que enuncia os caminhos das construções dos trabalhos e da construção da tese, também diz do esqueleto de uma poética.

O fragmento "Performance: uma cartografia do si mundo" explano sobre cada campo e como aparecem em meu trabalho, os Estudos da performance, drama social e vida - Cava enquanto território e espaço; a dança enquanto performance estética e performatividade; as artes visuais, com ênfase na escultura no campo expandido e audiovisual, o gênero paisagem e a performance art. Por fim traço diferenças e aproximações entre os campos.

O fragmento "CAVA: Pedras que brilham, chãos em movimento" é o processo de criação. Nele trago a imagem de uma corporeidade dobrada para o chão, do olhar para o chão, lugar comum e tendencioso do meu corpo e também do poeta conterrâneo Carlos Drummond de Drummond, dado a ver em sua poesia. E então, recorrendo ao pesquisador André Lepecki e outros autores em diálogo, explano filosoficamente e politicamente sobre o chão na dança. Após, situo uma dança neste outro chão, fragmentado, e esboço uma relação desta corporeidade com nossa paisagem minerária. E também da gravidade, peso e movimento com esta paisagem a partir de minhas investigações práticas. Olho para este chão, para meus rastros deixados nele e para seus fragmentos, suas pedras pesadas, mas não para qualquer pedra, para as pedras que brilham. Então, adentro nas cavas, e compartilho processos de criações e reflexões a partir destas, assim como sua poética.

No fragmento "Gravitações" explano sobre "O que são as gravidades" em seus sentidos físicos, perceptivos e imagéticos. Trazendo a gravidade em relação ao pensamento ocidental, enquanto força newtoniana, também enquanto curvatura do espaço em Einstein e enquanto qualidade do que é "grave". Diferencio gravidade de peso e evocando Laban, apresento o peso

enquanto um dos fatores do movimento e suas qualidades. Toco nas dimensões virtuais e atuais da gravidade, que também é uma dobra entre espaço e tempo. Apresento o conceito de dobra de Gilles Deleuze e desenho um pensamento da criação em dança enquanto uma redobra da gravidade, que por si só já é dobrada em suas dimensões espaço-tempo.

Nas Considerações finais - Fugata N° 31, apresento as (in)conclusões do trabalho através de imagens visuais e sonoras, então, a partir de uma paisagem, exerço a dobra deslocada de seu eixo e arrisco uma linha de fuga.

Explanado os fragmentos que compõem a tese, digo que ela tem o seu centro de gravidade, o fragmento "CAVA: Pedras que brilham, chãos em movimento". E ela tem a sua órbita, os outros fragmentos, com suas devidas distâncias deste centro, e velocidades, portanto, seus pesos. Então, querido leitor, dançarino em potencial, não se trata de início e fim, se trata da cava e as distâncias desta cava. Ora aproximo do solo, das materialidades terrestres, ora dos ares, suspendo. Ora é uma poeira danada. Turva. Vertigem. Imponderável. Ora dobro e quedo pra baixo, ora dobro e quedo pra cima. Por vezes em espiral. Às vezes parece que morri. De morte vertical ou horizontal. Mas são apenas outros tempos. Resiliência. Às vezes humano, demasiado humano, com seus tropeços egóicos e/ou obedientes a normas desabitadas. São fragmentos a compor um chão em dança, eles estão dentro e fora da cava. Devemos ainda lembrar que as cavas são muitas, para além destas em questão. Todas em composição. A criação continua… **PEDRA** Você pode partir da cava ou chegar até ela pela distância que quiser começar. Sinta os pesos de cada fragmento no percurso. Se tropeçar, cair, não tem problema. Se fizer escuro também não. Boa gravitação!

1.2 Notação coreográfica da tese

Imagem 1 - Fragmentos, dobras e espiral



Fonte: Imagem do autor, Morgana Mafra, 2023

1.3 Notas de acontecimentos, mudanças e desenvolvimentos durante a pesquisa

Em 2019, quando elaborei o pré-projeto de pesquisa da presente tese no programa de doutorado em artes da UFMG, o contexto era outro. Eu estava como professora presencial no Laboratório de performance e intervenção urbana na Escola Livre de Artes Arena da Cultura e ainda não havia uma pandemia. Isso contextualiza e justifica algumas propostas presentes no pré-projeto que foram postas de lado e/ou modificadas diante as mudanças da vida e movimento das ideias.

Antes havia uma proposta da performance enquanto intermidialidade entre dança, desenho e vida no espaço urbano, mas o que se propunha enquanto espaço urbano como esfera da vida ordinária em minha pesquisa, se transformou para o espaço da cava de mineração a céu aberto.

A intermidialidade com o desenho mudou para escultura, entendendo que o aspecto que mais me afetava que eu chamava de desenho era rastros no espaço, sobretudo chão. Entendi que o pensamento que eu trazia enquanto desenho, se tratava do andar, deslocamento pelo espaço em uma lógica de malha e rastros, sobre o qual Tim Ingold disserta. Trata-se de um pensamento

escultórico, o que tem consonância com minha habilitação em escultura durante a graduação em artes plásticas. Percebo que essa mudança também se deu em consonância com minha mudança de espaço de criação/investigação.

Ingressei no doutorado da UFMG, linha artes da cena, sob orientação do professor Dr. Marcos Hill em 2020, junto à chegada da pandemia. Com a pandemia, em 2020, frustrada com o contexto, diante a natureza do curso, não voltei a dar aulas no Laboratório de performance e intervenção urbana, e ainda não havia bolsa de pesquisa disponível para mim no programa de pós-graduação da UFMG. Isso teve como consequência a retirada do Laboratório como parte de minha metodologia de investigação no projeto do doutorado. Então comecei a trabalhar no Instituto Guaicuy[1], com audiovisual, acompanhando as pessoas atingidas pelo crime do rompimento da barragem de Brumadinho pela empresa Vale. O trabalho era com pessoas ribeirinhas em um trecho específico do rio Paraopeba, na altura de Pompéu e Curvelo - MG, assim me mudei para um sítio na região. Eu estava em um território de agronegócio, mineração e dentro de um processo de conflito territorial entre atingidos e mineradora e mediação entre atingidos e Instituições de justiça. O trabalho se distanciava bastante de minha pesquisa e meus planos de vida e prática para o doutorado, a minha vontade mesmo era de estar dançando, performando, investigando com o corpo por estas linguagens e lendo. No entanto, isto diz da mudança de território do espaço urbano, para a Cava e todos desdobramentos que ocasiona em minha pesquisa de doutorado.

A problemática filosófica com e da dança persiste pelo peso e gravidade. Logo trago um lugar da performance muito em um entre escultura e dança, mas com desdobramentos também audiovisuais, sobretudo devido às localizações ermas dos trabalhos, Cava de mineração.

Sobre a problemática do peso e gravidade, incluí o chão nessa relação, pois entendi que o que me interessava na rua era o chão. Porém, como dito anteriormente, o chão da rua se transformou no chão minerado da Cava. Outra mudança bastante importante acerca da problemática é que a trouxe mais para mim, para meu eu-corpo artista com meus chãos. “Cair em si”, mas um si mundo, um si se. Se antes a pergunta motora da pesquisa era, “De quais maneiras os artistas Trisha Brown e Bas Jan Ader dobraram a linha vertical da gravidade?” E eu, de quais maneiras redobro essa linha vertical da gravidade?”, hoje é “Como meu corpo lida

[1] O Instituto surge dentro da Escola de Medicina da UFMG, a partir, e para dar suporte ao projeto “Manuelzão”. Apesar das origens na escola de medicina, há um entendimento de saúde ampliado para o ambiente e tudo que este envolve. Tendo as bacias hidrográficas e seus entornos como fio condutor de atuação. Por isso, abarca profissionais oriundos de diversas áreas do conhecimento e se coloca como um Instituto Ambiental. Para melhor entender o que é o Instituto, ver: https://guaicuy.org.br/quem-somos/ Acesso em: 27 nov. 2022.

com o peso e a gravidade em um solo minerado, desmoronado, fragmentado e dissipado pelo mundo?". O que teve como consequência uma mudança de protagonismo metodológico. Apesar da abordagem cartográfica estar enunciada desde o projeto inicial, não havia previsto um processo de criação artística como caminho. Havia apenas um mapa com artistas performers da dança e artes visuais com trabalhos correlatos a poética do peso e gravidade e uma performance de autoria minha, "Lisêncio"[2], na composição deste mapa. No decorrer do percurso, ao olhar para meu trabalho "Lisêncio" nesse mapa poético, o desdobrei em outros, o que desencadeou um processo quase sem fim, de tal maneira que o processo criativo ganhou força de caminho de pesquisa – uma metodologia do fazer e criar, do pensar e do escrever, compor a tese. Feita de procedimentos diversos. Mas essa abertura, já enunciada inicialmente, de uma abordagem cartográfica, diz da assimilação de curvas no caminho, como aconteceu. Mantive no meu conjunto metodológico a composição do mapa de poéticas afins, no entanto não mais como protagonista e sim a corroborar com meu processo criativo investigativo.

A mudança de território enriqueceu as investigações em arte no sentido de me conectar com a natureza forjada de meus próprios chãos, ao mesmo tempo, fazendo-me voltar para uma situação política de ordem regional e global, e fazendo-me voltar a atenção e a pergunta motora de minha pesquisa mais para mim, tornando qualquer linguagem que eu venha construir, mais habitada, de fato uma investigação em arte. Pois eu estava ali, lidando com as consequências desse chão esfacelado presente em minha cidade, Itabira e também em Brumadinho, como em tantas outras cidades de Minas, e que fora dissipado pelo mundo. Tendo seus resquícios transbordados pelo rio Paraopeba, atingindo vidas, paisagens e pessoas.

A situação vivenciada e a Cava misturada às minhas investigações em performance, fez vir para a pesquisa algumas ideias acerca de Drama social, desenvolvidas pelo antropólogo Victor Turner, parceiro de pensamento do expoente dos Estudos da performance Richard Schechner. Lidando com a cava enquanto este lugar de múltiplas camadas de território e espaços, também de arte e política, assunto que desenvolvi ao final do Fragmento "Performance: Uma cartografia do si mundo". Enfim, foram essas as mudanças em meu projeto inicial de pesquisa para o que apresento hoje.

Durante a pandemia, enquanto morava no sítio e vivia uma imersão em toda situação descrita, cumpri todos os créditos do programa de doutorado em aulas online. Apesar de online, estas disciplinas foram de extrema importância para o mantimento de meu vínculo com a

---

[2] Essa performance Lisêncio, desempenhada pela primeira vez no início do ano de 2017, está disponível em: https://morganamafraap.wixsite.com/morganamafraap/trabalhos?lightbox=dataItem-iz5nfopb e http://perfuraateliedeperformance.blogspot.com/2017/02/reverbere-o-silencio.html. Acesso em: 27 nov. 2022.

pesquisa, dada as circunstâncias. Conciliando com o trabalho, consegui cursar as disciplinas necessárias para os créditos no doutorado, numa tentativa de escolhas das que dialogassem com minha pesquisa, mas também com as imprevisibilidades da vida que davam algum tom e direção à pesquisa em movimento. Para além da obrigatória de metodologia com Lúcia Gouvêa Pimentel, que muito me auxiliou na organização das ideias, foram duas disciplinas de "Paisagem" na arquitetura, "Antropologia do audiovisual" na antropologia, "Mascaramento no campo expandido", "Trabalho sobre si" e "L.E.V.E - Laboratório de espacialidade ao avesso" no departamento de artes.

A primeira disciplina de Paisagem, cursada com o professor Dr. Altamiro, colaborou bastante para minhas investigações, ao conhecer os escritos sobre paisagem do antropólogo Tim Ingold, em especial, seu livro "Estar vivo: Ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição" e me provocou a desenvolver um pensamento acerca de uma paisagem performada, em movimento.

A segunda disciplina de paisagem, ministrada pela professora Dra. Myriam Bahia, me atentou para uma importante referência de relação entre corpo, peso, chãos moventes e paisagem minerária. Uma performance em dança de um bailarino no filme Pina em que ele está dançando "na boca" de uma cava de mineração a céu aberto. E também de uma constante presença de chãos moventes na obra, como um todo, de Pina Bausch, bailarina e coreógrafa, também oriunda de longa vivência em uma cidade minerária na Alemanha, Wuppertal, onde fundou sua própria companhia.

A "antropologia do audiovisual", ministrada pelo professor Rubens Caixeta, me provocou a registrar de minha perspectiva o território e contexto minerário que eu estava inserida. E a "Mascaramento no campo expandido", a fazer aparecer e refletir os mascaramentos do espaço e meu próprio mascaramento.

Mas, foram as disciplinas ministradas pela Profa Dra. Carla Andréa, "Trabalho sobre si" e LEVE - Laboratório de espacialidade ao avesso", ministrado pela Professora Elisa Campos, que me senti provocada a embarcar em minhas criações e assumir o processo criativo enquanto metodologia de pesquisa. Em "Trabalho sobre si" corroborando com meus processos de "cair em si", mas sem perder de vista a composição com o mundo. E no LEVE, onde foi feita a importante provocação prática, alimentando a centelha metodológica que eu já vislumbrava. Apesar da ironia de sua sigla "L.E.V.E", diante uma investigação do "peso", me foi de muita importância para provocar e fomentar investigações via um processo criativo no

espaço. Do qual gerou uma exposição coletiva online, intitulada “ìnterim”[3]. Os trabalhos expostos foram desenvolvidos durante este laboratório.

A partir de uma vontade embrionária e uma provocação do Laboratório, iniciei de forma independente, uma residência dentro de uma Cava de mineração a céu aberto na região que eu estava, em Papagaios - MG. A vontade e tentativa inicial era que esta residência acontecesse em Itabira, MG, o que foi remodulado e recontextualizado devido à dificuldade de acesso agravada pela pandemia, às minas de lá. Dificuldades como o fato de eu estar trabalhando longe, e a suspensão de visitas às minas devido a COVID-19 pela empresa Vale. Foi então que convidei uma amiga, parceira de danças e escritas para experimentar esta residência, junto a mim, em uma cava no território em que eu me encontrava, a Ana Rita Nicollielo[4].

A cava a céu aberto era de mineração de ardósia, muito presente naquela região. Apesar de eu ter buscado formas legais e permissão para acessar a Mina, não consegui o contato devido e não me pareceu tão necessário ao sondar com pessoas da região. Então fomos até o local e entramos tranquilamente sem nenhuma autorização formal. Frequentamos a Cava por três dias. A reação da Ana, pouco ou nada acostumada com aquela paisagem foi de paralisia. No Fragmento “CAVA: Pedras que brilham, chãos em movimento” compartilho com mais detalhes o processo criativo a partir deste local.

Além dos encontros nas disciplinas cursadas remotamente, outros encontros online que me auxiliaram na manutenção de vínculo com o campo artístico durante a pandemia e isolamento no sítio, foi a criação do GIPE - Grupo de Investigações em Performance, que convidei alguns artistas próximos e amigos interessados em performance. A maioria vinha dos campos da dança e artes plásticas. Mas também havia outros da literatura, música e teatro. Nossos encontros eram semanais, online e duravam em torno de 2h. Nesses encontros compartilhavamos trabalhos autorais antigos em performance, trabalhos e processos criativos recentes, seguidos de conversa. Também compartilhavamos trabalhos em performance que gostávamos, líamos e discutiamos textos, assistiamos a alguns vídeos juntos, compartilhavamos editais na área. Também havia a possibilidade em aberto de alguma prática conduzida por um dos integrantes, mas esta nunca ocorreu, havia um grau de abatimento no ar em termos criativos, que vinha com todo o contexto de isolamento e pandemia. Mas estávamos todos tentando

[3] Disponível em https://leveinterim.wixsite.com/interim . Acesso em 27 nov. 2022.

[4] Ana Rita Nicoliello, dançarina, doutora em filosofia, com pesquisa em dança, sendo sua maior experiência prática em contato-improvisação. Formamos juntas em dança pela Escola Livre de Artes Arena da Cultura, e frequentemente estamos em parceria nos eventos de Contato Improvisação, além de colaborações de trabalhos práticos e escritos. Na época em que eu tecia o pré-projeto do doutorado, escrevemos juntas o artigo “Trisha Brown e Bas Jan Ader: Modus de lidar com a gravidade” para o evento “Artes do corpo, corpo das artes” que aconteceu na UFOP. Disponível em: http://abrestetica.org.br/congresso2019/ . Acesso em: 27 nov. 2022.

persistir juntos. Compunham o GIPE: Morgana Mafra, Ana Rita Nicoliello, Lívia Espírito Santo, Rodrigo Antero, Marcel Diogo, Christina Fornaciari, Felipe Saldanha, Eduardo Luiz Souza, Sol, Gilmara Oliveira, Marlon Fabian e Ulisses Guimarães. O grupo seguiu ativo por 1 semestre e depois suspendemos nossos encontros, mas seguimos trocando conteúdos afins via WhatsApp.

Entre novembro e dezembro, saí de férias do Instituto. Havia uma necessidade enorme em sair do território de trabalho que eu me encontrava e também de uma pausa e percepção para escolha de meus rumos, fui para o Rio de Janeiro e lá acabei por conhecer Maria Alice Poppe, dançarina e professora na UFRJ e UFF, que veio a se tornar minha coorientadora, devido a nossas afinidades de pesquisas. "O chamado da queda: Errâncias do corpo e processos de desconstrução do movimento dançado."[5] foi o nome de sua tese de doutorado, que diz de poéticas do peso e da gravidade.

A permanência no trabalho e a morada no território isolado de trabalho deixava cada vez mais difícil o envolvimento e movimento de minha pesquisa no programa da pós. Assim que tive notícias da possibilidade da bolsa de doutorado, me mudei para Belo Horizonte novamente e não renovei o contrato com o Instituto que trabalhava. Três meses depois, a minha bolsa de pesquisa da CAPES saiu, possibilitando a continuidade e escrita da pesquisa.

Depois de quase 2 anos sem dançar, devido ao isolamento da pandemia e a mudança de moradia para próximo ao rio Paraopeba, onde nem vizinho havia, a primeira coisa que fiz ao retornar para Belo Horizonte foi possibilitar um espaço coletivo de exercício da dança no meu cotidiano. Então me matriculei nos treinos de dança contemporânea avançado no Centro de Dança do Primeiro Ato[6] com a Marcela Rosa, com quem, junto a Suely Machado, sete anos antes, eu havia feito um curso de 1 semana no SESC Palladium.

Em um determinado momento, a turma iniciou um pequeno processo criativo. Marcela nos lançou algumas perguntas disparadoras para dar início ao processo a partir da singularidade de cada um. Eram elas, um cheiro, um som, uma textura, um sabor, uma cor, um toque, uma sensação forte inesquecível, uma situação feliz/triste, uma paisagem, um ritual. Em seguida, pediu que escolhêssemos três desses elementos para trabalhá-los com o corpo, os relacionando, respectivamente, à corpo, dinâmica e espaço. Naturalmente surgiram fragmentos do meu processo já em andamento relacionado à paisagem de minha cidade natal, Itabira, cujo a Marcela, que também é de Itabira, foi instigando e dando cada vez mais espaço para o processo

[5] Para esta e outras produções textuais da dançarina e pesquisadora, ver em: https://www.alicepoppe.com/textos/ . Acesso em 27 nov. 2022.
[6] Disponível em https://www.primeiroato.com.br/escola.php#sobre . Acesso: 30 nov. 2022.

criativo referente a isto. Então, a partir das imagens associadas: Cava - espaço, aridez - corpo e som de mineração ao longe, ininterrupto - dinâmica, prosseguiu o meu processo criativo a partir de improvisações de movimento de corpo, recortes, repetições e "costuras". Várias situações foram surgindo no corpo, como deslocamentos e impulsos mas sem jamais tirar os pés do chão; deslocamento por rolamentos com impulsos, mas sem tirar a cabeça do chão; partes do corpo arrastando com qualidade árida no próprio corpo, também com impulsos, mas sem jamais perder o contato entre as partes; pequenas quedas e recuperações por espirais - rememorando a forma espiralada da cava. No final das contas, a Cava que inicialmente estava correlata a espaço, virou correlata ao corpo. Um dia Marcela me orientou que eu focasse na cava, no buraco, nessa sensação, e conduzisse minhas investigações de corpo a partir daí. Então experimentei a intenção e movimento de cavar espaços. Primeiro quieta, dentro do meu próprio corpo, quase que como uma "pequena dança" do Steve Paxton, e aos poucos, num crescente, no meu corpo visível, que cresceu para minha cinesfera[7], que cresceu para o espaço ambiente em diversas direções.[8] Com este direcionamento, fui ajustando o estudo e a célula dentro do "tempo" do grupo e também ao próprio grupo, que aderiu à proposta numa pequena cena de 4 minutos intitulada "Cava", em que todas terminavam "cavando" o espaço.

Em meados de julho, iniciei uma conversa com o museu e arquivo de Itabira, a fim de conseguir imagens, fotografias antigas de Minas de Itabira com seus trabalhadores exercendo suas atividades. O motivo foi dar continuidade a uma série de desenho/transferência intitulada "Ruína em processo" que iniciei após a residência na cava, pois na internet não havia tantas imagens. Agendei uma visita no museu e arquivo e no início de agosto fui até Itabira. Não foi fácil encontrar tais imagens, a maioria estava no museu, mas misturada com diversas outras, em sua grande parte, fotografias de famílias da cidade, o que me demandou um certo tempo a "garimpar" essas imagens de mineração. Fiquei me perguntando o porquê um espaço público havia mais fotografias de famílias do que de um fato político, econômico e social tão importante para cidade e para o mundo que é a mineração.

Após ter realizado uma espécie de projeto piloto de uma residência independente dentro de uma cava aberta de mineração e após o retorno à Belo Horizonte, a partir de minhas experiências e impressões, sistematizei e estruturei melhor um projeto de residência dentro de

[7] [...] a cinesfera é a esfera ao redor do corpo cuja a periferia pode ser alcançada através dos membros facilmente estendidos sem dar um passo alem do ponto de suporte, quando de pé em uma perna, o que podemos chamar de "base de apoio" (algumas vezes chamado de lugar). Somos capazes de desenhar o limite de uma esfera imaginaria com nossos pés tanto quanto nossas mãos... Quando nos movemos para fora dos limites de nossa cinesfera original, criamos uma nova base de apoio... nós, é claro, nunca deixamos nossa esfera de movimento, mas a carregamos conosco, como uma aura (Laban, 1966, p.10)

[8] No decorrer da tese, compartilho um registro dessa célula coreográfica.

uma cava de mineração a céu aberto e enviei para o Fundo Municipal de Cultura de Belo Horizonte. A ideia foi viabilizar com alguma estrutura de execução, a parte prática de minha pesquisa. O projeto foi aprovado e classificado na área de Dança e está acontecendo nesse exato momento de finalização da tese. A proposta se trata de uma residência artística de 4 meses dentro de uma cava de mineração a céu aberto na região metropolitana de Belo Horizonte, onde 4 artistas de diferentes áreas estão residindo periodicamente e juntos durante este tempo. Os artistas são, um da performance/dança - eu, outro do audiovisual – Luiz Pretti, outra da iluminação – Flávia Mafra e outro do som/paisagem sonora – Luiz Naveda[9]. Apesar das distinções de linguagens, lugares de fala de cada um para a proposta, a ideia é que todos se contaminem a partir de uma investigação em comum: a paisagem da cava. E que também se deixem contaminar uns pelos outros podendo e não podendo desenvolver trabalhos em conjunto. A ideia é que as linguagens correlatas ao som, iluminação e audiovisual não fiquem à serviço da performer - eu. E sim desenvolvam suas próprias investigações, considerando como corpos performativos os diversos corpos que compõem essa paisagem, não só humanos, mas minerais, vegetais, animais, corpos de luz, som, etc. Durante este período, é previsto que a cada mês um artista-provocador nos acompanhe nessa residência. Um espaço anexo ao projeto é a vitrine do Centro de Referência da Dança de Belo Horizonte, localizada no Teatro Marília. Trata-se do apêndice da cava, espécie de ateliê/estúdio aberto em transformação, onde materialidades do processo estão sendo compartilhadas/trabalhadas em tempo real.

Outro acontecimento durante essa pesquisa foi a feitura de uma comunicação dentro de um evento da pós em arte contemporânea que aconteceu na Universidade de San Martin, em outubro, na província de Buenos Aires, Argentina. O que me faz destacar este evento é que, coincidentemente, quem dirige a pós dessa universidade e estava à frente do evento foi a Marie Bardet, bailarina e autora expoente da problemática da gravidade e peso na dança contemporânea, com seu livro “Filosofia da dança”, do qual embasa meus pensamentos. Lá, tive a oportunidade de conhecê-la e trocar, dialogar sobre o assunto e seus desdobramentos atuais, tanto em minha pesquisa, como na dela, que segue se desdobrando por outros caminhos. Além de ser sempre bom o ato de ouvir, a partir do compartilhamento da pesquisa, o que toca e prende a atenção dos outros. Lá, a questão da memória reinventada a partir do peso dos fragmentos, ganhou força de aparição.

[9] Para maiores informações dos artistas residentes, assim como os artistas provocadores e a própria residência, ver o perfil da residência nas redes sociais: https://www.instagram.com/residiracava/ Acesso em 24/10/2024. Também há um site em construção que em breve será publicado no seguinte domínio: www.residiracava.com.br .

Outro fator de suma importância para as direções da pesquisa foi a banca de qualificação. Compuseram a banca a Professora Doutora Lucia Gouveia Pimental, o Professor Doutor Eduardo Andrade e a professora Doutora Carla Andrea Lima, que em ocasião não estava como minha orientadora, quem exercia essa função, nessa época, foi o professor Doutor Marcos César de Senna Hill. Devo salientar que a abertura, apoio e incentivo por parte dos membros da banca, para essa perspectiva do processo de criação enquanto pesquisa dentro do departamento de artes da Universidade, foi de fundamental importância para tudo que desenvolvi. Cheguei à banca já com essa proposta em desenvolvimento, mas tateando com bastante cautela este lugar, tecendo com bastante cuidado os argumentos e embasamentos para tanto. Pedindo bastante licença, nas palavras da própria banca. E o que encontrei foi mesmo uma abertura, apoio e incentivo para radicalizar neste caminho.

O estágio de docência que realizei nas disciplinas de Metodologia e Pesquisa em dança e Prática 8 – Processos de criação em dança, no curso de graduação em dança da UFMG junto à professora Raquel Pires, também contribuíram bastante para eu elaborar melhor essa metodologia da prática de processo de criação, a pertinência da mesma nesse contexto e os modos de provocar isto. Para mim, que até então estava numa realidade doutoral e vínculo institucional virtual com a UFMG, devido a pandemia de COVID-19, foi como um "banho de realidade" de contextos. De relacionar essa possibilidade metodológica com os contextos de sala de aula, que envolvem sobretudo os perfis de estudantes e todas as camadas sócio-políticas-pedagógicas que compõem, mas também extrapolam a Universidade.

2. FRAGMENTO RESIDIR E DEAMBULAR

Eu estou indo-e-voltando sendo em torno do centro das forças vitais. Eu sou porque fui e re-fui antes, de tal modo que eu serei e re-serei novamente.
(Bunseki Fu-Kiau, apud Martins, 2021, p. 43).

2.1 Residências, excursões, deambulações e derivas

Estou residindo ou deambulando[10]? Eu estou residindo e deambulando. Só resido porquê deambulo, só deambulo porque resido. Deambulo dentro da residência e resido dentro da deambulação. Residir, palavra e prática tão usadas em contextos artísticos, mas com suas diferenças operacionais a partir dos campos. No livro lançado pela FUNARTE, chamado "MAPEAMENTO DE RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS NO BRASIL", organizado por Ana Vasconcelos e André Bezerra, diz sobre o assunto:

> Quem fala em residência artística fala em deslocamento. Os programas de residência artística, em sua grande gênese, propõem a mobilidade dos profissionais das artes como meio de criar condições propícias para a pesquisa em contextos estrangeiros, promovendo literalmente a desterritorialização como condição básica da criação. Isso se daria proporcionando temporalidades distintas das exigidas pelo vigente sistema de aceleração da produtividade, atualmente tão disseminado, até mesmo em Centros de pesquisa e formação, como as universidades, que deveriam resguardar e ampliar as condições mínimas para o pensamento, dentre elas o tempo e a sua não instrumentalização. (Vasconcelos, Bezerra, 2014, p.26)

Os autores, traçam uma forte relação entre residência e deslocamento. O deslocamento como parte fundamental para a residência. Estes, relacionados a fenômenos dos mais diversos tipos. "(...) respondendo a disposições locais e mundiais, políticas, culturais, sociais, históricas, econômicas, e porque não também lembrar, religiosas, produzindo subjetividades e constituindo comunidades. (Vasconcelos, Bezerra, 2014, p.27)

> Residências, em geral são empreendimentos de indivíduos ou pequenos grupos que buscam inventar seus contextos e comunidades por meio da hospitalidade e da convivência. Pessoas estas que frequentemente estão cansadas da mesmice das instituições tradicionais da arte, que acreditam em outras formas de funcionamento, mesmo sem saber ao certo quais são, e que para isso trabalham sempre em colaboração e autogestão, buscando uma autonomia que somente pode ser entendida como poder de decisão e escolha, estabelecendo um contínuo campo de negociação e engajamento. (Vasconcelos, Bezerra, 2014, p.33, 34)

Os autores ainda relembram a residência enquanto uma prática do campo da medicina, como uma dimensão da formação e exercício enquanto atividade coletiva, que se dá simultaneamente no mundo e não nos espaços protegidos das universidades ou controlados por laboratórios de pesquisa (Vasconcelos, Bezerra, 2014, p.37) E dizem de um duplo presente nessa expressão

[10] Apesar de mais adiante declarar que o que faço está mais próximo do que foi chamado de *deriva situacionista* do que deambulação surrealista, eu escolhi usar o termo *deambulação* nessa tese pela sonoridade do termo que me agrada mais. Para tanto eu o atualizo, não se trata de uma deambulação surrealista, apenas de uma deambulação, com afinidades de derivas situacionistas, mas também com diferenças.

"residência artística", ao mesmo tempo com significados integrados ao cotidianos e não habituais (Vasconcelos, Bezerra, 2014, p.40). E completa.

> Porém, sob qualquer ótica em que ela seja examinada, alguns componentes se destacam, como o deslocamento, o espaço privilegiado, as experiências, as convivências, as trocas, a condição "em trânsito", a vida em comum, a participação, as colaborações, os processos de articulação e negociação. (Vasconcelos, Bezerra, 2014, p.40)

Os autores ainda dizem desse modo de operação artística de residência, como uma resposta a um sintoma contemporâneo de isolamento, configurando uma possibilidade para viver junto. (Vasconcelos, Bezerra, 2014, p.45)

Diante dessa noção delineada de residência, presente na expressão e operação "Residência artística", no que consiste residir? No que consiste deambular? Residir é construir vínculo. Para tanto se faz necessário construir espaços. O território já está lá, mas espaço é relação. Para tanto, se faz necessário paragem. Tempos. Paragem não é estar parado, é apenas não estar no frenesi do tempo acordado de nossa sociedade capitalista, o tempo da mercadoria. Paragem é estar em movimento em outros tempos, percebendo os tempos das coisas, é assim que deambulo. Resido e deambulo nas cavas. Resido e deambulo nas linguagens. Resido e deambulo como modo de fazer e de pensar.

Não é de hoje que pessoas deambulam, na vida ordinária, no campo da filosofia e também no campo da arte. O autor do livro "Wakescapes: O caminhar como prática estética", Francesco Careri, apresenta um pouco das histórias de deambulações neste campo. De uma perspectiva voltada para o caminhar, ele fala de algumas das vanguardas artísticas europeias do século 20. Ele conta sobre algumas práticas de deambulações em locais afastados e ermos, feitas pelos dadaístas, surrealistas, letristas e situacionistas. Ressalvo que apesar dessas relações, sobretudo por minha formação em artes plásticas, advinda de uma grade disciplinar eurocêntrica, faço aparecer as diferenças destas deambulações das vanguardas em locais na Europa, e da minha, mulher, brasileira, em uma cava de mineração exploratória, com o chão explorado e dissipado pelo mundo. Mas, dedicarei a descrever algumas dessas andanças traçadas por surrealistas, dadaístas, letristas e situacionistas. E então depois teço as devidas relações com a minha residência na cava.

Careri conta que os Dadaístas, por volta de 1921, realizavam visitas, passeios e excursões, derivas e deambulações[11] urbanas aos locais banais da cidade de Paris. Ele afirma que o Dadá

[11] O autor difere excursões, de deambulações e derivas. Sendo a primeira carregada de um tom Niilista, a segunda, ligada ao inconsciente e as Derivas correlatas a ideia de Jogo.

“elevou a tradição do flâneur à operação estética.” O que configura uma contradição, já que o Dadá se afirmava antiarte e buscava formas de atacar a arte.

Sobre a figura do flâneur, do século 19 em Paris, descrita por Baudelaire e Walter Benjamim, o autor diz ser “(...) aquele personagem efêmero que, rebelando-se contra a modernidade, perdia o seu tempo deleitando-se com o insólito e o absurdo, vagabundeando pela cidade.” (Careri, 2013, p.75) No Brasil, num contexto diferente, marcado por uma história de ex colônia e processos de escravização, surge uma figura similar, a do “Malandro” descrito no livro “A alma encantadora das ruas” de João do Rio.

Mas o que significa elevar a figura do flâneur a operação estética? O flâneur, apenas vagava pela cidade, sem fazer disso um enunciado ou imagem, ele também não estava inserido em um contexto de arte. Já os passeios realizados pelos dadaístas, que advinham de um contexto artístico, utilizavam-se de documentação ligada à operação - proclamações, panfletos, fotos, artigos, narrações e comunicados de imprensa, mas não intervinham com objetos, intervinham apenas indo com um grupo de artistas. Também não deixavam rastros físicos e algumas destas vanguardas não faziam qualquer tipo de elaboração subsequente.

No Brasil, com uma diferença de 10 anos das excursões dadaístas em Paris, por volta da década de 30, havia o artista Flávio de Carvalho, que também se utilizou do caminhar enquanto operação artística. Em Experiência n. 2, ele caminhou na contramão de uma procissão de Corpus Christi com a cabeça coberta por uma boina[12]. Ele também acionou a imprensa. Mas, em período muito próximo aos dadaístas, 1924, os modernistas paulistas brasileiros, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral e seus acompanhantes: René Thiollier, Blaise Cendrars, Goffredo da Silva Teles, Olívia Guedes Penteado e Oswald de Andrade Filho, fizeram uma excursão ao interior de Minas Gerais. Esta excursão foi denominada de diferentes jeitos, “Caravana artística paulista”, “Embaixada artística”, “Caravana modernista” e “Viagem de Descoberta do Brasil”, nomeada por Oswald de Andrade no Manifesto Pau-Brasil.[13]

Os primeiros anos do século 20 na Europa, foram marcados pelo Movimento e velocidade manifesto em diferentes linguagens. O futurismo, por exemplo, buscava representar o movimento a partir de pinturas, saraus e peças teatrais com suas “Utopias hiper tecnológicas”.

> A cidade futurista era atravessada por fluxos de energia e por voragens de massas humanas, uma cidade que perdeu toda possibilidade de visão estática e que é posta em

[12] Para o costume social da época, considerava-se uma afronta o uso de chapéus, bonés ou boinas em um contexto religioso católico-cristão.

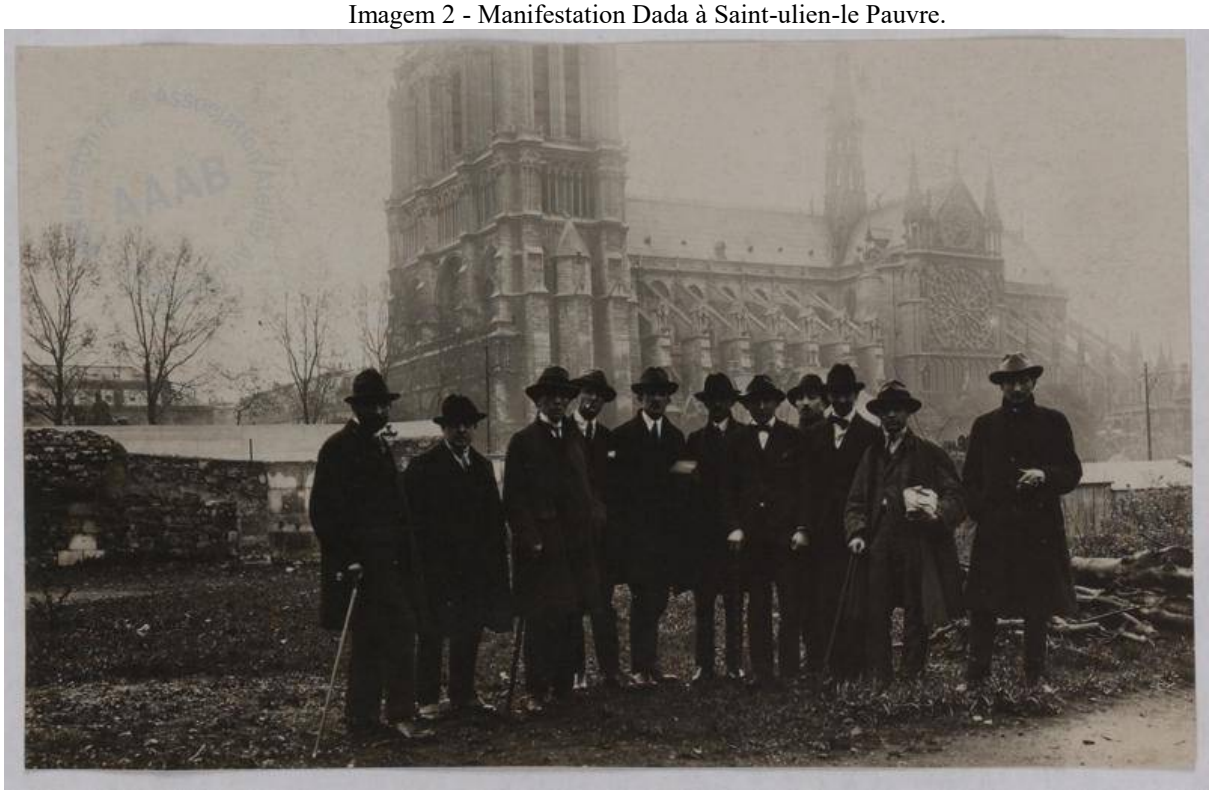
[13] Disponível em https://fcs.mg.gov.br/a-viagem-como-metodo-de-pesquisa-modernista-tarsila-e-as-cidades-de-minas/ Acesso em 29 nov. 2022.

> ação pelas máquinas em velocidade, pelas luzes, pelos ruídos, pelo multiplicar-se dos pontos de vista perspectivos e pela metamorfose contínua do espaço. (Careri, 2013, p. 74).

Já o Dadá inseriu no que seria o "Espaço real do movimento", ele faz a passagem de representar a cidade do futuro para habitar a cidade do banal e do presente. O dadá também deixou de levar um objeto banal ao espaço da arte e passou a levar a arte - na pessoa e nos corpos dos artistas Dadá que compunham a um lugar banal da cidade." (Careri, 2013, p. 75).

Careri descreve sobre o lugar de uma das excursões Dadá, a Igreja Saint-Julien-le-Pauvre, "uma igreja abandonada, pouco e mal conhecida, circundada a época de uma espécie de terrain vague cercado por paliçadas" - em pleno Quartier Latin (Quarteirão Latino).

Imagem 2 - Manifestation Dada à Saint-ulien-le Pauvre.



Fonte: https://www.andrebreton.fr/work/56600100999956.

O COMUNICADO DE IMPRENSA

> "Hoje, às 15, no jardim da igreja de Saint-Julien-le-Pauvre (...) o dadá inaugura uma série de excursões em Paris, convida gratuitamente amigos e inimigos a visitar as dépendances da igreja. Com efeito, parece que ainda se pode encontrar algo a ser descoberto no jardim, embora ele já seja conhecido dos turistas. Não se trata de uma manifestação anticlerical, como se poderia pensar, mas antes de uma nova interpretação da natureza,

aplicada, esta vez, não à arte, mas à vida." (Careri, 2013, p. 76).

André Breton, que estava presente, conta de um certo "fracasso" da visita (choveu, nulidade dos discursos) e fala que seu desenvolvimento será diverso. Mas o projeto das excursões de avistar o banal e ridículo, desmascarar a farsa da cidade burguesa e provocar a cultura institucional, não vai adiante. "Com a exploração do banal, o dadá dá início à aplicação das pesquisas freudianas do inconsciente da cidade, tema que será desenvolvido a seguir pelos surrealistas, pelos letristas e pelos situacionistas" (Careri, 2013, p. 77).

Três anos depois da visita Dadá, em 1924, de maneira distinta, acontece outra intervenção no espaço real. Quatro membros do movimento surrealista[14], Aragon, Breton, Morise e Vitrac decidem fazer uma Deambulação em campo aberto na França, trata-se de realizar um percurso errático num vasto território natural. "O grupo decide partir de Paris para chegar de trem a Blois, uma pequena cidade escolhida ao acaso sobre um mapa, e de seguir a pé até Romorantin." (Careri, 2013, p. 78) Breton recorda esse "deambular a quatro" conversando e caminhando por vários dias consecutivos como uma exploração pelos limites entre a vida consciente e a vida de sonho. (Careri, 2013, p. 78). Então o grupo partia para espaços como bosques, campos, sendeiros, pequenos aglomerados rurais "há a vontade de um retorno a espaços vastos e desabitados, aos confins do espaço real" (Careri, 2013, p. 78) através de uma viagem sem escopo, sem meta, como uma forma de escrita automática no espaço real, errância. Para eles o espaço era um sujeito ativo e pulsante, produtor autônomo de afetos e de relações, um organismo vivente que eles deambulavam. E a deambulação era um modo da desorientação e do abandono no inconsciente. "A deambulação é um chegar caminhando a um estado de hipnose, a uma desorientadora perda de controle, é um médium através do qual se entra em contato com a parte inconsciente do território" (Careri, 2013, p. 80).

As deambulações por espaços mais afastados da cidade, as errâncias campestres, também não tiveram continuação e voltaram-se a deambular pela cidade de Paris, nas suas zonas periféricas. "[...] o contínuo deambular em grupo pelas zonas marginais de Paris tornou-se uma das atividades mais praticadas pelos surrealistas a fim de sondar aquela parte inconsciente da cidade que escapava das transformações burguesas" (Careri, 2013, p. 80) Eram os itinerários, o Parque Buttes, Chaumont, que diziam "Lugar onde se escondeu o inconsciente da cidade", um terreno de experiências em que é possível se ter surpresas e revelações extraordinárias" (Careri, 2013, p. 80) onde aconteciam coisas inesperadas e jogos coletivos. Diferente dos dadaistas, os

[14] No POISSON SOLUBLE ("Peixe solúvel), primeiro Manifesto do Surrealismo, diz do "Surrealismo enquanto automatismo psíquico puro com o qual se propõe expressar, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outro modo, o funcionamento real do pensamento". (Careri, 2013, p. 78).

surrealistas desdobravam essas errâncias em algumas materializações, como em busca de compreender as pulsões que a cidade provocava nos afetos do pedestre, eles elaboraram mapas influenciadores. Nestes mapas, eles estabeleciam alguns padrões e proposições, como "lugares que gostamos de frequentar tenham a cor branca, aqueles que queremos evitar, a cor preta. E o resto, cinza, representam as zonas em que se alternam sensações de atração e repulsão" (Careri, 2013, p. 82) Ao atravessarem a cidade em uma investigação psicológica da própria relação com a realidade urbana pelo cotidiano, em busca de desvelar zonas inconscientes da cidade, eles também lançavam mão de uma escrita automática e sonhos hipnóticos.

As atitudes surrealistas se diferiam das do Dadá, sobretudo em seu modo de encarar esses espaços, não eram niilistas como o Dadá, que negavam, rechaçavam e ridicularizaram algumas situações e espaço, tinham uma perspectiva um pouco mais positiva. Para os surrealistas, "Além dos territórios do banal, existem os territórios do inconsciente; além da negação, ainda existe a descoberta de um novo mundo, que é indagado antes de ser rechaçado ou simplesmente ridicularizado" (Careri, 2013, p. 82)

É exatamente essa outra atitude dos Surrealistas, vistas como um certo otimismo lúdico e individualismo burguês, que os Situacionistas vão criticar, acusando-os de não terem levado às extremas consequências as potencialidades do projeto dadaista. Assim, letristas/situacionistas[15], retomam algumas atitudes dadaístas, como ´o "fora da arte", a arte sem obra e sem artista, o rechaço da representação e do talento pessoal, a busca de uma arte anônima coletiva e revolucionária [...]" (Careri, 2013, p. 83). Em certa medida eles mesclaram tais atitudes à errância, ao perder-se na cidade inconsciente dos surrealistas. "(...) reconhece no perder-se na cidade uma possibilidade expressiva concreta da antiarte e o adota como meio estético-político através do qual subverter o sistema capitalista do pós-guerra." (Careri, 2013, p.83) Havia uma crítica muito forte aos surrealistas por terem realizado suas deambulações no campo e não na cidade, sobretudo por não terem compreendido a potência das deambulações como uma arte coletiva, que tinha o poder de anular os componentes individuais da obra de arte. (Careri, 2013, p.85)

Em vez de deambulação, os letristas se valem da palavra ``Deriva"[16] no início dos anos 50. Não por coincidência com o termo "Letristas" eles eram um grupo de jovens escritores: Guy Debord, Gil Wolman, Michele Bernstein, Mohamed Dahou, Jacques Fillon, Gilles Ivain. E

[15] No decorrer do texto se esclarece a diferença entre Letristas e situacionistas.

[16] "[...] significado de ir à deriva, ou seja, sem direção, à mercê das águas, e no significado náutico de elemento constitutivo da barca, o alargamento e a prolongação da quilha que se alguma maneira permitem que a nave se oponha às correntes a fim de tirar proveito de sua energia e determinar a direção que vai seguir." (Careri, 2013, p. 97).

entendiam por poesia um modo de viver apaixonado que se traduz em aventura no ambiente urbano, fora do papel.

> A poesia lê-se nos rostos. Assim, urge criar novos rostos. A poesia está na forma das cidades. Construímos a subversão. A nova beleza será de situação, vale dizer, provisória e vivida [...] A poesia não significa senão a elaboração de comportamentos absolutamente novos e dos meios com os quais nos apaixonar.. (Careri, 2013, p. 86).

Eles constroem e experimentam novos comportamentos na vida real como modo alternativo de habitar a cidade. Um estilo de vida que para eles se situa fora e contra as regras da sociedade burguesa e que pretende ser a superação da deambulação surrealista. “A deriva letrista elabora a leitura subjetiva da cidade já iniciada pelos surrealistas, mas pretende transformá-la em método, objetivo de exploração da cidade: o espaço urbano é um terreno passional objetivo, e não só subjetivo-inconsciente.” (Careri, 2013, p.84) Racional e irracional, consciente e inconsciente.

> [...] a importância dada aos sonhos é interpretada pelos letristas como o resultado da incapacidade burguesa de realizar na realidade um novo estilo de vida. A construção da situação e a prática da deriva fundam-se, pelo contrário, num controle concreto dos meios e dos comportamentos que se podem experimentar diretamente na cidade. Os letristas rejeitavam a ideia de uma separação entre a vida real alienante e aborrecida e uma vida imaginária maravilhosa: é a própria realidade que tinha que se tornar maravilhosa. [...] era preciso experimentar modos de vida superiores através da construção de situações na realidade cotidiana: era preciso agir, e não sonhar. (Careri, 2013, p. 85).

Para eles ainda, a Deriva dificilmente podia ser empregada no sistema da arte, já que se trata de uma situação em que o consumo não deixava rastros. “(...) sem a preocupação com a sua representação e com a sua conservação no tempo, Uma atividade estética que se encaixava perfeitamente na lógica dadaísta da antiarte.” (Careri, 2013, p. 86). No entanto, materializaram gêneros literários como Guias turísticos, formulários, mapas intervidos e reelaborados com tintas, desenhos, escritos e dobras. Nesses mapas, observa-se uma “Paris explodida em pedaços, uma cidade cuja unidade foi completamente perdida e na qual reconhecemos apenas fragmentos de cidade histórica que flutuam num espaço vazio. “ (Careri, 2013, p. 92).

> A unidade da cidade pode ser resultado exclusivamente da conexão de lembranças fragmentárias. A cidade é uma paisagem psíquica construída por meio de buracos, partes inteiras são esquecidas ou intencionalmente suprimidas para se construíres infinitas cidades possíveis no vazio. (Careri, 2013, p. 92-97).

Chegaram até mesmo a realizar Mostras com essas materialidades, “11 de junho de 1954 - Galerie du Passage: 66 metagraphies influentielles” (Careri, 2013, p. 90).

Por fim, Letristas se transformam em Situacionistas, por entenderem que para eles, a deriva também se trata de situações construídas[17]. A Internacional Letrista confluirá em 1957 na Internacional Situacionista. Reforçando algumas diferenças com as deambulações. Para eles a deriva era um misto de deixar-se ir das deambulações, com situações construídas. Mas, a parte da aleatoriedade herdada das deambulações eram menos importantes, consideravam o domínio das variações psicogeográficas[18] através da consciência e do cálculo das suas possibilidades. (...) com correntes constantes, pontos fixos e voragens, que tornam dificultoso o acesso ou a saída de certas zonas.” (Careri, 2013, p. 88-89) A duração média definida das derivas é de um dia, mas pode estender-se por semanas ou meses, consideram as variações climáticas; pausas; tomar táxi para favorecer a desorientação pessoal. Careri ressalta:

> A Derive é uma operação construída que aceita o destino, mas não se funda nele; antes tem algumas regras: estabelecer antecipadamente, com base em cartografias psicogeograficas, as direções de penetração da unidade ambiental a ser analisada; a extensão do espaço de exploração pode variar do quarteirão ao bairro e, no máximo, “ao conjunto de uma grande cidade e suas periferias”; a derive deve ser feita por grupos constituidos por “duas ou três pessoas que tenham chegado à mesma tomada de consciencia [...] (Careri, 2013, p.89)

Faziam parte da deriva, entrar a noite em andares de casas em demolição, percorrer Paris durante uma greve de transportes públicos pegando carona sem interrupção, com o pretexto de piorar a confusão e errar pelos subterrâneos das catacumbas fechadas ao público.

Para os situacionistas, se tratava da cidade lúdica contra a cidade burguesa.

> [...] os situacionistas substituem o caso das errâncias surrealistas por uma construção das regras do jogo. Jogar significa sair deliberadamente das regras e inventar as próprias regras, libertar a atividade criativa das construções socioculturais, projetar ações estéticas e revolucionárias que ajam contra o controle social. (Careri, 2013, p.97)

Eles tinham aversão pelo trabalho, acreditavam em uma iminente transformação do uso do tempo, para eles, com o progresso da automação dos meios de produção supostamente teria reduzido o tempo de trabalho a favor do tempo livre. “[...] era preciso resguardar do poder a

[17] Segundo Careri, Situação construída é o “Momento da vida, concreta e deliberadamente construído mediante a organização coletiva de uma ambiente unitário e de um jogo de acontecimentos.” (Careri, 2013, p. 90).

[18] Segundo Careri, a psicogeografia consiste no “Estudo dos efeitos precisos do meio geográfico, conscientemente organizado ou não, que atuam diretamente no comportamento afetivo dos indivíduos.” (Careri, 2013, p. 90).

utilização desse tempo não produtivo, que, em caso contrário, teria sido conduzido ao sistema de consumo capitalista por meio das necessidades induzidas" (Careri, 2013, p. 98). O tempo livre deveria ser dedicado ao jogo, não utilitarista, mas lúdico. "[...] a cidade é um jogo a ser utilizado para o próprio aprazimento, um espaço para ser vivido coletivamente e onde experimentar comportamentos alternativos, onde perder o tempo útil para transformá-lo em tempo lúdico-construtivo." (Careri, 2013, p. 99).

E o espaço, devia passar de circulação funcional para - circulação por prazer e aventura. Portanto, buscavam construir aventuras. Procuravam no cotidiano desejos latentes das pessoas, de maneira a provocá-los, reativá-los e substituí-los por aqueles impostos pela cultura dominante (Careri, 2013, p. 99). Tinham por slogan, "morar é estar em qualquer lugar como na própria casa".

Eles não eram antiarte, almejavam expandí-la para a vida comum e ordinária. E diziam sobre o Dadá que "Um movimento artístico que nega a arte é um constrassenso" (Careri, 2013, p.104). Tinham por objetivo superar a antiarte e construir uma cidade nômade. "Não se trata mais de uma cidade sedentária radicada no solo, mas de uma cidade nômade, suspensa no ar(...)" (Careri, 2013, p. 104). Para eles, o ambiente urbano era um terreno relacional de um jogo participativo. E propunham uma arquitetura megaestrutural e labirintica, construida com base na linha sinuosa do percurso nômade. O caminhar materializa novamente uma arquitetura concebida como espaço de ir - nova cidade situacionista. "Se nos mapas de Debord a cidade compacta fora explodida em pedaços, nos de Constant esses pedaços foram recompostos para formar uma nova cidade" (Careri, 2013, p. 104). Com isso buscavam a "recuperação do instinto pela construção da própria casa e, por isso, da própria vida." (Careri, 2013, p. 103).

Agora que esbocei um pouco das caminhadas tecidas por estas vanguardas no "espaço real"[19], devo refletir as diferenças e aproximações com o que está acontecendo em meu processo criativo dentro da Cava. Reforço os lugares diferentes de fala, dado a época e o contexto diferentes. Sou mulher, brasileira, oriunda de uma cidade minerária que inclusive exportou bastante minério de ferro para a construção de uma Paris moderna. Se no geral, estas vanguardas buscavam lugares à margem do Centro urbano de Paris, sejam na cidade ou nos campos, ermos ou não, a minha margem é mais distante do que fora (im)posto como centro.

Para além do Brasil como margem deste centro que fora (im)posto, dentro do Brasil, minhas derivas acontecem à margem de centros urbanos brasileiros, no entanto, nem campo,

[19] Lancei mão da expressão usada pelo autor Francesco Careri "Espaço real", mas tenho consciência da complexidade do termo nos dias atuais. Por espaço real, entende-se aqui o espaço multidimensional e palpável que o corpo se inscreve na vida.

nem cidade, as Cavas abertas de mineração. Escolhidas não por acaso, mas a partir de acontecimentos na vida, como mudança para um território de tal temática e solo, devido a circunstância de emprego, e o fato de eu ter nascido e vivido em uma cidade minerária até os 19 anos.

De antemão, devo ressaltar a afinidade com todas as vanguardas descritas acima, de uma abordagem metodológica da Cartografia, que comecei o Fragmento descrevendo. Fazendo uso em algum grau do jogo entre estrutura e acaso. Em diálogo com o ato de cartografar, há outra afinidade com a construção imagética de mapas e atlas. Além dos desdobramentos gráficos dessas derivas/residência.

Sobre esse jogo entre estrutura e acaso, o tempero entre consciente e inconsciente no meu processo criativo, ele acontece na medida em que dentro desse lugar escolhido não por acaso, a cava, vago aberta as imprevisibilidades que o lugar me faz aparecer, sejam de ideias, gestos de corpo, ações ou paralisias, lidar com materialidades do local. Só a escolha do local em si, assim como tudo que há nele, já configura uma estrutura e não um acaso, mas o que acontece a partir daí em uma primeira instância é da ordem do acaso.

Prosseguindo com as caminhadas, diferente das excursões, deambulações ou derivas desempenhadas pelas vanguardas, as minhas derivas também são feitas de pausa e habitações, há um tempo mais prolongado nelas. Dentre excursões, deambulações e derivas, talvez o que mais se assemelhe seja a deriva, visto o tempero entre consciente e inconsciente, estrutura e acaso. Mas como dito, o caráter de pausa, tempo prolongado e vínculo, faz esta minha deriva ser uma espécie de deriva residente. Residência que neste caso, devido a proporção monumental do lugar, também é feita do vagar. Isto posto, em termos de temporalidades, vou na contramão da velocidade Futurista que por vezes os Situacionistas recorreram a partir de nomadismos. Concomitante a isso, pensando no campo da dança, apesar de me valer de movimentos e deslocamentos, vou na contramão da política moderna do movimento, de quem nos falou André Lepecki. A partir da atenção no peso, meus deslocamentos tendem a uma velocidade lenta, do contato, para deixarem rastros em mim e no espaço. E por vezes intervenho materialmente no local com materiais do próprio lugar.

2.2. Uma abordagem cartográfica?

Teria alguma semelhança entre deambular e cartografar? Deambular por territórios e linguagens. Borrar lugares, universos, através do transitar do meu corpo. E eis que meu eu-corpo transita pela dança, pelas artes plásticas, pela Universidade, pelo regional e o mundo.

Transbordo de um lado pro outro. Da fronteira das artes plásticas transbordo pra dança e vice-versa. (Nem sei mesmo onde comecei primeiro - Isso tem importância? E se as coisas começaram juntas?) Estou comprometida com o movimento. (ainda que ínfimo, ou quase imperceptível - "Pequena dança"). Não o movimento como ontologia moderna criticado por Lepecki (apesar de lidar com ele). Mas, o movimento mesmo de vida, por vezes dilatado no tempo, com aparência de "parado", para deixar aparecer os movimentos de outras pessoas, animais, plantas, minerais, objetos, coisas, paisagens. Estamos sempre em composição. Ecologia das imagens? De volta aos transbordamentos, também transbordo pra dentro, pra dentro da terra da dança e da terra das artes plásticas. Sigo caminhando, transitando com a temporalidade de quem se desloca pela terra e não sou transportada de um ponto ao outro sem deixar marcas no caminho. Como bem nos atenta o antropólogo Tim Ingold sobre estas diferenças entre se deslocar e ser transportado, "[...] não uma rede de pontos conectados, mas uma malha de linhas entrelaçadas" (Ingold, 2015, p. 111). Deixo rastros. Estarei cartografando?

O cartógrafo, aquela figura que mais que representa em um mapa: adentra lugares desconhecidos, descobrindo suas direções no próprio ato de caminhar com os afectos. E então cria espaços, tal qual como o artista materializando o tempo. Achei um nome para isso na academia, "Abordagem cartográfica", alguns autores escreveram sobre isso, Virgínia Kastrup, Suely Rolnik.

Destaco, e me indago, como bem lembra Kastrup (Katrup, 2013, p.8), a natureza do meu problema investigado, "Como meu corpo lida com o peso e a gravidade em um chão minerado, fragmentado e dissipado pelo mundo?", isso diz de uma natureza de fragmentos e movimentos. Essa natureza, que condiz com meu modo de ser no mundo e criar, descrito acima, me leva à afinidade com uma abordagem Cartográfica. Abordagem que surge com o desafio das perguntas,

> [...] como estudar processos acompanhando movimentos, mais do que apreendendo estruturas e estados de coisas? Investigando processos, como lançar mão de um método igualmente processual? Como assegurar, no plano dos processos, a sintonia entre objeto e método? (Kastrup, 2013, p. 8).

Segundo a autora, a cartografia inverte a constituição da palavra método, que carrega em si, em primeiro lugar a meta (reflexão, raciocínio, verdade) e, em seguida, o hodos, caminho, direção. E propõe a inversão, "transformar o metá-hódos em hódos-metá." (Kastrup, 2013, p.10). Essa inversão diz do foco da abordagem estar nos caminhos, processos, percurso e experiência. Exaltando a força performativa na constituição de um mapa. E que a meta é móvel

e cambiável durante o caminho. “A precisão não é tomada como exatidão, mas como compromisso e interesse, como implicação na realidade, como intervenção.” (Kastrup, 2013, p.11) Essa abordagem, também parte de uma implicação e intervenção.

> Defender que toda pesquisa é intervenção exige do cartógrafo um mergulho no plano da experiência, lá onde conhecer e fazer se tornam inseparáveis, impedindo qualquer pretensão à neutralidade [...] Conhecer é, portanto, fazer, criar uma realidade de si e do mundo, o que tem consequências políticas. (Kastrup, 2013, p. 30).

A concepção de ordem criativa dessa abordagem cartográfica, parte de um desdobramento de idéias de Gilles Deleuze e Félix Guattari acerca de estratos e rizoma, segundo Kastrup, a cartografia é um princípio do rizoma. Gilles Deleuze desenvolve um pensamento de uma relação com o mundo por imanência. Onde o mundo é uma espécie de rizoma (como os bulbos da biologia) sempre a se fazer a partir de núcleos que brotam outros núcleos independentes e assim sucessivamente de maneira orgânica e imprevisível. Cada bulbo uma potência aberta a se recriar e multiplicar em interação com o meio, configurando vários planos de imanência que estão em relação. Segundo os autores,

> Diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer, e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza, ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. O rizoma não se deixa reduzir nem ao Uno nem ao múltiplo... Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes, de direções movediças. Não tem começo nem fim, mas sempre um meio, pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades (Deleuze, Guattari, 1996 p. 31).

Entretanto, por onde entrar em uma cartografia, já que ela é um princípio do rizoma e no rizoma não há um único centro? Segundo a autora, as entradas em uma cartografia são múltiplas. Eu acabei escolhendo (ou fui escolhida?) por centros que já orbitava em maiores ou menores distâncias. Uns, bem próximos. E em seguida? Por onde ir? Como fazer todas estas escolhas? Segundo Kastrup, ao referenciar Freud, por uma atenção difusa, flutuante,

> O uso da atenção flutuante significa que, durante a sessão, a atenção do analista fica aparentemente adormecida, até que subitamente emerge no discurso do analisando a fala inusitada do inconsciente. Em seu caráter desconexo ou fragmentado, ela desperta a atenção do analista. Mesmo que não seja capaz de compreendê-la, o analista lança tais fragmentos para sua própria memória inconsciente até que, mais à frente, eles possam vir a compor com outros e ganhar algum sentido. (Kastrup, 2013, p. 36).

Kastrup pega apreende a ideia de atenção flutuante de um contexto clínico, onde o analista estaria em tal estado com relação a um outro. O desafio é durante o ato de cartografar

mantermos essa atenção flutuante apreendendo pela memória inconsciente fragmentos que nos afetam sem sugestioná-lo, sem direcioná-lo, suspendendo expectativas. Se fazendo os começos e caminhos, evitando dois extremos: o relaxamento passivo e a rigidez controlada. (Kastrup, 2013) Para cartografar se faz necessário mergulhos ‘nas intensidades do presente para “dar língua para afetos que pedem passagem" (Rolnik, 2007, p.23, *apud* Kastrup, 2013, p. 57-58).

Suspeito que por vezes adentro terras profundas, outras vezes quase plaino e é gostoso. Sem contar os meandros, dos rastros na superfície da terra. Assim foi minha pesquisa e talvez essa tese. “Caminhar e parar”, como bem nos lembra Francesco Careri da importância da pausa nas andanças, mas sempre arriscando espaços.

Essa abordagem cartográfica, que no meu caso coincide com uma certa metodologia de processos de criação, também tem algumas afinidades com uma perspectiva performativa. Ambas dizem de uma prática, de fluxos de intensidades, afetos, movimentos, de uma abertura para o espaço, de lidar com imprevisibilidades, de transformações. Não por acaso que, ainda que de maneira vaga, Deleuze e Guattari também enunciam tal relação. Eles dizem, de uma “força performática” da cartografia (Deleuze, Guattari, 1995) e que “a cartografia não é uma competência, mas uma performance. Ela precisa ser desenvolvida como uma política cognitiva do cartógrafo.” (Deleuze, Guattari, 1995, *apud* Kastrup, 2013, p.48).

2.3 Composição metodológica

Dentro dessa abordagem cartográfica, os procedimentos, que lancei mão, por acontecimentos, como tentativa de resposta a uma pergunta motora, são os seguintes:

. Práticas de criação entre artes plásticas, performance e dança. Aulas de dança, conversas com artistas;
. Constelações ou conexão entre imagens de trabalhos em performances com poéticas afins de peso, gravidade e chãos, os afectos e as leitura dessas imagens;
. Imagens de arquivo;
. Leitura de textos;
. Escrita;
. Conversas.

São procedimentos/métodos em relação a modos de fazer. Como bem relembra Cássio Hissa,

> Para cada uma das coisas feitas por um sujeito, há uma metodologia. [...] Para cada uma das coisas feitas, por inúmeros sujeitos, existem inúmeros modos de fazer. [...] As metodologias são criadas pelos sujeitos enquanto estes estão criando seus objetos. Antes, imaginam. [...] A pesquisa cria metodologias enquanto cria interpretações. (Hissa, 2013, p. 125).

Ou ainda nas palavras de Lúcia Gouvêa Pimentel,

> Os métodos podem ser da autoria d@ própri@ pesquisador@ ou de outrem, mas a metodologia é criada por cada pesquisador@ a cada proposta de investigação. A metodologia é o caminho para se chegar aos objetivos da pesquisa. Esse caminho pode ser variável e diferente para cada pesquisador@ e para cada pesquisa. (Pimentel, 2015, p. 8).

2.4 Processo criativo em arte como metodologia e abordagem de pesquisa

Dentro deste escopo metodológico, reitero os processos de criação artística enquanto um dos principais caminhos de minha pesquisa no doutorado em artes e sua relação com o todo de minha pesquisa. A mesma autora citada acima, defende a ideia de que o processo artístico é uma forte ferramenta para construção de conhecimento, como um elemento componente da metodologia de pesquisa. (Pimentel, 2015) Ainda, a autora nos diz,

> [...] pesquisa em ou sobre Arte - inquietude pessoal, que pode ou não estar vinculada a questões sociais. Assim, é @ artista quem cria seu próprio problema ou ponto de conflito, para que el@ possa investigar e tentar uma solução que considere adequada aos seus propósitos. (Pimentel, 2015, p. 8).

De onde o artista cria seu próprio problema, ou ponto de conflito? Lúcia Gouvêa diz que para Dewey, problema, é tudo aquilo, por simples e trivial que seja, põe o espírito em perplexidade, desafiando-o a tal ponto que a crença se faz incerteza. (Pimentel, 2015) Essa questão que nos treme e coloca em perplexidade, surge a partir de nossa vivência no mundo. Assim surgiu a pergunta motora da presente pesquisa. No entanto, atento que mesmo que esse problema parta de uma inquietude pessoal, e apesar do processo de criação em arte poder ou não estar vinculada a questões sociais como motivo, ele é político. Considerando que a arte é uma "construção humana que envolve relações com os contextos cultural, socioeconômico, histórico e político" (Pimentel 2015, p. 11) e se dá no mundo, no encontro com o outro.

> [...] pode-se considerar que a experiência da prática artística é passível de investigação e pode, em seus processos, conter elementos e caminhos que possibilitem tomá-la como índice plausível de criação de metodologia de pesquisa. Para isso, é necessário

> que esses elementos e caminhos se configurem como potencialidades investigativas e não somente como relatos de experiência. (Pimentel, 2015, p. 11).

Dentro deste contexto, da prática artística enquanto investigação, em que o próprio pesquisador está atuando em processo, sempre sendo pesquisada, é construída ao mesmo tempo em que se desenvolve. E é (re)pensada ao mesmo tempo em que é elaborada (Pimentel, 2015, p. 11), a autora também atenta para a importância e cuidado com o registro. Podendo lançar mão de várias modalidades dos mesmos, "relatos escritos, anotação de planejamento e memória das ações, por gravação e filmagem [...]" (Pimentel, 2015, p. 10), mas como citado acima, a fim de se configurarem enquanto potencialidades investigativas e não somente relatos de experiência. (Pimentel, 2015, p. 9).

Tendo em mente estas considerações, estou lançando mão de Vídeo, fotografia, desenho, sons, programas performativos, texto e conversa. São os Trabalhos-desdobramentos: a performance "DURAÇÃO", os cartões postais com as instruções performativas "Programas para Mina", os stickers "Made in Itabira", os cartões postais "This is not a painting", os cartões postais "Invitation" e o áudio "For dance". Também há uma célula coreográfica em processo.

Antes de compartilhar com vocês alguns destes registros de meus processos criativos como uma resposta à pergunta motora, gostaria de retomar a dimensão da *experiência*, devido a importância desta no processo criativo.

Para Jorge Larrosa, Experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não é o que passa, o que acontece e o que toca. (Bondía, 2002, p.21) É o que nos faz acontecer, o que nos faz passar, nos transforma. Ou ainda nas palavras de Jorge Larrosa via Lúcia Gouvêa, ao debruçar sobre a etimologia da palavra Experiência:

> O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião. A palavra experiência tem o ex de exterior, de estrangeiro, de exílio, de estranho e também o ex de existência. A experiência é a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente "ex-iste" de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente. Em alemão, experiência é Erfahrung, que contém o fahren de viajar. E do antigo alto-alemão fara também deriva Gefahr, perigo, e gefiihrden, pôr em perigo. Tanto nas línguas germânicas como nas latinas, a palavra experiência contém inseparavelmente a dimensão de travessia e perigo. (Bondía, 2002, p. 25, *apud* Pimentel, 2015, p. 7).

Para o filósofo John Dewey, a experiência é a interação do organismo com o ambiente. Para a experiência humana, é necessária uma ação do sujeito que se relaciona estreitamente com o ambiente social. Já "a experiência em arte acontece na criação artística e na fruição da produção artística." (Dewey, 2010, p. 5).

2.5 Modos de conhecimento

As coisas, como acontecem na prática da vida, não são separadas, elas acontecem juntas, emaranhadas, numa prática se vê princípios de dança, de desenho, de escultura, de fotografia, de pintura, de performance, de ética, de estado de corpo, humores, de sentimentos, crenças, emoções, de tudo. Tudo isto compõe uma prática em arte. O que acontece na maioria das vezes é que sublinhamos uma destas coisas como condutor de um processo artístico, seja em aula e/ou num processo de criação, trabalho. Pinçamos algo disto, separamos, emolduramos e nos deixamos ser conduzidos por ele. Muitas vezes como se as outras dimensões não existissem. Outras, como se fossem tudo a mesma coisa. Aprendemos ao longo de uma história ocidental legitimada, este modo de fazer pesquisa, investigação, estudo, de sermos movidos em busca de lampejos de conhecimento. E normatizamos este modo como sendo o modo de se "conhecer" as coisas. Isto tem uma história. Em seu livro "Que emoção! Que emoção?", Didi-Huberman, tendo como fio condutor a *emoção*, discorre sobre esta história de modos de conhecimento no Ocidente. Ele rememora como um modo racionalista foi sendo construído e legitimado para tanto, e como tudo que envolve a emoção foi tido como modo não apto ao conhecimento. Sobre isto, ele diz,

> [...] Essa história é justamente a da palavra grega *páthos*, tão importante para os grandes autores trágicos de outrora - Ésquilo, Sófocles, Eurípides - quanto foi a palavra *logos,* mais tarde, para os grandes filósofos exploradores da "linguagem" ou da "lógica": Platão e Aristóteles. Em uma de suas obras de lógica, intitulada Categorias, Aristóteles deduz a palavra páthos a partir daquilo que chamamos, em gramática, de "voz passiva" de um verbo. Eis o exemplo que ele dava: "eu corto, eu queimo" ilustra a voz ativa ou *em ação*; "eu sou cortado, eu sou queimado" ilustra a voz passiva ou em passividade, ou seja, em páthos [...] A partir disso, entendemos melhor que o fenômeno da emoção esteja ligado ao páthos, quer dizer, à "paixão", à passividade, ou à impossibilidade de agir [...] Nessas condições, vocês poderão entender que os filósofos clássicos tenham a tendência - como o fortão da escola que zomba de você na hora do recreio porque você tem um jeito "patético" - a considerar uma emoção como uma fraqueza, um defeito, uma impotência. De um lado, a emoção se opõe à razão (que, de Platão a Kant, os filósofos em geral consideram ser o que há de melhor). De outro, opõe-se à ação (quer dizer, à maneira voluntária e livre de conduzir a vida adulta). A emoção seria assim um impasse: impasse da linguagem (emocionado, fico mudo, não consigo achar as palavras); impasse do pensamento (emocionado, perco todas as referências), impasse de ação (emocionado, fico de braços moles, incapaz de me mexer, como se uma serpente invisível me imobilizasse). [...] Um impasse se dá quando a gente não *passa*: É uma noção negativa. Muitos filósofos falariam da emoção como algo unicamente negativo: a emoção não é isso, não pode aquilo etc. Kant, por exemplo, disse que a emoção é apenas um "defeito de razão", uma "impossibilidade" de refletir e, até mesmo, uma "doença da alma": não somente as grandes tristezas como também a "alegria exuberante", dizia ele, são "emoções que ameaçam a própria vida". Devemos então, como dizia Darwin, deixar as emoções para as crianças, as mulheres, os loucos, os velhos e os selvagens? (Huberman, 2016, p. 20-21-23).

Ele delineia como essa lógica racionalista, que separa, foca, limpa, higieniza, esclarece e explica foi sendo tecida ao longo da história. Desde Platão, até os dias atuais, como dito, passando pelo seu culme na modernidade. Então ele rememora e traça uma outra linha de pensamento dentro do Ocidente. Ele diz,

> Para começar, há Hegel: ele diz justamente que o não nem existe menos, nem é menos necessário que o sim. Diz também que, sem impasses, nem sequer saberíamos o que é uma passagem. Ou seja, ele devolve ao páthos sua dignidade diante do logos e, até mesmo, como ele ousa dizer, seu "privilégio": "Os seres vivos", escreve Hegel em sua Enciclopédia das ciências filosóficas, "têm o privilégio da dor" (o termo "privilégio", no original em alemão, se diz Vorrecht: vor designa algo que vem antes, o Recht, toda noção social de direito). [...] Em seguida, há Nietzsche. Nietzsche começa por preferir os poetas trágicos aos filósofos "lógicos": ele devolve assim um valor positivo, fértil, ao páthos e à emoção. Essa "vulnerabilidade", essa eventual dor que Hegel havia nomeado "privilégio", Nietzsche nomeia "fonte original", cuja força e importância se manifestam na arte ou na poesia [...] Nietzsche começou a recorrer mais à poesia, à arte e à literatura do que às verdades eternas de um filósofo dogmático, é para insistir sobre o fato de que tal deslocamento representa toda uma prática do pensamento filosófico que se viu modificada de fio a pavio. A partir de Nietzsche, os filósofos são um pouco mais emotivos e um pouco menos professorais; a partir de agora, podemos escutar os poetas e dizer "eu queimo" ou "eu ardo" - de amor, de paixão - sem precisar distinguir uma voz unicamente ativa de uma voz unicamente passiva. (Huberman, 2016, p. 23-24).

Ele propõe uma outra perspectiva para a *emoção*, ele diz desta enquanto movimento. "[...] as emoções, uma vez que são moções, movimentos, comoções, são também *transformações* daqueles e daquelas que se emocionam. Transformar-se é passar de um estado a outro [...]" (Huberman, 2016, p. 38). Transformando pensamentos e ações, podemos transformar o nosso mundo. (Huberman, 2016). Ele diz da emoção enquanto uma força propulsora para fora e recorre aos pensamentos de Deleuze que diz, '"A emoção não diz 'eu'. [...] Estamos fora de nós mesmos. A emoção não é da ordem do eu, mas do evento. É muito difícil captar um evento [...] (Huberman, 2016, p. 30). E segue dizendo desta relação da emoção com o espaço,

> [...] A emoção não diz "eu": primeiro porque, em *mim,* o inconsciente é bem maior, bem mais profundo e mais transversal do que o meu pobre e pequeno "eu". Depois porque, ao meu redor, a sociedade, a comunidade dos homens, também é muito maior, mais profunda e mais transversal do que cada pequeno "eu" individual. Eu disse anteriormente que quem se emociona também se expõe. Expõe-se, portanto, aos outros, e todos os outros recolhem, por assim dizer - bem ou mal, conforme o caso - a emoção de cada um. (Huberman, 2016, p. 30).

Didi-Huberman segue dizendo da dimensão ética que envolve as relações entre emoção e espaço, "[...] ela indica, parece-me, o bom uso que podemos fazer em sociedade - o uso ético, digamos - de nossas emoções. [...]" (Huberman, 2016, p. 30).

Estes outros modos de se estar no mundo, que por vezes assumem o caos, a escuridão, a vulnerabilidade, o silêncio, a emoção, as paixões, os perceptos e afectos, as transformações e o corpo, são afirmados como modos de conhecimento. "Conhecer o mundo como matéria-forma convoca a percepção, operada pelos órgãos dos sentidos; já conhecer o mundo como matéria-força convoca a sensação, engendrada no encontro entre o corpo e as forças do mundo que o afetam." (Rolnik, 2004, p. 227). A partir dos afectos, que são "os vestígios que os corpos produzem entre si nos encontros que realizam. (Deleuze, 1997, p. 156) Estes vestígios são também percepções, idéias, cores, sensações, texturizações. Somos convidados a conhecer o mundo com um corpo "matéria-força", mais do que como "matéria-forma" (Rolnik, 2004, p. 227). E "os efeitos de um corpo sobre o outro constituem, a cada encontro, uma física própria, um jogo de movimentações [...]" (Rolnik, 2004, p. 227) o que produz diferenças. Tomar estas singularidades dos encontros - espaço - como forma de composição com as diferenças, diz também de uma ética.

É quase que sintomático, que uma cultura de guerras e explorações só poderia conjecturar um modo de conhecimento fracturado.

Imagem 3 – Morgana Mafra em fotografia durante gravação de vídeo dança.



Fonte: Fotografia de autoria de Ana Rita Nicoliello; Rhone Alpes - França. 2020.

Mas dentro da própria cultura Ocidental, emergiu, ao meu ver, quase como ao mesmo tempo sintoma e resposta a estes esfacelamentos ligados aos modos de conhecimento e as guerras, a performance enquanto uma linguagem e abordagem. Que antes de ganhar tal nome e evidência, manifesta-se como eventos no início do período moderno, Glusberg, em seu livro "A arte da performance", diz desse período como a "pré-história" da performance, que inclui relações com o Futurismo, o Dadaísmo, o Surrealismo e a Bauhaus. (Glusberg, 2009, p.12). Ele diz,

> [...] Estamos usando o termo "pré-história" pelo fato dos movimentos relacionados terem somente alguns pontos de contato com a arte da *performance*, que emerge como gênero artístico independente a partir do início dos anos setenta. Futuristas e dadaístas utilizavam a *performance* como um meio de provocação e desafio, na ruidosa batalha para romper com a arte tradicional e impor novas formas de arte. (Glusberg, 2009, p. 12).

O autor conta de alguns acontecimentos deste contexto no século 19, como a estreia de "Ubu Rei" de Alfred Jerry, peça que "demoliu os frágeis pressupostos dramáticos de sua época, atacando as convenções sociais e valendo-se das palavras para criar um clima onírico e delirante" (Glusberg, 2009, p. 13), através da entonação da voz e os figurinos que "sepultaram a arcaica tradição realista no teatro" (Glusberg, 2009, p. 13). Ele também conta de algumas noites futuristas 15 anos depois de Ubu Rei (Glusberg, 2009, p. 13), que "incluíam recitais poéticos, performances musicais, leituras de manifestos, dança e representação de peças teatrais." (Glusberg, 2009, p.13) Outros acontecimentos citados são as caminhadas dos situacionistas, dadaístas e surrealistas assumidas enquanto acontecimentos artísticos e divulgados na imprensa.

Esta chamada "Pré-história" da performance, foi catalisada sobretudo no Cabaré Voltaire, em Zurick, na Suiça, país declarado "neutro" em meio a Europa em guerra. Sobre o Cabaret Voltaire, Glusberg conta:

> Dois anos e meio mais tarde, o poeta alemão Hugo Ball e a cantora Emmy Hennings, sua futura esposa, abriram em Zurique o Cabaret Voltaire. Ambos vinham de Munique e seu cabaré se assemelhava aos cafés-cabarés daquela cidade. Foi em Munique que Ball tomou contato e encantou-se com as montagens de Frank Wedekind [...] O programa do Cabaret de Ball incluía leitura de poemas, execução de performances musicais e exibição de pinturas, e acabou atraindo a atenção de dezenas de artistas e amantes da arte ao quais o horror à guerra conduzira à neutra Suíça. [...] (Glusberg, 2009, p. 14).

Em suma, o Cabaret, foi um local que artistas advindos de diversas linguagens se reuniam, em um tom despretencioso, para vivências-criações, provocando e evidenciando o caráter inter e transdisciplinar destas criações vivas, deixando-se contaminar um pelo outro. Quase que como um tecer destas linguagens fracturadas. Era um tecer entre literatura, artes plásticas, música, teatro, dança, a vida noturna nos cabarés, divertimento, bebidas, vida, rituais e modos de fazer de outras culturas, como que do continente africano, que muitos destes artistas haviam experimentado em viagens. Esta é a heterotopia[20] em que se gesta a performance em meio as fracturas do Ocidente.

Se por um lado há uma sutura dos fragmentos na medida em que a arte é cada vez mais assumida enquanto ação com o próprio corpo que este, por si só é *indisciplinar*[21], por outro, há uma evidência dos fragmentos. Já que estas ações não se dão em uma ordem linear, mas por fragmentos, justaposições, sobreposições, colagens. O que muda é uma lógica de organização, o que se sutura é uma transversalidade em diversas direções. Não mais a linearidade vertical das especificidades de pedaços isolados entre si que fantasiam não haver fragmento. Pelo contrário, agora, os fragmentos são assumidos com o corpo em ação.

[20] "Heterotopias, explica, "são alguma coisa como contralocais, uma espécie de utopia efetivamente sancionada em que… todos os outros locais reais que podem ser achados dentro da cultura são simultaneamente representados, contestados e invertidos". As utopias podem servir como analogias ou inversões de uma cultura, as utopias são ficcionais, não espaços reais. As heterotopias, por outro lado, são espaços reais que simultaneamente refletem e contestam a sociedade." (Bannes, 1999, p. 27).

[21] No livro "Corpo: Pistas para estudos indisciplinares", Christine Greiner, tece um pensamento sobre uma concepção de corpo *indisciplinar*, no sentido de um corpo que não é separado, nem entre si, repartido em órgãos, nem entre biológico e cultura, nem entre dentro e fora. Para tanto ela desdobra pensamentos, sobretudo de Nietzsche e Artaud, somados a outros autores mais contemporâneos em diálogo. Sobre isto, ela diz ": [...] Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844 - 1900). Na sua obra, apresenta-se um entendimento radical do corpo, sintonizado com o francês Antonin Artaud (1896-1948), ao propor o "avesso da representação". Esta conexão preciosa que envolve outros artistas e pensadores mas tem na dupla Nietzsche-Artaud um ponto de partida importante, marcou a passagem do século 19 para o 20, sendo explicitada por diferentes autores como Susan Sontag e Jacques derrida que, de certa forma, reinventaram Nietzsche ao propor diferentes nexos de sentido para a sua obra, como explica Peter Pal Pélbart (2004). Derrida identificou pontos em comum para propor o que seria um novo corpo: anarquista, não orgânico, acefálico e vital. Começava uma mudança radical cujo foco cognitivo estaria sempre na fissura, nas fendas, nos entremeios e não nas partes organizadas de um todo monolítico. (Greiner, 2005, p. 24).

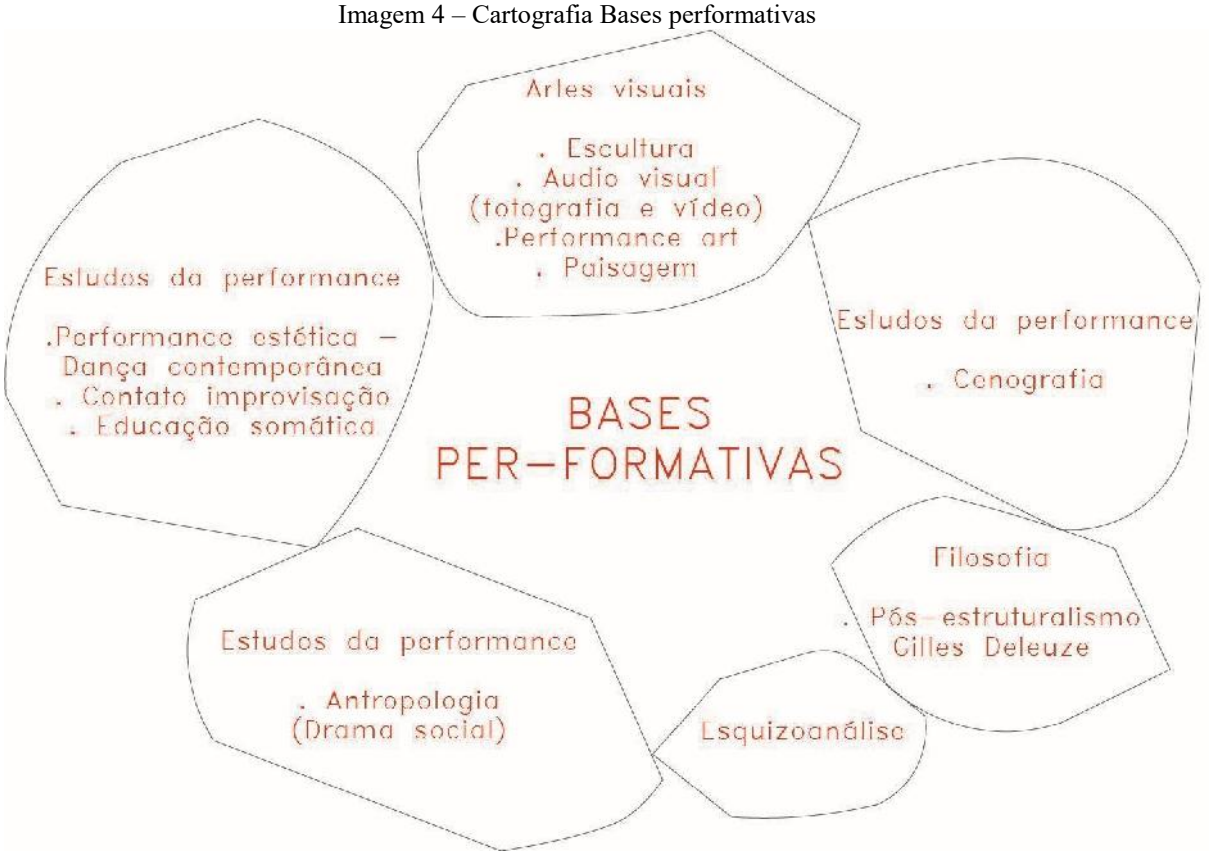
3. FRAGMENTO PERFORMANCE: UMA CARTOGRAFIA DO SI MUNDO

c
a
i
r

e
m

s
i

Imagem 4 – Cartografia Bases performativas



Fonte: Imagem de autoria própria; 2023.

Aqui, proponho-me pensar nas possíveis relações, por aproximações e diferenças, entre performance, escultura e dança. Considerando abarcar pensamentos pós-estruturalistas, cenografia, paisagem, *land art, performance art*, instruções e programas performativos, educação somática, coreografia, improvisação e drama social.

Perceber a linha enquanto dobra ou um risco que marca, incide uma superfície também com suas linhas, com um atrito a fundar espaço ganhando, para além da largura e comprimento, algum grau de profundidade, mesmo que sutil, a se perceber apenas com o tatear dos dedos, inicia-se um germe de pensamento escultórico. Não estamos mais apenas sob o domínio da distância da visão, mas do contato tátil, do atrito transformando materialidades. É o lápis grafite duro, H2 do Alberto Veiga Guignard, ferindo o papel, inapagável. É a escavadeira riscando a terra, esculpindo por subtração. É o rastro do meu caminhar no chão, compondo com uma malha de outros rastros, outras histórias (Ingold, 2015). É a dança esculpindo o ar, cavando espaços, mas também a dança esculpindo por adição, com pedaços de chãos já escavados por subtração. É também o corpo em apoio com o chão, com a pedra e o ar, ajustando, encaixando, angulando, negociando pesos com algum outro, mesmo que não seja gente.

Pensar uma composição em dança por princípios escultóricos é pensar uma dança a partir da gravidade, ossos, esqueleto, apoios, tato, com todo centro, lentidão, tronco, articulações e

dobras. A princípio, pensar uma dança pelo desenho talvez tenha mais a ver com as extremidades, com a ficção de um plano intacto, com as velocidades das linhas e ares, com a distância e a perspectiva. Não por acaso, o balé tem forte relação com esta noção de desenho para sua composição. Pretende-se que o corpo seja uma linha e uma linha reta, clássica[22]. O que implica que quanto mais na ponta dos pés e mais longínquo for o fenótipo do corpo no imaginário da tradição do balé, melhor. Do mesmo modo o balé trabalha com os parâmetros desta linha no espaço, enquanto movimento e enquanto deslocamento. O filósofo francês Roger Garaudy conta um pouco dessa relação entre o desenho e os planos no balé ao enfatizar que?

> Balthasar de Beaujoyeux define o balé como "uma combinação geométrica de várias pessoas dançando juntas". Como o espetáculo era, em geral, visto do alto dos balcões, camarotes ou estrados, o essencial era o desenho dos movimentos no chão: salvo exceções, as danças se desenrolaram no plano horizontal, seguindo a tradição do que se chama *basse danse*, na qual os pés nunca saíam do solo. [...] a elevação do palco, mudando a perspectiva da visão, encorajou não mais as figuras horizontais, desenhadas no chão, mas sim a extensão vertical dos movimentos, os saltos. (Garaudy, 1980, p. 31-32).

Com esta mudança de configuração palco plateia constata-se uma mudança de plano privilegiado pela dança. Se antes privilegiava-se o plano horizontal do solo, agora privilegia-se o vertical frontal. A plateia agora fica numa relação frontal com o palco tendo como uma das consequências a criação do *en dehors*[23], a girada das articulações coxofemoral para fora que acaba por possibilitar o deslocamento lateral sem sair dessa relação frontal dos bailarinos com o público (Garaudy, 1980). Temos aqui, portanto, uma dança cuja tendência é a de se privilegiar um plano. Nessa composição, quem dita as regras de é o ocular o que leva com que se evidencie suas fortes relações com a ficção da bidimensionalidade. Ficção porque se tratam de corpos que, por si, não são bidimensionais, mas estão subordinados a uma visão frontal. Tal visão implica em pensar a composição como uma grande tela bidimensional, com suas linhas, pontos, por vezes cores e espaços vazios. Contudo, penso que não precisamos dicotomizar o desenho e a escultura delegando ao desenho apenas a possibilidade bidimensional e ocular. Como já mencionado, também existem linhas que atravessam o plano e que tocam, dobram.

O filósofo Gilles Deleuze desenvolve um pensamento de *linhas de forças* segundo o qual, sejamos indivíduos ou grupos, "somos atravessados por linhas, meridianos, geodésicas, trópicos, fusos, que não seguem o mesmo ritmo e não têm a mesma natureza. São linhas que

[22] Na dissertação ORLAN & ORLAN, discorro sobre as naturezas distintas das linhas retas e dobradas, sendo a linha reta, comum a um pensamento e estética clássica. (Mafra, 2018, p. 38).
[23] Termo francês para designar um movimento do balé, que traduzindo é "para fora".

nos compõem" (Deleuze; Guattari, 1996, p. 76). Com base nessa premissa, os autores apresentam três conjuntos de linhas que sempre estão em composição, por vezes uma, importando mais que outra. São as linhas duras (molares), as linhas flexíveis (moleculares) e as linhas de fuga. Sobre as linhas duras cabe destacar que elas:

> [...] demarcam identidades, deveres, hábitos, convenções, opiniões cristalizadas, enfim, representam os modos mais seguros e violentos de existência. São linhas mantidas por mecanismos de controle e captura, sempre disponíveis ao reconhecimento, às valorações morais acerca de bem ou mal, de melhor ou pior, de menos ou mais desenvolvido, e assim por diante. Impedem a irrupção do novo porque o que está em jogo é a reprodução de territórios e a manutenção deles. De tendência veementemente arborescente, as linhas molares produzem efeitos a partir da reprodução: "tem-se um porvir, não um devir" (Deleuze; Guattari, 1996, p. 67 *apud* Costa, 2019, p. 918).

Já sobre as flexíveis, o mesmo autor, ao desenvolver o pensamento de Deleuze, assinala que:

> Para que a vida possa se constituir, é preciso que os territórios mais endurecidos possam ser desmanchados. Em prol de uma vida enquanto criação, Deleuze e Parnet (1998) apresentarão dois outros tipos de linhas: as linhas flexíveis (moleculares) e as linhas de vôo (ou de fuga). Embora não demarquem nenhum território específico (os territórios são demarcados pelas linhas duras), as linhas flexíveis são responsáveis pelos pequenos desvios nesses mesmos territórios. De acordo com os autores, as linhas flexíveis traçam pequenas modificações, fazem desvios, delineiam quedas ou impulsos. As linhas flexíveis produzem pequenas rachaduras nos territórios mais endurecidos, causando pequenas mutações no já estabelecido, no que está marcado ou prometido às repetições sintomáticas. As mudanças e os movimentos causados por essas linhas são, em sua maioria, imperceptíveis à linguagem e mesmo ao olhar. (Costa, 2019, p. 921).

No que se refere às linhas de fuga, Costa assim as apresenta:

> A última linha na tríade evoca o desejo como um romper com protocolos: a criação, uma fuga decisiva. Desse modo, são vetores que desafiam radicalmente as capturas apriorísticas dos métodos, as categorizações, as classificações, os julgamentos morais. Isso significaria dizer que a sua "verdade" não é inerente aos seus objetivos ou resultados, mas substancia-se em limites flutuantes e imprevisíveis, nos encontros com as dobras de um "fora" com o qual se conectam, se ativam e se transformam. Assim, os agenciamentos (em uma pesquisa, em uma cartografia, em uma vida) são potências de transformações existenciais, na medida em que conseguem produzir linhas de vôo (ou de fuga). [...] Uma linha de vôo não segue nunca o trajeto fixo de um roteiro a um destino determinado. (Costa, 2019, p. 922-923).

Trata-se, portanto, de naturezas de linhas diferentes, cada qual com seus perigos, mas que podem ser sentidas e percebidas para além do ocular. Juntas, elas compõem um desenho, uma pessoa, uma escultura, uma dança, um território. "[...] elas ora coexistem, ora se alternam,

ora se misturam, ora se excluem. Ninguém ou nenhum território é composto apenas por uma linha — por mais duro que seja, sempre haverá linhas flexíveis rompendo com a dureza e linhas de fuga forçando novas configurações. (Costa, 2019, p. 925-926).

Esta maneira de se considerar a linha, a saber, enquanto linhas de força deleuzianas em suas composições de territorializar - desterritorializar - territorializar - desterritorializar, bem como acontecer em dobra e rastro tal como mencionado anteriormente ao dizer da escultura, me interessam. Assim como eu e Luiz Carlos Garrocho[24], com quem muito aprendi, trabalhávamos com os estudantes no Laboratório de Desenho expandido[25] na Escola Livre de Artes ARENA da Cultura, onde lecionamos juntos.

Dito isto, devido a gravidade (terra) e diante da paisagem dos acontecimentos (cava de mineração), priorizo a noção tridimensional da escultura, linguagem que me habilitei no curso de Artes Plásticas da Escola Guignard, considerando as linhas de sua composição. Esta dimensão tátil e espacial tem suas ressonâncias nos trabalhos em acontecimento. Trata-se de pensar a dança e a escultura numa abordagem performativa.

3.1 Escultura e tempos

Em 2024, talvez, desde 2009, parto do entendimento de que qualquer trabalho artístico tem a dimensão do tempo singular à própria matéria. “Toda e qualquer organização espacial traz no seu bojo uma afirmação implícita da natureza da experiência temporal” (Krauss, 2001, p.3.), inclusive a escultura que, por um período, foi categorizada enquanto arte do espaço. Até os dias de hoje, existem camadas e camadas sedimentadas de entendimentos acerca da categoria escultura, que pretendo desenvolver algumas delas no decorrer do texto.

Historicamente, é graças ao convívio artístico entre artistas plásticos e artistas da cena que se descobre, se conscientiza e se experimenta a dimensão temporal da escultura. Este convívio que causou alguns incômodos e tensionamentos no campo das artes plásticas por uma espécie de conservadorismo formal ou elitizado de se pensar as artes plásticas como uma arte “superior” que estava então a se misturar. No final da década de 60, Michael Fried escreveu sobre seu incômodo em relação ao modo como o teatro e a teatralidade estavam dominando

[24] Luiz Carlos Garrocho é diretor de teatro, filósofo e professor no Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado. Trabalha com teatro físico, performance e práticas espaciais. Os pensamentos de Deleuze perpassam toda a sua prática de criação. Para maiores informações: https://www.escavador.com/sobre/6521275/luiz-carlos-de-almeida-garrocho Acesso em: 18 abr. 2024.

[25] Este nome diz do desenho para além do plano bidimensional, em diálogo com a escultura, com a dança, com territórios e com a vida. Um desenho que se compõe e percebe a composição de dentro, tátil, sem a distância da perspectiva ocular.

tanto o campo da escultura como outros campos das artes. Rosalind Krauss (2002, p. 243) traz à tona esse mesmo pensamento ao afirmar que:

> [...] quero fazer uma afirmação que não posso esperar provar ou concretizar, mas que, não obstante, acredito ser verdadeira: o teatro e a teatralidade se encontram hoje em dia em pé de guerra, não apenas com a pintura modernista (ou a pintura e a escultura modernistas), mas com a arte em si e, até o ponto em que as diferentes artes podem ser descritas como modernistas, com sensibilidade modernista em si [...] O sucesso, até mesmo a sobrevivência das artes, passou a depender cada vez mais de sua capacidade de vencer o teatro.

Dentre os muitos trabalhos escultóricos da época que se deixaram influenciar pelas artes cênicas e começaram a considerar a dimensão do tempo, Krauss destaca um trabalho do artista e escultor Robert Morris descrevendo-o da seguinte maneira:

> Abrem-se as cortinas. No centro do palco vê-se uma coluna erguendo-se verticalmente a 2,40 m de altura, com 60 cm de lado, feita de compensado pintado de cinza. Não há mais nada no palco. Durante três minutos e meio, nada acontece; ninguém entra ou sai. [...] Súbito, a coluna desaba. Passam-se outros três minutos e meio. Fecham-se as cortinas. [...] (Krauss, 2001, p. 241).

A autora segue, então, esboçando um panorama da cena artística europeia e estadunidense do pós-guerra, sobretudo em relação à escultura e ao teatro, assim como à experiência com o tempo. Ela diz:

> Tal interesse deu origem a algumas esculturas para serem usadas como adereço em produções de dança e teatro, algumas para fazerem as vezes de atores/bailarinos, outras para figurarem no palco como geradoras de efeitos cênicos. E ainda que, sem atuar em um contexto especificamente teatral, certas esculturas destinavam-se a teatralizar o espaço em que eram expostas - projetando um jogo cambiante de luzes no espaço ou usando recursos como alto-falantes ou monitores de vídeo a fim de interligar as partes separadas de um espaço em uma arena formada, em contraponto, pela apresentação. Quando o trabalho não buscava transformar a totalidade de seu espaço ambiente em um contexto teatral ou dramático, frequentemente internalizava um sentido de teatralidade - projetando, como sua raison d'être, um sentido de si mesmo como ator, como agente do movimento. Nesse sentido, pode-se considerar todo o espectro da escultura cinética como vinculado ao conceito de teatralidade. (Krauss, 2002, p. 244).

Krauss, a partir de um cenário de Picaba, feito de 370 spots de luz, diz de um impulso mimético, "[...] uma paixão por imitar não apenas o aspecto da criatura viva, mas por reproduzir igualmente sua animação, seu diálogo com a passagem do tempo." (Krauss, 2002, p. 250) e cita Jack Burnham que em seu livro Beyond Modern Sculpture, diz:

> [...] a ambição mais fundamental da escultura, desde os seus primórdios, é a de ser uma réplica da vida. Se até muito recentemente essa ambição precisou restringir-se, no âmbito das belas-artes, à representação fiel porém estática de figuras humanas ou

> animais, as artes menores ou populares abrigaram, de longa data, tentativas de romper os limites dessa imobilidade [...] (Krauss, 2002, p. 250-251).

Sally Banes, outra autora e pesquisadora deste período, destaca em seu livro “Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o Corpo Efervescente”, e uma maneira entusiasta e pouco crítica, o modo como toda a arte feita naquele período da década de 70 a 90 nos Estados Unidos se tornou espetacular assinalando as relações com o contexto político econômico desta época. Tratava-se, na visão da autora, do triunfo e desenvolvimento do capitalismo enquanto cultura e economia, pela atuação dos Estados Unidos. Guy Debord, em seu livro "A sociedade do espetáculo" aborda este assunto da espetacularização da vida e das artes de maneira mais crítica. Neste livro, há um capítulo intitulado “O tempo espetacular”, em que ele desenvolve que:

> O tempo da produção, o tempo-mercadoria, é uma acumulação infinita de intervalos equivalentes. É a abstração do tempo irreversível, e todos os seus segmentos devem provar pelo cronômetro sua mera igualdade quantitativa. [...] É o tempo desvalorizado, a inversão completa do tempo como “campo de desenvolvimento humano”. [...] um tempo consumível, que volta para a vida cotidiana da sociedade a partir dessa produção específica, como um tempo pseudocíclico. [...] O tempo pseudocíclico é o disfarce consumível do tempo-mercadoria da produção. Contém os caracteres essenciais de unidades homogêneas intercambiáveis e de supressão da dimensão qualitativa. (Debord, 1997, p.103-104).

Nessa perspectiva, o tempo pseudocíclico tem relação, na visão de Debord (1997), com o trabalho alienado sendo transformado pela indústria, com sua matéria-prima ferro e nos dias de hoje, acrescento, complexificado pela sílica, nanotecnologias, internet. Debord ao apresentar as diferenças entre sociedades antigas e moderna, nessas relações com o tempo, sublinha que:

> O consumo do tempo cíclico das sociedades antigas estava de acordo com o trabalho real dessas sociedades, mas o consumo pseudocíclico da economia desenvolvida se acha em contradição com o tempo irreversível abstrato de sua produção. [...] o tempo espetacular é o tempo da realidade que se transforma, vivido ilusoriamente. (Debord, 1997, p. 107).

Constata-se, portanto, que uma das camadas dessa espetacularização é o modo de lidar com o tempo. Estaria a feitura do espetáculo teatral convencional, desta época, nos EUA, mais próximo do tempo da mercadoria que a feitura do tempo de uma escultura? Para Krauss (2002, p. 244):

> No que se refere à escultura, o aspecto que marca a distinção entre ela e o teatro é, para Fried, o conceito de tempo. Trata-se de uma temporalidade estendida, uma fusão

> da experiência temporal da escultura com o tempo real, que impele as artes plásticas em direção à modalidade teatral.

Às críticas engendradas por Michael Fried à teatralização da escultura e no ensaio "Arte e Objetude", citado por Rosalind Krauss, são em certa medida, imbuídas, nas entrelinhas, de um aspecto interessante, se extrairmos do entendimento deste "teatral" a que ele se refere a ideia de espetáculo. Por outro lado, apesar da dominância da lógica capital do espetáculo, o que estaria em jogo não seria a experimentação da dimensão do tempo nas artes, as possibilidades de lidar com o tempo, que não necessariamente se dão apenas por esta via espetacular - catalisado?

É com os sedimentos desses acontecimentos históricos de relações entre escultura e espaço, escultura e artes cênicas e escultura e tempo que busco esboçar um pensamento acerca destas relações por meio de experimentos-vivências que se atualizam neste texto e dão continuidade a produção de um pensamento.

Apesar de não ser uma artista do núcleo duro das artes plásticas, de um nicho do mercado das artes de galerias, volta e meia, ela, a escultura, aparece. Na performance Corpoeira estou dentro de uma escultura que construí; na performance Lisêncio é com uma escultura que também construí que estou em relação; na peça “Antes do fim”, de Rita Clemente, o cenário que o Eduardo Andrade e eu fizemos é feito de esculturas; ao final da residência com Dudude Herrmann e Morena Nascimento, foi a partir de troncos (de árvores e de pessoas) que eu e um pequeno grupo esboçamos um trabalho; no cenário de “Aquela que eu (não) fui”, da companhia de teatro Luna Lunera, também há uma escultura de uma raiz no cenário que eu e o Eduardo Andrade fizemos; no festival de dança do Centro de Dança Primeiro ato em 2023, também foi com esculturas que trabalhei no cenário. Abaixo, elenco algumas destas imagens:

Imagem 5 - Instalação da performance Capoeira.



Fonte: Fotografia de autoria de Gabriel Caram; Escola Guignard; Belo Horizonte; 2009

Imagem 6 - Performance Lisêncio em Perfura_ateliê de performance.



Fonte: Fotografia de autoria de Luiza Palhares; Esquina do SESC PALLADIUM; Belo Horizonte, 2017.

Imagem 7 - Experimento coreográfico “De-composição”.



Fonte: Fotografia de autoria própria; Atêlie Dudude Herrmann; Brumadinho; METRI 2023

Imagem 8 - Peça “Aquela que eu (não) fui”, Companhia de teatro Luna Lunera; 2023

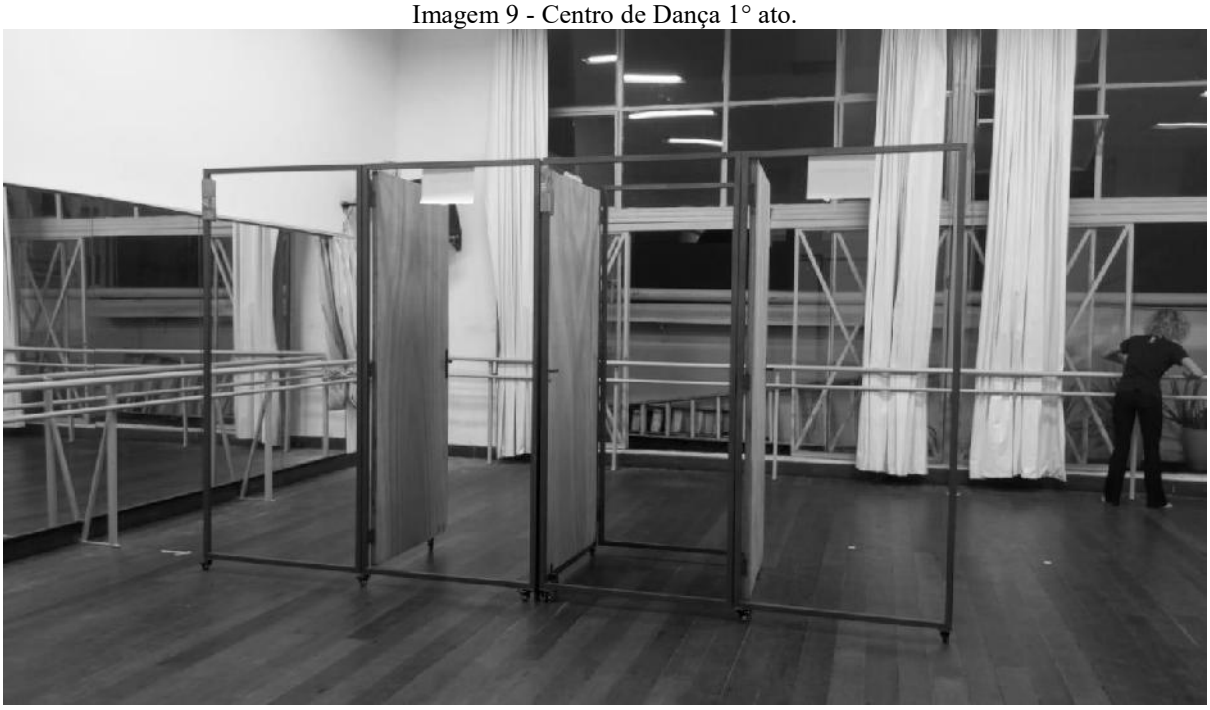


Fonte: https://www.instagram.com/p/CztkA4kOmsX/?img_index=1.

Mas o que me leva a dizer que em uma performance, dança ou teatro eu trabalhei com escultura e na outra não?

Me ocorreu um episódio, em ocasião da concepção do cenário para o festival de dança do Primeiro Ato, que me levou a pensar um bocado sobre esse assunto. Quando estava esboçando o cenário a partir de conversas e ensaios, pensei, quase como uma sensação, que eu gostaria de algo que se desse nos entremeios do performativo e do teatral. Na minha cabeça, o performativo estando ligado a certa abstração concreta, no sentido de que o representante é o próprio objeto[26], e o teatral a uma forte camada simbólica de um objeto que operava a depender da movimentação e da perspectiva de composição. Era uma escultura-porta. Não a pura representação de uma porta.

Imagem 9 - Centro de Dança 1° ato.



Fonte: Fotografia da autora; 2023

[26] Na semiótica de Peirce, ele propõe como chave de leitura de imagens no mundo, o *objeto*, o *representante* e o *interpretante*. O objeto seria o signo, o representante seriam as materialidades que se referem ao objeto, e o interpretante a construção de sentidos que se dá em contato da obra com contexto e audiência.

Imagem 10 -Centro de Dança 1° ato.



Fonte: Fotografia da autora. 2023.

Os meandros disto vieram à tona em conversas com alguns cenotécnicos para a construção do trabalho. Após enviar os desenhos, eu dizia que havia pensado numa estrutura que fosse a coisa em si, não se tratava de uma estrutura em *off* para sustentar uma porta que aparece ou ainda a aparência de uma porta. A porta era a coisa em si e a coisa em si, ou seja, não era só a porta, mas toda a estrutura aparente. Então esta coisa deveria ser ao mesmo tempo coisa aparente que se sustentava por si só, sem nenhuma aresta escondida para sustentação. Ela devia ser sustentada por ela mesma, na relação entre suas dimensões, peso e ângulo. Isso não é nenhuma novidade em termos de cenário, já que lembra o funcionamento de um biombo, já criado por tantos, inclusive por Eduardo Andrade, por exemplo, no espetáculo "Pretérito Imperfeito" da Mimulus Companhia de Dança.[27] Contudo, mesmo assim,, todos os cenotécnicos, inicialmente, ou queriam fazer alguma aresta escondida na peça, ou fazer uma espécie de casca "fingindo" ser porta apenas em sua visualidade, o que não daria matéria para experimentar, pensar e criar - compor as relações entre dimensões, peso e ângulo (dobra). Não só entre elas, mas entre elas e os bailarinos.

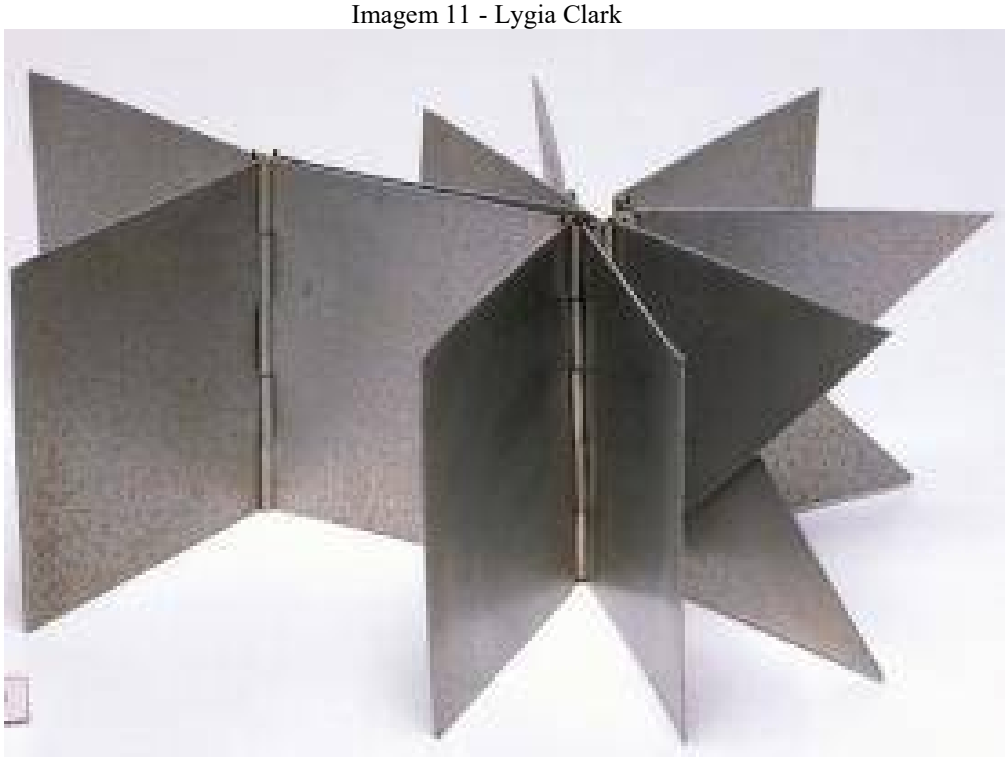
Esta composição entre estas estruturas móveis, com peso e dobráveis com os bailarinos, também móveis, com peso e dobráveis, me interessava. Como tratava-se de uma realidade

[27]O biombo em questão aparece na minutagem 0'40 do vídeo no link: https://www.youtube.com/watch?v=Hl9IXCKtOe4&t=53s . Acesso em: 18 abr. 2024. Neste espetáculo trabalhei como assistente do Eduardo Andrade e com as imagens de uma série fotográfica de janelas que eu havia feito, reordenadas, sobrepostas e estampadas no biombo, em suas paredes de tecido.

coreográfica, estas composições foram experimentadas e estudadas de antemão, mas confesso que não tão experimentadas quanto eu gostaria devido à circunstância de ser para um festival de uma escola com muitas demandas e prioridades. No entanto, em meio a tantos afazeres de um festival, houve espaço para fazer um experimento ou outro, às vezes comigo acompanhando os ensaios de todas as turmas de alunos e desenhando os espaços de deslocamento, como um mapa[28], às vezes comigo e Marcela Rosa (bailarina e assistente de direção do grupo e da escola), às vezes com os bailarinos do grupo, e por fim, com todos e a com diretora Suely Machado.[29]

O que me serviu de referência para a criação destas estruturas foram os "Bichos" de Lygia Clark articulado à dimensão simbólica de passagem, transformação, comunicação, enfim, de limirialidade presentes na dramaturgia do festival. Sobre os Bichos, me interessava não só a questão das dobras e sustentação pela angulação, mas o fato de que a escultura se transforma, muda de perspectivas, acontece, em interação com a audiência que a manipula com as mãos. Foi isso que me levou a pensar nessa estrutura que mudava de pontos de vista e que teria várias possibilidades de composição a partir das movimentações dos bailarinos, com o engajamento do corpo inteiro.

Imagem 11 - Lygia Clark



Fonte: https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/148/bicho-de-bolso-n-2.

[28] O mapa de deslocamentos dos bailarinos, desenhados durante ensaios para estudos de composição com as estruturas estão disponíveis neste link: https://drive.google.com/drive/folders/1pZ3XJpi9VzODyHZnqUFD7H3MhSpXCkFd?usp=drive_link

[29] Alguns registros em vídeo de estudos de marcações composicionais das estruturas estão disponíveis neste link: https://drive.google.com/drive/folders/1FbbXZYDZq4dFhhxzNlauPNMpOl6Lr8X3?usp=drive_link

Dito isto, alguns princípios que se fazem presentes entre escultura e corpo vivo são os apoios, o peso, o equilíbrio, as dobras, o espaço. Modos de resistir à gravidade. Marie Bardet, autora do livro "A filosofia da dança", ao falar das relações entre dança, ocidente e gravidade, rememora Schopenhauer ao dizer das construções arquitetônicas enquanto "luta entre o peso e a resistência "(Bardet, 2014, p. 60.) para:

> [...] ressaltar essa luta de uma maneira complexa e perfeitamente clara, tal é sua tarefa. Eis como ela a realiza: ela impede essas indestrutíveis forças de seguirem sua via direta e de se exercerem livremente; ela as desvia para contê-las; ela prolonga assim a luta e torna visível sob mil aspectos o esforço infatigável das duas forças [...] assim, graças a esses desvios forçados, graças a esses obstáculos, as forças imanentes às pedras brutas se manifestam da maneira mais clara e mais complexa.

Corpos, composições e, portanto, modos distintos de lidar com a gravidade, entre escultura, arquitetura e dança. Estes corpos da escultura e arquitetura são corpos-matéria diversos, cada qual com sua plasticidade, dureza ou porosidade, compostos desta ou daquela maneira pelas pessoas. Num sentido mais tradicional, na escultura tridimensional você dá a volta em torno dela e na arquitetura você adentra, além do caráter dimensional mais monumental da arquitetura e finalidades diferentes. Hoje, estas características se misturam, e com isto, os campos também se misturam em novas categorias como escultura no campo ampliado e instalações. Rosalind Krauss, em seu livro "A escultura no campo ampliado", evidencia o modo como essa linguagem se modificou e se expandiu na contemporaneidade, com um maior diálogo concreto com o espaço e menor com a representação:

> Nos últimos 10 anos, coisas realmente surpreendentes têm recebido a denominação de escultura: corredores estreitos com monitores de TV ao fundo; grandes fotografias documentando caminhadas campestres; espelhos dispostos em ângulos inusitados em quartos comuns; linhas provisórias traçadas no deserto. Parece que nenhuma dessas tentativas, bastante heterogêneas, poderia reivindicar o direito de explicar a categoria escultura. Isto é, a não ser que o conceito dessa categoria possa se tornar infinitamente maleável. (Krauss, 1984, p. 129).

A autora segue dizendo que "escultura não é uma categoria universal, mas uma categoria ligada à história" (Krauss, 1984, p. 131) sendo, assim, uma categoria que se modificou ao longo dos tempos.

Antes do modernismo, a lógica da escultura era inseparável da lógica do monumento, vinculada à "representação comemorativa" que "se situa em determinado local e fala de forma simbólica sobre o significado ou uso deste local" (Krauss, 1984, p. 131). As esculturas eram figurativas, verticais e com pedestais que faziam "a mediação entre o local onde se situam e o

signo que representam" (Krauss, 1984, p. 131). Krauss acentua que, no final do século 19, as esculturas "Portas do inferno" e "Balzac", de Rodin, foram um marco na transitoriedade da noção de escultura marcando, com isso, "o desvanecimento da lógica do monumento" (Krauss, 1984, p. 131). Nas palavras de Krauss (1984, p. 132): "[...] a escultura absorve o pedestal para si e retira-o do seu lugar; e através da representação de seus próprios materiais ou do processo de sua construção, expõe sua própria autonomia". Sobre isto, a autora ainda destaca que, com esses dois projetos escultóricos:

> [...] cruzamos o limiar da lógica do monumento e entramos no espaço daquilo que poderia ser chamado de sua condição negativa — ausência do local fixo ou de abrigo, perda absoluta de lugar. Ou seja, entramos no modernismo porque é a produção escultórica do período modernista que vai operar em relação a essa perda de local, produzindo o monumento como uma abstração, como um marco ou base, funcionalmente sem lugar e extremamente autorreferencial. (Krauss, 1984, p. 132).

Para Krauss, a escultura "só poderia ser localizada em termos daquilo que não era". Ela faz referência então a Barnett Newman que disse nos anos 50 que: "Escultura é aquilo com que você se depara quando se afasta para ver uma pintura" [...] Prossegue dizendo sobre a escultura na década de 60, que "estava na categoria de terra-de-ninguém: era tudo aquilo que estava sobre ou em frente a um prédio que não era prédio, ou estava na paisagem que não era paisagem" (Krauss, 1984, p.132) e segue dizendo da nova perspectiva negativada da escultura, combinação de exclusões, "categoria resultante da soma da não paisagem com a não-arquitetura" (Krauss, 1984, p. 133). A autora conclui seu pensamento dizendo do contemporâneo em relação ao modernismo,

> [...] a lógica do espaço da práxis pós-modernista já não é organizada em torno da definição de um determinado meio de expressão, tomando-se por base o material ou a percepção deste material, mas sim através do universo de termos sentidos como estando em oposição no âmbito cultural. (Kraus, 1984, p.136)

Lógica negativada que observamos ter começado a se esboçar na década de 50, com os minimalistas e artistas que trabalhavam em paisagens, criando grandes composições com materiais do próprio local, estes trabalhos foram chamados de *Land Art.* Sobre isto, Miranda, em sua dissertação intitulada "Reflexões Sobre Arte Contemporânea – Land Art e o ensino aprendizagem para o Ensino Médio: Especialização em Ensino de Artes Visuais", elucida:

> No final da década de 60 e início da década de 70, surge nos Estados Unidos um movimento artístico denominado Land Art, Earthworks ou Earth Art (Arte na Terra). Este movimento refere-se às criações artísticas que utilizam como suporte, tema ou meio de expressão o espaço exterior. Assim sendo, a paisagem e obra de Arte estão

> indissociavelmente ligadas. As esculturas não são colocadas na paisagem; a paisagem é o principal meio de criação. Segundo Sawada (2011), o termo Land Art iniciou para denominar trabalhos de grande escala produzidos em áreas desérticas, nos Estados Unidos, que expressavam literalmente a Arte da Terra. Traduzindo o termo Land Art, temos "Arte da terra", ou algo que expressa a relação da Arte com a terra, interagindo a paisagem com a Arte e o espaço natural que engloba esta Arte. (Miranda, 2013, p. 15).

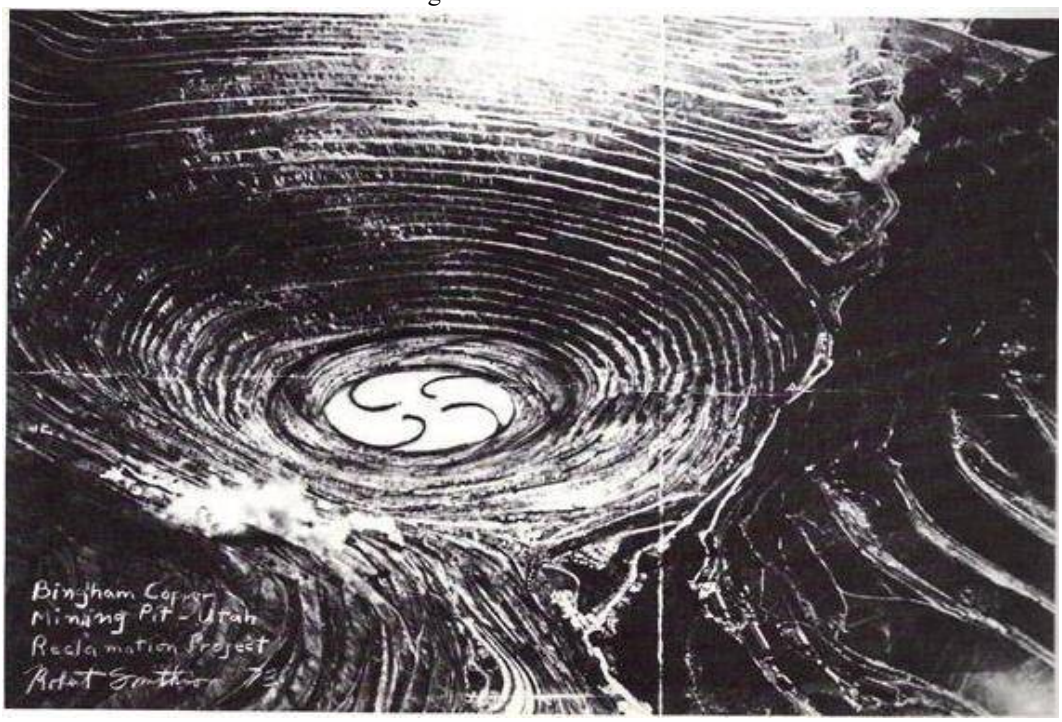
Tal fato leva a pesquisadora a relembrar, apoiada nas reflexões de Beardsley (1998), que "a presença física dos trabalhos de Land Art na paisagem é o que distingue esta Arte de outras formas de esculturas, que costumam ser mais portáteis" (Miranda, 2013, p. 15). Curioso notar que uma das diferenças da escultura moderna para a escultura inserida na lógica de monumento se assenta no fato de que as esculturas inseridas numa lógica de monumento estavam extremamente ligadas e fixas a um local. Ao contrário de boa parte das esculturas modernas, que ganham autonomia do local e são portáteis. Já no início do que se convencionou chamar de contemporâneo, com a *Land Art*, numa esfera, à um retorno à relação com o local que a lógica do monumento tinha. No entanto, de maneiras diferentes, já que agora não se trata de figurações e homenagens a pessoas, mas abstrações com elementos do próprio ambiente. Seria a *Land Art* um monumento negativado da paisagem?

Segundo o historiador de arte Archer, o artista americano Robert Smithson assumia enquanto trabalho registros fotográficos de situações escultóricas encontradas na paisagem. O que leva Archer (2012, p. 98) a pontuar que:

> Smithson também documentava o ambiente tal como o encontrava, apresentando, por exemplo, fotografias de escoadouros industriais, pontes e pontões sobre o rio Passaic, na industrial Nova Jersey, como uma série de "monumentos". Ao reconhecer estruturas industriais como os verdadeiros monumentos à cultura e à civilização do século 20, a atitude de Smithson estava próxima à dos alemães Bernhard (1931 -) e Hilda Becher (1934 -), que fotografaram suas "esculturas anônimas" - torres de água e bocas de mina - desde fins dos anos 50.

A imagem abaixo se trata da boca de uma mina:

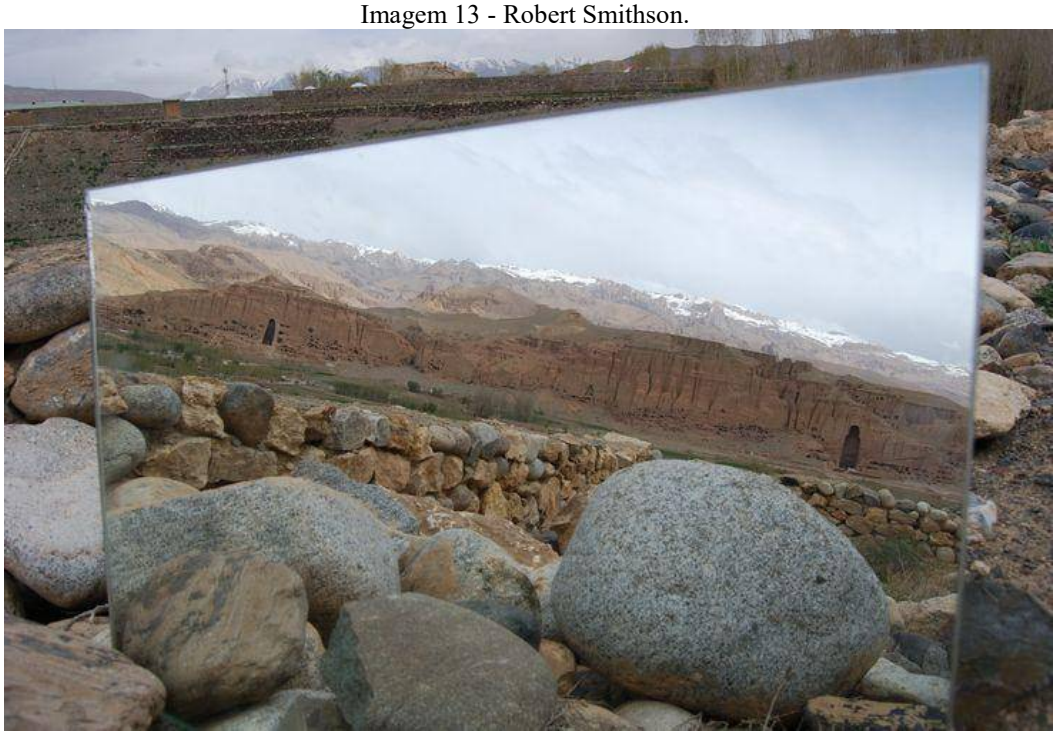
Imagem 12 - Robert Smithson



Fonte: https://jonas.art.br/blog/outros_modos_de_percepcao_na_natureza.html

O artista também trabalhava com construções de obras *in loco* com os elementos da própria paisagem, por vezes adicionando um elemento ou outro de fora, como espelhos:

Imagem 13 - Robert Smithson.



Fonte: https://br.pinterest.com/pin/340725528041145596/

Uma questão que envolvia essas obras é o tensionamento com o mercado da arte, já que alguns destes trabalhos só aconteciam naquele local específico, o que dificultava a comercialização e também o contato com o público. Alguns artistas contornavam tais situações com registros fotográficos do trabalho *in loco*, como é o caso de Robert Smithson. Para além das composições na própria paisagem e seus registros, ele também levava elementos da paisagem para dentro da galeria.

Imagem 14 - Robert Smithson. Mirror/Salt Works, installation View, 1976



Fonte: https://renaissancesociety.org/exhibitions/288/robert-smithson-mirror-salt-works/

Sobre esta instalação presente na imagem acima, destacamos que ela fez parte de uma exposição chamada *Mirror Displacement que*ue era composta de " [...] grandes fotografias em

preto e branco de espelhos nos túneis da mina Cayuga Rock Salt Company (“site”); um mapa geológico da região acompanhado de fotografias coloridas dos espelhos ao longo do percurso da mina até o Museu Branco (“trilha dos espelhos”); e cinco instalações de espelhos e sal-gema em grande escala (“não-local”).[30] O artista dizia que “Em vez de colocar uma obra de arte em algum terreno, algum terreno é colocado em uma obra de arte”.

Ainda sobre esta relação do artista entre sítio e galeria, Archer (2012, p. 96) conta que:

> [...] o americano Robert Smithson estava ocupado em desenvolver uma teoria da relação entre um local particular no meio ambiente (que ele chamava de “sítio”) e os espaços anônimos, essencialmente intercambiáveis, nas galerias em que ele poderia expor (os quais chamava de “não-sítios”). Entre outras coisas, os sítios tinham limites abertos, informação dispersa e eram algum lugar; os não-sítios, tais como Espelho de cascalho com fendas e poeira (1968), tinham limites fechados, continham informação e não eram lugar nenhum, ou seja, era uma abstração.

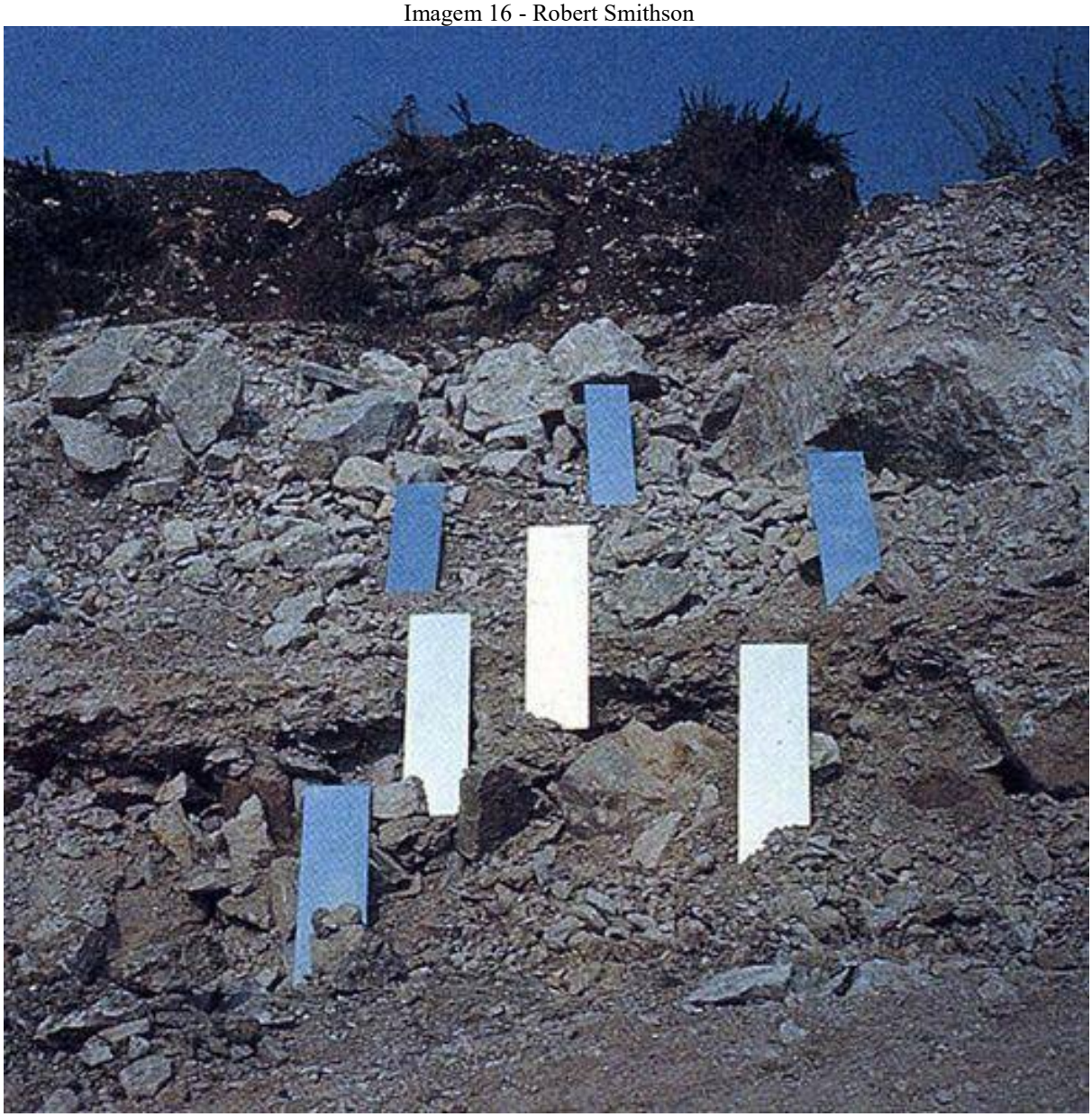
Imagem 15 - Robert Smithson. Rampa de Amarillo, 1973, Texas.



Fonte: https://holtsmithsonfoundation.org/amarillo-ramp

[30] Disponível em: https://renaissancesociety.org/exhibitions/288/robert-smithson-mirror-salt-works/ . Acesso em 20 abr. 2024.

Imagem 16 - Robert Smithson



Fonte: https://www.perditaphillips.com/portfolio/objects-in-the-field-1999-masters-thesis-goldsmiths-college-university-of-london/

Archer ainda assinala que Smithson foi tido como minimalista devido a simplicidade geométrica de suas primeiras esculturas, no entanto, o artista não buscava a impessoalidade minimalista. (Archer, 2012 p. 96) O historiador também destaca que "Smithson considerava fora de lugar a crescente sensibilidade para com as questões ambientais quando esta se manifestava como um exagerado apreço pela natureza" (Archer, 2012 p.96) assinalando que, segundo o artista, ao falar da força da natureza, "qualquer coisa realizada por um artista individual seria insignificante" (Archer, 2012 p.96). Essa postura é o que distingue Smithson de outros artistas expoentes da *Land Ar*t, como Richard Long e Hamish Fulton. Para Archer (2012, p. 96): "Em contraste com Long e Fulton, a arte de Smithson e a de Walter de Maria (1935) e Michael Heizer (1944) demonstraram uma disposição para manipular e alterar a

paisagem numa escala muito maior". Hamish Fulton é um artista ambulante inglês. Desde 1972, seus trabalhos são caminhadas, com suas experiências e desdobras em uma variedade de mídias, incluindo fotografias, ilustrações e textos murais. Ele realizou caminhadas "por diversos países como a Inglaterra, Escócia, França, Peru, Bolívia, Japão, Espanha, Nepal, Tibete, sempre em áreas que lhe permitiram estar em contato com a natureza" (Dobal, 2011, p. 47).

Sobre esses trabalhos o artista nos atenta para o fato de que: "Um objeto não pode competir com uma experiência". Através dos desdobramentos de sua caminhada em outras mídias, Fulton se propunha a provocar a audiência a reviver tais experiências com a natureza via percepção, que se daria por meio do ato de "recriar suas trilhas a partir de vários recursos, principalmente a palavra, a fotografia e wall paintings (pinturas em vinil), mas também desenhos, pinturas, vídeos, caminhadas coletivas em espaços urbanos, livros com cuidadosos projetos editoriais" (Dobal, 2011, p. 47).

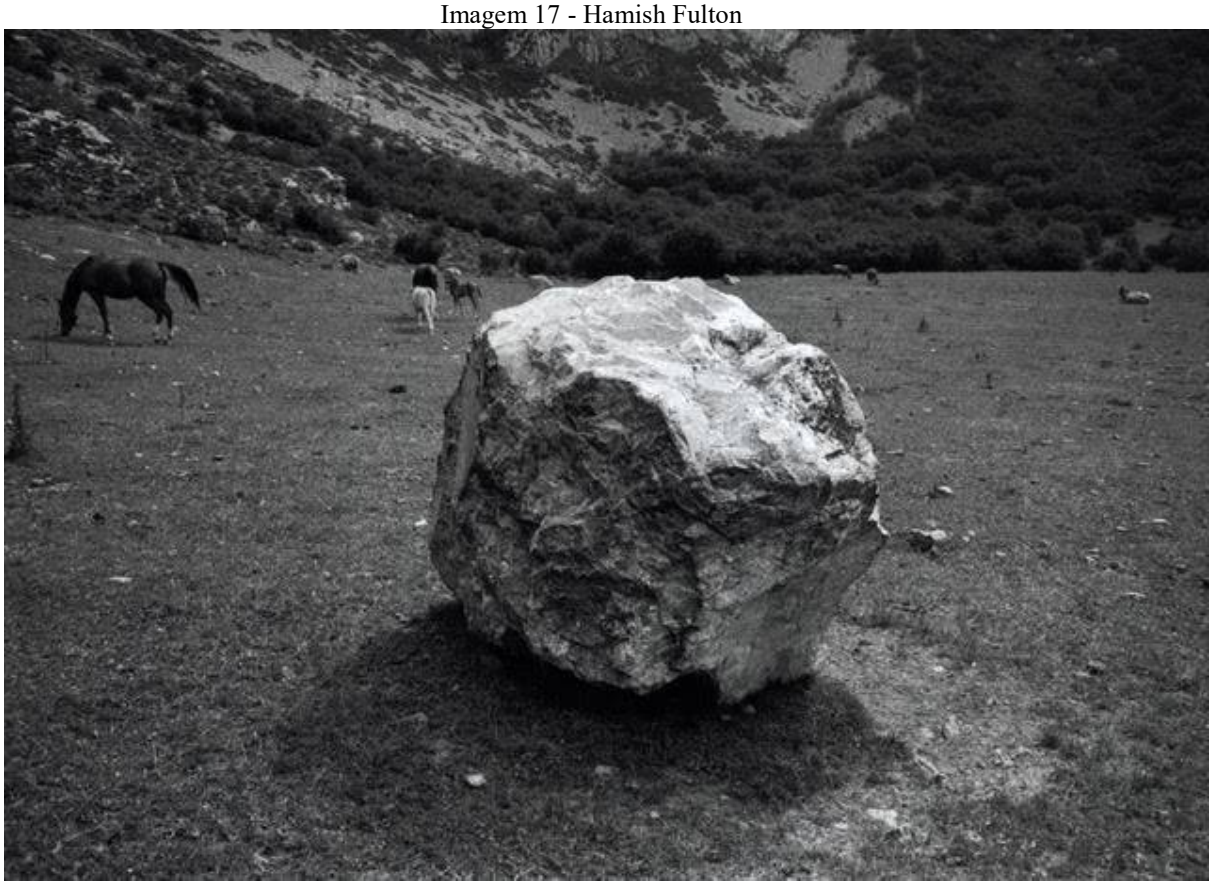
Segundo Dobal, é possível constatar, ainda, um comprometimento de Fulton "com uma relação com a natureza baseada não na lógica da exploração dos recursos naturais, mas sim no respeito inspirado na atitude de povos como os índios norte-americanos ou os monges tibetanos evocados em algumas obras" (Dobal, 2011, p. 50). Essa questão apontada por Dobal é o que marca a diferença de Fulton com o americano Robert Smithson. Outra diferença entre os artistas é a relação de seus trabalhos com a comercialização no mercado da arte. Ao que tudo indica, para Smithson, isto não era uma questão, já Fulton demarca em textos de seu site, tal como destacado por Dobal (2011, p. 64), que: "Uma caminhada tem uma vida própria e não precisa se materializar em uma obra de arte. Uma obra de arte pode ser comprada, mas uma caminhada não pode ser vendida".. Contudo, vale destacar aqui, que Fulton se assume enquanto artista e não enquanto um caminhante. Sobre isto, ele diz, "Sou um artista que caminha, e não um caminhador que faz arte." (Fulton *apud* Dobal, 2011, p. 66-67) Nas palavras de Dobal, "como alguém que percebe, manipula, recria." (Dobal, 2011, p. 66-67)

Fulton estudou escultura na mesma escola que o Richard Long, outro artista que trabalha com caminhadas, natureza e paisagem. Eles chegaram a produzir trabalhos juntos. Dobal (2011, p. 53) nos atenta sobre o olhar do escultor nas fotografias dos dois artistas feitas durante as caminhadas destacando afinidades mais profundas entre os artistas, afirmando que:

> [...] ambos procuram uma natureza intacta, trabalham com um rígido protocolo (percursos determinados no caso de ambos ou, no caso de Fulton, dias contados, datas que coincidem com fases da lua, procedimentos pré-determinados no caso das caminhadas coletivas) e utilizam formas simples (principalmente o círculo no caso dos dois, triângulos, zig zags, espirais e linhas retas no caso de Richard Long). (Dobal, 2011, p. 52-53).

No entanto, diferente de Richard Long, Fulton diz “que não faz *Land Art* e que não deixa rastros, nem retira nada dos lugares por onde passa” (Dobal, 2011, p.52-53). Na verdade, o artista compõe com elementos dos lugares no próprio lugar, com uma pequena manipulação e rastro se compararmos com a escala monumental que Robert Smithson trabalha, por exemplo.

Imagem 17 - Hamish Fulton

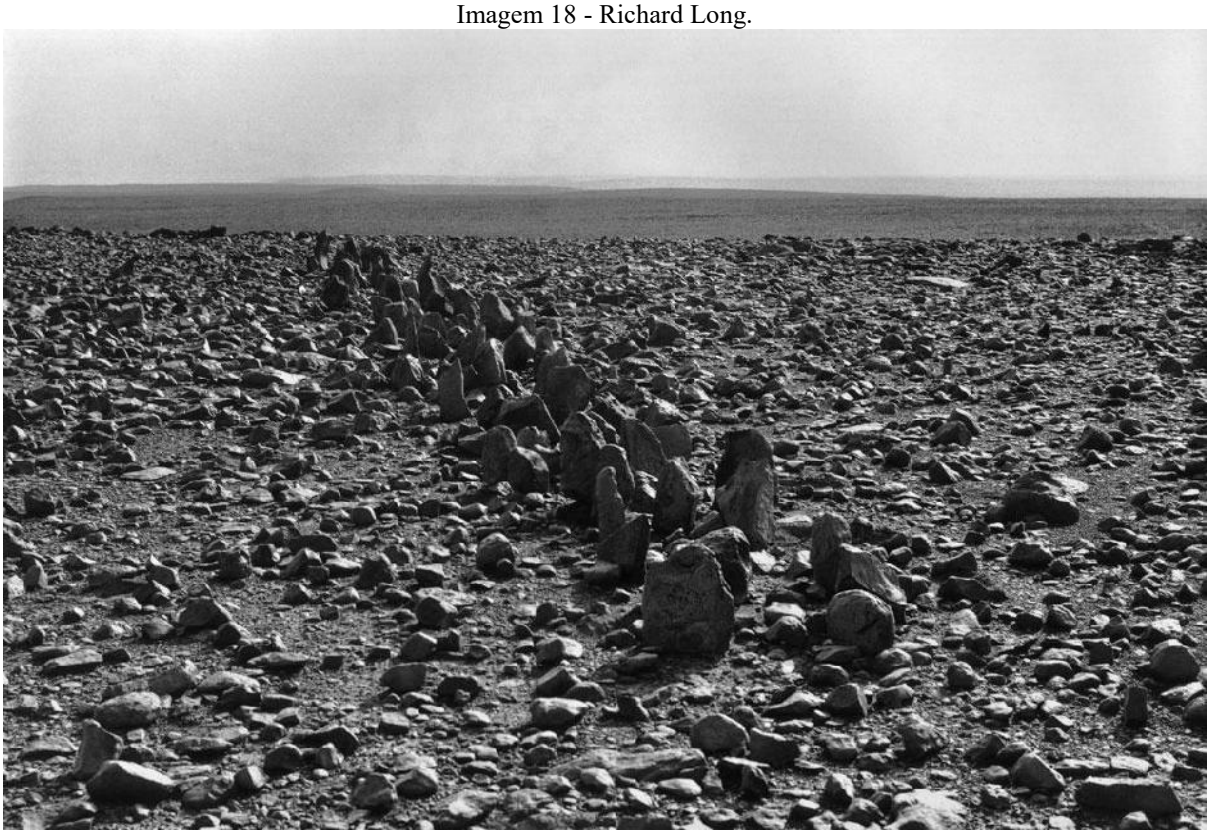


Fonte: https://gemmaschiebefineart2.wordpress.com/2015/02/28/hamish-fulton-capturing-experience-of-nature-walking-artist/

Sobre seu contemporâneo, Richard Long também é tido como continuador de uma tradição especificamente britânica de artistas da paisagem. [...] a paisagem inglesa é a maior “arte da terra” do mundo. (Archer, 2012 p. 95) o historiador Archer conta:

> As caminhadas de Long podiam ser vistas, em termos puramente esculturais, como uma descrição da forma no espaço, mas havia uma outra direção importante para esse trabalho. Os materiais - gravetos, ardósias, lenha trazidas pelas águas - de um lugar específico podiam ser removidos e expostos na galeria. Aqui a questão não é tanto “a obra real está na paisagem ou na galeria?” quanto “que contribuição a paisagem dá para a efetividade específica da obra na galeria, dado que a origem dos materiais, faz a diferença?” (Archer, 2012 p. 95).

Imagem 18 - Richard Long.



Fonte: http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/saharstandin.html.

Para além das diferenças entre estes artistas, o que eles têm em comum - partiram de uma formação em escultura e trabalham em paisagens, na maioria das vezes com elementos do próprio lugar, seja apenas lançando um olhar escultórico sobre o mesmo ou o manipulando a fim de uma composição - faz aparecer este outro tempo não humano no espaço. Aspecto que começa a se evidenciar no cenário artístico da década de 70.

Sobre isto, Rosalind Krauss dá a ver o pensamento "de uma oposição natural entre uma arte do tempo e uma arte do espaço "comum na década de 30 para avaliar as realizações em escultura. (Krauss, 2002, p.3). Mas atenta-nos que, apesar de no século 18, o autor Gotthold Lessing, em seu tratado estético Laoconte, separar as artes do espaço das artes do tempo, como, respectivamente, escultura e poesia, acrescentou que,

> Todos os corpos, entretanto, existem não apenas no espaço mas também no tempo. Eles continuam e podem assumir, a qualquer momento de sua continuidade, um aspecto diferente e colocar-se em relações diferentes. Cada um desses aspectos e agrupamentos momentâneos terá sido o resultado de um anterior e poderá vir a ser a causa de um seguinte, continuando, portanto, o centro de uma ação presente. (Krauss, 2002, p. 6).

Krauss chama atenção, assim, para a consciência presente na escultura moderna assinalando que a escultura se situa "na junção entre repouso e movimento, entre o tempo

capturado e a passagem do tempo" (Krauss, 2002, p.6). E complementa: “É dessa tensão que define a condição mesma da escultura, que provém seu enorme poder expressivo” (Krauss, 2002, p. 6).

Esculturas e edificações arquitetônicas tentam resistir à gravidade, ou ainda dão a ver, em composições construídas, as resistências de diferentes matérias à gravidade e suas temporalidades. Durante diversos períodos da história da arte, vemos que esta relação entre escultura e arquitetura foi muito próxima. A verdade é que, em períodos como no Renascimento e Barroco, elas nem se separavam tendo em vista que um escultor era também a pessoa que criava as construções arquitetônicas. Estas separações e especificidades se edificaram com o modernismo.

Vale ressaltar que o corpo humano vivo e/ou em dança também vivencia este tensionamento entre repouso e movimento, entre o tempo capturado e a passagem do tempo. Mas, somos de matérias diferentes. Portanto este corpo de gente, vivo, potencializado pela dança, lida com a gravidade de um jeito diferente das materialidades comumente categorizadas esculturas. Graças às possibilidades de desequilíbrio. Podemos desequilibrar, e podemos aprender a cair sem quebrar. Não só podemos, como faz parte da nossa condição de seres em deslocamento, feitos de pequenas quedas e retomadas. Ciane Fernandes, ao se debruçar sobre o sistema Laban/Bartenieff no livro “O corpo em movimento”, em um capítulo que se chama “A plasticidade corporal in-forma o relacionamento”, dedica um espaço para dizer da categoria “Forma Tridimensional: Esculpindo”, aqui, ela aproxima a dança da escultura, ela diz:

> A Forma Esculpindo consiste neste relacionamento do corpo com seu meio ambiente de forma tridimensional, escultural em movimento, como quando duas formas constantemente acomodam-se uma à outra. A rotação é a principal ação corporal, responsável pela tridimensionalidade do corpo no espaço. Mesmo uma pessoa movendo-se sozinha pode apresentar esta Forma, moldando e preenchendo o espaço ao seu redor. (Fernandes, 2006, p. 169).

Fernandes faz referência ao Contato-improvisação trazendo-o como exemplo desta Forma Esculpindo, devido ao suporte do peso sinalizando que:

> Nesta técnica, os dançarinos constantemente moldam seus corpos uns aos outros, a partir do contato e do suporte do peso em variadas regiões corporais e do controle ou relaxamento do fluxo de energia corporal em constante variação. É como se os corpos fossem mesmo esculturas tridimensionais movendo-se no espaço. (Fernandes, 2006, p. 169).

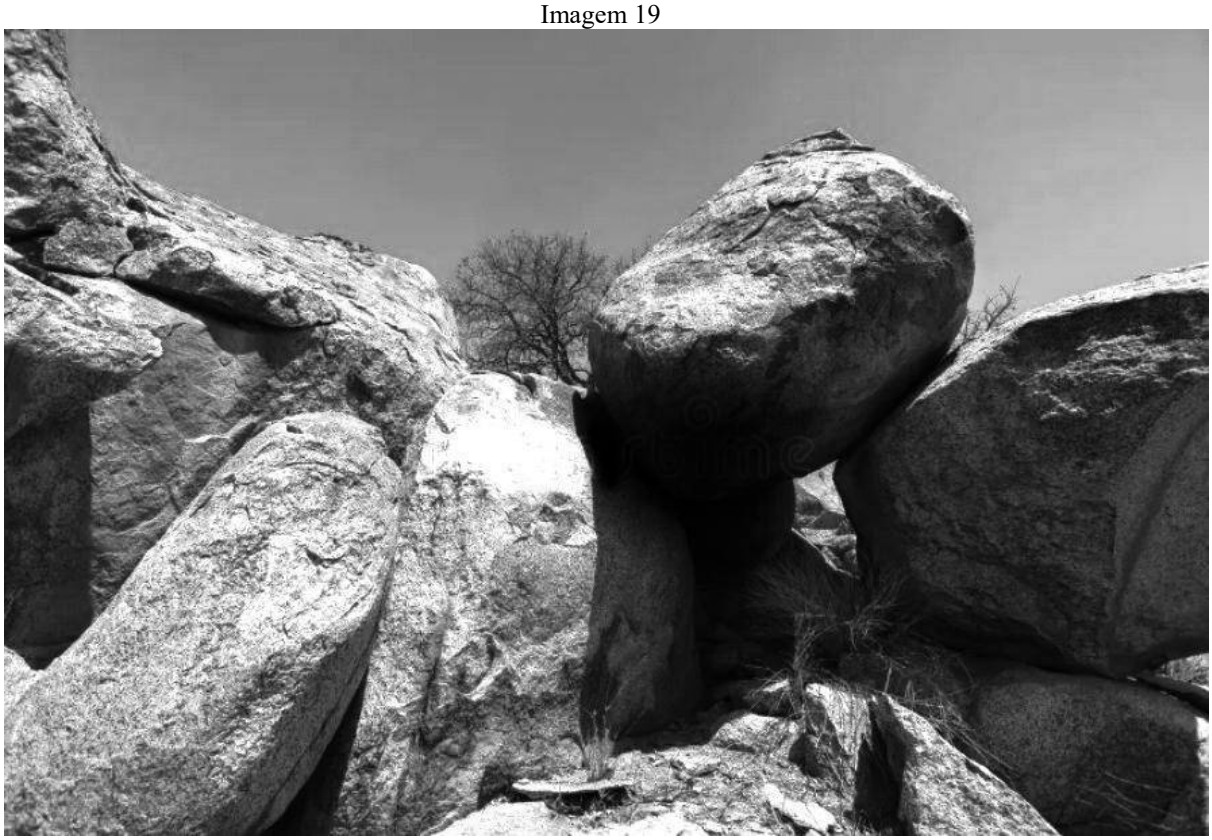
Por três anos pratiquei contato-improvisação assiduamente. Em meados de 2017, houve uma retomada das movimentações acerca do Contato Improvisação em Belo Horizonte que

consistia em um ajuntamento de diversas pessoas com interesse e pesquisa nessa prática, eram mulheres do coletivo TaTo (Lara Santos, Serena Rocha e Ana Rita Nicoliello), com suas investigações entre o C.I[31] e a filosofia, sobretudo por Ana Rita; Samuel Samways, com suas investigações entre o Contato-Improvisação e a Dança de salão, Vitória Regina, que já vinha de movimentações do C.I em Belo Horizonte de outras gerações; Felipe Carvalho, Guilherme Moraes, Dorothé Depeauw, Rodrigo Antero e eu. Também haviam os assíduos da música, Henrique Iwao, Thiago Miotto, Francisco César, Rafael Paulino Leite, dentre outros advindos de diversos lugares. Contudo, estas eram as pessoas que sempre estavam presentes alimentando o espaço, ou propondo, ou ajudando na organização. Neste meio tempo, foram diversas situações de encontros que se deram decorrentes do edital de ocupação da FUNARTE onde, nas noites das quintas-feiras, encontramo-nos, no espaço da FUNARTE, para treinos seguidos de JAMS[32]; treinos e jams no teatro da Fundação de educação artística; na Casa Manga, no jardim do Palácio das Artes com o apoio do CEFART, no Teatro Marília, no Studio It (onde aconteceu o festival de Contato Improvisação), na galeria Mamacadela, etc. Em 2019, esta movimentação começou a se dissipar por diversos fatores, agravados pela pandemia de COVID-19 em 2020. Destaca-se, contudo, que boa parte destas pessoas se espalharam entre os interiores e exteriores. Ubatuba, Brumadinho, Berlim, Lisboa, Florestal, Buenos Aires, Paris e Pompeu. Enquanto durou, foi de fato um momento raro nos dias de hoje para ajuntamentos, dessas confluências de espaço-tempo. Desejo do espaço? Mas fato é que por este tempo pude experimentar e me dedicar tecnicamente ao Contato Improvisação. Quando me lembro do C.I, às vezes me vem uma imagem mental:

[31] C.I é a abreviação de Contato Improvisação.

[32] O termo JAM é a abreviação de Jazz after Midnight (Jazz depois da meio-noite), surge na década de 20 nos Estados Unidos, numa situação em que músicos negros se reuniam em bares depois de seus trabalhos para em roda, improvisarem seus sons, uma conversa entre instrumentos, o jazz. As situações das JAMS foram se modificando no decorrer das décadas, e na década de 60 o termo passou a ser utilizado para rodas de encontros práticos de movedores do Contato Improvisação nos EUA. Por vezes essas rodas de improvisação incluíam som e músicos, tecia-se então um espaço de diálogo e experimento não só entre movimentos, mas entre sons e movimentos. Hoje há diversas naturezas de JAM'S pelo mundo, nem só de música, nem só de contato improvisação, mas com outras variações para improviso. Atualmente, na escola de ensino técnico profissionalizante que leciono dança e performance - CICALT (Centro Interescolar de Cultura, Artes, Linguagens e Tecnologias), estamos organizando uma JAM, uma vez por mês, como espaço de experimentação e estudo de composição em tempo real entre todas as linguagens presentes em cursos da escola, são as áreas da música, dança, artes visuais, circo e teatro.

Imagem 19



Fonte: https://pt.dreamstime.com/rochas-secas-do-deserto-forma%C3%A7%C3%A3o-natural-de-vulc%C3%A2nicas-no-da-nam%C3%ADbia-image277881143

Composição por peso e apoios, volume, tridimensionalidade. No caso de gente, tudo isto em deslocamento. O que complexifica mais, já que há uma inconstância de tônus, deslocamento do eixo gravitacional, disponibilidade de superfícies e bases, humores, etc. Mas, com o deslocamento, há uma negociação constante entre desequilíbrio e equilíbrio com eixos em comum entre os corpos. Sobre a tridimensionalidade que isto envolve, Fernandes assinala que:

> A forma Tridimensional organiza-se teoricamente conforme as três dimensões ou eixos, mas, em termos de movimento, as expande. O movimento tridimensional pede construções de espaço mais complexas que as dimensões, e será observado principalmente nos planos (junções de duas dimensões), mas também nas diagonais (junções de três dimensões). (Fernandes, 2006, p. 170).

Não há escultura sem tridimensionalidade. E isto abrange o experimento e estudos destes fatores que vimos acima. Mas o pensamento escultórico pode se dar por diferentes maneiras, dentre elas por *modelação, adição, subtração e moldação (molde)*. Como pensar nessas possibilidades do pensamento escultórico na dança?

Como citado em outro fragmento que compõe essa tese, num processo de criação em dança, na aula da Marcela Rosa, experimentei “cavar o espaço”, inicialmente interno e depois, num crescente, externo. Posteriormente, numa situação de residência com a Morena Nascimento[33], ouvi dela, algumas vezes, a expressão “esculpe o espaço” durante uma condução em dança. Ciane Fernandes diz algo parecido ao citar Bartenieff, aluna de Laban:

> Bartenieff fala de um processo interno de modelar ou esculpir, que através do alcance corporal no espaço pode criar um processo externo de modelar o espaço. Isto me lembra o conceito de movimento-sombra (shadow movement), estabelecendo que externa à plasticidade do corpo transita uma energia de formas corêuticas, o caráter das formas traçadas no espaço (traceforms). (Fernandes, 2006, p. 181).

De alguma forma todas estas pessoas estão conectadas, Marcela Rosa, dançou junto à Morena Nascimento no Primeiro Ato, a Morena, dançou na Wuppertal Tanztheater, companhia dirigida por Pina Bausch na Alemanha, que foi aluna do Kurt Jooss que, por sua vez, foi aluno de Rudolf Laban. Considerando o universo singular dos agenciamentos de fragmentos que cada pessoa faz, algo de escultórico permanece em movimento pelos tempos.

O interesse de Rudolf Laban pelo espaço o aproximou da escultura para provocar outras danças. Ele estava interessado nas possibilidades direcionais que compunham um volume com e no espaço, chegando a criar uma estrutura de forma geométrica, o icosaedro, para dar a ver e estudar as extensões do corpo a partir de movimentos na vertical, horizontal, sagital e nos níveis alto, médio e baixo.

[33] Sobre Morena Nascimento, ver: https://spcd.com.br/verbete/morena-nascimento/ . Acesso em: 19 abr. 2024.

Imagem 20 – Icosaedro de Laban



Rudolf Laban's "icosahedron", part of his theory of movement analysis

Fonte: http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Rudolf_von_Laban

Não por acaso estou nesta encruzilhada de escultura e dança. Alguns lampejos do espaço vivido me levam pra isto: é minha formação na escultura e na dança; é Marcela Rosa me provocando neste sentido, é a condução de Morena; é minha vivência no Contato improvisação; é a possibilidade de levar a escultura para dentro da cenografia e colocá-las numa situação de composição com os corpos; é um olhar para o entre formas - o espaço; é a paisagem onde nasci - a Cava a céu aberto de minério de ferro junto com o incessante escavar com os seus excedentes; são minhas deambulações por estes territórios. Quando as pedras estão nas vísceras, o pensamento é escultórico. Mas uma pergunta lateja em minha cabeça: como esculpir espaços de maneira não colonialista? Por não colonialista, neste contexto, compreendo não ir lá, em outro território e explorar as materialidades de maneira infindável tirando lucro dessa exploração. Ou ainda, nas palavras do pesquisador argentino e cientista social Horácio Machado Aráoz que, ao diferenciar colonialismo" de colonialidade, assinala que:

> Se o colonialismo se refere ao plano físico das práticas e dos processos sociais concretos, econômicos, políticos e militares de apropriação de riquezas e recursos, de exploração, dominação e hierarquização racial de populações e territórios, a colonialidade se expressa nas narrativas sociais que, sob diferentes registros (discursos acadêmico-científicos, ético-filosóficos, políticos, estatais e jurídicos, jornalísticos e mass-midiáticos), operam na naturalização e na legitimação daqueles sob a forma das visões oficiais. Com o status do oficial, as crenças dominantes fazem com que os acontecimentos humanos e sociais percam historicidade e politicidade e se apresentem como "a única alternativa", o rumo verdadeiro da "evolução" e do "progresso da humanidade". Em suma, a inexorável "realidade". (Araoz, 2020, p. 50).

Isto delineado, às vezes, essa coisa de "escavar" me soa mal. Talvez porque pra mim essa palavra está suja do contexto minerário colonialista. Mas, tem como escavar de outros modos? Ou Esculpir dançando pode ser apenas lidar com os excedentes de escavações que já estão aí e/ou apenas entrar na espiral do espaço como uma vez me disse Tuca Pinheiro[34]?

3.2 Performance e dança

Dentro de um contexto de arte ocidental, a década de 60 foi, sem dúvida, um período de experimentação de encontros entre artistas e linguagens, ao atualizar o ímpeto fronteiriço de linguagens e vida das vanguardas[35] artísticas europeias do início do século 20, tendo como consequência, contaminações diversas não só entre as linguagens artísticas, mas entre elas e a vida ordinária.

Rosalind Krauss (2002, p. 282) conta como havia um apaixonamento por parte de artistas de diversas áreas, com relação às materialidades e não somente pelas funções dos objetos, mas por seus aspectos sensoriais, enquanto matéria, enquanto coisa. Sobre isto, a autora minucia:

> Nesse último aspecto, os happenings aliaram-se a uma tradição da dança que se desenvolvia simultaneamente, a partir das coreografias de Merce Cunningham, em que se verificava uma crescente insistência na coisificação do movimento. Ao descrever os objetivos da "nova dança" e relacioná-los àqueles da escultura em meados dos anos 60, Annette Michelson declara: "fundamental para essas considerações era a distinção entre um tempo operacional, o tempo da experiência, de nossas ações no mundo". Aponta, a seguir, que a meta comum dos bailarinos ligados ao Judson Theatre "era o estabelecimento de uma economia radicalmente nova do movimento. O que exigia uma crítica sistemática da retórica, das convenções, das hierarquias estéticas impostas pelas formas de dança tradicionais ou clássicas. Tal retórica foi, na verdade, invertida, destruída, no que passou a ser conhecido como a dança da 'linguagem comum' e do 'desempenho de tarefas'". As tarefas que constituíam a trama dessa dança - como mover colchões, carregar tijolos ou obedecer às regras de um jogo - atendem a uma dupla estratégia: substituir o ilusionismo pelo tempo real e despsicologizar o seu executante. (Krauss, 2002, p. 282).

[34] Sobre espirais do espaço, ver Fragmento GRAVITAÇÕES.

[35] O termo "vanguarda" empregado a alguns movimentos do modernismo na arte europeia do início do século 20, vem do francês "avant-garde", que significa "guarda de frente". Termo comum ao contexto de exército, para dizer dos soldados da linha de frente, que se aproximavam das fronteiras territoriais, correndo maior risco.

A historiadora da dança Sally Banes escreve que o Black Mountain College foi "uma força geradora para a vanguarda da década de 1960." Sobretudo porque lá, na década de 50, trabalhavam juntos "o coreógrafo Merce Cunningham, o pintor Robert Rauschenberg e o compositor John Cage" (Banes, 1999, p. 44). Ela diz que cada um destes artistas exerceu um impacto sobre artistas mais jovens de suas áreas específicas de atuação e criaram, como equipe, "um modelo para a invenção interdisciplinar posterior, dos happenings ao cinema dessa fase". (Banes, 1999). A autora conta um pouco dos meandros destas interdisciplinaridades e contaminações:

> Cunningham despertou uma nova geração de bailarinos, tanto integrantes de companhia (como Steve Paxton e Judith Dunn) como outros que vinham estudar dança em seu estúdio. Esses bailarinos usavam seus corpos de maneira diferente da de outros bailarinos modernos, uma vez que Cunningham fundiu uma flexibilidade de espinha grahamesca com o brilhante jogo dos pés e a postura vertical do balé. O desenvolvimento em larga extensão da energia por parte de Cunningham refletiu uma sensibilidade moderna e seu uso do acaso provocou um curto-circuito na lógica da expressão tradicional e na beleza da linha tradicional. James Waring, coreógrafo e pintor, foi também uma figura paternal para essa geração de bailarinos. Ensinou-lhes balé e composição com colagem e acaso, fez arranjo de concertos das suas obras, utilizou-os como bailarinos em sua própria companhia "informal" e apresentou-os à poesia, à pintura e ao teatro contemporâneos. (Banes, 1999, p. 44).

Aqui, Banes faz referência ao uso do acaso por parte do coreógrafo Merce Cunningham e James Waring, sendo que este último era coreógrafo e pintor e tanto utilizava como ensinava para bailarinos uma técnica das artes plásticas, a colagem[36], para composições na dança. Estudantes destes artistas, oriundos da música, dança e artes plásticas, já tendo experimentado as interdisciplinaridades, mais tarde, na década de 60, se juntaram e passaram a colaborar entre si, fora da escola, depois, outros artistas se juntaram ao grupo. Elisa Belém destaca que estes artistas se encontravam e apresentavam seus trabalhos em uma igreja no bairro Greenwich Village em Nova York, que se chamava Judson Memorial Church. A pesquisadora assinala que: "A Judson Church recebia eventos nomeados como Dance Theater e Poet's Theater, tinha

[36] O termo colagem, deriva do francês Collage". Trata-se de uma técnica de composição que surgiu no início do século 20 no campo das artes plásticas. Ela consiste no recorte de partes de imagens, escritos e/ou texturas rearranjadas e coladas lado a lado e sobrepostas, criando uma nova composição por fragmentos justapostos. Esta técnica emerge, em um contexto de pós-guerra, do surgimento de Freud e a psicanálise e após o advento da fotografia, que além de catalisar a produção de retratos, até então feitos pelo desenho e pintura, enfocou e fomentou a experiência de se trabalhar diversos pontos de vista. Cada vanguarda artística trabalhou a colagem a seu modo, de acordo com suas afinidades de interesse. O cubismo lança mão desta técnica para justapor recortes de diferentes perspectivas numa mesma imagem, o surrealismo para investigar escolhas aleatórias, inconscientes, de fragmentos de imagens e seu rearranjo numa nova composição; o dadaísmo estava interessado na suposta falta de sentido criada por este rearranjo, ou ainda, na possibilidade de experimentação de se criar novas situações podendo adquirir novos sentidos a partir do deslocamento de contextos; etc.

também uma galeria e numerosos eventos políticos [...]”[37] que acabou dando nome ao grupo Judson Dance Theather. Belém destaca que faziam parte do grupo:

> [...] Steve Paxton, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs, David Gordon, Laura Dean, Simone Forti, Ruth Emerson, Fred Herko, Elizabeth Keen, Judith Dunn, Sally Gross, Elaine Summers e outros. O grupo reuniu também artistas de outras áreas como os artistas visuais Robert Rauschenberg, Carolee Schneemann, Alex Hay, Robert Morris e Jasper Johns; os músicos John Cage, Philip Corner, John Herbert Mc Dowell, Malcolm Goldstein, James Tenney; o cineasta Gene Friedman.[38]

Havia bastante colaboração entre as áreas artísticas no grupo, e com isso contaminações. Krauss aponta que Yvone Rainer, artista, performer e bailarina do grupo, “insistia nos paralelos entre sensibilidade da nova dança e a da escultura minimalista". (Krauss, 2002, p.282). Com um olhar atento à escultura, Rainer achava que a dança estava em desvantagem em relação a esta linguagem. Elisa Belém diz dos porquês dessa questão se efetivar para a dançarina:

> [...] o espectador poderia levar o tempo que quisesse ao examinar uma escultura, andar ao seu redor e vê-la de vários ângulos. Um movimento de dança, ao contrário, se dava no tempo e desaparecia assim que era executado. Yvonne Rainer começou, então, a criar danças com movimentos repetidos com a intenção de permitir que o espectador pudesse “andar ao redor deles”. Dessa forma, a repetição de movimentos aumentaria a duração da obra e a possibilidade de visualizá-la melhor no espaço.[39]

Os trabalhos do grupo, além das contaminações entre áreas artísticas, se contaminaram com a vida ordinária. Eles partiam de movimentos de cair, relaxar e movimentos cotidianos - movimentos de pedestres. Suas roupas também eram despojadas do dia a dia. Criavam e executavam tarefas ordinárias enquanto movimentos, utilizavam-se de jogos em seus trabalhos para compor a cena e repensar métodos e configurações de se trabalhar em grupo buscando um caráter mais democrático. “Havia um desejo de libertar a coreografia da psicologia e do drama, típicos da dança moderna. O grupo perguntava o que era a dança e que tipo de movimentação poderia ser considerada como dança. “[40] Elisa Belém conta das reverberações do grupo em diversas correntes posteriores da dança, que vieram a se chamar "Nova Dança”. Mas o que esta história de fronteiras interdisciplinares deste período tem a ver com a performance?

---

[37] Disponível em: http://letras.cidadescriativas.org.br/2017/10/18/judson-dance-theater-movimentos-cotidianos-para-a-danca/ . Acesso em: 15 abr. 2024.
[38] Disponível em: http://letras.cidadescriativas.org.br/2017/10/18/judson-dance-theater-movimentos-cotidianos-para-a-danca/ . Acesso em: 15 abr. 2024.
[39] Disponível em: http://letras.cidadescriativas.org.br/2017/10/18/judson-dance-theater-movimentos-cotidianos-para-a-danca/ . Acesso em: 15 abr. 2024.
[40] Disponível em: http://letras.cidadescriativas.org.br/2017/10/18/judson-dance-theater-movimentos-cotidianos-para-a-danca/ . Acesso em: 15 abr. 2024.

Como bem nos elucida o mapa Performance Basis[41] em um levantamento minucioso dos campos de produção de conhecimento em e sobre performance, quando se fala em Performance, trata-se de um universo imenso. Ela está presente no campo da linguagem, literatura, direito, esportes, negócios, antropologia, filosofia, psicologia, artes plásticas, música, dança, teatro, cinema, etc. O que se vê é a performance enquanto uma abordagem em diversos campos do conhecimento. O que há em comum diante de tanta diversidade é o período em que essa abordagem se elucubra, o contemporâneo ou pós-moderno para alguns autores. E junto ao que chamamos de pensadores pós-estruturalistas, talvez, uma mudança de foco do pensamento para o movimento movente[42] em todas estas áreas. Mudança de paradigmas[43]? Não por acaso muito se confunde pós-modernismo e pós-estruturalismo e/ou modernismo e estruturalismo. Sobre isto Santos desenvolve tais diferenciações.

> Estruturalismo, Peters (2000) escreve que o movimento emergiu na Rússia pré-revolucionária com o Formalismo Europeu e o Futurismo. Contudo, diferente do Modernismo, ele jamais se constituiu em uma estética artística. Pode-se então dizer que esta é uma das diferenças entre Modernismo e Estruturalismo. (Santos, 2023, p. 9).

Interessante pensar no sentido corriqueiro desta palavra *estrutura* que origina os termos. Segundo a enciclopédia online de significados, "a palavra estrutura em português vem do vocábulo em latim *struere*, que significa acomodar em pilhas e é originado de ster, que é implantar [...]. Ainda sobre isto, lá também diz,

> Estrutura é **como algo está construído ou organizado**. Como a estrutura de um prédio, que é o que sustenta a construção, ou a **estrutura organizacional** de uma empresa, com a disposição das áreas e hierarquia dos cargos e funções.[...] No sentido figurado, **ter estrutura** significa ter condições de sustentar algo de forma emocional. Como na frase "não tenho estrutura emocional para aguentar outra desilusão", significa que a pessoa está fragilizada, não possui as bases para sofrer com uma relação enganadora, por exemplo. [...] Entre os **sinônimos** para estrutura, existem as palavras sustentação, esqueleto, armação, suporte, alicerce e arcabouço. E também condição, natureza e índole. Eixo, substância, fundamento, programação, projeto, construção e organização também são sinônimos para estrutura.[44]

---

[41] Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/275148890_Performance_Art_Kontext . Acesso em: 20 nov. 2022.

[42] Utilizei este termo para dizer do movimento que gera outro movimento, em devir.

[43] "É preferível pensar um paradigma como um conjunto de teorias que operam como caixas de ferramentas, uma vez que possibilitam o funcionamento do pensamento (Foucault, 2006), pois não se pode pensar a partir do nada. [...] Os pensamentos formulados se sustentam sempre em visões de mundo precedentes e das quais os pesquisadores se aproximam por variadas razões em suas trajetórias de pesquisa. Ainda que não se reproduzam fidedignamente estas visões, elas operam como lanternas indicativas de possíveis caminhos, o que não significa impossibilidade de criar caminhos próprios, mas que não se deve ignorar a herança que permite criar outros itinerários." (Santos, 2023, p. 2).

[44] Disponível em: https://www.significados.com.br/estrutura/ . Acesso em: 16 abr. 2024.

O que teria o Estruturalismo a ver com estas noções de base, organização, sustentação e alicerce que envolvem a palavra estrutura? Segundo Santos (2023), o Estruturalismo busca conhecer a estrutura, a base de um sistema, conhecer seus princípios intrínsecos, pressupondo uma verdade fundante. O autor assinala que: "O Estruturalismo poderia revelar elementos que compõem os diferentes sistemas constituintes da sociedade e as leis internas pelas quais eles interagem e fazem o sistema funcionar. A existência de uma estrutura subjacente é tomada como um dado natural, como um a priori" (Santos, 2023, p.9-10). Desse modo, o trabalho do pesquisador é descobrir e descrever suas leis internas de funcionamento (Santos, 2023). Para Santos (2023, p. 11):

> [...] houve diferentes formas de aplicação do Estruturalismo. Estruturalismo científico, representado por autores como Lévi-Strauss (antropologia), Algirdas-Julien Greimas (linguística) e Jacques Lacan (psicanálise). Estruturalismo que pode também ser chamado de semiológico, considerado mais flexível e observável em autores como Roland Barthes (linguística), Gérard Genette (literatura), Tzvetan Todorov (linguística) e Michel Serres (filosofia).

Tendo como base essa breve definição do estruturalismo cabe que nos interroguemos, dado o percurso proposto nesta pesquisa: E o pós-estruturalismo, o que seria? Santos (20023, p. 11) destaca que o Pós-estruturalismo é uma reação ao Estruturalismo, que data no início dos anos 60 na França, com a produção intelectual de Gilles Deleuze, Michel Foucault, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Julia Kristeva Félix Guattari e outros assinalando, apoiado em Peters, sua "inspiração nos trabalhos dos filósofos Friedrich Nietzsche e Martin Heidegger" (Santos, 2023, p. 11). Ainda segundo Santos (2023, p. 13):

> O Pós-estruturalismo [...] deve ser pensado como um movimento de pensamento interdisciplinar que possui muitas vertentes relacionadas (Williams, 2013). A filosofia de Nietzsche, por oferecer uma poderosa crítica à verdade e enfatizar a pluralidade da interpretação, tem importância central para os pensadores pós-estruturalistas, sendo considerada um pilar deste paradigma. Diferentes pensadores, como Foucault, Deleuze, Guattari e Derrida adotaram compreensões nietzscheanas e as utilizaram em suas obras.

Estes autores pós-estruturalistas questionaram "as pretensões científicas do Estruturalismo ao desafiar o cientificismo, o racionalismo e o realismo, que este compartilha com o Positivismo e que estavam muito presentes nas ciências humanas modernas" (Santos, 2023, p. 13). indagando sobre esta suposta segurança das bases que diz que o conhecimento não pode ultrapassar os limites destas. "[...] só podendo mudar quando mudam as estruturas tomadas como verdades fundacionais e inquestionáveis." (Williams, 2013, p. 14 *apud* Santos, 2023,

p.12). Para os estruturalistas o centro é estável e seguro, enquanto as fronteiras são consideradas menos confiáveis. (Williams, 2013, p. 14 *apud* Santos, 2023, p.12) Os pós-estruturalistas dizem que eles "negligenciam os papéis perturbadores e produtivos de limites irregulares da estrutura." (Williams, 2013, p. 14 *apud* Santos, 2023, p.12) E contrariamente, afirmam que:

> [...] os centros não são mais confiáveis que as fronteiras, pois estas não estariam ao redor, como um invólucro exterior, mas atravessam os conhecimentos construídos influenciando-os desde o interior à medida que impõem a mudança constante naquilo que foi pretensamente tomado como estável e confiável e colocado no centro, isto é, as estruturas. (Santos, 2023, p.12).

Estas fronteiras que atravessam os conhecimentos construídos, construindo também numa mudança constante, não teriam a ver com o performativo? Em outras palavras, o performativo enquanto abordagem não teria fortes relações a este novo paradigma pós-estruturalista? É em meio a este contexto de produção de pensamento em diversas áreas do conhecimento que está situada a performance, mas estou me atendo ao que cabe minha jornada de corpo, a performance a partir de relações entre a dança e artes plásticas.

Eu transito entre os campos da performance e da dança. Trabalho, crio e dou aula com estas linguagens que vão se contaminando em mim. Um incômodo em relação ao campo da performance me provocou a voltar mais para o campo da dança. Esse incômodo diz respeito ao fato de que as ações em performance e sua lida diária, caem facilmente para um campo mental dicotômico ao corpo, virtualização, muitas vezes sem terra ou com uma terra ao longe, com pouca produção de vida. Talvez muito desse incômodo seja mobilizado por resquícios de uma influência da Arte Conceitual que, segundo Glusberg (2013, p. 42): "enfatiza a eliminação do objeto [...] e um interesse maior no processo de criação em si.". O historiador da arte Archer, ao citar LeWitt, enfatiza que na arte conceitual "a ideia ou conceito é o aspecto mais importante da obra" (Archer, 2012, p. 56). O autor acentua, ainda, que quando um artista utiliza uma forma conceitual de arte: "isto significa que todo o planejamento e as decisões são feitos de antemão, e a execução é uma questão de procedimento rotineiro. A ideia se torna uma máquina que faz a arte" (Archer, 2012, p. 56). Archer faz, então, referência a Le Witt destacando sua afirmação de que a arte conceitual é intuitiva, "emocionalmente seca", "mentalmente interessante" e, igualmente, ao artista francês Daniel Buren (1938) e seu entendimento da arte conceitual como uma arte que fosse "impessoal" (Archer, 2012, p.72). Para o historiador da arte, "Onde antes havia pinturas e esculturas, agora havia itens de documentação, mapas, fotografias, listas de instruções e informações" (Archer, 2012, p. 78). Desse modo, a arte conceitual é

frequentemente associada a uma desmaterialização. Mas, se expandirmos a noção de materiais, constatamos que há controvérsias, uma vez que Archer pontua que:

> Lawrence Weiner e Joseph Kosuth demonstraram cada um à sua maneira, mesmo as palavras têm uma particularidade essencial que é perfeitamente apropriada à investigação do artista visual. Weiner, numa entrevista de 1969, considerou que o tema de seu trabalho eram os materiais [...]. (Archer, 2012, p. 78).

Talvez o que diferencie a arte conceitual das demais artes seja o grau de importância dada às ideias e conceitos em detrimento da matéria. Essa marca de diferença diz respeito mais à expansão das possibilidades destas materialidades a serviço destas ideias e conceitos e não exatamente à falta da matéria. Assim, a arte conceitual, não diz mais das possibilidades de caminhos no processo de criação e sim de ideias pré-concebidas a elas. Este *modus operandi*, das ideias pré-concebidas, acaba sendo usual na linguagem da *performance art*. Isto me faz lembrar de uma fala de Dudude Herrmann numa conversa por vídeo com os estudantes de performance da Universidade Federal Fluminense, em que um amigo, Felipe Saldanha, lecionava em estágio de docência. Neste vídeo[45], as conversas giravam em torno das diferenças entre improvisação e performance. Dudude pontuou que: "Na performance, o pensar está sempre presente antecipadamente. [...] Se o performer treinasse improvisação seria maravilhoso, ele iria destituir vários lugares de pseudopoder" (Herrmann, 2023). Segundo Dudude, o performer estuda minuciosamente as ações dele, mas sempre no devir imagem que ele já projetou. E pontua, " De diferença entre a performance e a improvisação, eu vejo a previsibilidade, a disponibilidade para o acaso, para o acidente" (Herrmann, 2023). Ela continua, "devemos treinar as velocidades do intelecto com o mover, diminuindo estas distâncias, pois, não é uma coisa separada, o nosso adestramento enquanto sociedade é justamente separá-las" (Herrmann, 2023). Dudude costuma dizer que treinamos improvisação para diminuir estas distâncias entre intelecto e movimento do corpo cita a educação somática enquanto uma técnica que traz intimidade com o "corpo de dentro" para perceber o espaço a partir deste corpo matéria e não via texto. Ela diz:

> Vai trazer o impulso nascendo nas células do fígado. Eu tô ali no osso, na vértebra X da minha coluna. E eu trabalho meus olhos como dança. Essa intimidade adquirida ela só vem via experimentação. Ela não vem via texto, você tem que gastar caloria, colocar seu corpo ativado para você poder voar. Como os pássaros. Se você observar uma bandada de pássaros, como eles escutam o tempo através da intensidade do ar. Não tem "eu tô na frente", eles estão passando, o que tá na ponta daqui a pouco faz uma curva, entra outra. É lindo. Então essa coisa da gente observar, contemplar,

[45] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=NMERyQ9uZ5I . Acesso em: 17 abr.2024.

> aprender via observação. E esse a-prender é lindo, porque esse "a" nega o prender, então você vai se deixando ir. (Herrmann, 2023) [46].

É inevitável não lembrar da experiência na residência de quase três meses, LAB-IN-VENTO idealizada e dirigida pela artista e dançarina Dudude Herrmann. Em ocasião, além de estudarmos com o corpo o devir vento - matéria de pássaros -, conversávamos bastante sobre aproximações e diferenças entre improvisação e performance. Ela, ainda dizia no vídeo, gravado em ocasião do LAB-IN-VENTO, que a performance e improvisação são parentes mas bem distintas e que as performances propostas por artistas visuais tem um modo bem próprio, mas quando começam a se misturar com outras linguagens ele vai podendo se contaminar [...] (Herrmann, 2023).

Num dado momento do vídeo, ela foi interpelada por uma estudante, que deu exemplo de um trabalho e perguntou se se tratava de performance ou improvisação. Dudude respondeu:

> Quando você fez a camisa, você foi na ideia. Quando eu uso roupa na improvisação eu levo a roupa para ver o que acontece lá, porque eu preciso estar muito vazia para estar disponível para os acontecimentos. Performance, você está usando seu objeto como ressignificador ou dessignificador, o objeto pra você é seu suporte. Já tem um início que foi estudado previamente. Na improvisação a gente treina pra saber as linhas de intensidade, da aparição, da desaparição e você está ali para capturar um momento, aí você vai aquecer as ferramentas de atenção. (Herrmann, 2023).

E seguiu dizendo que nunca viu gente errar na improvisação, que só viu gente tentando. Que não há erro, há tentativas. Que podem ser catastróficas, mas importantes. "Não é uma linguagem presa", destaca Dudude (Herrmann, 2023). A artista segue comparando a improvisação com a postura da criança ao brincar sublinhando que: "ela tenta, ela fica tentando, porque ela precisa ter a curiosidade ativada. Quando ela perde essa curiosidade, fica de saco cheio, o que ela faz? Pára e inventa outra coisa" (Herrmann, 2023). Dudude ainda segue dizendo da improvisação, traçando diferenças entre improvisação na dança e no teatro. Segundo ela, geralmente, o teatro trabalha muito com o corpo social e a dança é abstração:

> [...] a gente tá no corpo ativado e desmanche social, se não a gente cai naquela retórica baixa. Vamos subir, vamos desaparecer, vamos entrar em potência, zona de passagem, zona de indeterminação. É treino, mas estou falando de um lugar onde o movimento é a matéria, então eu preciso esquecer de mim para estar em mim. (Herrmann, 2023).

Apesar de pontuar tais distinções, tanto entre improvisação e performance, como, entre improvisação na dança e no teatro, devo lembrar que Dudude é uma artista de fronteiras

[46] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=NMERyQ9uZ5I . Acesso em: 17 abr. 2024.

bailantes, que em seu trabalho percebe-se a dança, a performance e o teatro, contudo, é tudo zona de passagem. Sobre esta questão do corpo social, sabemos que, sem dúvida, esta é uma camada de qualquer trabalho, no sentido de que, se a mídia do trabalho é o corpo, como este corpo é, e toda memória muscular-político-visual disto, está compondo no trabalho. Sobre isso, Thereza Rocha, artista, dançarina, pesquisadora e professora pontua, em seu livro "O que é dança contemporânea?":

> Quer você queira, quer não, o corpo já é representação. O corpo é representação de nossos papeis sociais, de nossa identidade, do gênero (masculino, feminino, trans, etc) ao qual nos moldamos com maior ou menor conforto, representação também das tribos ou pequenas comunidades às quais pertencemos ou com as quais nos identificamos etc. [...] Na vida comum, o corpo já performa, ele já atua. Por isso mesmo, a sua identidade é uma simulação, não uma dissimulação [...] (Rocha, 2016, p. 86).

Sobre esta questão de corpo social e abstração, todos, na condição de humanos, estamos imbuídos dos dois, sendo o corpo social mais relacionado às identidades e a abstração ao devir, desconhecido. Rocha, continua:

> Todos esses são você e não são ao mesmo tempo, pois você não é um e mesmo todo tempo e tudo isso é corpo, uma vez que já entendemos que corpo aqui para nós, num sentido bem ampliado, inclui tudo aquilo que supostamente constitui você: as roupas, os gestos, as caras e bocas, o cabelo, os sentimentos, as reações e por aí vai. Ah! E também tudo aquilo que você ainda não conhece de você e talvez nem vá conhecer. Tudo isso é corpo. E todas essas são representações. Quem você é de fato? O conjunto dessas representações. (Rocha, 2016, p. 86).

Voltemos a esse trecho da fala de Rocha: "E também tudo aquilo que você ainda não conhece de você e talvez nem vá conhecer" (Rocha, 2016. p 86). Penso que esta é a questão para Dudude quando ela exalta que dança é abstração e teatro trabalha muito no corpo social. Talvez ela esteja interessada mais no desconhecido que no reconhecido de si, dos outros, do mundo. Será isto o que move uma improvisação? Em meio às falas, Dudude diz "Trabalho com verdades temporárias, tudo pode mudar…"

Durante um bate-papo online da mesma residência, a artista mencionou "a dança da Morgana tem tons de performance"[47]. Contudo, também suspeito que, às vezes, a dança da Dudude tenha tons de performance, não por acaso andamos trançando afinidades per-dançadas. Mas também há outras afinidades, como a abertura e o interesse no desconhecido.

[47] No bate-papo com os artistas participantes do LAB-IN-VENTO, ela menciona isto. Ele está disponível neste link: https://www.youtube.com/watch?v=hSgE5qjBwpU&t=15s Acesso em 14 mai. 2024.

O modo como ela propôs, conduziu e configurou o trabalho compartilhado com o público ao final da residência LAB-IN-VENTO[48] deixa estas afinidades com a performance evidentes. A começar pela escolha dos artistas residentes, éramos todos múltiplos. A maioria já tecia alguma experiência no campo da dança, mas também em outros campos como a pintura, o desenho, a fotografia, a escultura, a performance, o teatro, a música e a literatura. Éramos todos passeantes de fronteiras. Sobre isto, Wilson de Avellar[49], amigo e coordenador da área de artes visuais na Escola Livre de Artes ARENA DA CULTURA no período em lecionei na escola, sempre me atentava para as distinções, apesar de possíveis aproximações, em se conduzir um Laboratório de performance proposto pela área de artes visuais e pela de dança. Ele dizia que cada área tinha seu núcleo duro, com as técnicas e linguagens mais tradicionais e também as suas técnicas e linguagens de fronteira, aquelas que estão na borda, margem, olhando pra fora e já se contaminando na iminência de um atravessamento. Ele buscava organizar o curso de artes visuais como uma teia composta por esses núcleos e as fronteiras, margens. Eu estava lá, na margem, indo e vindo. Sobre isto, eu não tenho dúvidas de que atravesso mil vezes estas fronteiras, mas faço pausas em alguns lugares, faço durar. A partir deste esboço traçado pelo Wilson, especulávamos sobre quando um trabalho se fazia *performance art*. Dentre nossas divagações, há alguma radicalidade de se atravessar a fronteira até perder o prumo. Como se na beirada da borda de cada área ficcionada, existissem as performatividades, a exemplos, o assumir a ação, o processo, o gesto, de pintar ou desenhar enquanto trabalho em si e não o resultado numa tela, uma dança que se propõe uma outra configuração espacial ou ao jogo, uma peça de teatro com um tempo expandido, etc. E quando você atravessa essa borda, esta fronteira a se perder o prumo, torna-se quase impossível a distinção do que é desenho e/ou dança e/ou escultura e ou/vida, etc, é isto e aquilo e aquilo outro ao mesmo tempo, a performance começa a se configurar enquanto uma linguagem. Mas, estamos falando de nuances móveis, temperos sutis, linguagem malemolente.

Voltando ao LAB-IN-VENTO, eu dizia que éramos todos múltiplos, o que de alguma maneira aparecia durante os processos, Alisson Damasceno com seu desenho em movimento e corporeidade da capoeira angola, Mamutte com sua música e corporeidade de show, Lívia Espírito Santo com uma corporeidade de companhia de dança - aquele conflito no corpo entre certo tônus e não aguento mais - , Luciana Lanza com um quê teatral, Fernando Barcelos com

---

[48] Um vídeo editado deste trabalho está disponível no seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=lY7UMW18w8c&t=1s Acesso em: 14 mai. 24.

[49] Wilson de Avellar é desenhista, artista e performer. Estudou performance com o autor do livro "Performance como linguagem", Renato Cohen. Para maiores informações ver: https://www.ceiaart.com.br/br/projetos/mip3/artistas/wilson-de-avellar . Acesso em: 14 abr. 2024.

suas palavras em fluxo, eu, durando em composição com minhas materialidades, e por aí ia. Hoje me pergunto das contaminações, se aconteceu, em que medida, como.

Imagem 21 - LAB IN-VENTO



Fonte: Fotografia: Thais Mol. Centro de referência da dança de Belo Horizonte. 2023.

.

O trabalho compartilhado ao final da residência foi chamado de *happening*, sobre isto, Dudude fala em entrevista dada ao jornal Estado de Minas:

> Um happening é um acontecimento. "E o mais bacana é que nunca se repete, é sempre a primeira vez", afirma Dudude Herrmann, que comanda uma trupe de artistas, "movedores", como ela chama, para dois encontros de improvisação, nesta terça (9/5) e quarta (10/5), a partir das 18h, no Teatro Marília. (Estado de Minas, 2023)[50]

Dudude costuma sublinhar a preciosidade de um momento que é sempre único, que devemos aproveitar isto, estar ali inteiro saboreando cada instante daquele encontro, fazendo durar. Isto tem a ver com uma suspensão do tempo, engendrada por atualizações da memória virtual no presente, provocadas por um afeto. Uma memória cheia de futuro no presente, perseverando na realidade. Passado, presente e futuro fundidos. Aqui não existe a sucessão do tempo. No fragmento "Cava: pedras, que brilham, chãos em movimento, memórias reinventadas", explico melhor sobre esta noção de duração a partir do filósofo Henri Bergson.

[50] Para ler a matéria completa, neste link: https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2023/05/09/interna_cultura,1491275/dudude-comanda-happenings-de-quatro-horas-seguidas-no-teatro-marilia.shtml Acesso em: 15 abr. 2024.

Tento exercer algumas durações em minha vida e dança. Sobre este termo que ela menciona, "happening", ele foi alcunhado por Allan Kaprow[51], no final da década de 50. Segundo Kaprow, originalmente o termo não se referia a uma forma de arte, era apenas uma palavra neutra utilizada no título de uma de suas obras em 1958/59. Era a palavra que iria livrá-lo da definição de seu trabalho como teatro, representação, jogo, etc. Mais tarde a palavra foi apropriada por outros artistas e imprensa, sugerindo a ideia de algo espontâneo, "que se dá enquanto se compreende" (Kirby, 1965: 70 *apud* Nardim, 2009, p. 61). Sobre este trabalho, a pesquisadora Thaise Nardim escreve:

> Em 4 de outubro de 1959 é realizado, na Galeria Reuben, em Nova Iorque, "18 happenings em 6 partes" (18 happenings in 6 parts), o primeiro happening "oficial". No convite em formato de cartão. Kaprow diz aos convidados que, dada a necessidade de aumentar a responsabilidade do observador em suas obras, os participantes daquele evento tornar-se-ão parte dos acontecimentos, ao mesmo tempo em que os experimentarão. Ele adverte que o termo happening não tem um significado específico para além do conhecido, indicando apenas algo "espontâneo, que acontece por acontecer", tal como as ações que "não têm nenhum significado claro". [...] Na ficha técnica contida por esse programa a coluna intitulada "elenco" não trazia nomes de personagens seguidos pelos nomes dos atores que os representariam, mas sim diversas funções divididas para cada um dos seis performers. Também na coluna "elenco", constavam os "visitantes". [...] As instruções traziam as seguintes informações: "A performance divide-se em seis partes. Cada parte contém três acontecimentos (happenings), que ocorrem simultaneamente. O princípio e o final de cada uma será assinalado pelo toque de uma campainha. Ao fim da performance, serão ouvidos dois toques de campainha". (Nardim, 2009, p. 51-52).

A autora conta que outras ações do tipo já haviam sido realizadas pelo próprio Kaprow, mas também por Cage, Tutor e Rauschenberg (Nardim, 2009, p. 51), a exemplo de uma ação intitulada "Comunication", espécie de palestra enunciada dentro de um evento de comunicação no Douglas College em Nova Jersey, em 1958. Sobre este acontecimento, Nardim (2009, p. 51) destaca que:

> Kaprow senta-se numa cadeira, onde permanece em silêncio. Uma gravação de um discurso - que ele não está dando - começa a ser ouvida. A fala da gravação é incialmente clara, mas aos poucos começam a sobrepor-se mais duas gravações do mesmo discurso, vindos de outras caixas de som. Assim, o discurso torna-se

[51] Allan Kaprow, foi um artista visual, filósofo, educador e sobretudo performer, estadunidense, muito ativo na década de 60 e 70. Estudou pintura com o expressionista abstrato Hans Hofmann que o influenciou na relação arte-vida. Também estudou filosofia com John Dewey, que desenvolveu um pensamento acerca da Experiência. E foi aluno de John Cage que tem notória importância para Kaprow, ao provocá-lo a pensar o fator *tempo* em seus trabalhos. Sobre Cage, Bannes diz "A influência de Cage sobre várias artes - no uso de métodos acidentais, numa atenção toda zen para com a vida diária, num interesse pela teatralidade não-dramática de todas as artes, e num humor caracteristicamente dadaesco - é onipresente. Pode-se traçar uma linha de descendência de Cage através de Kaprow, Hansen e Dine até os happenings; através de Higgins e Brecht, até o fluxus, através de Rauschenberg, Johns, Segal, Poons e outros, até a escultura e a pintua; através da companhia de Cunningham e de Robert Dunn, até a nova dança; através de Mac Low, à poesia; através do Lining Theater (...)" (Banes, 1999, p.47) Percebe-se assim a proximidade e entrelaçamento entre estes artistas que inicialmente advinham de linguagens distintas.

> ininteligível. Seguiam-se badaladas de sinos e apitos. Então, placas vermelhas aparecem na platéia; bandeiras listradas coloridas revelam-se sendo desenroladas do mezanino do lugar. Uma mulher quica uma bola vermelha no corredor que passa entre os bancos. Dois homens sentam-se numa mesa ao fundo da nave e retiram de uma sacola diversas latas coloridas de sardinha, jogando-as sobre a mesa e fazendo barulhos estridentes. Alguns painéis cobertos por folhas, espelhos e pinturas em preto e branco dispunham-se frente à audiência e, a certa altura, Kaprow levanta-se de sua cadeira, vai até um dos painéis, coberto de espelhos. Dando as costas para a platéia, examina-se por algum tempo naqueles espelhos. E então retorna à sua cadeira, onde permanece ainda um pouco, até que os performers cessem suas atividades.

A performer e pesquisadora, menciona discorre, ainda, sobre outro acontecimento antecessor do que mais tarde fora chamado de happening. Trata-se de um evento organizado por John Cage, em 1952, de caráter performático, interdisciplinar, com apresentações simultâneas, mas independentes. Sobre sua estrutura, Nardim enfatiza que: "[...] apresentou aspecto improvisacional, isso é, não se revelou em termos da organização do evento a composição que caracterizaria uma colagem, o que o aproxima da característica "não-estrutural" geralmente atribuída aos happenings" (Nardim, 2009, p. 50). Ela faz essa menção ao improvisacional como alternativo a colagem em sua composição. Nas entrelinhas, ela está traçando uma possível diferença entre happening e performance, já que a performance herda das vanguardas surrealista e dadaísta a lógica da colagem enquanto composição, porém não mais no plano do papel, tela ou objeto tridimensional, mas no mundo. Não estou certa desta diferenciação, acredito que improvisação e colagem às vezes convivem simultaneamente em um mesmo trabalho, visto que por mais que um trabalho seja dado como improvisação, acredito sempre haver um tempero, negociação entre improvisação e alguma estrutura, e esta estrutura pode ser diversa, coreografia, collage, etc. Obviamente, alguns trabalhos tendem mais para a dimensão estrutural prévia, outros para a improvisacional. Além do que, a própria collage pode ter um caráter mais improvisacional, isso se pensarmos nas colagens feitas pelos surrealistas, por exemplo, que estavam interessados nas escolhas inconscientes e nos sonhos. Então, nem toda colagem é uma estrutura prévia, mas também pode ser. Pergunto-me se toda improvisação tem esta estrutura da colagem, que tem a ver com os sonhos, modo de operar não linear do inconsciente. Rosalind Krauss diz do happening em relação aos modos de tempo dos sonhos. Ela fala,

> O happening atua pela criação de uma rede assimétrica de surpresas, sem clímax ou consumação; trata-se da lógica dos sonhos e não da lógica que predomina na arte. Os sonhos são desprovidos de um sentido de tempo; o mesmo se dá com os happenings. Isentos de um enredo e um discurso racional contínuo, são insentos de passado. (Krauss, 2002, p. 280).

Assim, dado a estas possíveis relações entre colagem, improvisação e estruturas prévias, opto por não diferenciar performance e happening em categorias diferentes. O que é comum em alguns autores.

Esta discussão entre improvisação e estrutura aparece algumas vezes em conversas com a Dudude. A artista se afirma em um lugar radical de improvisação, isto diz muito do seu interesse e do seu lugar de potência enquanto artista. Sem dúvida alguma há um alto grau de improvisação, mas costumo ver algum tempero de estruturação prévia nos trabalhos, uns menos, outros mais. Neste da residência eu vi bastante. Não trago isto enquanto um problema, eu inclusive gosto bastante desta negociação entre improvisação, acaso e estrutura prévia. Para mim isso diz de sua sensibilidade artística de perceber, de acordo com o contexto, pessoas, estado de corpo assim como de quando lançar mais ou menos mão destes apoios de estruturas prévias para sustentar a improvisação.

Com isto, devido a este indubitável interesse, dedicação, estudo, potência e maior tempero da artista na improvisação, pouco se fala sobre as estruturas[52] que não são improvisação em seu trabalho. E observo que, de maneira geral, tendo como base seu histórico de movedora, elas acontecem tanto advinda da coreografia quanto da performance, mas suspeito que, hoje em dia, elas vêm muito do campo da performance, já que a coreografia carrega um histórico de modo linear de lidar com o tempo, o que não é o caso da artista. Em decorrência do que foi exposto, suspeito haver uma lógica da performance, consequentemente da colagem, não só no ato de improvisação em si, como nas estruturas prévias. Esta é a razão pela qual dedico escrever algumas páginas sobre o trabalho de Dudude, eu estudo com ela, aprendo com ela, e estou a observar estas negociações entre acaso, estrutura e modos de lidar com o tempo, pois isto me interessa também ir percebendo meus caminhos nisto. As estruturas são apoios e é claro que precisamos de apoios. Uns menos, outros mais, em cada quando. Dudude, talvez menos, mas ainda sim, por vezes precisa, sobretudo quando se trata de um trabalho em grupo. São anos de treino para cada vez menos. Será que algum dia eu também diminuirei minhas estruturas? Talvez sim, talvez não. Pois diferente de Dudude, eu não sou tão incomodada com elas. Gosto dessa negociação acaso-estrutura. E gosto das matérias para além do corpo de gente, isto, na maioria das vezes exige uma organização prévia para se estar com tais matérias, ainda que eu não saiba o que vai acontecer. Ao mesmo tempo, há algo maravilhoso em lidar com o acaso e é preciso treino, muito treino. A improvisação, sem dúvida, é um lugar de acesso e estudo

[52] Quando menciono “estrutura”, estou dizendo de organizações prévias.

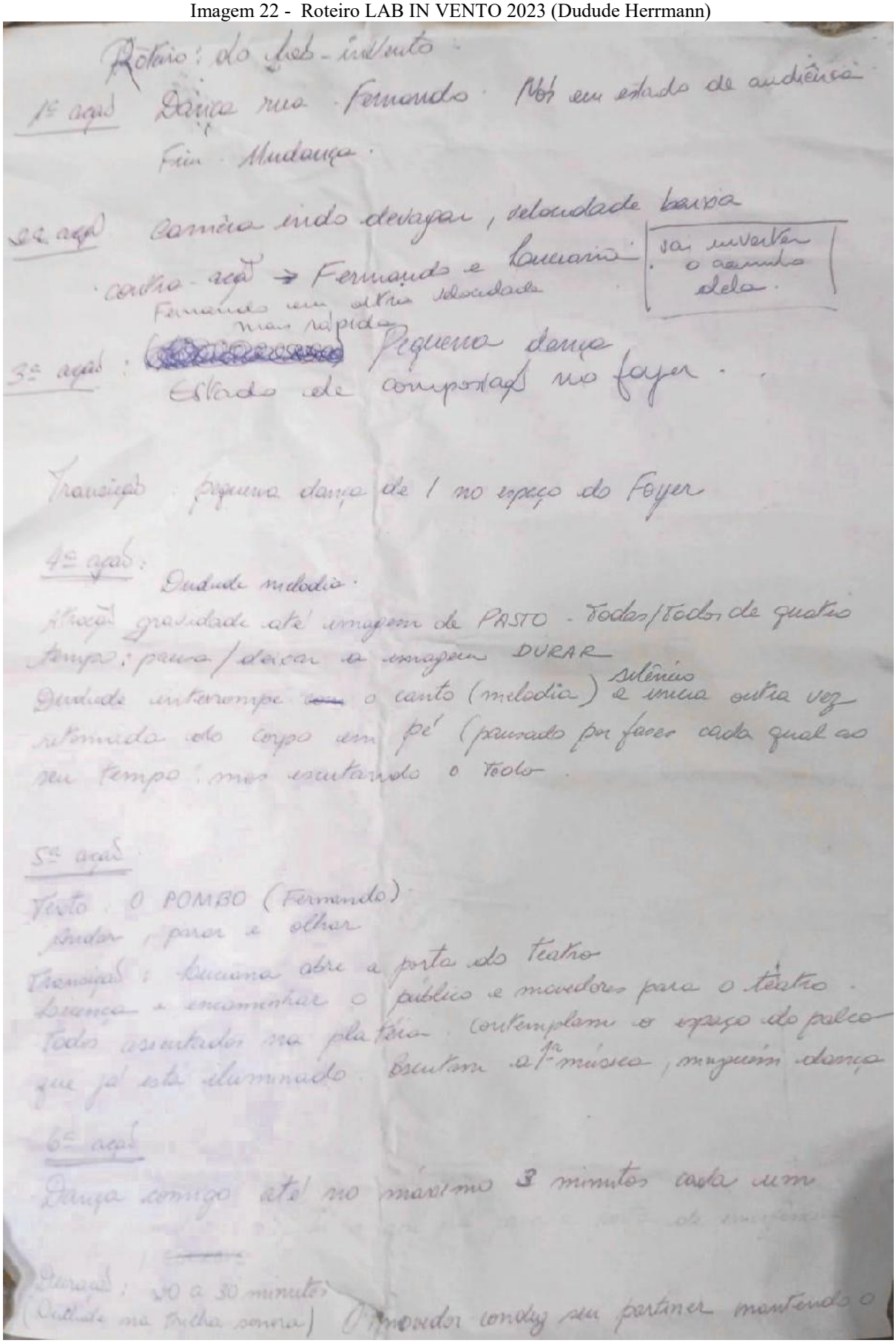
prático para tal. Nunca se está pronto, as antenas precisam sempre serem sintonizadas e os desejos atualizados e virtualizados novamente. A (per)formação nunca chega ao fim.

Ainda sobre estas negociações, no acontecimento do trabalho, ao final da residência LAB-INVENTO, compomos e percorremos por todo o espaço do Centro de Referência da dança (subsolo) e do Teatro Marília, na verdade, a começar pela rua em frente. Havia solos, duos ou grupos no hall do teatro, na plateia, no palco, passávamos pelos bastidores com o público - escadarias atrás do palco - íamos para a área externa no subsolo no CRDANÇA, depois no tablado, banheiro, área e corredor externo. Estávamos na cozinha aberta da dança onde o preparo é revelado, com toda humanidade que lhe pertence de algo "não muito limpo", sempre em aprendizagem, e que já é o acontecimento, estamos todos tentando. Para tanto, um mapa de acontecimentos foi feito anteriormente. Sobre isto, Dudude diz:

> Já temos um mapa de ocupação do espaço e das ações. Como cada um vai desenhar e tomar esse espaço, será uma questão da prontidão e da escolha de cada. Todos os artistas participaram de treino físico, têm seu próprio lugar do mover. Agora, para este final, haverá uma pequena diferenciação para quem é da música, das artes visuais. Mas a linguagem da improvisação é comum a todos (Herrmann, 2023).

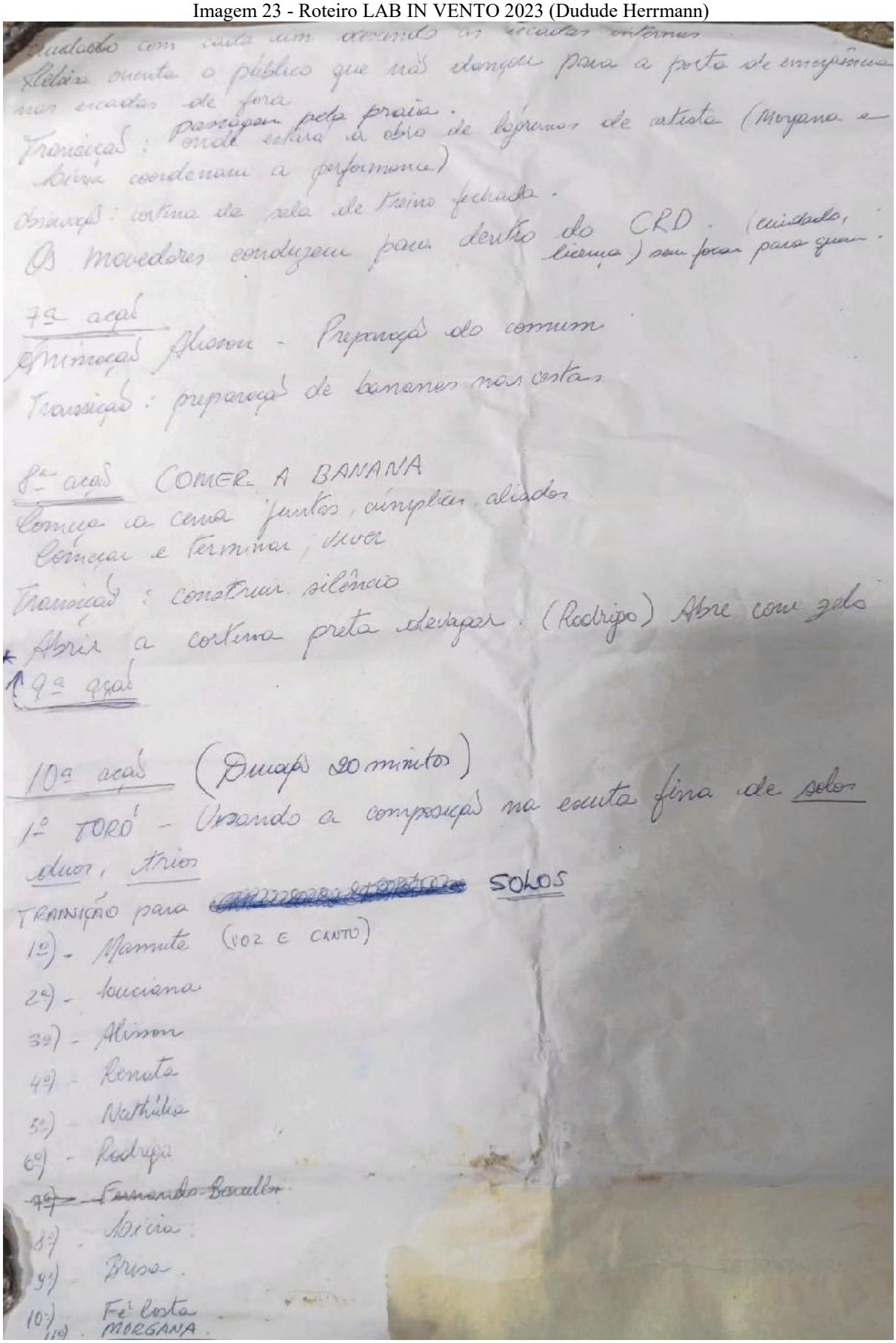
Para mim este mapa é uma estrutura, não uma estrutura necessariamente coreográfica, talvez, uma que tenha mais a ver com a lógica da *collage* da performance. Em seguida, compartilho este mapa que acabei guardando:

Imagem 22 - Roteiro LAB IN VENTO 2023 (Dudude Herrmann)



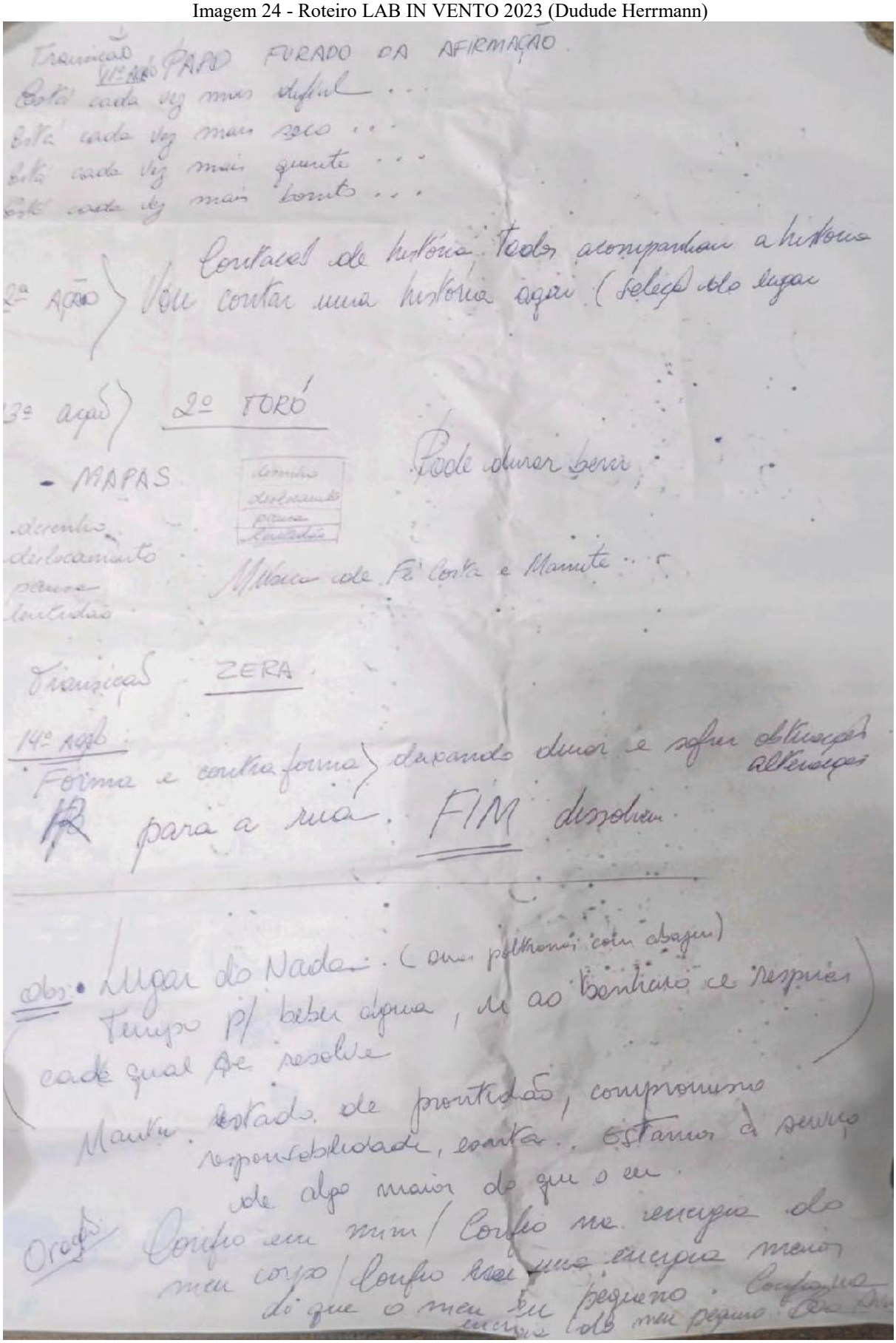
Fonte: Registro fotográfico de autoria desconhecida

Imagem 23 - Roteiro LAB IN VENTO 2023 (Dudude Herrmann)



Fonte: Registro fotográfico de autoria desconhecida

Imagem 24 - Roteiro LAB IN VENTO 2023 (Dudude Herrmann)



Fonte: Registro fotográfico de autoria desconhecida

Atento-me para o fato de que, em diálogo com esta ordem e distribuição espacial, havia uma sobreposição de tempos, simultaneidades onde, numa totalidade, teve a duração de quatro horas em cada dia. Sobre isto Dudude fala na mesma entrevista concedida ao Jornal Estado de Minas: “A ideia é de que o espectador seja como o que vai numa galeria de arte, num parque: ele entra e sai na hora que quiser. Vamos continuar fazendo, mesmo que o público seja passante” (Estado de Minas, 2023). Esta soma de composição espacial, relação com o tempo e postura com a audiência dá pistas de que a proposta da artista tem fortes relações com o campo da performance, o que inclui o já citado happening com sua estrutura da collage e abertura para o improviso.

Este roteiro-mapa também não poderia ser considerado uma coreografia? O que é coreografia? Se a lógica da performance advém da collage, de onde vem a lógica da coreografia? Sobre isto, o pesquisador André Lepecki revisita este termo *coreografia* em seu livro "Exaurir a dança: Performance e política do movimento”, destacando que:

> A primeira versão do termo “coreografia” foi forjada em 1589, quando nomeou um dos manuais de dança mais famosos daquele período: Orchesographie, do padre jesuíta Thoinot Arbeau (literalmente: a escrita, *graphie*, da dança, *orchesis*). (...) - uma escrita (“graphie”) da dança (“orchesis”) (...). O sinônimo atualmente em uso, “coreografia”, é introduzido em 1700 no tratado clássico de mesmo nome escrito por Raoul-Auger Feuillet. Curiosamente, em 1706, John Weaver publica An Exact and Just Translation from the French of Monsier Feuillet na qual ele traduz o título original Chorégraphie como “orchesography”, indicando portanto a validade do antigo termo no século 18. Em ambas as configurações da palavra, a fusão da dança com a escrita nomeia uma prática cujas forças programáticas. técnicas, discursivas, econômicas, ideológicas e simbólicas permanecem ativas até hoje. (Lepecki, 2017, p. 30).

Ao revisitar o termo, tanto nesse livro quanto no ensaio “Coreopolítica e coreopolícia”, Lepecki expande o conceito de coreografia. A crítica de Lepecki incide tanto na confusão entre dança e coreografia, como se fossem a mesma coisa, quanto na associação destas com base numa política do movimento ligada à Modernidade. Sobre esta confusão da dança com uma ontologia do movimento, Lepecki assinala:

> O historiador da cultura Harvie Ferguson escreveu que “o único elemento imutável da modernidade é sua propensão ao movimento, o que se torna, por assim dizer, seu emblema permanente” (Ferguson, 2000:11). É assim que para buscar sua essência a dança volta-se de modo crescente para o movimento. O filósofo alemão Peter Sloterdijk defendeu que o projeto da modernidade é um projeto fundamentalmente cinético: “A modernidade é, ontologicamente, puro ser-para-o-movimento” (Sloterdijk, 2002:33). (Lepecki, 2017, p. 31).

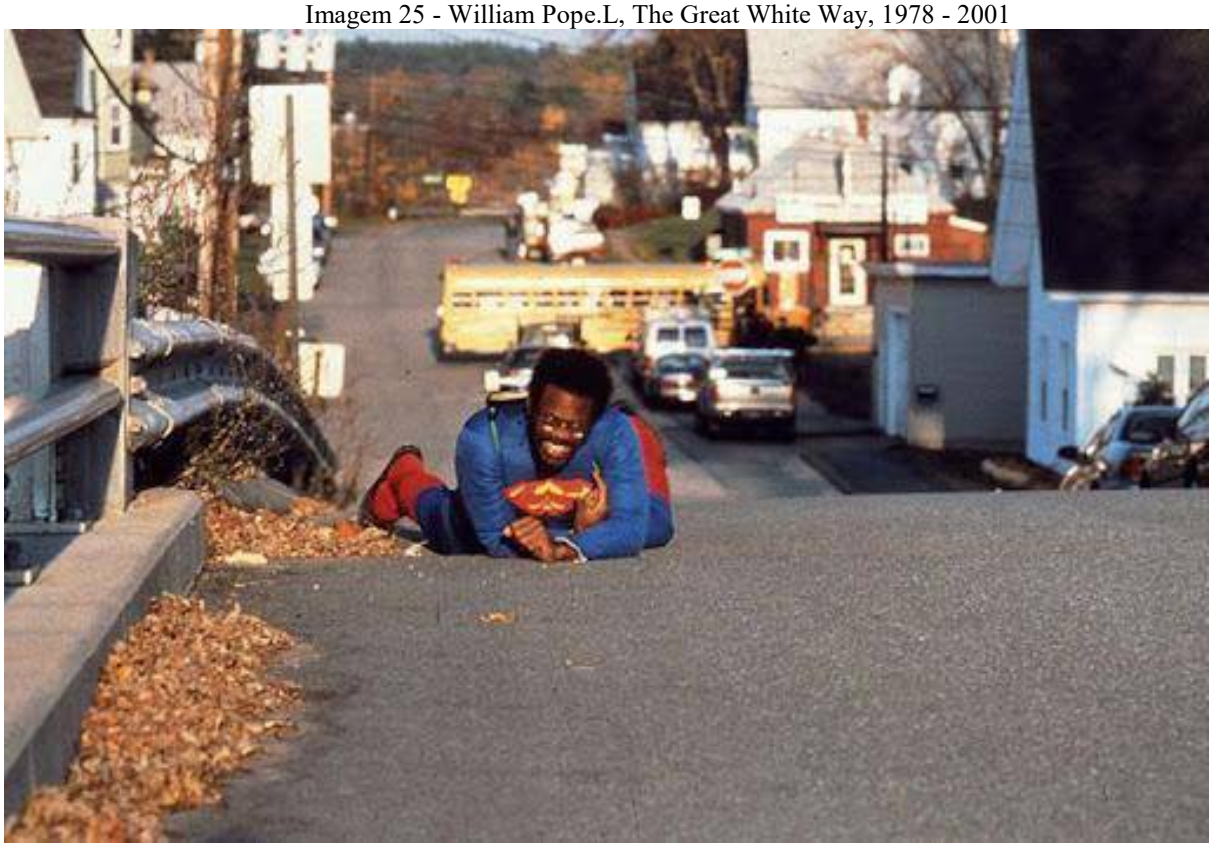
Sabemos que existem vários modos e tempos de se entender “movimento”. No caso explicitado por Lepecki, o que é evidenciado e problematizado diz respeito a uma noção

específica do movimento, moderna, ligada à velocidade. Ainda, sobre a confusão de dança com coreografia, o autor enfatiza que essa noção coreográfica, ligada à modernidade, ganha consistência a partir de uma dinâmica de domínio da escrita sobre o movimento. Trata-se, na visão de Lepecki, de uma "formação da coreografia como uma invenção peculiar da modernidade, como uma tecnologia que cria um corpo disciplinado para se mover de acordo com os comandos da escrita" (Lepecki, 2017, p. 30). Assim sendo, a noção de coreografia segue confundida com valores modernos, implicada a uma lógica de uma escrita específica (linear?) e uma velocidade específica de movimento. Confundida, portanto, com uma lógica de escrita e de um movimento específico da modernidade? Este que almeja a velocidade da máquina, tempo fatiado e contado, do metrônomo. A partir desta crítica, Lepecki sugere que

> Tratar o coreográfico fora dos limites próprios da dança sugere uma expansão do privilegiado objeto de análise da pesquisa em dança; exige dessa pesquisa que ela pise em outros campos artísticos, criando novas possibilidades de se pensar as relações entre corpos, subjetividades, política e movimento. (Lepecki, 2017, p. 27).

Para provocar outras lógicas de escrita e tempos de movimento desimplicadas de uma ontologia moderna, o autor evoca, em seu livro "Exaurir a dança", dentre vários artistas performativos, dois oriundos das artes plásticas, Bruce Nauman e William Pope.L., com trabalhos de *performance art* e lança um olhar sobre o trabalho destes a partir do viés da coreografia enfatizando que: "Os trabalhos de ambos permitem um reenquadramento da coreografia fora de limites disciplinares artificialmente autônomos, bem como o reconhecimento da força da ontologia política da modernidade em todo o seu estranho e hipercinético ser" (Lepecki, 2017, p. 27). Um dos trabalhos do artista William Pope.L nos quais o autor se debruça é a série de "rastejadas". Sendo um deles, que compõe a série, evidenciado nas imagens seguintes:

Imagem 25 - William Pope.L, The Great White Way, 1978 - 2001



Fonte: https://themorningnews.org/gallery/the-map-of-the-art

Imagem 26 - William Pope.L, The Great White Way, 1978 - 2001



Fonte: https://www.theparisreview.org/blog/2016/03/30/who-is-the-black-flaneur-and-other-news/

Nesta “rastejada”, ele, um homem negro, está vestido com uma roupa do *Superman* se arrastando pelas ruas de Nova York. Lepecki diz que trata-se aqui de “estratégias cinéticas de William Pope.L ao pôr-se em movimento no traiçoeiro terreno, racista e neoimperial, da contemporaneidade - um terreno onde proferimentos injuriosos derrubam corpos no chão e dão forma a gestos, posturas e movimentos.” (Lepecki, 2017, p. 35) Ele ainda comenta que:

> [...] Pope. L cineticamente dá forma não apenas a uma crítica profunda da negritude e da branquitude, da verticalidade e da horizontalidade, mas articula também uma crítica geral da ontologia, uma crítica geral da dimensão cinética da nossa contemporaneidade e uma crítica geral dos processos objetos de subjetivação e corporificação agenciados pela máquina colonialista-racista - tudo isso ao propor uma forma particular de locomoção após o “tropeço” faniniano.

O que Pope.L faz em seu trabalho é uma outra ordem de escrita, de tempo e natureza de movimento. O gesto é simples e apenas um, rastejar. E a escrita deste gesto se dá em outro lugar e territórios que não apenas o artístico (um livro, galeria, ou palco): as ruas da *Times Square* em Nova York, região comercial. Ele compõe um movimento lento num território de velocidades rápidas, portanto, com esta alteração do tempo, produz uma escrita não linear, onde início, meio e fim não alteram o entendimento do trabalho. Se uma pessoa ver o seu trabalho no início, no meio ou no fim, não alterará a criação do sentido do trabalho, salvo por acasos do trajeto. Diferente de uma escrita linear, composta por partes interdependentes de uma linha-todo, nos quais não ver uma parte denominada início, meio ou fim, altera drasticamente a criação do sentido do trabalho.

Também há um deslocamento de contexto deste gesto, já que rastejar na *Times Square* não é comum a um “super homem”. Tampouco é comum um *superman* negro. Como se o rastejar tivesse sido recortado de um contexto, a roupa de *superman* de outro, o fenotipo de homem negro de um contexto e o lugar, outro contexto ainda, e estas coisas juntas fosse uma colagem, criando uma outra situação acrescida da camada tempo, uma recombinação que cria outras possibilidades de sentido. Temos aqui uma escrita e um movimento de outra ordem, mas ainda sim escrita e movimento. Um movimento de ida para o chão, de rastejar, com uma entrega à gravidade e um trabalho de apoios e deslocamento pelo chão foi, em certa medida e com suas singularidades, um gesto performado por diversos bailarinos na década de 60 com o início do que foi denominado dança contemporânea. Tudo isso abre um espaço para o autor inserir este trabalho no campo semântico da dança, provocando outras possibilidades para o mesmo, com outras ontologias que não a de uma “modernidade cinética”. Então me pergunto, que outra ontologia este trabalho atualiza?

Enquanto leio e releio Lepecki, penso na minha experiência de corpo e de um fazer - de - corpo no campo da dança e da performance e várias questões me vem à tona. Nas disciplinas de performance que leciono, lanço mão tanto de práticas comuns do campo da dança, como improvisação de movimento, educação somática, quanto da performance, como deambulações, instruções e criações de programas performativos. Sobre este último, a partir de uma tradição de instruções no campo da performance, como o livro "Grapefruit: O Livros de Instruções e Desenhos de Yoko Ono",o Allan Kaprow com suas activities, etc e a artista, pesquisadora e professora Eleonora Fabião com os Programas performativos. Estes programas são um conjunto de instruções secas e objetivas e propõem-se enquanto uma ferramenta de criação. Estas instruções podem ou não serem atualizadas num fazer-corpo, já que o texto em si já é entendido como um ato performativo independente. E quando estes programas são atualizados podem ser performados por qualquer um. Por si ou qualquer outro que se dispor. Sobre ele, Eleonora Fabião escreve:

> Muito objetivamente, o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. [...] É este programa/enunciado que possibilita, norteia e move a experimentação. Proponho que quanto mais claro e conciso for o enunciado—sem adjetivos e com verbos no infinitivo— mais fluida será a experimentação. Enunciados rocambolescos turvam e restringem, enquanto enunciados claros e sucintos garantem precisão e flexibilidade. (Fabião, 2013, p. 4).

Um dia, conversando com uma amiga, bailarina em uma companhia de dança estatal, que trabalha bastante com coreografia, mostrei a ela os programas performativos e ela disse de imediato: "Isso aqui é coreografia!". Fiquei com isso na cabeça e, desde então, tenho pensado sobre isso. Parece que esta afirmação dela partiu de uma percepção de que tanto a coreografia quanto o programa performativo são uma espécie de estruturação prévia, de ordenação de um conjunto de regras propostas a seguir, de uma escrita prévia de movimentos.

Todo trabalho de corpo em movimento (entendendo movimento num sentido expandido para vida) com uma escrita premeditada pode ser lido como coreografia? E/ou é um programa de performance? Quando um programa de performance é uma coreografia? Qual a pertinência de se afirmar uma dessas categorias ou ambas? E os contextos? Seria um desses dispositivos para o movimento (coreografia e programa) mais controlador que o outro? Ou isto depende de como cada um se atualiza? Quais ontologias eles evocam?

Sobre o programa, me chama a atenção o seguinte trecho em que Fabião diz sobre o programa como "enunciado que possibilita, norteia e move a experimentação", e também, o

trecho em que ela propõe “que quanto mais claro e conciso for o enunciado—sem adjetivos e com verbos no infinitivo— mais fluida será a experimentação” (Fabião, 2013. p. 4). Evidencia-se aqui uma notória preocupação com a experimentação. Fator que o dispositivo coreográfico não carrega em si, mas que a depender de quem o atualiza, pode compartilhar desta preocupação.

Lepecki articula uma contundente crítica à coreografia e dança implicadas em uma política de movimento da modernidade. Desconfio e atento que implicado com alguns ares de pensamentos da modernidade tudo está, performance, coreografia, Lepecki, eu, você. O que muda são os ares.

Um sintoma da modernidade na performance, por exemplo, mas talvez evidenciado numa modernidade mais recente, é essa tendência a um excesso de virtualidade. À medida que o entendimento de movimento se expande para vida ordinária, há um deixar de fazer artesanal do corpo - porque ele já está fazendo na vida -, suspeito que essa virtualização aumenta. É como se no exercício diário não precisássemos nos provocar a mover mais de outras formas, ainda que em outros tempos. No entanto, será que não precisa mesmo? Treinar e disponibilizar o corpo para sentir, perceber. Isto é treino em movimento artesanal de múltiplas temporalidades possíveis. Que corpo-movimento é este que já estamos fazendo nessa vida ordinária capitalista em que vivemos e que só precisamos dele, deslocado de contexto, para criar? Será tão pertinente assim apenas considerá-los de tal modo, que sentados, conjecturarmos ideias de trabalhos a partir dele, sem provocarmos enquanto exercício, outros modos de movimentos no corpo? Será que debruçar para um praticar movimento corpo artesanal, considerando outras temporalidades, não seria pertinente diante a virtualização da própria modernidade e com isso da própria arte? Não estamos perdendo terra? Quais as implicações deste excesso de virtualidade? Não precisamos de terra e treino pra arte e pra vida?

Importante esta crítica empreendida por Lepecki a esta ontologia do movimento moderna ligada a velocidade e também à atitude de desimplicar o campo da dança. Assim como a distinção entre coreografia e dança que o Lepecki nos traz, elucidando esta fusão, confusão de coisas distintas:

> Fundidas em uma só palavra, cruzadas uma com a outra, dança e escrita qualitativamente produziram relações tão forçosas quanto insuspeitas entre o sujeito que se move e o sujeito que escreve. Com Arbeau, estes dois sujeitos tornaram-se um. E através dessa assimilação em nada óbvia, o corpo moderno revelou-se a si mesmo como uma entidade linguística. [...] Não é por acaso que a invenção dessa nova arte de codificar e exibir o movimento disciplinado coincide historicamente com o desenrolar do projeto da modernidade e a sua consolidação. (Lepecki, 2017, p. 30).

Ao distinguir dança e escrita, o autor nos abre outras possibilidades de entendimentos de trabalhos em dança, importantíssimo para atualização do campo e liberdade de criação/experimentação. No final das contas, quem cria, escreve com as mais variadas formas de ordem. Então, se pensarmos por um lado, essa coisa fundida de escrita e dança no nome coreographia tem lá seu teor interessante. Sobre o "Coreo - graphia", escrita do movimento, lembro-me do termo que esbocei na minha dissertação de mestrado, "*Ex-crita"* onde invoquei Jean Luc Nancy, mais especificamente seu dizer sobre a escrita em que sinaliza que:

> Ao escrever, eu produzo efeitos de sentido – posiciono cabeça, tronco e membros – e assim afasto-me dos corpos. Mas justamente: isto é necessário, é necessária uma medida infinita, que trace continuamente esta distância. A excreção passa pela escrita – e não decerto por êxtases da carne ou do sentido. É necessário portanto escrever, a partir deste corpo que nós não temos, e que também não somos: mas onde o ser é excrito [...]. (Nancy, 2000, p. 20).

Aqui, a escrita carrega em si uma cisão, o que me leva a lembrar de Michel Foucault com sua caneta-bisturi:

> Imagino que haja em minha caneta uma velha herança do bisturi. Talvez, no fim das contas: será que não traço na brancura do papel aqueles mesmos signos agressivos que meu pai traçava no corpo dos outros quando operava? Transformei o bisturi em caneta. Passei da eficácia da cura à ineficácia do livre enunciado; substituí a cicatriz sobre o corpo pelo grafite sobre o papel; substituí o inapagável da cicatriz pelo signo perfeitamente apagável e rasurável da escrita. Talvez deva mesmo ir mais longe: a folha de papel talvez seja, para mim, o corpo dos outros. (Foucault , 2016, p. 43-44).

Voltando a noção de coreo-graphia, escrita da dança/cisão da dança. Não haveria uma interessante contradição e dobra ao se assumir em palavra a junção de uma cisão e uma dança? Cisão, falta, mas não uma falta paralisante, talvez uma falta que dance, coloque algo em movimento. Há um contínuo costurar entre dançar e escrever no ato de coreografar. Na tradição coreográfica, a coreografia se faz escrevendo, mas também fazendo com o corpo. Modo de ser distinto de um programa ou instruções performativas, por exemplo, que se basta enquanto escrita em si em contato com a audiência visto que não necessariamente precisa ser atualizada majoritariamente pelos sentidos do corpo, mas sim mais pelo intelecto já distanciado de uma disponibilização de espaço-tempo para os sentidos. Pode haver modos de compor instruções, e programas distintos destas, que faça mais esse trâmite entre atual e virtual pelo corpo. No entanto, arrisco a dizer que na maior parte dos casos não é assim que acontece, e que isto, tem relações com a herança da Arte Conceitual, que como vimos, não trabalha com a falta de corpo ou matéria, mas sim com a expansão das possibilidades destas materialidades a serviço de ideias

e conceitos. Ou seja, com um alto grau de importância às ideias e conceitos em detrimento à matéria, um hiato temporal entre as duas coisas.

Além dessas aproximações e distinções entre coreografia e instruções performativas, há ainda as relações entre coreografia e improvisação. Há quem diga que improvisar - seja compor em tempo real e isto seja coreografar em tempo real. Portanto uma escrita e composição própria e coletiva, percebida e feita de dentro da obra em acontecimento:

> A composição em tempo real toma o lugar da composição prévia, numa desconstrução do que, até então, se entendia por coreografia. Para além dessa compreensão, Tambutti (2007) ressalta a dificuldade em se fixar limites do fazer coreográfico em razão da polifonia trazida pela presença de diferentes estratégias cênicas vindas de outras disciplinas (ou saberes) que constroem o que chama de "mundo da obra". "O coreógrafo é hoje alguém que continuamente inventa suas regras e métodos formais, transformando sua tarefa em uma atividade múltipla e complexa". (Tambutti, 2007, p. 52).

Há várias propostas de se expandir a noção de coreografia, já que os conceitos e as linguagens são vivas e modificam pelo tempo. Então tem-se a coreografia no seu sentido estrito e tradicional, a coreografia próxima à performance por instruções ou *collage*, a coreografia feita em tempo real e, ainda, a coreografia enquanto direções pré-determinadas de nosso deslocamento pela cidade, ordenadas pela configuração construída do lugar, tal como apontado por Lepecki, em seu texto "Coreopolícia e corepolítica". Contudo, acredito que mais importante que categorizar algo como coreografia, programa performativo, happening, performance, dança ou improvisação, é saber das diferenças que carregam as histórias dos modos de fazer de cada termo e seus contextos. Talvez, para além de expandir os conceitos, seja mais importante expandir os modos de fazer artísticos enquanto possibilidades coexistentes mantendo a consciência de que esses modos de fazer e/ou atualizar linguagens podem engendrar ontologias e perguntas, como "Quando quem/o que é o coreógrafo em tempos contemporâneos? Quando somos coreógrafos de nós mesmos? E dos outros, coisas e gentes?".

No que se refere à minha vivência prática, uma coisa que gosto bastante na dança, é esta terra, corpo. Para mim, que a virtualidade venha daí. Da lida diária, com a concretude, terra de corpo que se trabalha. Outra é que ela me faz ficar alegre, com vontade da vontade, que suspeito ter relação com uma virtualidade em contínuo acontecimento com o corpo. Posso começar uma dança triste, com pouca energia, mas ela me transforma. Corpo: principal matéria que move a matéria movimento. Ou seria o contrário? Fato é que os treinos de corpo e movimento fazem parte do meu cotidiano. Mesmo me dando a liberdade de transitar nas linguagens, diariamente, o que não fico sem, é a dança. Busco conciliar os treinos de improvisação, práticas somáticas e

sequências de contemporâneo entre os ares e chãos. Por vezes deliro o tempo da dança. O tempo cronológico, enumerado, contado, metrificado, não é fácil pra mim. Há algo aqui de indomável em relação a isto, por mais que me proponha a criar essas pontes com o *status quo* do mundo. Quando deliro este tempo, talvez eu me aproxime da performance. Talvez o campo da performance me dê maior liberdade para lidar com o tempo, sem o compromisso de controlar seu ritmo metricamente e sem entregar tudo mastigado ao público. Palatável. Às vezes não é pra ser palatável. Porque nem tudo é palatável e tempo palatável para audiência no geral é o tempo normatizado, capitalista, na linha, esteira, contadinho - ontologia moderna. Às vezes o que se quer é sair do tempo "do progresso", suspender o tempo. Ou fazer aparecer algum outro tempo que está aí na vida. E se for uma dança onde quem dê o tempo seja a plasticidade de alguma outra materialidade de acordo com seu limite? Digo materialidade, uma coisa mesmo[53].

Sobre isto, que hoje já não é novidade no campo da dança, Lepecki evidencia:

> Um interesse em objetos, bem como uma proliferação incrível de coisas em obras recentes de dança, de performance e de instalação caracterizam a cena artística na atualidade. Proponho que um dos efeitos desse investimento e dessa proliferação é o deslocar das noções de sujeito e objeto, performer e arte, em detrimento de uma ligação profunda entre performatividade e coisidade. Ofereço nove variações teóricas preliminares sobre tal fenômeno, o qual acredito ser menos estético do que político. (Lepecki, 2012, p. 94).

Ou ainda, se for uma dança em que outra forma de vida e/ou movimento dê o tempo? Uma planta, o sol, um animal, uma pedra, uma nuvem. Uma paisagem? Ou o público? Ou o tempo de um ritual. Uma dança que aconteça por 1 ano. Nestas situações, o tempo sai do controle ritmal da caixinha da dança, em geral ditado por uma música, e transborda para a vida. Risco. Quando se perde o controle contado do tempo pode-se perder-se numa virtualidade qualquer.

Apesar do tempo do progresso predominar na dança, ele convive paralelamente e, por vezes, se contamina em algum grau com estes outros tempos. E estes outros tempos não são novidade no campo da dança. Na década de 60, nos Estados Unidos, houve uma efervescência experimental neste sentido. No livro intitulado "*Greenwich Village*: O corpo efervescente", a autora Sally Banes esboça um panorama político e social deste período e lugar, onde foram

[53] André Lepecki em seu texto "9 variações entre coisas e performances" delineia as diferenças entre objeto, dispositivo, escultura e coisa em relação com o corpo. Ele propõe um "devir-coisa". Ele diz, "[...] Chamo essa força des-possessiva e deformadora que todo objeto exerce sobre o sujeito de "coisa". Talvez tenhamos de extrair algo dessa força despossessiva, aprender de que maneira sujeitos e objetos podem se tornar menos sujeitos e menos objetos e mais coisa" (Lepecki, 2012, p. 96).

catalisadas algumas mudanças de posturas, tendo consequências estéticas, artísticas e políticas. Sobre isso ela diz:

> O que agora chamamos a década de 1960 começou em 1963. Para os historiadores políticos, esse ano é memorável pelo tratado de proibição de testes nucleares, pela histórica marcha dos direitos civis sobre Washington, pela ajuda dos Estados Unidos na derrubada do governo de Diem no Vietnã e aumento em vinte vezes, ali, dos conselheiros americanos, pela visita do presidente John F. Kennedy ao muro de Berlim, pelo aprofundamento do conflito sino-soviético e pelo assassinato em Dallas, entre outros acontecimentos. Mas, em 1963, uma outra espécie de história e outra espécie de política estava sendo feitas, em Greenwich Village, na cidade de Nova York. Era esta uma história política que nada tinha a ver com estados, governos ou exércitos, ou com a resistência pública. Tinha a ver, em vez disso, com a arte e seu papel na vida americana. Por isso não eram apenas os que faziam política, em Washington, que estavam moldando a cultura americana do pós-guerra, mas também, e de maneira importante, grupos de indivíduos que expunham modelos da vida cotidiana a uma geração - afrouxando delicadamente a estrutura social e cultural, ao fundir a vida pública e privada, o trabalho e a diversão, a arte e a experiência comum. (Banes, 1999, p. 13).

Acrescento se tratar aqui de um período de pós-guerras e Guerra Fria[54] com prosperidades econômicas para os Estado Unidos, momento em que havia alguma potência para suturar os fragmentos deixados pela modernidade e guerras. Sobre isto, Richard Schechner, diretor, pesquisador e professor, atuante desde a década de 60 até os dias atuais, delineia, no livro "Performance e antropologia de Richard Schechner", o modo como a década de 60 nos Estados Unidos é influenciada pelas vanguardas europeias do início do século 20 bem como de pensadores vindos da Europa. Schechner destaca que :

> Quando os nazis subiram ao poder na Alemanha, uma série de intelectuais e artistas, sobretudo judeus, abandonaram a Alemanha. A New School for Social Research foi fundada em Nova York, a quinze quadras daqui. Nos anos cinquenta, sessenta, a New School tornou-se muito importante. Ela era a versão americana da Escola de Frankfurt. Adorno, Horkheimer, Marcuse estiveram aqui. Walter Benjamin teria vindo também, mas suicidou-se. As teorias destas escolas (Frankfurt/New School) foram extremamente influentes em termos de pensamento crítico. (...) Portanto, esta teoria crítica europeia importada e assimilada está sem dúvida na origem da explosão artística dos Anos Sessenta. [...] o Duchamp esteve aqui, e os surrealistas e os dadaístas. Até Brecht esteve aqui durante um tempo. A Europa, de certa forma, viu-se livre das suas mentes mais brilhantes, por que? por causa do Nazismo, do Stalinismo e da Guerra. [...] Desde Einstein nas ciências, ao Black Mountain College, que é uma continuação da Bauhaus, à Escola de Frankfurt/New School for Social Research, etc. [...] Portanto, o que se passou aqui foi uma continuação das vanguardas europeias - e uma transformação dessas vanguardas, também. Americanizaram-se. (Schechner *apud* Ligiéro, 2012, p. 29-30-31).

[54] Sobre a Guerra Fria, em seu caráter estratégico, uma guerra um pouco mais sofisticada que as anteriores. Envolvia uma densa formação ideológica e cultural, onde o que estava em disputa eram os modos de vida capitalista, forjado pelos Estados Unidos e socialista, pela União Soviética, após a Europa se encontrar dilacerada pelas guerras.

Diante este contexto, Banes descreve um novo imaginário de corpo emergente:

> O corpo efervescente e grotesco é considerado literalmente aberto ao mundo, se misturando facilmente com os animais, os objetos e os outros corpos. Seus limites são permeáveis; suas partes são surpreendentemente autônomas; é, em toda parte, aberto ao mundo. Entrega-se livremente a excessos na comida, na bebida, na atividade sexual e em toda espécie imaginável de comportamento licencioso. E é precisamente por meio da imagem desse corpo grotesco do desgoverno que a cultura não oficial tem aberto buracos no decoro e na hegemonia da cultura oficial. (Banes, 1999, p. 254).

É neste contexto que emergem a performance e o happening, com sua estrutura de collage e trabalho com o acaso, a improvisação como treino para lidar com o aberto, acaso que essa nova estrutura de fragmentos advindo da collage já experimentada pelas vanguardas, ganha ecos. Também é neste contexto que continua se engendrando a virtualização, seja pela velocidade moderna de corpos e/ou pensamentos, diante tanta possibilidade, criando assim uma distância da matéria. Banes também destaca como havia uma interdisciplinaridade no campo da arte, salientando que:

> O Black Mountain College aparece grande, como uma força geradora para a vanguarda da década de 1960. A crescente colaboração, no palco da dança, entre três homens que trabalharam juntos no Black Mountain da década de 1950 - o coreógrafo Merce Cunningham, o pintor Robert Rauschenberg e o compositor John Cage - foi influente em outros campos além da dança. Cada um deles teve um impacto - mais ou menos direto - sobre artistas mais jovens de sua disciplina separada, mas criaram, como equipe, um modelo para a invenção interdisciplinar posterior, dos happenings ao cinema dessa fase. (Banes, 1999, p. 44).

A autora também descreve como isso afetava o campo da dança:

> Cunningham despertou uma nova geração de bailarinos, tanto integrantes de companhia (como Steve Paxton e Judith Dunn) como outros que vinham estudar dança em seu estúdio. Esses bailarinos usavam os seus corpos de maneira diferente da de outros bailarinos modernos, uma vez que Cunningham fundiu uma flexibilidade de espinha grahamesca com o brilhante jogo dos pés e a postura vertical do balé. O desenvolvimento em larga extensão da energia por parte de Cunningham refletiu uma sensibilidade moderna e seu uso do acaso provocou um curto-circuito na lógica da expressão tradicional e na beleza da linha tradicional. James Waring, coreógrafo e pintor, foi também uma figura paternal para essa geração de bailarinos. Ensinou-lhes balé e composição com colagem e acaso, fez arranjo de concertos das suas obras, utilizou-os como bailarinos em sua própria companhia "informal" e apresentou-os à poesia, à pintura e ao teatro contemporâneos. (Banes, 1999, p. 44).

Foi também nesta época, década de 60, que experimentar e dialogar com outros territórios ganhou ecos. Coisa que as vanguardas europeias do início do século também já haviam iniciado, tal como evidencia Careri, no livro "WALKSCAPES: O caminhar como prática estética". Este, um dos legados deixados pela década de 60 para os dias atuais.

O diretor e pesquisador de performances, Richard Schechner, ao ser indagado o porquê das pessoas estarem tão interessadas em revisitar os anos sessenta, assinala que "o mundo não se repete, mas gira sobre si mesmo, como num cone rotativo, ou numa espiral - em que gira sobre si mesmo, embora não exatamente da mesma maneira. [...] Ou seja, os anos sessenta estão de volta, os mesmos, mas diferentes." (Schechner apud Ligiéro, 2012, p. 25) explana das diferenças dos contextos entre a década de 60 e os dias atuais:

> [...] Os anos sessenta estão associados a um tempo de grande esperança, de atividade intensa, de sonhos utópicos. E hoje, para a maioria dos estudantes, não se vive um período semelhante, de sonhos utópicos, um período em que o mundo vá mudar radicalmente para melhor. Não se acredita que uma revolução venha resultar num mundo perfeito. Deixou-se pensar a revolução, pensa-se "uma coisa de cada vez, um dia depois do outro". As corporações empresariais encarregam-se de governar; o sistema, por assim dizer, entrincheirou-se. É por isso que os jovens de hoje - sobretudo, no Ocidente - estão fascinados por uma geração, por um período em que as pessoas sentiam realmente que o mundo podia ser transformado. Um período em que as pessoas estavam envolvidas numa luta com sentido, não a luta pela sobrevivência individual - como vou arranjar um emprego, quem subsidiará a minha arte, onde hei de viver/ Não a grande narrativa do Reagan, a luta entre aquilo a que ele chamou "o eixo do mal" e o Ocidente, entre o comunismo e o capitalismo. Mas a luta utópica entre a autoridade injusta e a libertação. Um tempo em que as pessoas acreditavam nesse tipo de luta ideal tornou-se fascinante ao olhar atual. E, porque existem os media, as pessoas hoje revivem essa luta do passado por meio de uma reconstituição(reenactment), de uma "re-performance", da repetição de uma performance. Voltam a ela sem realmente voltarem a ela; sem inventarem a sua própria revolução. Que, na realidade, poucos creem ser sequer imaginável, quanto mais possível. (Schechner *apud* Ligiéro, 2012, p. 25-26).

É com estes diálogos e diferenças de contextos que estou lidando. Ouço histórias de outros tempos pela Dudude Herrmann, artista atuante desde a década de 70. Ouvir essas histórias me atenta para as diferenças de se criar arte e se construir uma artista naquela época e na de hoje. Talvez as percepções da artista não se difiram tanto das apresentadas por Schechner. Isto, somado a algumas experiências enquanto artista de agora, me levam a uma percepção bastante crítica do momento atual e bastante distópica. Às vezes penso que ser artista nos dias de hoje é quase um milagre, aos trancos e barrancos. Como bem narrou Schechner, hoje estamos numa " luta pela sobrevivência individual - como vou arranjar um emprego, quem subsidiará a minha arte, onde hei de viver" (Ligiéro, 2012). Dudude me pergunta: "Onde estão seus amigos artistas de sua idade aqui em Belo Horizonte? Por que não estão criando juntos?" Eu respondo: "Uns desistiram de ser artistas, outros estão espalhados pelo mundo: alguns no exterior, outros nos interiores e outros ainda entrincheirados por questões identitárias, seja de gênero, raça e/ou orientação sexual, cada vez mais com as subdivisões. Outras estão dando aula e sendo mãe, outros dando aulas, pesquisando e sem tempo, assim como me pego às vezes. Sem tempo para a criação em convívio". Estamos todos, individualmente, tentando sobreviver. Alterno entre um

cansaço e urgência de furar bolhas e criar espaços de convívio entre as diferenças, espaços para criação. Precisamos inventar outros modos de se conviver, imaginar junto, criar junto. Ainda que medindo distâncias, mas conviver.

3.3 Performance e território

Às vezes, quando em movimento experimentamos outros tempos para além do ditado pela música, isto nos provoca a ar-riscar espaços. Ao sair do acordado território da dança, com seu lugar de tradição, palco, ou qualquer outro lugar delimitado para se dançar e ir ao encontro de outros territórios somos levados a conjecturar espaços. Uma cava de mineração, uma ferrovia abandonada, uma plantação, um mar, uma piscina vazia numa casa, um deserto, dunas, rio, o topo de uma montanha, ali onde o vento faz a curva, uma loteria, rua, morro, encruzilhada, faixa de pedestre, metrô, sinal de trânsito, apartamento, etc. Qualquer lugar que a vida aconteça. Entrar num território significa que já há espaços construídos ali, com modos de vidas, camadas de memórias, negociações de lugares. É necessária uma dança que peça licença, perceba, componha e jogue com o que já está provocando outros espaços.

O geógrafo brasileiro Milton Santos distingue as categorias, relacionadas entre si, de *território, lugar e espaço*. Para ele, *lugar* são locais situados, *espaço* são relações que se tecem e *território* é uma delimitação não apenas *in loco*, mas formada de lugares contíguos e em rede, e também por espaços. Ele diz,

> O território são formas, mas o território usado são objetos e ações, sinônimo de espaço humano, espaço habitado. [...] O território, hoje, pode ser formado de lugares contíguos e de lugares em rede. São, todavia, os mesmos lugares que formam redes e que formam o espaço banal (Santos, 1998, p. 16).

O geógrafo ainda ressalta a maneira como a noção de território mudou com a globalização devido a força que ganhou os lugares em rede ao afirmar que:

> [...] caminhamos, ao longo dos séculos, da antiga comunhão individual dos lugares com o Universo à comunhão hoje global: a interdependência universal dos lugares é a nova realidade do território. [...] Hoje, quando vivemos uma dialética do mundo concreto, evoluímos da noção, tornada antiga, de Estado Territorial para a noção pós-moderna de transnacionalização do território. (Santos, 1998, p. 15).

É a partir destas considerações que ele conjectura noções de território. Extraio de suas palavras que *Território* é uma noção cambiante, pois acontece a partir de seu uso. Então, essa noção nem sempre foi esta de agora. Trata-se de uma noção impura e híbrida, sempre carecendo

de revisão. Santos nos atenta para o fato de que o que o território ele tem de permanente é ser nosso quadro de vida (Santos, 1998, p. 15).

Dito isto, foi principalmente por ocasião do "Laboratório de performance e intervenção urbana", que eu estava como professora pela Escola Livre de Artes ARENA da Cultura, que percebi e pensei sobre este "quadro de vida", sobre as diferenças e sutilezas dessas noções descritas acima. Depois de ter habitado, observado e atuado bastante na rua Aarão Reis, na região do baixo centro de Belo Horizonte, onde acontecia o Laboratório. Ali, estudei, conduzi, pratiquei e experimentei modos de se compor com um território. Essa situação do Laboratório catalisou as experiências de se criar espaços a partir da hibridização com outros lugares, outros territórios menos protegidos que os lugares já fundados enquanto território da arte. Posterior a esta experiência, voltei ao território minerário, voltei, portanto, a algumas Cavas de mineração a céu aberto.

Já explanei sobre estes deslocamentos já experimentados tanto pelas vanguardas do início do século quanto por alguns artistas da década de 60 e 70. Também delineei sobre as noções de território, lugar e espaço e mencionei algumas experiências de composição com o baixo Centro de Belo Horizonte e a cava de mineração. A partir disso, evoco os Estudos da performance e seu expoente, Richard Schechner, que desenvolveu um vasto trabalho sobre performance e território. Na década de 70, acontece o encontro do diretor teatral e dramaturgo Richard Schechner com o antropólogo Victor Turner que tem como consequência a produção de um rico pensamento acerca dos "Estudos da performance". Ambos, vindo de lugares diferentes, mas com afinidades em se perceber estes modos de vida enquanto performatividades em territórios corroboram, tanto para o campo da antropologia quanto para o da performance e artes cênicas, com finalidades de composição. Schechner, expoente dos estudos da performance, diz dos abarcamentos de seus estudos:

> Bem, eu sempre fiz teoria com a prática. Eu penso em mim próprio mais como "cientista" do que como "artista". O espaço do ensaio do teatro é um laboratório. E para realizar pesquisas laboratoriais eficazes, há de se integrar teoria com a prática. A teoria alimenta a prática e a prática alimenta a teoria. Mas não cientista num sentido estrito. Eu não testo teorias, não faço matemática. No entanto, até certo ponto, sou um "cientista social" trabalhando em duas arenas: por um lado, através da observação participante em diversas culturas; por outro, através do treino e dos processos de ensaio, por intermédio de uma criatividade artística. Este interesse, combinado com a prática, teoria e arte, tem feito parte de minha vida desde os meus dias de estudante - talvez até mesmo antes. [...] Sou um curioso do comportamento humano, de arqueologia, de neurologia, de etologia e biologia, de cosmologia - de tudo, desde as relações da cultura humana com o comportamento animal às teorias e à noção dos universos múltiplos - a partir de Newton, Einstein, a Hawking…" (Schechner *apud* Ligiéro, 2012, p. 36).

Em seguida, conta de seu encontro com o antropólogo Victor Turner:

> Em meados dos anos setenta, encontrei o livro *Ritual Process: Structure and Anti-Structure* de Turner, que foi publicado em 1969. Eu já vinha utilizando algo desse trabalho… acho que alguns dos seus ensaios estavam reunidos em Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society, publicados no início dos anos setenta [1974], e estava usando as ideias de Turner sobre o drama social, liminaridade, ritual e commmunitas. Essas ideias ainda são importantes e continuam vivas em mim. Mais tarde - em meados dos anos setenta -, Turner e eu nos conhecemos. (Schechner *apud* Ligiéro, 2012, p. 38).

O antropólogo Victor Turner, filho de uma atriz de teatro, construiu um pensamento em performances culturais a partir de rituais, jogos, papeis desempenhados no cotidiano e o que ele chama de drama social. Este último, podendo ser compreendido como um processo social que se origina de uma situação de conflito. Turner diluiu as bordas do teatro e olhou para a vida enquanto um grande teatro. Ele olha para a vida ordinária, com seus territórios, enquanto performance. Para tanto, ele se vale de estruturas tradicionais de ação dramática do teatro para leituras das performances culturais. Para empreender tal análise, a antropólogo parte da hipótese de que dramas sociais e rituais são compostos por quatro estágios, sendo estes: Ruptura, crise, reparação e reintegração ou cisma (divisão). A questão é que ele parte de uma estrutura tradicional de ação dramática linear ocidental aristotélica para proceder essa leitura de dramas sociais e/ou rituais que, muitas vezes, estão inseridos em outras lógicas. Sobre isto, Diana Taylor destaca um trecho em que Turner, de certa maneira, intui esse problema e responde a ele da seguinte forma, quase que se prevenindo:

> O fato de que um drama social [...] corresponde de perto à descrição da tragédia por Aristóteles na Poética, de que ela é "completa e inteira, e de uma certa magnitude [...] possuindo um começo, um meio e um fim", não acontece, repito, porque tentei de modo inapropriado impor um modelo "ético" ocidental de ação no palco à conduta da sociedade de uma aldeia africana, mas porque existe uma relação interdependente, talvez dialética, entre os dramas sociais e os gêneros de performance cultural em todas as sociedades. (Turner p.72 *apud* Taylor, p. 35).

Em seguida, Taylor comenta:

> Novamente, as teorias de Turner sobre acontecimentos estruturados com começo, meio e fim reconhecíveis podem ter menos a ver com os acontecimentos "supostamente 'espontâneos'" do que com sua lente analítica. A lente, para ele como para qualquer um, revela seus (nossos) desejos e interesses. Ele pode estar correto ao notar a interdependência das performances sociais e culturais no interior de uma sociedade específica, mas seria importante questionar se, e como, essa interdependência poderia atravessar as culturas. (Taylor, 2013, p. 35).

Diante destas discussões acerca de estruturas de dramas sociais, olho para mineração enquanto um drama social. Mas não com esta estrutura linear delineada por Turner, apesar desta ficção linear moderna, acredito que neste drama minerário, trata-se mais de uma estrutura cíclica. Sobre isto, um estudioso deste drama comum na América Latina, o cientista político argentino Horácio Machado Aráoz, diz que "a história econômica da região parece representar tragicamente o mito de Sísifo, "condenada" a reproduzir ciclicamente uma política do absurdo. (Aráoz, 202, p.23) Estudo e observo os lugares e territórios, mas assumo que, enquanto artista, estou mais interessada em produzir outros espaços, em mim e nos territórios. Intento pequenas espirais na estrutura deste drama.

Delineado este campo da performance que olha para os eventos de um território já construído enquanto performance, qual a diferença entre performances artísticas e performances culturais/sociais?

Relembro o cineasta Godard que diz "Cultura é regra, arte é exceção". E também o Tarkoviski em "Esculpir o tempo": "É preciso conhecer as leis da montagem, assim como cada pessoa deve conhecer as leis da sua profissão; a criação artística, porém, começa exatamente no momento em que essas regras são alteradas ou violadas" (Tarkoviski, p. 145). Como visto em Schechner, ambas, cultura e arte, lidam com movimentos restaurados da vida com suas devidas atualizações, no entanto, há uma dimensão disruptiva no gesto artístico enquanto composição. Se num ritual, mesmo tendo em vista a coesão social, disrupturas são engendradas enquanto consequência, no gesto artístico a disruptura é engendrada em seu processo. A subversão está no cerne do gesto artístico enquanto disruptura, rápida reconfiguração de uma ordem a inaugurar e experimentar outra possibilidade de ordem, composição, enfim, exercício de outros mundos possíveis.

Apesar de todos os percalços e críticas, assumo ser uma artista entusiasta da arte. Campo que hoje se assume enquanto mistura, mas vem sim e surge enquanto concepção e conceito (que se transforma e expande pelos tempos) de uma história ocidental. Isto faz com que seja totalmente passível de questionamento minha distinção reiterada acima sobre performances artísticas e culturais, ficando claro meu interesse e curiosidade nas culturais mas meu apaixonamento e necessidade pelo modo de operação das ditas artísticas. Taylor destaca os fragmentos que compõem o que veio a se chamar performance sinalizando que:

> Presume-se, evidentemente, que a performance - agora entendida como prática inspirada fortemente nas artes visuais e em representações teatrais não convencionais, happenings, instalações, body art e performance art - é uma prática estética com raízes, por um lado, no surrealismo e dadaísmo e, por outro, em tradições performáticas mais

> antigas como o cabaré, o jornal vivo e os rituais de cura e possessão. (Taylor, 2015, p. 36).

E questiona:

> [...] os estudos da performance herdam outra forma de radicalismo: sua propensão à vanguarda, que valoriza a originalidade, o transgressivo e, novamente, o "autêntico". Essa é uma operação diferente, mas complementar: o não ocidental é a matéria-prima a ser retrabalhada e tornada "original" no Ocidente. [...] A ênfase da vanguarda na originalidade, no efêmero e no novo esconde múltiplas tradições ricas e antigas de prática performática. (Taylor, 2015, p. 36).

Em seguida, Taylor faz referência a artistas que muito aprenderam e forjaram um pensamento em performance também a partir de outras culturas:

> Há muitos outros exemplos de esquecimentos semelhantes, acompanhados de novas "descobertas" que, novamente, reencenam as omissões de laços entre práticas ocidentais e não ocidentais: Artaud, inspirado pelos Taraumara; a dependência de Brecht de formas não ocidentais como base para sua estética revolucionária; o interesse de Grotowski pelos Huichol, para ficar apenas nos casos mais óbvios. poucos teóricos e profissionais - com notáveis exceções - pensam com seriedade sobre a construção mútua do ocidental/não ocidental nas Américas. (Taylor, 2015, p. 37).

Tendo como base o exposto, continuo a intuir que são modos de operações distintos e que talvez seja bom fazer apontar diferenças, não para fins de juízo de valor, mas para não separar nem igualar com apagamentos, mas melhor compor com tais diferenças, cada qual com os agenciamentos que lhe fazem mais potentes.

Talvez, esses deslocamentos de territórios, engendrados por artistas ocidentais, no início do século 20, na década de 60/70 e hoje, por variados motivos e modos, também tenham sido contaminados pela ordem da performance. "Impulsionados por um tédio burguês, [...] o contínuo deambular em grupo pelas zonas marginais de Paris tornou-se uma das atividades mais praticadas pelos surrealistas a fim de sondar aquela parte inconsciente da cidade que escapava das transformações burguesas" (Careri, 2013, p. 80). Como já dito, ordem esta, que se sutura por uma lógica da *collage,* técnica herdada das vanguardas surrealismo e dadaísmo. Onde, por experimentação da criação, gestos, coisas, movimentos, corpos e objetos são recortados de um determinado território e colados em outro, por vezes de forma inconsciente, causando certo estranhamento, a produzir novas configurações.

3.4 CAVA: território e espaço

Foi com consciência destas questões e histórias de pensamento acerca da escultura, dança e performance que me propus uma residência dentro de uma cava de mineração a céu aberto. Apesar de aparentemente ser um local sem ninguém, ermo, território abandonado, há um território bem fundado neste local e é com ele que estou compondo e jogando a provocar novos espaços. Como descrito no início deste texto, Deleuze diz que em toda composição há linhas duras, flexíveis e de fuga. Ele também fala que para uma composição se forjar enquanto território se fazem predominantes as linhas duras.

É preciso negociar com pessoas de empresas mineradoras que fazem parte deste território. Ora gestores em seus escritórios, ora operários de dentro da cava, vigias, seguranças. E assim vou conseguindo adentrar este território, observando as relações corriqueiras, de poder, macro e micropolíticas e abrindo novas situações, novos espaços. Quando a dança se arrisca na vida, em territórios já fundados para além do campo da arte, é preciso dançar com os elementos que ali estão.

Imagem 27



Nova Lima, 22 de novembro de 2022

Carta de Anuência

Eu, Fernanda Martins Guabiroba, RG 13867945, gerente de Fechamento e Minas Paralisadas na empresa de mineração Anglogold Ashanti, declaro anuência e cessão de espaço das Cavas de mineração a céu aberto pertencentes à mineradora na região metropolitana de Belo Horizonte, MG, para as ações do projeto "Residir a Cava: Programas para Minas", proposto e aprovado no Fundo Municipal de Cultura de Belo Horizonte e que tem como proponente Morgana Fonseca de Alvarenga Mafra Ferreira.

As ações se darão de acordo, e apenas se, com as regras de ocupação e segurança da empresa, conforme a disponibilidade da agenda do espaço e time necessário.

Sem mais para o momento, coloca-se à disposição para quaisquer esclarecimentos que se fizerem necessários.

Atenciosamente,

Fernanda Martins Guabiroba

Assinado de forma digital por Fernanda Martins Guabiroba
Dados: 2022.11.22 08:00:53 -03'00'

Fernanda Martins Guabiroba

Gerente de Minas Paralisadas e Fechamento de Mina

AngloGold Ashanti Córrego do Sitio Mineração S.A

GMA_2022

Fonte: Email da autora

Ou ainda, quando a dança já nasce deste território fundado que não o da arte, é preciso dançar com os elementos que ali estão. Negociar com este território de mineração não é novidade para mim que já nasci dentro dele. Isto significa que, para conseguir me forjar enquanto artista, com outras maneiras de se estar em composição no mundo, precisei lidar, dançar, negociar com linhas de composição deste território minerário. Tenho parentes bem próximos que foram operários da empresa Vale em Itabira, minha cidade natal. Há uma linha de composição operária que é de execução, que opera na ordem de "o trabalho dignifica o homem" e "arte é coisa de vagabundo". Devo arriscar a dizer que esta linha dura atua em grande parte do território minerário de minha cidade natal, tensionada com outra linha, "vagabunda", que vem do fato do poeta Carlos Drummond de Andrade ter nascido lá e constituir um imaginário forte no local - linha de fuga? Ou flexíveis?

Gosto das linhas vagabundas, elas são maleáveis, curvas, dobradas e dançantes, por vezes voam. Mas para conseguir vagabundear a linha, precisei negociar uma vida inteira com a linha reta e dura, de botas pesadas e operária, do território minerário em que nasci.

Continuo negociando com minhas dobras e espirais. É assim que venho conseguindo residir e deambular na mina de cava a céu aberto, locais geralmente vigiados e controlados por empresas mineradoras, sobretudo depois das barragens de rejeito rompidas de Mariana e Brumadinho. No fundo, apesar do argumento de segurança, o controle por parte das empresas se dá, não por uma preocupação com a segurança de quem tenta o acesso, já que estas barragens não estão exatamente nas cavas, mas nos trajetos de nossos deslocamentos e moradias. Qualquer um está sujeito a uma barragem rompida, basta observar as recentes sinalizações com placas de rotas de fuga por toda Minas Gerais.

Para residir e deambular em alguma cava de mineração a céu aberto, comecei negociando com uma amiga de infância que, na época, trabalhava na empresa Vale, o que é muito comum para a maioria das pessoas que nascem em Itabira, grande parte dos meus colegas de escola foram trabalhar na Vale ou em empresas envolvidas com esta. Mas em período de pandemia da covid-19, esta negociação não foi para frente. Passada a pandemia, em outra circunstância, retomei as negociações por outra via. Uma colega de aulas de dança, engenheira, trabalhava em uma mineradora e me colocou em contato com pessoas de outras mineradoras. Escrevi uma carta/email a cada uma delas, dando ênfase ao caráter estético-formal do projeto, destacando que um local com esta estética do "brilho", meio purpurina, que o pó de minério tem, seria muito importante para nosso trabalho.

A primeira empresa me deu um grande não de imediato, alegando que o projeto "queimaria" o filme da empresa. A segunda, devo dizer que aceitou a proposta de residência na

cava tão fácil que fiquei desconfiada, ainda estou. Ainda estamos em negociação, mas fato é que esta mineradora me deu a carta de anuência que eu precisava para o projeto de "Residir a cava: programas para minas". Este, aprovado pelo Fundo Municipal, ainda não está em execução.

No entanto, pela circunstância de outro edital municipal da dança em Belo Horizonte, intitulado "Corpo território", realizei em 2023, junto ao Luiz Naveda[55] e Tuca Pinheiro[56], deambulações em outra cava de mineração a céu aberto, a Mina Corumi, na região do Taquaril, atrás da Serra do Curral - cartão postal de Belo Horizonte. Lá, as negociações foram diferentes. Fui ao local, na portaria principal, conversei com um trabalhador da mina, disse que era artista e estava estudando pigmentos e cores. Ele disse não poder me deixar entrar por aquela portaria, que haviam câmeras, mas discretamente, me indicou uma outra via de entrada não oficial, sem portaria e sem câmeras. Assim, comecei a frequentar esta cava e a desenvolver as performances em dança que compartilho no fragmento "Cava: Pedras que brilham, chãos em movimento".

Em uma das idas, em que eu estava com a bailarina Lívia Espírito Santo, fomos abordadas de maneira intimidadora por dois homens da mineradora. Não ficou claro quais eram suas funções no local, mas alegaram estarem ali por nossa segurança, vieram certeiros de carro até nós. Neste momento, ficou claro a camada de ser uma artista mulher neste território e lugar ermo, onde até então, em sua dimensão local, só encontrei homens, mas não recuei, não demonstrei medo e nem sinais de "estar fazendo algo errado". Conversei, disse que trabalhava com pintura e que estava interessada nos pigmentos, nas diversas cores do local, assim pudemos continuar na mina. Segundo os funcionários, eles gostavam de pintura, conversamos sobre a diversidade de cores das terras dali, disseram que poderíamos ficar tranquilas, que eles fariam nossa segurança de longe, já que o local é ermo e perigoso. Se por um lado, neste território minerário há uma linha de pensamento de que "arte é coisa de vagabundo", há outra da "ludicidade e beleza".

---

[55] Luiz Naveda é bacharel em Música (UEMG, 1999), mestre em Performance Musical (UFMG, 2002), doutor e pós-doutor em Ciências da Arte pela Universidade de Gent (2011). Como pesquisador tem se dedicado à investigação do movimento musical e coreográfico, performance e computação musical, arte computacional e design de estruturas de papel. Possui dezenas de publicações e trabalhos premiados em áreas diversas. Tem atuado profissionalmente como artista independente e desenvolvedor de aplicações musicais e multimídia interativa (mais informações em http://naveda.info). Ocupa o cargo de professor de Musicologia da Universidade do Estado de Minas onde atua em programas de graduação e pós-graduação e coorderna diversos projetos.É coordenador do programa de pós-graduação em Artes da UEMG. Disponível em: https://corpuslab.info/naveda/ Acesso em: 18 mai. 2014

[56]Tuca Pinheiro é bailarino, diretor coreográfico, criador, professor e pesquisador em dança contemporânea. Vem desenvolvendo seus estudos, parcerias, e criações coreográficas, junto a profissionais brasileiros e estrangeiros com o foco voltado à pesquisa teórico/prática da dramaturgia de dança, na criação e na composição coreográfica e buscando ainda novos dispositivos que atuem e auxiliem o bailarino intérprete/criador nos processos de criação. Disponível em: https://spcd.com.br/verbete/tuca-pinheiro/ Acesso em: 18 mai. 2024.

Cava de mineração a céu aberto - Local ambíguo e de múltiplas camadas potentes de experiências e sentidos. Lugar emblemático de um drama social presente em quase toda América Latina num processo de colonização exploratória, como bem nos elucida Horácio Machado Aráoz, em seu livro "Mineração, genealogia do desastre: O extrativismo na América Latina como origem da modernidade" ao contar desta história em comum, que ainda persiste, e suas relações com o capitalismo:

> A mineração na América Latina, sua história, seus avatares, foram desde cedo definidos pela metáfora das veias abertas, seus impactos bem podem figurar como a passagem de um furacão; um furacão chamado "progresso". A noção ilustrada, moderna, científica, positiva de progresso, convertido em religião - religião colonial - , é o que ainda a essa altura, no século 21, permite vislumbrar, mais que as razões, as emoções que mobilizam essa dinâmica sacrificial da mineração transnacional, propriamente colonial. A fé na promessa do desenvolvimento infinito. A cobiça que se faz passar por prosperidade, o bem-estar que se confunde com consumo, a mera mercantilização do desenvolvimento. Em todo caso, falamos de uma prosperidade que nasce e se alimenta do horror. Progresso é devastação. O brilho do ouro mostra de maneira ofuscante a sangrenta fórmula da "civilização", dessa civilização doente. Cega todos os órgãos sensoriais vitais e cria corpos insensíveis, acostumados à violência - esta, sim, potencialmente infinita. (Araoz, 2020, p. 20).

O cientista político escreve sobre a maneira como essas "forças de modernização/colonização afetam as dimensões mais profundas da autonomia política com expropriação da capacidade de decisão e disposição dos próprios territórios/corpos" (Araoz, 2020, p. 30) enfatizando que:

> [...] não há soberania política. [...] não se trata de grupos com poder próprio, mas que operam como mandantes e vigários de poderes alheios: são ventríloquos da voz de autoridade, que vem de cima e de fora. [...] ainda que haja eleições, deixa de haver democracia. [...] o empobrecimento de uma população ou um território transformado em enclave mineiro implica justamente que os direitos - a vida como um todo - ficam subordinados aos requerimentos e às disposições do poder corporativo global. (Araoz, 2020, p. 30).

Em seguida, discorre sobre (...) como esse tipo histórico de exploração das "riquezas" minerais da Terra, nascido do empreendimento da invasão e da conquista colonial do "Novo Mundo" , desencadeou e motorizou toda uma série de grandes deslocamentos geológicos e antropológicos (...) (Araoz, 2020, p. 31) e atenta que isto desembocou na atual crise ecológico-civilizatória. (Araoz, 2020, p. 31).

Ruínas e processos.

É possível criar algo desta ruína?
Cava.

Território e espaços em devir.

Seu formato lembra um teatro de arena, mas numa proporção absurda - “Torção desmedida do espaço” (Wisnik, 2018). Um teatro lapidado das entranhas da terra. Monumento negativado.

Turner, em seu livro “Do ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar”, ao falar do teatro na pré-história", evoca a Caverna como um dos primeiros locais de cena.

“Caverna” também possui uma etimologia em comum com “Cava”. ‘“De caverna", que veio do Latim CAVUS, “vazio, com material retirado”’[57]. Então, sobre a forma da “Cava”, que nos remete a um teatro de arena. Este lugar potente de experiência e sentidos comporta ao mesmo tempo a camada de seu espaço objetivo, formas e territórios fundados e os espaços que se abrem a partir do movimento.

> Arquétipo do útero materno, a caverna figura dos mitos de origem, de renascimento e de iniciação de inúmeros povos. [...] Entendemos por caverna um lugar subterrâneo ou rupestre, de teto abobadado, mais ou menos afundado na terra ou na montanha e mais ou menos escuro; [...] Nas tradições do Extremo Oriente, além de certas interpretações de interesse secundário, a caverna é o símbolo do mundo, o lugar do nascimento e da iniciação, a imagem do centro e do coração. [...] A caverna simboliza a exploração do eu interior, e, mais particularmente, do eu primitivo, recalcado nas profundezas do inconsciente. [...] A caverna também é considerada como um gigantesco receptáculo de energia, mas de uma energia telúrica e de modo algum celeste. Por isso ela sempre desempenhou (e ainda desempenha) um papel nas operações mágicas. (Chevalier, 1982, p. 213-214-215).

Não por um tédio burguês, talvez pela contingência de se nascer neste buraco, estou residindo e deambulando nele, a cava - lugar de homens, de trabalho de operários; escultura por subtração; teatro de arena; entranhas; buceta; útero; vazio e excedentes; inconsciente; monumento em negativo; interior e exterior; rochas e meteoritos; poeira que brilha; terra e cosmos.

Por isto, o presente Fragmento “Performance: uma cartografia do si-mundo”, com explanações acerca da escultura, performance e dança, em suas relações com território e espaço,

[57]Disponível em: https://origemdapalavra.com.br/artigo/cavernas/ Acesso em: 08 abr. 2024.

contaminando-se. No fundo, trata-se de um estudo de composição na arte e na vida - Encontro entre matérias diversas e seus modos de lidar com o tempo - a Gravidade, esta dobra entre espaço-tempo, na qual minucio no Fragmento “Gravitações”.

4. FRAGMENTO CAVA: PEDRAS QUE BRILHAM, CHÃOS EM MOVIMENTO

“tudo o que não invento, é falso”

(Barros, 2003, p. 2).

4.1 Uma corporeidade dobrada para o chão

Costumava ter uma corporeidade voltada pro chão. Para não tropeçar demais? É muito fragmento. Drummond também andava olhando pro chão. Muita gente de Itabira anda assim. Eu ando e, se deixar, danço assim também. Influências geográficas. Paola Berenstein (2001) fala disso no seu livro "A Estética da ginga", em como os morros de chãos irregulares influenciaram na corporeidade dos sambistas. No caso, outro contexto. Corporeidades e chãos estão em estreita relação. Tal como sinaliza Nóbrega, corporeidade é esta coisa, jeito de corpo, comunicação entre corpo e alma. (Nóbrega, 2010, p. 19) Ou ainda, "(...) unidade que engloba a pluralidade de formas ou de existências.(...) autopoiética permanente." (Nóbrega, 2010, p.20)

> No sentido encontrado em dicionários da língua portuguesa, corporeidade - sinônimo de corporalidade - designa tudo o que é relativo ao corpóreo. O corpóreo, por sua vez, refere-se a existência física, material, palpável, antônimo de espiritual. Já o espírito é considerado como o princípio animador ou vital que dá vida aos organismos, sopro vital ou alma. Desse modo, o espiritual designa o incorpóreo, o místico, a vida espiritual. (Nóbrega, p.18, 2010)

Mas não uma relação hierárquica de espírito em relação ao corpo, como há em um pensamento cristão, que formou muito de nossa cultura ocidental e chega muitas vezes à condenação do corpo. Corpo e espírito aqui se colocam apenas como dimensões diferentes de um sujeito que se expressa na corporeidade. (Nóbrega, 2010, p.21).

Sobre esta dimensão espiritual, há alguns pensamentos que tecem uma relação entre espiritual, virtual e velocidades. Num sentido de que o espiritual é uma dimensão virtual, e na virtualidade, não há os limites e peso da matéria, nem atrito. Assim, provocando uma maior velocidade.

Sobre isto, num imaginário do ocidente, Sant'Anna fala:

> Muito do imaginário ocidental associa o espírito à capacidade de passar por todos os lugares sem tropeço, atravessar qualquer porta ou pensamento, vencendo, livre de choques ou dificuldades, os limites do tempo. Enquanto o corpo permanece ligado à terra, dependente dela, preso ao peso, às cores e às necessidades materiais, o espírito é imaterial, transparente. A antiga paixão por essa figura etérea nem sempre, contudo, esperou consagra-la com o martírio e a morte do corpo. Em sociedades devotadas a laicizar a vida e a reconhecer a importância do corpo, uma parte daquela antiga paixão pela alma foi transmutada na busca por um corpo transparente, imaterial, eterno, capaz de se movimentar por muitos espaços e ultrapassar todas as fronteiras. (Sant'anna, 2001, p. 19 e 24)

O antropólogo David Le Breton, em seu livro "Adeus ao corpo" também coloca o corpo moderno em perspectiva e conta dessa formação ocidental cristã e sua valoração da dimensão espiritual, transparente, virtual, veloz e eterna, em detrimento da matéria e do corpo, perecíveis, mais lentas e opacas. Ele tece uma relação desse pensamento cristão com o desenvolvimento da tecnociência, no fundo, com os mesmos valores, que diz de um desejo de eternidade, a fim de superar a morte, superando o tempo (Le Breton, 2013, p.19). Esse fundamento cristão de valoração do espírito e sua velocidade, encontra solo fértil no início do processo de modernização ocidental e do desenvolvimento do capitalismo em sua primeira fase industrial, com o advento das máquinas e inauguração de outras velocidades. Causando um torpor pelo movimento veloz em diversos campos do conhecimento, Sant'Anna evidencia isso nas artes plásticas[58], sobretudo com a vanguarda futurista. Ela diz:

> Se em 1909 o manifesto lançado por Filippo Tommaso Marinetti acentuaria a necessidade de acelerar o movimento dos corpos, antes dele, Etienne Jules Marey já havia realizado experiências nas quais o principal a ser visualizado era o movimento, e não o corpo. Estas experiências favoreceram sobremaneira o trabalho dos fotógrafos de sensibilidade futurista em substituir a duração pelo instantâneo, a clareza de imagens pelo flow, a materialidade dos corpos por sua desmaterialização. (Sant'anna, 2001, p.15)

Mas também conta de, em meio as velocidades, a florescência da *duração* como outra lógica do tempo. Ela discorre:

> Em meados do século XIX, a palavra velocidade aparece nas competições esportivas e a percepção inaugurada por ela emerge na pintura, com Turner; mais tarde, a velocidade inspira Monet, enquanto o advento da fotografia introduz o instante da arte. A invenção da cronofotografia e a paixão dos impressionistas pelas vibrações da luz foram solidárias à cinematização da percepção desenvolvida durante a procura de formas que, de certo modo, expressavam a busca de um tempo dinâmico e aberto. Bergson inspirava artistas inquietos em compreender a duração e a transformação do devir em fluxo histórico, colocando o corpo no centro das ações humanas. (Sant'anna, 2001, p.14-15)

Sobre a duração, a autora destaca que ela não é da lógica sequencial do cronos, quando esta é lida por esta lógica do tempo cronos, dizem dela como um tempo lento, de suspensão. "Se a velocidade dota a natureza e as coisas de uma mobilidade inusitada, a lentidão realça a força de sua presença, tornando incontornáveis as singularidades da paisagem." (Sant'anna, 2001, p. 17) Não há uma preocupação de fundo em se matar o tempo e nem ser morto pelo tempo, mas um acolhimento deste, habitando a espessura dos momentos, e com isto, dando

[58] Sobre este campo com o nome "Artes plásticas", com o decorrer da história, após a Revolução industrial, passou a ser mais comumente chamado de "Artes Visuais", à medida que o campo foi se virtualizando com as distâncias do olhar e perdendo, em algum grau, a dimensão material

peso e forma às manifestações do tempo, dilatando-o. Sant'Anna comenta que "(...) seria igualmente irreal uma escolha da lentidão que não se dispusesse a acolher a espessura do tempo, o peso de sua presença, a riqueza ofertada pela variação de seus ritmos." (Sant'anna, 2001, p. 18) No entanto, arrisco a dizer que esta lógica da duração não teve muitos ecos na cultura ocidental, se comparado à lógica cronos, sequencial das velocidades.

Todavia, e se em meio a um mundo regido pelas velocidades e virtualizações, se tem uma corporeidade voltada para o chão? O que essa corporeidade percebe? Quais materialidades são estas? Como elas são? Que chão é este que compõe minha corporeidade? E suas temporalidades?

4.2 Chãos que pesam e movem

Explodido, revirado, árido e brilhante. Poderia ter sido alimento de planta, mas virou alimento de outra coisa. Irregular, incerto. Nada seguro. É perigoso e pode machucar. Fragmentado e pesado, uma parte se confunde com o ar, entra nos pulmões, dificulta a respiração. Solo. Dissipado pelo mundo. Longe de ser o chão ideal para se dançar, muitos dizem. Para dançar se quer um chão liso e seguro. Maria Alice Poppe, traz o assunto em sua tese de doutorado, colocando em diálogo alguns autores que relacionam bailarino e topógrafo. Ela cita Paul Valéry, que diz que para a dança acontecer sem tropeços e interrupções, é preciso que o chão seja liso, terraplanado e recalcado. (Poppe, 2018, p.37)

Um chão de linóleo. Segundo André Lepecki, isso se dá de modo a corroborar com as velocidades de uma ontologia moderna do movimento. Sobre isto, Poppe também relembra ao citar Kellokumpu, que o linóleo, piso liso, emborrachado, industrial, apaga as características da superfície que está abaixo dele, trazendo uma homogeinização. Oferecendo assim, uma sensação de segurança, como um pouco ideal para o trabalho de dança, com uma topografia aparentemente neutra e atemporal. (Poppe, 2018, p. 36, 37)

Nessa mesma perspectiva, Lepecki apresenta-nos o seguinte questionamento: "Que chão é esse sobre o qual o sujeito cinético se movimenta aparentemente tão sem esforço, sempre tão energizado e livre de tropeços? " (Lepecki, 2017, p.43), se referindo a um chão histórico associado ao chão liso, fictício do linóleo, e colonizador, segundo o autor. Chão colonizador por se dar em cima de outros chãos e tamponá-los. "(...) a modernidade sempre imagina a sua topografia abstraindo o fato de que seu assentamento se deu numa terra previamente ocupada por outros corpos humanos e outras formas de vida, habitada por outras dinâmicas, gestos, passos e temporalidades" (Lepecki, 2017, p.43). Ele ainda diz,

> A fantasia do sujeito cinético moderno é que a encenação da modernidade como movimento acontece na inocência. O espetáculo cinético da modernidade apaga da imagem do movimento todas as catástrofes ecológicas, tragédias pessoais e fraturas coletivas provocadas pela pilhagem colonial de recursos naturais, corpos e subjetividades que sustentam a realidade "mais real" da modernidade no seu lugar: o seu ser cinético. (Lepecki, 2017, p.43)

Essa ontologia moderna tampona esse chão explodido, revirado, fragmentado, escavado, cuja carne sustentou a construção da própria modernidade com o seu discurso estrutural de bases seguras. Sobre isso, Maria Alice Poppe, recorda Thereza Rocha, que diz:

> A ideia de um chão firme a sustentar os nossos passos, conformando as bases seguras sobre as quais se assenta estavelmente o edifício do futuro, não para de produzir e reproduzir a ideologia, pelo chão, literalmente sustentada. Para trazermos esta ideologia à vista, basta observar a própria construção desta frase cuja lógica não se põe senão e propositadamente por uma sequência de termos repetitivos que, isolados do restante, por si, permitiriam a leitura de uma frase outra na qual a tautologia torna-se mais explícita: "Chão firme a sustentar bases seguras assenta estavelmente". (…). …é importante questionar, digamos, até o talo, a pregnância da palavra "chão", ou mais certeiramente, da palavra "base", metaforizando tantos aspectos no uso corrente da linguagem, também e sobretudo, em dança. (Rocha, 2014, p.34 apud Poppe, 2018, p.3)

Talvez seja necessário questionar como é este chão, e assim, questionar essa suposta base segura, essa suposta estabilidade, que no caso do linóleo, com o menor atrito possível, acaba por sustentar velocidades.

No livro *Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*, a autora Denise Bernuzzi de Sant'Anna, numa perspectiva social, discute a velocidade dos corpos até a virtualização, da modernidade ao contemporâneo, respectivamente, como fenômeno observado em diversas esferas sociais, na ciência, na arte, na filosofia. O que se constrói de pensamento ao se discutir a velocidade rumo a virtualidade, na verdade é uma perda de sinestesia e cinestesia, perda de percepção no mundo ligadas aos sentidos e ao movimento. Apraxia. Na apraxia está, de alguma maneira, envolvida a incapacidade de perceber a textura do mundo. É como se algo nos atrapalhasse corporalmente de sentir (sensações) ou perceber (percepções). Perda do chão, e da percepção das temporalidades inerentes à matéria. O antropólogo Tim Ingold também sublinha essa velocidade e perda dos sentidos ao falar de um tipo de *modus operandi* do transporte, que pula de um ponto ao outro perdendo o caminho. Temos aqui uma perda dos rastros resultantes de atritos entre matérias e com isso uma perda de história. Há diferentes maneiras de se ganhar velocidades e perder os chãos, os tempos, os rastros e as histórias depois da modernidade.

No que se refere à velocidade e lentidão, tomo estes diferentes tempos como possibilidades tonais, uma re-existência, enquanto tempos diversos das diferentes matérias que já existem. Quando escolho a velocidade, não se trata de uma escolha inconsciente desta, submersa numa ontologia moderna rumo ao virtual. Portanto há de se atentar para uma relação não dicotômica entre velocidade e lentidão, uma vez que o que se evidencia aqui é uma pluralidade de temporalidades. Tendo como base o exposto, Sant'Anna alerta de suas consequências de tomá-las somente como opostos:

> Quando a histórica conquista da velocidade cria novas lentidões como se estas fossem somente seus opostos, todo o peso material tende a ser percebido como mero obstáculo a ser ultrapassado, aniquilado. O peso do corpo é um deles. Sócrates já havia sido porta-voz de um antigo sonho: escapar da resistência da matéria, pois "o corpo nos causa mil dificuldades". Ver-se livre do peso do corpo e de seus imponderáveis, na expectativa de atingir o céu e se transformar em éter, espírito, escapando assim da ríspida passagem do tempo: antiga ambição de durar eternamente. (Sant'anna, 2001, p. 19- 20.)

Como já delineado, esta perspectiva dicotômica de peso versus leveza, lentidão versus velocidade, é antiga, mas ganha tônica com a Revolução industrial. Não por acaso, período em que o balé ganha força, com todo seu trabalho visual de um imaginário de corpo veloz e etéreo, sem atrito. O historiador da dança Garaudy evidencia esta relação:

> O século XIX, o século da Revolução Industrial, é a idade de ouro do balé como arte de evasão da realidade. (...) A nova exigência de fugir de um mundo que se tornava sórdido pela especulação financeira, pelo capitalismo industrial e pelo comércio, e onde cada burguês, como disse Balzac, "tem uma moeda de cem réis escondida no fundo da consciência", traduziu-se no simbolismo pueril de uma dança onde a preocupação essencial parecia ser a negação da terra e da gravidade. (...) a bailarina aérea, imponderável, que mal toca o solo, que é arrebatada dele como uma acrobata e, que, afinal voa, era, evidentemente, a imagem do espiritual. (Garaudy, 1980, p.36).

Em um mundo que lidava com o peso das máquinas a fim de um ilusionismo das velocidades, produzindo lógicas mais velozes, modificando a percepção do tempo em sua preponderância, a transformar tempo em dinheiro, imerso e saído desta paisagem estava o balé com todo o seu ideal de etéreo.

Posteriormente, num período que se convencionou chamar de "pós-moderno", mas que na prática da dança se inicia com a dança moderna, percebe-se neste campo da dança, trabalhos com chãos, como queda, passagens, rolamentos, mas em sua maioria em chãos lisos e protegidos, de madeira, ou linóleo. Por vezes, já nas décadas de 60 e 70, um ou outro chão

arriscado, da vida, com atritos não tamponados. Então indago-me, e no contemporâneo de agora? Não estamos mais voando com ideais, também não estamos mais no solo? Nem de passagem? Estamos caindo sem chão? Como são estes chãos que antes o linóleo cobria? Por que tanta virtualidade?

A descoberta de que este chão não era o chão liso, ideal e inteiro que sustentava bases firmes, seguras e estáveis, por vezes, leva a uma ideia de uma suposta falta de solo ou materialidade. Esse discurso aparece em falas de outros campos, nas artes visuais como "a desmaterialização da obra de arte", no mercado financeiro como "a terceira fase do capital", no design como "design de experiências", e por aí vai, a lista das supostas faltas de solos é enorme.

A entrega radical à gravidade, ou seja, a queda livre sem chão é a morte, tal como pudemos ver no trabalho do Bas Jan Ader, tratado no fragmento GRAVITAÇÕES. Contudo, poderíamos afirmar que o que se perdeu foram alguns chãos específicos.

Sobre isso, Poppe, relembra-nos o trabalho de Simo Kellokumpu em que o artista arrasta um linóleo pela paisagem.

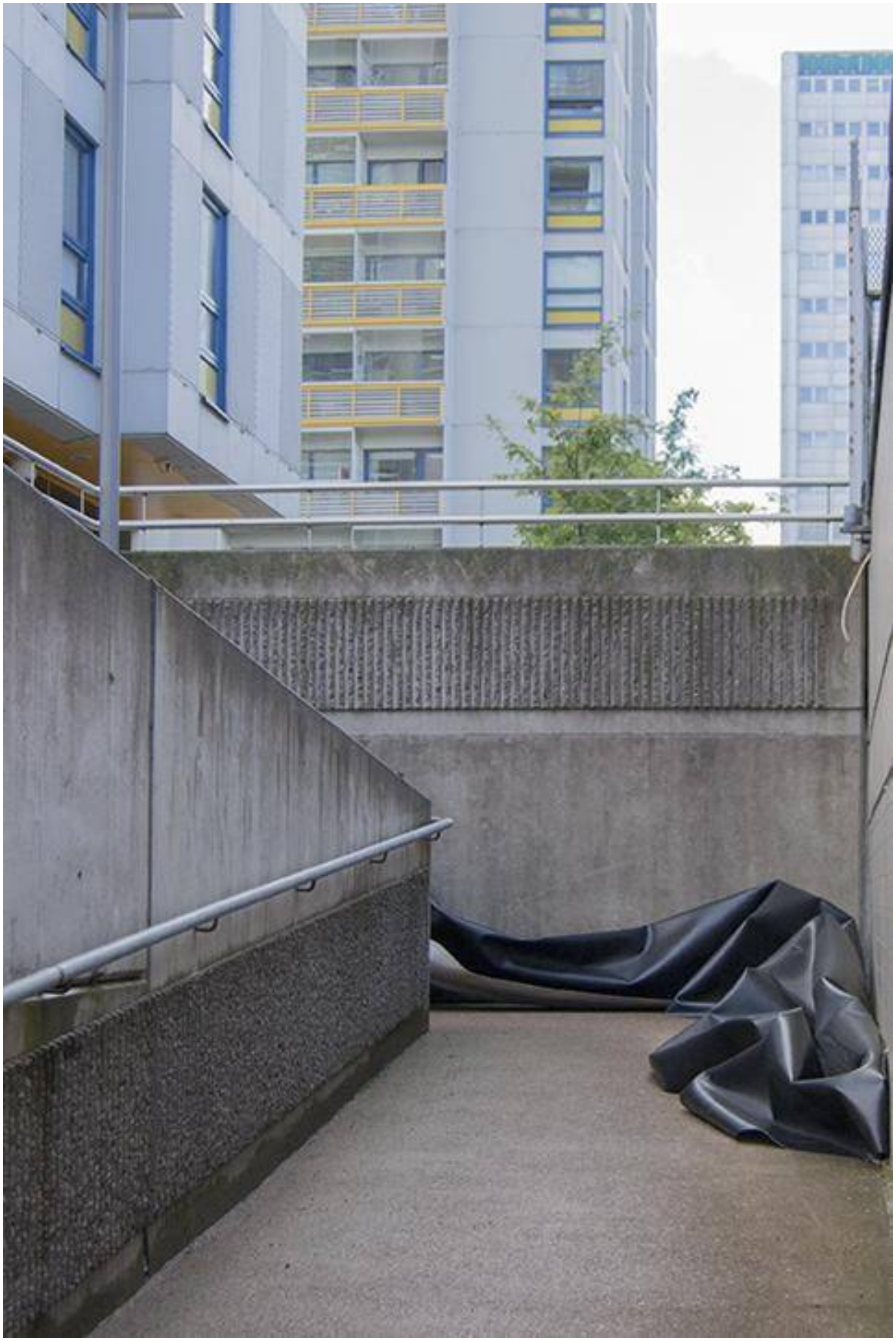
Imagens 28 a 32 - Simo Kellokumpu.



Fonte: https://simokellokumpu.org/2016/03/12/dancemat.









Com relação a este trabalho, Poppe, que o assistiu presencialmente, destaca que:

> Em seu trabalho, Simo Kellokumpu provoca a suspensão de um chão/solo fértil, potente e receptivo à dança, corrompendo a imagem de uma superfície adequada e a serviço da própria dança. Foi possivelmente por isso que seu trabalho tanto me mobilizou, trazendo à tona o modo como a lida com o chão pode ou não interpelar o pensamento da dança, com a dança e sobre a dança. Nele, o piso treme, se avoluma, se cristaliza, se move e se revela simultaneamente como um chão-escultura, chão-instalação, chão-coreografia, chão-vivo, chão-corpo. O pisoescultura agora movente e movido convoca à dança outros movimentos que não os passos da dança propriamente dita. (Poppe, 2018, p. 38).

Aqui, Simo Kellokumou dobra o linóleo liso da ontologia moderna, criando rugas, espaços entre, cria outra coisa, composições cambiantes, mas com tempos de imagem.

Depois de uma pequena história de um pensamento de chãos, com suas movências, tampados e destampados, corroborado por Paul Valéry, André Lepecki, Simo Kellokumou, Maria Alice Poppe, dentre outros, eu, com uma corporeidade já voltada para o chão, me atento para esta percepção, suas qualidades diversas, sobretudo de chãos explodidos, escavados, revirados, vendidos e dissipados. E penso, se faz urgente inventar chãos. Inventar chãos a partir dos fragmentos que já existem de chãos diversos, que não são inteiros, tampouco seguros. Se faz urgente inventar um chão em comunhão, comum união, ainda que com fragmentos. Como diz Kopenawa, sem chão o céu cai. Ele conta que antigamente haviam grandes xamãs que trabalharam juntos para segurar a abóbada celeste, impedindo a queda. (Kopenawa, 2015, p. 194). E diz que no primeiro tempo o céu já caiu:

> No início, o céu era novo e frágil. A floresta era recém-chegada à existência e tudo nela retornava facilmente ao caos. Moravam nela outras gentes, criadas antes de nós, que desapareceram. Era o primeiro tempo, no qual os ancestrais foram pouco a pouco virando animais de caça. E quando o centro do céu finalmente despencou, vários deles foram arremessados para o mundo subterrâneo. Lá se tornaram os aõpatari, ancestrais vorazes de dentes afiados que devoram todos os restos de doença que os xamãs jogam para eles, embaixo da terra. Continuam morando lá, junto com o ser vendaval, Yariporari, e do ser do caos, Xiwãripo. Vivem ali também na companhia de seres queixadas, vespas e vermes tornados outros. (...) As costas desse céu que caiu no primeiro tempo tornaram-se a floresta em que vivemos, o chão no qual pisamos. Por esse motivo chamamos a floresta wãro patarima mosi, o velho céu, e os xamãs também a chamam hutukara, que é mais um nome desse antigo nível celeste. Depois, um outro céu desceu e se fixou acima da terra, substituindo o que tinha desabado. Foi Omama que fez o projeto, como dizem os brancos. Pensou no melhor modo de torná-lo sólido e introduziu em todo o céu varas de seu metal, que enfiou também na terra, como se fossem raízes. Por isso, este novo céu é mais sólido do que o anterior, e não vai desmanchar com tanta facilidade. Nossos xamãs mais antigos sabem tudo isso. Sempre que o céu começa a tremer e ameaça arrebentar, enviam sem demora seus xapiri para reforçá-lo. Sem isso, o céu já teria desabado de novo há muito tempo! (Kopenawa, 2015, p. 195).

Segundo Kopenawa, uma das coisas que seguram o céu, são os metais escondidos no solo. E alerta dos perigos de desenterrá-los:

> As coisas que os brancos extraem das profundezas da terra com tanta avidez, os minérios e o petróleo, não são alimentos. São coisas maléficas e perigosas, impregnadas de tosses e febres, que só Omama conhecia. Ele porém, decidiu, no começo, escondê-las sob o chão da floresta para que não nos deixassem doentes. Quis que ninguém pudesse tirá-las da terra, para nos proteger. Por isso devem ser mantidas onde eles as deixou enterradas desde sempre. A floresta é a carne e a pele de nossa terra, que é o dorso do antigo céu Hutukara caído no primeiro tempo. O metal que Omama ocultou nela é seu esqueleto, que ela envolve de frescor úmido. São essas as palavras dos nossos espíritos, que os brancos desconhecem. Eles já possuem mercadorias mais do que o suficiente. Apesar disso, continuam cavando o solo sem trégua, como tatus-canastra. Não acham que, fazendo isso, serão tão contaminados quanto nós somos. Estão enganados. (Kopenawa, Albert, 2015, p.357)

Ele ainda conta que o que "(...) os brancos chamam de "minério" são as lascas do ceú, da lua, do sol e das estrelas que caíram no primeiro tempo. Por isso nossos antigos sempre nomearam o metal brilhante *mareaxi* ou *xitikarixi*, que é também o nome das estrelas." (KOPENAWA, ALBERT, 2015, p.357) E diz que este metal debaixo da terra "(...) vem do antigo céu Hutukara que desabou antigamente sobre os nossos ancestrais." (Kopenawa, Albert, 2015, p.357). E continua:

> Penso que na verdade não foi *Omama* que criou esse metal. Encontrou-o no solo e com ele escorou a nova terra que acabara de criar, antes de cobri-la com árvores e espalhar os animais de caça pela floresta. Ao descobri-lo, pensou que os humanos podiam utilizá-lo para abrir suas roças com menos trabalho. Contudo, por precaução, só deixou a nossos ancestrais alguns fragmentos dele depois de torná-los inofensivos. Com eles puderam fabricar machadinhas. Omama ocultou sua parte mais dura e maléfica no frescor da terra, debaixo dos rios. Temia que seu irmão Yoasi fizesse mau uso dele. De modo que deu a nossos ancestrais o metal menos nocivo, mas também o menos resistente. Disse a eles: "Tomem esses poucos pedaços para trabalhar em suas roças e não desejem mais! Guardarei o restante, que é perigoso! Ele agora pertencerá aos espíritos". Esse outro metal, o de Omama, muito pesado e ardente, é o verdadeiro metal. É o mais sólido, mas também o mais temível. Se ele não o tivesse ocultado desse modo, Yoasi, sempre desastrado, logo teria revelado sua existência a todos e desse modo a floresta já teria sido destruída por completo há muito tempo! (Kopenawa, Albert, 2015, p. 358).

Kopenawa sinaliza que esses fragmentos caídos do primeiro céu são muito quentes e que se todos forem descobertos irão incendiar a terra. Que deve-se mantê-los escondidos do sol, sob o frio do solo, "(...) onde as pedras e a areia, como uma tampa de panela, retêm seu vapor maléfico e o impedem de se espalhar. (Kopenawa, Albert, 2015, p.360) Ele conta que quando se faz dançar a imagem desse pai dos minérios, ela se apresenta como uma montanha de ferro subterrânea, com hastes fincadas em todos os lados, como postes e raízes de árvores "(...) para manter a terra no lugar e impedir que a ira dos trovões e dos raios a faça tremer e a desloque.

(...) para que elas não balancem durante as tempestades." (Kopenawa, Albert, 2015, p.360, 361) Ele diz desses metais como um esqueleto que nos dão estrutura, tornando a carne " (...) estável e sólida, como nosso pescoço faz nossa cabeça ficar reta. " (Kopenawa, Albert, 2015, p.360, 361) Ele diz que sem essa estrutura nossa cabeça balançaria e desabaria sob nossos pés. (Kopenawa, Albert, 2015, p.360, 361).

Então, Kopenawa adverte que se os brancos arrancarem os metais das profundezas do chão com seus grandes tratores, o chão ficará mais frágil e cairámos todos para debaixo da terra, onde mora *Xiwãripo*, o ser do caos. (Kopenawa, Albert, 2015, p.361) "(...) escavando tanto, os brancos vão acabar até arrancando as raízes do céu, que também são sustentadas pelo metal de Omama. Então ele vai se romper novamente e seremos aniquilados, até o último." (Kopenawa, Albert, 2015, p.361)

Este escavamento já está em curso, está mais quente e talvez o nosso céu esteja mesmo em queda livre. Precisamos (re)compor chãos. Chão - coisa que o campo da dança vem se atentando, buscando, trabalhando com, tecendo pensamento sobre e com.

> O chão da dança é matéria viva, potente suporte e parceiro incondicional, que fornece impulso vital para que o movimento surja. Empurramos o chão. Apoiamos o corpo no chão. Carimbamos as vértebras no chão. Enraizamos os pés no chão. Projetamos calcâneos e metatarsos ao chão. Deslizamos os pés ou as mãos no chão. Lambemos a planta do pé no chão. Entramos no chão. Pressionamos a bacia contra o chão. Olhamos para o chão. Nos projetamos pelo chão. Percebemos os pés no chão. Pousamos o sacro no chão. Pisamos no chão. Deitamos no chão. Pausa. (Poppe, 2018, p. 48-49).

Uma vez, em conversa com minha co-orientadora, Maria Alice Poppe, ela disse: "Chão é diferente de solo" e, juntas, pensamos sobre isso. O solo é essa coisa da Terra mesmo. Quando um solo é chão? Quando, em última instância, suporta a gravidade e nos ajuda a suportar, se não a nós, a um edifício, objeto, outra pessoa. Chão é apoio. Pode ser o solo, o ar, os próprios órgãos se apoiando, um objeto, um móvel, outra pessoa, etc. Não raramente, quando começo a conversar sobre chãos com pessoas de minha geração do campo da dança, elas se assustam com a palavra chão e de imediato já relativizam. "Mas o chão pode ser qualquer coisa, objeto, pessoas, etc". Sim, o leque se expandiu. Mas uma coisa não me sai da cabeça, factualmente, mesmo quando experimento, danço com chãos diversos. Em última instância, é o solo que é o chão de alguma dessas coisas que está sendo momentaneamente o meu chão. Percebo isso em práticas ligadas ao contato-improvisação e, também, em treinos de "Piso Móvil" do bailarino e

coreógrafo colombiano, Vladimir Rodriguez[59], que participei em meados de 2016 no Arena da Cultura em Belo Horizonte e novamente, recentemente, em 2024, também em Belo Horizonte, junto a Companhia de Dança do Palácio das Artes[60] e dentro do meu projeto "Residir a Cava", no qual Vladimir foi um dos artistas provocadores. Sobre sua proposta, está escrito no site do evento de dança "Traslación", em que ele conduziu uma oficina no ciclo de formação:

> El Sistema de Entrenamiento Piso Móvil toma el suelo como el primer material en contacto con el cuerpo del bailarín . Es allí donde se desarrollará el desplazamiento, la relación de soporte, motor de impulso y engranaje, los deslizamientos, la creación de trayectorias de movimiento y el desarrollo de nuevos mecanismos de coordinación basados en la superficie horizontal. (...) Gracias al sentido del tacto, el piso prepara al bailarín al contacto con un segundo material de menos densidad, mucho más frágil, más móvil y vertical: el cuerpo del otro. El cuerpo del otro nos permite la experimentación de su volumen, de su consistencia, de su transformación al atravesarlo, de la sutileza para expresarle las direcciones que emprendemos en el espacio y en consecuencia, explicar la fuerza de nuestra intención más que aplicar una fuerza real. Esta etapa nos prepara en definitiva, a entrar en contacto con nuestro tercer y último destino: El aire, nuestro último material, enriquece la percepción de la simultaneidad, continuidad y fluidez y nos especializa en la capacidad de ubicación trayectoria y velocidad de las partes de nuestro cuerpo en el espacio (propriocepcion).[61]

A partir de alguns de seus escritos, conversas informais e experiências de corpo em sua prática, percebo que uma das dimensões que o coreógrafo nomeia de *Piso Móvel*, é o ato de incorporar a matéria do solo trabalhado, com toda a sua plasticidade e densidade, em nosso corpo e deslocar essa qualidade para os ares, na vertical, mas com a liberdade de passear pelos planos. Para tanto, há bastante treino horizontal, em contato com o solo em questão, para impregnar das qualidades do mesmo. Ao final desse Fragmento minucio um pouco mais sobre

---

[59] Vladimir Rodriguez é bailarino e coreógrafo Colombiano. Dirige uma companhia em Bogotá que se chama Cortocinesis e também um Centro de dança chamado La Futilería. Para maiores informações ver o site: https://www.cortocinesis.com/ Acesso em: 26/10/24.

[60] Não sou bailarina da Companhia, mas frequentemente participo de aulas que me interesso e são ofertadas para a Companhia.

[61] O Sistema de treinamento Piso Móvel toma o solo como o primeiro material em contato com o corpo do bailarino. É ali onde desenvolve o deslocamento, a relação de suporte, motor de impulso e engrenagem, os deslizamentos, a criação de trajetórias de movimento e o desenvolvimento de novos mecanismos de coordenação embasados na superfície horizontal. (...) Graças ao sentido do tato, o piso prepara o bailarino ao contato com um segundo material de menos densidade, muito mais frágil, mas móvel e vertical: O corpo do outro. O corpo do outro nos permite a experimentação de seu volume, de sua consistência, de sua transformação ao atravessá-lo, da sutileza para expressar as direções que empreendemos no espaço e em consequência, explicar a força de nossa intenção mais que aplicar uma força real. Esta etapa nos prepara em definitivo, a entrar em contato com o nosso terceiro e último destino: O ar, nosso último material, enriquece a percepção da simultaneidade, continuidade e fluidez, e nos especializa na capacidade de localização, trajetória e velocidade das partes de nosso corpo no espaço (propriocepção). Tradução livre de minha autoria. Versão original disponível em: https://www.festivaltraslacion.com/piso-movil-vladimir-rodriguez-danza-contemporanea Acesso em: 20/06/2024.

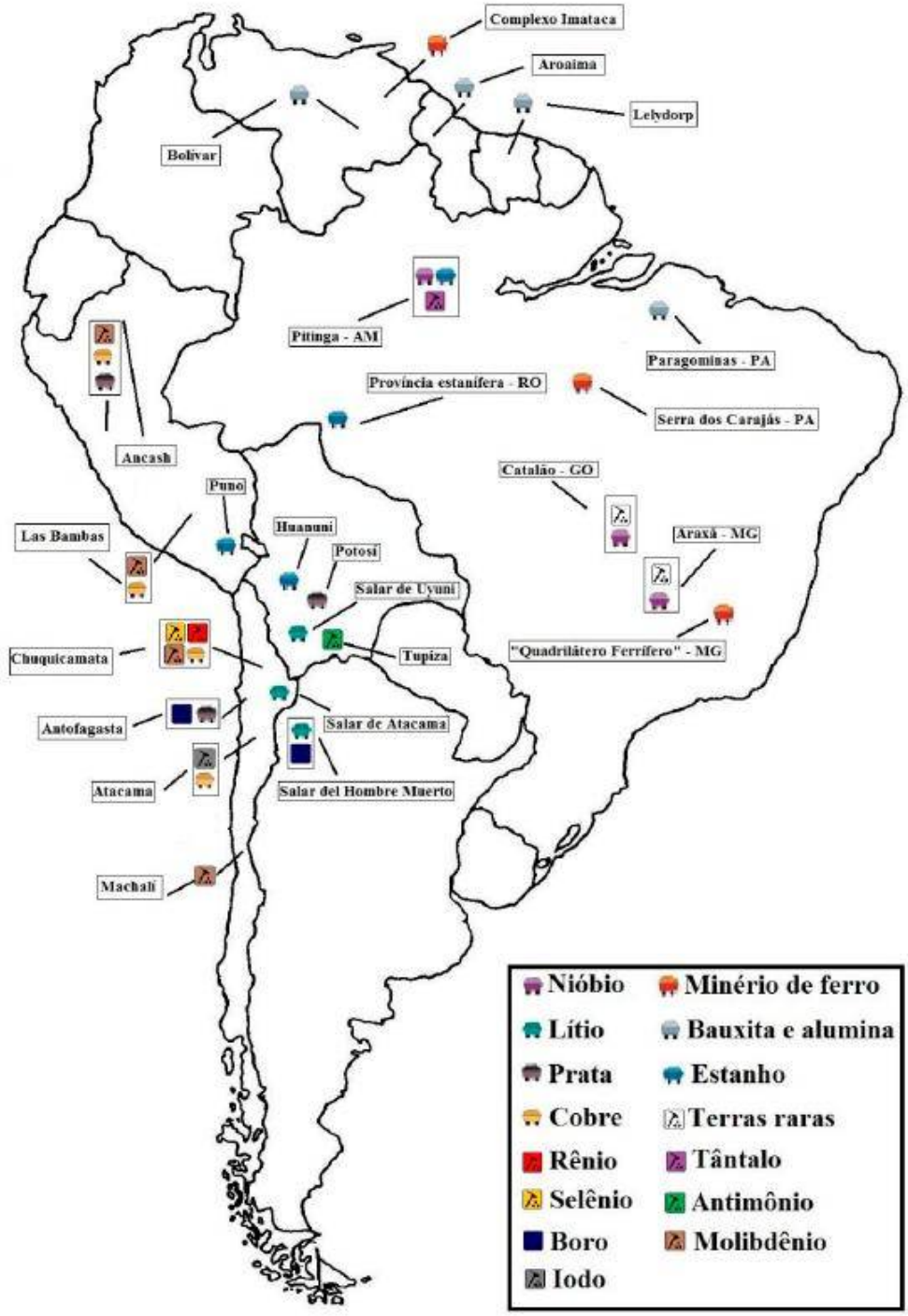
esses treinos no solo e suas reverberações, assim como a experiência do mesmo no contexto do solo da cava. Agora, continuando sobre os solos, para sermos apoio, chão de alguém, é necessário que estejamos bem apoiados em algum outro chão, em última instância o chão é sempre o solo, devido a gravidade[62]. Limites físicos, sim, toda matéria lida com a dimensão de limites, mas o que acontece com a dança quando este solo tem qualidades de um chão explodido e fragmentado?

[62] Sobre a noção de gravidade, desenvolvi no fragmento GRAVITAÇÕES.

4.3 Cavas

Uma educação pela pedra: por lições; para aprender da pedra, frequentá-la;
(João Cabral de Melo Neto)

Imagem 33 - Mapa minerário da América Latina.



Fonte: U.S Geological Survey, Mineral Commodity Summaries 2014; Sumário Mineral 2014; Servicio Geológico Minero Argentino; Comibol Bolívia; Centro de Información de Recursos Naturales (CIREN); Instituto de Geografía y Conservación de Recursos Naturales (IGCRN/ULA); Bruckmann, 2011; Lagos;Peters, 2010.

Programa performativo[63]

Residir a cava.
Deambular em cavas de mineração a céu aberto da América Latina.
Compor com os fragmentos destes chãos.
Criar outros chãos.

Não começou assim. Não havia programa algum. Eu apenas estava à deriva, ora improvisando, ora tentando alguma ordem dentro da deriva. Pelo mundo. Treinei muito para derivar. Por vezes um tanto perdida. Por vezes, artista. Na maioria das vezes. Mas, com saudades de casa. Mas, com vontade de ficar. Mas, com vontade de voltar. Mas, com vontade ir. Mas, sem saber agora o que é casa. Mas, por vezes pesava. Mas, por vezes voava. Mas, com alguns fantasmas. Mas, sem conseguir não criar. Mas, as inquietudes. Mas em um doutorado em artes. Mas, sem conseguir não dançar. Mas, com problemas de métrica.

As
desmedidas……
……...
.....……
……
……
……
……
……
……
……
……
……
……
……
……

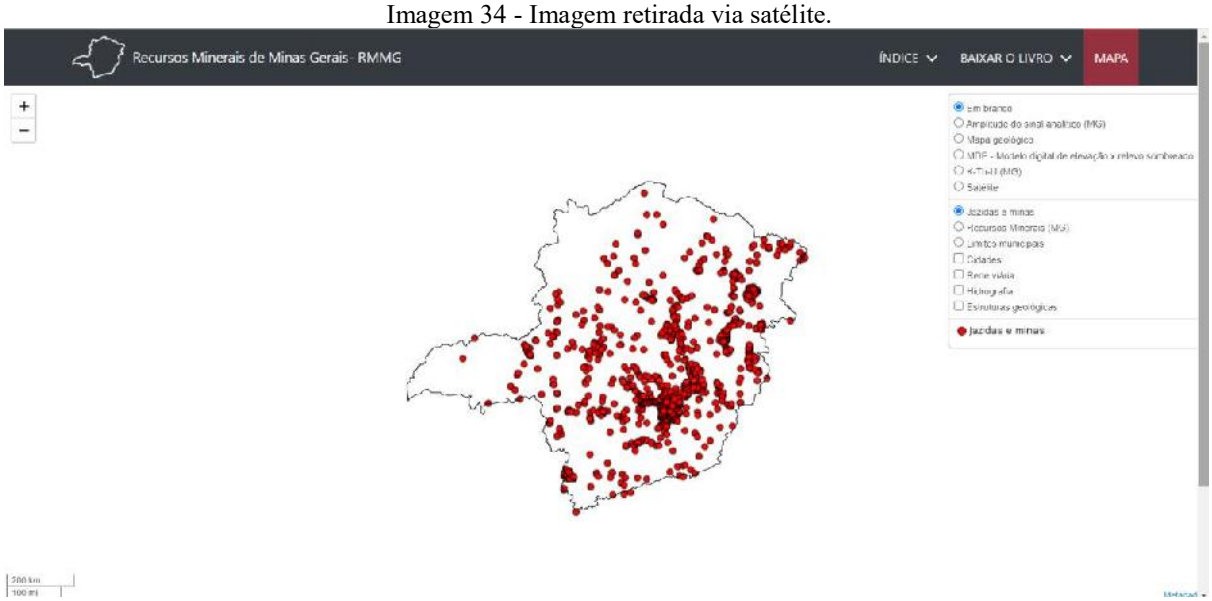
[63] Mais abaixo no decorrer do texto, desenvolvo a ideia da ferramenta composicional "Programa performativo" proposta pela Eleonora Fabião.

As cavas foram aparecendo. Elas estão durando. Cava e cava. Elas são ambíguas, da ordem do “e”.

O processo de criação que trago aqui parte de um convívio com cavas de mineração a céu aberto. E assim, traduzir nas entrelinhas, algumas dimensões da experiência com estas cavas e esboçar elaborações em linguagens. Quando começou? Acho que uma vida inteira. As primeiras que convivi são de minha cidade natal Itabira, no Estado de Minas Gerais, Brasil. Sem intenções artísticas, apenas pela fatalidade de ter nascido e crescido ali. Posteriormente, em meados de 2016, esta experiência de cava acabou por reverberar em alguns trabalhos, como o Lisêncio. Anos depois, quando há tempos não morava mais em Itabira, já em 2021, período do doutorado em artes, inspirada nos livros “Residencia en la tierra” do poeta Pablo Neruda, me propus uma residência em uma cava de mineração a céu aberto em outra região de Minas Gerais que eu estava morando, Papagaios. Em 2023, agora em Belo Horizonte, continuei a residência em cava, porém deambulando em outra, a cava da mina Corumi, localizada na região do Taquaril, próximo ao hospital da Baleia, na capital do Estado.

Abaixo um mapeamento das jazidas e minas presentes no estado de Minas Gerais, no Brasil, sinalizadas por pontos vermelhos.

Imagem 34 - Imagem retirada via satélite.



Fonte: http://recursomineralmg.codemge.com.br/mapa.

Destas muitas cavas, convivi com três. Compartilho neste Fragmento experiências e os processos de criação insurgentes destas cavas, que se deu por residir e deambular[64]. Por vezes, os pedaços de chãos se misturam. Penso que vão se misturar por bastante tempo, com chãos

[64] Há um fragmento intitulado “Residir e deambular”, onde desenvolvo este modo de operar.

que ainda não conheço. A presente tese de doutorado é o compartilhamento de um momento. Mas o que são as cavas?

"Residir a Cava" é um projeto "in progress" de residência em minas de cava aberta na América Latina.

"Residir a Cava" também é um "Retorno da diferença" a um mito de origem: Itabira;

"Residir a Cava" é residir as profundezas reviradas;

"Residir a Cava" é Re-existir às profundezas reviradas;

"Residir a Cava" é compor com os fragmentos do que fora dissipado no mundo;

"Residir a Cava" é uma tentativa de re-invenção de chãos;

"Residir a Cava" pode ser uma dança um tanto pesada, mas ainda sim uma dança a partir de chãos irregulares, de dimensões monumentais;

"Residir a Cava" pode ser leve como uma poeira;

"Residir a Cava" é a performance da paisagem;

"Residir a Cava" é uma gravidade;

"Residir a Cava" é um risco;

"Residir a Cava" também é uma buceta;

"Residir a Cava" é um convite ao interior internacionalizado de mim;

"Residir a Cava" é um convite ao interior internacionalizado do Brasil;

"Residir a Cava" é uma e-moção; uma comoção e uma convocação a ação;

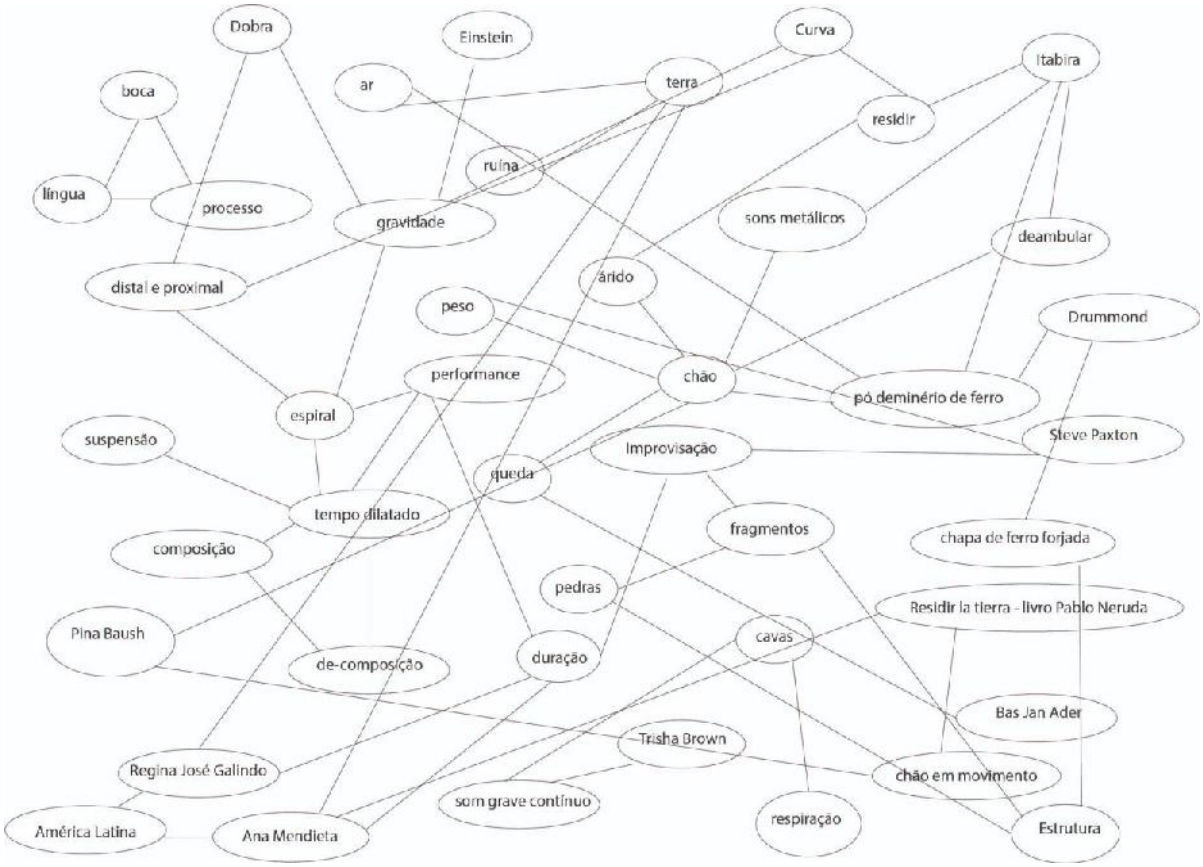
"Residir a Cava" é uma DURA-AÇÃO";

"Residir a Cava" é uma provocação a lidar com tudo isso.

POÉTICA

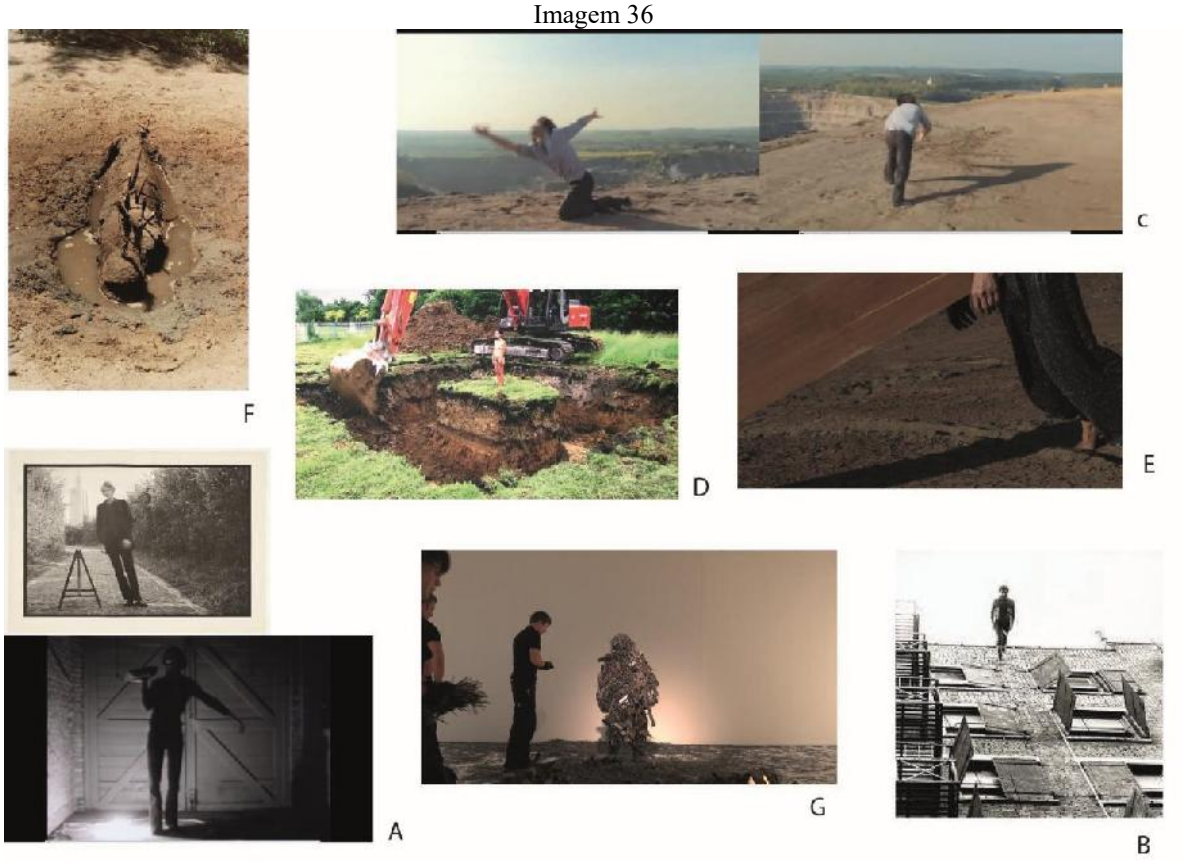
Constelações subterrâneas

Imagem 35



Fonte: Imagem da autora

Imagem 36



Fonte: Imagem montada pela autora

A. Bas Jan Ader
B. Trisha Brown
C. Bailarino da Pina Bausch dançando com uma cava de mineração ao fundo
D. Regina José Galindo (Tierra, Suelo Comun, piedra, desierto)
E. Margô Assis
https://www.youtube.com/watch?v=AH9j-4Tr6Wk
F. Ana Mendieta
G. Paula Garcia:
Série corpo ruído: Estudos para um soterramento;
Performance #8, Beyeler Foundation, Suiça 2014
https://site.videobrasil.org.br/canalvb/video/2213411/4_Da_serie_Corpo_Ruido_Estudo_para_um_Soterramento_de_Paula_Garcia_17o_Festival
https://www.youtube.com/watch?v=AxnR080avII
Série corpo ruído: Performance #8, Beyeler Foundation, Suiça 2014
https://interartive.org/2016/02/paula-garcia/
https://www.youtube.com/watch?v=emOTa1WWNk4&t=1013s

PEDRA

Convivo com a pedra e aprendo com ela. Suas qualidades de pedra. Há uma honestidade e precisão em ser pedra. E camadas e camadas de vida, um fogo sedimentado. Uma presença.

“A pedra não duvida”, me diz Marcela ao olharmos para uma. Ela apenas está. E isto é muita coisa. Deixo que ela sugira o meu movimento e presença. Presença de pedra. Há muitos anos convivo com pedras, talvez desde que nasci. O chão da rua em que eu pisava em Itabira, e ainda piso quando vou até lá, é todo de pedra de minério de ferro. Não é um chão liso, é irregular e brilha. A tal pedra no meio do caminho. Drummond, em sua expertise poética, assumiu a pedra no caminho de sua linguagem já a algum tempo. E deixou que ela afetasse a composição de suas palavras escritas. Era uma pedra no caminho de suas palavras. Matéria de sua poesia. Convivo meses com a pedra no silêncio ficcionado de um estúdio de dança. Quanta vida nesse ser aparentemente inerte. Deixo a pedra afetar minha corporeidade. Corpo, presença e movimento, matéria de minha poesia. Apesar de “não vir da literatura”, nem a palavra ser minha principal matéria, (aliás, tenho sérias dificuldades com estas, sobretudo quando são para serem faladas) eu adoro usar a palavra “poética” para o que faço. Parece-me que ela está “fora de moda”, ao menos, no meu ciclo de convivência, não a ouço tanto. Para mim, nela está contida tanta coisa. Essa palavra dá conta de expressar algo que outras palavras não dão. Há um *sfumato* interessante nesta palavra. Ela, por si só, não separa arte e vida, e nela, está contida a vida de matéria delirada. Há nela matéria e virtualidade, vida ordinária e arte. E uma liberdade de ordens de composição. Não há um compromisso com uma história linear. Aqui, poética é criação com a vida, independente como. E o que seria a vida se não ela mesma criação? Mas, a “poética” assegura um lugar de delírio social, que escorrega chancelagens do campo da arte e moralismos. “Poética”, palavra escorregadia. Gosto e me atrevo a usar. Sobre poética, Laurence Louppe delineia em seu livro “A poética da dança contemporânea”:

> A poética procura circunscrever o que, numa obra de arte, nos pode tocar, estimular a nossa sensibilidade e ressoar no imaginário, ou seja, o conjunto das condutas criadoras que dão vida e sentido à obra. O seu objecto não é somente a observação do campo onde o sentir domina o conjunto das experiências, as próprias transformações desse campo. O seu objecto, como o da própria arte, engloba simultaneamente o saber, o afectivo e a acção. Contudo, a poética tem uma missão ainda mais singular: ela não diz somente o que uma obra de arte nos faz, ela ensina-nos como o faz. (...) a poética inclui a percepção no seu próprio processo. (Louppe, 2012, p.27)

Ao perceber o processo das criações em curso, tenho para mim, que meu gosto pelas materialidades e a importância da relação entre diferentes corpos, matérias, sejam eles humanos e não humanos, vem da experiência no campo das artes plásticas, onde por vezes aprendo a ficcionar um silêncio no mundo para me dedicar e ouvir as matérias, com suas outras temporalidades e comportamentos, que não a do humano e assim me ver em relação com as mesmas. Lembro-me da “aula da mexerica” no bacharelado em artes plásticas na Escola

Guignard, aula dada pela professora Cláudia Renault[65] na disciplina de criatividade. Há rumores de que esta aula perpetuava em tradição pelos tempos na Escola Guignard desde a artista e professora Sara Ávila[66], ex aluna de Alberto Veiga Guignard. Havia uma mexerica para cada aluno. Antes de desenhar ou criar alguma coisa com a mexerica você convivia com a fruta em diversos níveis sensoriais, em relação com o corpo. Você olhava de longe, olhava de perto, tateava, sentia texturas, cheiros, sons, sentia no corpo, percebia as camadas.

Tempos depois, em ocasião deste doutorado, durante minhas idas ao Rio de Janeiro, em meio a práticas de corpo e conversas com Maria Alice Poppe, surgiu o assunto da relação da Angel Vianna com materialidades. Como "a aula do papel", que se tratava de um estudo prático, somático, da relação entre corpo, movimento e essa materialidade.[67] Algumas destas aulas, Maria Alice, que foi sua aluna e posteriormente, parceira de trabalho, ajudou a conduzir. Me perguntei se teria Angel Vianna tido a aula da mexerica na Escola Guignard, já que ela também havia estudado lá, se formando em escultura.

Uma vez, dentro desta relação entre corpo e matéria, durante as trocas doutorais, eu e Maria Alice fizemos uma prática proposta pela própria Maria Alice. Os exercícios eram com saquinhos de água e tratava-se da relação entre corpo e água, em como essa materialidade afetava o nosso corpo em movimento, o que ativou minha atenção para o movimento dos líquidos do corpo e o fluxo. Água - matéria da paisagem da Maria Alice que mora no Rio de Janeiro? De maneira similar eu estava investigando, durante os laboratórios em Belo Horizonte, a relação do meu corpo com a pedra. Matéria menos aprazível que a água, que provoca outras qualidades, no entanto, parte de minha paisagem.

4.4 1ª Cava

Abaixo o território de Itabira visto de cima, são imagens via satélite. Nota-se, bem próxima às áreas residenciais da cidade, três Cavas minerárias sinalizadas com um ponto azul:

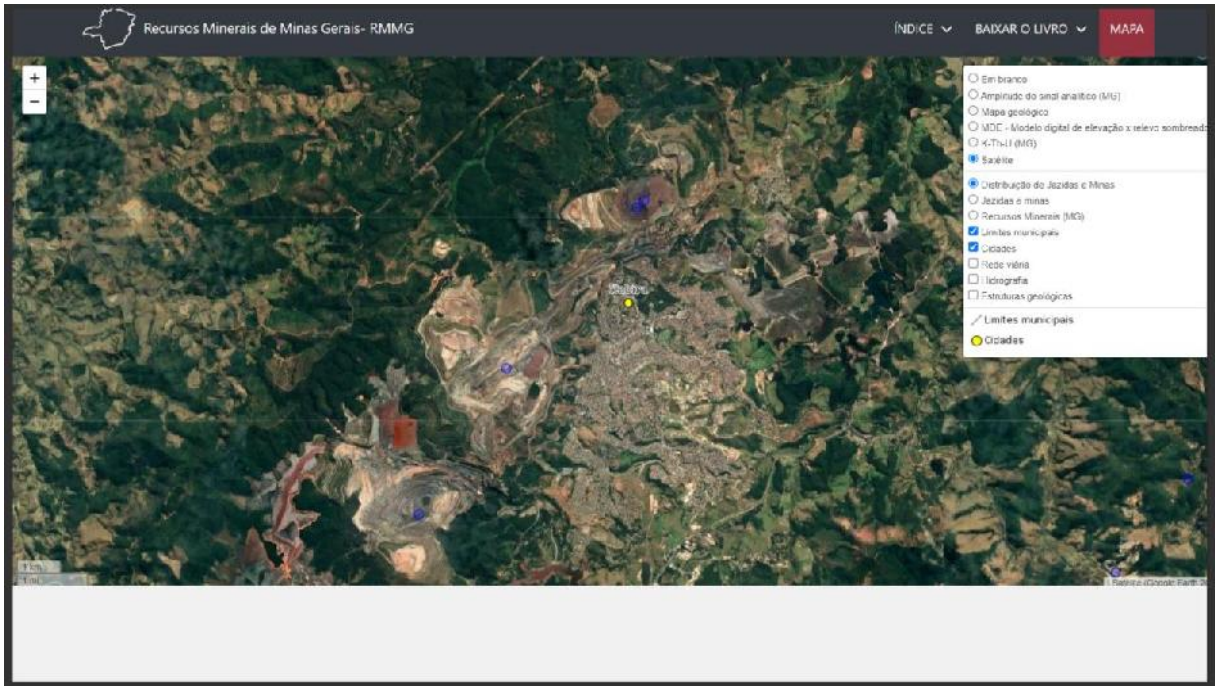
---

[65] Claúdia Renault é artista plástica e sua principal matéria de trabalho é a madeira. Para saber mais, acessar em: https://editoracomarte.com.br/produto/claudia-renault/ Acesso em: 20/06/2024.

[66] Sobre Sara Ávila, acessar: https://www.escritoriodearte.com/artista/sara-avila-de-oliveira . Acesso em: 20/06/2024.

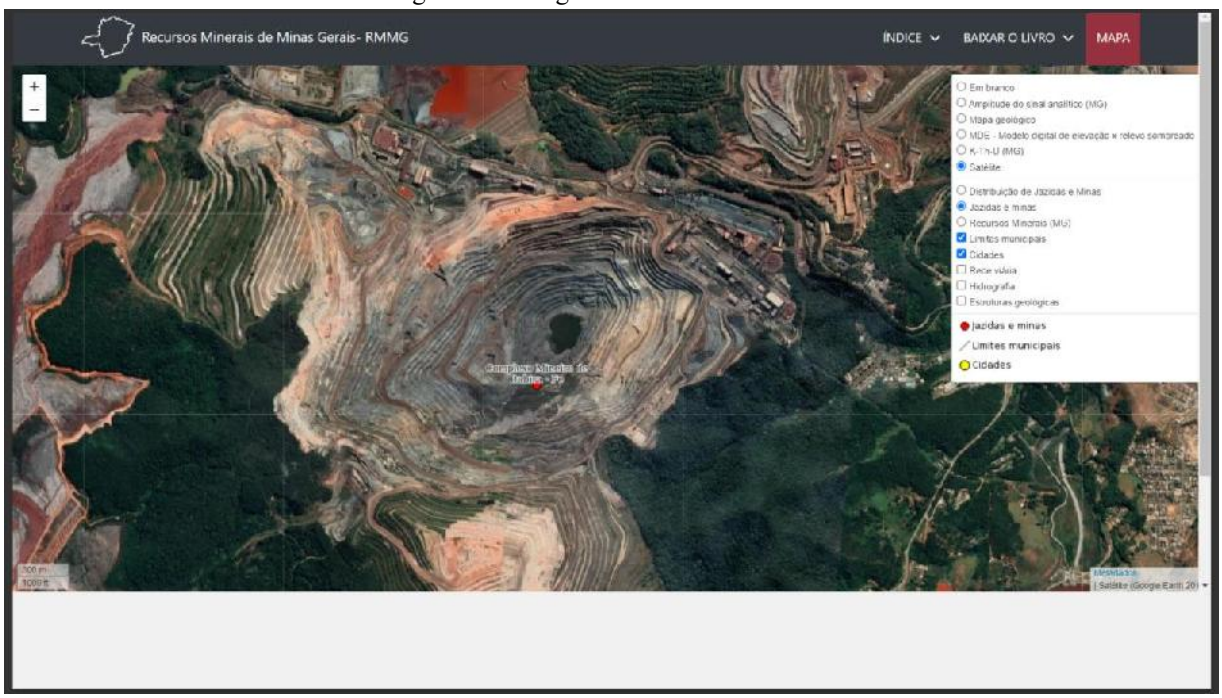
[67] Sobre esta aula, é possível ver um trecho neste link: https://www.youtube.com/watch?v=fG1g3JraM4I Acesso em: 20/06/2024.

Imagem 37 - Imagem retirada via satélite.



Fonte: http://recursomineralmg.codemge.com.br/mapa/.

Imagem 38 - Imagem retirada via satélite.

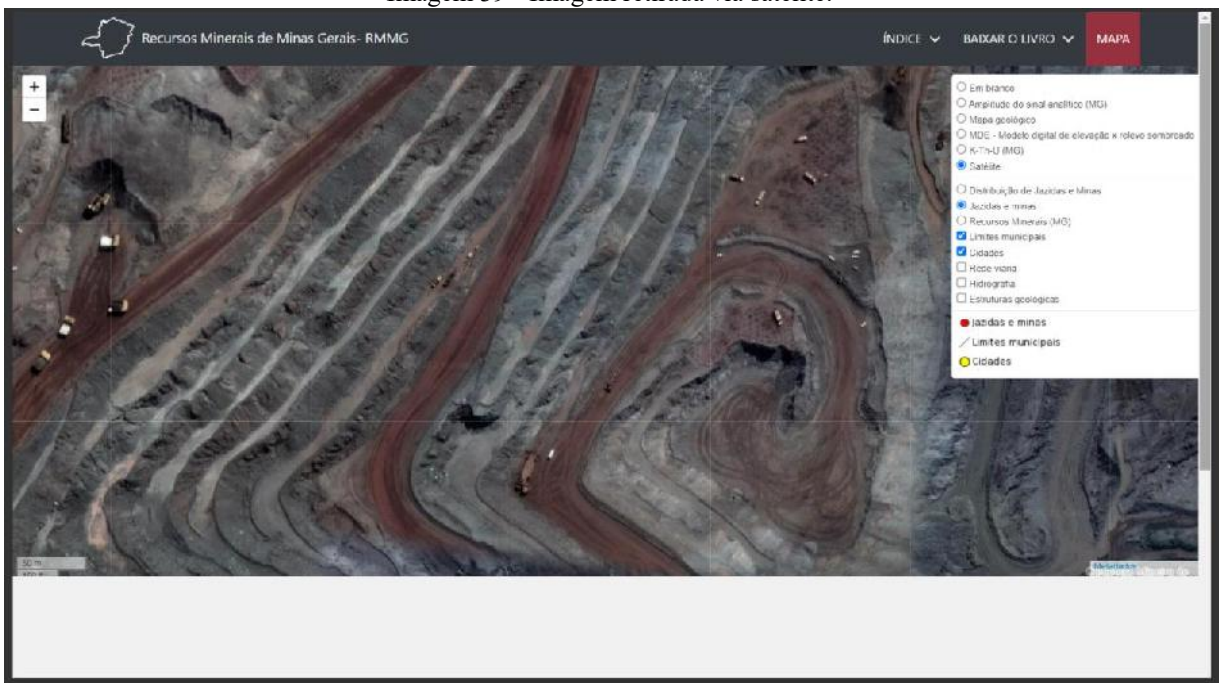


Fonte: http://recursomineralmg.codemge.com.br/mapa/.

Abaixo, através do zoom, aproximei um pouco mais de uma das Cavas da cidade. Na imagem, dá para observar a proximidade da mesma dos conglomerados urbanos da cidade,

vistos no canto inferior direito da imagem. Na imagem abaixo, com o recurso do zoom, aproximo ainda mais da cava:

Imagem 39 - Imagem retirada via satélite.



Fonte: http://recursomineralmg.codemge.com.br/mapa/.

Agora aparecem na imagem máquinas e veículos. Apesar de parecerem minúsculas diante o território que elas estão, essas máquinas são bastante grandes. Sua roda é maior do que uma pessoa de 1,70m de altura. Por aí, dá para intentar um exercício de imaginação sobre a proporção monumental destas Cavas de mineração em Itabira, enunciada por José Miguel Wisnik. Já que nem a imagem fotográfica, nem a de satélite dão conta de trabalhar essa dimensão enquanto imagem, tamanha a diferença proporcional entre um corpo humano e o lugar.

Estas imagens aéreas… Paisagem? Talvez, para quem olha a distância, um tipo de paisagem. Gênero artístico que surgiu no século 18, na Europa. Junto com a distância e perspectiva do homem em relação a um espaço, em ocasião, a natureza. Marcada sobretudo pelo sentido da visão.

> No começo da década de 1980, escreveu Viola: “Toda a superfície do planeta havia sido examinada por satélite”. Para o artista americano, o conhecimento total da superfície terrestre por satélite criou uma situação singular, uma espécie de superioridade da memória computadorizada em detrimento das experiências sensoriais do espaço. Neste caso, são criados “modos de consciência bastante estranhos", comparáveis aos sistemas militares de navegação por computador, nos quais não existe nenhum vínculo sensível direto com o mundo externo. (Sant’anna, 2001, p. 16).

Mas, para quem habita e se move com estes chãos, perde-se a distância de enquadramento com o plano aberto da paisagem. Estamos dentro, sem muita noção de dimensões e proporções.

Por muito tempo, enquanto morei lá, a minha percepção era só de dentro, bastante tátil. Intento exercícios de percepção, experimentando distâncias, sutilezas de toque e pontos de vista com relação ao lugar. Mas, a sensação que me fica é que é sempre desproporcional, independente da distância e ponto de vista. Tanto na dimensão tátil de dentro, onde não conseguimos ter a dimensão de grandiosidade da cava em relação ao corpo de gente, tanto na distância paisagística proporcionada por imagens aéreas. Nesta, perde-se o referencial de corpo humano para ver a cava. Então, ou se tem o corpo, ou se tem a cava. Os dois juntos parecem nunca caber numa mesma imagem, independente do ponto de vista, tamanha desproporção.

Acrescento que, diferente de outras regiões de mineração, em que as cavas a céu aberto costumam ser um pouco afastadas do território urbano da cidade, em Itabira, elas estão por toda malha urbana, e com elas, as barragens de rejeito. Assim, meu convívio e experiências com a Cava, começam muito antes de qualquer proposição artística.

Sobre a formação da cidade, convém ressaltar que ela se mistura com a formação das cavas. Consta nas paredes do museu de Itabira:

> No processo de colonização de Itabira há divergência em relação à data da chegada dos primeiros exploradores: alguns afirmam ser o ano de 1705, quando dois padres teriam encontrado ouro de aluvião nos córregos situados ao pé do Pico do Cauê e, para demarcá-lo, mandaram erigir uma pequena e singela capela em honra à Nossa Senhora do Rosário. Para outros, no entanto, seria o ano de 1720, quando bandeirantes descendentes dos Albernaz avistaram, do alto do Pico do Itambé, o brilho do Pico do Cauê, que lhes serviu de bússola. (...) De acordo com Jussara França (1984), a primeira fase de exploração do ouro foi precária e inconstante, possivelmente dificultada pelos constantes ataques dos indígenas ao rudimentar arraial formado pelos mineradores às margens dos rios, que mais se assemelhavam a um acampamentos temporário, e que era composto, majoritariamente, por trabalhadores livres que mineravam sozinhos ou com alguns poucos escravizados.(...) Quando o ciclo do ouro em Minas Gerais deu sinais de escassez no final do século XVIII, os olhos da Coroa Portuguesa e dos mineradores se voltaram para a região dos sertões, até então proibida. Começava, nesse momento, a segunda fase da exploração do ouro em Itabira, onde foram organizadas companhias de mineradoras que chegavam à região com cartas de sesmaria, com capital e com negros escravizados. Intensificava-se, assim, a disputa pelo território habitado pelos "Botocudos", agora invadido pelos garimpeiros que contavam com o apoio integral e irrestrito da Coroa. (...) Nos primórdios dos anos 1800, a mineração do ouro e a permissão do Governo para explorar as minas de ferro (1808), "metaforsearam um miserável povoado em uma importante povoação" com "muitas casas lindas de sobrado" (Saint-Hilaire, 1816 [1938]), "unificando-se, mais ou menos, para os lados do Córrego da Penha, já tendo início os arruamentos de 'Sant'Ana', do 'Rosário' e dos 'Padres' (Jurandyr Pires Ferreira, IBGE, 1959). (...) Em 1827, o povoado foi elevado a Arraial e, em seguida, à Freguesia. Em 1833 foi elevado à Vila e como Itabira não parou de crescer demográfica, econômica e politicamente, finalmente teve sua emancipação política no ano de 1848, quando foi elevada à condição de Cidade. (Museu de Itabira, 2024)

E sobre seu nome, está escrito nas mesmas paredes:

Ita - curumim, menina índia do Caeté - a terra do mato dentro
Ita, pedra; Ita, forte.

Bira - curumim, menino índio que brinca cm Ita,
pesca mandi, corre de jacaré, subindo no jatobá.

Rolar no capim,
imitar a juriti,
banhar-se no pará,
cheirar o manacá,

ouvir o barulho do vento, batendo no indaiá.
Há coisa melhor? Há?

Cobra grande não tem medo não.
Pajé - puri contou que a cabeça está no alto.
contou que ela desce serpenteando a serra.
Lá embaixo, bem nas águas do córrego, descansa mansa sua cauda.

É só não mexer com ela
que não incomoda não.
Índio não mexeu, respeitou.
Índio só bem viveu, só amou.

Homem branco penetrou mato adentro.
Ita e Bira fugiram, subiram e subiram,
transformando-se no pico mais alto.
Guardião da terra verde, orgulho do povo.

Homem branco encontrou ouro,
revirou córrego,
matou lambari, capivara, anta,
cortou jequitibá, sapé,
espantou jacutinga e quati.
Homem branco levou ouro, levou notícias.
Outros vieram querendo mais.
Subiram serras, traçando trilhas.
Trilhas que hoje são ruas, caminhos, quintais.

Uma serra, outra... todas.
Derrubaram matas, queimaram, fizeram carvão,
fundiram ferro, criaram ferramentas.
E mexeram sabe onde?
Na cabeça da cobra grande.

Cobra grande ficou brava.
Ainda hoje solta baforadas de pé vermelho - acinzentado.

Ita + Bira - pedra alta que brilha,
multiplicaram-se em partículas.
Partículas de tantas bandas
trazidas por ventos de direções diversas.

Partículas que recriam um novo homem de ferro:
com pedaços de muitos que já se foram,

com pedaços de muitos qui estão.
Homens de ferro - itabirano de nascimento ou ITABIRANO-DE-CORAÇÃO

(Terezinha Incerti, 1995 - Museu de Itabira, 2024)

Em Itabira, dos 13 aos 18 anos, fiz parte de um grupo amador de teatro. Por um período, encontrávamos e trabalhávamos na "Fazenda do Pontal", antiga fazenda do escritor Carlos Drummond de Andrade, que fora inteira transposta de lugar devido à mineração, de modo a ficar com vistas para uma barragem de rejeitos. O artista e pesquisador José Miguel Wisnik descreve um pouco sobre o que se passou naquele território entre a Fazenda do Drummond e mineração, o "belvedere da ruína":

> Para completar o quadro, a Fazenda do Pontal, muito possivelmente a referência para o poema em que "o menino entre mangueiras/lia a história de Robinson Crusoé, comprida história que não acaba mais, foi convertida pela atual companhia Vale num depósito de rejeitos da mineração, que só se pode avistar à distância, do alto de um morro para onde a antiga casa-sede foi transposta, numa manobra mirabolante de compensação museológica que é ao mesmo tempo um feito de engenharia e o belvedere da ruína, pretendendo apresentar-se como aprazível ponto turístico-literário no museu do mundo. (Wisnik, 2018, p.36-37)

Hoje, ao revisitar essas lembranças, penso no que me impregnou, pelo fato de por algum tempo, semanalmente, ter vivenciado e criado naquele espaço ambíguo, de tanta memória de acontecimentos, com vistas do "Belvedere da ruína", a barragem do Pontal[68]. Sobre esta barragem, uma reportagem de 17 de novembro de 2023, do jornal O tempo, diz,

> Destas estruturas, somente a última se encontra em Nível 1 de emergência. Isso significa que a barragem do Sistema Pontal já passou do Nível de Alerta, que é quando "não há risco imediato à segurança", e entrou para a chamada "Categoria de Risco (CRI) Alto". (...) Com quase 209 milhões de metros cúbicos de rejeito de minério, a barragem tem praticamente quatro vezes o tamanho da barragem de Fundão, que se rompeu em Mariana. A estrutura está em operação desde 1972 e é uma das que passa por descomissionamento pela Vale.[69]

[68] Para uma vista aérea desta barragem e sua relação de proximidade com a malha urbana, ver imagens captadas por drone disponível em: https://youtu.be/j9VNQmNbxzU?si=MjvbCOnILxurocmG . Acesso em 30/05/24.

[69] Disponível em: https://www.otempo.com.br/cidades/moradores-de-itabira-passam-por-simulado-de-rompimento-de-barragem-neste-sabado-1.3276381 Acesso em 31/05/2024.

Imagem 40 - Vista superior da Fazenda do Pontal (Itabira MG) com barragem ao fundo.



Fonte: Folha de São Paulo - 2019

É assustador pensar o tempo que vivi ali, diante da possibilidade de um rompimento, sem a informação e consciência disto. Nos ensaios, jogos e treinos praticados no "Belvedere da ruína", eu era a caçula do grupo, que era dirigido pelo nosso professor de literatura, que naturalmente, tendia para as palavras. No entanto, alguns integrantes já haviam se aventurado para além Itabira, cursando artes cênicas na UFMG e UFOP, trazendo frescores de corpo para nossas experiências, Grotowski e Antonin Artaud[70], o louco do "Corpo sem órgãos" e que queria "Acabar com o juízo de Deus", por quem me apaixonei muito cedo. Em um dos festivais de inverno de Itabira, que antigamente eram imersões de um mês inteiro no interior, fiz a oficina "Corpo: o subtexto da fala" ministrada por Dulce Beltrão[71] para atores e bailarinos. Me lembro de um exercício que todos fizeram alternadamente, em que a sensação, a experiência de ter feito, para mim, foi bastante forte. Ficou uma imagem em movimento, em que todo mundo da oficina me segurava firme tentando impedir o meu movimento e ela gritava algo como "Vai, vai com toda a energia que vem das entranhas! O movimento tem que partir do desejo… do coração…" aos trancos e barrancos eu fui, fui muito e, factualmente, em torno de oito pessoas, não conseguiram me segurar. Saí transformada, num encantamento só. Ainda num nível de percepção, sem elaborar muito bem, saí dali pensando que o que eu gostava mesmo no teatro não eram as palavras, muito menos as encerradas em um sentido, mas o corpo, o movimento,

[70] Antonin Artaud foi um escritor, dramaturgo, diretor, ator e poeta francês que inaugurou a ideia de "Corpo sem órgãos" e talvez tenha levado sua prática à risca. Mais tarde, a ideia foi retomada e desenvolvida por Gilles Deleuze em três livros distintos."Para acabar com o juízo de Deus" foi uma emissão radiofônica que ele realizou.

[71] Para maiores informações acessar o verbete disponível em https://spcd.com.br/verbete/dulce-beltrao/ Acesso: 29/11/2022.

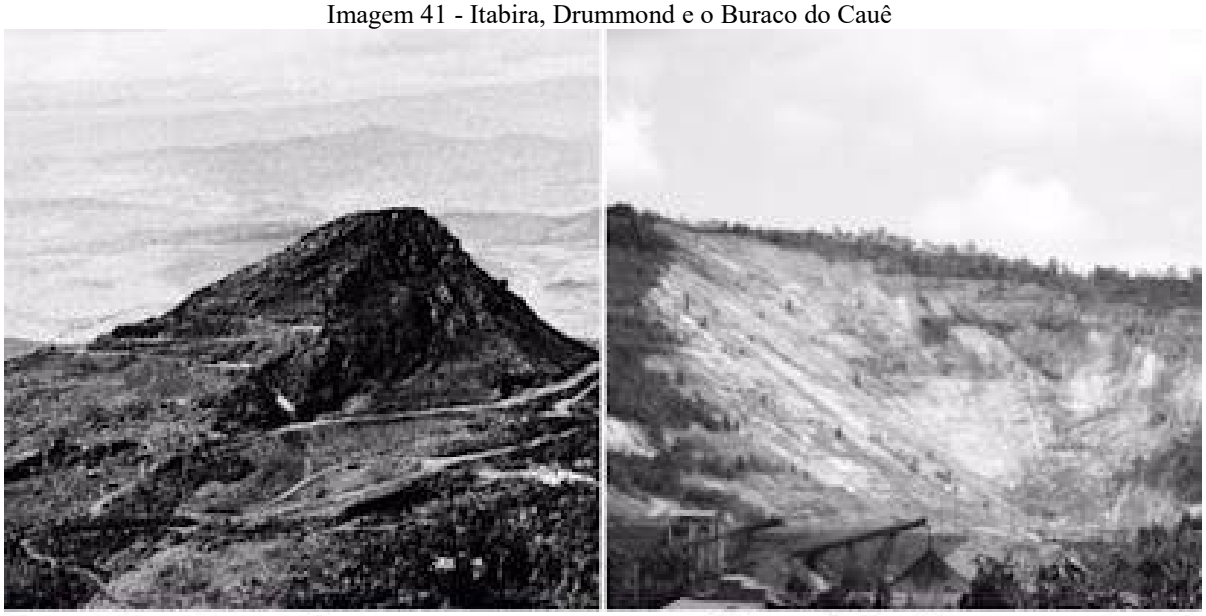
as intensidades que afetam e condensam, numa síntese, a potência de múltiplos efeitos de sentidos.

Da varanda da casa de minha família, localizada no bairro Pará, região central da cidade, a vista é para a grande cava da Mina do Cauê. E a escala desta, como bem descreve José Miguel Wisnik em seu livro "Maquinação do mundo: Drummond e a mineração", a partir de sua experiência de corpo no lugar, é gigante:

> A imagem não é despropositada, por mais que possa parecer. Chegar a esse lugar é sentir, de fato, o impacto da geologia e da história, acopladas. Algo de alucinado se passou e se passa naquele sítio, implicando uma torção desmedida entre a paisagem e a máquina mineradora, com quantidades monstruosas de ferro envolvidas. Há no ar a sensação de que um crime não nomeado, ligado à fatalidade de um "destino mineral", foi cometido a céu aberto. (Wisnik, 2018, p. 29).

Sobre esta cava, tratava-se de um pico, que não apenas foi retirado, no decorrer dos anos, como foi transformado em um pico negativado - uma cava.

Imagem 41 - Itabira, Drummond e o Buraco do Cauê



Pico do Cauê, Itabira/MG, 1942.

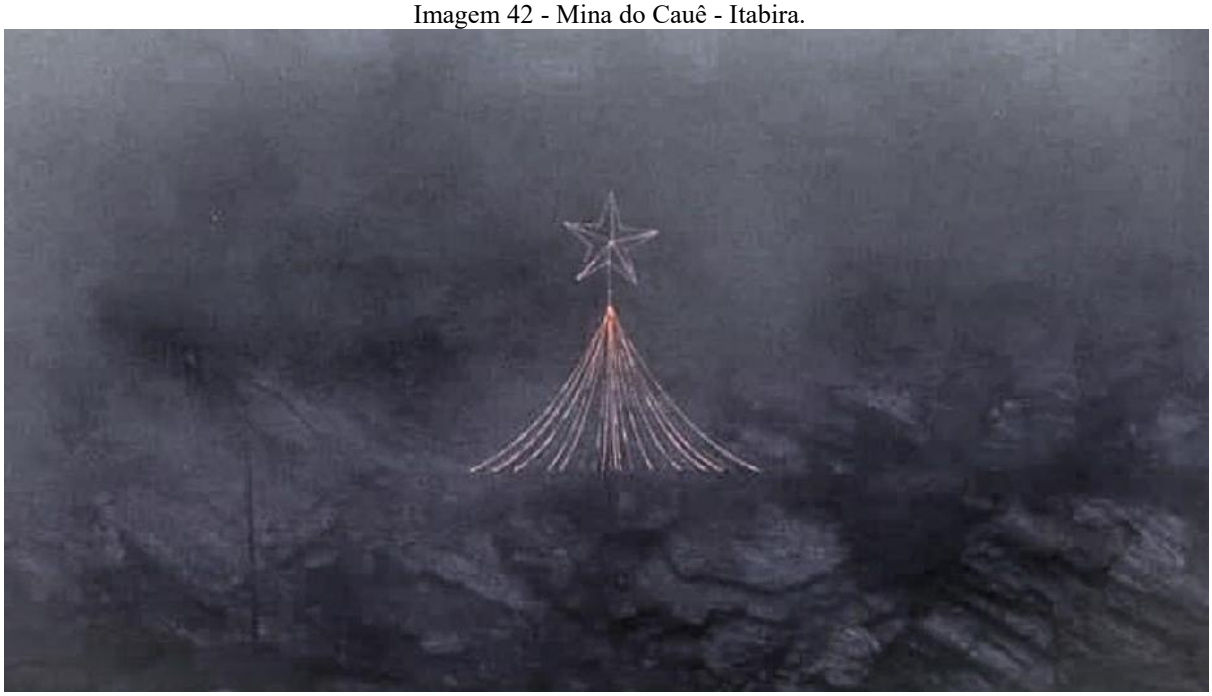
"Buraco do Cauê" (ou o que restou do Pico após décadas de extração mineral), 2007.

Fonte: https://www.literaturapretensiosa.com/2021/09/itabiradrummond-brumadinho-e-o-buraco.html.

Sair de Itabira, depois de passar 19 anos dentro dessa paisagem desde que nasci, para depois regressar em visitas de período de férias, foi de suma importância para a instância da percepção, seguida das elaborações em linguagem que estão em curso, do que antes era só afecto, sensação e sentimento. Retorno importante para retorcer o que já era torcido – essa paisagem forjada em negativo, em dimensões absurdas. Adentrar nessa paisagem torcida pela máquina mineradora e dobrá-la novamente, dando a ver esta torção desmedida.

Nessas visitas me era e é de costume ficar um bom tempo do lado esquerdo da varanda com vistas para a cava do Cauê. Em uma dessas pausas, em 2014, em um mês de dezembro, fiz uma fotografia a partir desta varanda. A imagem é um recorte de dentro dessa cava a céu aberto de minério de ferro, com um enfeite de natal piscando em seu interior.

Imagem 42 - Mina do Cauê - Itabira.



Fonte: Fotografia da autora, Morgana Mafra, 2014.

Há nessa imagem rastros do que Wisnik chamou de torção desmedida entre a paisagem e a máquina mineradora e que algo alucinado se passou naquele lugar. Há um sarcasmo[72] na imagem. Um enfeite, uma estrela de natal piscando, remetendo a alegria de uma festividade ligada ao nascimento, em meio a ruínas do que fora explodido com vistas a lucros imediatos e para poucos, numa lógica exploratória, ainda herdeira da colonização. A questão é que este sarcasmo não está somente na paisagem da fotografia, ele é palpável no local, a evidenciar a perversão da máquina capitalista. O sarcasmo, neste caso, não é apenas imagético, mas

[72] Sarcasmo é uma figura de linguagem que diz o contrário do que realmente quer dizer. Através de um humor mais agressivo, com a potência de incômodo no receptor.

fenomenológico. Se levarmos em conta os principais sentidos do Natal em sua dimensão social, ligados ao consumismo, há certa coerência da estrela piscando com o lugar.

Em outro desses retornos à Itabira, outra experiência se deu a partir da percepção de um acontecimento arrastado e sentido por anos associado a um silêncio. Este silêncio, na verdade, era um ruído de fundo, ininterrupto, em *looping*, como uma paisagem sonora que se esboçava todas as madrugadas de minha vida até os 19 anos, quando os outros sons adormeciam. Era o som de mineração ao longe que não cessava. O conjunto de sons que ecoavam ao longe, como um "lápis numa península", das máquinas que cumpriam a função que lhes fora dada. Então, passei a tentar gravar estes sons e também a pesquisá-los em imagens sonoras e de vídeos na internet[73]. Guardei estes sons por uns 3 anos, quando elaborei e desempenhei a performance Lisêncio. Ela aconteceu pela primeira vez dentro da programação do "Perfura_ateliê de performance"[74], no Sesc Palladium e suas intermediações, em Belo Horizonte, em fevereiro de 2017. O trabalho consistia em uma escultura sonora, esférica e pesada, feita de "restos de pedaços de chão minerado" de Itabira, com o som em *looping* de mineração ao longe, ecoando de seu interior. Eu me deslocava em contato com a mesma, considerando as topografias do lugar numa espécie de contato-improvisação com a escultura sonora. Fiz o trajeto pelas ruas do centro da cidade até a galeria do Sesc Palladium, por vezes durando em alguns lugares, como na rampa que dá acesso à galeria, onde aconteceu uma relação de Sísifo, entre empurrar a escultura até em cima, soltá-la, ela rolar até embaixo e começar tudo novamente. O título Lisêncio é a palavra Silêncio na Linguagem de Camaco[75]. A linguagem de Camaco é um tipo de português burlado por antigos trabalhadores das minas em Itabira para que seus superiores não compreendessem o que eles falavam. Assim, eles trocavam a consoante da segunda sílaba pelo da primeira. Em Itabira, várias pessoas falam assim fluentemente, sobretudo pessoas mais velhas. Recentemente o cineasta Breno Alvarenga, também natural de Itabira, com quem estudei na mesma época no colégio, lançou um documentário chamado CAMACO[76], premiado no festival de Gramado.

---

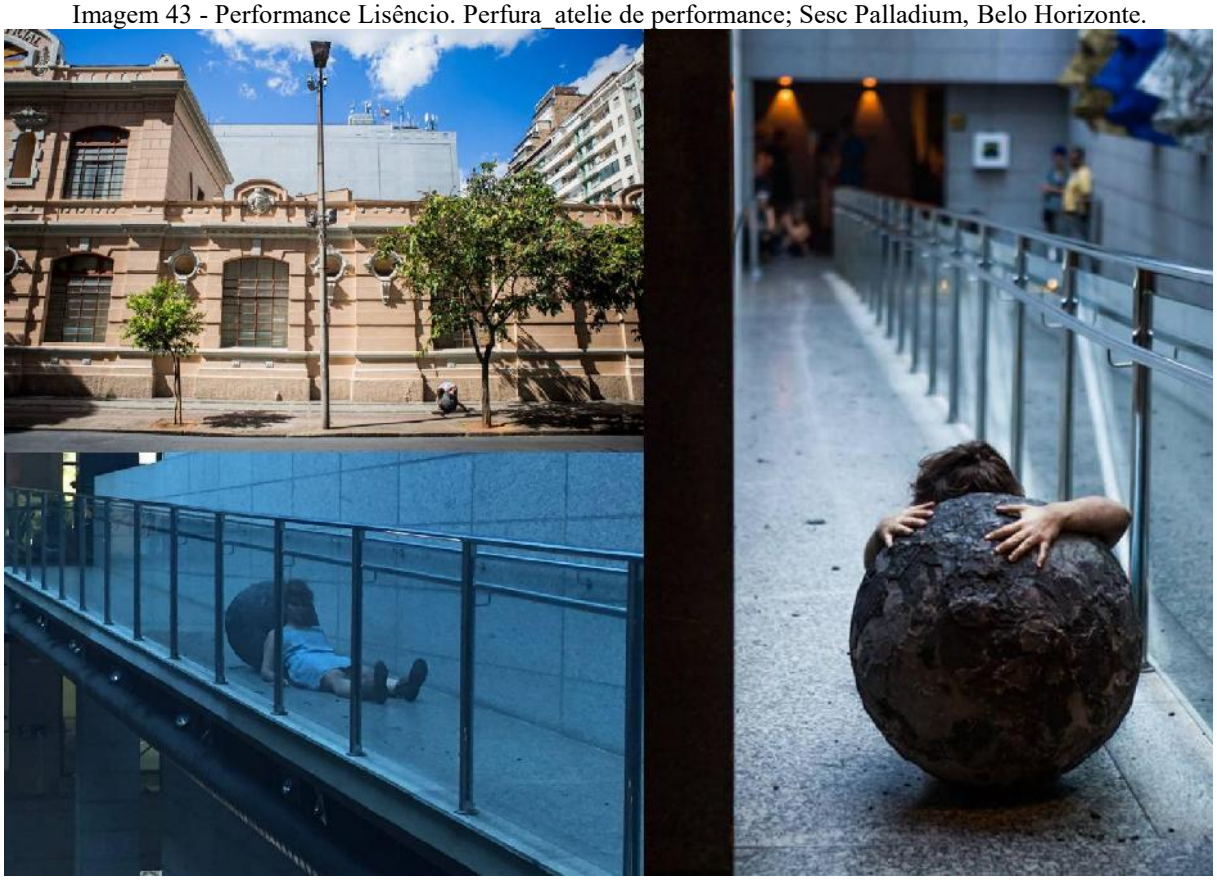
[73] Um destes sons pode ser ouvido na exposição coletiva virtual ínterim. Disponível em https://leveinterim.wixsite.com/interim/morgana-mafra Acesso: 29/11/2022.

[74] A idealizadora, proponente e curadora do evento foi a artista performer Ana Luísa Santos. Para maiores informações sobre, ver: https://perfuraateliedeperformance.blogspot.com/2017/02/reverbere-o-silencio.html . Acesso: 23/05/2024.

[75] Para maiores detalhes ver a dissertação "A linguagem de Camaco: identidade, memória e reexistência". Disponível em https://www.repositorio.ufop.br/handle/123456789/13255?mode=full Acesso em 27/11/2022.

[76] Disponível em: https://mubi.com/pt/br/films/camaco . Acesso em: 23/05/2024.

Imagem 43 - Performance Lisêncio. Perfura_atelie de performance; Sesc Palladium, Belo Horizonte.



Fonte: Imagem montada pela autora. Fotografias: Luiza Palhares; 2017.

Em outubro do mesmo ano, performei este trabalho dentro da programação da mostra de arte "Confluencias"[77], em Clorinda, na Argentina. A mostra era composta por um grande número de trabalhos em performance, devido ao interesse nesta linguagem por parte da curadora Sandra Dinnendahl López, que tinha como proposta o convívio entre estes artistas por cerca de uma semana. Os artistas, em sua maioria, eram de diversos países da América Latina. Um tempo depois, a mostra se desdobrou em uma exposição em Assunción, no Paraguai, no Centro Cultural de España Juan Salazar[78], ainda sobre curadoria de Sandra Dinnendahl López.

[77] Para maiores informações sobre o evento, ver: https://medium.com/@luisocampospompa/festival-confluencias-de-arte-clorinda-2017-45a59504aabd . Acesso: 23/05/2024.
[78] Disponível em: https://www.juandesalazar.org.py/visitanos . Acesso em 23/05/2024.

Imagem 44 - Performance Lisêncio. Clorinda (AR).



Fonte: Fotografia: Marcela Antunes, 2017.

Imagem 45 - Performance Lisêncio. Clorinda (AR)/Assunción (PY).



Fonte: Imagem montada pela autora. Fotografias: Marcela Antunes, 2017.

Durante o Festival Confluencias, no convívio, de maneira trivial, conversamos bastante sobre panoramas políticos, realidades e questões dos países da América Latina que cada artista

adivinha. Dentre elas, a situação indígena[79], ambiental e de exploração minerária, realidades em todos países, cada qual com suas singularidades.

Na Argentina, Lisêncio aconteceu de forma bem diferente, o que já era previsto, acolhido e assumido no trabalho, já que se trata de uma estrutura porosa. Há um trajeto feito com uma escultura sonora feita de isopor, cimento, cola, pigmento, pedaços de chão de minério de ferro e um som de mineração em *looping* ecoando de seu interior, e eu em contato com a mesma. Mas, a natureza dos movimentos é influenciada pela topografia do lugar e corporeidades do entorno.

Assim sendo, no Perfura que aconteceu em Belo Horizonte, precisei lidar com uma topografia acidentada de bastante relevo, o que me gerou um corpo dobrado para a escultura no chão. Já no Confluencias, devido a característica plana do território e a dimensão menor da escultura, este contato/deslocamento, se deu em grande parte em pé, com a escultura sobre os ombros, postura comum na região, já que se trata de uma região fronteiriça entre Argentina e Paraguai, com bastante carregadores de muambas. Junto à produção do evento e curadoria, optei por não levar a escultura do Brasil e fazê-la na Argentina, pelo fato de que seria mais barato. Então assumi, como parte da performance, a feitura da escultura na galeria por três dias. Sobre o trajeto da ação, escolhi cruzar a fronteira Argentina-Paraguai, onde passava um braço do rio Paraguai.

Os ribeirinhos da região, que geralmente eram indígenas e bebiam bastante, trabalhavam cruzando o rio com suas canoas levando mercadorias das mais diversas de um país para o outro.

Quando cheguei a Clorinda, a primeira coisa que fiz foi frequentar este território da fronteira entre Argentina e Paraguai e observar a movimentação por uns três dias antes de realizar o trajeto com a escultura. Conheci um ribeirinho que trabalhava nesse trâmite de mercadorias entre os países, de um lado pro outro com sua canoa no rio. Então combinei de ir junto na canoa com a escultura no dia seguinte, às 16h15 partindo da margem da Argentina. O programa era me deslocar com a escultura sonora da galeria até o Paraguai, cruzando a fronteira. Os meandros disto estavam sendo estudados e incorporados. Quando cheguei, a pé com a escultura até a margem Argentina do rio, o ribeirinho não estava lá e as canoas estavam do outro lado do rio. Não havia canoa alguma do lado de cá. Era domingo, a dinâmica do local era diferente da que eu havia observado durante a semana.

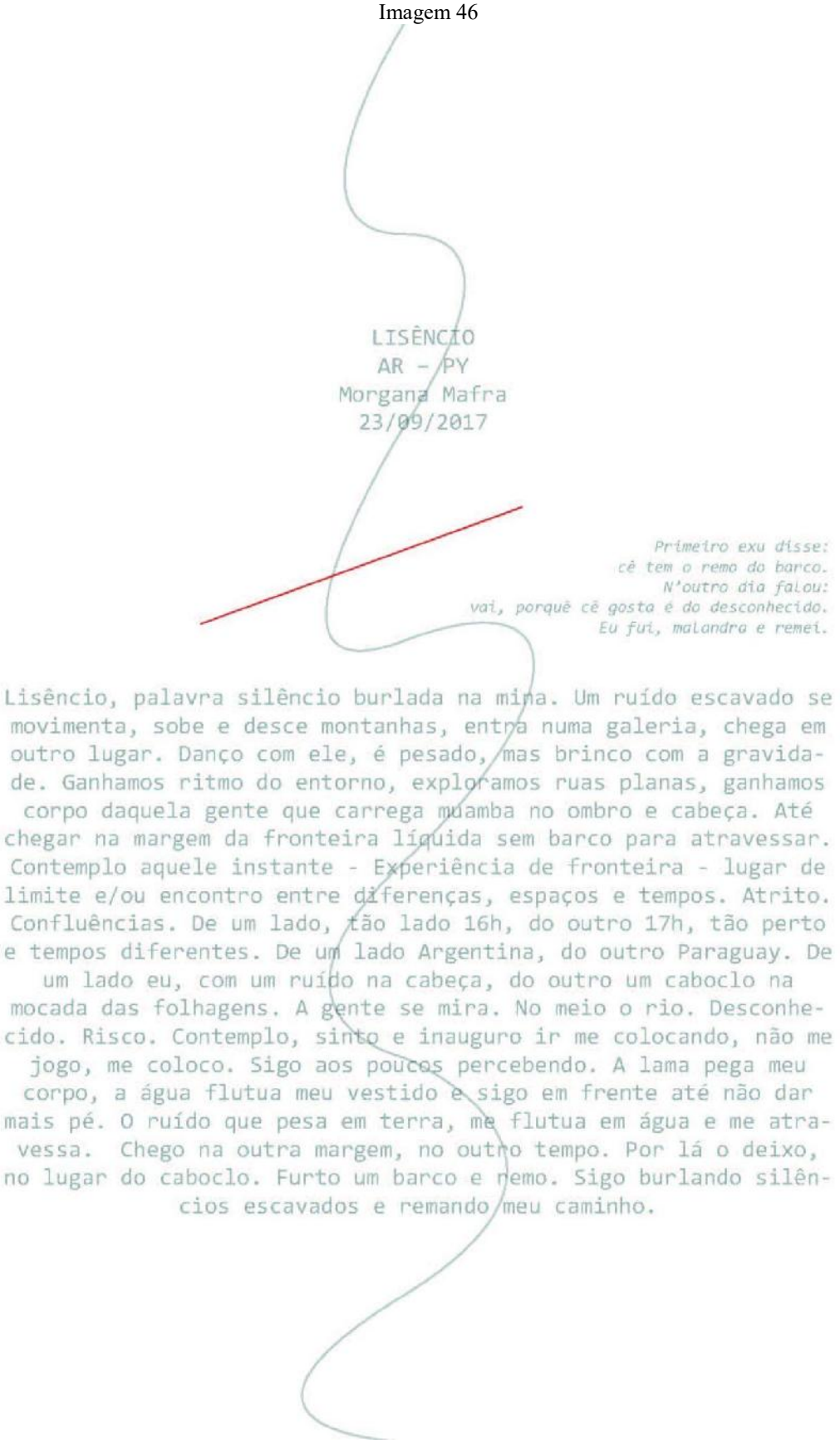
[79] Havia um artista indígena participando do Confluencias, o Charlie, de origem Guarani. Também havia outros de descendência próxima de povos originários, mas o Charlie mantinha isto bem vivo. O artista me presenteou com um livro bilingue, escrito em espanhol e Guarani, chamado "Yve marae'y rekavo/ El Tigre Azul" do dramaturgo e poeta Moncho Azuaga, onde "Silêncios" se diz "Ñe'e kiriri".

Outra coisa que descobri somente depois, foi a de que havia uma diferença de 1h no fuso-horário entre uma margem e outra do rio. Em ação, me coloquei a contemplar na beira do rio e depois de um bom tempo resolvi atravessá-lo a pé com a escultura. Fui entrando bem devagar, aos poucos, com escultura na cabeça, até não dar mais pé, foi quando descobri que a escultura, que era pesada em terra, boiava na água devido a sua esfera interior oca e de isopor, onde ficava o dispositivo sonoro. Surpreendentemente, ela então me ajudou a atravessar o rio. A deixei do outro lado e voltei remando uma das canoas que estavam na margem.

Algumas coisas me chamaram a atenção naquelas localidades, sobretudo em Asunción. A forte presença de livrarias/sebos com livros de autorias indígenas e de mulheres, muralismos pintados também com a temática indígena e da mulher e uma língua que a maioria das pessoas ali falavam, que era um híbrido de espanhol com Guarani, país cujo o Guarani foi considerada legalmente como língua oficial desde o início da década de 90. Lá, o Charlie, artista indígena participante do Confluencias, me disse que no cotidiano deles se fala mais Guarani e esta outra língua híbrida, do que o espanhol.

Posteriormente, ao expor registros em vídeo e fotografias do trabalho, também expus um bloco com uma tiragem de 100 deste texto que escrevi:

Imagem 46



Fonte: Imagem da autora

4.5 2ª Cava

Em 2021, mudei de Belo Horizonte por motivo de trabalho e pandemia COVID-19. Fui trabalhar com audiovisual no Instituto Guaicuy[80] acompanhando as pessoas atingidas pelo crime do rompimento da barragem de Brumadinho pela empresa Vale. O trabalho era com pessoas ribeirinhas em um trecho específico do rio Paraopeba, na altura de Pompéu e Curvelo - MG, assim fui morar em um sítio na região. Eu estava em um território de agronegócio e mineração, dentro de um processo de conflito territorial entre atingidos e mineradora e de mediação entre atingidos e Instituições de justiça. Na época, o trabalho se distanciava bastante de minha pesquisa e meus planos de vida e prática para o doutorado, a minha vontade mesmo era de estar dançando, performando, investigando com o corpo por estas linguagens e lendo.

Como já mencionado no início dessa tese, no final das contas, essa mudança de território enriqueceu minhas investigações em arte no sentido de me conectar com a natureza forjada de meus próprios chãos, ao mesmo tempo fazendo-me voltar para uma situação política de ordem regional e global, retornando minha atenção assim como a pergunta motora de minha pesquisa mais para mim, tornando qualquer linguagem que eu venha construir, mais habitada, uma investigação em arte. Eu estava ali, lidando com as consequências desse chão esfacelado presente em minha cidade Itabira e também em Brumadinho, como em tantas outras cidades de Minas, e que fora dissipado pelo mundo tendo seus resquícios transbordados pelo rio Paraopeba, atingindo vidas, paisagens e pessoas. Trata-se de uma questão que passa pela ordem biográfica e também política e que lido numa perspectiva artística, no qual uma coisa é isto, aquilo e aquilo outro ao mesmo tempo, por vezes acolhendo suas ambiguidades.

José Miguel Wisnik, diz da tão presente relação entre local e o mundo na poesia de Carlos Drummond de Andrade, poeta da cidade em que nasci,

> [...] Uma rua começa em Itabira, que vai dar em qualquer ponto da terra./ Nessa rua passam chineses, índios, negros, mexicanos, turcos, uruguaios./Seus passos urgentes ressoam na pedra,/ressoam em mim./[...]sou apenas uma rua/na cidadezinha de Minas,/humilde caminho da América [...]. (Drummond *apud* Wisnik, 2018, p. 50).

[80] O Instituto surge dentro da Escola de Medicina da UFMG, a partir, e para dar suporte ao projeto "Manuelzão". Apesar das origens na escola de medicina, há um entendimento de saúde ampliado para o ambiente e tudo que este envolve. Tendo as bacias hidrográficas e seus entornos como fio condutor de atuação. Por isso, abarca profissionais oriundos de diversas áreas do conhecimento e se coloca como um Instituto Ambiental. Para melhor entender o que é o Instituto, ver: https://guaicuy.org.br/quem-somos/ Acesso em 27/11/2022.

E faz uma leitura desta, com a situação minerária de nossa cidade, que fornecia/fornece minério de ferro e outros metais para o mundo, e que na época, tal relação internacional fora intensificado pela Segunda Guerra Mundial.

> Essa combinação de acontecimento local, íntimo, preso às circunstâncias e às idiossincrasias de Itabira do Mato Dentro, com a teia maior da guerra e da expansão da indústria pesada em escala internacional no pós-guerra, remontando ao interesse capital do capital pelas jazidas ferríferas de Minas desde o começo do século xx, tudo se fazendo presente por ausência, in loco e à distância, com efeitos às vezes antecipados, às vezes retardados, dá à situação um caráter ao mesmo tempo circunscrito e exorbitante, literal e cifrado. (Wisnik, 2018, p. 39).

Na época das criações literárias de Drummond, ao que tudo indica, ainda não haviam tido os crimes de barragens rompidas que vieram com o tempo[81]. Então, essa relação com o mundo se dava a caráter de exportação da matéria bruta do ferro mesmo para a modernização de cidades e guerras. Hoje, ela também se dá pelas barragens rompidas.

E é pelo peso de pedaços desse chão esfacelado em outros lugares que havia um encontro entre minha cidade, Itabira, e o território em que eu estava, entre meu trabalho de arte, pesquisa e o trabalho funcional de audiovisual no qual exercia. Era o pós-esfacelamento do chão, os fragmentos que atingiram outros lugares. Eu estava ali, no ponto onde Drummond encontra Guimarães, como bem diz José Miguel Wisnik em seu livro "Maquinação do mundo, Drummond e a mineração". No ponto das proximidades e diferenças entre os acontecimentos de mineração em Itabira, Mariana e acrescento, Brumadinho, com toda a bacia do rio Paraopeba. Tal como destaca Wisnik (2018, p. 37-38):

> Associar os acontecimentos de Itabira e de Mariana não significa equipará-los - um é efeito do lento desenrolar de uma exploração que opera em surdina ao longo de décadas, de modo crônico, localizado e praticamente invisível na cena pública nacional; outro eclode súbito e estrondoso, esparramado no espaço e reconhecido imediatamente como a maior hecatombe socioambiental do país, desmascarando a pulsão destrutiva da sanha estrativa e acumuladora. Embora diferentes, no entanto, o acontecimento catastrófico de Mariana, com tudo o que tem de fragoroso e letal, pode ser visto como um raio que ilumina o que há de silencioso e invisível na catástrofe de Itabira.

E continua,

> Ambos envolvem a mesma região, a mesma empresa, e fazem parte da mesma história, que começa na altura de 1910 com a corrida de empresas inglesas, norte-americanas, alemãs e francesas ao quadrilátero ferrífero mineiro, com a instalação da

[81] Horacio Machado Aráoz descreve em seu Livro "Mineração, genealogia do desastre: O extrativismo na América como origem da modernidade.", sobre o período de intensificação das atividades minerárias, que tiveram como consequência tais rompimentos de barragens e traça relações com acontecimentos políticos e financeiros globais.

> Itabira Iron Ore Company, que prossegue com um longo período de disputas travadas sobre as condições dessa exploração mineral até o final dos anos 1930, tomando impulso com a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial, em 1942, e a correspondente exportação do minério de ferro itabirano para a indústria bélica aliada, acelerando-se exponencialmente, com a articulação dessas jazidas à produção mundial do aço no pós-guerra. (Wisnik, 2018, p. 38)

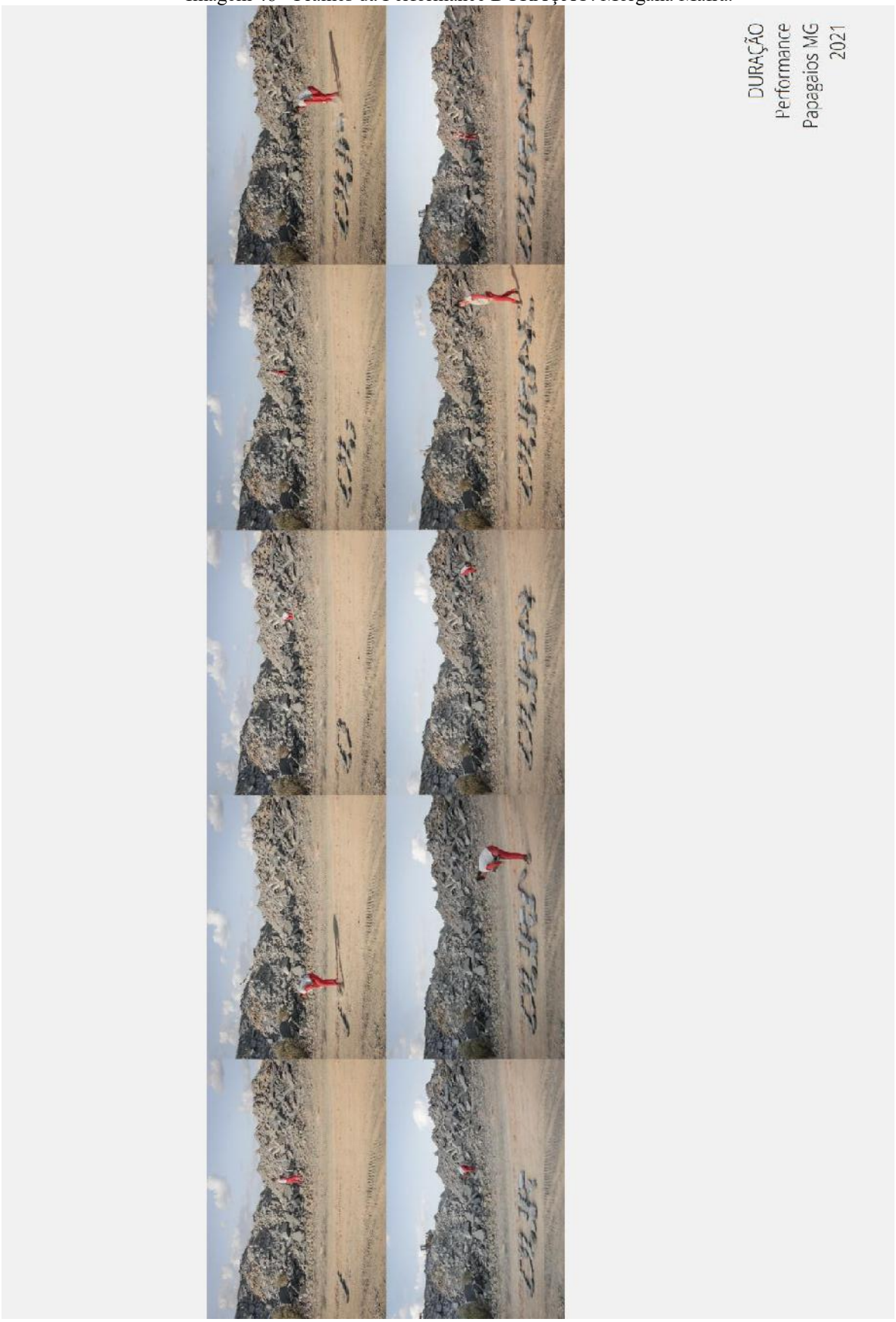
Essa nova situação de morar e trabalhar num território com pessoas atingidas pelo crime do rompimento de uma barragem minerária me fez revisitar as cavas de minha infância em Itabira, bem como as sensações de corpo e o que eu já havia produzido a partir disto. E como isso diz de mudanças nos rumos de minha pesquisa e criação, este foi o grande gatilho para eu iniciar o projeto artístico e de pesquisa por meio das residências nas Cavas. O que eu considero como a 2ª Cava desta tese, localiza-se nesta região, em Papagaios, uma cava de ardósia, matéria comum da região. Foi lá que fiz a primeira residência assumidamente enquanto projeto artístico e parte dos trabalhos que compartilho aqui. DURA-AÇÃO. Os fragmentos de chãos haviam se misturado.

Imagem 47 - Frame da Performance DURAÇÃO. Morgana Mafra.



Fonte: Registro em vídeo de Ana Rita Nicoliello, 2021.

Imagem 48 - Frames da Performance DURAÇÃO. Morgana Mafra.



Fonte: Imagem montada pela autora. Registro em vídeo: Ana Rita Nicoliello, 2021.

DURAÇÃO_*verbete*

Contém as palavras “Dura” e “Ação”;

“Dura” tem a ver com “Durar”, persistir, remetendo ao passado, mas também a uma qualidade da matéria dura;

“Duração vem de durar, que veio do Latim DURUS, “rijo, sólido, permanente, resistente ao tempo”;

“duração o próprio tecido de que a realidade é feita”;

sobreposições de momentos diferenciados que nunca se interrompem;

Tempo;

Fluxo;

Movimento;

Não cronológico;

Presente permeado de passado e futuro;

Devir;

Virtualidade se atualizando e se virtualizando;

Realidade;

Memória;

Tempo que escapa a matemática;

Autoconservação;

Auto preservação;

por trás da (aparente) imobilidade, existe o movimento;

Ação remete a um acontecimento; fazer, remetendo a um futuro em potência;

Criação.

Na imagem, estou compondo a palavra DURAÇÃO com fragmentos pesados de chãos explodidos de dentro de uma mina de ardósia, cava a céu aberto. A verdade é que agora, tratava-

se de questões das cavas, chãos de Itabira e de Papagaios[82], passado, presente e futuro juntos, misturados sem a linearidade sucessiva do tempo cronológico. Memória do passado e a criação do futuro? "Memória do futuro" (Lapoujade, 2010, p.25) Um retorno (imanente) à passagem do tempo em si. Eis o conceito de *duração* do filósofo Henri Bergson. Para dizer da *Duração*, David Lapoujade em seu livro "Potências do tempo", revisita esse conceito do filósofo Henri Bergson através dos escritos de Gilles Deleuze em seu livro "Diferença e repetição". A partir daí, Lapoujade diz,

> [...] Deleuze não ignora a importância do futuro nem a produção de novidade em Bergson, mas ele as explica da maneira pela qual o passado – presente por inteiro em cada momento da nossa vida – apresenta, a cada vez, diferentes aspectos de si mesmo, para iluminar com um novo sentido uma situação, ela mesma sempre original e nova. (Lapoujade, 2010, p.20, 21).

Tempo suspenso. O que do passado é presente com dobras de um futuro também presente?

Segundo Lapoujade, a duração é inseparável do movimento. (Lapoujade, 2010, p.27).

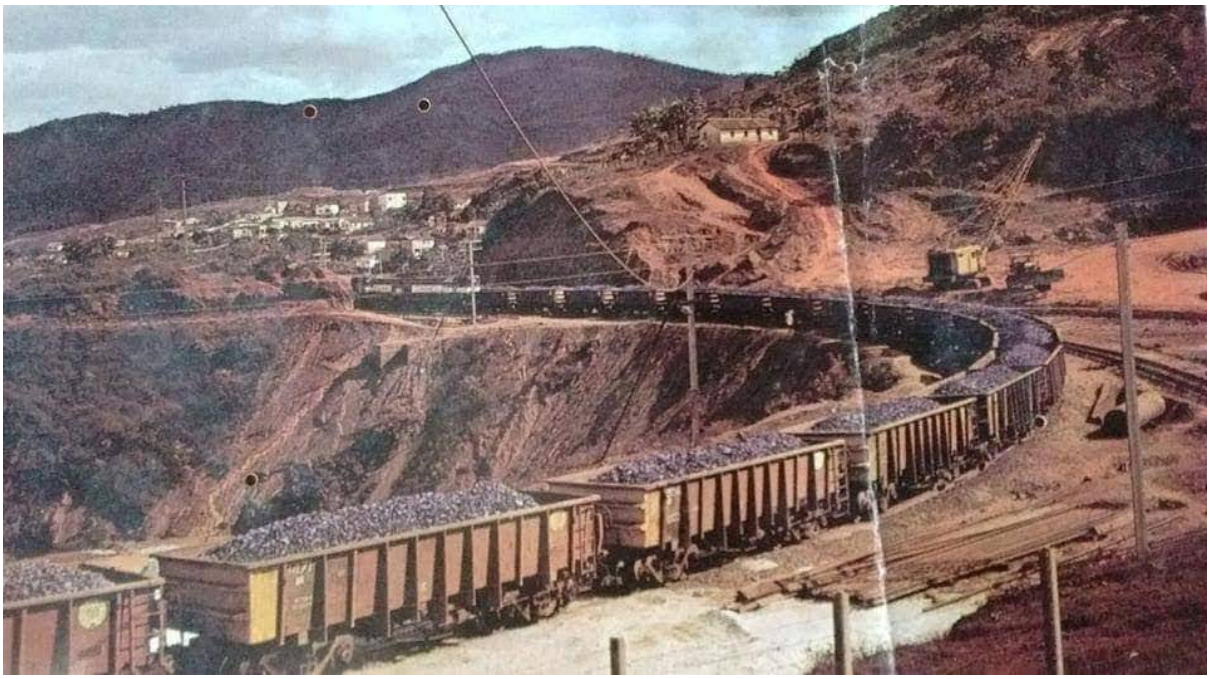
Em 2022, fui ao museu de Itabira fazer uma pesquisa imagética de ações de mineração na paisagem da cidade. As fotografias estavam soltas em algumas pastas e outras no arquivo público local, impressas ou digitalizadas. Lidei com certa frustração pois, a grande maioria das fotografias do acervo eram de famílias tradicionais da cidade em eventos sociais. Sobre a mineração, este acontecimento ambiental-político-econômico de impacto local e internacional, com muito a se discutir, havia uma ou outra imagem. Fiquei me perguntando o valor que o museu atribui a cada assunto, revelado nas imagens colecionadas. Também não haviam informações na grande maioria das fotografias, tampouco catalogação. Abaixo algumas destas poucas imagens encontradas no acervo digital do arquivo público de Itabira:

[82] A paisagem da fotografia acima localiza-se em Papagaios, são cidades vizinhas da mesma região: Papagaios, Curvelo e Pompéu.

Imagens 49 a 73



Fonte: Imagens do Acervo Digital do Arquivo Público de Itabira-MG.

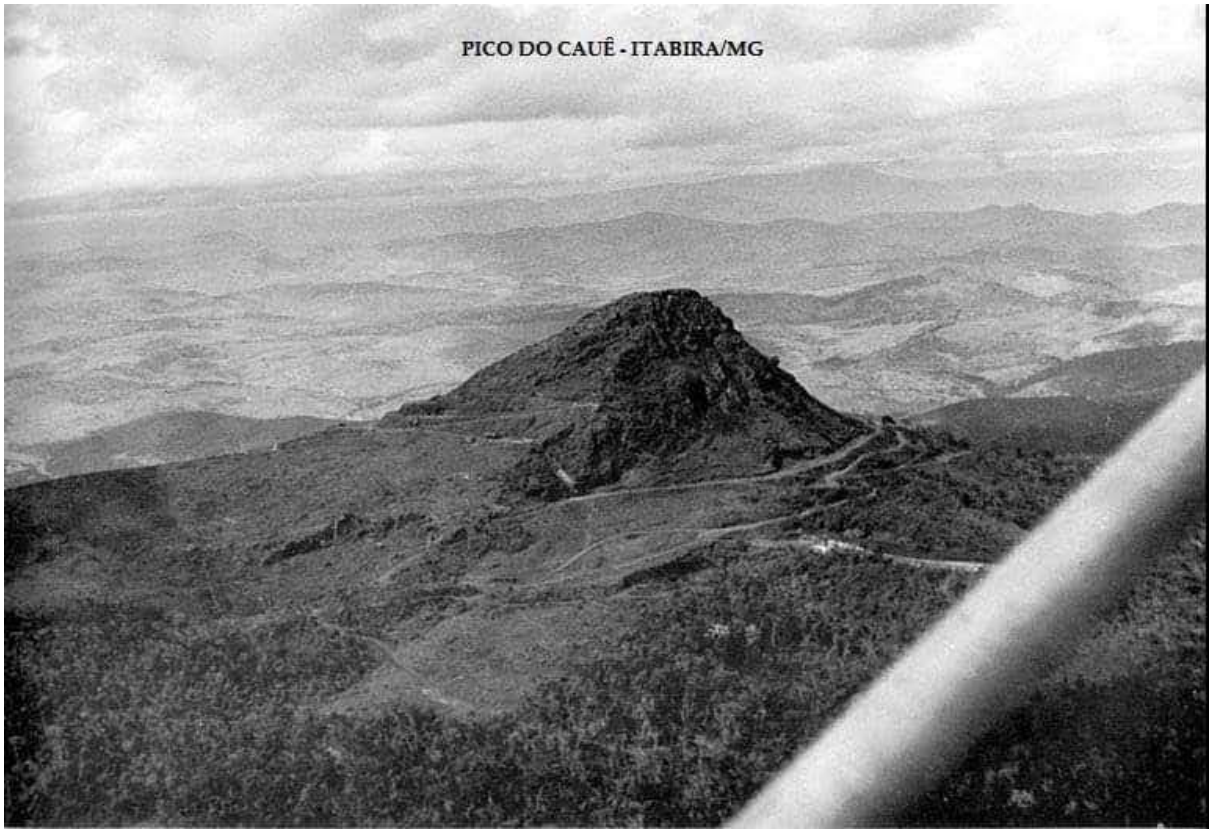


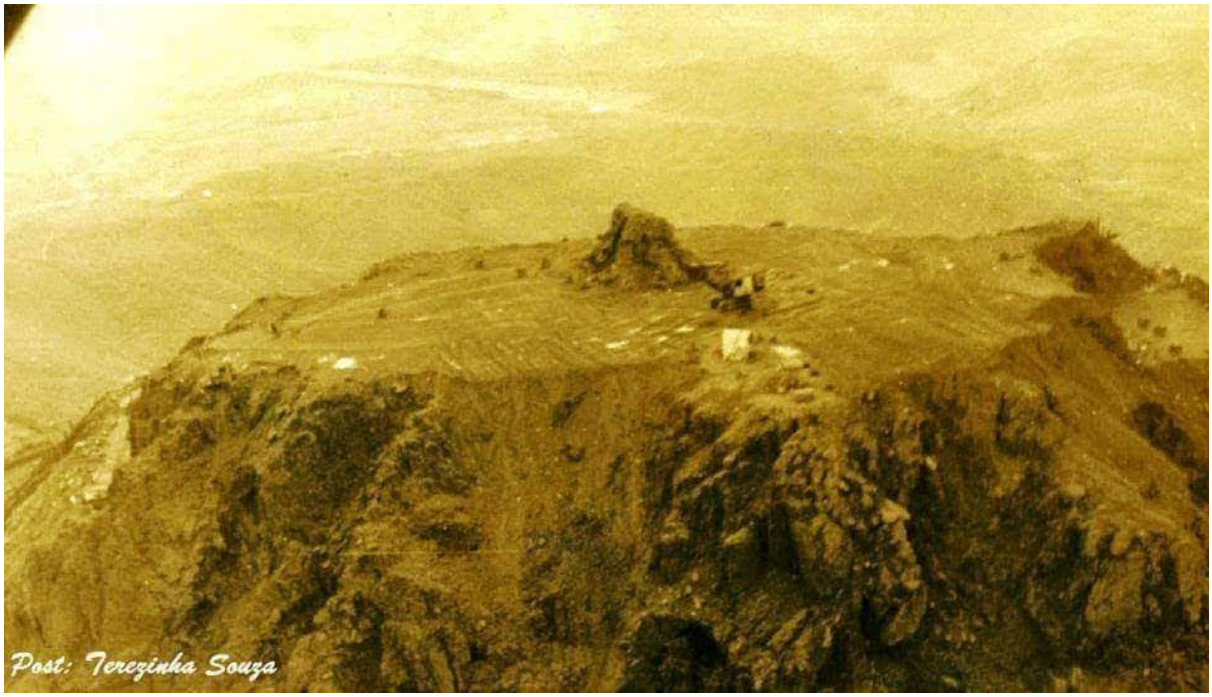




Minas. Em Itabira (MG), durante visita do presidente Getúlio Vargas, Warren L. Pierson, diretor do Banco de Importação e Exportação, e o ministro Souza Costa "quebram o melhor minério de ferro do mundo" / ARQUIVO

8/11


PICO DO CAUÊ - ITABIRA/MG


Post: Terezinha Souza

Minério extraído manualmente, sendo carregado em cestos de palha para os vagões. Presidente Vargas (MG), 1942.

CVRD – ARQUIVO JORNAL DA VALE/ FOTO: J. MANZON









Silo de carregamento - Alto Pereira



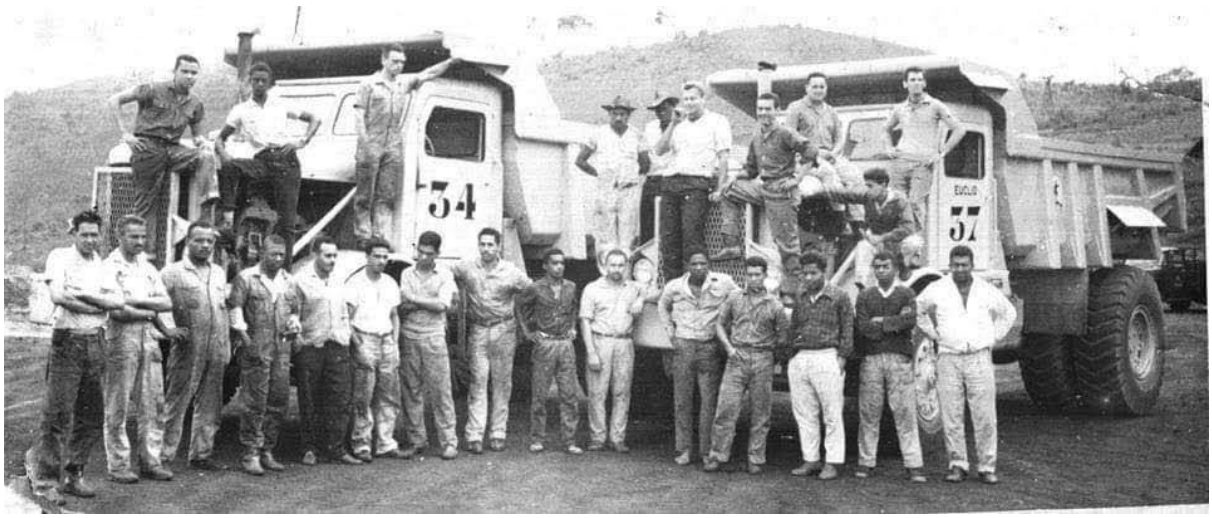
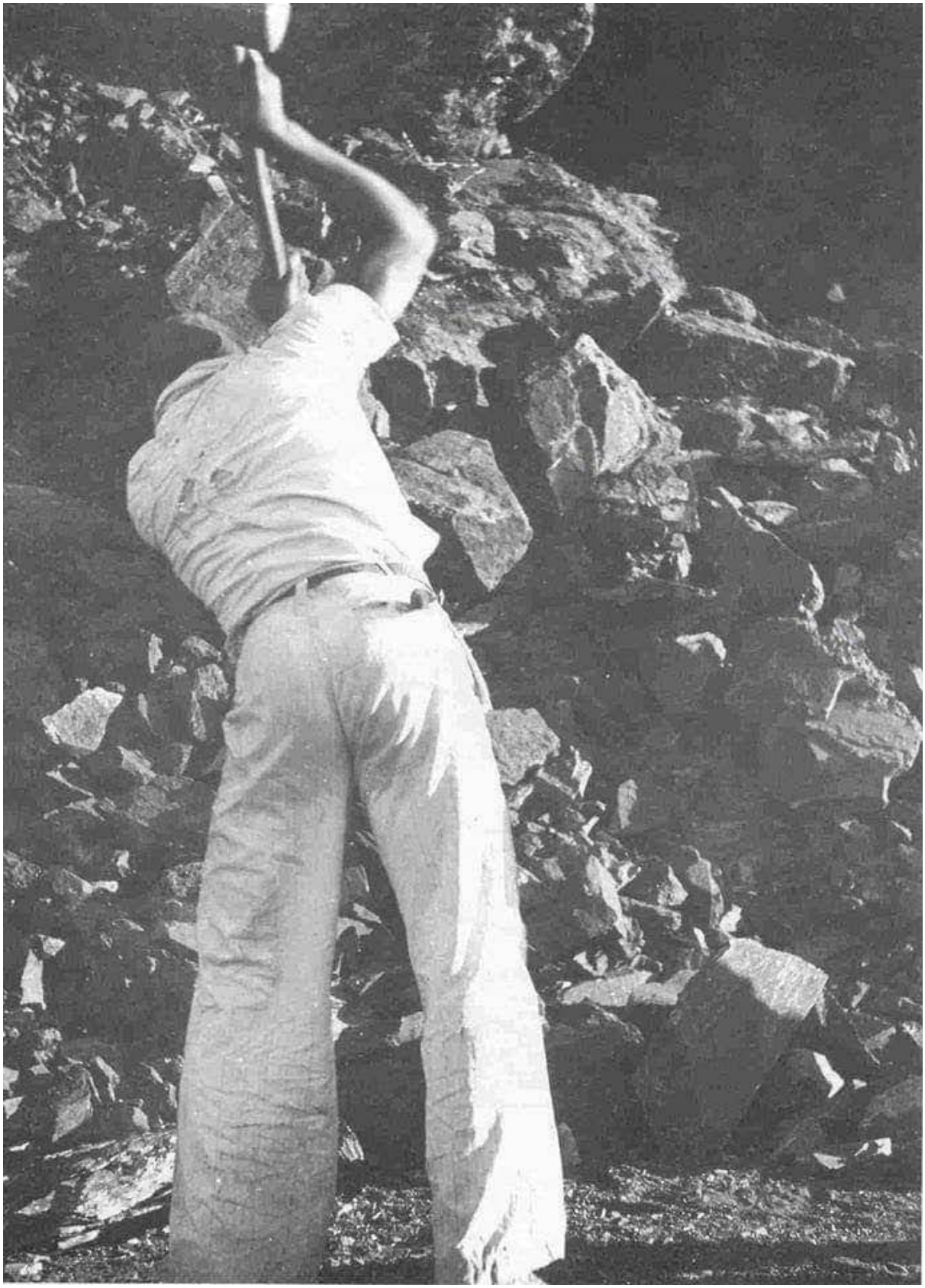

34
37





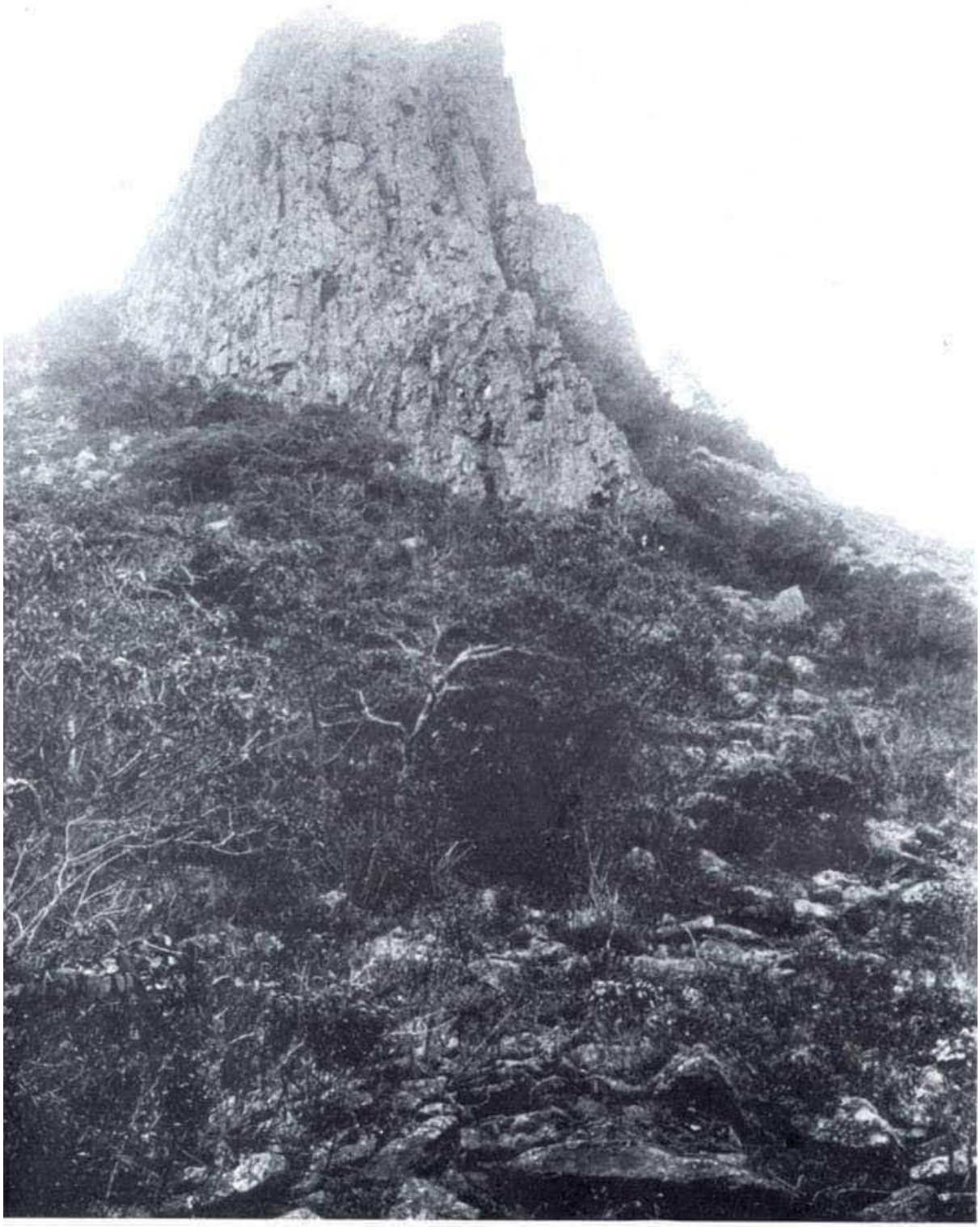
Foto: Vale





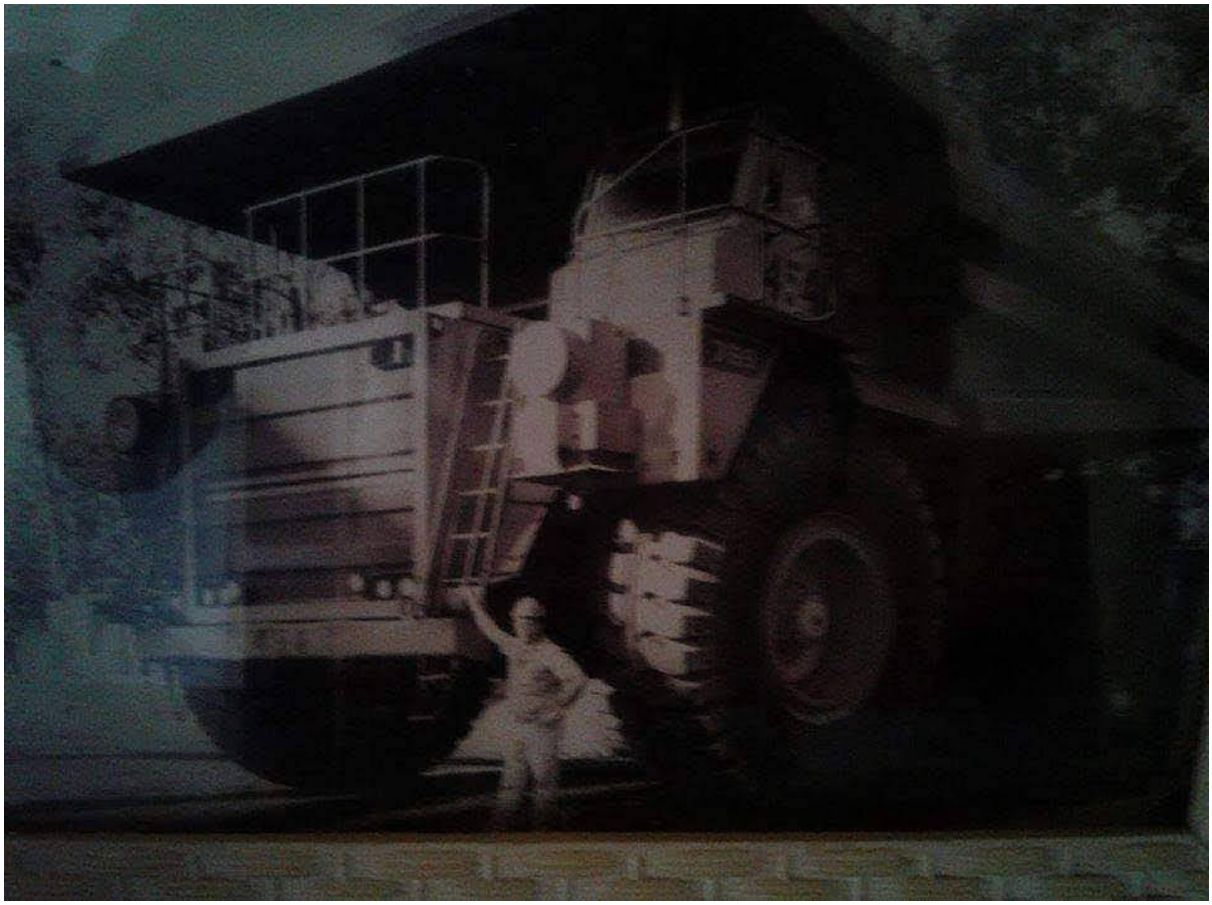


ENGENHEIRO NORTE-AMERICANO PERCIVAL FARQURAR (quarto da esquerda para a direita) –
Dono da Itabira Iron ORE Company, incorporada a Vale do Rio Doce em 1942.
Ao seu lado o administrador Thomaz Shalton e o geólogo Alemão Dr Grosse. **CAUÊ em 1935**



Pico do Cauê, Itabira (MG), 1920.

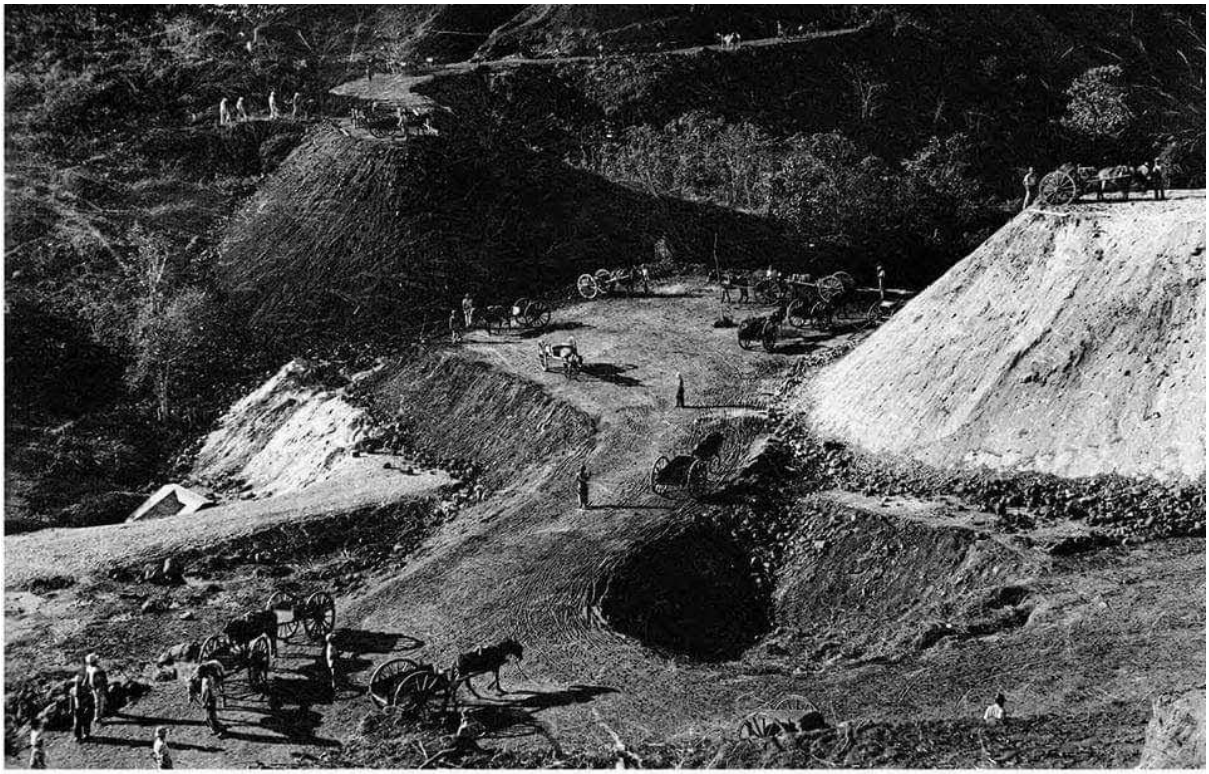
MUSEU HISTÓRICO NACIONAL — COLEÇÃO MIGUEL CALMON. REPRODUÇÃO: PEDRO VASQUES



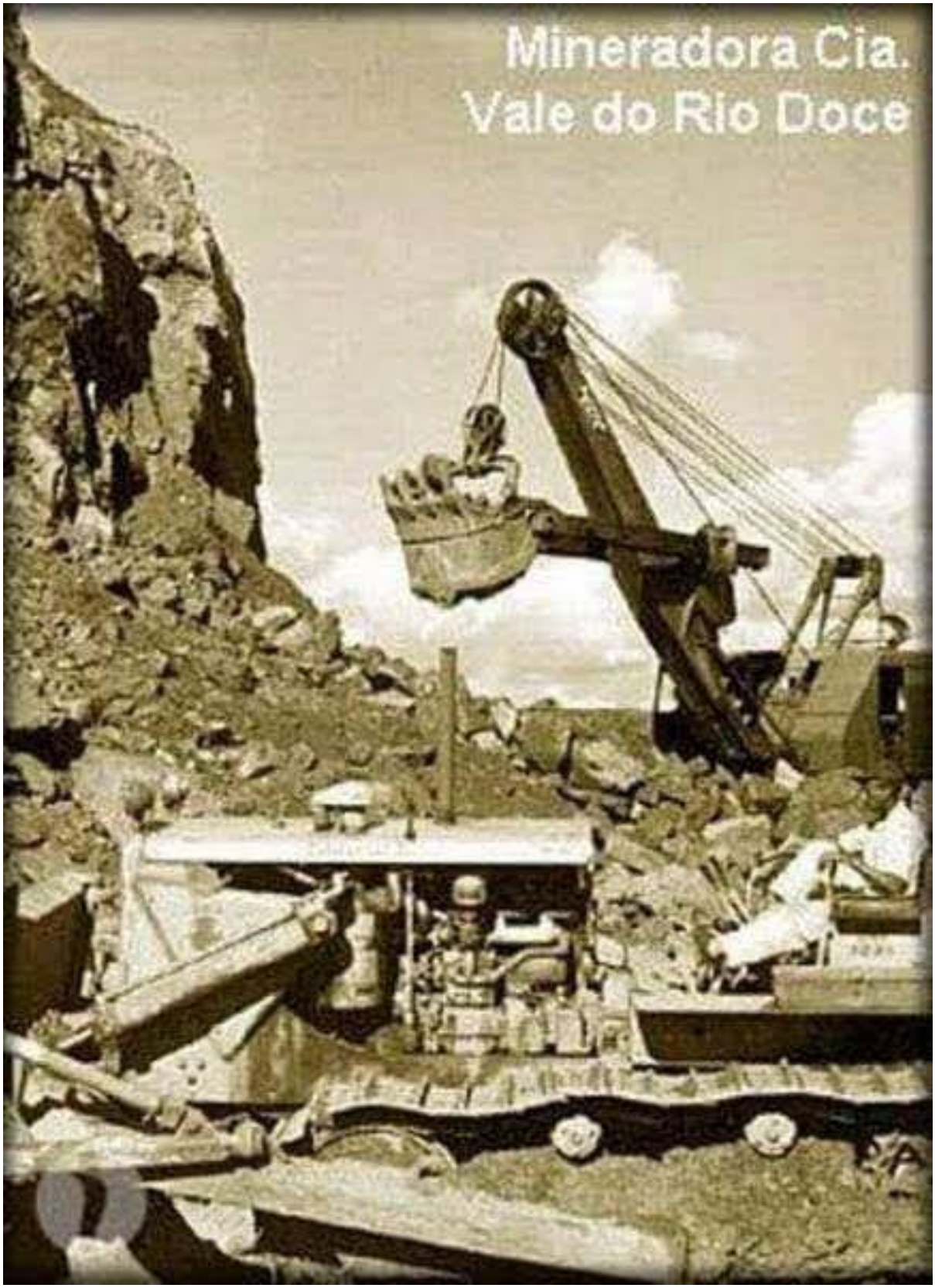


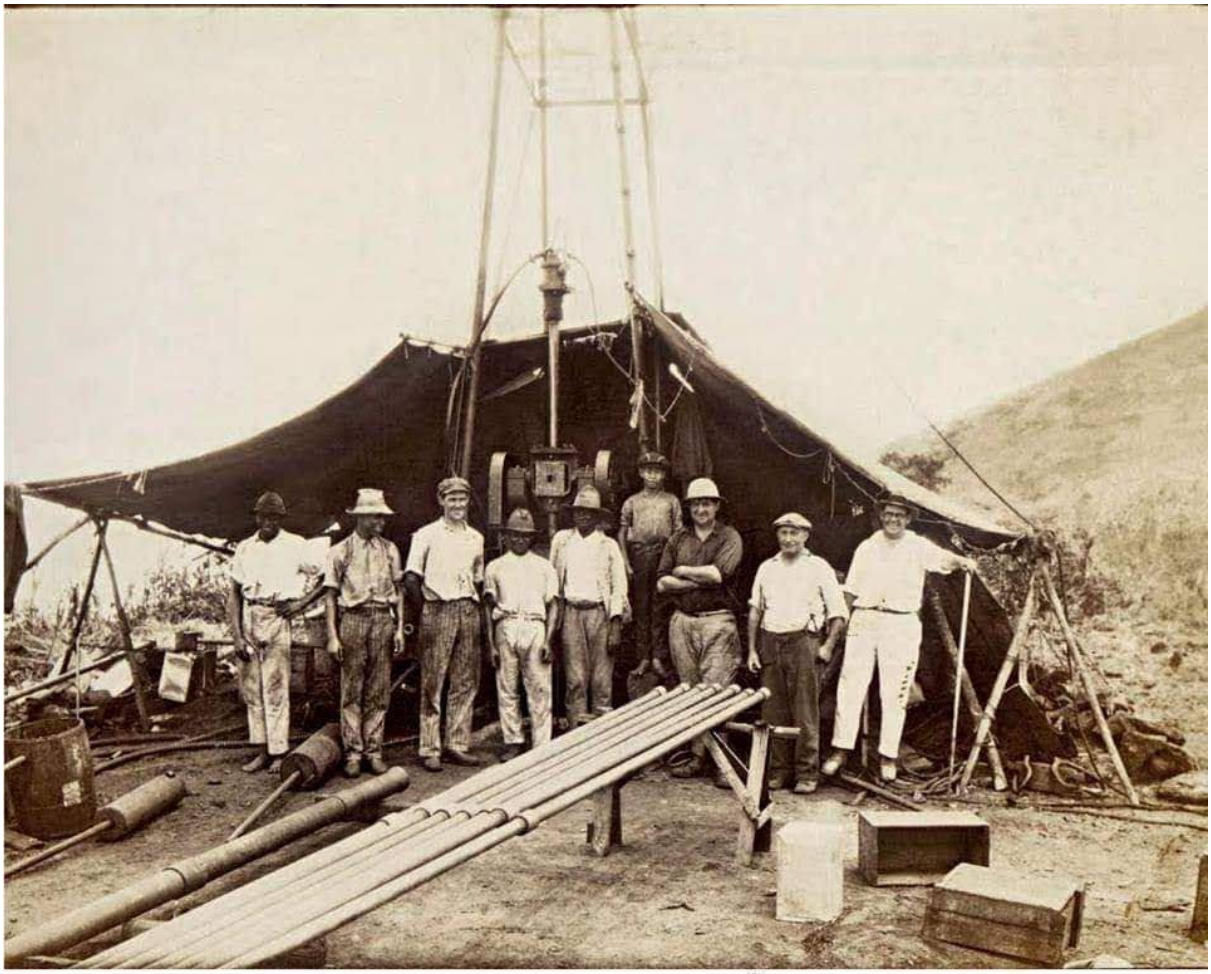


TRABALHADORES DE PERFURAÇÃO – DEPÓSITO DAMINA DO AREÃO –
ITABIRA na década de 1940

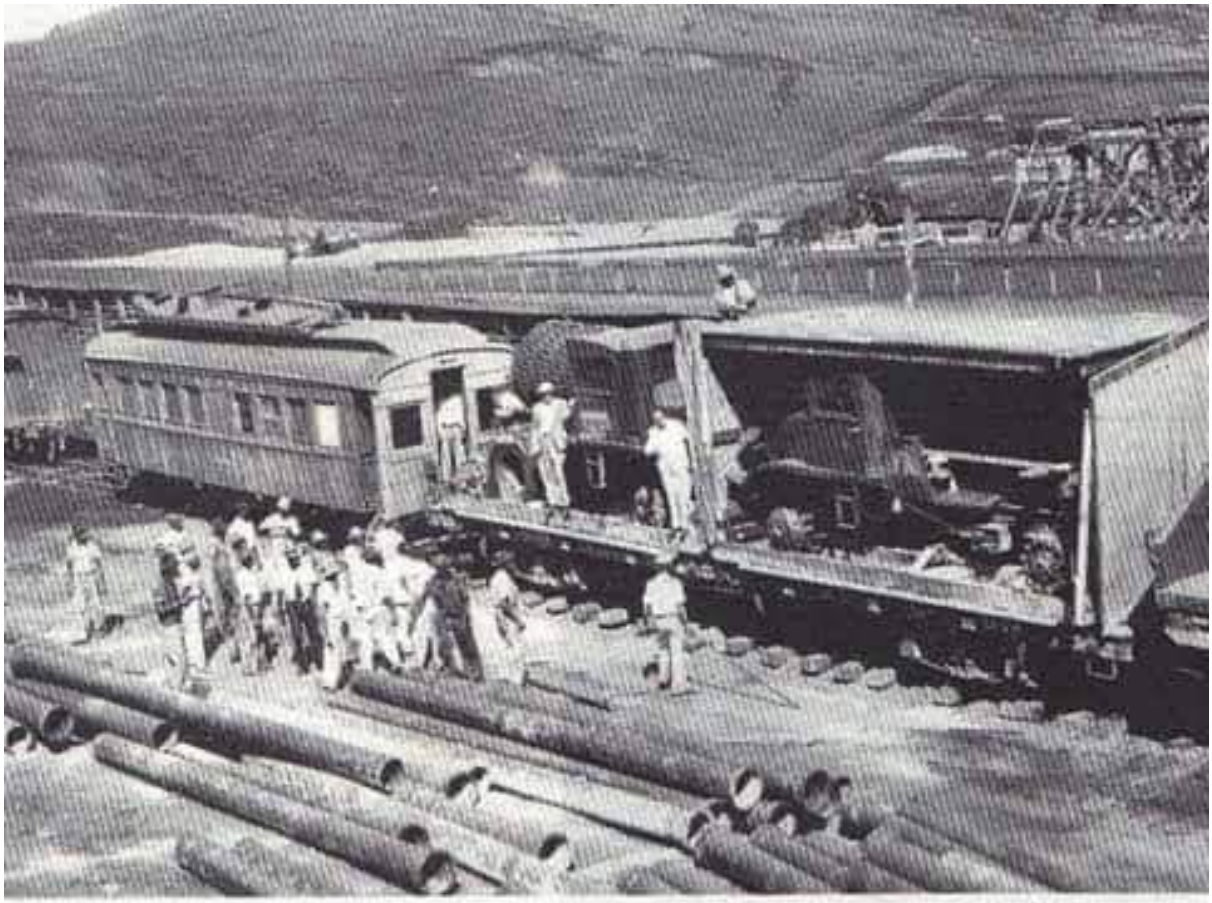


MINA DO CAUÊ - **ITABIRA na década de 1943**


Mineradora Cia.
Vale do Rio Doce



TRABALHADORES COM SONDAS NA MINA DO CAUÊ. **ITABIRA em 1935**



Chegada dos Caminhões *Euclids* no Canpestre. Itabira, 1944.
CVRD — Arquivo Jornal da Vale.

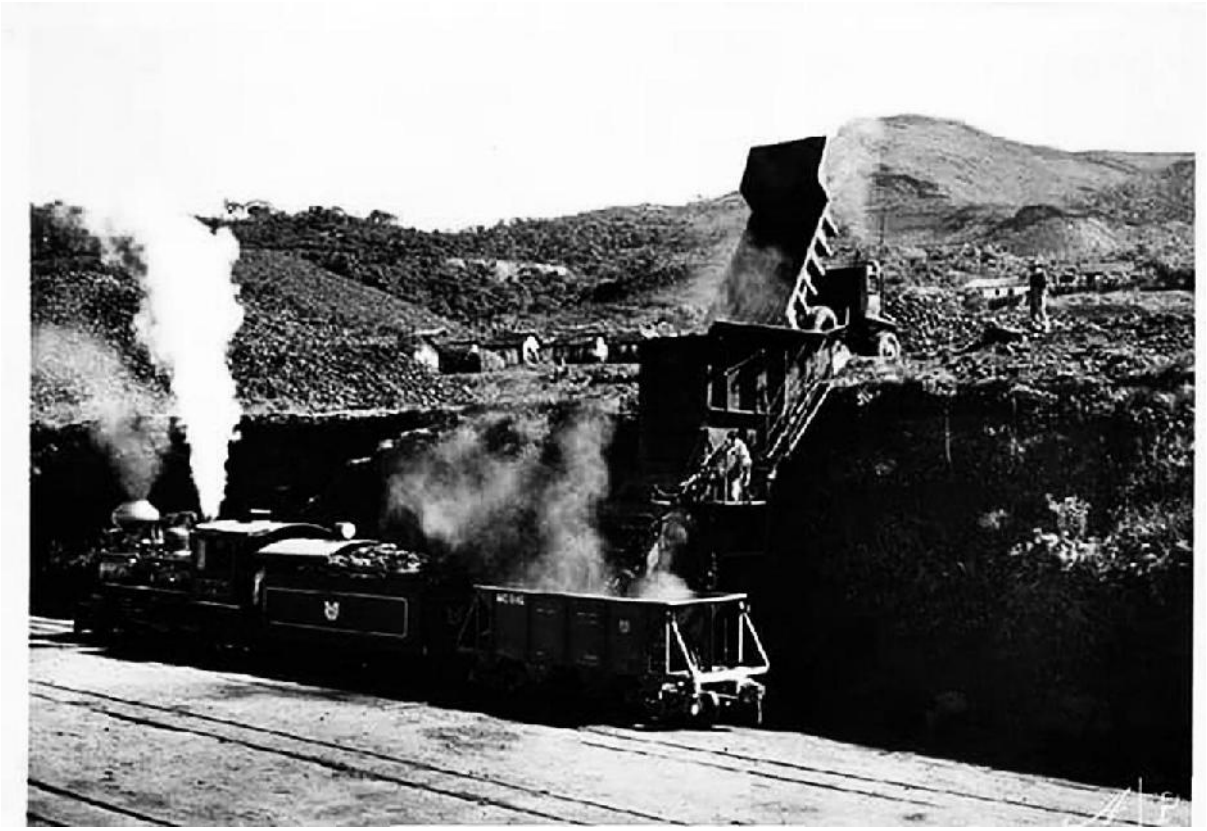
Após essa pesquisa, selecionei algumas destas imagens digitais, nas quais trabalhei as tonalidades de preto e contraste no photoshop, depois imprimi e em seguida, manualmente, fiz uma transferência da imagem com tíner em seu verso, para um papel canson. Abaixo as matrizes, fotografias digitais escolhidas e tratadas para transferência:

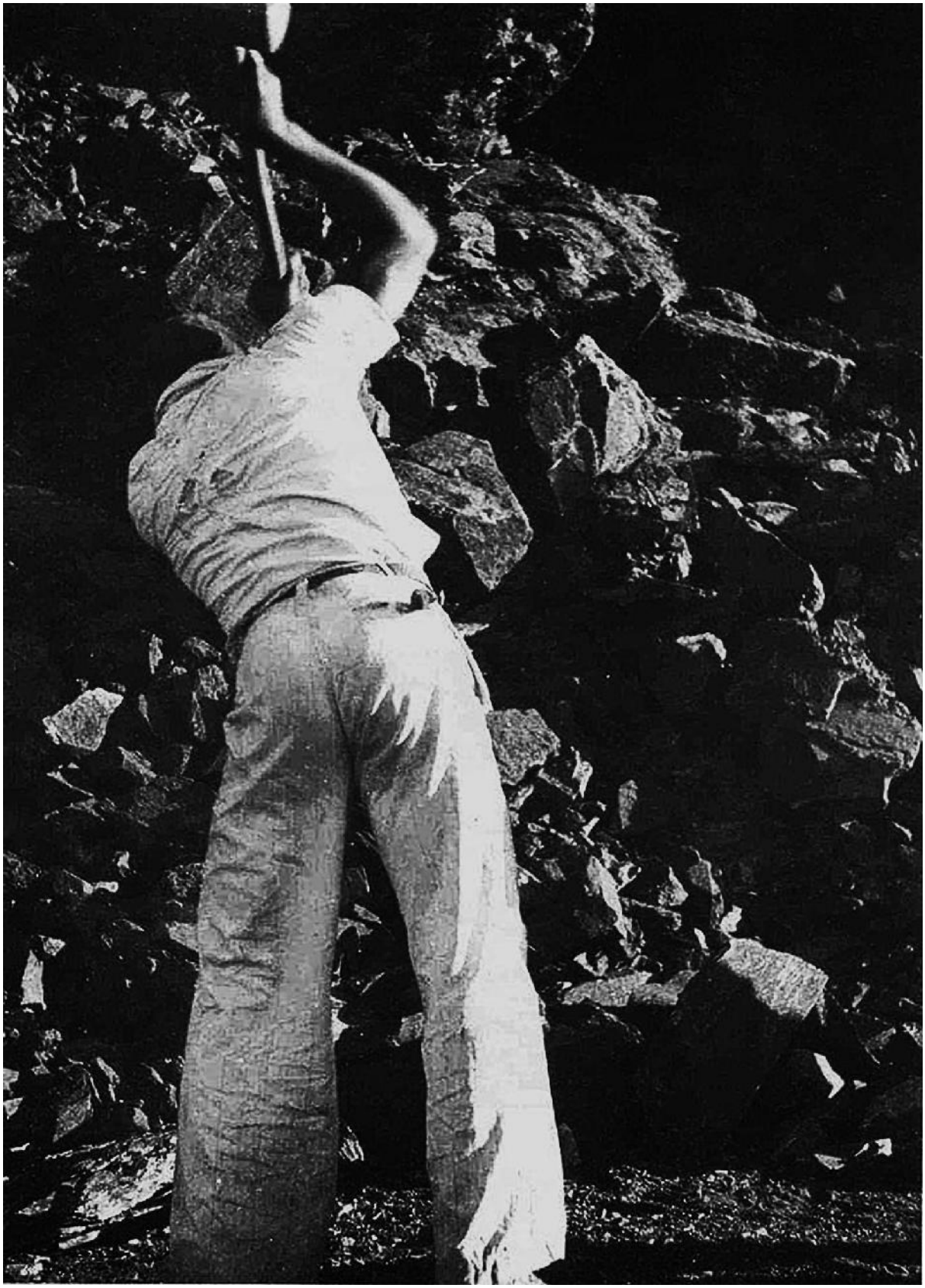
Imagem – 74 a 80

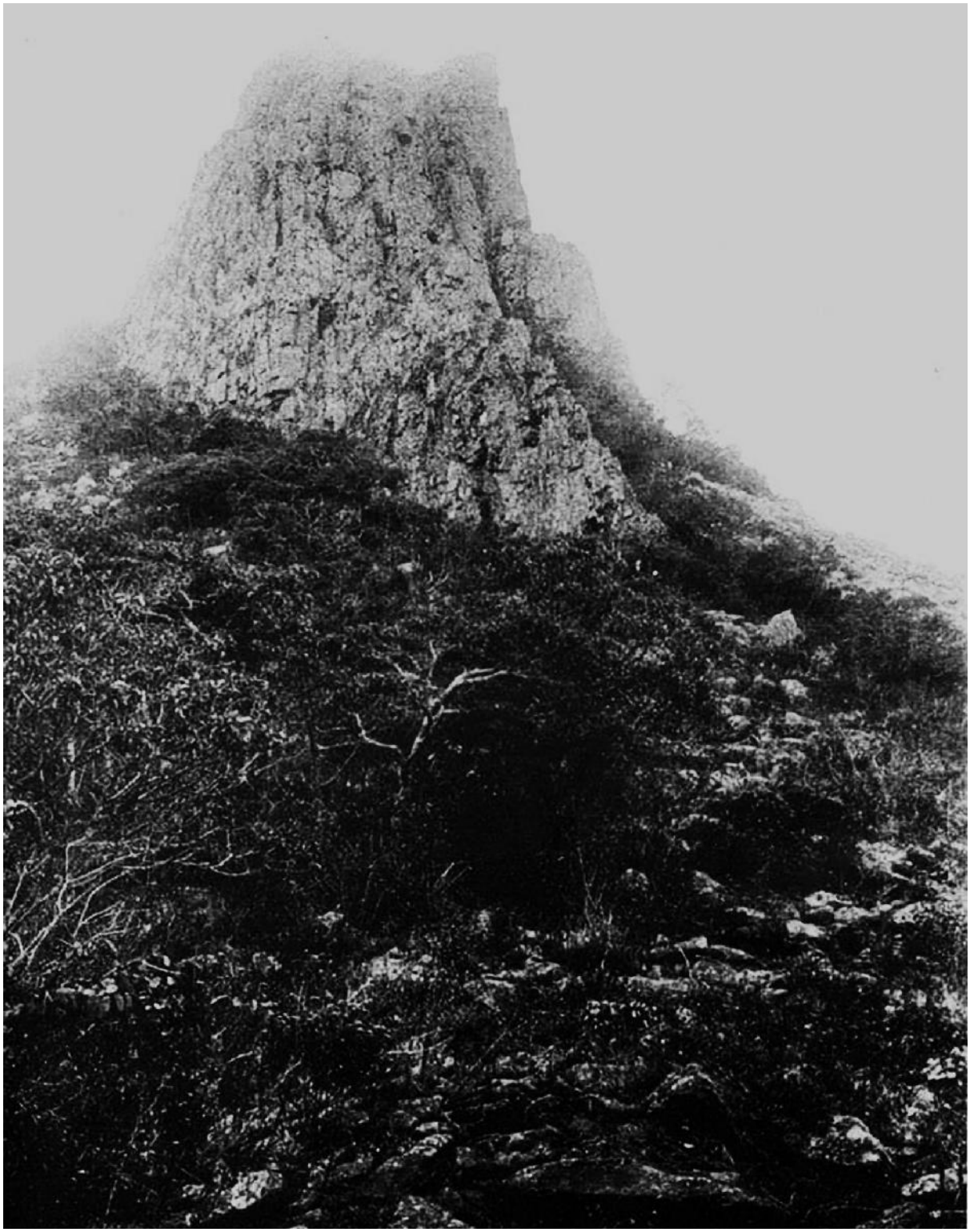


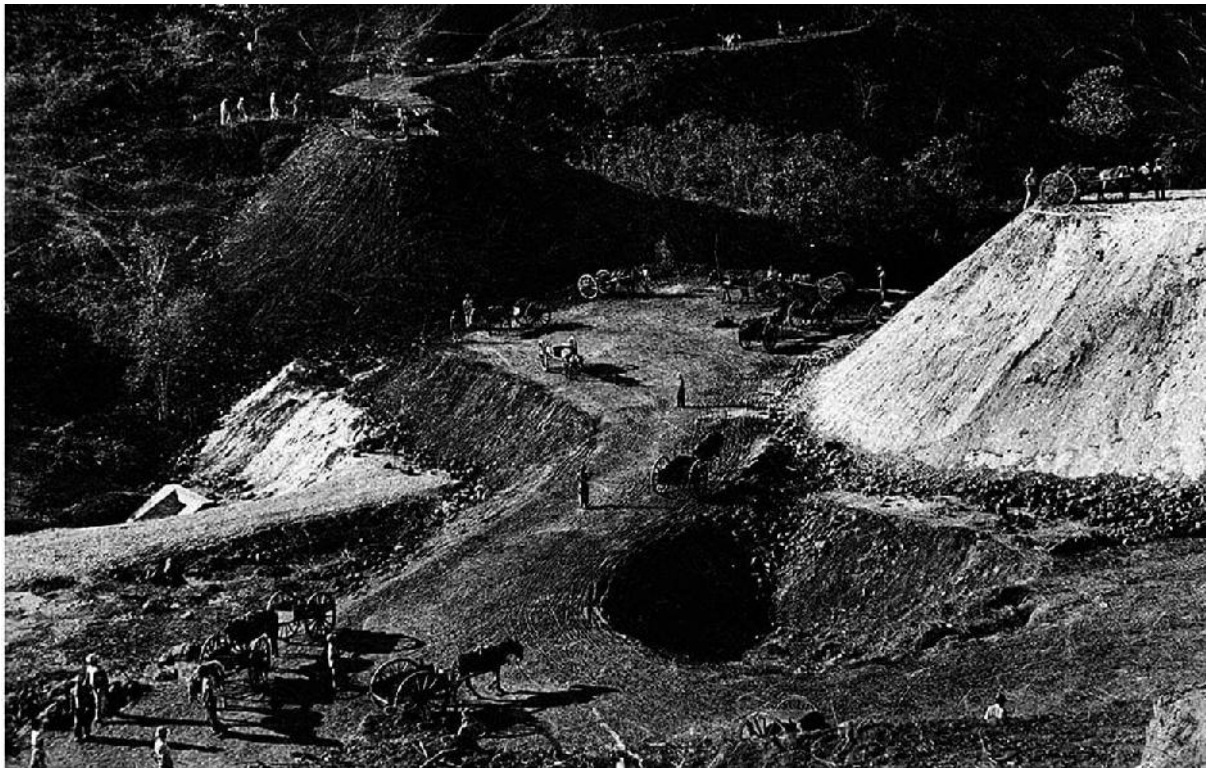
Fonte: Imagens tratadas pela autora











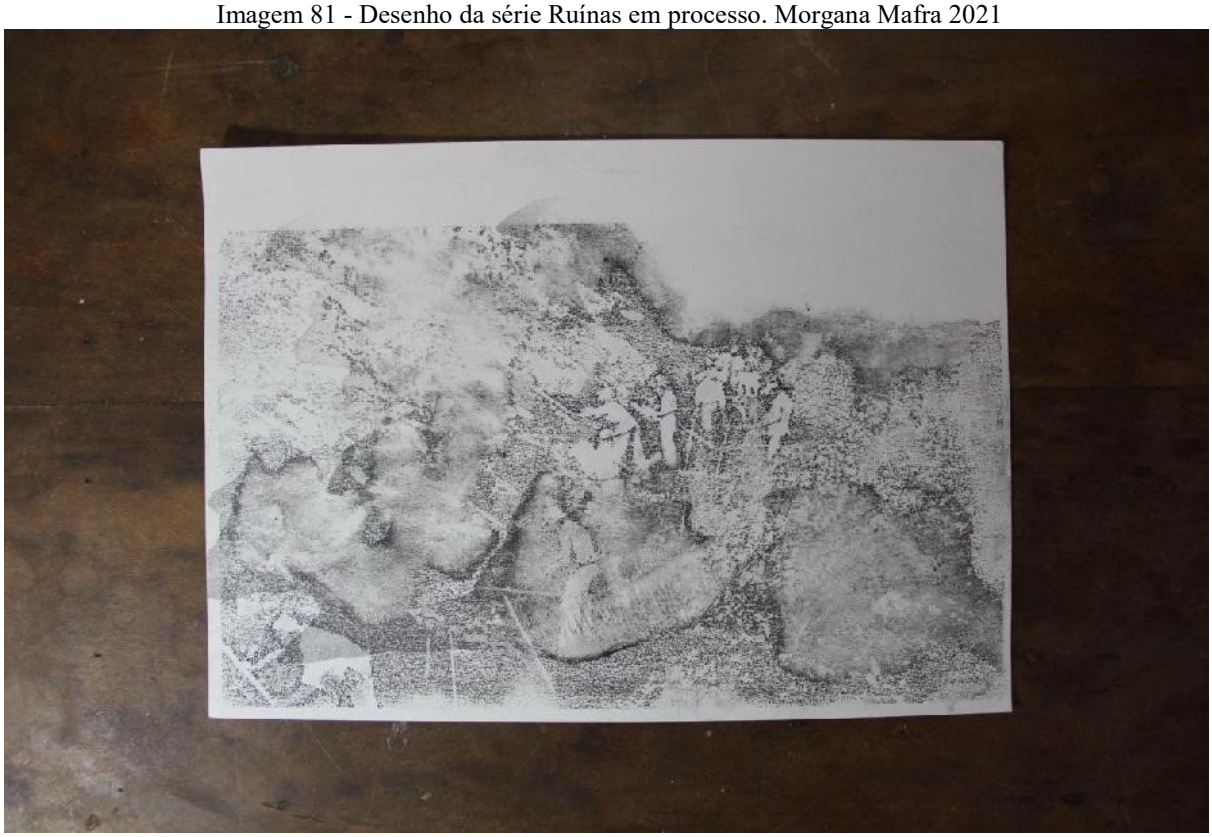


Após a impressão destas imagens, iniciei um processo de transferência sobre papel canson A3. Este processo se dá da seguinte maneira: coloca-se a imagem impressa virada para o papel

canson, em seguida, no verso da imagem, joga bastante thiner, e começa a espalhar o thinner no avesso do papel, esfregando com uma estopa.

Quando tira a matriz, observa-se a imagem transferida, mas como toda transferência, há uma perda durante o processo, configurando algumas desejáveis “falhas”. Essa perda e a pouca nitidez da imagem, com as silhuetas das figuras humanas apenas sugeridas, meio fantasmagóricas na paisagem, me interessa. Este lugar entre figuração e abstração, humano e paisagem feitos dos mesmos grãos, ora dissipados, ora condensados. São pontos, grãos e falhas, espaços vazios, fantasmas. Em seguida, com atenção a este tempero entre figuração e abstração, fiz pequenas interferências nas imagens com pontilhismo de caneta nanquim, corroborando para tal. Intitulei a série de “Ruína em processo”.

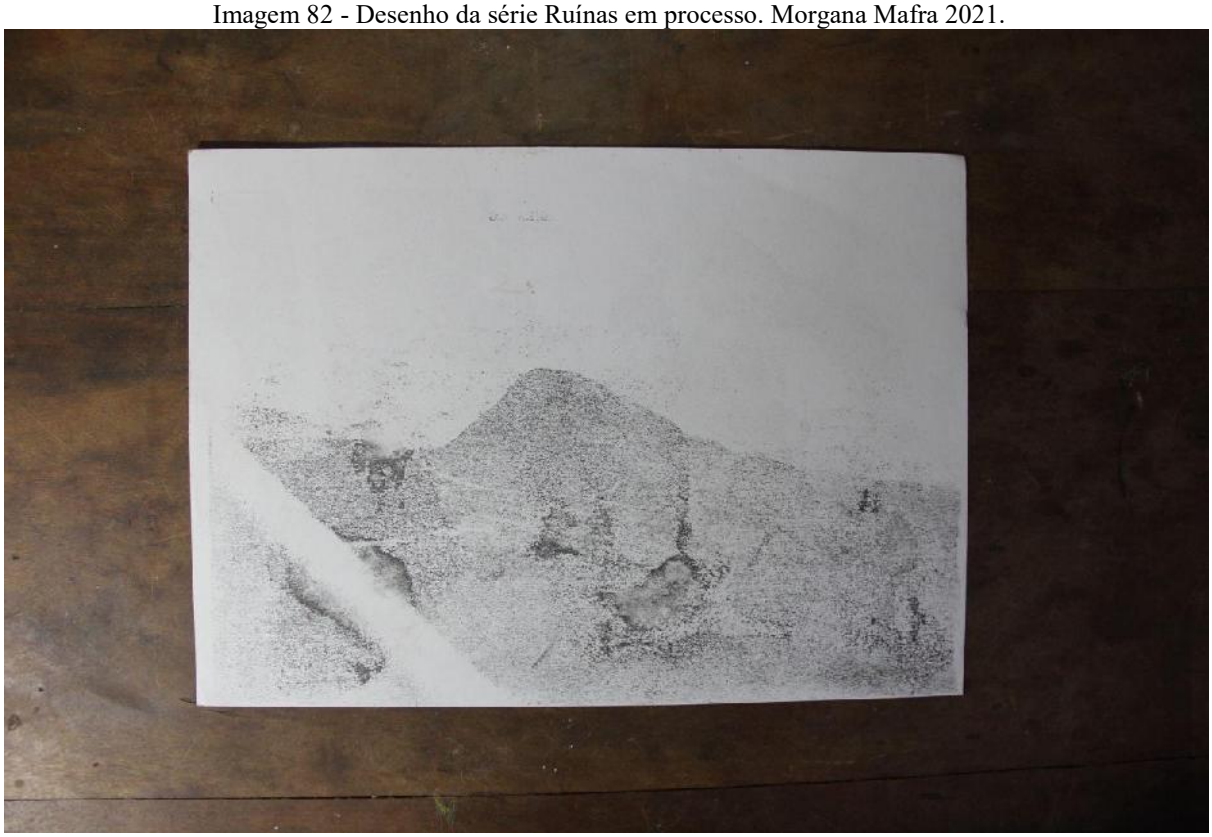
Imagem 81 - Desenho da série Ruínas em processo. Morgana Mafra 2021



Fonte: Imagem da autora

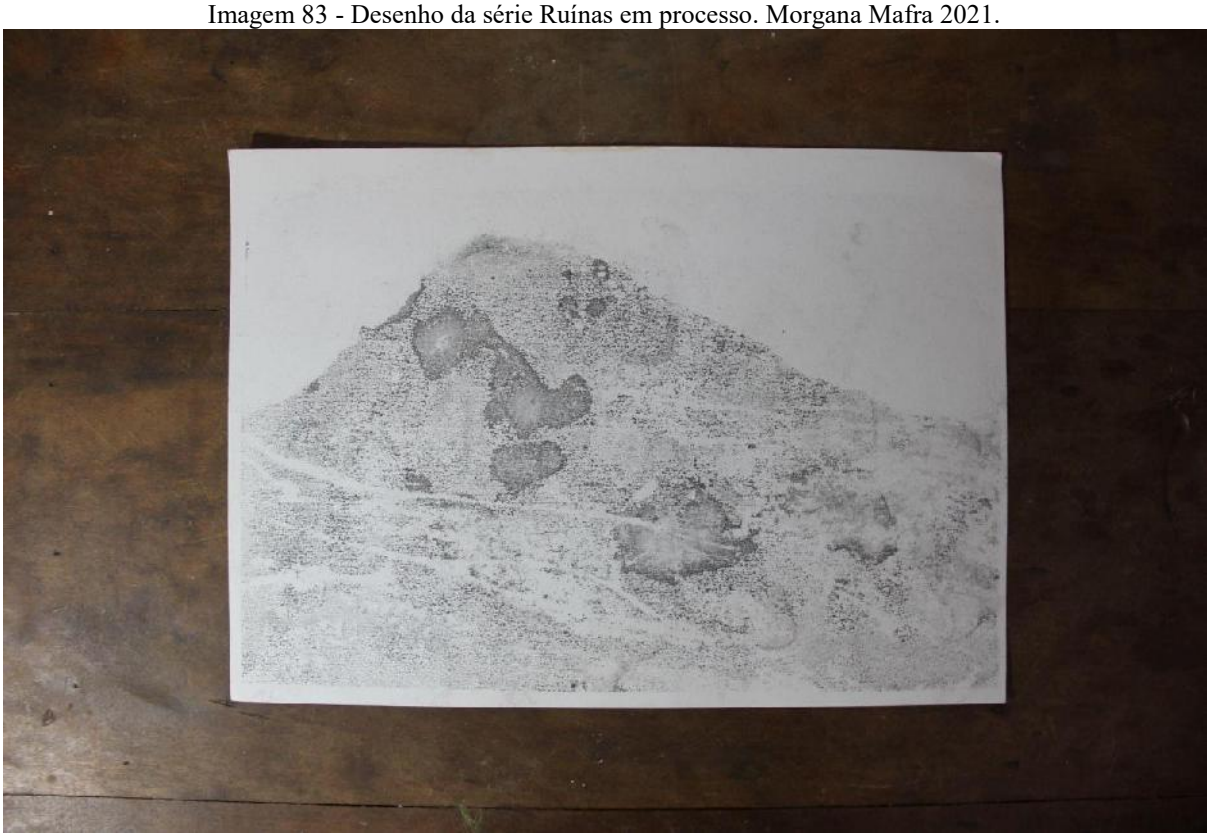
.

Imagem 82 - Desenho da série Ruínas em processo. Morgana Mafra 2021.



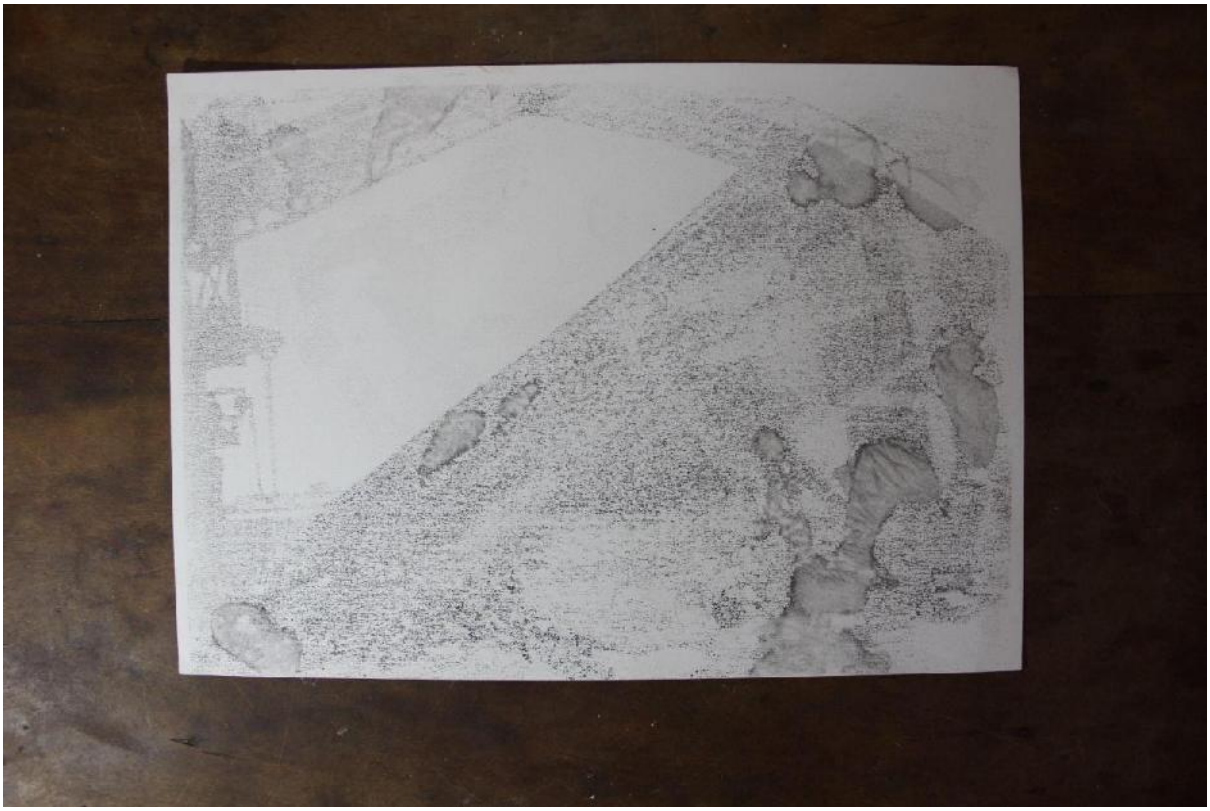
Fonte: Imagem da autora

Imagem 83 - Desenho da série Ruínas em processo. Morgana Mafra 2021.



Fonte: Imagem da autora

Imagem 84 - Desenho da série Ruínas em processo. Morgana Mafra 2021.



Fonte: Imagem da autora

Matéria granulada, explodida, remexida.

Imagem 85 - Objeto colecionado. Morgana Mafra. 2022[83]



Fonte: Imagem da autora

[83] Nota sobre o tempo - para tanto, ouvir MI. Resido entre a cava e a vitrine do Centro de Referência da Dança de Belo Horizonte. Um relógio é uma bomba. Convivo com este objeto. Sem grandes pretensões. Eu apenas o deixei ali dentro da vitrine, a conviver. A polícia tem frequentado o Centro de Referência da Dança por isso. Ela está recebendo diversas chamadas, declara o policial. Chronos está sob sérias ameaças ou seria ele a ameaça? Então recordo, Chronos comia seus filhos, alguém dançou para distraí-lo, um filho sobreviveu.

Também foi em um dos meus retornos à cidade natal que re-senti no corpo os tremores sentidos durante uma vida naqueles chãos. Minha memória mais pungente é quando adolescente na Escola, em que algumas vezes por dia, num determinado horário, tremiam as carteiras, o chão, o prédio, a gente. Eram as explosões da mineradora na cidade. Estes, acabaram por reverberar, alguns anos depois, já em 2021, em um dos trabalhos desenvolvidos durante o doutorado e uma residência na Cava, a série de postais "This is not a painting", em que todas as fotografias são propositalmente tremidas, efeito conseguido pela regulagem entre o obturador e diafragma[84] da câmera fotográfica:

Imagem 86 - Série de Cartões postais "This is not a painting". Morgana Mafra, 2021

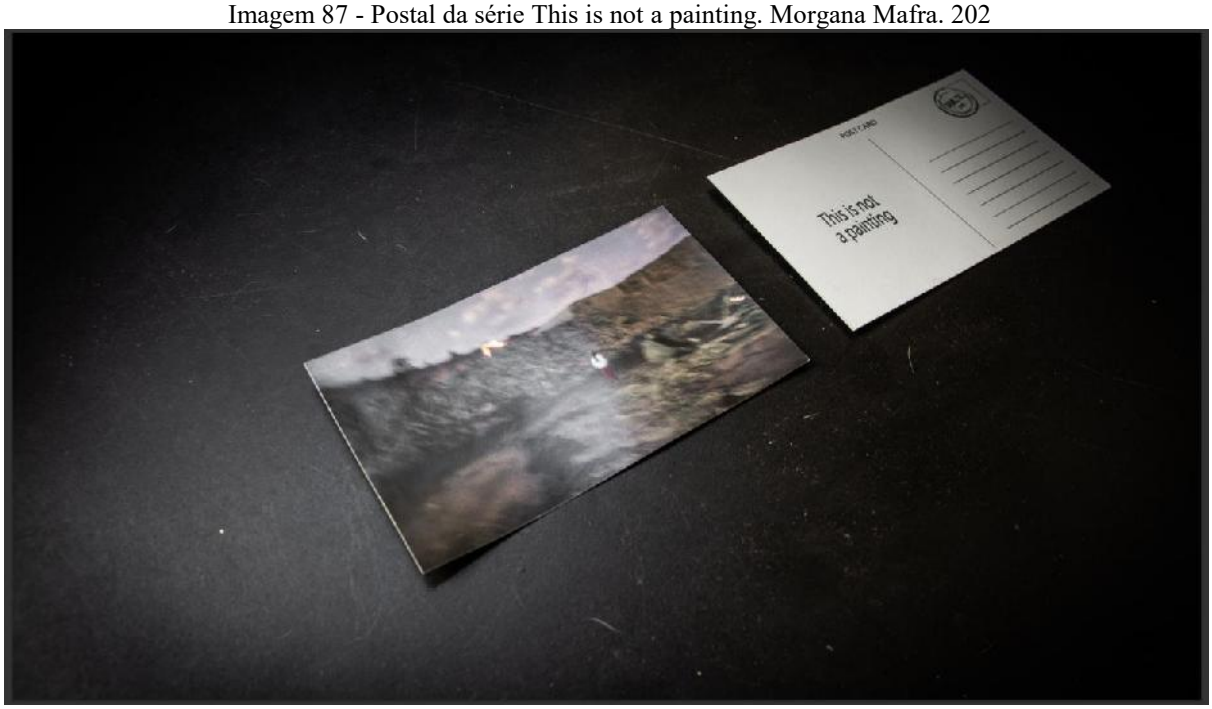


Fonte: Imagem da autora

.

[84]O Diafragma é responsável por regular o tamanho da fresta da entrada de luz na câmera, deixando a passagem maior ou menor, dependendo da abertura. Já o obturador, controla o tempo, a velocidade que essa luz entra na câmera. A velocidade de disparo é o tempo que o obturador fica aberto. Esta velocidade está diretamente ligada com a ideia de "movimento" da foto, e com a quantidade de luz que o sensor será capaz de captar. Quanto mais lenta a velocidade do obturador, mais tempo a luz entra e maior a chance da fotografia ficar "tremida", fazendo aparecer o movimento. Foi através dessa regulagem na câmera que obtive propositalmente as fotografias tremidas.

Imagem 87 - Postal da série This is not a painting. Morgana Mafra. 202



Fonte: Imagem da autora

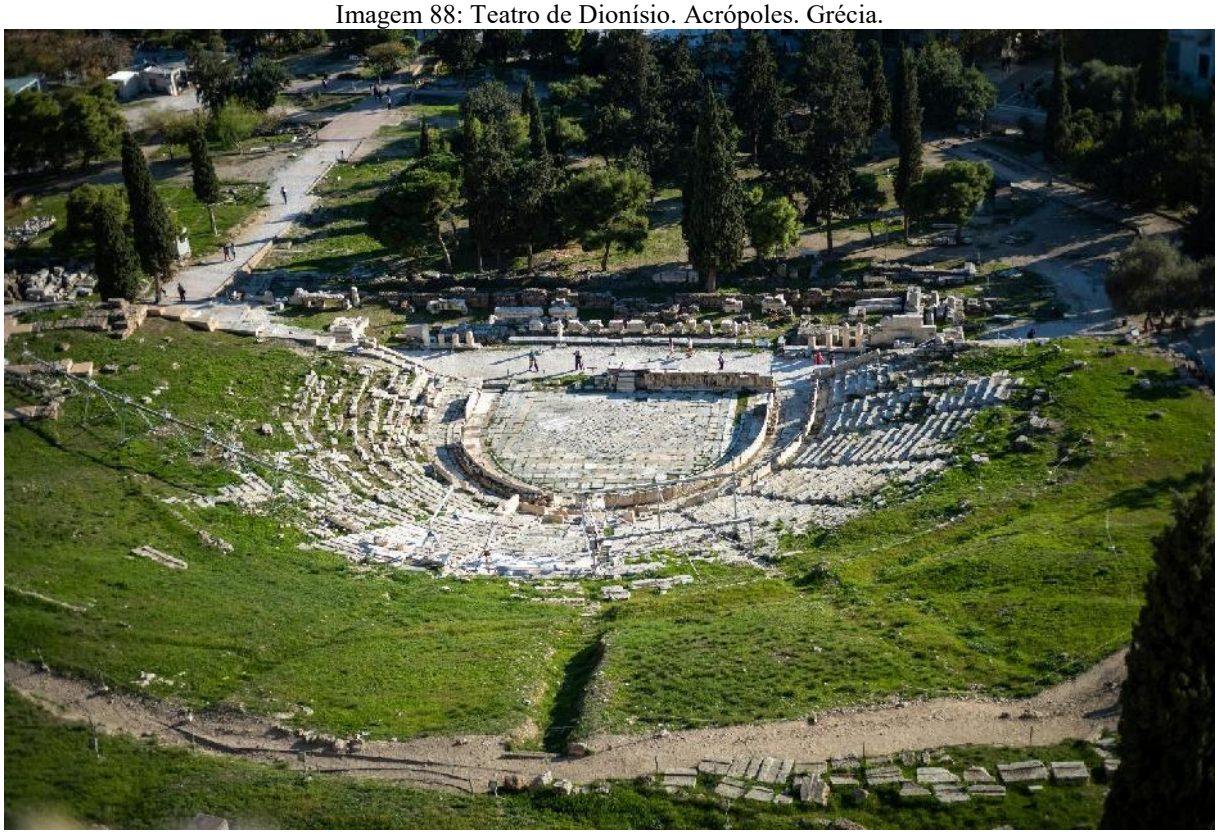
.

Sobre os modos de operação compartilhados nessa tese, de se estar no mundo, criar e pesquisar, há um interesse entre borrar fronteiras entre espaço e território, ficção e realidade, criando situações no mundo. Este interesse em criar situações no mundo, a fim de dar peso e forma a processos já existentes, como já desenvolvido no fragmento "Residir e deambular", guarda afinidades com os Situacionistas das vanguardas europeias, que diziam de locais ermos e marginalizados dos centros urbanos que eles deambulavam, como um inconsciente social da cidade.

Propor uma residência em uma Cava aberta de mineração e tomá-la, ambiguamente, enquanto território político e espaço de arte, é um deslocamento, uma situação construída. Que faz aparecer as semelhanças formais da cava com um teatro de arena, tipo de construção comum na Grécia antiga e que perdura nos dias de hoje[85].

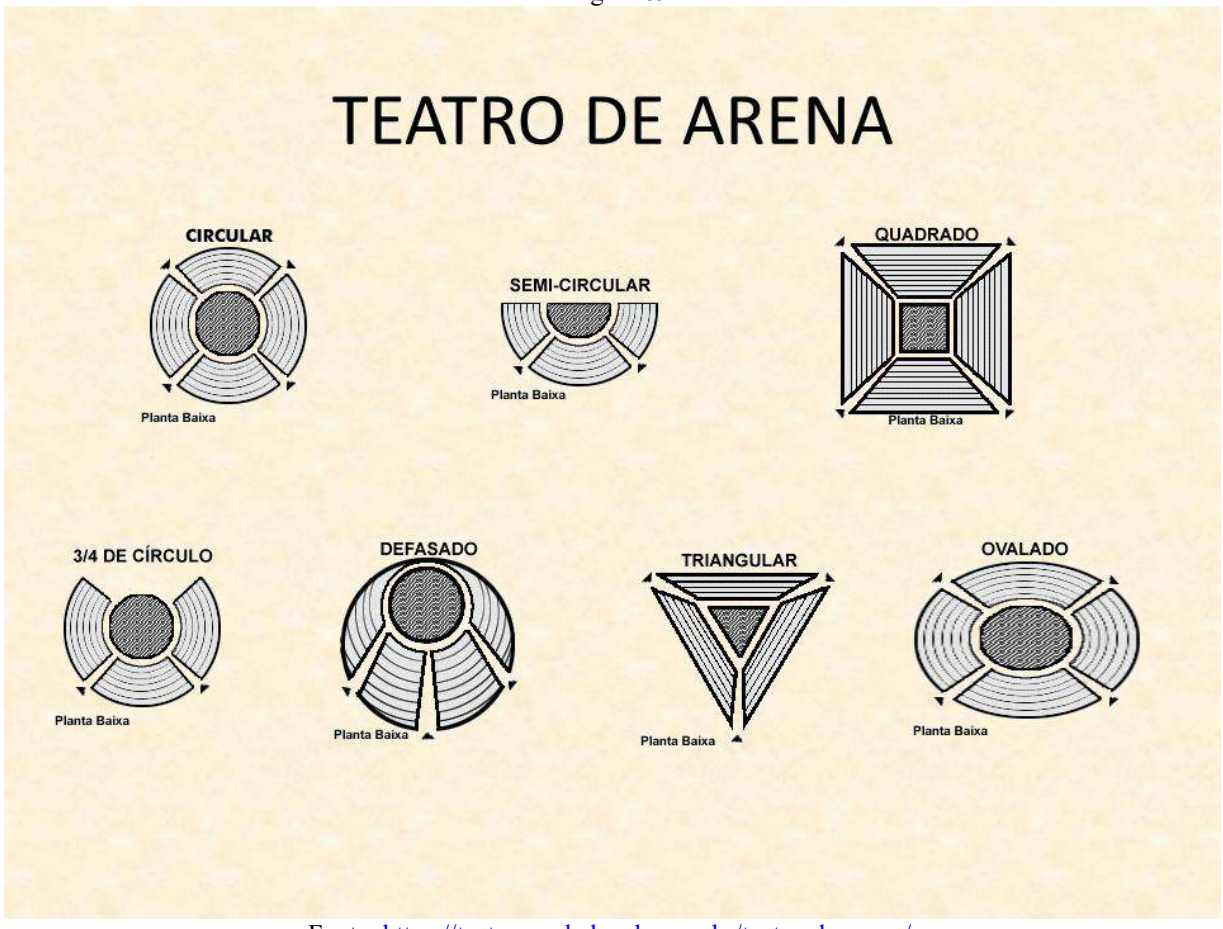
[85] Um exemplo de um teatro de Arena, localizado no Parque das Mangabeiras em Belo Horizonte, está disponível em: https://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink-g303374-d1443424-i194982402-Parque_das_Mangabeiras-Belo_Horizonte_State_of_Minas_Gerais.html Acesso em 29/11/2022.

Imagem 88: Teatro de Dionísio. Acrópoles. Grécia.



Fonte: https://unsplash.com/pt-br/fotografias/uma-vista-aerea-de-um-apetista-romano-iU6eTEJUj0w

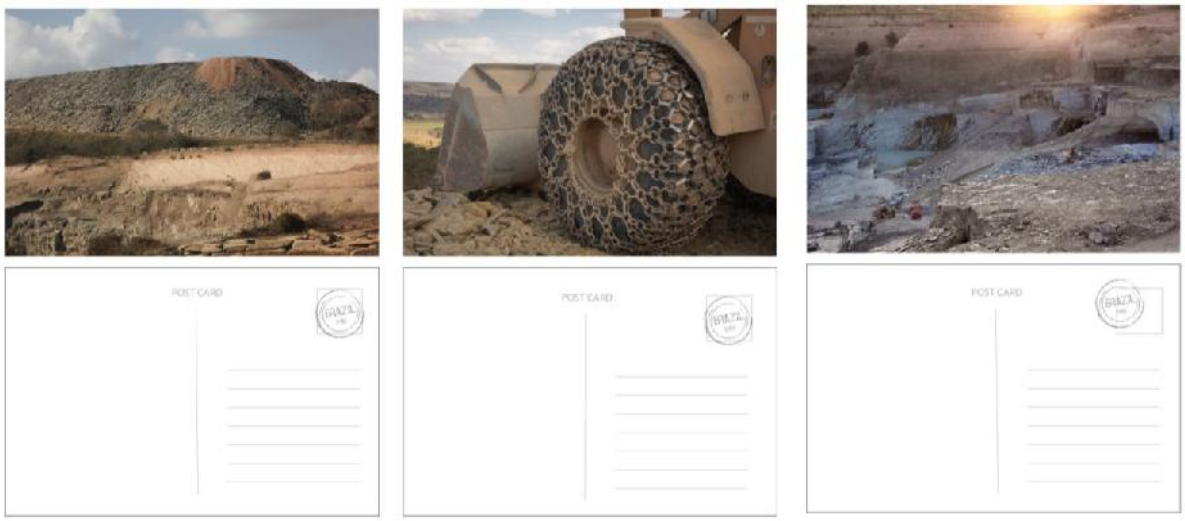
Imagem 89



Fonte: https://teatronasaladeaula.com.br/teatro-de-arena/

Pergunto-me se a Cava seria também uma espécie de inconsciente social, que de alguma maneira faço aparecer me apropriando dos meios de cartões postais por exemplo, que geralmente possuem imagens aprazíveis e conhecidas dos lugares dignos de contemplação.

Imagem 90 - POST CARDS. Morgana Mafra, 2021.



Fonte: Imagem da autora

Apesar de muitas semelhanças e influências entre meu processo criativo e as caminhadas, atitudes e desdobramentos dos Situacionistas, o local por onde vago, a Cava aberta de mineração, me leva a outras problemáticas. Por exemplo, no que se refere à relação do movimento, peso e gravidade. É a partir dessa problemática que desenvolvo um encontro de investigações entre dança contemporânea e escultura, tal como exposto no fragmento "Performance: Uma cartografia do si mundo", em que discorro sobre o diálogo entre estas linguagens.

Diante dessas problemáticas referentes ao movimento, peso e gravidade, recordo a exclamação de imobilidade de minha amiga e companheira de dança Ana Rita Nicoliello quando a convidei para residir o espaço desta segunda cava em Papagaios. Apesar dos fragmentos de chãos movidos pela máquina extrativista, há uma instauração de um ar imóvel, pesado e hostil naquela paisagem. Não conseguimos dançar naquele lugar. Como aprendido em dança, é possível usar de seu peso, do redirecionamento da gravidade para o movimento? Quando? Até que ponto? Por que? Como é este movimento? E este movimento é possível ser dançado? Por um tempo convivi com tais perguntas e ainda outra: Será que ainda conseguirei dançar com aquela paisagem? Se sim, que dança é essa porvir?

Apesar de todo o peso, eu gostaria de além de compor, mover com esta paisagem, e além de mover, também dançar, para tanto eu precisava de estratégias. Foi então que lancei mão de

uma ferramenta, não exatamente da dança, mas de um procedimento composicional que, nas palavras de Eleonora Fabião (2013, p. 1) sobre seus programas performativos: “serve como motor da experimentação. Um enunciado que norteia, move e possibilita a experiência (...)”. Qualquer pessoa pode performá-los, inclusive eu. Então, criei alguns programas a partir do convívio na cava de Papagaios, imprimi-os no verso de alguns cartões postais com fotografias que fiz do lugar[86].

Imagem 91 - Post Cards Série Programas para Minas. Morgana Mafra, 2021.



Fonte: Imagem da autora

[86] Alguns destes programas podem ser lidos individualmente na exposição ìnterm, disponível em: https://leveinterim.wixsite.com/interim/morgana-mafra . Acesso: 24/11/2022.

Imagem 92 - Post Cards Série Programas para Minas. Morgana Mafra, 2021.



Fonte: Imagem da autora

Imagem 93 - Post Cards Série Programas para Minas. Morgana Mafra, 2021.



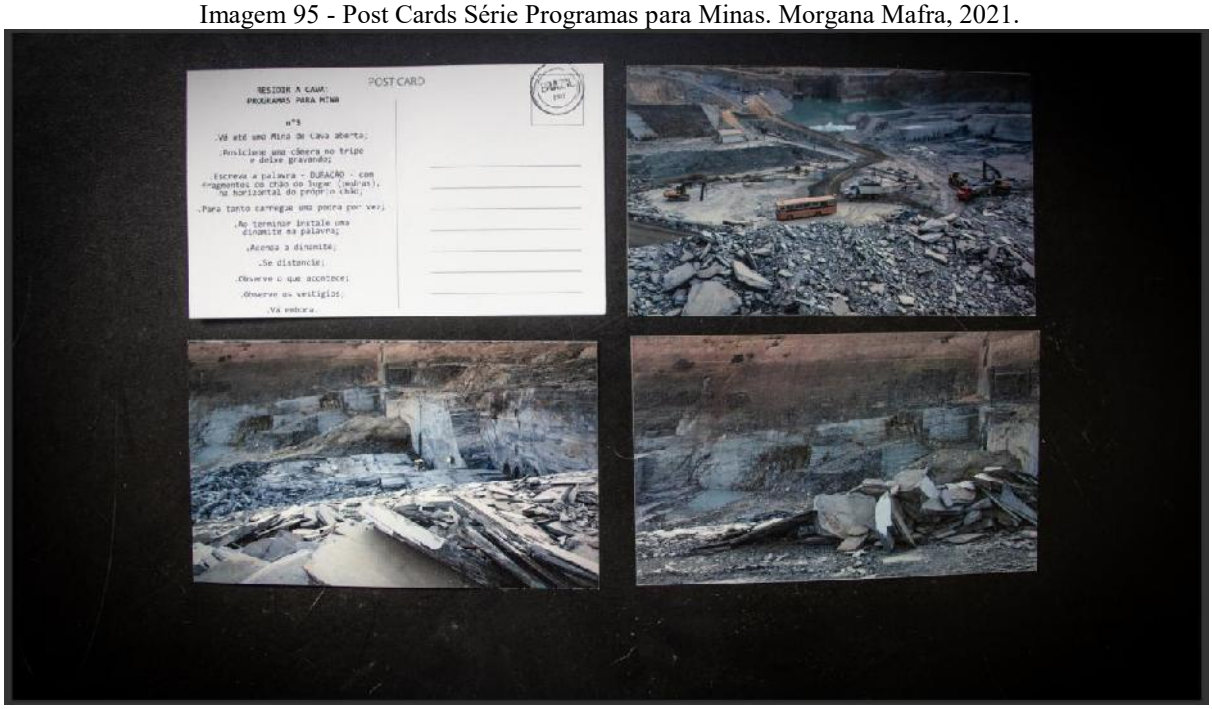
Fonte: Imagem da autora

Imagem 94 - Post Cards Série Programas para Minas. Morgana Mafra, 2021.



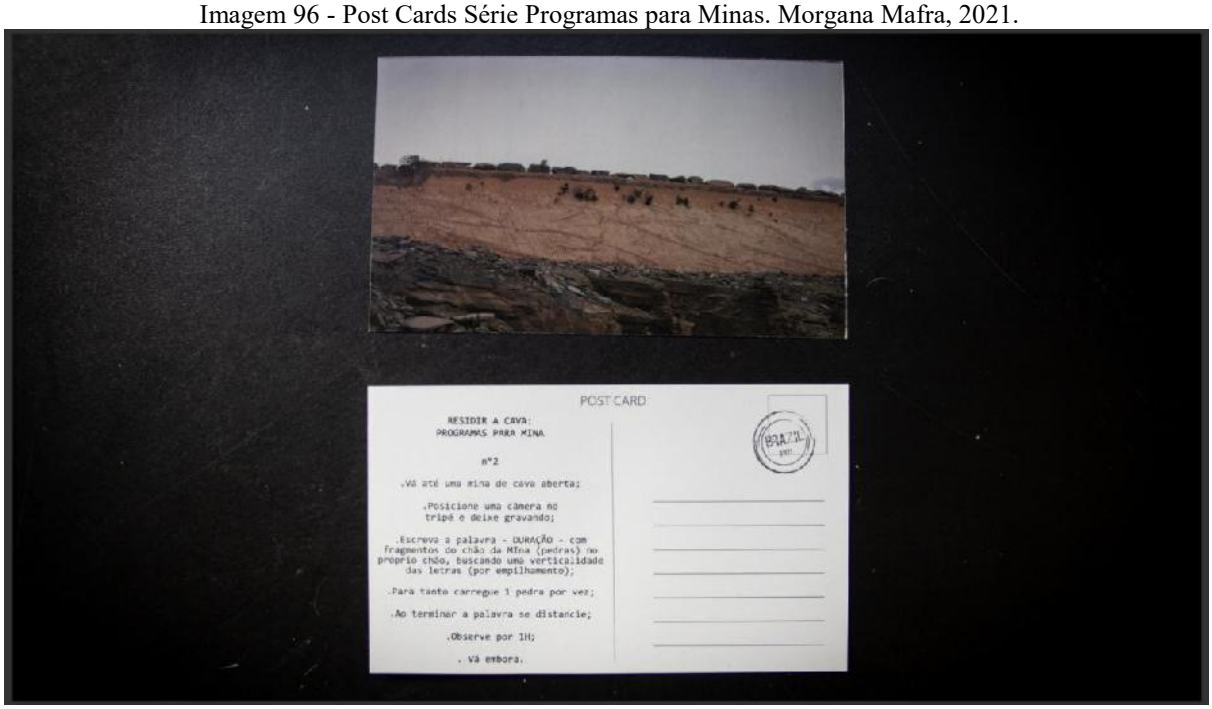
Fonte: Imagem da autora

Imagem 95 - Post Cards Série Programas para Minas. Morgana Mafra, 2021.



Fonte: Imagem da autora

Imagem 96 - Post Cards Série Programas para Minas. Morgana Mafra, 2021.



Fonte: Imagem da autora

Objetivamente, Eleonora Fabião, ressalta que o programa performativo é o enunciado da performance podendo ser compreendido como "um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio" (Fabião, 2013, p.1), Segundo a autora, quanto mais claro e conciso for o enunciado, sem fazer uso de adjetivos e verbos no infinitivo, mais fluida será a experimentação, garantindo, ao mesmo tempo, precisão e flexibilidade (Fabião, 2013, p.4). A artista também pontua que a temporalidade do programa é bastante diferente "daquela do espetáculo, do ensaio, da improvisação, da coreografia" (Fabião, 2013, p.4).

O uso da palavra "programa", segundo Fabião, foi inspirada no uso da palavra empregada por Gilles Deleuze e Félix Guattari no texto "28 de novembro de 1947– como criar para si um Corpo sem Órgãos". A autora nota que:

> Programa é motor de experimentação porque a prática do programa cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. Programa é motor de experimentação psicofísica e política. Ou, para citar palavra cara ao projeto político e teórico de Hannah Arendt, programas são iniciativas. (Fabião, 2013, p. 4).

Ela sugere que o performer enquanto desarticulador de processos tidos como naturais criam o que Deleuze e Guattari chamam de "Corpo sem Órgãos".[87] (Fabião, 2013, p.5) Para

[87] Como já dito no fragmento "Performance: Uma cartografia do si mundo", Deleuze e Guattari desdobram e desenvolvem esta ideia de "Corpo sem órgãos" de Antonin Artaud. A autora conta que, segundo Deleuze e

Deleuze e Guattari, a criação de um CsO[88] envolve a elaboração de um programa. Para Fabião, por sua vez, é através da elaboração deste programa que o artista desprograma a si e ao meio, fazendo as coisas acontecerem (Fabião, 2013, p.5). Ainda segundo a autora:

> Performances são composições atípicas de velocidades e operações afetivas extraordinárias que enfatizam a politicidade corpórea do mundo e das relações. O performer age como um complicador, um desorganizador; cria para si um Corpo sem Órgãos ao recusar a organização dita "natural", organização esta evidentemente cultural, ideológica, política, econômica. Um performer pergunta sobre capacidades e possibilidades do corpo; sobre pertencimento, exclusão, mobilidade, mobilização; pergunta: de quem é esse corpo? a quem pertence o meu corpo? e o seu? (Fabião, 2013, p.6)

Seria o Corpo sem órgãos do performer um corpo da experiência? Segundo Fabião, "O corpo performativo não pára de oscilar entre a cena e a não-cena, entre arte e não-arte, e é justamente na vibração paradoxal que se cria e se fortalece." (Fabião, 2013, p.6) Assim, a partir do procedimento do "Programa performativo", posso ou não o colocar em ação pelo corpo na cava. Se considerarmos a teoria da performance da linguagem no que concerne aos "Atos de fala", o próprio programa performativo escrito em contato com algum público já configura uma ação[89]. Arrisco a dizer que quanto mais esta ação aposta no e pelo corpo, para além e com o virtual, mais o tempero das imprevisibilidades ganha relevo em relação a estrutura. E também maior é o risco, pois são nas imprevisibilidades do espaço que as qualidades do que fora enunciado aparecem. Por exemplo, em um momento do programa performativo, pronuncio apenas "Carregue uma pedra", não coloquei a qualidade da pedra como orienta Fabião, é na imprevisibilidade do espaço que estas qualidades e consequências de corpo vão aparecer.

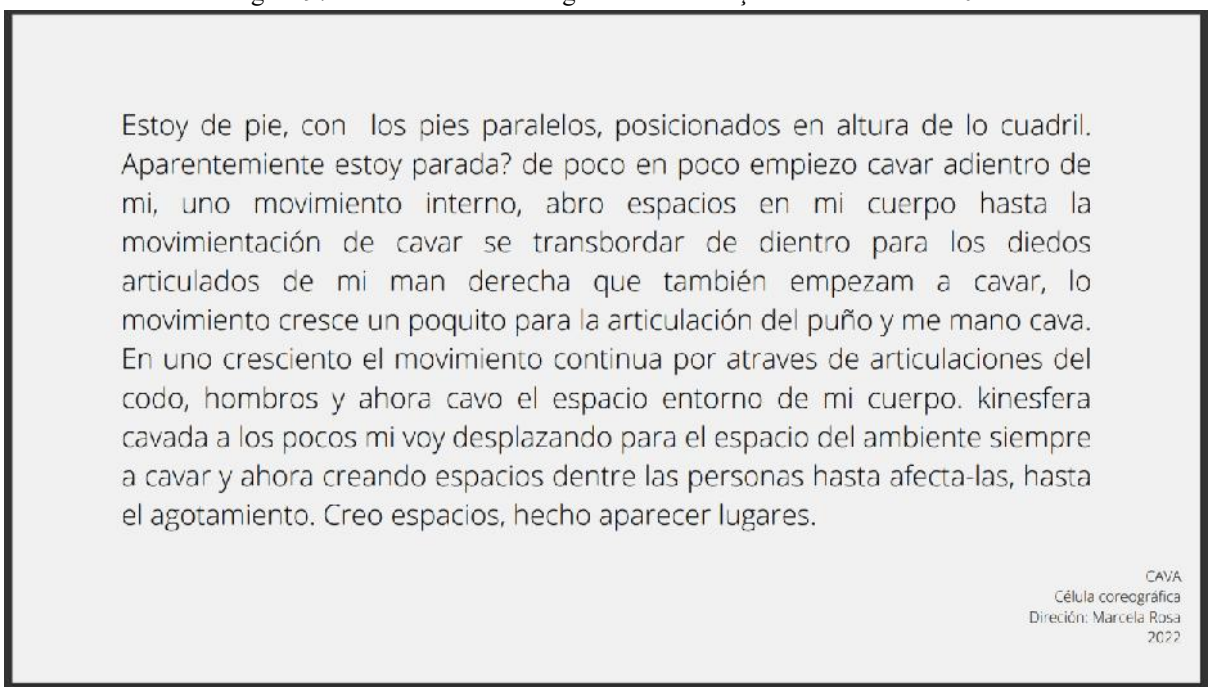
Um programa performativo pode disparar uma dança?

Guattari, o Corpo sem Órgãos não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas. (FABIÃO, 2013) Sobre corpo sem órgãos, ainda acrescento que segundo os autores, essa prática do CsO busca através do fluxo de intensidades, desarticular a separação do organismo em "departamentos" de órgãos, esta organização que é dada com o foco na separação. Quando pensamos no CsO, o foco está nos atravessamentos, intensidades a partir de uma prática, e não na separação do organismo. Ele atravessa os estratos. (Deleuze e Guattari, Mil Platôs, Vol 3).

[88] CsO - Abreviação usada por Deleuze e Guattari para Corpo sem órgãos.

[89]Eduardo Andrade, explicita o pensamento de Austin, teórico dos atos de fala "(...) nas palavras de Austin, o que está em jogo não é aquilo que a coisa "diz", mas aquilo que ela "faz". Austin logo percebeu que não seria possível traçar uma distinção precisa entre um enunciado constatativo (descritivo da realidade) e um performativo (produtor de realidade), já que todo proferimento tem traços tanto performativos quanto constatativos." (Andrade, 2019, p. 65).

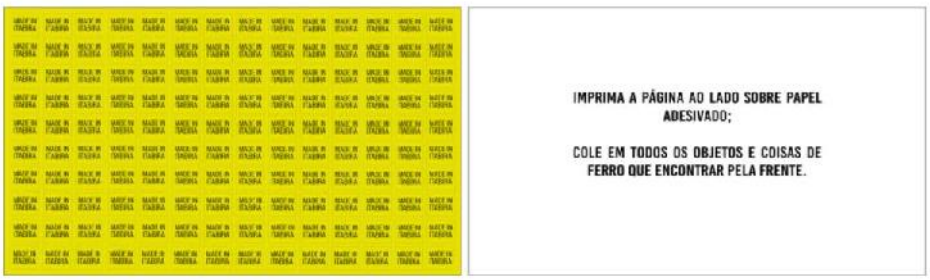
Imagem 97 - Cava. Célula Coreográfica. Provocação: Marcela Rosa. 2022.



Fonte: Imagem da autora

Abaixo, são os Stickers “Made in Itabira” com uma instrução de colagem em estruturas de ferro presentes na exposição ÌNTERIM, seguida de uma versão impressa. Abaixo delas também está o áudio intitulado “For dance”, presente na mesma exposição.

Imagem 98 - Sticker “Made in Itabira”.



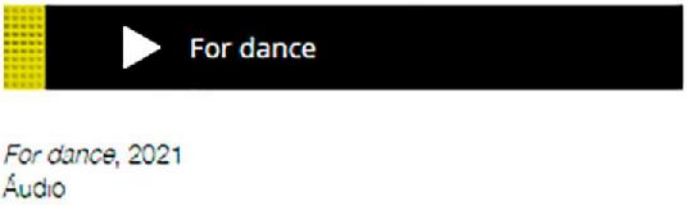
Fonte: https://leveinterim.wixsite.com/interim/morgana-mafra.

Imagem 99 - Sticker “Made in Itabira” - Morgana Mafra 2021



Fonte: Imagem da autora

Imagem 100 - Áudio “For Dance”.



For dance, 2021
Áudio

Fonte: https://leveinterim.wixsite.com/interim/morgana-mafra.

Imagem 101



Fonte: Imagem da autora

Acima, um desenho sobre tela, nas dimensões de 90cm x 60cm. Ele foi feito com lápis 2B sobre uma camada fresca de tinta branca. Ele é figurativo, mas quando observado de perto é quase uma abstração, dado o emaranhado-rastros de seus riscos. Interessa-me o peso provocado pela composição da pedra em relação ao espaço vazio da tela vertical.

4. 6 3ª Cava

Apesar de não se tratar do espaço da cidade, há uma proximidade com a imagem dadaísta da cidade “Explodida em pedaços” e diferentes maneiras de lidar com estes fragmentos. Entretanto, no caso aqui apresentado, temos um chão explodido em pedaços pela máquina mineradora. Em ambas situações se trata de uma relação com a Modernidade, mas a partir de chãos e situações distintas.

Imagem 102 a 107 - Ação de ComposiçãoUrbana Performada “Tecer Solos”



Fonte: Registros fotográficos de Gabriela Silva


TABELIONATO
de Notas
3247-3535


BARBA
CORTE







Tecer Solos

Composição

Fragmentos.

"Tecer solos" foi uma ação de composição urbana performada em dezembro de 2022 pela artista Morgana Mafra, dentro da programação "Nessa rua tem um rio" do Instituto Undió, gerido pela artista Thereza Portes. A ação fez parte de uma "Trilogia performativa". Trata-se de três performances que se sobrepunham em espaços diferentes mas próximos, na região do baixo centro de Belo Horizonte, entre a rua Padre Belchior e a avenida Augusto de Lima, nas redondezas do Instituto. A trilogia aconteceu respectivamente com a performance "Tecer solos" (Morgana Mafra), "Tecer águas" (Rodrigo Antero) e "Tecer travessias" (Wilson de Avellar). "Tecer solos" aconteceu numa encruzilhada da rua Padre Belchior e "Tecer águas" aconteceu na encruzilhada paralela da mesma rua. Já "Tecer travessias" se deu na rua, no trânsito entre um lado de uma encruzilhada e outro. No presente texto vou me ater a performance de abertura "Tecer solos".

Começo

Quando começa a ação que abre os trabalhos em uma encruzilhada?

No dia anterior, fui até uma cava a céu aberto de minério de ferro localizada no bairro Taquaril, no meio da malha urbana de Belo Horizonte, e peguei algumas pedras de minério de ferro para o trabalho, restos de mineração já feita. As transportei até o Instituto onde lavei as mesmas com uma mangueira entre a área externa e frontal do Undió e o passeio. No dia seguinte, meia hora antes do evento iniciar, comecei a carregar pedra por pedra que estava na área externa do Instituto, levando, compondo e fundando um território na encruzilhada.

Zona de transição.

Enquanto realizo o trânsito das pedras, faço o trânsito de si, lançando mão deste dispositivo, a pedra, para entrar em estado de performance. Enquanto faço o trânsito das pedras e de si, fundo não só um território na encruzilhada, mas um espaço.

Encruzilhada

O que há na encruzilhada?

Há pedras de minério de ferro, de tamanhos, pesos, texturas e cores variadas. Há também rolos de linha vermelha encerada, uma tesoura, trânsito de pedestres passando, vento, movimentos e gestos.

Após carregar e compor as pedras na encruzilhada, o gesto é o de envolver, individualmente, pedra por pedra em uma linha vermelha. Das pedras menores às maiores. O gesto conduz aos movimentos de um oito torcido. E as pedras, por seus tamanhos, pesos e texturas, suscitam o tamanho e qualidade dos movimentos configurando corporeidades diferentes e dando deriva aos gestos. Após enovelar individualmente cada pedra em uma linha vermelha, começo a mover e tecer as pedras entre si, de maneira a dar uma direção a partir da encruzilhada, criando um caminho. Há muito mais do que se vê nesta encruzilhada.

A encruzilhada é o caos, potência de criação e destruição. Efervescência. Lugar da não dicotomia, da lógica do "e" e não do "ou", é isto e também isso e aquilo lá, e aquilo outro. Ponto onde várias linhas e caminhos se cruzam. Indisciplinar. Linhas do desenho, da escultura, da pintura, da dança, da performance, da rua e da vida.

Gesto

Tecer solos.

Que gesto é este?

Tecer solos é tecer pedras, é tecer os fragmentos do "chão de origem" da artista, oriunda de uma cidade minerária, Itabira - MG. Um chão fragmentado, esfacelado, revirado e dissipado pelo mundo. Reinventar chãos de origem.

Tecer solos é também tecer criações e pessoas, tecer o solo de cada um. Tecer singularidades por afectos. As linhas são vermelhas.

Movimento

As pedras menores e mais leves suscitam movimentos menores, um olhar mais concentrado, uma corporeidade mais concentrada, para dentro, enquanto a medida que as pedras maiores e mais pesadas provocam movimentos, do tecer a linha nelas, mais amplos, o que provoca uma abertura do olhar para o espaço. Assim, o início da tessitura é marcado por essa corporeidade contida, concentrada, que aos poucos vai se abrindo ao espaço. Gesto e movimento confundem-se.

Notas transeuntes de oralidades (extra)ordinárias

“É macumba ou arte?”

“Tá amarrado!”

"É despacho pra acabar com a mineração?”

“Salve a Serra do Curral!”

“Pegá essa pedra e jogar no PT! Cambada!”

“Isto pra mim é um coração. Tá pulsando. Posso levar pra casa?”

“ P - Você sabe o que ela tá fazendo?

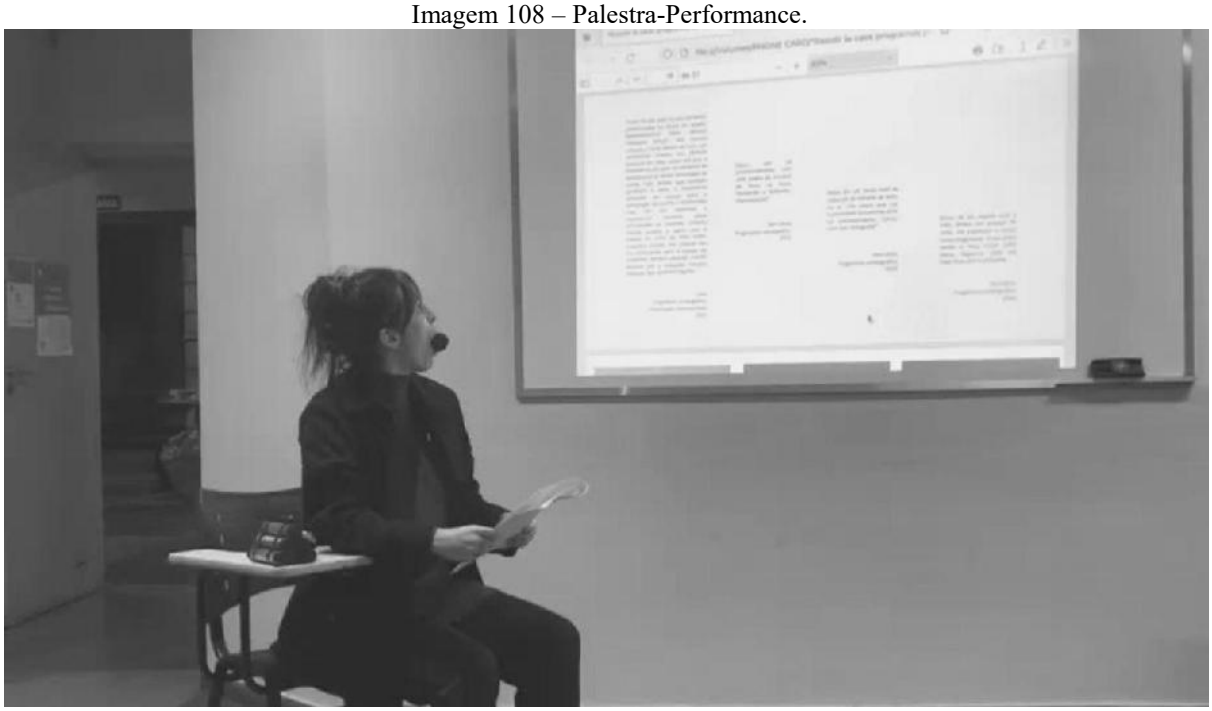
A - Performance?

P - Não. PER-SIS-TÊNCIA. Assim como os pássaros persistem em cantar. Olha procê ver (panorama) quanto barulho, movimento, coisa acontecendo, nada a abala. Ela continua tecendo pedra. Como ela se chama?

A - Morgana.

P - Vou escrever um poema pra ela.”

Imagem 108 – Palestra-Performance.



Fonte: https://drive.google.com/file/d/1phx6PD1Tv_fcfd0nkJwpsPzWScCYqp2J/view?usp=sharing

Tenho pra mim que colocar a pedra na boca e falar, é tirar o rosto da palavra e voltar ao corpo. Aquele rosto que Deleuze conceituou, “Rosticidade”. Não estamos mais no reinado dos significantes, virtualizante, que mais domina as palavras neste mundo. Estamos afetando a palavra com o bruto reino mineral de matéria e corpo. Palavra também pode ser isto.

Eu estava ali, dobrando a gravidade e fui perdendo a vontade de explicar tudo. Não precisa. Há de se preservar os buracos, estamos dançando com fragmentos. E há muita aprendizagem nisso. Uma pedra na boca com umas babas escorrendo diz mais que muitas palavras. Tinha até um texto, mas os olhos e todo o corpo estavam atônitos na fala do corpo com a pedra na boca. Parece que alguma coisa atravessou os estudantes. Para isto, aquele texto e nada talvez tenha sido a mesma coisa. E mesmo assim atravessou.

Imagem 109 - LAB IN-VENTO conduzido por Dudude Herrmann.



Fonte: Frame de vídeo de Thais Mol

Imagem 110 - LAB IN-VENTO conduzido por Dudude Herrmann.

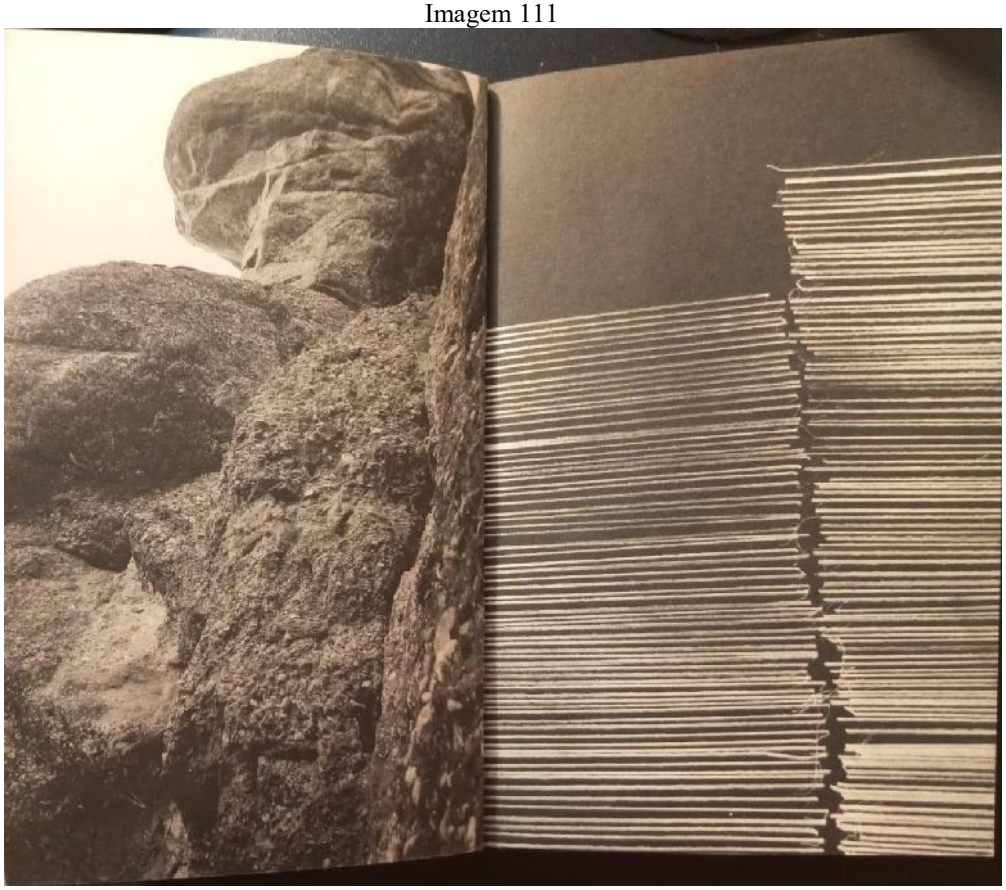


Fonte: Frame de vídeo de Thais Mol

No caminho entre minha casa e o CRDANÇA, havia um chão todo revirado. Bem ali, em frente ao Colégio Arnaldo. Pois bem, encontrei este pedaço de chão. O seguro com uma mão. Sinto o seu peso. O seguro forte, até esfacelar. Lapsos de luz e escuridão compõem o breve acontecimento.[90]

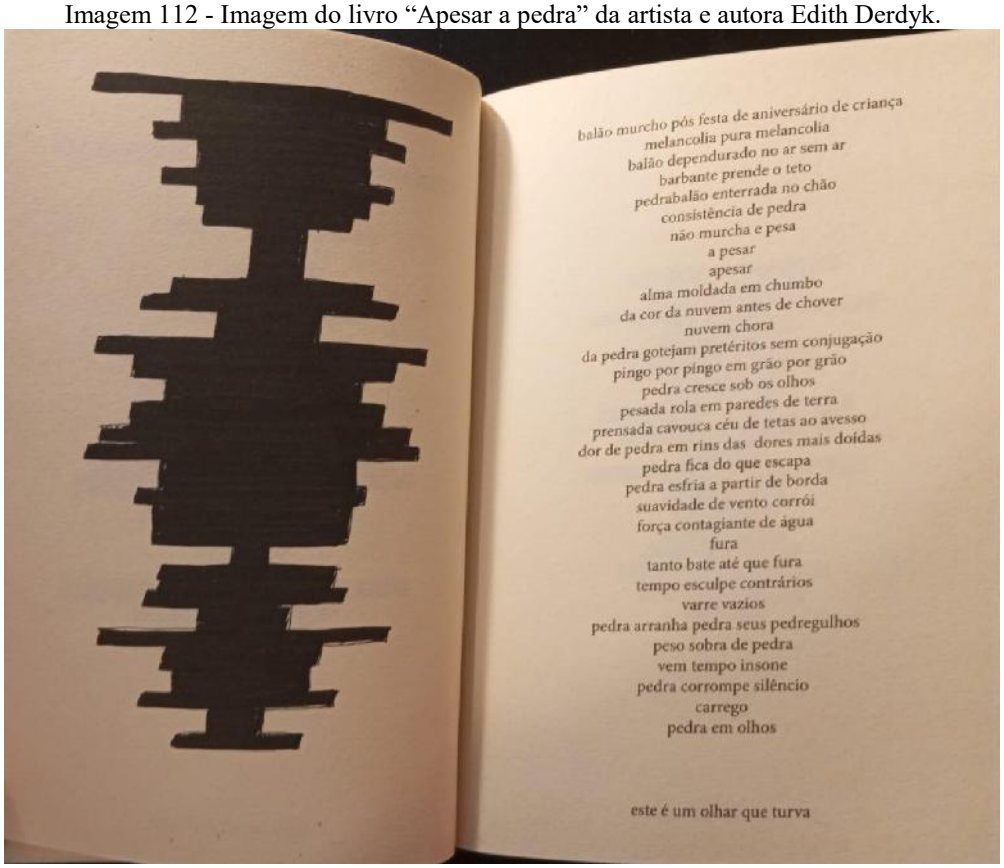
[90] O acontecimento está registrado no vídeo realizado pela Thaís Mol na apresentação final do LAB IN-VENTO conduzido pela Dudude Herrmann. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=lY7UMW18w8c&t=89s . Acesso em 20/10/2024.

Imagem 111



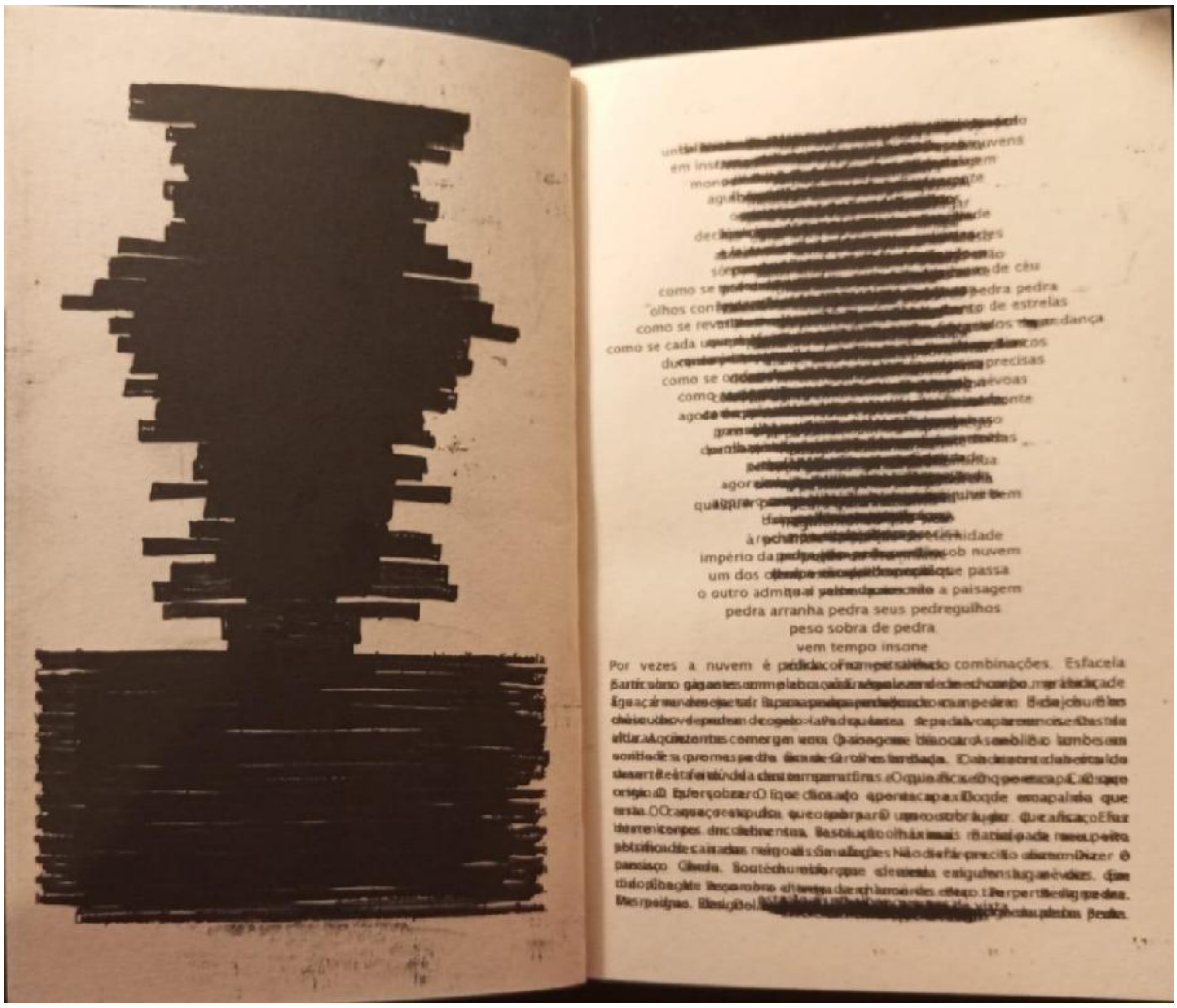
Fonte: Imagem do livro “Apesar a pedra” da artista e autora Edith Derdyk.

Imagem 112 - Imagem do livro “Apesar a pedra” da artista e autora Edith Derdyk.



Fonte: Imagem do livro “Apesar a pedra” da artista e autora Edith Derdyk.

Imagem 113 - Imagem do livro “Apesar a pedra” da artista e autora Edith Derdyk.



Fonte: Imagem do livro “Apesar a pedra” da artista e autora Edith Derdyk.

Volto-me para a cava. Outra cava.

Imagem 114 - Morgana Mafra em Mina do Corumi. Belo Horizonte. 2023.



Fonte: Registro fotográfico de Luiz Naveda

Imagem 115 - Mina do Corumi. Belo Horizonte. 2023.



Fonte: Registro fotográfico de Luiz Naveda

Imagem 116 - Mina do Corumi. Belo Horizonte. 2023.



Fonte: Registro fotográfico de Luiz Naveda

Imagem 117 - Registro: Luiz Naveda. Mina do Corumi. Belo Horizonte. 2023.



Fonte: Registro fotográfico de Luiz Naveda

Imagem 118 - Registro: Luiz Naveda. Tuca Pinheiro em Mina do Corumi. Belo Horizonte. 2023.



Fonte: Registro fotográfico de Luiz Naveda

Começo um laboratório no CRDANÇA - Centro de Referência da Dança de Belo Horizonte[91], no subsolo do Teatro Marília. Levo elementos que têm composto este universo que adentrei, criei e no qual habito. São pedras de minério de ferro, um livro do Pablo Neruda intitulado “Residencia en la tierra”, uma chapa de ferro forjada, com ranhuras de ferrugem, de mais ou menos 1m2, meu caderno de processos e uma imagem forte a partir de uma experiência de performance: a pedra na boca, que minuciarei mais adiante.

Passo a conviver ritualisticamente com tudo isso. Três vezes por semana, chego, me deito, coloco a pedra em diferentes partes do corpo por um tempo e sinto sua temperatura, textura, e sobretudo, seu peso.

Um dia, Marcela Rosa, dançarina e assistente de direção do grupo Primeiro Ato, que vem acompanhado meus processos, foi me visitar como provocadora. Sentou-se ao meu lado, paramos em silêncio, ela olha para aquelas matérias por um bom tempo e diz algo do tipo “É a mesma matéria, em estados diferentes, a gente também tem ferro no corpo”. Pega uma pedra, olha e diz “É pedra de chão de terra de minério, mas parece coisa do universo de fora do planeta Terra, parece meteorito”. A área da cava de mineração de ferro a céu aberto também é assim, parece a superfície de Marte.

Imagem 119 -Superfície Marte.



Fonte: https://www.apolo11.com/tema_astronomia_marte.php .

[91] https://portalbelohorizonte.com.br/o-que-fazer/arte-e-cultura/centros-de-referencia/centro-de-referencia-da-danca-de-belo-horizonte Acesso em 25/03/24.

Imagem 120 - Mina do Corumi. Belo Horizonte. 2023.



Fonte: - Registro fotográfico: Luiz Naveda.

E me lembro de uma “testagem” da matéria ferro em estado de pó que eu havia feito com luz em Itabira.

Imagem 121 - “Testagem” de ferro em pó com luz



Fonte: Imagem da autora

Eu estava experimentando o peso do pó, sua velocidade de queda e sua forma, aparição enquanto corpo refletindo a luz. Também como este corpo afetava e provocava o meu. Qualidade de ar com um pouco de terra. Estávamos sob luz estroboscópica. Houve momentos de escuridão. Lampejos. A fala de Marcela, ao colocar elementos supostamente tão díspares em proximidade, como coisa de terra, de dentro das entranhas da Terra, embaixo, e um corpo do universo, de fora do planeta Terra, flutuante, em cima, me remeteu a imagem deste experimento.

Há um quê de estrelas ou poeira cósmica nesta imagem. Talvez o brilho, o lampejo, sua fugacidade. Olho para este experimento e vejo dança, escultura e fotografia. Um corpo que cai com peso, fluxo, tempo e espaço. É também volumoso, tridimensional, que responde bem à luz que chega em flashes, espécie de momentos, instantes em suspensão, por milésimos de segundos congelados.

Uma imagem referência antecede este experimento, é um trabalho do Andy Goldsworthy, escultor e fotógrafo:

Imagem 122 - Andy Goldsworthy



Fonte: Imagem fotografada do livro “Le Temps” de Andy Goldsworthy

A suspensão do instante, possibilitada pela linguagem da fotografia, reitera o caráter escultórico da matéria disparada pela ação do homem. Poderia a luz estroboscópica trazer momentos de suspensão/congelamento numa ação em tempo real?

Na obra do artista islandês/dinamarquês Olafur Eliasson, em Inhotim, isto acontece a partir da interação entre luz estroboscópica e a água jorrando de uma fonte em um ambiente escuro, criando esculturas momentâneas, como a imagem abaixo.

Imagem 123 - Olafur Eliasson



Fonte: https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/by-means-of-a-sudden-intuitive-realization/

No site do Instituto INHOTIM, há um texto em que diz: “Esta instalação dialoga com outras obras do artista, que recriam artificialmente fenômenos naturais, para investigar a nossa percepção da luz, do tempo, da gravidade, do movimento e do som”.[92] Esta fonte, sob o efeito da luz, está no interior de uma geodésica, como na imagem abaixo.

[92] https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/by-means-of-a-sudden-intuitive-realization/ . Acesso em 25/03/2024

Imagem 124 - Olafur Eliasson



Fonte: https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/by-means-of-a-sudden-intuitive-realization/

Ainda segundo o site do Instituto, o artista, "toma como ponto de partida a arquitetura utópica e visionária de Richard Buckminster Fuller (1895-1983), que ao longo de sua vida, se inspirou em formas geodésicas presentes na natureza para projetar construções simples e sustentáveis". A obra é de 1996 e intitula-se *By Means of a Sudden Intuitive Realization*[93].

[93] Traduzindo para o português, *por meio de uma realização intuitiva repentina.*

fragmento nº 1

estudos para um corpo chão montanha

Imagens 125 a 151 – fragmento n° 1 estudos para um corpo chão montanha; Morgana Mafra; 2023



Fonte: Registro fotográfico: Gilberto Goulart





















































(De)paisagem. Paisagens em decomposição. A paisagem surge com uma distância. Perspectiva. Não tenho distâncias, eu estou dentro. Eu estou. Silêncio. Há uma pedra de ferro sob meu centro, centro ativo, com isso às vezes montanha. Subindo e descendo, respiro. A respiração revela cavidades. Aberturas. Topografias curvilíneas. Proximal, distal. A lentidão. Qualidade de pele, sistema nervoso, sinto o lençol e deslizamos, não, não é lençol. Às vezes o humano aparece, se desfaz… Vira montanha. A lentidão… Se desfaz… outra montanha… a lentidão… se desfaz… o humano… se desfaz. Tudo âmbar e dobrado. Figura e abstrai, processo e/ou ruína?

fragmento nº 2

estudos (de)composição

Imagens 152 a 201: Fragmento nº 2: estudos (de)composição

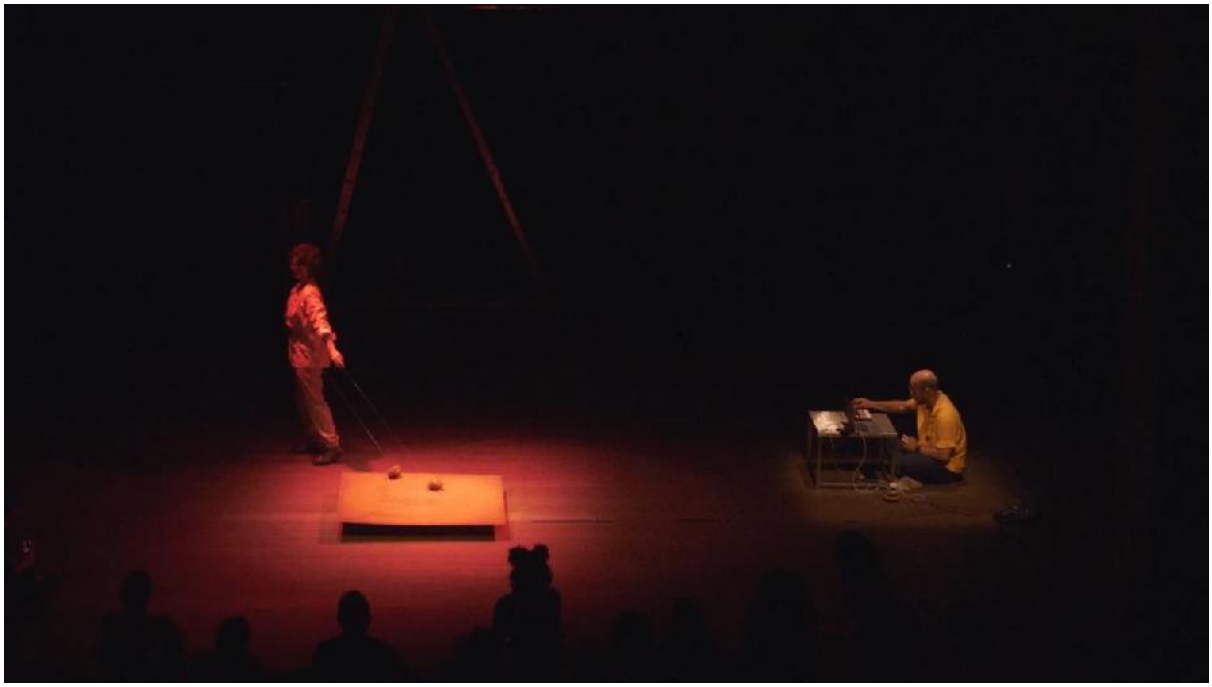


Fonte: Registro fotográfico: Gilberto Goulart



















































































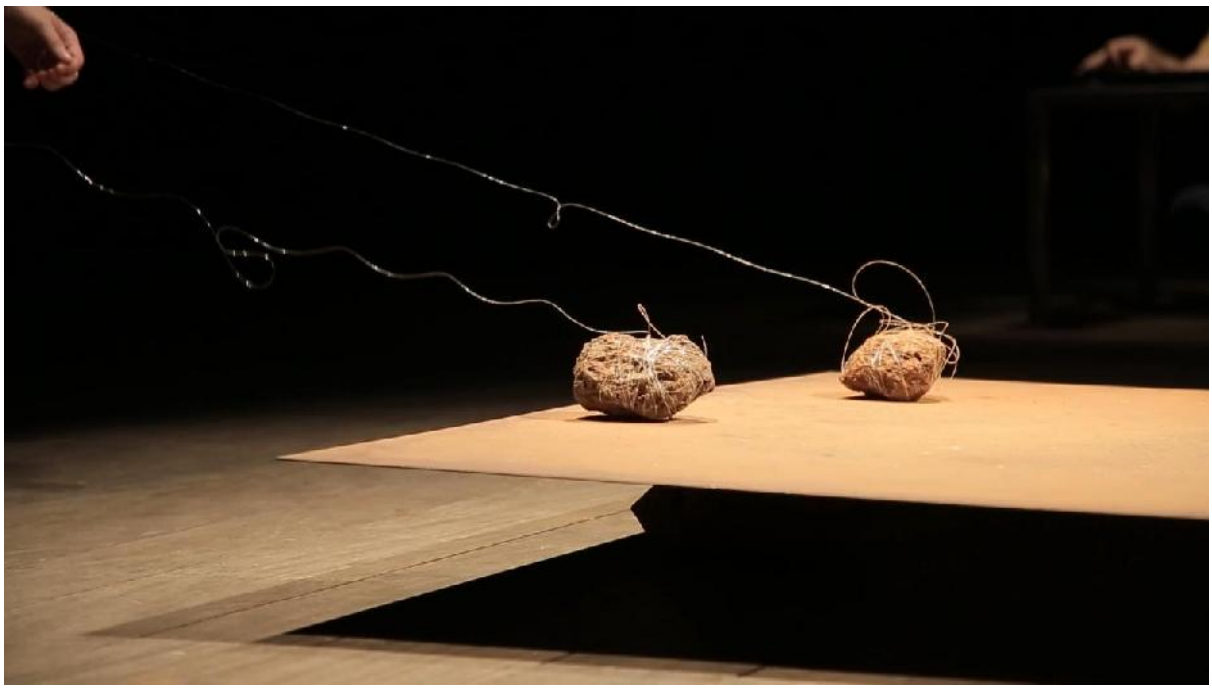
















Fragmento N° 2 - Estudos de-composição

. Movimento distal e proximal

. Centro forte

. aterramento pés e bacia baixa

. Oposição, resistência, tensão junto ao fio tensionado

. tônus frouxo

. torção - do fio - do corpo - da paisagem “Torção desmedida do espaço”
. queda bacia
. deixar a pedra conduzir
. deixar o som conduzir
. vibração
. som grave ininterrupto ao fundo
. Entre melodia/memória e ruído
. Foco alternado
. a pedra também é um coração
. veia cava - a veia que dá no coração

Há uma tensa suspensão. E eu estou a delirar tudo. Corpo, pedra, linhas, escrita, peso, tato, sons, gravidade. Proximal. Talvez eu esteja dobrando o grave. Talvez eu esteja dobrando a gravidade. Eu poderia agora dizer de Leibniz. Mas eu já disse. **PEDRA.** Dobra. Desdobra. Dobra desdobra. redobra. Distal. Estica. Tensiona. Prende a respiração.

.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.

PRAFT. Solta. A bacia cai. Ainda bem que as articulações existem. E os apoios. Desta vez não pude bambear meu olhar. Olhar firme me empurrando. Firma o tônus às vezes menina.

A escultura também trabalha com peso e apoios. Se não desmorona em gravidade. Escultura dançada ou dança esculpida? Talvez o espaço. Talvez o tempo. **PEDRA**. Pedaços de chão dançam pelo tempo. Escuto sua dança. Às vezes eles me dançam, me espiralam. Se eu não espiralar eu fico presa. Teve um dia que não aconteceu. Fiquei presa. Nada dilatou. Não entrei na DURAÇÃO. Eu estava lá, no Centro Cultural da UFMG. Eu e o Tuca nos despedimos e dissemos "É, pela primeira vez, hoje não rolou. Experiência importante pra gente". Eu deveria ter registrado o fracasso. Dei conta que só registrei "bons processos". Mas, há muita aprendizagem no fracasso. Perdi. E olha que Clóvis já havia me cantado essa pedra "Morgana, fiquei curioso com o que não deu certo no processo destes seus trabalhos. Parece que tudo flui. Não tem nada que dê errado?" Pergunta-me Clóvis, em particular no LIQUIDA[94], depois de um compartilhamento numa mostra de processos cênicos performativos. Fiquei intrigada. **PEDRA.**

Peso pesado. Não voa demais. Há um som grave ao longe, ininterrupto. O bruto e o polido se ar-riscam. Um transforma o outro. O bruto foi esculpido pelo tempo. O polido não, mãos humanas, tempo humano. Mas o tempo é implacável, depois, tratou de deixar suas marcas amarelas na placa. Da cor da paisagem. Tons amarelos, âmbar, marrons, acinzentados brilhantes. Muita poeira. Uma secura enorme. Esfarela. Isto é pigmento, carne da paisagem.

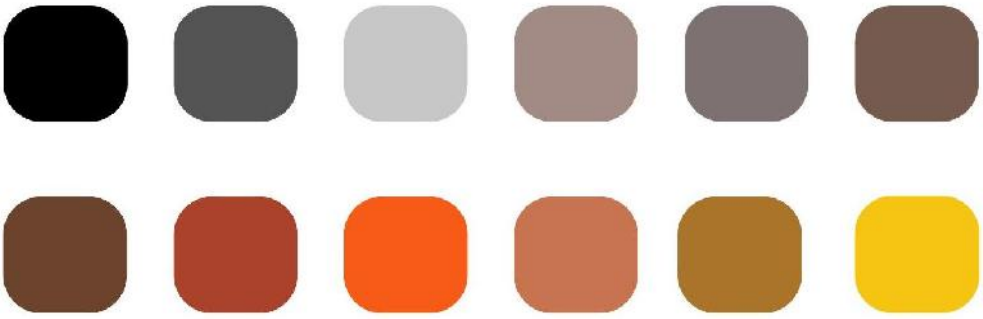
[94] LIQUIDA é uma mostra de processos de criação que acontece em apartamentos de Belo Horizonte, tendo como público poucas pessoas, geralmente ligadas à literatura crítica de arte. Há uma curadoria e convite para 3 artistas compartilharem processos em abertos, seguido de conversas. O idealizador do LIQUIDA é o dramaturgo Anderson Feliciano.

Imagem 202 - Pedra pó de minério



Fonte: Registro fotográfico de Tuca Pinheiro

Imagem 203



Fonte: Imagem da autora

Eu queria ter maquiado a Rainha do Minério com ela. O pó de minério de ferro brilhante de sombra, um blush de terra rosada. Eu passava algumas horas no CRDANÇA[95], apenas andando, ereta, com uma pedra em cima de cada pé e outra na cabeça, bem *miss*, pura elegância. Esta imagem veio de minha mãe, ex Rainha do Minério de Itabira. Ela levava isso a sério. Tinha até faixa. Eu não.

Imagem 204 - Rainha do Minério.



Fonte: Fotografia de acervo Alcione Fonseca Mafra

[95] Meu laboratório prático aconteceu no Centro de Referência da Dança de Belo Horizonte, no Centro Cultural da UFMG e em cavas a céu aberto de mineração de ferro.

Mas, essa, na fotografia acima, não é minha mãe. Sobre minha mãe, fui atrás dela para ver se ainda tinha a faixa, mas ficou em dúvida se havia ficado com "fulana Rosa" que morava aqui na mesma rua. Coisas do interior. Foi isto, a "Rainha do Minério" está em suspenso, por hora não aconteceu. Fracasso? Não. Imagens eminentes do processo. Há muita margem de dobras neste processo, eu continuo. Havia outra imagem eminente: Passar horas escavando o canteiro de terra do Museu Abílio Barreto, o museu histórico da cidade de Belo Horizonte, e dançar com esta sensação. A imagem era muita poeira, hora eu aparecia, ora desaparecia nessa poeira intensificada pela luz âmbar no chão lateral. "Residencia en la tierra", Pablo Neruda. Ele criou para si mesmo uma situação de "Residência en la tierra" e escreveu três livros a partir daí.

A terra é tanta coisa em Neruda. Mas, sobretudo, matéria. Gosto disso. **PEDRA.** Falando em pedra, outra imagem eminente era distribuir pedras para o público jogar na placa de ferro microfonada. Eu estaria de costas, surpreendida. Como os sons inesperados dessas pedras afetam minha corporeidade e movimento dançado? Um dia posso ficar sabendo. Ou não, é sempre inaugural.

Talvez dançar seja isto. Há um mito grego que diz que a dança surge assim, para distrair Cronos de não comer seus filhos. E Muniz Sodré, que Wilson gosta, fala que a dança não quer chegar a lugar nenhum. Isto é dançar.

Aquele som ao longe só virou paisagem quando saí do buraco. Paisagem sonora, perspectiva de sons. Quando eu tava lá dentro eu nem percebia. Era meu silêncio. Nasci ali.

Guardei este som. Durante esses processos, frequentamos uma cava a céu aberto de mineração próxima ao hospital da Baleia no Taquaril, Belo Horizonte. Luiz Naveda[96], meu parceiro deste trabalho que performa sons, captou alguns sons do lugar, eram de pedras batendo entre si, de passos pisando em pedras, pedras caindo na água, eco na paisagem, máquinas em funcionamento ao longe, um som grave ininterrupto. Este, percebíamos, mas era difícil captar. O Naveda fala "Som é sonho", resolvemos, então, algumas coisas a partir disso. Por vezes, sons de outras coisas criavam imagens dos sons que gostaríamos. Alguns sons de cerâmica do

[96] Artista e pesquisador, Luiz Naveda é especializado na produção de obras musicais e multimídia voltadas para dança, música e sistemas interativos. Com formação em performance musical (UEMG, 1999; UFMG, 2002) e doutorado em Ciências da Arte (Universidade de Gent, 2011), atua nas áreas de performance, análise de movimento, computação musical, educação musical, design sonoro e arquitetura de papel. Nos últimos anos, seus estudos se concentraram no gesto do movimento humano na dança e na música, utilizando dados de captura de movimento e computação musical. Como artista, desenvolvedor e consultor, colabora no design de software e hardware para aplicações musicais e multimídia interativa. Naveda tem extensa atuação como compositor de trilhas sonoras e designer multimídia para espetáculos de dança e vídeo. Já colaborou com importantes nomes, tais como Dudude Herrmann, Ivani Santana, Luciana Paludo, Morgana Mafra, Cia Sesc de Dança e Cia de Dança do Palácio das Artes. Suas instalações interativas foram exibidas em eventos como o Museu de História Natural da UFMG e Festival Marte e Literata. Também desenvolveu interfaces e apresentou em conferências renomadas como Sound Music Computing (2014) e New Interfaces for Music Expression (NIME, 2019).

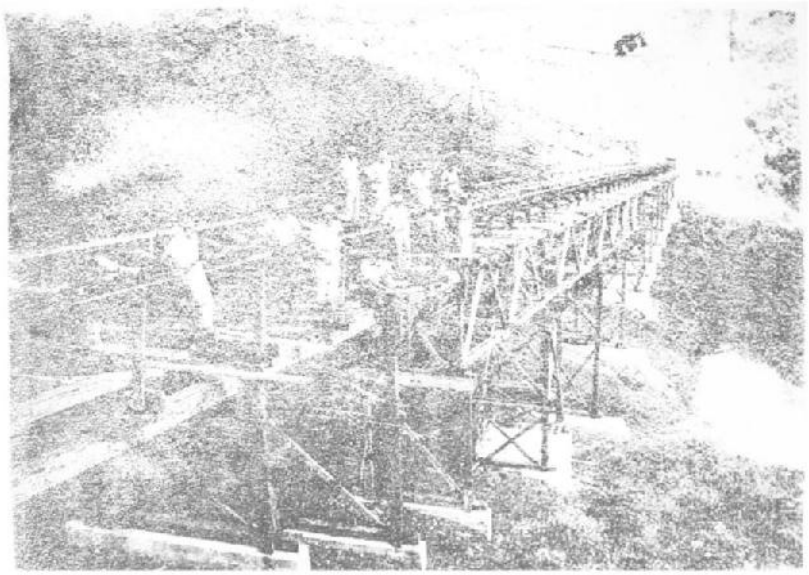
trabalho “Jequitinhonha”[97], que o Naveda compôs a trilha, foram reaproveitados nesse trabalho como sons de pedras. Selecionamos uma gama de sons para composição no trabalho. A placa estava microfonada de modo que, quando a pedra se movia, disparava algum som, ora apenas o som bruto da própria pedra em atrito com a chapa, ora algum som da gama selecionada previamente por né, todos dentro desta “paisagem” de cava. Por vezes o Naveda compunha em tempo real com um piano, única melodia. Um dia mostrei ao Naveda esta série de gravuras já mostradas anteriormente nesta tese “Ruína em processo”:

Imagem 205 – Série Ruína em processo; 2022.



Fonte: Imagem da autora

Imagem 206



Fonte: Imagem da autora

[97]Jequitinhonha foi um trabalho criado e dirigido pelo artista Marco Paulo Rolla, com a companhia de dança do Palácio das artes, cujo Naveda criou a trilha/paisagem sonora.

E disse, é assim que enxergo o som deste trabalho, um entre ruído, ruína e processo, construção, memórias, fantasmas e esquecimentos. Abstração concreta com quase figurações. E assim se deu um misto de sons ruidosos de paisagem de cava e piano. Estrutura improvisada. Há uma gama pré-estabelecida de elementos sonoros e também de materialidades, a chapa de ferro, as pedras, o fio de nylon. Também há uma gama de princípios de dança previamente trabalhados em negociação com uma "corporeidade esculpida pelo tempo", polido e bruto? Este empoeiramento me interessa. Este tempero entre um corpo polido, forjado, trabalhado e um corpo em sua brutalidade do que é tempo e vida, como um corpo voltado pro chão.

Sobre estes princípios previamente trabalhados no corpo, ressalto que eles surgiram a partir da experimentação entre meu corpo e as matérias: pedra bruta e chapa polida. Interessava-me como a pedra afetava minha corporeidade, minha dança, minha língua. Assim, me pus a experimentar dançar com a pedra em diferentes cavidades do corpo. Eu ia mudando a pedra de cavidade sem que ela aparecesse visualmente. Isso me levou a trabalhar mais a relação entre "Distal" e "proximal" no corpo, tal como proposto por Tuca Pinheiro que acompanhou meu processo no CRDANÇA e Centro Cultural da UFMG e assina a direção dos 2 Fragmentos de performance em dança compartilhados com o público e registrados nas imagens acima.

Outra coisa que trabalhamos foi a queda e certa prontidão dos apoios ao se cair de "surpresa". Um exercício que para mim já é quase um trabalho pronto em seu ato. Um dia o Tuca chegou com um lençol que seria o meu chão, enquanto eu me colocava em situações de dois apoios em cima do lençol esticado e de olhos vendados, ele puxava o lençol de "surpresa". A partir deste experimento, uma outra imagem iminente surgiu do processo: Este lençol todo coberto de pó de minério, até não percebê-lo visualmente. A se desdobrar.

Percebo que, ao transformar uma pesquisa num processo de criação, ficam muitas pontas em aberto para desdobramentos futuros e isto não tem fim. Precisei fazer uma suspensão de todas estas dobras para entregar a tese enquanto um momento de uma pesquisa muito maior e que talvez nunca tenha fim mesmo. Uma dobra gera outra dobra e assim seguimos dobrando a gravidade.

Sobre Gravidade e dobras, dedicarei um fragmento desta tese para elucubrações. Também trabalhei a queda numa perspectiva mais interna, somática e sutil do corpo em algumas visitas à Maria Alice Poppe no Rio de Janeiro, que ensaiava a abertura de um "Laboratório da Gravidade" e lecionava algumas aulas no curso de dança da UFRJ, nas quais eu fazia parte sempre que ia ao Rio de janeiro. Era uma queda menos de prontidão e mais de entrega, soltura que, posteriormente, no trabalho, contrastava-se com movimentos e qualidades de corpo, de alongamentos e suspensão, provocados pelo fio de nylon esticado e que provocavam um tônus

diferente da soltura desta queda trabalhada junto a Maria Alice. Outra coisa que o fio de nylon preso entre minhas mãos e as pedras provocou, foi das espirais no corpo. Dois fios de nylon, um em cada pedra, um em cada mão. Dependendo da posição das pedras na chapa ou quando eu as suspendia, frequentemente esses fios se espiralavam e, para sair desta situação, eu precisava me espiralar também, para o lado oposto deles. Aceitei este acontecimento e fui trabalhando as espirais em meu corpo.

Como descrito, vários elementos, de corpo, movimento, matéria e sons estruturam este trabalho. Mas, há poros propositais para composição em tempo real destes elementos.

Imagem 207 - Morgana Mafra em Mina do Corumi. 2024.



Fonte: Fotografia: Flávia Mafra. 2024.

2024

Volto para a Cava a céu aberto da Mina do Corumi na região do Taquaril em Belo Horizonte. Pelo projeto já mencionado “Residir a Cava”, aprovado no Fundo Municipal de Belo Horizonte. Estamos eu, Luiz Naveda, Luiz Pretti e Flávia Mafra a residir e deambular no local.

Cada vez que vou até o local ele está diferente. A paisagem nunca é a mesma. Há muito movimento nessa paisagem aparentemente inerte. São deslizamentos de terra, outros

empilhamentos de terra que exigem mudanças de rotas, lagos que se formam com chuva nas depressões e crateras do local, lagos que secam sem chuva. A dimensão do local é infinitamente desproporcional a nossos corpos, por vezes nos perdemos de vista em meio a paisagem. São destampados gigantes cercados de barrancos ao longe. Coisa erma. O sentimento é de solidão e com isso a sensação de silêncio. Mas, se permanecemos mais ouvimos sons e coisas pontuais e pequenas aparecem em meio aquela magnitude. Há muito som de vento, por vezes só escuta isso com o som dos nossos passos sobre um cascalho árido. Mas em outras, sons de cavalos relinchando, maritacas e insetos voando. Bem distante, em meio a camadas montanhosas de silhuetas de terras destampadas, passa um homem correndo, roupa de atleta e sozinho. Ele desaparece e aparece na paisagem, pequenino.

Há muitas cores e texturas. São craquelados finos, mas de muitas camadas e ondulados no chão, meio soltos, quase com sons de vidro quebrado, outras vezes craquelados mais compactados, arreigados ao chão, há também areia com granulagem e cores diversas. Por vezes é tão fina que você vê passando com o vento. Lilás, alaranjado, amarelo, vermelho, marrom, prateado, cinza, bege. Por vezes um pó brilhante que se parece purpurina. Às vezes uma areia escura, densa e molhada, uma lama estranha, com cintilâncias oleosas. Nos barrancos, fissuras e entranhas de tudo quanto é tamanho. Um sentimento ambíguo e incômodo se apresenta de achar aquilo bonito. Tem uma força ali, uma beleza bruta de entranha, como vísceras. Elas estão abertas, escancaradas. É quase hipnótico que a reação imediata seja sacar a câmera e fazer vídeos e fotografias desse aspecto formal de uma composição de cores e texturas. Penso, "enquanto processo tudo bem, mas seria uma ingenuidade apresentar isso enquanto trabalho artístico." O famoso "Poliana". E me indago como assumir e trabalhar com esse sentimento ambíguo, sem perde-lo num formalismo ingênuo, nem num discurso puramente moralizante. Há camadas e camadas ali, formais e políticas. Coisas capazes de serem gatilhos para um imaginário pungente aqui em Minas, sobretudo depois dos últimos acontecimentos de crimes de barragens rompidas. A imagem pode ser facilmente capturada e fechada apenas nisso também. Me atento. Um desafio. Tento trabalhar as imagens que surgem dali (seja imagem-movimento, plástica ou sonora) mantendo uma complexa multiplicidade condensada de possíveis sentidos e sentimentos ambíguos. Assim como um poema o faz. Essa capacidade de condensar múltiplas coisas em gesto, imagem ou palavra sempre me agradou. Tento.

Imagem 208 - Cavidades. Provocação: Vladimir Rodriguez. Performer: Morgana Mafra. Mina do Corumi. Belo Horizonte. 2024.



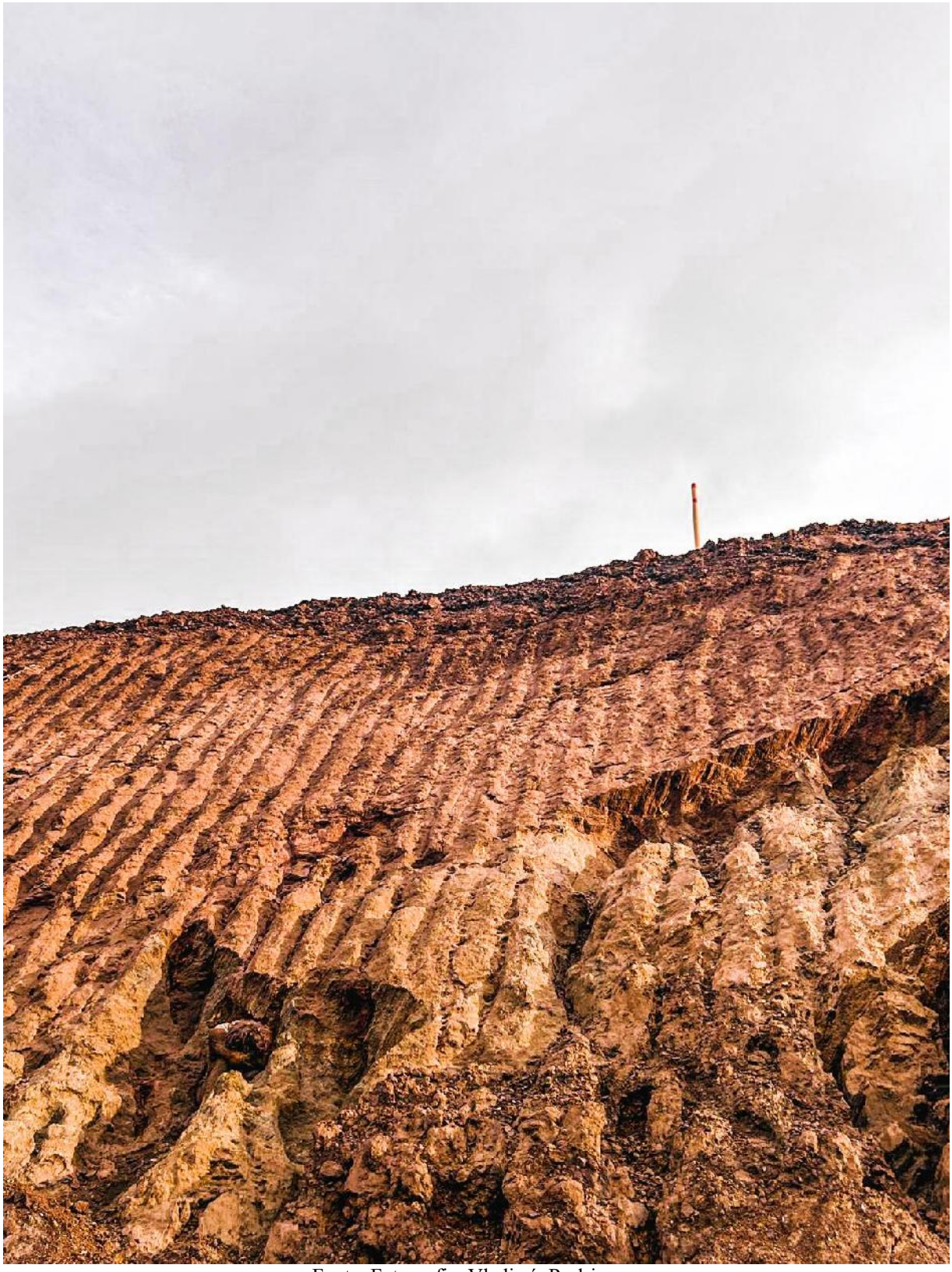
Fonte: Fotografia: Vladimír Rodriguez.

Imagem 209 - Cavidades. Fotografia e provocação: Vladimir Rodriguez. Performer: Morgana Mafra. Mina do Corumi. Belo Horizonte. 2024.



Fonte: Fotografia: Vladimír Rodriguez.

Imagem 210 - Cavidades. Fotografia e provocação: Vladimir Rodriguez. Performer: Morgana Mafra. Mina do Corumi. Belo Horizonte. 2024.



Fonte: Fotografia: Vladimír Rodriguez.

Imagem 211 – Cavidades. Fotografia e provocação: Vladimir Rodriguez. Performer: Morgana Mafra. Mina do Corumi. Belo Horizonte. 2024



Fonte: Fotografia: Vladimír Rodriguez.

Imagem 212 - Cavidades. Fotografia e provocação: Vladimir Rodriguez. Performer: Morgana Mafra. Mina do Corumi. Belo Horizonte. 2024.



Fonte: Fotografia: Vladimír Rodriguez.

Receber Vladimir Rodriguez, coreógrafo colombiano já mencionado, como artista-provocador na residência foi de bastante importância. A partir de seu trabalho com o *Piso Móvel*[98], também já mencionado, ele trouxe um elemento que estava faltando, que eu queria, mas até então estava confuso e não estava conseguindo. O elemento força. Não uma força ignorante numa tentativa de dominação desta paisagem. Trabalhamos com a incorporação e modulação da força da própria paisagem, enquanto força física, concreta mesmo. Há tanta força nessa paisagem que a tendência é te paralisar. Uma dimensão da gravidade? Você não é nada ali. Há muita força na matéria terra desta paisagem. Na minha intuição, após ter feito um curso há quase 10 anos com Vladimír no Brasil, ao saber que ele estaria por aqui, o convidei para trabalharmos com o *Piso Móvel* a partir do chão da cava. Técnica que possibilitou a trabalhar e me mover a partir da qualidade daquele chão, incorporando e sendo um meio de passagem da força que viria dali. Movendo a partir disso. Impregnei-me daquele chão. Dentre alguns experimentos a partir daí, lá estava eu a tentar subir as encostas, ora tentando rolar para cima, ora cedendo a gravidade, repetidamente, exaustivamente, num trabalho absurdo, mais uma vez de Sísifo[99], mas agora eu também era a pedra rolada encosta acima por mim e pela própria paisagem.

Na semana anterior de irmos trabalhar dentro da cava de mineração, eu fiz os treinos do Vladimir na Companhia de Dança do Palácio das Artes e também trabalhamos no tablado do Centro de Referência da Dança. Ali, começamos a entremear na prática a minha proposta poética de situação com a técnica do coreógrafo, a partir de trabalhos com o chão, parede e pedras. Recordo o que o coreógrafo diz do *Piso Móvel* para continuarmos os escritos,

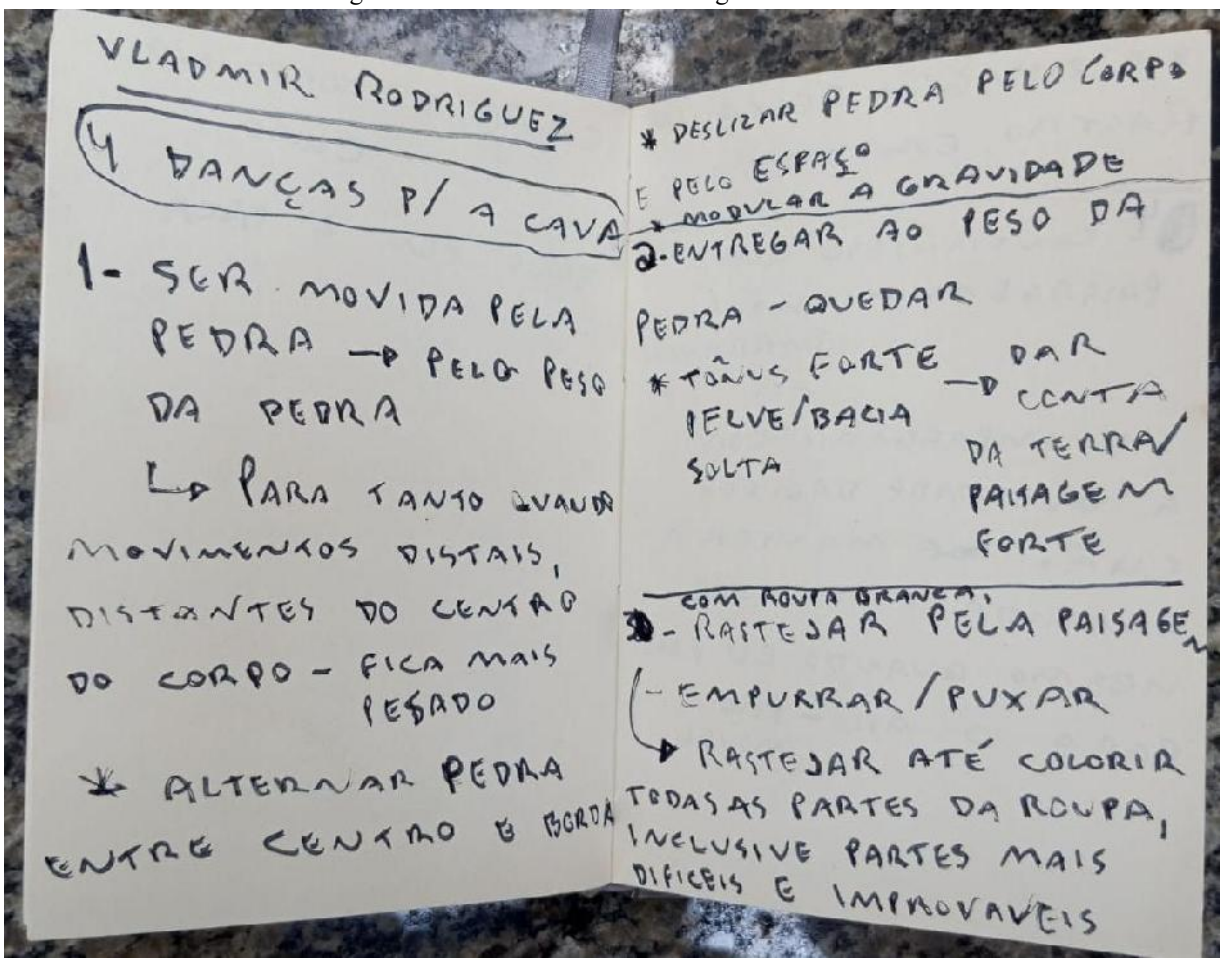
> O Sistema de treinamento Piso Móvel toma o solo como o primeiro material em contato com o corpo do bailarino. É ali onde desenvolve o deslocamento, a relação de suporte, motor de impulso e engrenagem, os deslizamentos, a criação de trajetórias de movimento e o desenvolvimento de novos mecanismos de coordenação embasados na superfície horizontal. (...) Graças ao sentido do tato, o piso prepara o bailarino ao contato com um segundo material de menos densidade, muito mais frágil, mas móvel e vertical: O corpo do outro. O corpo do outro nos permite a experimentação de seu volume, de sua consistência, de sua transformação ao atravessá-lo, da sutileza para expressar as direções que empreendemos no espaço e em consequência, explicar a força de nossa intenção mais que aplicar uma força real. Esta etapa nos prepara em definitivo, a entrar em contato com o nosso terceiro e último destino: O ar, nosso último material, enriquece a percepção da simultaneidade, continuidade e fluidez, e

[98] Na página 128, início deste Fragmento, enunciei o que se trata o Piso Móvel, a partir de um relato do coreógrafo e a partir do meu entendimento tecido por conversas com o Vladimir e treinos.
[99] Digo Sísifo, mais uma vez, porque essa referência já se apresentou para mim em um trabalho anterior, o Lisêncio que menciono no início deste Fragmento.

> nos especializa na capacidade de localização, trajetória e velocidade das partes de nosso corpo no espaço (propriocepção).[100]

Como já escrito por mim no início desse Fragmento, percebo que uma das dimensões que o coreógrafo nomeia de *Piso Móvel*, é o ato de incorporar a matéria do solo trabalhado, com toda a sua plasticidade e densidade, em nosso corpo e deslocar essa qualidade para os ares, na vertical, mas com a liberdade de passear pelos planos. Para tanto, há bastante treino horizontal, em contato com o solo em questão, para impregnar das qualidades do mesmo. Relembrado isto, trabalhar com o piso e as paredes do CRDANÇA não é a mesma coisa que trabalhar com o solo e encostas da cava. No entanto, treinou meu corpo e atenção para essa lógica de trabalho. O fato de haver um elemento do chão da cava no CRDANÇA, as pedras, também colaborou para aproximar concretamente de alguma qualidade daquele chão. Abaixo na imagem, algumas anotações de meu caderno de bordo:

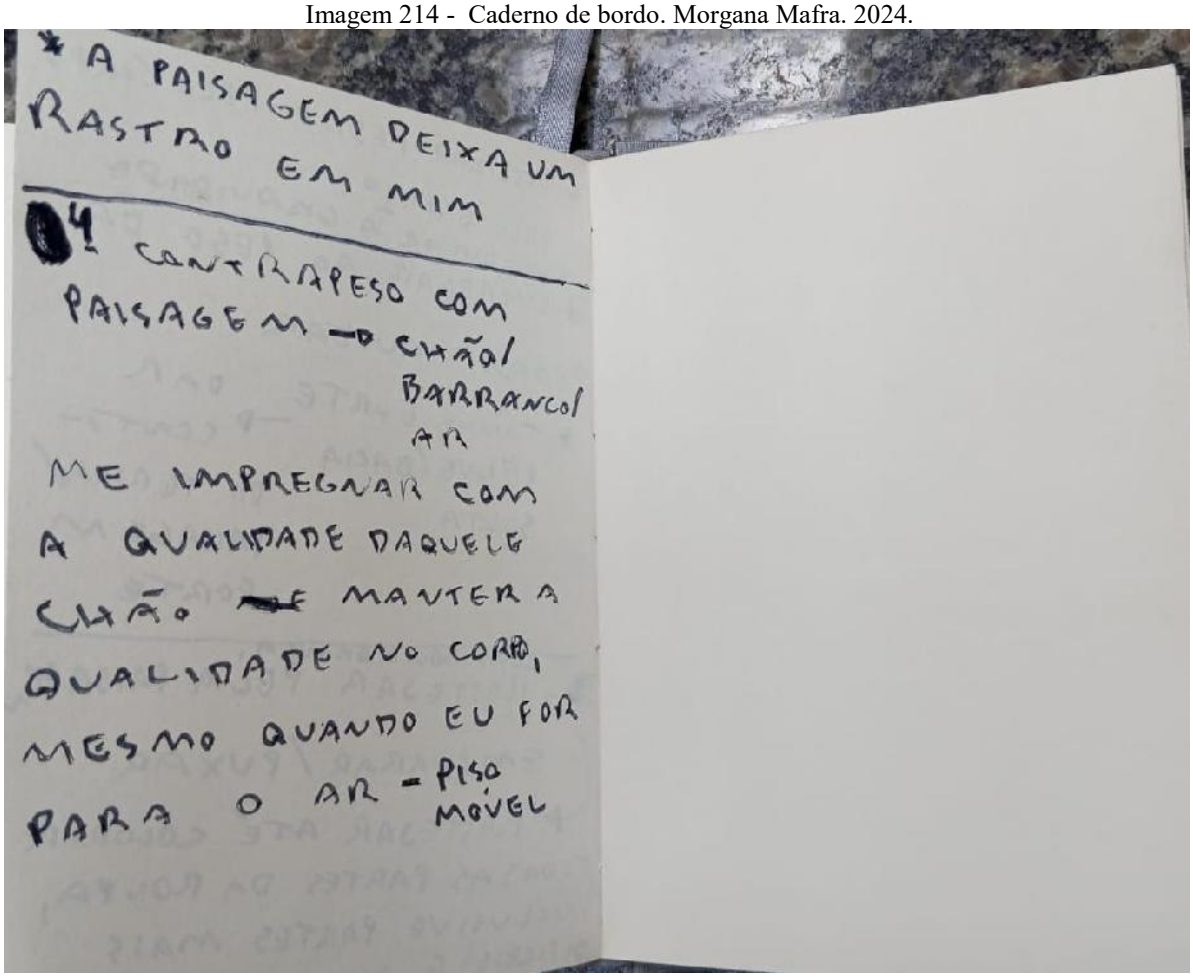
Imagem 213 - Caderno de bordo. Morgana Mafra. 2024.



Fonte: Imagem da autora

[100] Tradução livre de minha autoria. Versão original disponível em: https://www.festivaltraslacion.com/piso-movil-vladimir-rodriguez-danza-contemporanea Acesso em: 20/06/2024.

Imagem 214 - Caderno de bordo. Morgana Mafra. 2024.



Fonte: Imagem da autora

Em seguida, frames de tomadas de um dos exercícios dentro da cava[101].

[101] Os frames são de tomadas feitas pela Luísa Machala, bailarina que trabalha com vídeo dança. Para assistir as tomadas compiladas em um único vídeo, acessar: https://drive.google.com/file/d/1X6vs88oN_BImPSHjApLaYPVK8tUcphTe/view?usp=sharing. Acesso em: 25/10/24. Destaco ser o compartilhamento do processo, o vídeo em si não está resolvido em sua edição e tratamento, assim como o modo de expô-lo a público. Pretende-se projetá-lo sobre uma chapa de ferro na vitrine do CRDANÇA.

Imagem 215 - Frame de tomadas em “Material Bruto”. Performer Morgana Mafra. Provocador: Vladimir Rodriguez. 2024.



Fonte: Vídeo: Luísa Machala.

Imagem 216 - Frame de tomadas em “Material Bruto”. Performer Morgana Mafra. Provocador: Vladimir Rodriguez. 2024.



Fonte: Vídeo: Luísa Machala.

Imagem 217 - Frame de tomadas em “Material Bruto”. Performer Morgana Mafra. Provocador: Vladimir Rodriguez. 2024.



Fonte: Vídeo: Luísa Machala.

Imagem 218 - Frame de tomadas em “Material Bruto”. Performer Morgana Mafra. Provocador: Vladimir Rodriguez. Vídeo: 2024.



Fonte: Vídeo: Luísa Machala.

Imagem 219 - Frame de tomadas em “Material Bruto”. Performer Morgana Mafra. Provocador: Vladimir Rodriguez. 2024.



Fonte: Vídeo: Luísa Machala.

Imagem 220 - Frame de tomadas em “Material Bruto”. Performer Morgana Mafra. Provocador: Vladimir Rodriguez. 2024.



Fonte: Vídeo: Luísa Machala.

Imagem 221 - Frame de tomadas em “Material Bruto”. Performer Morgana Mafra. Provocador: Vladimir Rodriguez. 2024.



Fonte: Vídeo: Luísa Machala.

Imagem 222 - Frame de tomadas em “Material Bruto”. Performer Morgana Mafra. Provocador: Vladimir Rodriguez. 2024.



Fonte: Vídeo: Luísa Machala.

Imagem 223 - Frame de tomadas em “Material Bruto”. Performer Morgana Mafra. Provocador: Vladimir Rodriguez. 2024.



Fonte: Vídeo: Luísa Machala.

Imagem 224 - Frame de tomadas em “Material Bruto”. Performer Morgana Mafra. Provocador: Vladimir Rodriguez. 2024.



Fonte: Vídeo: Luísa Machala.

Imagem 225 - Frame de tomadas em “Material Bruto”. Performer Morgana Mafra. Provocador: Vladimir Rodriguez. 2024.



Fonte: Vídeo: Luísa Machala.

Imagem 226 - Frame de tomadas em “Material Bruto”. Performer Morgana Mafra. Provocador: Vladimir Rodriguez. 2024.



Fonte: Vídeo: Luísa Machala.

Imagem 227 - Frame de tomadas em “Material Bruto”. Performer Morgana Mafra. Provocador: Vladimir Rodriguez. 2024.



Fonte: Vídeo: Luísa Machala.

Imagem 228 - Frame de tomadas em “Material Bruto”. Performer Morgana Mafra. Provocador: Vladimir Rodriguez. 2024.



Fonte: Vídeo: Luísa Machala.

Imagem 229 - Frame de tomadas em “Material Bruto”. Performer Morgana Mafra. Provocador: Vladimir Rodriguez. 2024.



Fonte: Vídeo: Luísa Machala.

Imagem 230 - Frame de tomadas em “Material Bruto”. Performer Morgana Mafra. Provocador: Vladimir Rodriguez. 2024.



Fonte: Vídeo: Luísa Machala.

Imagem 231 - Frame de tomadas em “Material Bruto”. Performer Morgana Mafra. Provocador: Vladimir Rodriguez. 2024.



Fonte: Vídeo: Luísa Machala.

Imagem 232 - Frame de tomadas em “Material Bruto”. Performer Morgana Mafra. Provocador: Vladimir Rodriguez. 2024.



Fonte: Vídeo: Luísa Machala.

Imagem 233 - Frame de tomadas em “Material Bruto”. Performer Morgana Mafra. Provocador: Vladimir Rodriguez. 2024.



Fonte: Vídeo: Luísa Machala.

Imagem 234 - Frame de tomadas em “Material Bruto”. Performer Morgana Mafra. Provocador: Vladimir Rodriguez. 2024.



Fonte: Vídeo: Luísa Machala.

Imagem 235 - Frame de tomadas em “Material Bruto”. Performer Morgana Mafra. Provocador: Vladimir Rodriguez. 2024.



Fonte: Vídeo: Luísa Machala.

Imagem 236 - Frame de tomadas em “Material Bruto”. Performer Morgana Mafra. Provocador: Vladimir Rodriguez. 2024.



Fonte: Vídeo: Luísa Machala.

Imagem 237 - Frame de tomadas em “Material Bruto”. Performer Morgana Mafra. Provocador: Vladimir Rodriguez. 2024.



Fonte: Vídeo: Luísa Machala.

Imagem 238 - Frame de tomadas em “Material Bruto”. Performer Morgana Mafra. Provocador: Vladimir Rodriguez. 2024.



Fonte: Vídeo: Luísa Machala.

Conversas e pensamentos surgem no conviver da residência quando estamos na vitrine do CRDANÇA, lidando em público com materiais brutos e fragmentos. Conversamos sobre processos. E penso no quanto vulnerável se fica ao se abrir e publicar um processo antes mesmo de se terem obras “acabadas”. São fragmentos soltos de imagens, movimentos, sons, palavras, que por vezes sozinhos não fazem sentido, ou até mesmo sugerem um sentido outro ou oposto do que você gostaria, devido ao fato de que uma dimensão pode aparecer mais que a outra em um fragmento, como a dimensão formal, correndo-se o risco de um efeito de sentido ingênuo. Os fragmentos ficam completamente abertos e vulneráveis a cognição e criação de sentido do outro a partir da experiência que ele tem. Penso: Há de se suspender o julgamento para experimentar e lidar com os fragmentos do momento. Suspender o próprio julgamento e o suposto julgamento do outro. Pensando bem, eu treino para isto, já que processo semelhante acontece no decorrer de uma improvisação. No entanto na improvisação, não necessariamente haverá um trabalho “acabado” a posteriori. Às vezes o trabalho é o próprio processo improvisacional. Cozinha aberta. Ateliê aberto.

Imagem 239



Fonte: https://loja.looksinalizacao.com.br/produto/placa-sinalizacao-uso-obrigatorio-de-bota-de-seguranca

Imagem 240



Fonte: https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-2103347608-botina-biqueira-de-composite-50b29-cano-alto-couro-marluvas-_JM

Programa performativo

Vá até uma cava de mineração a céu aberto.

Calce botas pesadas de EPI para trabalhadores de minas.

As botas devem ser 5 numerações maiores que seu pé.

Dance com elas.

5. FRAGMENTO GRAVITAÇÕES

"O nascimento não é tanto um começo,
mas uma mudança abrupta em que subitamente
passam a existir fatores diferentes daqueles do útero,
passa a existir a gravidade.
Com a gravidade, uma nova negociação começa,
e esses termos nos condicionam pelo resto da vida"[102].
Steve Paxton

[102] Tradução livre.

Quando mais nova, pré-adolescente, além de poesias e literatura, eu gostava de pegar livros de física, sobre o universo, e ficar lendo. E era abduzida pelas estrelas e buracos negros. Uma fala de uma amiga da época me marcou, ela me disse algo do tipo: "Você fica aí cheia de questões relacionadas ao universo, olha pra Terra! A gente tem tanta questão pra resolver aqui… vivemos em meio a um caos social, capitalismo, desigualdade, liberalismo, fome". Anos depois, essa amiga se formou em Direito. A frase dela ainda ecoa. Durante anos eu experimentei diversas maneiras de elaborar e lidar com as questões implícitas nesta frase juntamente com minha situação de olhar para as estrelas e buracos negros. Na época do vestibular, cheguei a questionar se eu não tentaria física, uma vez que minhas dúvidas passeavam pelas artes, física, filosofia e ciências sociais. A Física foi a primeira a ser descartada. Eu não era boa na linguagem numérica, principal linguagem usada pela física (continuo não sendo), também não queria medir e calcular as estrelas e buracos negros. Na verdade, eu queria vivenciá-los e percebi que por vezes já os vivia com minhas primeiras experimentações no campo da arte, literatura, teatro, dança. Por fim, nesse dilema do vestibular, cheguei na seguinte autoproposta: "vou conciliar ciências sociais e algum curso de artes". Obviamente isto não deu certo pra mim. Quando ingressei no curso de artes plásticas, na Escola Guignard, queria viver tudo que se presentificava nesta nova atmosfera e não havia espaço para outro curso. No entanto, as questões levantadas por minha amiga e pelas ciências sociais sempre me assombraram e eu segui o baile com um pé na terra e outro nas estrelas.

Acabei trabalhando em diversos projetos socioeducativos de arte. Praticamente uma vida inteira. E durante a pandemia da COVID-19, ocasião de início do meu doutoramento, sem bolsa, foi a primeira vez que fui trabalhar num campo que não era o da arte, mas sim o socioambiental, com muitas pessoas do direito, ciências sociais, geografia, biologia e comunicação. Brinco que eu era uma artista infiltrada pela via da comunicação/audiovisual que, tecnicamente, tinha algum domínio e conhecimento pelo campo das artes, sobretudo fotografia, na qual me habilitei. Contudo, percebi uma diferença discrepante de perspectivas, me sentia um E.T naquele contexto e foi ali que minha ficha caiu. As pessoas ali, no seu modo de trabalhar, que configurava todo um sistema que operava sobre as próprias pessoas, focavam apenas na fome de comida dos outros. Eu focava na fome de desejo, meu e dos outros, juntamente com as perspectivas sensíveis de corpo. E acreditava que isto poderia ser uma ferramenta de luta inclusive para a fome da comida. Achava que as coisas poderiam e deveriam ser trabalhadas simultaneamente e, neste simultâneo, eu gostaria de ficar na ala da fome do desejo. Mas não havia espaço pra isso. Na verdade, a ficha que caiu dizia respeito ao fato de que muitas pessoas de outros campos subjugam a fome do desejo em prol da fome de comida, como se tratasse de

uma relação dicotômica em que nela a fome do desejo fosse uma espécie de frescura ou luxo, sempre adiada para depois, para depois que resolver todo o resto. Sabemos que esse momento geralmente nunca chega se tratando de um país como o Brasil, e porquê talvez a lógica não seja esta mesmo. Percebo que esta fome de desejo que a arte trabalha eram as estrelas e os buracos negros de minha adolescência. São potência. Porém, eu deveria laborar esta potência em acto, seguindo entre terra e estrelas. "Maquinando", como diz o filósofo Gilles Deleuze, num tensionamento inerente a quem dança, segundo minha coorientadora Maria Alice Poppe, em conversa, com quem estou de acordo ao sentir na pele. "Nem tanto aos céus, nem tanto a terra"[103], nem tanto ao virtual, nem tanto ao atual, na semântica de Pierre Lévy.[104] Mas acrescento, não há um ponto do meio fixo, às vezes a gente vai, mas a gente volta. Vai mais lá, mais cá. Numa dança mesmo. Por que estou falando destas coisas? Por que em minha dança, eu voltei a ler livros de física e estou a pensar e mover "gravidades". Estou, em certa medida, de volta às estrelas e buracos negros. Ando igualmente movendo e sendo movida por pedaços de chãos, terra mesmo. Terra de minério de ferro. Lá de Itabira - MG. Estas pedras, do fundo da carne da Terra, se parecem com corpos de fora, do espaço, meteoritos, mas aqui embaixo, com consequências políticas de convívio, composição terrestre.

[103] Vovó Santinha, reproduzindo oralmente um dito popular.

[104] Pierre Lévy, desdobra os pensamentos de Gilles Deleuze acerca do virtual, que por sua vez desenvolve a partir de Bergson, mas também de fragmentos de outros conceitos de Espinosa e Nietzsche. Sobre isto, ver artigo '"O conceito de virtual": de Bergson à Deleuze, de Deleuze a Lévy' escrito por Marcos Aurelio Marques e Ana Maria Di Grado Hessel.

Imagem 241 - Pedra de minério de ferro.



Fonte: https://pt.vecteezy.com/foto/22673460-hematita-pedra-ferro-minerio-isolado-em-branco .

Imagem 242 - Meteorito.



Fonte: https://olhardigital.com.br/2022/02/04/ciencia-e-espaco/novo-meteorito-brasileiro-foi-descoberto-atraves-do-facebook/ .

Uma vez, em algum filme documentário talvez, ouvi de alguém da dança: “A gente dança o que a gente precisa”. Tenho dançado com estes chãos que parecem estrelas. É terra e ar. Qual a relação das gravidades com estes chãos? Sobre isto, a filósofa e dançarina Marie Bardet (2014, p. XX) diz: “Certamente as dançarinas representam a leveza contra o peso, mas a luta contra o espírito de peso passa por uma relação que se perfaz dos pés ao solo, e não por uma abstração da gravidade. Uma luta corpo a corpo, pés a pés, não uma fuga pelos ares”. E complementa, fazendo referência ao filósofo e dramaturgo Alain Badiou: “É que a questão central da dança é a relação entre verticalidade e atração, verticalidade e atração que transitam no corpo dançante e o autorizam a manifestar um possível paradoxal: que terra e ar, trocando suas posições, passem um pelo outro” (Bardet, 2014, p. 37).

Terra, comum apoio. Mas, as vezes, o ar também é, em algum nível, apoio. Sobre a relação do corpo com os apoios, o físico Gagárin diz que: “Até mesmo nos casos em que o indivíduo permanece imóvel num lugar, o equilíbrio é garantido pelo ininterrupto funcionamento dos músculos, tanto que, quanto menor for a área de apoio, tanto maior serão os esforços que deve fazer.” (V. Liébedev, 1969, p. 175).

06 de agosto de 2022
Lembrete de Dudude

Estou em pé, de olhos fechados, os pés paralelos na largura do quadril, os calcanhares alinhados com os ísquios, cóccix alinhado com a última vértebra superior da coluna, na nuca, articulações disponíveis. Os pés pousados sobre um chão de madeira liso, é o atelier da querida mestra dos movimentos Dudude Herrmann em Casa Branca MG. Numa citação em voz alta, ela lembra a meu corpo a “Pequena dança” do Steve Paxton:

Isto é estar de pé.

Deixe sua bunda pesar,
relaxe os órgãos internos
na direção da bacia pélvica.

Respire tranquilamente.
Sinta o peso de seus braços.

Sinta a coluna subindo por entre seus ombros
e para cima, sustentando seu crânio.

Nesse centro de sua posição vertical,
você observa alguns pequenos movimentos.

A isto chamo de A Pequena Dança.

Parece ser uma ação reflexiva,
especialmente em torno das articulações,
para manter seu corpo ereto ainda que esteja muito relaxado.

Você até pode decidir cair,
mas não ainda.

Você se observa em pé.
Respirando tranquilamente.
(Paxton, Steve. GRAVIDADE. p. 39)

Pequenas resistências, pequenas re-existências, dobrando a força gravitacional no corpo internamente, remodulando essa força que me tende ao chão, para pequenos ajustes. Então percebo a pequena dança acontecer aqui dentro, pulsando, doida para abrir espaços, mas me silencio e me contento em deixá-la abrir espaços em meu corpo, o que já é muita coisa. Acho que ninguém vê, no entanto, uma negociação com a gravidade já acontece internamente em meu corpo em contato as voltas com o ar e um pequeno pedaço de corpo com o chão - sola dos pés. Apoio. Corpo espaçado. gora posso deixar essa força me co-mover para fora de mim. Pequena dança do Steve Paxton, e/ou ainda o pré-movimento de Hubert Godard? Sobre isto, ele diz ecoado por Marie Bardet (2014, p. 40):

> A relação com o peso, ou seja, com a gravidade, já contém um humor, um projeto sobre o mundo. É essa gestão particular que cada um faz do peso que nos faz reconhecer sem erro, e pelo simples barulho, uma pessoa do nosso meio que está sobre uma escada. [...] Chamaremos de "pré-movimento" essa atitude para com o peso, a gravidade, que já existe antes que nós nos mexamos, no simples fato de estar de pé, e que vai produzir a carga expressiva do movimento que nós vamos executar [...] é ele quem determina o estado de tensão do corpo e que define a qualidade e a cor específica de cada gesto.

E se não houvesse a gravidade?

Yuri Gagárin escreveu, em seu livro "Psicologia e cosmos", alguns relatos sobre experiências com outras gravidades, ou a falta dela, que ele chama de "o imponderável":

> É a imponderabilidade um fenômeno novo e inusitado. A fim de melhor conhecê-la era mister penetrar no espaço sideral. Antes, porém, seria preciso esclarecer como a suportaria o homem. Pois não se deve esquecer de que todos os seres vivos de nosso planeta sempre sentiram a poderosa força da gravitação terrestre. É enorme, sua ação determinou o tamanho e a forma dos animais e uma série de suas funções fisiológicas. Nos seres humanos, em face de sua postura vertical e andar reto, criaram-se mecanismos psico-fisiológicos específicos que resistem à ação das forças da gravitação e asseguram permanente equilíbrio do corpo. E eis - um estado inteiramente diverso. Como o suportará o homem? (V. Liébedev, 1969, p. 163).

A partir de observações e relatos de experiências em aeronaves externas ao planeta Terra, Gagárin nos mostra reações distintas à ausência de gravidade de três grupos de pessoas diferentes. Primeiro grupo:

> [...] Olhei para o indicador: registrava imponderabilidade. Uma sensação de agradável leveza. Tentei mover os braços e a cabeça. Tudo era fácil e desembaraçado. Apanhei o lápis que flutuava diante de meu rosto e a mangueira do aparelho de oxigênio. Orientava-me normalmente no espaço. Todo o tempo vi céu, terra e bonitas nuvens". (V. Liébedev, 1969, p. 164).

Segundo grupo:

> Ao segundo grupo pertencem as pessoas que, em condições de imponderabilidade, experimentam ilusões de estar de ponta-cabeça, a virar-se. Isto provoca inquietação, perdendo as pessoas a capacidade de orientação espacial, percebem erroneamente o ambiente que as cerca. Este estado dura de 2 a 6 segundos e, numa série de casos, termina em bom humor e euforia. É então que se esquecem do programa e da tarefa da experiência, tornam-se brincalhões, passam por alegre excitação. (...) Entre os representantes do segundo grupo há indivíduos que no estado de imponderabilidade experimentam a sensação da chamada alienação psíquica e impotência psíquica. "Nos primeiros segundos da ação da imponderabilidade - confessava um experiente aviador - senti que o avião virou e estava voando nessa posição invertida, ao passo que eu pendia de cabeça para baixo. Olhei pela vigia e vi o horizonte, convencendo-me de que minha sensação era falsa. Dentro de cinco a dez segundos desapareceu a ilusão. Durante todo o período de imponderabilidade, experimentava desagradável sensação, dificilmente definível e até então estranha, de artificialidade e impotência. Parecia-me que havia modificado não só o ambiente, mas também algo dentro de mim próprio. A fim de libertar-me dessa desgradável sensação, tentei escrever na imponderabilidade e alcançar diversos objetos com as mãos. Tudo isso executei sem grandes esforços. Contudo, passava-se a sensação de impotência e insegurança, o que me fazia sofrer". (V. Liébedev, 1969, p. 164 e166).

O autor destaca, sobre os representantes deste grupo, que nos voos posteriores, ocorreram "adaptações e o organismo habitua-se, ajustando à imponderabilidade" (V. Liébedev, 1969).

Por fim, no terceiro grupo, Gagarin destaca que "a desorientação espacial e as ilusões manifestam-se com maior intensidade, perdurando durante todo o período de imponderabilidade[...]" (V. Liébedev, 1969). Gagarin assinala ainda que:

> Às vezes as ilusões de queda atingem o máximo, provocando a sensação de terror, intensificando violentamente a atividade motora. Os indivíduos perdem por completo a capacidade de orientação espacial. Essa reação psíquica lembra o chamado complexo do "fim do mundo", típico de algumas enfermidades cerebrais. (V. Liébedev, 1969, p. 167).

Curioso observar a descrição de sensação de queda sem a ação da gravidade, na imponderabilidade. Gagarin evidencia ainda as relações entre corpo e a ausência da gravidade com o aparelho vestibular (Labirinto) e sobre o sistema cardiocirculatório:

> O aparelho otolítico é, na verdade, um registrador de gravidade ajustado para transmitir ao cérebro informações, sobretudo durante a modificação da força da gravidade. É muito simples o princípio de seu funcionamento. O fundo de uma pequena cavidade é coberto de sensíveis células nervosas, providas de cílios nos quais como que se encontram acamados num líquido gelatinoso minúsculos cristais de cálcio - os otólitos. Sob a ação da gravidade, exercem eles pressão sobre as terminações do nervo vestibular. É claro que, durante inesperada subida ou descida, modifica-se a pressão. (V. Liébedev, 1969, p. 70).

Sobre o sistema cardiocirculatório ele salienta que:

> Além disso, sabemos que a pressão depende da força das contrações cardíacas, da tensão das paredes dos vasos e do peso do sangue em circulação. Por possuir o sangue um peso próprio, sua pressão, na parte inferior do corpo, é maior do que na superior. [...] Caso levemos em conta que na imponderabilidade desaparece a necessidade do funcionamento de músculos para a sustentação do corpo na postura vertical, torna-se então óbvio que diminui consideravelmente a carga sobre o coração. (V. Liébedev, 1969, p. 181, 182).

Tendo como base o exposto, podemos constatar o modo como Gagarin, pouco a pouco, vai estabelecendo relações entre gravidade, pressão e corpo biológico. Mas, o autor também traz observações psicológicas a partir dessa nova circunstância e comparações com pessoas que sofrem de sensações parecidas, mas em gravidade terrestre, portanto, por outros fatores.

> Constituem grande interesse para a psicologia cósmica as observações de enfermos neuro-psíquicos em que a sensação de perda de peso do próprio corpo é um dos principais sintomas. Esses doentes informam que "caminham" ou "nadam" pelo ar, que não sentem nem a si próprios, nem seu próprio corpo, que "se torna leve como uma pluma, imponderável". (V. Liébedev, 1969, p. 168).

Aqui na Terra, estamos sujeitos às gravidades. Nosso corpo está, desde que nascemos, sujeito à força gravitacional, essa força organiza todas as nossas funções vitais e orgânicas, concentrando-nos enquanto corpos em direção ao centro da terra, nos possibilitando a existência, dando-nos unidade, consistência. "A gravidade é nossa evidência no mundo". (Scóz, 2018, p. 17) Vetor? Flecha? Atração? Sem ela dissiparíamos em moléculas pelo espaço. Por outro lado, entregar-nos incondicionalmente à gravidade também nos leva a uma dissipação pela força de contato entre matérias em um espaço. A etimologia da palavra Gravidade aponta para uma aproximação entre vida e morte. "Em inglês, túmulo é grave, que tem a mesma raiz de gravidade e de grávida, ambos oriundos do adjetivo latim *gravis*, que etimologicamente significa pesado, e *gravitas* que se refere ao peso em si." (Scóz, p. 70, 2018).

A gravidade está estritamente relacionada a algum ponto de apoio, levando-nos para noções espaciais como as que envolvem direções. Segundo a teoria de Newton, a gravidade é

um vetor, uma força de atração mútua entre todos os corpos, que depende, por sua vez, de suas massas. Como o Planeta é uma grande massa, a maior força de atração para nós se dá em direção ao centro da Terra, ao solo, nosso principal chão. A dança lida inexoravelmente com a gravidade deste planeta e, concomitantemente com este apoio, o solo. É com eles que dançamos. Mesmo quando experimentamos outros apoios, outros chãos, como outra pessoa por exemplo, mesmo que não toquemos o solo, há uma relação indireta com ele, já que algum outro apoio envolvido nesta composição necessariamente vai precisar do solo.

De modo que estamos todo o tempo a modular e redirecionar esse vetor de força gravitacional, peso, que nos liga à Terra, ou quando nos liga a outros corpos por velocidades circunferentes. Sobre a atração gerada por esse movimento, quase como uma "gravidade artificial" (V. Liébedev, 1969, p.184), Yuri Gagárin dá um exemplo:

> [...] durante a rotação, o peso depende da velocidade angular e do raio da circunferência segundo a qual se processa o movimento. Um cálculo elementar demonstra que para a criação da gravitação artificial idêntica à terrestre deve a cosmonave que gira ter um raio de rotação de algumas centenas de metros. Caso seja menor, deve-se aumentar a velocidade da rotação. (V. Liébedev, 1969, p. 184).

Podemos apontar como exemplo, numa proporção infinitamente menor, algumas práticas em Contato-Improvisação[105] em que há rotação entre duas pessoas. Além da gravidade exercida pela atração da massa da Terra (chão), há uma gravidade artificial entre os dois corpos, força centrípeta.

Sentimos o peso, que é uma força da gravidade, mas o sentimos com a condição de corpo que somos, esqueleto, órgãos, líquidos, massa, músculos, vísceras, memórias, imaginários, sentimentos e racionalidades, portanto com o tônus que se estabelece como reação à gravidade. É o encontro disto que nos possibilita sentir o peso. Sentimos o peso em variadas tonalidades porque é também em variados graus que resistimos à gravidade. Isto é estar vivo. Ceder completamente à gravidade é não sentir o peso e isto seria a total inércia, se equivaleria, portanto, à morte.

Segundo o físico Manoel Borges, perceber que a massa gravitacional e a massa inercial são a mesma coisa foi de suma importância para Albert Einstein conceber a gravidade enquanto uma curva no espaço tempo. Sobre isto, ele destaca que:

> [...] a massa gravitacional e a massa inercial, cujos conceitos base são diferentes, são a mesma coisa. Há uma identidade entre aceleração e ação do peso. [...] observadores

[105] Prática de dança com influências das artes marciais, que ganhou relevância em meados da década de 60 em Nova York, sobretudo pela figura do Steve Paxton, autor do livro *Gravidade*.

> acelerados em queda livre estão animados de um movimento inercial. Isso é incompatível com as leis de Newton e exige que a geometria euclidiana da relatividade restrita seja abandonada e se considere um espaço-tempo curvo. (Borges, 2020, p. 30).

Assim, tende a experimentar a gravidade o artista holandês Bas Jan Ader, a partir da inércia, a virar espaço. Com formação em artes visuais e filosofia, ele, como tantos outros artistas de seu período, transbordou os limites dos suportes e mídias tradicionais dessa arte para trabalhar em performance, com seu corpo no mundo. O artista labora seu corpo em composição com o gênero artístico Paisagem[106]. Uma paisagem na qual ele está literalmente dentro, comovendo e, sobretudo, sendo comovido por ela[107]. A gravidade aqui configura a poética de grande parte de seu trabalho. O próprio artista comenta em uma entrevista, "Eu não faço esculturas corporais, *body art* ou trabalhos corporais. Quando eu caio do telhado da minha casa, ou em um canal, isso acontece porque a gravidade, ela própria, o faz sobre mim". (Scóz, 2018, p.29)

Entre 1970 e 1971, Bas Jan Ader inicia sua série *Fall* (Cair), composta pelas obras *Fall 1, Fall 2, Broken fall (organic), Broken fall (geometric)* e *Nigth fall*. Entre 1970 e 1975, Ader realiza outros trabalhos dos quais não tratarei aqui e, em 1975, performa sua última obra, *In search of the Miraculous*.

Em *Fall 1*, Ader posiciona uma cadeira sobre o telhado de sua casa em Los Angeles e se assenta, engendrando de modo sutil um pequeno deslocamento do eixo de seu corpo para provocar um desequilíbrio que resulta no seu rolamento telhado abaixo até cair no chão sobre uma moita. A imagem a seguir evidencia o instante inicial da obra que só dura 24 segundos.

---

[106] Destaco a tradição do gênero artístico paisagem na Holanda, país do artista, sobretudo a partir do século 17. Sobre paisagem, Cauquelin diz que [...] é a concretização do vínculo entre os diferentes elementos e valores de uma cultura, ligação que oferece um agenciamento, um ordenamento e, por fim, uma "ordem" à percepção do mundo. (Cauquelin, 2007, p. 14).

[107] Se ele está dentro, sem distanciamento e perspectiva, seria então uma paisagem? Já que a ideia de paisagem nasce junto à distância e perspectiva. No fragmento "Outros corpos na não-paisagem: Quando as coisas performam", desenvolvo o assunto.

Imagem 243 -Fall 1, Los Angeles – 1970 - Bas Jan Ader, 16mm, duração: 24 sec.



Fonte: https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jun/24/anatomy-of-an-artwork-bas-jan-aders-fall-1-los-angeles-1970

Destaca-se aqui o tamanho de seu corpo em relação ao espaço enquadrado pela câmera. É um corpo pequeno diante do ambiente. Apenas mais um corpo a compor o espaço, assim como uma árvore, pedra, telha, chaminé, etc. Na ordem da imagem, ele está inserido em uma lógica de composição e interação com o espaço, sem se superestimar em relação aos outros elementos. Mas, fenomenologicamente de que maneira se dá sua interação e composição com este espaço?

Há um pequeno tônus e impulso ativo engendrado por ele, sujeito-corpo, para sair do equilíbrio estático e entrar em movimento. Esse tônus muscular, uma micro resistência à gravidade, é movido pelo desejo. Segundo Laurence Louppe, "[...] o trabalho da tonicidade é o primeiro meio pelo qual o corpo se reorganiza e se anima" (Louppe, 2012, p.168). No entanto, para se entrar em movimento, é necessário, além dessa primeira tonificação de resistência, uma pequena queda. Observemos o caminhar: alternamos entre um pequeno tônus que possibilita um breve desequilíbrio e um instante de pequena queda até retomarmos novamente o tônus, o equilíbrio.

Para continuar a caminhada, prosseguir no passo, seguimos em uma maquinação entre equilíbrio-tônus-desequilíbrio-queda-tônus-equilíbrio-tônus-desequilíbrio-queda. No caso de

Ader, todavia, logo após o primeiro impulso ativo, o tônus é “largado” ficando à mercê da gravidade sendo,então, movido pela gravidade, a partir da forma do telhado, até se quedar de encontro ao chão. Inércia. Ader, se faz pesado, um “peso passivo pesado”, nas palavras de Ciane Fernandes (2002, p. 131).

Tendo como base as descrições feitas por Gagárin a respeito das diferentes sensações em diversas experiências com a gravidade podemos nos indagar a respeito da ação de Ader: será que quanto mais o artista se entrega a gravidade, mais ele a deixa de sentir acarretando assim, a sensação de um peso passivo leve? Por haver pouca resistência, tônus.

Em *Broken Fall Geometric*, Ader se posiciona em pé em uma rua quase em frente ao ponto de fuga da imagem, que se encontra um pouco deslocado para a esquerda. Ao lado do artista, também à esquerda da imagem, na reta do ponto de fuga, encontra-se um cavalete de mesa. O artista desloca o seu eixo provocando um desequilíbrio de maneira a cair sobre o cavalete. Nas imagens fotográficas a seguir percebemos o quadro composto de seu corpo em ação e composição com o espaço.

Imagem 244 -Broken Fall (Geometric) – Bas Jan Ader, 16mm, duração 1min 49dec.



Fonte: https://www.artforum.com/events/bas-jan-ader-6-224162/

Curioso notar o contraponto entre o corpo permanente de um edifício geométrico, vertical e apoteótico ao fundo da imagem, resistindo à gravidade, e o corpo de Ader, também vertical, mas orgânico, que por questão de instantes se arruína, fracassa, deixando o aspecto vertical da monumentalidade para mostrar-se um corpo que fraqueja e cai. É neste cair para o espaço que ele transgride o campo das artes visuais. Entregando-se a atração da gravidade, Ader direciona sua queda para cima do cavalete, estrutura emblemática de apoio da tradição das artes

plásticas e deixa-se despencar sobre o mesmo, quebrando-o com a massa de seu corpo, na direção do ponto de fuga da imagem. Ader transborda as artes visuais como uma linha de fuga em uma fotografia que atravessa o cavalete e foge por um ponto com o peso de seu corpo.

O artista segue "desorganizando" espaços, abrindo imprevisibilidades. Em *Night Fall*, único trabalho da série realizado em local fechado, uma garagem, Ader está em pé segurando um pedaço de rocha, duas lâmpadas acesas instaladas no chão, cada uma posicionada em uma de suas laterais. Ele começa a deslocar o seu eixo deixando que o peso da pedra lhe provoque pequenos desequilíbrios até que a pedra cai sobre uma das lâmpadas e uma luz se apaga. O performer recolhe a pedra e retoma seu eixo central recomeçando a ação, mas agora a pedra cai sobre a lâmpada do outro lado, o único ponto de luz do espaço, de tal forma que o ambiente se escurece e a performance finda. A imagem que se segue tenta registrar um instante do "acidente" ou seria "Ocidente" performado do artista.

Imagem 245 -Nightfall – Bas Jan Ader, 16mm, 4min 16sec.



Fonte: https://cielvariable.ca/en/issues/ciel-variable-82-public-art/bas-jan-ader-gravite-rene-viau/

Sobre essa luz que cai sob o cair de uma pedra, dando lugar a escuridão, rememoro a etimologia da palavra *Ocidente,* que vem do latim occidens, "o sol poente", de occidere, de op, "embaixo etc", e cadere, "cair"; e invoco Jean Luc-Nancy, que divagou acerca do peso do corpo no pensamento do Ocidente:

> O corpo é o facto de pesar. As leis da gravitação dizem respeito aos corpos no espaço. Mas antes de tudo, o corpo já pesa em si mesmo: desceu sobre si mesmo, sob a lei dessa gravidade própria que o impeliu até ao ponto em que se confunde com a sua carga. Ou seja, com a sua espessura de muro de prisão, com a sua massa de terra amontoada no túmulo, ou com o peso viscoso de espólio, e por fim, com o peso específico de água e osso – mas sempre, mas antes de mais carregando a sua própria queda, caído de qualquer éter, cavalo negro, cavalo do mal. (Nancy 2000, p. 8).

Em seguida, Nancy (2000, p. 8) questiona: “Será que inventamos o céu com o único fim de fazer cair corpos?”. Inventamos o céu para ficarmos embaixo, na terra, almejando alcançar o cima dos ares? Ou há outras lógicas possíveis de lidar com terra e ar?

Em "*In search of the Miraculous"*, seu último trabalho, Bas Jan Ader segue em percurso, em fuga. A performance inicia-se durante a madrugada, Ader vaga pela cidade de Los Angeles até chegar na orla ao amanhecer, quando o performer entra sozinho em um pequeno barco a vela a fim de atravessar o Atlântico em direção a Holanda. Ader se torna pequeno até desaparecer na linha do horizonte, depois, até desaparecer na paisagem infinita das águas oceânicas ou cair no aspecto de natureza esférica e curva da Terra, ou ainda na curva do espaço-tempo que é a gravidade. Tempos depois, seu barco foi encontrado vazio e naufragado próximo à costa da Holanda. Na imagem a seguir, vê-se o artista partindo em seu barco rumo ao mar aberto. Bas Jan Ader, artista-fronteira, em seu último estado de mídia da gravidade, risca o limite do horizonte e se faz paisagem.

Imagem 246 - In Search of the Miraculous – Bas Jan Ader, 1975.



Fonte: https://newlynartgallery.co.uk/activities/curators-talk-in-search-of-the-miraculous/bas-jan-ader/

Há modos distintos de lidar com a gravidade. A bailarina Doris Humphrey diz da dança enquanto um arco entre duas mortes. A dança aconteceria neste entre. Nem na entrega total à gravidade, nem na resistência total a mesma, que ela chama de morte vertical, enrijecida pela resistência do tônus. Ela dizia que, para toda queda existe uma recuperação, sendo o movimento o que se desenvolve entre duas formas de desequilíbrio, o movimento é um arco entre duas mortes. Uma morte seria a verticalidade e a outra a horizontalidade. Sobre isto, Alive Poppe elucida em sua tese "O chamado da Queda", por meio de uma citação da própria Humphrey, que:

> Toda vida flutua entre resistir e entregar-se à gravidade. A criança está embaixo o máximo possível; a gravidade mantém a criança facilmente no solo. Os mais velhos vão gradualmente assumindo o controle, e a força vital vai desaparecendo, até a entrega final, a morte. Há dois pontos estáticos na vida: a imobilidade vertical, na qual os milhares ajustes feitos para manter-se de pé são invisíveis, e a horizontalidade, a última quietude do corpo. A vida e a dança operam entre esses dois pontos e, portanto, formam o arco entre duas mortes. O espaço do tempo da vida é preenchido com milhares de quedas e recuperações – tudo altamente especializado e exagerado na

> dança – que resulta em acentos de todas as qualidades e temporalidades. (Humphrey, 1987, p. 106 *apud* Poppe, 2018, p. 66 -67).

Humphrey traz a vida e a dança compostas de sucessivas quedas e recuperações, com suas variações de qualidades e, acrescento, com o apoio do solo. Trata-se aqui de um modo de lidar com a gravidade, que anuncia o que mais tarde se constituirá como uma maior entrega para os chãos na dança contemporânea.

Sobre a morte vertical de que Humphrey menciona, Louppe (2012, p. 105) elucida que:

> A <<morte vertical>>, evocada por Doris Humphrey, retira a sua estagnação do peso total do corpo fixado pelos tensores: um trabalho de manutenção pelos <<contínuos ajustamentos>> de todo o tecido corporal. Para se escapar, para liberar o próprio peso, são necessárias duas formas de movimento: o balanço (swing) e a queda (fall). (...) a queda segundo a imaginação do próprio corpo não tem nada de fúnebre. Ao invés, o corpo liberta-se da <<morte vertical>> quando o peso do corpo se abandona à sua própria inclinação.

Dito isto, Maria Alice Poppe, em seu artigo intitulado "Chão e pensamento: poética da queda"[108], sugere a entrega à gravidade enquanto potência:

> Ao contrário da ótica que trata a queda de forma negativa, todo esforço aqui se volta à criação de uma perspectiva corporal que conjecture o peso positivamente, em um viés político-filosófico-poético-dançado da queda como potência. Cair e pesar, nesse sentido, não são passivos, mas a realização de uma potência. Para isso, torna-se necessário se desocupar do ininterrupto fluxo de ordenações mecânicas que nos levam à verticalidade, à sustentação e à ascensão.

Pergunto-me se para tomar a queda enquanto uma potência atualizável não seriam necessários apoios? Poppe, após enunciar a queda, segue falando do chão:

> Trata-se de investigar a conexão da pele com a pele do chão onde nada permanece, a não ser o cumprimento de uma economia do desmoronamento de todas as partes e do corpo como um todo: uma construção que privilegie o nível baixo, abaixo, sob, ante, debaixo de nós mesmos. Ou, como diz Laurence Louppe "a integrar espaços de desabamento: primeiro, pelo trabalho do corpo que faz ressoar as cavidades corporais, o 'subsolo' como lhe chama Daniel Dobbels e que dá voz às suas qualidades de 'cratera'" (Louppe, 2012, p. 203).

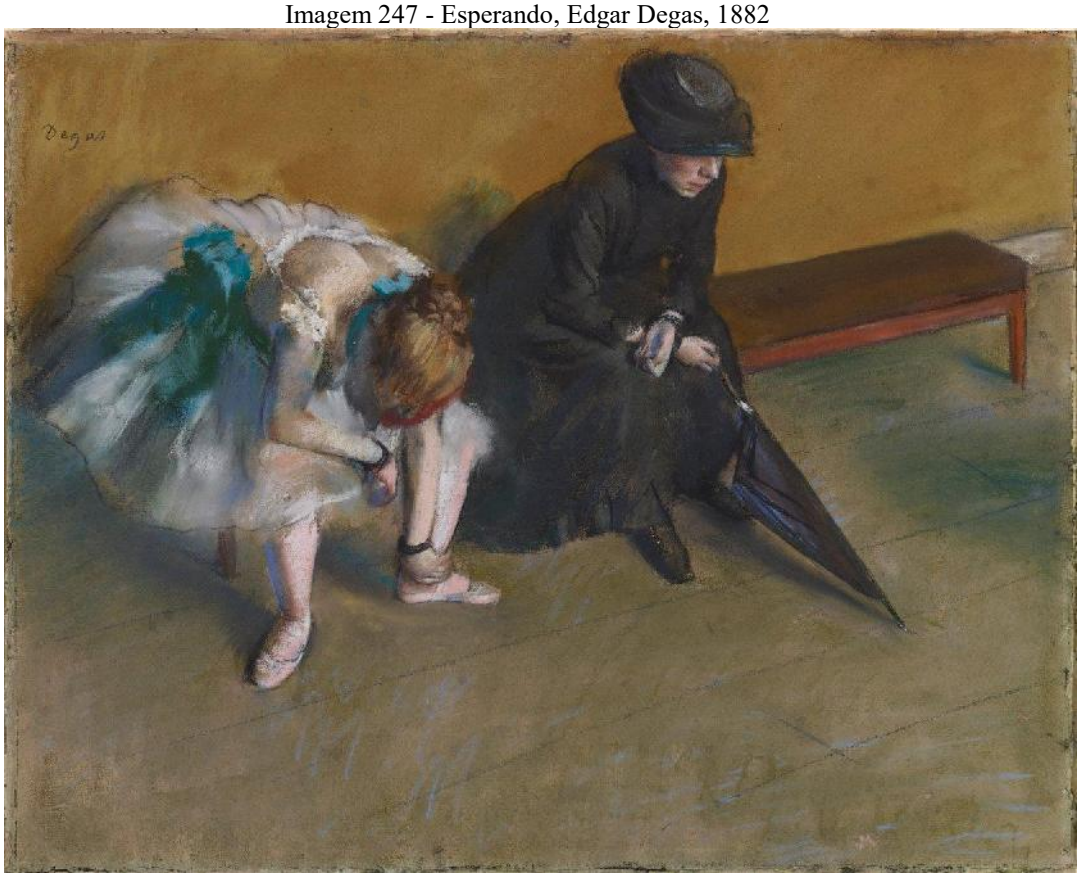
Apoios internos, entre ossos, entre um órgão e outro, entre vísceras, fáscias, músculos e pele. Mas também apoio do solo - todos chãos - mesmo que indiretamente, como quando o chão é outra pessoa ou objeto, como já mencionado. Em última instância, é no solo que as coisas e

[108] Este artigo foi publicado no ANDA-2020-EBOOK-2-PRÁTICAS-SENSÍVEIS-DE-MOVIMENTO-2 PDF (portalanda.org.br). Acesso em 01 abr. 2024.

pessoas se apoiam. Tal como vimos no trabalho e vida de Bas Jan Ader, quando se leva a entrega à gravidade no seu radical - a falta de solo - o que vemos é a morte, uma não atualização. Não seria o solo, a carne da Terra, condição para se estar vivo? Segundo Borges (2020, p. 32): "A força da gravidade é apenas o resultado de estarmos submetidos a uma aceleração física contínua causada pela resistência mecânica da superfície da Terra. A sensação de peso que temos resulta do fato da superfície da Terra nos empurrar para cima".

O performer Jean Bas Ader tinha a gravidade como investigação poética de todo o seu trabalho em performance. E na dança, independente dos almejos poéticos de cada bailarino criador, tal como nos mostra Louppe e Bardet, a gravidade impera como principal matéria de criação em movimento no Ocidente, mudando as maneiras de se lidar com a mesma ao longo dos períodos, variando o tempero. Ora a negando, ora resistindo, ora se entregando a ela. Ora a modulando assumidamente a favor do movimento. Com isso, um olhar para o chão se faz presente. Paul Valéry, autor do livro "Desenho, dança, desenho", atenta para o fato de que este olhar para o chão já estava presente em meados de 1860, quando o Romantismo declina e inicia-se o Modernismo e, com ele, o Impressionismo. É nos quadros de Edgar Degas, ao pintar as bailarinas, que boa parte dos enquadramentos das cenas em sua pintura são ocupados pelo chão.

Imagem 247 - Esperando, Edgar Degas, 1882



Fonte: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Edgar_Degas_-_Waiting_-_Google_Art_Project.jpg

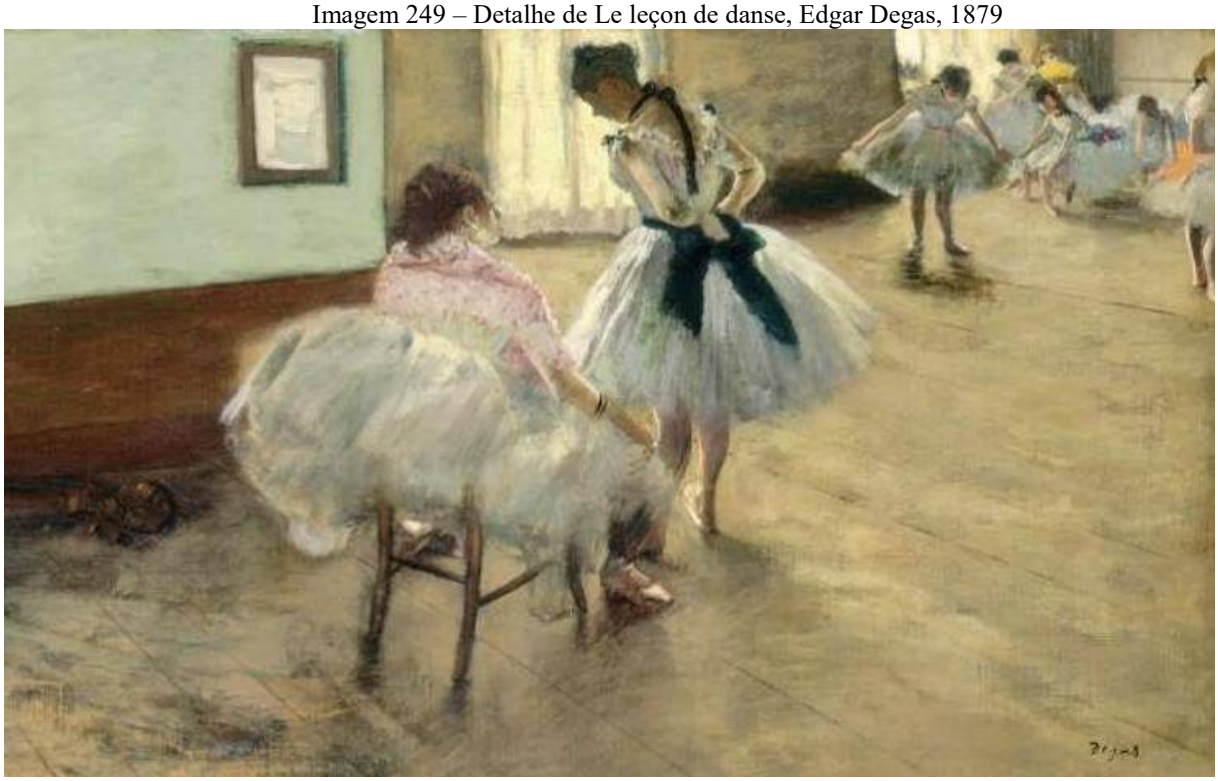
Imagem 248 - Le leçon de danse, Edgar Degas, 1879



Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Dance_Lesson

Valéry indaga se Degas, em sua sensibilidade artística, ao acompanhar os ensaios e treinos cotidianos das bailarinas. Já não captava e intuía o protagonismo do chão na dança porvir reconhecendo que:

Imagem 249 – Detalhe de Le leçon de danse, Edgar Degas, 1879



Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Dance_Lesson

> Degas confere uma importância fundamental ao solo, ao soalho de dança. Não será por que Degas, lançando um olhar atento, concreto, para as dançarinas no decorrer de todo o seu trabalho (e não somente no dia da apresentação: ele as observa se aquecendo nas barras, se alongando, nos camarins, etc.), vê a importância fundamental do solo para a dança, para a sua realização? (Valéry, 2012 *apud* Bardet, 2014, p. 48).

Este olhar voltado para o chão e certa aceitação da gravidade se inicia com a dança Moderna e segue se intensificando na dança contemporânea. Laurence Louppe chega a delinear esta atenção à gravidade e ao peso como uma grande poética que permeia a dança contemporânea. A autora considera o trabalho de Isadora Duncan como precursor da dança moderna, afirmando que:

> O trabalho desta artista é efectivamente um marco, pois é representativo, na dança, da passagem de uma antiga ordem - que tinha por modelo de corpo configurações verticais projectadas para o alto e cuja expressividade se centrava em suas extremidades, fixado pela dança clássica ao longo do século 19 - e das convenções estéticas dominantes no romantismo - o corpo feminino esvoaçante, desmaterializado - para uma nova ordem, aberta à invenção de novos estilos e ideias de corpo mais adequados à expressão dos modos de vida e das concepções de gênero contemporâneos, em que o corpo se inclina para o chão, para a terra, e em que o tronco é explorado em todas as suas potencialidades expressivas. Citando uma metáfora de António Pinto Ribeiro, esta passagem corresponde a história de uma queda [...] (Louppe, 2012, p. 11).

Sobre esta bailarina, um grande diferencial a ser destacado é o fato de que ela tira as sapatilhas e dança com os pés no solo, na terra, na natureza.

Imagem 250 - Isadora Duncan



Fonte: https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Anna_Duncan_dancing_LOC_agc_7a09879.jpg

Importante ressaltar que isto acontece no início de 1900, pouco depois das pinturas de Degas. Após o Romantismo. Período em que, ao mesmo tempo que existia uma forte atenção com a natureza, que servia de mote para criações artísticas, foi o momento em que o balé, com todo o seu imaginário ideal de feminino e leveza, ligado aos ares, ao em cima, ao virtual, preponderava. Após esse período, as relações com a gravidade e, portanto, com o chão, se intensificam com o contemporâneo. A filósofa e dançarina Marie Bardet (2014, p. XX) ressalta que "o fato de voltar sua atenção de dançarino e de coreógrafo ao contexto de peso e à variabilidade das relações gravitarias caracteriza particularmente uma geração de dançarinos, dançarinas e coreógrafas dos anos 1960-70 nos Estados Unidos".

O filósofo Friedrich Nietzsche inverte essa lógica colocando o espírito e o pensamento enquanto peso sendo que o corpo, pelo movimento dos pés, seria leve. (Bardet, 2014). Me pergunto quando o pensamento e espírito se faz pesado? Ou ainda, grave? Bardet (2014) propõe que pensemos, com essa leveza da dança, em uma operação que toma a leveza como um "riso", "um canto de dança e de escárnio", que não se abstrai dos jogos dos pés sobre a Terra. Há implícito nestas ideias que se atinge um estado de leveza, no corpo e pensamento, a partir dos chãos, do aceitar a gravidade e que quando a dimensão virtual não parte desta terra, eles se tornam pesados. Experimentamos isto em dança, para se saltar, ir para os ares, em que é preciso pesar e dobrar a base para o chão, empurrando-o, partindo dele.

Trata-se, portanto, de uma dança-pensamento experimentada como uma contínua maquinação entre atual-virtual-atual. Reitero que, aqui, a dança não está sendo tratada como dicotômica ao pensamento, já que pensamento é corpo. O que estou diferenciando aqui são as dimensões do virtual e do atual. Sobre isto, Pierre Lévy aponta diferenças e relações entre real e virtual, potência e atual. Em minha dissertação de mestrado, intitulada "ORLAN E ORLAN: Dobras, desdobras e redobras pela performatividade e edição", ative-me aos conceitos de virtual e atual, sobre os quais Levy destaca que: "o virtual não se opõe ao real, mas ao atual, que são apenas modos de ser diferentes" (Levy, 1996, p.4 apud Mafra, 2018). Complementando que: "a palavra virtual vem do latim medieval *virtualis*, derivado por sua vez de *virtus*, força, potência. Na filosofia escolástica, é virtual o que existe em potência e não em ato" (Levy, 1996, p.4 *apud* Mafra, 2018).

O autor continua, então, a partir das ideias de Gilles Deleuze, afirmando que:

> Sobre a potência, ou o possível, Pierre Léyy evoca Gilles Deleuze para dizer "O possível já está todo constituído, mas permanece no limbo. O possível se realizará sem que nada mude em sua determinação nem em sua natureza. É um real fantasmático, latente." (Lévy, 1996, p. 4). Mas distintamente da latência da potência que *pode*, "O

> virtual tende a atualizar-se, sem ter passado no entanto à concretização efetiva ou formal." (Lévy, 1996, p. 4) Assim o autor também nos diz que o virtual não se opõe ao real, mas sim ao atual. E fala da atualização como "a solução de um problema, uma solução que não estava contida previamente no enunciado." (Lévy, 1996, p. 5) Segundo Levy, a atualização é criação, invenção de uma forma a partir de uma configuração dinâmica de forças e de finalidades. [...] produção de qualidades novas, uma transformação das ideias, um verdadeiro devir que alimenta de volta o virtual. (Lévy, 1996, p. 5).

Pierre Lévy também aborda a virtualização num processo inverso, partindo da atualização rumo à virtualização:

> A virtualização pode ser definida como o movimento inverso da atualização. Consiste em uma passagem do atual ao virtual, em uma "elevação à potência" da entidade considerada. [...]. Virtualizar uma entidade qualquer consiste em descobrir uma questão geral à qual ela se relaciona, em fazer mudar a entidade em direção a essa interrogação e em redefinir a atualidade de partida como resposta a uma questão particular. [...]. A atualização ia de um problema a uma solução. A virtualização passa de uma solução dada a um (outro) problema. (Lévy, 1996, p. 6).

Ele então conclui que "a virtualização do corpo não é portanto uma desencarnação, mas uma reinvenção, uma reencarnação, uma multiplicação, uma vetorização, uma heterogênese do humano." (Lévy, 1996, p.16). O autor destaca, ainda, a virtualização como uma tentativa de controle assinalando a arte como um processo que elucida a virtualização através da própria virtualização ao afirmar que:

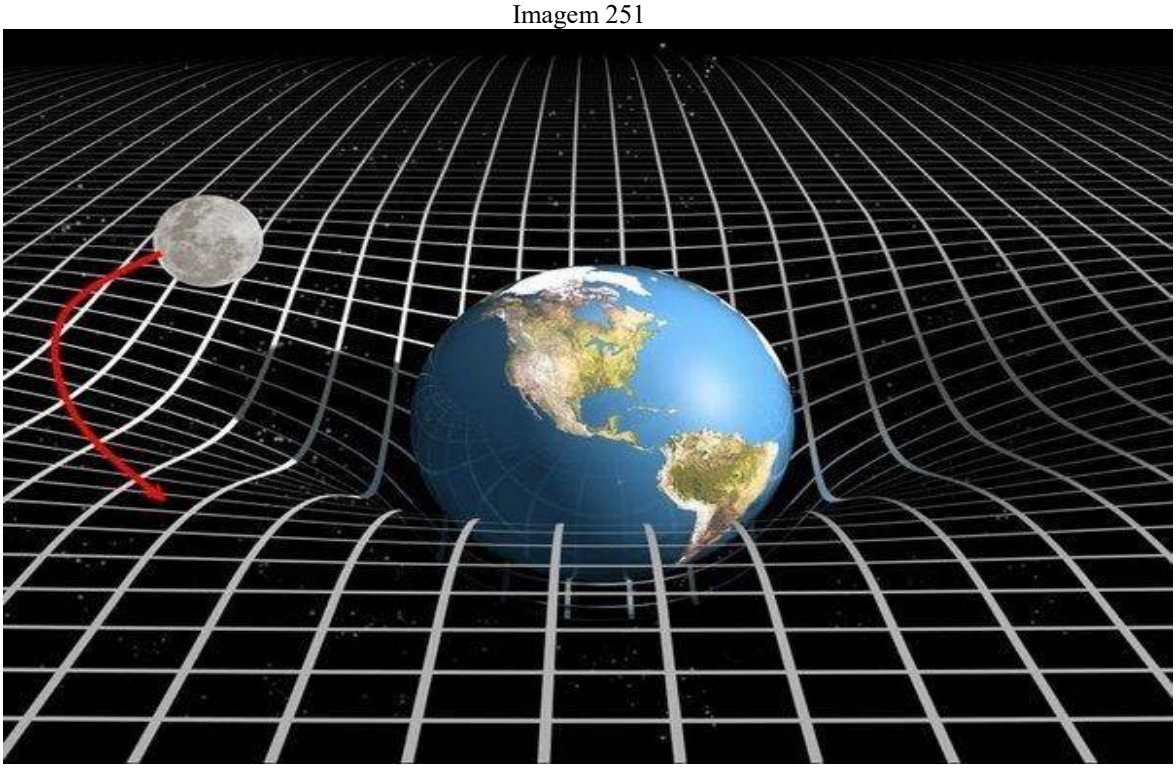
> A virtualização, em geral, é uma guerra contra a fragilidade, a dor, o desgaste. Em busca da segurança e do controle, perseguimos o virtual porque nos leva para regiões ontológicas que os perigos ordinários não mais tingem. A arte questiona essa tendência, e, portanto, virtualiza a virtualização [...] (Lévy, 1996, p. 50).

Virtualizar a virtualização, atualizá-la e seguir maquinando não poderia ser dar peso, forma e desdobramento à gravidade, matéria de trabalho da dança? Nicolas Bourriaud (2009, p. 31) diz que "a arte visa conferir forma e peso aos mais invisíveis processos". Já nas palavras de Cecília Almeida Salles, "esse processo de dar forma a sonhos ou de suprir necessidades realiza-se por intermédio da sensibilidade, da concretude da materialização e da ação, do conhecimento e da vontade" (Salles, 2009, p.56). Sempre deixando a ponta da dobra para uma desdobra, "o artista lida com sua obra em estado de permanente inacabamento. [...] o inacabado tem um valor dinâmico, na medida em que gera esse processo aproximativo na construção de uma obra específica e gera outras obras em uma cadeia infinita". (Salles, 2009, p.81)

Toda esta maquinação, em suma, a criação não seria isto redobrar a gravidade já que a gravidade, por si só, é dobrada segundo a perspectiva de Einstein?

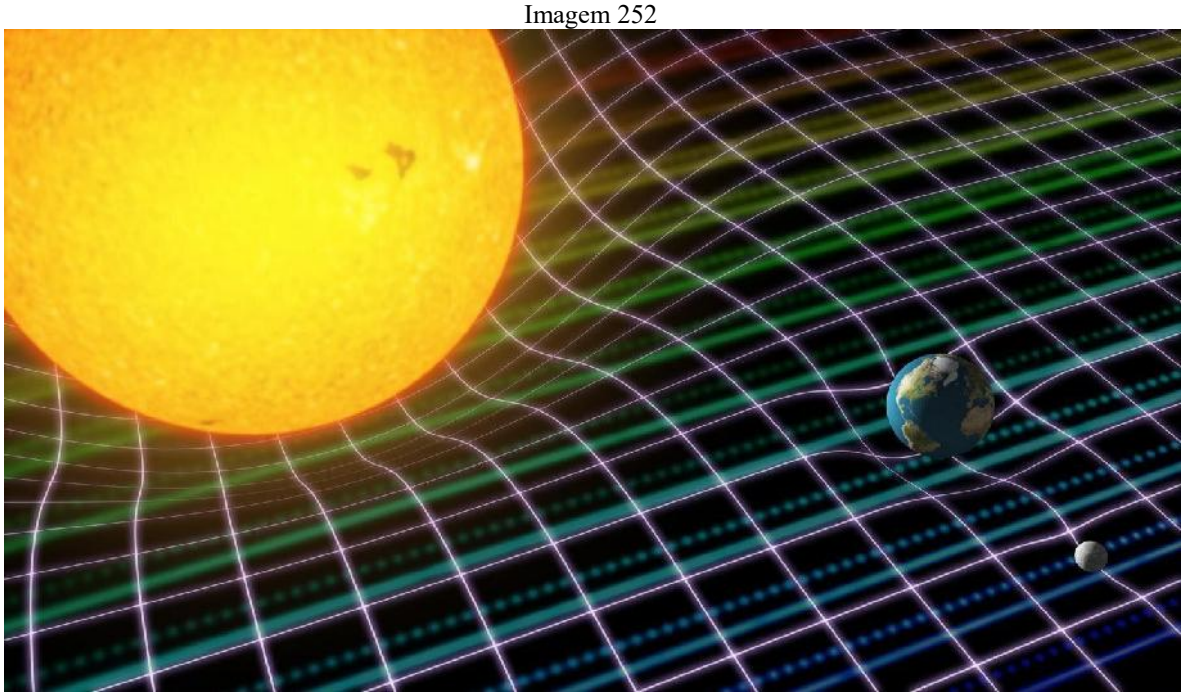
Recordemos aqui, tal como mencionado anteriormente, a noção de Albert Einstein sobre gravidade ser uma curva no espaço-tempo, uma dobra. O físico considera a gravidade enquanto um espaço curvo por uma massa. A gravidade seria uma curva no espaço tempo que diz sobre o modo como a matéria se move, em tendência para seu centro.

Imagem 251



Fonte: https://www.ufla.br/dcom/2013/11/04/gravitacao-quantica-e-tema-do-coloquio-da-fisica-desta-semana/

Imagem 252



Fonte: https://www.iac.es/en/outreach/news/new-measurements-solar-spectrum-verify-einsteins-theory-general-relativity

O físico Manoel Borges, em seu livro intitulado "Gravitação e cosmologia", evidencia as diferenças das teorias de Newton e Einstein acerca da gravidade. Mas, supõe ligações entre as teorias de Newton e Einstein acerca da gravidade (Borges, 2020, p. 65), mudando apenas as referências de corpos na Terra e no universo (Borges, 2020, p. 76). Segundo Newton,

> [...] a força entre duas partículas, de massas m1 e m2, separadas pela distância r, é atrativa e age ao longo da linha que une as partículas. [...] A gravitação pode ser concebida sob o ponto de vista de um campo. Uma partícula seria capaz de modificar de algum modo o espaço em torno dela, criando, nesse (o espaço), um campo gravitacional, o qual atua sobre qualquer outra partícula que penetre na região de seu alcance. (Borges, 2020, p. 60).

Newton parte da perspectiva de campo de corpos da Terra como referência para gravidade, como se a gravidade fosse dependente das massas desses corpos. Sobre isto, Borges (2020, p. 81) destaca que "é necessário ter em vista que quando trabalhamos com campos de gravitação fracos, estes apresentam equações lineares, em primeira aproximação (o caso newtoniano)". Já Einstein, destaca Borges, parte do corpo Terra no Universo, tomando-o como referência:

> Einstein percebeu que, além da invariância da luz, havia outra invariância que a Lei da Gravitação Universal de Isaac Newton não explicava: a aceleração gravitacional é independente da massa. Todos os corpos, por mais diferentes que sejam, caem exatamente com a mesma aceleração constante (na ausência da resistência do ar) quando “largados” da mesma altura. (Borges, 2020, p. 29).

Isso se dá devido à massa Terra curvando o espaço-tempo. Isso faz com que tenhamos tendência a cair para seu centro. Portanto, o que ocorre é uma dobra do espaço, acontecendo o tempo. Esta dobra é a continuidade entre espaço e tempo. Sobre o conceito de dobra, já tão mencionado, Deleuze (1991, p. 17) explana, fazendo referência ao matemático e filósofo Leibniz, que:

> É isso que Leibniz explica em um texto extraordinário: um corpo flexível e elástico tem ainda partes coerentes que formam uma dobra, de modo que elas não se separam em partes de partes, mas dividem-se até o infinito em dobras cada vez menores, dobras que sempre guardam certa coesão. Do mesmo modo, o labirinto do continuo não é uma linha que se dissolveria em pontos independentes, como a areia fluida dissolve-se em grãos, mas é como um tecido ou folha de papel que se divide em dobras até o infinito ou que se decompõe em movimentos curvos, sendo cada um deles determinado pela circunvizinhança consistente ou conspirativa.

Deleuze desenvolve, então, que ‘“A matéria-dobra é uma matéria-tempo...” (Deleuze, 1991, p. 19) destacando ainda que ela “[...] é o par material-força que substitui a matéria e a

forma" (Deleuze, 1991, p. 68 *apud* Ioneawa, 2010, p.163). O que ele está dizendo é que a dobra é a diferença a partir da ação do tempo intrínseca à matéria, que gera mais potência de diferença, sempre em via de outras desdobras e redobras. Isto porque "o devir açoita a matéria e esta se permite diferir, cambiar saboreando as curvas e inflexões que é obrigada a fazer" (p. 163). Este devir acontece porque:

> o mecanismo da matéria é a mola" (Deleuze, 1991, p. 19) e isso daria testemunho de uma infinita mobilidade e indefinição da matéria. As forças elásticas da mola seriam a potência primeira da matéria e, justamente isso, daria a possibilidade quase ilimitada de fazê-la alterar-se, criando-se dentro dela própria uma multiplicidade de possibilidades, não de formas, mas de movimentos, de fluxos e passagens. (Ionezawa, 2010, p. 162).

Dito isto, arrisco a dizer que esta dobra em devir, eminente na matéria, é possível porque vivemos nesta circunstância gravitacional do planeta Terra, na curva do *continuum* do espaço-tempo. Não seria o espaço plano uma ficção? Borges (2020, p. 30) elucida da seguinte maneira as dimensões do espaço:

> Pouco tempo depois de Einstein formular sua teoria da relatividade restrita, o matemático Minkowski mostrou que ela podia ser entendida em termos de uma geometria não euclidiana do espaço-tempo, a quatro dimensões (em que o tempo é a quarta dimensão). [...] um espaço riemanniano a quatro dimensões feito de um material elástico que é deformado na presença da matéria.

Uma questão me intriga: quando não há massa/matéria, o espaço é plano e sem tempo? Segundo Borges (2020, p. 89), isto tem a ver com a distância, uma vez que "o espaço a grandes distâncias tem campo gravitacional extremamente fraco, isto é, o espaço é plano. Assim, longe da massa que cria o campo, valem as leis de Newton". Guardando as proporções de corpos e espaços, me pergunto se nós, quando entramos num espaço específico, com uma distância pequena em relação a outro corpo, também não curvamos este espaço?

Uma conversa em especial, durante uma aula de dança de Tuca Pinheiro[109], me marcou. Ele iniciou sua aula manipulando uma folha de papel A4 e conversando sobre o espaço. Ele ia dobrando o papel, conectando pontos e criando novos espaços a partir dos contatos no papel e com isso, criando novos espaços a partir das dobras. Em seguida partimos para o corpo. A proposta era a de conectarmos, numa investigação ininterrupta, dois pontos inusitados em nosso corpo, criando espaços para em seguida "furarmos" estes espaços com outra parte do corpo,

[109] Tuca Pinheiro é bailarino, coreógrafo, diretor e professor de dança, com quem venho trabalhado nos processos de criação correlatos a esta pesquisa. Para maiores informações, ver: https://spcd.com.br/verbete/tuca-pinheiro/ . Acesso em: 10 abr. 2024.

mudando os pontos e as partes do corpo num *continuum*. Entreguei-me ao experimento, o qual me evocou algumas memórias e questões, conversadas com Tuca ao longo da semana. A primeira memória ativada foi de uma aula da bailarina, coreógrafa e diretora Nina Dipla[110] no *Menàgerie de Vèrre* em Paris, na realidade, não se tratava exatamente da aula em si, mas da sensação evocada em uma proposta e de vê-la dançar. A sensação era de que ela estava espiralando o espaço e não apenas criando espirais no seu corpo a partir de movimentos. Era uma espiral que extrapolava seu corpo, como se dobrasse o espaço, o revirando inteiro. Comentei dessa memória com Tuca e logo ele me disse algo como: "Será que esta espiral já não estava no espaço? ". Talvez tenha sido aí que eu comecei a tatear a noção de gravidade que Einstein desenvolveu, que até então não tinha muito peso e forma na minha experiência de corpo. Essa conversa fez com que Tuca se lembrasse de seu trabalho realizado conjuntamente com Adriana Banana, intitulado "Desenquadrando Euclides". Sobre este trabalho, numa entrevista ao jornal "O Tempo", Adriana Banana salienta que:

> Existem alguns entendimentos de espaço. Tem o espaço absoluto, mais newtoniano, que está dado e pronto, como uma caixa que você vai lá e ocupa. E tem outro jeito de entender isso, pensando num espaço que não existe sem ação, que é construído. Ele é em ação, dinâmico, flexível, e não morto e estático. Ele é mais legal porque você tem mais esperança de poder mudar.[111]

Talvez o que Banana chama de espaço construído, em ação, dinâmico e flexível e, portanto, sujeito ao tempo, tenha relação com o espaço curvado por uma massa em continuidade com o tempo.

É com a colaboração desta história de pensamento com e acerca do peso e da gravidade que continuo a desdobrar tais reflexões, mas a partir de uma situação específica de experiência de corpo em percepção e criação, a do meu corpo em relação a um chão fragmentado. Propus olhar para minha experiência de corpo nesta paisagem e me deixar afetar por ela, me colocando em situação de criação, com o meu peso e o peso dos fragmentos destes chãos.

Eu não consigo e nem tenho interesse em separar os processos de subjetivações humanos do espaço nem, tampouco, de uma perspectiva física da matéria, seja ela em qual dimensão for. Somos também espaço, como natureza também, tudo em movimento. O cosmos também é aqui.

---

[110] Nina Dipla foi bailarina da companhia da Pina Bausch e posteriormente fez a assistência de alguns trabalhos na companhia. Hoje ministra treinos profissionais de dança no Ménagerie de Verre em Paris. Ver sobre: http://www.ninadipla.com/enBiographyNinaDipla.html Acesso em 04 abr. 2024.

[111] Fonte: https://www.otempo.com.br/entretenimento/magazine/desenquadrando-o-espaco-e-os-habitos-1.242501 . Acesso em 30 mar. 2024

Lembro-me aqui da Bonnie Bain bridge Cohen (2015, p. 23) do *Body-Mind Centering*[112] que, ao traçar relações entre micro e macro, assinala que:

> O universal surgiu do específico, assim como o específico surgiu do universal. Isso faz parte da natureza do trabalho. À medida que vamos da experiência celular à experiência dos sistemas corporais, aos relacionamentos pessoais, à família, à sociedade e, finalmente, à cultura e à comunidade mundial, sempre observamos como esses princípios viajam ao longo de um continuum.

Isso me faz pensar que se "deliramos", ou, nas palavras de Nietzsche retomadas por Deleuze, temos plasticidade[113]. Ou ainda se tomarmos a semântica de Deleuze e Pierre Lévy, estamos lidando o tempo todo com este contínuo entre virtual e atual, é também porque a gravidade é o contínuo do espaço-tempo curvado por uma massa. A natureza das linhas são curvas, uma massa no espaço já é a dobra da suposta linha reta, do espaço-tempo. Por isso "Esboço para redobrar a gravidade", porque a gravidade em si, nos parâmetros de Einstein, já é uma dobra. Aqui, a arte, sobretudo pela dança, está dobrando e espiralando com a vida que em si já é curva. Tam como destacado por meu conterrâneo Carlos Drummond Andrade, em seu poema "Ruas":

> Por que ruas tão largas?
> Por que ruas tão retas?
> Meu passo torto
> foi regulado pelos becos tortos
> de onde venho.
> Não sei andar na vastidão simétrica
> implacável.
> Cidade grande é isso?
> Cidades são passagens sinuosas
> de esconde- esconde
> em que as casas aparecem-desaparecem
> quando bem entendem
> e todo mundo acha normal.
> Aqui tudo é exposto
> evidente
> cintilante. Aqui
> obrigam-me a nascer de novo, desarmado.

[112] Body-Mind Centering é uma das visas de estudos da percepção corporal no campo das educações somáticas.

[113] Sobre esta noção de plasticidade em Nietzsche, Deleuze retoma e movimenta no livro Nietzsche e a filosofia. Ele diz da dobra enquanto expressão da força plástica da matéria. '"A matéria-dobra é uma matéria-tempo..." (Deleuze, 1991, p. 19) "[...] é o par material-força que substitui a matéria e a forma." (Deleuze, 1991, p. 68). Mais precisamente, a mola da matéria não é elástica, mas força plástica. Vemos, então, que tudo se faz através de forças, forças plásticas que são elas mesmas materiais (DELEUZE, 1991, p. 26). A plasticidade da matéria seria capaz de solucionar, bem ao gosto de uma filosofia da diferença, o problema do contínuo e do variante, do uno e do múltiplo.' (Ionezawa, 2010, p.163) Disponível em: https://repositorio.ufpa.br/simple-search?query=Tr%C3%AAs+pedacinhos . Acesso em: 08 abr. 2024.

As construções, criações, evidenciam alguma natureza da linha curva, "delirante", mesmo quando ficcionam a linha reta.

Pensando em curvas, quais seriam as diferenças entre dobra e espiral? Seria a espiral um modo de composição da dobra? A dobra que se repete em sua diferença de modo cíclico, retomando, mas não em si mesma, deslocando-se. Na física, Borges (2020) faz referência ao conceito geométrico de torção em relação ao Espaço-tempo.

Nesse sentido, os pensamentos acerca da gravidade de Einstein, a partir da curva, supõem a existência de quatro dimensões, sendo três espaciais (largura, altura e profundidade) e uma temporal. Considerando uma conexão simétrica nessa curvatura, o que levaria a um circuito fechado, Borges (2020, p. 44) destaca que: "O conceito de torção leva a um circuito não fechado, ou, como diria Elie Cartan, a um quase paralelogramo na variedade Espaço-Tempo" A noção de Torção parte de uma assimetria nesta curvatura, o que leva Borges (2020, p. 43) a sublinhar que:

> [...] o matemático Elie Cartan apontou para Einstein o alcance maior que poderia ser dado a sua teoria com a introdução do conceito geométrico de Torção. Ele considerou uma parte antissimétrica da conexão a fim. Em Relatividade geral, a conexão afim é simétrica [...].

O autor acrescenta então que esta assimetria curva, tendo como consequência uma torção, evidencia "[...] o número de dimensões maiores do que quatro [...]" (Borges, 2020, p.45).

Assinalo que evocar autores do campo da física para explanar pensamentos acerca da gravidade não faz com que estes pensamentos tenham um caráter transcendente. Já que, como vimos, não há um virtual a se alcançar, mas sim uma evidenciação da maquinação entre virtual e atual, situando-nos mais próximos às ideias de imanência de Gilles Deleuze. Sobre tal natureza de pensamento, Ionezawa expõe que:

> Deleuze nos convoca a tomar a matéria como matéria-fluxo, ou "carne percorrida por onda nervosa" (Rolnik, 2004, p. 227). Ao fazer do corpo um puro fluxo, não se nega sua materialidade, mas se extrai de sua efemeridade, outrora condenada ante a eternidade do espírito, a mais delicada e sensível potência. [...] 73), uma espécie de gravidade imposta aos acontecimentos e às sensações, que trariam tudo de volta ao corpo e às planícies imanentes, mesmo diante da maior vontade de desprendimento da terra. Seriam sempre de novo as sensações do corpo que retomariam qualquer possibilidade de sensação. Mesmo a sensação de não haver mais corpo seria ela mesma do corpo. (Nietzsche, 2003, p. 40). (Ionezawa, 2010, p.159)

Foram experiências de corpo na vida e na dança, sensórias, com perceptos, afectos e reflexões, que moveram minha curiosidade acerca do espaço, tempo e gravidade, que tiveram, por consequência, leituras no campo da física.

Para o dançarino e pesquisador Hubert Godard (2028, p. XX), "é a percepção do espaço que determina a possibilidade do movimento corporal". Dito isto, devo sublinhar além, que não tenho como finalidade e compromisso o rigor para provar nada, nem para mim mesma, nem para alguma funcionalidade. Estes passeios de pensamentos são danças a serviço de outras danças, ou seja, da própria criação. O que por si só já é um ato político e funcional, no sentido da afirmação da criação enquanto pesquisa. Assim, continuo em divagações.

. tempoespaço

Com as artes plásticas e os terreiros de minha infância, apreendo e deixo escapar muito sobre o tempo. Tempo de tinta óleo, tempo de argila, tempo de pedra, tempo de água, tempo de folhas, tempo de madeira. Todas as coisas nesse mundo têm o seu tempo, na vida e na morte, que são coisas parecidas. Tal como destacado por Leda Maria Martins (2021, p. 65):

> [...] a morte é um evento, um ato necessário na dinâmica de transformação e de renovação de tudo o que existe, permitindo o movimento contínuo do cosmos e sua permanente renovação e revitalização. Se, no plano familiar, a morte significa a perda do indivíduo, no plano coletivo ela traduz o seu enriquecimento.

Tempo espiralar. Qual o início e o fim de uma dança? Pergunto-me, perguntam-me. Dias atrás, percebi uma coisa dançando, em ocasião de uma aula da bailarina Marise Dinis[114] no grupo Primeiro Ato. Era uma prática de improvisação em dupla. Uma, improvisava com as palavras, a outra, com o movimento do corpo. A coisa ia sendo retroalimentada neste sistema de afectos entre as duas. No começo fui impulsionada pelo experimento da textura da palavra

[114] Marise Dinis é artista da dança, residente em Belo Horizonte e iniciada na Dança movida pela mais absoluta teimosia! Nascida numa família em que a miscigenação e a musicalidade são características marcantes, cavou a dança como profissão a partir do final de sua adolescência. Se formou em escolas livres da cidade e profissionalmente nos grupos Primeiro Ato, Camaleão, Meia Ponta e Benvinda Cia de Dança. Desde 2002 atua como artista independente - desvinculada de um grupo permanente - transitando por diferentes coletivos, companhias, agrupamentos de artistas. Se aprofundou no estudo e prática de improvisação em dança e sua confluência com diferentes áreas de expressão artística tais como a música, literatura e artes visuais. Se interessa pelo estudo de manifestações e epistemologias afro centradas e vem buscando refletir sua prática a partir de tais referenciais. Faz parte do ajuntamento Mulheres em Dança que reúne mulheres que, por meio da improvisação, criam peças de dança, vídeo danças, oficinas, residências artísticas, sempre partindo da condição de ser mulher em nossa sociedade. (Marise Diniz, 2024).

falada. Em seguida me vi momentaneamente com o olhar fixado no corpo em dança de minha parceira e percebi que isto me levava a um lugar de palavras descritivas do movimento. Cabresto. Bambeei meu olhar. Deixei tudo turvo, me distraí, olhei para outro lado e percebi vultos, rastros de movimento, por um outro olhar, tato e audição. Aprendendo apenas alguns momentos de seu movimento, não a tentativa de todos, voltei a fluir com as palavras sem cabresto e elas vinham junto ao meu corpo movente. Memória de gira de terreiro. No terreiro é assim, olhar bambo, você não gira, é girado. Na aula seguinte, Marise propôs que em grupo, com o olhar bambo, observássemos o outro grupo que dançava. Mais uma vez o meu corpo "de fora" foi movido, dançado. Quando a gente bambeia o olhar, o que se percebe é o tempo espacializado, a dança em acontecimento no espaço, é musical sem música, e assim somos dançados, entramos na espiral do espaço. No tempo espiralar[115], onde início e fim não são uma linha reta feita de cortes, nem a arte está separada da vida. Talvez isto aproxime minha dança da performance, campo que muito aprendeu sobre estes tempos com as artes plásticas e rituais. Segundo o performer, diretor teatral e pesquisador Richard Schechner, a performance é um movimento duas vezes restaurado. Martins nos lembra que performances, para Schechner, são "comportamentos marcados, emoldurados ou acentuados, separados do simples viver - ou comportamentos restaurados". (Martins, 2021, p. 38). Sobre isto, a autora acrescenta que:

> O conceito de performance como "comportamento restaurado" implica a ideia de uma repetição permanente, mas efêmera e que nunca se dá a conhecer ou se repete da mesma maneira. Efêmeras e duráveis, as performances, segundo Roach não são "anteriores à linguagem, mas constitutivas da mesma". (Martins, 2021, p.39).

Movimento restaurado de movimentos da vida, que já são em si também restaurados. Martins, em seu livro intitulado "Performance do tempo espiralar", partindo principalmente de filosofias africanas e diaspóricas, evidencia esta outra noção de tempo ao enfatizar que:

> [...] o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimento de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que têm como princípio básico do corpo não o repouso, como em Aristóteles, mas sim, o movimento. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem. (Martins, 2021, p. 23)

Concepção diferente da principal noção ocidental de tempo, com sua base na mitologia grega. Sobre esta, Martins (2021, p. 24) conta que:

---

[115] Sobre este termo, referencio Leda Maria Martins e seu livro "Performance do tempo espiralar", no qual falarei mais adiante.

> De um caos-tempo indeterminado, não medível ou capturável em qualquer sequência, ordem ou linearidade, emerge Chronos, instituindo uma geração ordenada, consecutiva, mensurável e progressiva, de certa maneira identificável em uma forma caleidoscópica do simbólico, instituído como convenção por um calendário de sucessões das divindades, já agora organizadas em uma forma sequencial determinada, protegida das atemporais formas e formações do caos.

E complementa:

> Chronos, no Ocidente, inaugura assim uma certa ideia de temporalidade-calendário ao sobrepor-se a seu pai, instituindo uma linearidade e uma linhagem progressiva de substituições e de poder que se instalam e se instituem simultaneamente com a fixação mesma das ideias de passado, presente e futuro. Contrário de seu pai, Urano, tempo sem temporalidade, sem distinção de antes e depois, Chronos, na mitologia grega é o tempo da partição, o tempo que se divide em agora e antes, em hoje e amanhã, em instantes e devires, abrindo caminho para ascensão de Zeus, seu sucessor-usurpador, seu amanhã, mas que continua a ser também seu passado ôntico. Zeus, assim como o futuro, substitui o hoje, o presente temporário e provisório, inaugurado por seu pai, Cronos, o pai dos tempos, impondo sua tirania no Ocidente. (Martins, 2021, p. 24-25).

Esta noção, já presente na mitologia grega, ganhou ecos nos modos de vida ocidentais e foi sublinhada na modernidade - um tempo linear, como uma sucessão de ocorrências, uma substituindo a outra e o novo, o novo, o novo, eis o progresso. "[...] um tempo que se expressa pela sucessividade, pela substituição, por uma origem definida de direção e sentidos progressivos, cujo horizonte é um fim inexorável, muitas vezes apocalíptico, como na tradição judaico-cristã" (Martins, 2021, p. 31).

Leda Martins evidencia ainda os diferentes modos que esta ideia de tempo se fez pensamento no Ocidente:

> É o antes-e-o-depois do movimento (Hobbes). É o número do movimento (Descartes). É a medida externa do movimento (Newton). É a ordem das sucessões (Leibniz). É a condição de existência da ordem causal (Kant). É, quando tomado em abstrato, o tempo mensurável da ciência newtoniana t, t', t''... O tempo que figura nas equações da Mecânica, portanto um número dentro de uma série. (Martins, 2021, p. 27).

Sobre Leibniz, ainda não estou certa de sua presença neste combo feito por Leda, justamente pela sua noção de dobra, mas meu contato com tal noção, se deu via Gilles Deleuze[116], então talvez seja o Deleuze que não esteja mesmo presente neste combo. De todo modo, não me sinto robusta para engendrar tal discussão aqui. E talvez não seja o caso de minuciá-la neste momento, fica esta ponta para desdobramentos futuros.

[116] No livro escrito por Deleuze, intitulado A dobra, a partir desta concepção de Leibniz.

Desta maneira, distintamente de uma boa parcela do Ocidente que ela mesmo menciona, Martins propõe a noção de um tempo bailado, destacando que o tempo: "Antes de uma cronologia, o tempo é uma ontologia, uma paisagem habitada pelas infâncias do corpo, uma andança anterior a progressão, um modo de predispor os seres no cosmos. O tempo inaugura os seres no próprio tempo e os inscreve em suas rítmicas cinesias". (Martina, 2021, p. 21). A partir dos apontamentos de Martins, recordo-me das palavras de Mia Couto, no livro "Mulheres de cinzas":

> Quando viaja num rio, Dona Bianca vê o Tempo. No desfile da corrente, ela contempla aquilo que nunca regressa. Para nós, contudo, o tempo é uma gota de água: nasce nas nuvens, entra nos rios e nos mares e volta a tombar na próxima chuva. A foz do rio é a nascente do mar. [...] A verdade é que Bianca está longe de saber como nasceram aqueles rios. Ocupada em lhes dar nomes, escapou-lhe a sua história. (Couto, 2015 p. 35).

Destacamos que este também é o tempo da poesia. Sobre essa questão, Martins (2021, p. 30-31) evidencia que:

> Poesia é tempo. Tempo como ritornelo, disperso em uma espacialidade rítmica. Como melhor nos ensina Bosi, o discurso poético pressupõe recorrências, ressonâncias, voltas, regimes de ciclos, procedimentos de retornos, simultaneidade de vários tempos e sua reversibilidade. O discurso poético, dirá Bosi, "enquanto tecido de sons, vive um regime de ciclos", um ir e vir que se processa como ritmo, subsistema fonético, entoação, timbre, duração, andamentos. Com esses modos de ritornelos, o tempo poético interrompe e quebra a linha sequencial absoluta, enovelando curvas e espirais e assim, pelo "ciclo que se fecha e pelas ondas que vão e vêm, o poema abrevia e arredonda a linha temporal, sucessiva do discurso. E acrescenta: "Rima e ritmo são procedimentos de retorno, de encurvamento, de reversibilidade interna, estrutura.

Seria este tempo espiralado o tempo poético? Com muitas dobras entre virtual e atual, vida e arte, onde fazem presentes passado, presente e futuro e assimetrias, diferenças? Poderia então ser a gravidade, a curva espaço tempo, uma poética?

Como vimos, alguns artistas deram peso e forma à gravidade, levando ao limite suas próprias experiências pessoais para também tornar visível o aspecto esfumaçado da fronteira entre arte e vida.

Observando e estudando as obras desses artistas que trabalham com a gravidade, percebo que, além desse caráter físico da corporeidade humana, a gravidade ganha uma dimensão ético-política-criativa. Ora entendida como adjetivo – qualidade do que é grave – enquanto contexto político: dobrar as leis, seja hiperbolizando sua dureza, seja cooperando com o outro, seja criando sentidos positivos e estéticos para a recusa, o abandono, a queda, a fuga. Ora como leis físicas, ora como uma natureza de linha reta - Newtoniana, ora como uma natureza de linha

curva - Einstein. Ora como delimitadora, que subjuga os corpos, organizando-os e ao mesmo tempo possibilitando seu movimento, sua dança, aparecendo como condição de movimento, condição de visibilidade das relações do corpo com e no espaço, das relações do corpo com e na paisagem, com os objetos e com o outro.

Talvez uma gravidade Newtoniana, enquanto linha reta, possa ser este modo de pensamento científico moderno - ou seja, uma ficção que por vezes prepondera nas Universidades enquanto a maneira correta de se buscar conhecimento. Mas há outros trajetos possíveis. Não retos, tampouco esclarecedores[117], curvos, que reconhecem uma porção de mistério, nem tanto explicativos e por vezes nem mesmo via palavras. É só observar modos de fazer no campo das artes para reconhecermos tal fato. Sobre isto, Cássio Hissa (2013, p. 26) nos atenta para o fato de que:

> O texto convencional de ciência não é o texto ensaístico. É um texto que recusa a poesia e a subjetividade. Recusa a presença do eu e pretende construir uma avaliação objetiva e imparcial do mundo sob leitura. Um texto que pretende ser uma linha reta a unir dois pontos. É conhecido o primeiro deles: o de partida. Esse primeiro ponto é feito de perguntas, dúvidas e, nele, está, inevitavelmente, o sujeito de pesquisa. É ele quem pergunta e manifesta suas incertezas. Entre os dois pontos não há uma linha reta, mas diversas e desconhecidas rotas, curvas surpreendentes. A reta entre os referidos dois pontos é uma fantasia construída culturalmente pela ciência moderno-ocidental. (Hissa, 2013, p. 26)

Isto me lembra o Mito de Atlas e o peso do mundo. Segundo Didi-Huberman, em seu livro *Atlas ou o Gaio saber inquieto*, Atlas é punido com a incumbência de carregar sobre seus ombros toda a abóbada celeste, peso que o esmaga, impossibilita seus movimentos e o coloca em uma posição de potência e de latência. Seria este o peso do conhecimento esclarecido?

É preciso, portanto, modular esta gravidade, atualizar, dançar este peso, lidar com a gravidade enquanto dobra acontecendo no tempo. Não como um Sísifo triste, que se fixa na repetição sem diferença, cíclica. Mas, um Sísifo espiralado. Um Sísifo que baila com o peso da pedra ou do atlas em movimento. O Sísifo absurdo de Camus? Sobre ele, Camus (2023, p. 141) diz:

Deixo Sísifo na base da montanha! As pessoas sempre reencontram seu fardo. Mas Sísifo ensina a felicidade superior que nega os deuses e ergue as rochas. Também ele acha que está tudo bem. Este universo, doravante sem dono, não lhe parece estéril nem fútil. Cada grão dessa pedra, cada fragmento mineral dessa montanha cheia de noite forma por si só um mundo. A própria luta para chegar ao cume basta para encher o

[117] Neste termo, habita ideais clássicos gregos e iluministas em relação ao conhecimento. Se pensarmos sobre o Mito da Caverna de Platão, por exemplo, o que se diz ali é que a escuridão, as sombras não são modos de conhecimento e sim a luz que incide sobre outra coisa e tudo revela, explicita, explica.

coração de um homem. É preciso imaginar Sísifo feliz. Mas, o que a gravidade e, portanto, a dobra, a espiral, o espaço, o virtual e atual, o Sísifo, a dança e o absurdo tem a ver com o processo de criação da presente pesquisa em arte com a Universidade?

Certo dia, cheguei na sala de dança no Centro Cultural da UFMG no qual trabalhávamos e perguntei ao Tuca Pinheiro: "Tuca, como você percebe a gravidade nesse nosso processo de trabalho?". Ele foi bem breve, "[Risos]… para mim a gravidade é jogar essa pedra pro alto e ela nunca mais voltar". Absurdo. Então penso: a resposta de Tuca é completamente "natural" em sua plasticidade absurda. Este absurdo que é a vida, tal qual nos falou Albert Camus e que explanei um pouco no fragmento *Pedras que brilham: Chãos em movimento.*

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS - FUGATA N°31

Imagem 253



Fonte: Fotografia: Morgana Mafra. Bairro Bela Vista, Itabira. 2024.

Imagem 254



Fonte: Fotografia: Morgana Mafra. Bairro Bela Vista, Itabira. 2024.

Imagem: 255



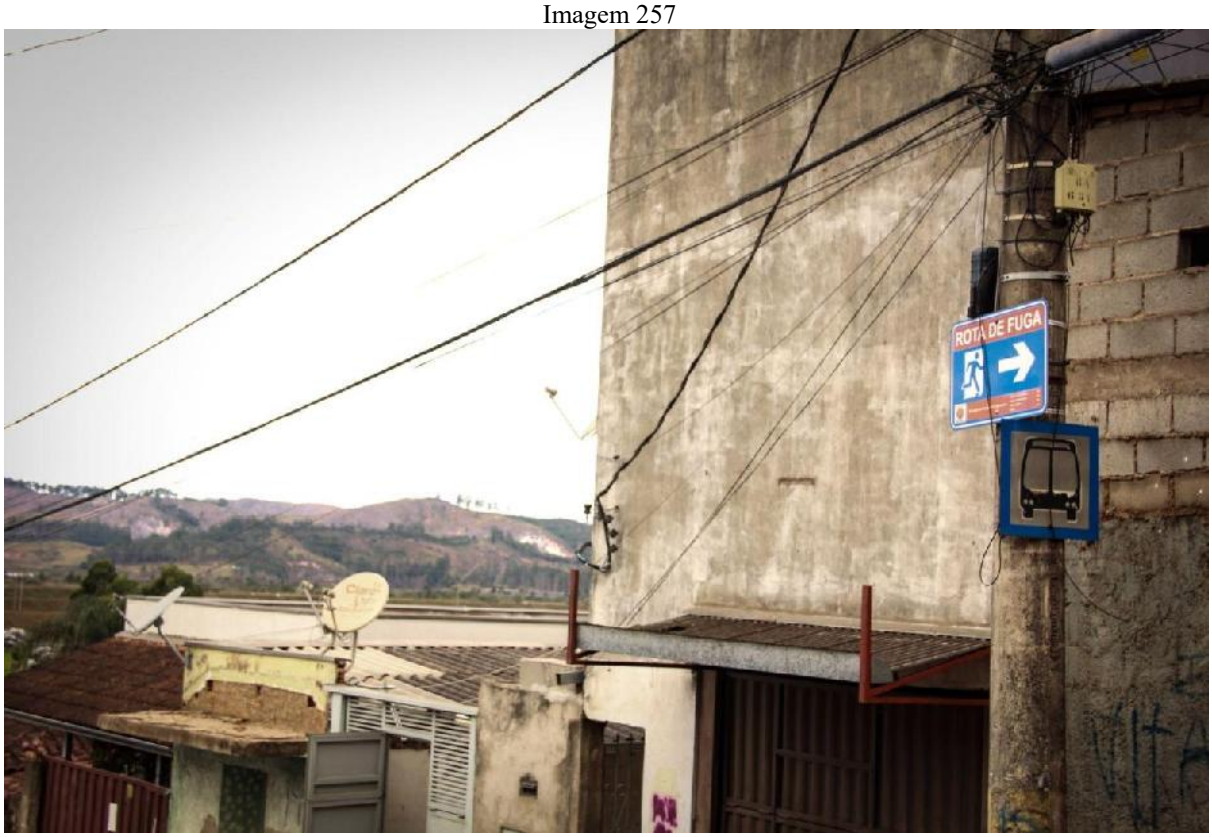
Fonte: Fotografia: Morgana Mafra. Bairro Bela Vista, Itabira. 2024.

Imagem 256



Fonte: Fotografia: Morgana Mafra. Bairro Bela Vista, Itabira. 2024.

Imagem 257



Fonte: Fotografia: Morgana Mafra. Bairro Bela Vista, Itabira. 2024.

Imagem 258



Fonte: Fotografia: Morgana Mafra. Bairro Bela Vista, Itabira. 2024.

Imagem 259



Fonte: Fotografia: Morgana Mafra. Bairro Bela Vista, Itabira. 2024.

Imagem 260



Fonte: Fotografia: Morgana Mafra. Bairro Bela Vista, Itabira. 2024.

Imagem 261



Fonte: Fotografia: Morgana Mafra. Bairro Bela Vista, Itabira. 2024.

Imagem 262



Fonte: Fotografia: Morgana Mafra. Bairro Bela Vista, Itabira. 2024.

Imagem 263



Fonte: Fotografia: Morgana Mafra. Bairro Bela Vista, Itabira. 2024.

Imagem 264



Fonte: Fotografia: Morgana Mafra. Bairro Bela Vista, Itabira. 2024.

Imagem 265



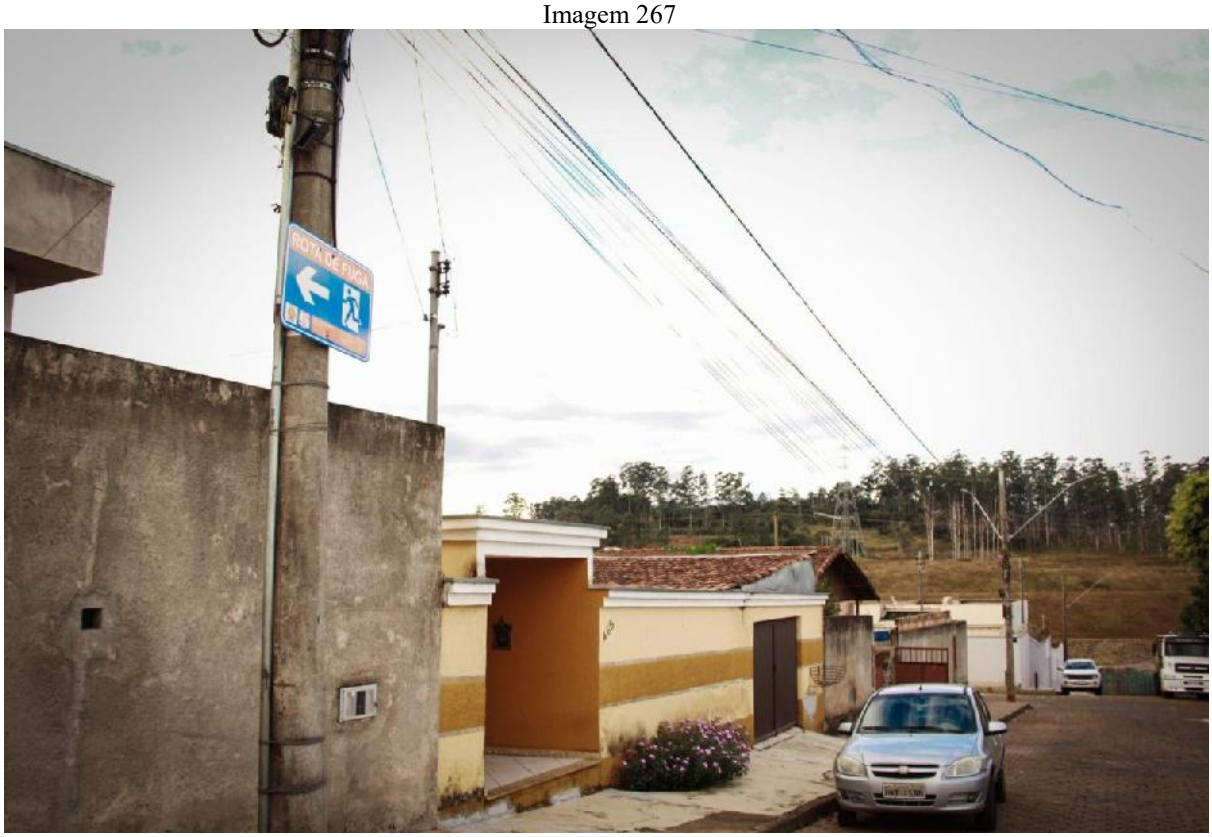
Fonte: Fotografia: Morgana Mafra. Bairro Bela Vista, Itabira. 2024.

Imagem 266



Fonte: Fotografia: Morgana Mafra. Bairro Bela Vista, Itabira. 2024.

Imagem 267



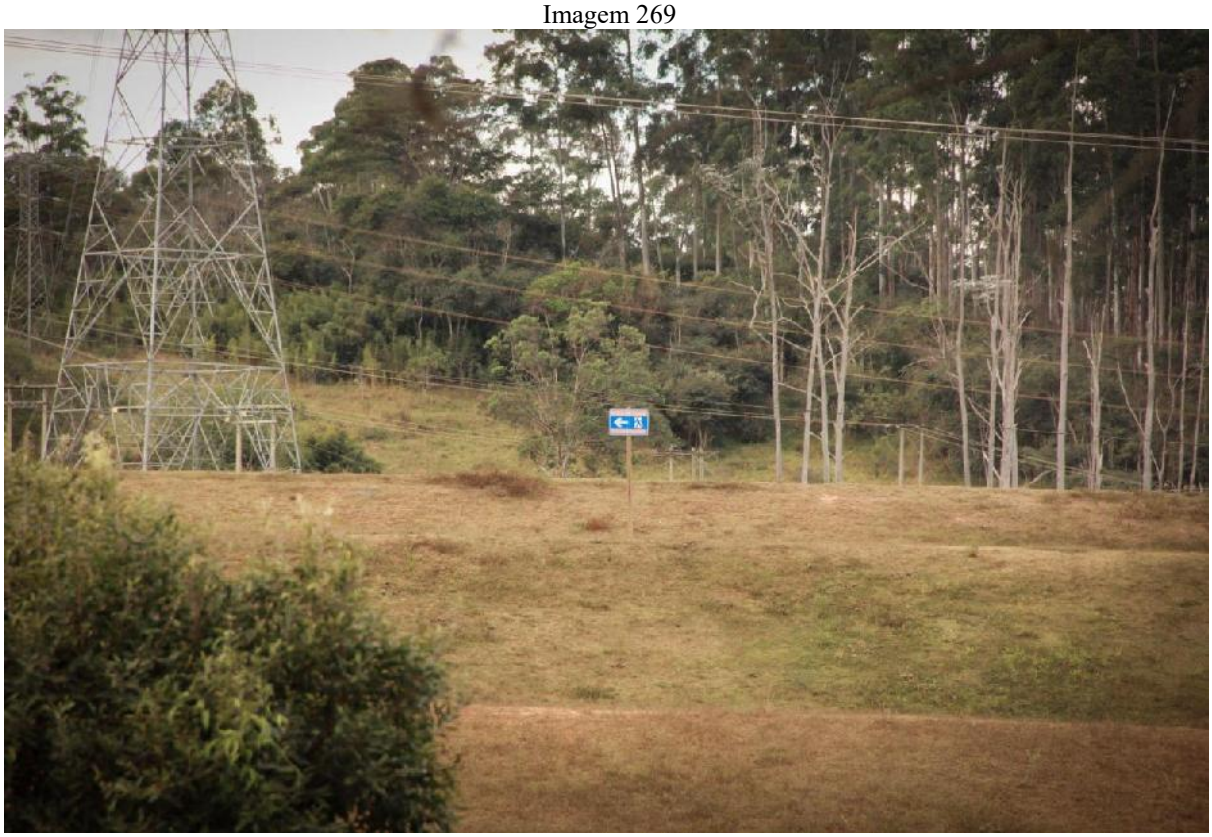
Fonte: Fotografia: Morgana Mafra. Bairro Bela Vista, Itabira. 2024.

Imagem 268



Fonte: Fotografia: Morgana Mafra. Bairro Bela Vista, Itabira. 2024.

Imagem 269



Fonte: Fotografia: Morgana Mafra. Bairro Bela Vista, Itabira. 2024.

Imagem 270



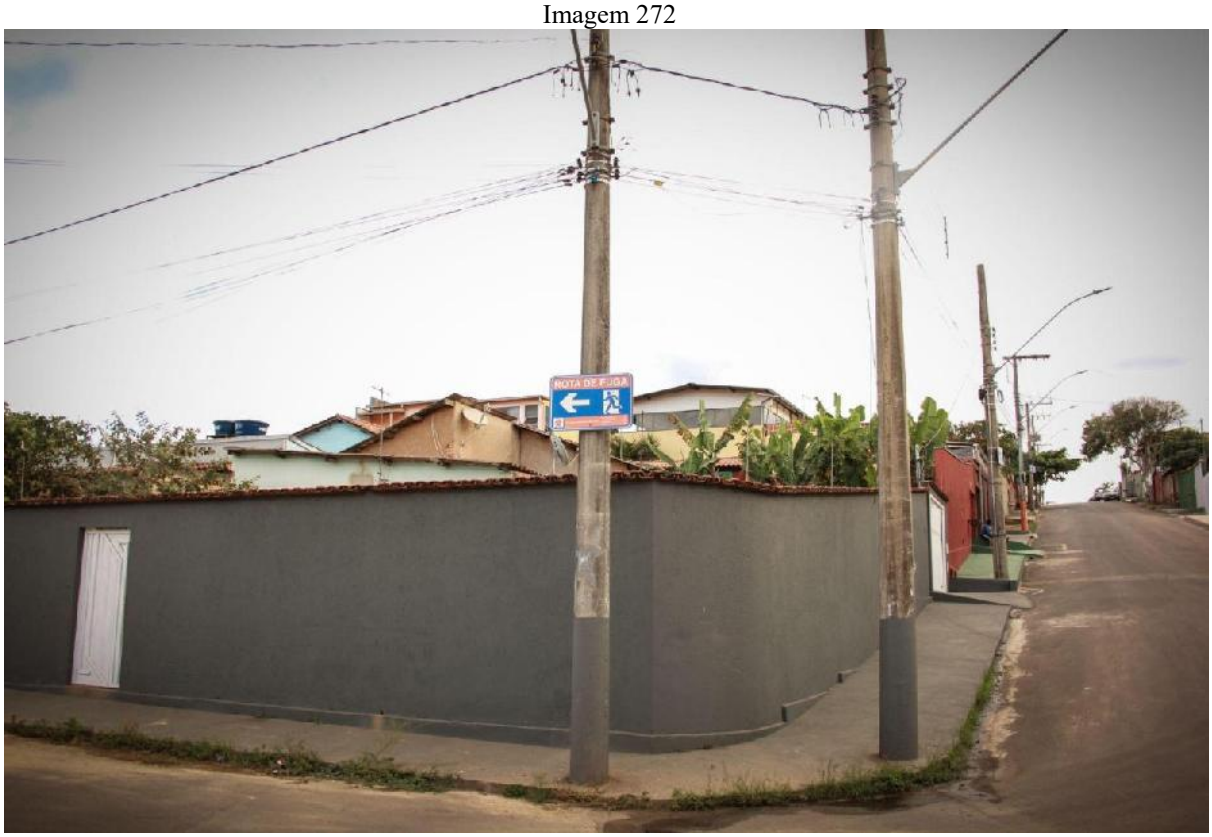
Fonte: Fotografia: Morgana Mafra. Bairro Bela Vista, Itabira. 2024.

Imagem 271



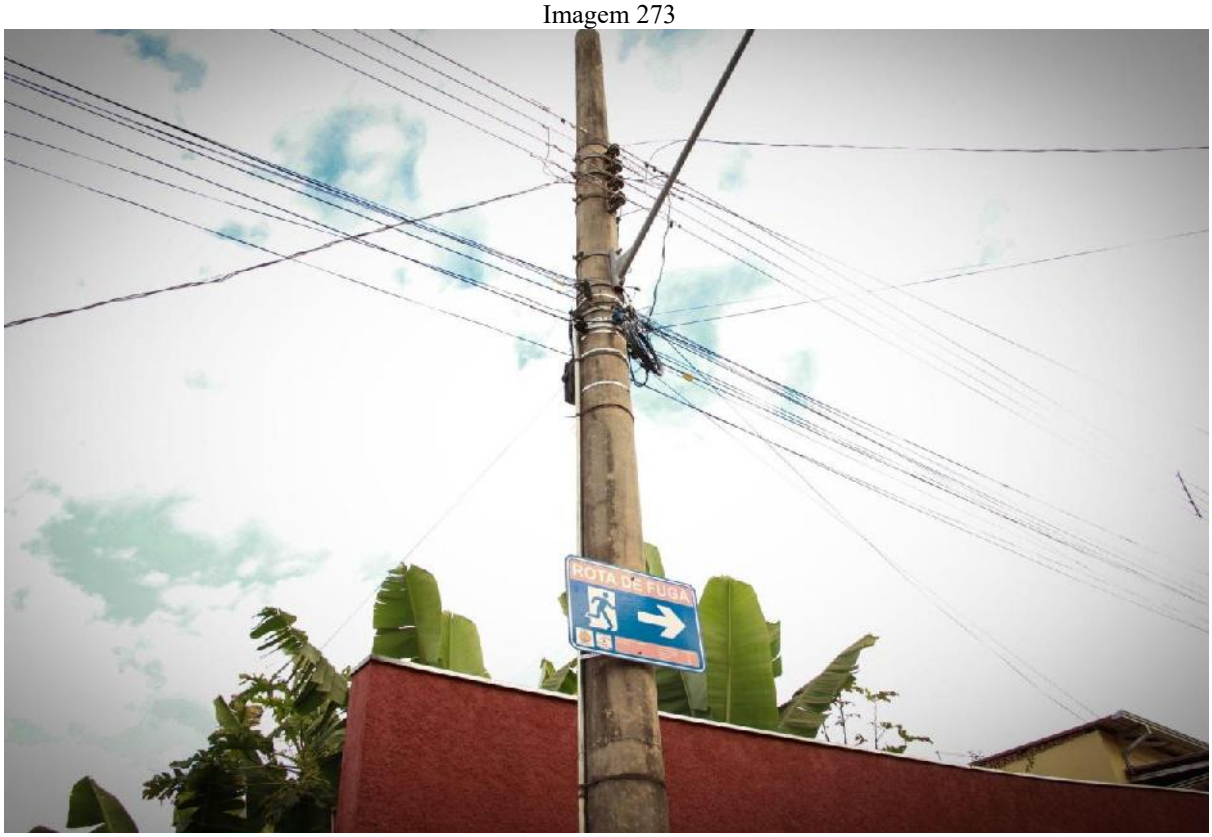
Fonte: Fotografia: Morgana Mafra. Bairro Bela Vista, Itabira. 2024.

Imagem 272



Fonte: Fotografia: Morgana Mafra. Bairro Bela Vista, Itabira. 2024.

Imagem 273



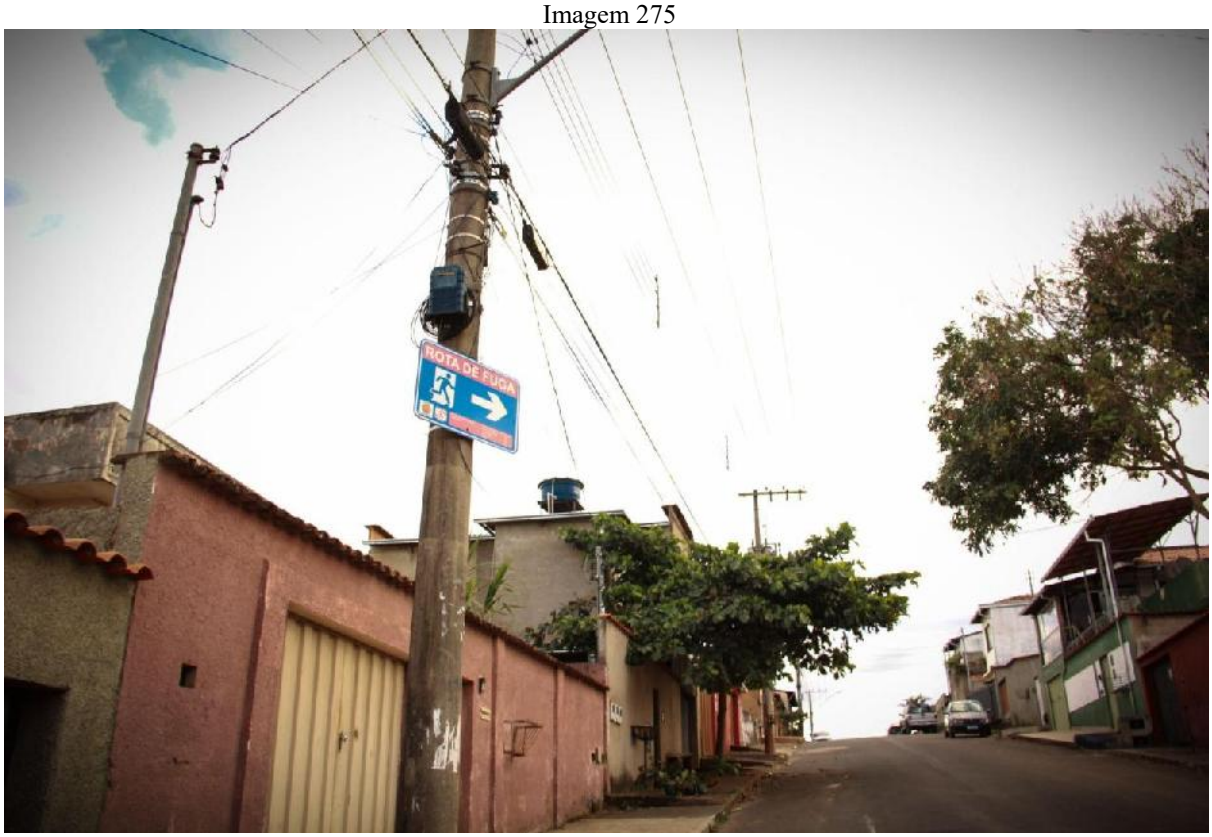
Fonte: Fotografia: Morgana Mafra. Bairro Bela Vista, Itabira. 2024.

Imagem 274



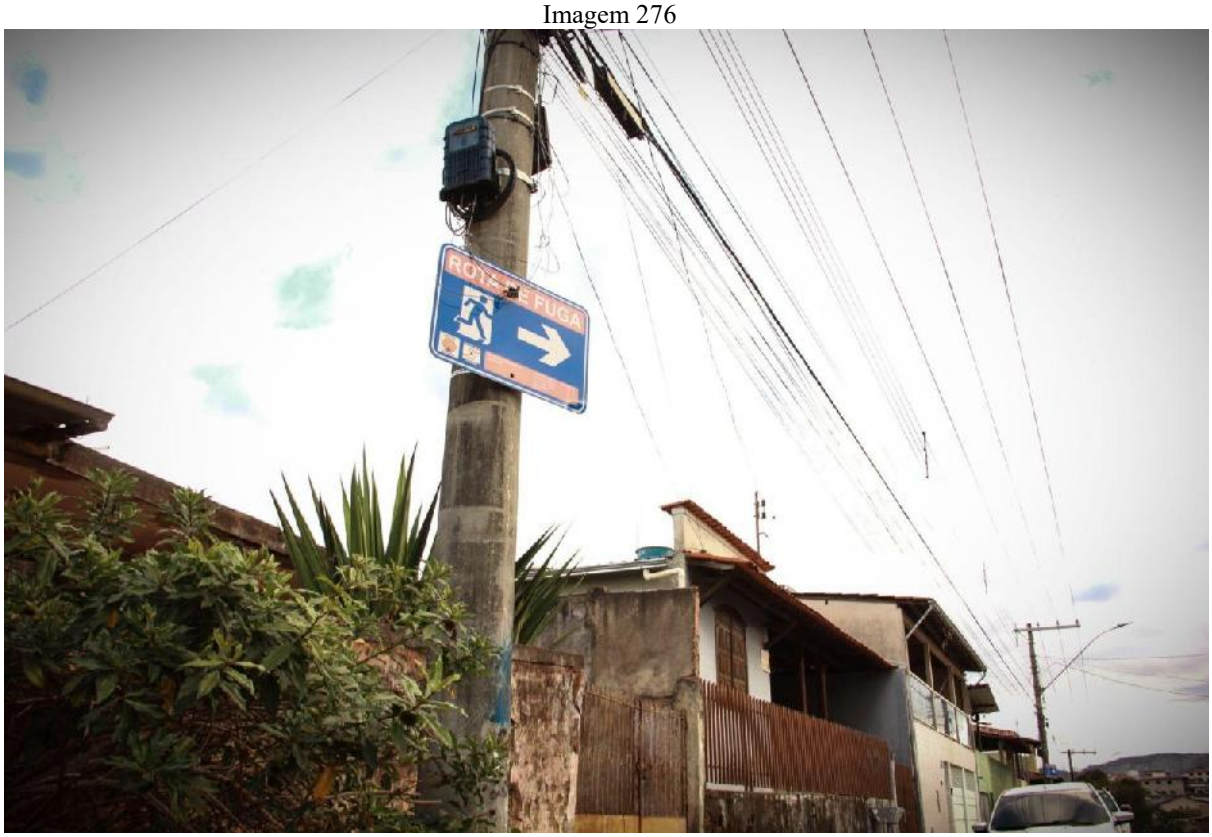
Fonte: Fotografia: Morgana Mafra. Bairro Bela Vista, Itabira. 2024.

Imagem 275



Fonte: Fotografia: Morgana Mafra. Bairro Bela Vista, Itabira. 2024.

Imagem 276



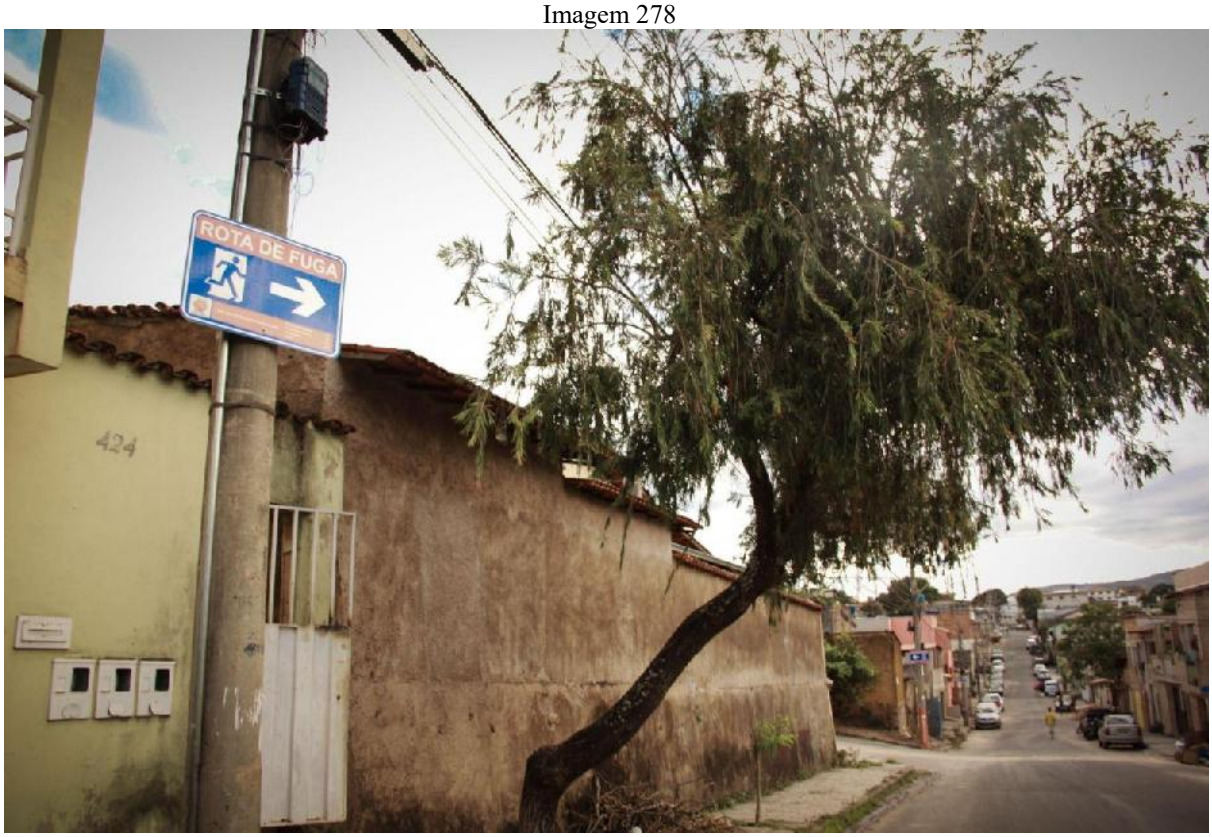
Fonte: Fotografia: Morgana Mafra. Bairro Bela Vista, Itabira. 2024.

Imagem 277



Fonte: Fotografia: Morgana Mafra. Bairro Bela Vista, Itabira. 2024.

Imagem 278



Fonte: Fotografia: Morgana Mafra. Bairro Bela Vista, Itabira. 2024.

Imagem 279



Fonte: Fotografia: Morgana Mafra. Bairro Bela Vista, Itabira. 2024.

Imagem 280



Fonte: Fotografia: Morgana Mafra. Bairro Bela Vista, Itabira. 2024.

Imagem 281



Fonte: Fotografia: Morgana Mafra. Bairro Bela Vista, Itabira. 2024.

Imagem 282



Fonte: Fotografia: Morgana Mafra. Bairro Bela Vista, Itabira. 2024.

Imagem 283



Fonte: Fotografia: Morgana Mafra. Bairro Bela Vista, Itabira. 2024.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. SC: Argos, 2009.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANDRADE, Eduardo dos Santos. O *Espaço Encena: teatralidade e performatividade na cenografia contemporânea*. Rio de Janeiro: Synergia, 2021.

ARÁOZ, Horacio Machado. *Mineração, genealogia do desastre: O extrativismo na América como origem da modernidade*. Editora Elefante, 2020.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. Tradução. Alexandre Krug; Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho, com revisão da tradução de Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente*/ Sally Banes; tradução de Mauro Gama. – Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BARDET, Marie. *A filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia*/ Marie Bardet: tradução Regina Schopke, Mauro Baladii. – São Paulo: Martins Fontes, 2014.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução de Gabriel Valadão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2019.

BERGSON, H. *A Evolução Criadora*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, ([1896] 2006).

BERGSON, Henri. *Memória e Vida* / Henri Bergson. Textos escolhidos por Gilles Deleuze. São Paulo: Martins Fontes, ([1966] 2006).

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2007.

BONDÍA, Jorge Larrosa. *Tremores: escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção.* São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009.

BORGES NETO, Monoel Ferreira. *Gravitação e cosmologia: Tópicos revisitados*. 1ed. – Curitiba: Appris. 2020.

CANCLINI, Nestor Gacía. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo, Edusp, 2003.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins, 2005. CARDIM, Leandro Neves. "Corpo". São Paulo: Globo, 2009.

CARERI, Francesco. *Caminhar e Parar*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2017.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

CARLSON, Marvin; Tradução: Thais Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pareira. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CHEVALIER, Jean et al. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

COHEN. Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COSTA, Rogério. *A presença da semiótica de C.S. Peirce nas reflexões de Gilles Deleuze sobre os signos*. São Paulo, PUC SP, 2019.

COUTO, Mia. *Mulheres de cinzas: as areias do imperador: uma trilogia moçambicana*, livro 1 / Mia Couto — 1a ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

DEBORD, Guy. *Sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

DELEUZE, Gilles. *A dobra; Leibniz e o Barroco*. Tradução Luiz B.L Orlandi. Campinas, São Paulo: Papirus, 1991.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Différence et Répétition*. Paris: Épiméthée 1968.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1988.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia*. Porto: Rés. 1976

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. 2 ed. São Paulo: Editora34, 1996. v.1.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *MIL PLATÔS: Capitalismo e esquizofrenia*, Vol 3/ Gilles Deleuze, Félix Guattari; tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. - São Paulo: Ed. 34, 1996.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *O que é a Filosofia?* 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 1993.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O gaio saber inquieto. O olho da história III*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?* Trad: Cecília Ciscato. São Paulo: 34, 2016.

FABIÃO, Eleonora. *Programa performativo: O corpo-em-experiência*. Revista do Lume, n 4, dez 2013.

FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2006.

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação*. 2ª. ed. São Paulo: Annablume, 2007.

FOUCAULT, Michel. *O Corpo Utópico; As Heterotopias*. São Paulo, n-1Edições, 2013.

GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Porto Alegre: L&PM. 2012.

GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*/ Roger Garaudy; prefácio de Maurice Béjart; tradução de Antonio Guimarães Filho e Glória Mariani. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GIL, José. *Metamorfoses do Corpo*. 2ª ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

GIL, José. *Movimento total*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GODARD, Hubert. *Le geste manquant.* EntreΘen avec Hubert Godard, réalisé par Daniel Dobbels et Claude Raban. In Etats de corps, revue IO, Eres, Toulouse, 1994, p. 63-75.

GODARD, Hubert. *Gesto e Percepção*. Tradução Silvia Soter. In MICHEL, M. et GINOT, Isabelle. La danse au XXeme siècle, Paris: Bordas, 1995.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*/ RoseLee Goldberg; tradução Jefferson Luiz Camargo; revisão da tradução Percival Panzoldo de Carvalho; revisão técnica Kátia Canton. – São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GREINER, Christine. *O Corpo em Crise, novas pistas e o curto-circuito das representações*. São Paulo: Annablume, 2010.

GREINER, Christine. *O corpo: Pistas para Estudos Indisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. *A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002

INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Vozes, 2015.

KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo. *Cartografar é Traçar um Plano Comum. Fractal, Ver*. Psicol., v. 25 – n. 2, p. 263-280, Maio/Ago. 2013.

KOPENAWA, Davi, ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KRAUSS, Rosalind. *A Escultura no Campo Ampliado*. Revista Gávea – Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, n. 1. Rio de Janeiro: PUC/RJ, 1984, p. 87-93.

KUYPERS, Patricia. *Buracos Negros: uma entrevista com Hubert Godard*. In O percevejo on line. Número 2, 2, 2010, disponível em hΣp://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/arΘcle/view/1447/1330, acessado em out.2021.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. 5.ed. Edição organizada por Lisa Ullmann [tradução: Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto]. São Paulo: Summus, 1978

LAPOUJADE, David. *O corpo que não aguenta mais*. In: Nietzsche e Deleuze – Que pode o corpo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002

LAPOUJADE, David. *Potências do tempo*. São Paulo: n-1 Ed., 2013

LATOUR, Bruno. *Diante de Gaia – Oito conferência sobre a natureza no Antropoceno*. Tradução Maryalua Meyer. Editora Ubu, 2020d

LATOUR, Bruno. *Onde aterrar? Como se orientar politicamente no Antropoceno*. tradução Marcela Vieira – 1. ed. – Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020e.

LEPECKI, André. *Planos de Composição*. In: GREINER, Christine; SANTO, Cristina Espírito; SOBRAL, Sonia. Cartografia: Rumos Itaú Cultural Dança Criações e Conexões. São Paulo: Itaú Cultural, 2010, p.13-20.

LEPECKI, André. *Exaurir a Dança: performance e a política do movimento*. Tradução Pablo Assumpção Barros Costa. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2017.

LEPECKI, André. *9 variações sobre coisas e performances*. Tradução Sandra Mayer. Urdimento, Vol. 2, nº 19, novembro de 2012.

LEPECKI, André. *Coreopolítica e Coreopolícia*. In Revista Ilha, vol. 13, n. 1, jan-jun (2011) 2012, p. 41-60.

LÉVY, Pierre. *O Que é Virtual?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

LIGIÉRO, Zeca. *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

LUFT, Lya. *Múltipla escolha*. Rio de Janeiro: Record, 2010

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021

MELIN. Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2008.

MIGNOLO, Walter D. *Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 32, 2017

MIRANDA, Adiléia. *Reflexões sobre arte contemporânea - Land art e o ensino-aprendizagem para o ensino médio*: Especialização em Ensino de Artes Visuais/Adiléia Regina de Miranda - 2013

MORRIS, Robert. *O tempo presente do espaço* [1978]. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). Escritos de Artistas: Anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 401-420.

MÜLLER, Christopher. *Bas Jan Ader*. Cologne: Kunstverein Braunschweig/Kunstverein München. 2000

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Lisboa: Vega. 2000.

NARDIM, Thaise Luciane. *Allan Kaprow, performance e colaboração: estratégias para abraçar a vida como potência criativa.* Campinas, SP: [s.n]. 2009.

NERUDA, Pablo. *Residencia en la tierra.* – 1ªed. – Buenos Aires: Debolsillo, 2003.

NÓBREGA, Terezinha Petrúcia. *Uma fenomenologia do corpo*. São Paulo: Editora Livraria da Física. 2010.

O'DOHERTY, Brian. *No Interior do Cubo Branco.* Trad. Carlos S. M. Rosa, 1a. Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2002

PALLASMAA, Juhani. *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Tradução técnica: Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2011.

PASSOS, E., KASTRUP, V., & ESCÓCIA, L. da. (2015). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. 1ª ed.Porto Alegre: Sulina, v. 01.

PAXTON, Steve. *Gravity*. Bruxelles: Contredanse, 2018.

PIMENTEL, Lúcia Gouvêa. *Processos artísticos como metodologia de pesquisa*. Ouvirouver. Uberlândia. v. 11, n. 1, p 88-98, jan./jun. 2015.

POPPE, Maria Alice Cavalcanti. *O chamado da queda: Errâncias do corpo e processos de desconstrução do movimento dançado*./Orientador: Charles Feitosa. Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2018.

QUIJANO, Aníbal. *América Latina en la economía mundial*. 1993.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. 2000.

RAQUEL, Fernanda. *Corpo-artista: estratégias de politização.* /Fernanda Raquel. Prefácio de Christine Greiner. – São Paulo: Annablume; Fapesp, 2011.

RIO, João do. A alma encantadora das ruas. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ROCHA, Thereza. *O que é dança contemporânea? Uma aprendizagem e um livro de saberes*. Salvador: Conexões Criativas, 2016.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

ROLNIK, Suely. *Micropolítica. Cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço*. Ed. EDUSP. São Paulo, 2002

SANTOS, Milton. *METAMORFOSES DO ESPAÇO HABITADO. Fundamentos Teórico e metodológico da geografia*. Hucitec. São Paulo 1988.

SCHECHNER, Richard. 2006. *<<What is performance?>> in Performance Studies: an Inttrodution*, second edition. New York & Londres: Routledge, p. 28-51.

SCÓZ, Flávia Genovez. *Bas Jan Ader e a poética da queda*. / Flávia Genovez Scóz; orientador, Carlos Eduardo Shimidt Capela, 2018. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2018.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TARKOWISKI, Andrew. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TURNER, Victor. *Do ritual ao teatro: A seriedade humana de brincar*/ Victor.Turner; Tradução Michele Markowitz e Juliana Romeiro - Rio de janeiro: Editora UFRJ: 2015.

VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

VASCONCELOS, Ana, BEZERRA, André. (Org) *Mapeamento de residências artísticas pelo Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2014.

VERWOERT, "Jan. *Bas Jan Ader", In Search of Miraculous*. Londres: Afterall Books, 2006.

VIEIRA, Elisa Martins Belém. *Práticas para a plenitude do corpo – aproximações entre performance, autoria e cura*/Elisa Martins Belém Vieira. – Campinas, SP: [s.n]. 2014.

V. LIÉBEDEV, Yuri Gagarin. *Psicologia e Cosmos*. Rio de Janeiro: Editora Record: 1969

WISNIK, José Miguel. *Maquinação do Mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018a.

YOURCENAR, Marguerite. *O tempo, esse grande escultor*./ Marguerite Yourcenar; Tradução Ivo Barroso. 2. ed. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

Sítios eletrônicos

SILVA, Maria. A GRAVIDADE NEWTONIANA E EINSTEINIANA NÃO É SÓ UMA DICOTOMIA CONCEITUAL (Trabalho de Conclusão apresentado à Coordenação do Curso, como requisito à obtenção do título de Licenciada em Física, pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte Campus Santa) Cruz
Disponível em:
/https://memoria.ifrn.edu.br/bitstream/handle/1044/1732/TCC_MARIA%20ADNA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

https://leveinterim.wixsite.com/interim/morgana-mafra

https://www.primeiroato.com.br/

https://guaicuy.org.br/

https://prefeitura.pbh.gov.br/fundacao-municipal-de-cultura/escola-livre-de-artes

https://www.uemg.br/guignard

https://www.cortocinesis.com