

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Lourenço Martins Marques

ALGUMA COISA IMPORTA?
Entrelaçamentos entre pessoas e materiais nas artes da cena

Belo Horizonte

2021

Lourenço Martins Marques

ALGUMA COISA IMPORTA?

Entrelaçamentos entre pessoas e materiais nas artes da cena

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do 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 Mestre em Artes.

Linha de Pesquisa: Artes da Cena

Orientadora: Profa. Dra. Lucia Gouvêa Pimentel

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG

2021

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

792.028
M357a
2021 Marques, Lourenço Martins, 1979-
Alguma coisa importa? [manuscrito] : entrelaçamentos entre pessoas
e materiais nas artes da cena / Lourenço Martins Marques. – 2021.
175 p. : il.

Orientadora: Lucia Gouvêa Pimentel.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.

Inclui bibliografia.

1. Ingold, Tim, 1948- Estar vivo: ensaios sobre movimento,
conhecimento e descrição. 2. Movimento (Encenação) – Teses. 3.
Expressão corporal – Teses. 4. Caracterização teatral – Teses. 5.
Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. 6. Artes cênicas – Teses. I.
Pimentel, Lucia Gouvêa, 1947- II. Universidade Federal de Minas
Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FOLHA DE APROVAÇÃO

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Mestrado do aluno **Lourenço Martins Marques** - Número de Registro - **2019664725**.

Título: “**ALGUMA COISA IMPORTA? Entrelaçamentos entre pessoas e materiais nas artes da cena**”

Profa. Dra. Lucia Gouvêa Pimentel – Orientadora – EBA/UFMG

Profa. Dra. Gabriela Córdoba Christófaro – Titular – UFMG

Profa. Dra. Jacyan Castilho de Oliveira – Titular – UFRJ

Belo Horizonte, 29 de setembro de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Lucia Gouvea Pimentel, Professora Magistério Superior - Voluntária**, em 13/12/2021, às 14:51, 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 **Gabriela Cordova Christofaro, Professora do Magistério Superior**, em 13/12/2021, às 19:16, 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 **Jacyan Castilho de Oliveira, Usuário Externo**, em 14/12/2021, às 10:34, 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 **1141983** e o código CRC **41D0D016**.

AGRADECIMENTOS

Aos professores, colegas e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Artes/Artes da Cena.

À Professora Lucia Gouvêa Pimentel, pela orientação sempre atenta, precisa e carinhosa, pelo acolhimento, pela dedicação e pela disponibilidade. À Professora Mônica Medeiros Ribeiro, pelas primeiras orientações e pelas indicações de leitura. Aos Professores Andrei Isnardis e Eduardo Viana Vargas, assim como a meus colegas, por me acolherem na disciplina Seminários de Estudos Avançados em Antropologia Social e Arqueologia. Ao professor e amigo José Alfredo Debortoli, pelas parcerias e encontros, passados e por vir. À Professora Jacyan Castilho de Oliveira, pela leitura atenta e generosa e pelas preciosas indicações por ocasião da defesa desta dissertação. À Professora Gabriela Christófaru, pela parceria e pela valiosa participação na defesa.

À Companhia Suspensa – Patrícia Manata, Roberta Manata e Tana Guimarães –, pela jornada partilhada. Aos muitos colaboradores da Suspensa, em especial a Pablo Lobato, Bruno Santos, Felipe José, Guilherme Moraes, Leonardo Mercier, Wladimir e Cristiano Medeiros, pelas valiosas contribuições para o *Alpendre* e o *Margem*. Ao C.A.S.A. – Centro de Arte e ao Grupo Armatrux, pela parceria.

Ao Daniel, pelos papos filosóficos em torno do “xamã no avião” e pelas várias indicações. Ao Nian, pela amizade, pelos papos e pelas referências bibliográficas. Ao Marcílio, pela amizade, pela inspiração e pela parceria. Ao meu primo Davi, pelo carinho e pela orientação espiritual. Ao meu irmão Estevão, pelo exemplo de vida e afeto. A minha irmã Ana, pelo apoio incondicional e as eternas interlocuções. Aos meus pais, Sonia e Fernando – os agradecimentos e o afeto não caberiam em uma dissertação. Aos meus alunos, por me levarem a perceber as coisas de outra maneira, por acolherem e ressignificarem minhas perguntas e por partilharem comigo tantas outras. À Livia, minha companheira de tantos anos, pela indescritível beleza, genialidade, talento, delicadeza e carinho.

A você, que, por diferentes razões, tem agora este trabalho em mãos, pela paciência de ler estes agradecimentos, que buscam sintetizar um volume imensurável de movimentos, dedicação e afeto que me permitiram, entre outras coisas, esboçar o texto que vem a seguir.

A todas as coisas e seres que me ensinaram e seguem me ensinando.

À CAPES, pelo apoio à realização deste trabalho.

RESUMO

Este trabalho busca discutir, no contexto das artes da cena, como objetos e materiais, ao se entrelaçarem aos movimentos humanos, participam e alteram as criações e os processos artísticos, operando uma mútua transformação. Defende-se que, nos trabalhos cênicos, não são apenas as histórias, representações e narrativas humanas que estão em jogo, mas também a profusão de movimentos que compõem a trama de relações entre humanos e não humanos. A abordagem pretendida se contrapõe ao tratamento dado à materialidade cênica que aborda os materiais confinados em forma de objetos acabados e que prioriza seus aspectos simbólicos, usos e representações. Procura-se, assim, discutir como a própria ideia de *objeto* vem obstruindo a percepção dos materiais, seus movimentos e entrelaçamentos. A fim de ampliar o escopo do debate acerca das relações entre corpo e objeto nas artes da cena, o presente trabalho busca na antropologia, em especial no livro *Estar vivo*, de Tim Ingold, e em estudos que abordam a cosmologia de diversos povos, subsídios para a reflexão sobre como diferentes culturas imaginam, descrevem e se engajam com materiais e objetos, problematizando as possíveis implicações das separações entre natureza e cultura, mente e matéria, humano e não humano, na maneira como essas relações se estabelecem. Essas questões são entrelaçadas aos apontamentos de autores como Patrice Pavis e André Lepecki, além de outros artistas e pesquisadores que abordam o estatuto do objeto em cena. Por fim, busca-se relacionar os aspectos discutidos ao longo da pesquisa com minha trajetória artística e, em especial, com dois espetáculos realizados no contexto da Companhia Suspensa: *Alpendre*, de 2010, e *Margem*, de 2016. Ao abordar os espetáculos, procura-se enfatizar o processo de pesquisa e a dimensão técnica por trás desses trabalhos, a fim de destacar o impacto da fabricação de aparelhos e traquitanas, dos procedimentos de montagem e da relação com diferentes materiais sobre o processo de criação artística.

Palavras-chave: artes da cena; objetos; materiais; Companhia Suspensa; Tim Ingold; perspectivismo ameríndio

ABSTRACT

The present work seeks to discuss, in the context of the performing arts, how objects and materials participate and alter creations and artistic processes, operating a mutual transformation as they interweave human movements. It is supported that, in scenic works, it is not only the stories, representations and human narratives that are at stake, but also the profusion of movements that make up the fabric (meshwork) of relationships between humans and non-humans. The intended approach is opposed to the treatment given to the scenic materiality that approaches materials confined to the shape of finished objects, and that prioritizes their symbolic aspects, uses and representations. It is thus sought to discuss how the *object* idea itself has been obstructing the perception of materials, their movements and interweaving. In order to broaden the scope of the debate over the relationships between body and object in the performing arts, the present work seeks, in anthropology, especially in the book *Being Alive*, by Tim Ingold as well as in studies that address the cosmology of various peoples, subsidies for reflection on how different cultures imagine, describe and engage with materials and objects, discussing possible implications of the distinctions between nature and culture, mind and matter, human and non-human, in the way these relationships are established. Those questions are intertwined with the notes of authors such as Patrice Pavis and André Lepecki, as well as other artists and researchers who address the statute of objects in scene. Finally, it seeks to relate the aspects discussed throughout the research with the author's artistic path and, in particular, with two shows performed in the context of the Companhia Suspensa: *Alpendre* (Porch), 2010, and *Margem* (Margin), 2016. When addressing the shows, it is sought to emphasize the research process and the technical dimension behind those works, in order to highlight the impact of the making of devices and gadgets, installation procedures and the relationship with different materials over the process of artistic creation.

Keywords: performing arts; objects; materials; Companhia Suspensa; Tim Ingold; amerindian perspectivism

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

TABELA 1 – Tipologia dos objetos no teatro. PAVIS, 2008, p. 175.....	47
FOTOGRAFIAS 1 a 4 – <i>Alpendre</i> . 2010. Teatro Marília. Fotógrafa: Cuia Guimarães.....	112
FOTOGRAFIAS 5 a 8 – <i>Alpendre</i> . 2010. Teatro Marília. Fotógrafa: Cuia Guimarães.....	114
FOTOGRAFIA 9 – <i>Alpendre</i> . 2010. Teatro Marília. Fotógrafa: Cuia Guimarães.....	115
FOTOGRAFIA 10 – <i>Alpendre</i> . 2010. Teatro Marília. Fotógrafa: Cuia Guimarães.....	117
FOTOGRAFIA 11 – <i>Margem</i> . Ensaio no C.A.S.A., 2015. Fotógrafo: Pablo Lobato.....	131
FOTOGRAFIAS 12 a 14 – <i>Margem</i> . Teatro João Ceschiatti, 2017. Fotógrafo: Netun Lima.	136
FOTOGRAFIA 15 – <i>Margem</i> . Teatro João Ceschiatti, 2017. Fotógrafo: Netun Lima.....	139
FOTOGRAFIAS 16 e 17 – <i>Margem</i> . Teatro João Ceschiatti, 2017. Fotógrafo: Netun Lima.	143
FOTOGRAFIAS 18 a 21 – <i>Margem</i> . Teatro João Ceschiatti, 2017. Fotógrafo: Netun Lima.	144
FOTOGRAFIA 22 – <i>Margem</i> . Teatro João Ceschiatti, 2017. Fotógrafo Netun Lima.....	145
FOTOGRAFIA 23 – <i>Margem</i> . Teatro João Ceschiatti, 2016. Fotógrafo: Guto Muniz.....	145
FOTOGRAFIA 24 – <i>Margem</i> . Teatro João Ceschiatti, 2017. Fotógrafo: Netun Lima.....	151
FOTOGRAFIA 25 – <i>Margem</i> . Teatro João Ceschiatti, 2016. Fotógrafo: Guto Muniz.....	152
FOTOGRAFIA 26 – <i>Margem</i> . Teatro João Ceschiatti, 2017. Fotógrafo: Netun Lima.....	155
FOTOGRAFIA 27 – <i>Margem</i> . Teatro João Ceschiatti, 2016. Fotógrafo: Guto Muniz.....	157

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	7
2 À BEIRA DA HUMANIDADE: SOBRE COISAS E PESSOAS.....	17
2.1 O olhar enviesado, ou Um estranho em nossos calcanhares.....	17
2.2 A questão da agência: quem, afinal, está autorizado a agir?.....	27
2.3 Pontos de vista.....	32
2.4 Corpos em cena.....	41
3 DOS OBJETOS EM CENA AOS BASTIDORES DOS MATERIAIS.....	45
3.1 Patrice Pavis: o objeto cênico em <i>A análise dos espetáculos</i>	46
3.2 Tim Ingold: da fixidez do objeto ao fluxo dos materiais.....	51
3.3 André Lepecki: sobre coisas e performance.....	57
3.4 Objeto cênico, objeto- <i>partner</i> , objeto técnico: variações sobre o objeto em cena....	62
3.5 Um comentário sobre <i>Nada que é dourado permanece, hilo, amáka, terra preta de índio</i> , de Denilson Baniwa.....	77
4 DESCOBRINDO O MOVIMENTO DAS COISAS.....	87
4.1 Sobre trapézios e trapezistas.....	87
4.2 Mudando as coisas de lugar: tato, percepção e movimento.....	93
4.3 Construindo aparelhos e traquitanas.....	99
4.4 Montagens, bastidores, habitação.....	102
4.5 O platô.....	104
4.6 <i>Alpendre</i>	111
4.7 Luz, trilha, figurino, ou Um capítulo à parte.....	118
4.8 Além da superfície da trama, ou Alma, capa e contracapa.....	121
4.9 <i>Margem</i>	134
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	157
REFERÊNCIAS.....	169

1 INTRODUÇÃO

Objetos dançam? Se não dançam, quando nós, dançarinos humanos, dançamos com eles, estamos dançando com parceiros indispostos, que se recusam a responder a nossos apelos? E, se dançam, o que nos possibilita afirmá-lo? Seriam as formas moldadas por nossas extraordinárias habilidades que nos convidam ao movimento? Ou são os materiais dos quais são feitos os objetos que carregam esse poder que anima tanto objetos quanto dançarinos e nos convida a uma dança? O que nos leva, afinal, a não dançar apenas com humanos (supostamente os únicos capazes de dançar), buscando outros parceiros? Afinal, os humanos inventaram a dança ou foram tomados por ela?

Há mais de 20 anos venho trabalhando com artes cênicas, mais especificamente na fronteira entre o circo e a dança. A questão que me levou à escrita desta dissertação já mobilizava muitos dos meus trabalhos artísticos e se tornou, ao longo dos anos, um motivo de reflexão e inquietação: os objetos e materiais com os quais diferentes artistas se envolvem em seus processos de criação são realmente inertes ou atuam de alguma maneira, como se possuíssem uma espécie de agência, influenciando, moldando e alterando os rumos desses trabalhos?

Em 2020, pouco mais de um ano após meu ingresso no mestrado, o mundo foi acometido pela pandemia da Covid-19. Nesse momento, minha hipótese de que seres não humanos interferiam no rumo das coisas mais do que nós, humanos, parecíamos dispostos a admitir tomou outra proporção. Em uma entrevista, Miguel Nicolelis (2021) afirma que “um pedaço de proteína e gordura nanométrica com um filete de DNA vem comprometendo a cadeia logística do planeta”.

A pandemia de Covid-19, sobretudo no início, quando ainda não se sabia ao certo que a principal forma de transmissão do vírus se dava pelo ar, por meio de gotículas contaminadas, também fez com que as pessoas voltassem sua atenção para as superfícies e os objetos do mundo, para os rastros que são deixados nas coisas. Objetos passaram a ser lavados, desinfetados, temidos, colocados em quarentena. Judith Butler, num texto intitulado “Sobre as superfícies do mundo”, publicado em 12 de abril de

2020, afirmava: “Se nós não sabíamos antes quão importantes os objetos são em vincular um ser humano a outro, provavelmente sabemos agora” (BUTLER, 2020).

Antes de as vacinas serem desenvolvidas, mas ainda hoje, em agosto de 2021, enquanto escrevo estas linhas, com boa parte da população mundial ainda não imunizada, a melhor aposta para manter a pandemia sob controle é o uso de máscaras, confeccionadas a partir dos mais diversos materiais¹. As pessoas foram incentivadas a fabricar suas próprias máscaras em casa. Entre as máscaras artesanais, as mais eficientes deveriam conter uma camada de algodão, para absorver a água e conter a umidade, um tecido impermeável, como o poliéster, e um tipo de fibra sintética chamada polipropileno. Essa barreira, fabricada a partir de materiais variados, associados em função de suas características e propriedades, e que pode ser confeccionada por qualquer um munido de uma máquina de costura e da habilidade para manuseá-la, constitui, ainda hoje, uma das principais medidas utilizadas ao redor do globo para salvar vidas e mitigar os efeitos da pandemia. Esse aparato aparentemente simples encontra-se acoplado à face das pessoas mundo afora. Com ele, instaura-se uma série de gestos, hábitos, comportamentos, vocabulários, discursos.

É possível tratar das máscaras a partir de diferentes abordagens: seu funcionamento, as pesquisas científicas que respaldam seu uso, as diversas formas que assumiram – convertendo-se não apenas em equipamentos de segurança, mas também em meios de expressão e bens de consumo –, as controvérsias políticas em torno de sua utilização. Pode-se, ainda, abordar os materiais que propiciam sua existência e como são cultivados e fabricados. Cada material tem sua própria história de formação, transformação e crescimento. Em alguns momentos dessa história, é possível que nenhum humano tenha participado, embora outros seres sim. Ao pensar, por exemplo, no caso do algodão, é preciso considerar as plantações, os vários seres que essas plantações atraem (ramulária, lagarta-elasma, ácaro-rajado, bicudo, pulgão, broca-do-algodoeiro, trapoeiraba...), os modos de cultivo, as dinâmicas climáticas, as múltiplas associações e movimentos, que incluem o solo, o céu, as chuvas e seres de diversas espécies, inclusive humanos. Em seguida, é preciso considerar a colheita, a fabricação, as máquinas, a cadeia de transporte e comercialização e assim por diante.

¹ Para mais, conferir site da OMS: <https://www.who.int/news-room/q-a-detail/coronavirus-disease-covid-19-masks>

Assim como a complexa trama que possibilita a existência de uma máscara, será que as coisas com as quais nós, humanos, habitamos o mundo e que podem vir a compor pesquisas e espetáculos artísticos são mero pano de fundo para essas realizações e criações? Será que ao menos parte do que chamamos “realizações humanas” não envolve movimentos de outros seres, a que, em geral, damos pouca importância e que tendem a ser excluídos das nossas narrativas?

Esta dissertação surgiu de indagações associadas a minha atuação e a meus processos de pesquisa nas artes da cena. Foi a percepção da importância do engajamento com objetos e materiais na criação de diferentes trabalhos artísticos, potencializada pelo meu envolvimento com o que usualmente se considera a parte “técnica” desses trabalhos, que foi aos poucos me conduzindo à hipótese de que havia uma dimensão frequentemente negligenciada nas abordagens e narrativas sobre os processos de criação nas artes da cena. Essa dimensão diz respeito à participação dos objetos e materiais nas criações artísticas.

Uma entrada possível para narrar minha trajetória seria dizer que ela se iniciou nos esportes, mais especificamente na ginástica olímpica. Depois, fiz o curso de Educação Física e passei por uma companhia circense. Pouco a pouco, minhas investigações foram se afastando do circo tradicional e me levaram a uma aproximação com a dança contemporânea. Há mais de 20 anos integro um coletivo artístico que desenvolve, em especial, trabalhos situados na fronteira entre o circo e a dança e que em 2007 foi registrado como Companhia Suspensa, da qual sou cofundador. Durante todo esse tempo, lidei com vários tipos de aparelhos, objetos e materiais: inicialmente, com os aparelhos da ginástica artística; depois, com aparelhos e equipamentos característicos do universo tradicional do circo; por fim, com diversos artefatos, traquitanas e geringonças (platôs, cordas, roldanas, cadeiras, estruturas aéreas...), muitos deles desenvolvidos por mim. Foi a partir da ampliação do engajamento com esses objetos e materiais, investigando suas possibilidades artísticas, que comecei a suspeitar de que havia uma narrativa desequilibrada na qual o humano estava sempre no centro, e o que estava à sua volta sempre a seu serviço. Empiricamente, no entanto, minha experiência com diferentes objetos, aparelhos e materiais apontava para outra direção.

No campo das artes da cena, existe uma série de codificações e repertórios de gestos e padrões de engajamento com objetos e materiais. No caso do circo, por

exemplo, aparelhos como o trapézio, o tecido e a báscula, entre outros, constituem um mobiliário e um repertório cinético aparentemente já estabilizados. No entanto, a partir da minha experiência, fui forçado a reconhecer que, quando alguém molda a matéria, é também moldado por ela, como se os materiais tivessem uma “vontade” própria, como propõe Paulo Leminski (2017, p. 107) no poema “O barro”:

O barro
toma a forma
que você quiser

você nem sabe
estar fazendo apenas
o que o barro quer

Do mesmo modo que o poema de Leminski afirma que quem molda o barro está na realidade fazendo “o que o barro quer”, não parece menos verdade dizer que, quando me lanço em um trapézio de voos e faço um salto-mortal, estou operando em parte o que o trapézio quer. Agarro a barra metálica presa por duas cordas, que, num movimento pendular, me lança no ar. Executo um giro completo sobre meu eixo horizontal, agarrando nas mãos do portô, para aterrissar são e salvo de volta à plataforma. Contudo, para que tal manobra seja possível, é preciso reconhecer os múltiplos elementos e movimentos que participam desse acontecimento, como uma corda adequada que não se rompa no meio do voo, uma barra metálica com peso e diâmetro capazes de suportar a carga e adequada às mãos do trapezista. É preciso me sintonizar ao ritmo pendular do trapézio e modular o impulso em relação à gravidade, o que irá possibilitar o encontro com as mãos do portô, que me devolverá ao trapézio, para que, posteriormente, eu retorne à plataforma. Frequentemente, no entanto, todos esses movimentos são sintetizados, ou percebidos, prioritariamente como decorrentes da capacidade humana de controlar ou dominar as coisas e o ambiente.

A partir dessas preocupações, comecei a me perguntar quais mudanças poderiam ocorrer se a atenção das pessoas estivesse voltada para os processos de engajamento entre elas e os diversos objetos e materiais, para as relações entre elas e a *materialidade* da vida, e menos para a perseguição de um resultado previamente imaginado. Minha desconfiança era a de que a inabilidade de perceber que se está também fazendo “o que o barro quer”, essa forma de se relacionar com os objetos, essa lente hegemônica com a

qual se observa e se descreve o mundo dificultam o surgimento de outras formas de relação e observação. Cada vez mais me interessava, em minhas investigações artísticas, revelar o movimento das coisas, como elas alteravam as possibilidades de relação e percepção, como elas deveriam ser consideradas tão protagonistas quanto os protagonistas humanos. De certa forma, acreditava que o engajamento entre pessoa e material bastava, e buscava evitar tanto quanto possível a sobreposição de símbolos, representações e narrativas verbais, na tentativa de explicitar a potência desse encontro, reduzindo a um mínimo a necessidade de agregar-lhe outros discursos e camadas de sentido.

Iniciei então uma série de experimentos na tentativa de manipular o foco da cena, convidando o observador a direcionar sua atenção para outras coisas que não o ator humano, modulando a presença, revezando o protagonismo: ora a pessoa era o foco da ação, ora o objeto, ora ambos se apresentavam, dividindo o foco. Reconheço que, provavelmente, esses experimentos não passavam de meras estratégias estruturadas na tentativa de direcionar o olhar do espectador. Contudo, essas experimentações e a lida com os materiais e aparelhos construídos a partir delas provocaram uma inquietação que me levou não só a buscar diferentes maneiras de investigar esse universo, modificando meu treinamento, mas também a procurar travar diálogos com outras áreas que me ajudassem em minhas investigações e me apontassem outras perspectivas.

Foi assim que acabei chegando à antropologia, primeiramente ao livro *Estar vivo*, de Tim Ingold (2015), que me foi apresentado por José Alfredo Debortoli ao longo de uma pesquisa² que realizamos em conjunto com a Companhia Suspensa em 2013, e depois a outros textos e autores. As questões que me aproximaram da antropologia, portanto, emergiram das investigações artísticas com diferentes materiais, que me levaram a indagar sobre noções como as de agência, domínio, controle e projeto e sobre as relações entre humanos e não humanos.

A princípio, a proposta de Bruno Latour, com a qual tomei contato a partir da discussão empreendida por Tim Ingold no livro *Estar vivo* (2015), de que a agência não reside nem em mãos humanas nem nos objetos, mas estaria antes distribuída através de

2 A pesquisa resultou no texto "Movimento, percepção e improvisação em um campo de relações pessoa-técnica-mundo em um contexto de prática social" (2014), elaborado em coautoria por José Alfredo Oliveira Debortoli, Carlos Emanuel Sautchuk, Lourenço Marques, Patrícia Manata e Roberta Manata, que foi apresentado no seminário temático 6 "Técnicas, Redes, Ontologias" da IV Reunião de Antropologia da Ciência e Tecnologia, realizada entre os dias 24 e 26 de setembro de 2013 no IFCH/Unicamp. Disponível em: <https://ocs.ige.unicamp.br/ojs/react/article/view/1212>

redes de relação, pareceu-me equilibrar a balança da agência de maneira satisfatória. Porém, acompanhando o raciocínio de Ingold, acabei me convencendo de que a própria noção de agência consiste na tentativa de animar conceitualmente um mundo tornado sem vida, distanciando dos materiais e de seus movimentos.

Os apontamentos de Ingold sobre a necessidade de *seguir* os materiais, seus movimentos e transformações me pareceram uma abordagem pertinente dos materiais, não mais tomados como objetos acabados e inertes, moldados a partir dos projetos humanos e atrelados prioritariamente a sistemas de sentido. Para o autor, seguir os materiais significa estar atento a seus processos de crescimento e transformação. Materiais nunca estão parados, não são inertes, como tendem a ser considerados pelo pensamento ocidental³ (INGOLD, 2015, p. 301).

Para expor seus argumentos, Ingold recorre a uma diversidade de autores e práticas, relatos e experiências. Muitos dos exemplos utilizados pelo autor para respaldar suas afirmações provêm de estudos etnográficos e antropológicos acerca de vários povos que habitam o planeta. O autor relata os modos de existir e as práticas de habitação desses povos, as distintas relações com o território, com a fala, com a pintura e com o movimento dos diferentes seres, convidando a aventar outras possibilidades de relação e percepção, buscando uma abertura para o contínuo movimento das coisas e dos seres com os quais os humanos compartilham sua existência, em contraponto a uma perspectiva que insiste em, constantemente, aprisionar as coisas em infundáveis categorias e limites.

Em um movimento análogo ao do autor, minha aproximação com a antropologia, na tentativa de conhecer perspectivas que revelassem outras formas de lidar com a materialidade e de melhor entender a relação entre pessoas e objetos, conduziu-me a estudos que tratam da cosmologia ameríndia e que me apresentaram modos de vida nos quais objetos, materiais e outros seres relacionam-se de maneiras muito diversas das imaginadas pelo pensamento ocidental, sendo muitas vezes reconhecidos como protagonistas em uma existência partilhada. Acabei me aproximando ainda, ao longo da pesquisa que culminou nesta dissertação, de relatos e textos de lideranças indígenas como Davi Kopenawa Yanomami e Ailton Krenak, que, a partir do pensamento e da

³ Entendo que as noções de Ocidente (ou de pensamento ocidental) e também de modernidade utilizadas neste texto são generalizações que acabam por reduzir a complexidade das questões que tentam sintetizar. Nesta dissertação, os termos estão sendo utilizados, em conformidade com seu emprego na bibliografia consultada, em contraposição a formas outras de organização social, notadamente as ameríndias.

tradição de seus povos, vêm fazendo uma crítica ao pensamento moderno ocidental e à relação que as civilizações técnico-industriais capitalistas estabelecem com a terra, impactando o mundo no limite de uma destruição generalizada, ou de um “fim de mundo” (KRENAK, 2019, p. 25, 71). No entanto, os textos a que recorro são, sobretudo, textos antropológicos, etnográficos ou arqueológicos, privilegiando os que se dedicam, mais especificamente, às relações entre pessoas, artefatos e materiais, por acreditar que esses estudos podem ampliar as possibilidades de vislumbrar outras maneiras de relação com o mundo, com os objetos e os materiais de que são feitos. Entre eles, encontram-se estudos de Tânia Stolze Lima com os Yudjá, Lucia Hussak van Velthem com os Wayana, Mariana Petry Cabral com os Wajãpi e Fabíola Andréa Silva com os Asurini.

Apesar de se valer da antropologia e de, em vários momentos, estabelecer cruzamentos e aproximações com o pensamento indígena, esta dissertação não é resultado de um trabalho etnográfico nem tem entre seus objetivos abordar questões relativas à arte indígena. O que se procurou, a partir da aproximação com o trabalho de Tim Ingold (que, por sua vez, recorre a várias etnografias, como, por exemplo, sobre os Wemindji Cree do norte do Canadá, os Koyukon do Alasca, o povo Sámi da Lapônia finlandesa, os Khoisan do sul da África, os Inuit do Ártico canadense, os Ojibwa do centro-norte do Canadá, os Palawan das Filipinas e os Yolngu da Austrália, para citar apenas alguns), foi buscar inspiração na maneira como o autor articula diferentes modos de existir à possibilidade de repensar o modo como, na perspectiva ocidental, as pessoas se relacionam com as coisas. No esforço para “traduzir” a cultura alheia, a antropologia aponta para a possibilidade de, ao abrir-se a outras perspectivas, existenciais e narrativas, operar uma fissura na cultura própria e no próprio idioma daquele que se aproxima da cultura do outro.

Ao longo da escrita da dissertação, voltei-me prioritariamente para a antropologia porque a disciplina me convidava a não tomar minha própria cultura como algo dado ou “autoevidente” (WAGNER, 2010, p. 31). Para ampliar o entendimento acerca de questões como a relação entre sujeito e objeto, mente e corpo, natureza e cultura, que estão diretamente entrelaçadas com o fazer artístico, é preciso considerar que tais noções estão intimamente imbricadas com a cultura. Nesse sentido, se a compreensão de uma cultura alheia é um experimento com a própria cultura, buscar se

familiarizar com algo *a priori* estranho pode igualmente levar a tornar um pouco estranho o que era, antes, familiar (WAGNER, 2010, p. 39, 41). As leituras de estudos no campo da antropologia e da etnografia se apresentaram como aliadas para repensar as bases do que é, muitas vezes, tomado como dado, ao evidenciar como outros povos habitam o território a partir de outras premissas, estabelecendo com as coisas relações muito distintas. Assim, pude constatar, por exemplo, a partir da leitura de estudos sobre as cosmologias amazônicas, como, em determinadas culturas, os processos de fabricação (e a relação com os materiais neles envolvidos) estão intimamente entrelaçados à constituição das pessoas e ao território. Tais movimentos participam ativamente da dinâmica de muitos desses povos, interferindo continuamente nas relações que eles estabelecem com o mundo e entre si. Outro ponto importante é que o estatuto de humano ou a relevância de um determinado ser (que pode incluir materiais e artefatos) não são fixos, o que coloca em perspectiva categorias estáveis e um ideal de superioridade atribuída exclusivamente ao humano enquanto espécie.

A aproximação com a antropologia se deu, portanto, a fim de estabelecer contato com perspectivas que revelassem outras formas de lidar com a materialidade e de ampliar o entendimento das relações entre pessoas e objetos. Foi essa busca que me levou ao perspectivismo ameríndio, síntese conceitual elaborada por Eduardo Viveiros de Castro e Tânia Stolze Lima que apresenta realidades nas quais animais, plantas e até mesmo artefatos podem possuir capacidade agentiva. Modelo teórico elaborado a partir de diversas etnografias, o perspectivismo apresenta uma tradução – que “se afasta mais ou menos de todas as realidades etnográficas que o inspiraram” (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 401-402) – da concepção, comum a vários povos ameríndios, segundo a qual o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não humanas, que o apreendem a partir de diferentes pontos de vista. Assim, procurei, na aproximação com a antropologia e diferentes etnografias, encontrar perspectivas efetivamente operantes que apontassem para outros modos possíveis de relacionamento com o que está à volta, incluindo objetos, coisas e materiais.

As artes são, em geral, pensadas como aliadas para questionar o estado “natural” das coisas, mas, da mesma maneira, é importante perceber os vários momentos em que práticas artísticas fazem coro com vozes que reforçam as narrativas convencionais sobre elas. Essas vozes, da maneira como se manifestam nas artes (ou em qualquer outra

esfera), nem sempre são evidentes, e muitas vezes coexistem com tentativas de criar fissuras na estrutura “dura” do que está estabelecido na cultura.

O foco deste trabalho reside num universo de práticas, experiências e discursos que emergem do entrelaçamento entre pessoas e materiais nos processos que compõem o campo das artes da cena. Entre as questões que pretendo levantar nesta dissertação, está a participação, nos processos artísticos, de objetos e materiais e o modo como abordagens oriundas da antropologia podem ajudar a repensar ou reinventar a forma como, nesses trabalhos, estabelecem-se as relações entre pessoas e “objetos cênicos”.

Esta dissertação está organizada em três capítulos. O primeiro propõe uma aproximação com conceitos e questões da antropologia, buscando formular apontamentos sobre como esses conceitos e questões, ao permitirem problematizar noções como as de corpo, sujeito e objeto, podem impactar os processos de criação e as práticas artísticas que se dão pelo viés do movimento e do engajamento com materiais. Procuro abordar alguns temas que considero relevantes para a discussão, em especial a divisão natureza e cultura, a questão da agência dos objetos e o modo como diferentes culturas se relacionam com o que se poderia, provisoriamente, chamar *materialidade* (termo problematizado por Ingold), buscando me valer da antropologia como aliada na problematização do esquema cultural e conceitual em que as práticas artísticas abordadas nesta dissertação estão inseridas. Início o capítulo apresentando alguns procedimentos de pesquisa etnográficos, além de discussões, no âmbito da antropologia, sobre as formas de aproximação e abordagem dos modos de vida de outros povos, bem como sobre os impactos e as consequências do esquema cultural e conceitual que orienta tais investigações. Aborda-se, ainda, como a noção de agência, entendida como atributo prioritariamente humano, como a capacidade dos seres humanos de fazerem escolhas e imporem essas escolhas ao mundo, opõe, de um lado, a natureza, entendida como processos deterministas não conscientes, e, de outro, os seres humanos, que, munidos de agência, dão forma aos elementos naturais.

No segundo capítulo, procuro entrelaçar diferentes perspectivas sobre o objeto nas artes da cena, em recortes específicos que incluem o estatuto do objeto no teatro, a partir de Patrice Pavis (2008), os apontamentos de André Lepecki (2012) acerca do crescente uso de coisas e objetos em trabalhos de dança experimental e *performance art*, além de textos de estudiosos e artistas que investigam, cada um à sua maneira, as

relações entre pessoas e objetos em contextos artísticos específicos. Ao aproximar pontos de vista distintos acerca das relações entre pessoas e objetos nas artes da cena, procurei, além de apresentar um breve panorama, investigar como a questão vem sendo abordada, buscando destacar quais dimensões estão sendo privilegiadas e suas possíveis implicações. Essa aproximação se dá mediada, principalmente, pelas reflexões de Tim Ingold (2015). Ao final do capítulo, num exercício descritivo que busca mobilizar as questões anteriormente discutidas, comento, ainda, um trabalho do artista Denilson Baniwa intitulado *Nada que é dourado permanece, hilo, amáka, terra preta de índio*.

No terceiro capítulo, articulo as discussões dos capítulos anteriores com práticas, experimentos e trabalhos artísticos realizados por mim, no contexto e em conjunto com a Companhia Suspensa, buscando abordar questões relativas a processos de criação que envolvem o engajamento entre pessoas e diferentes objetos e materiais. Apresento parte da minha trajetória artística, procurando relatar como minhas experiências foram aos poucos modificando minha percepção sobre a produção de movimentos e a relação entre pessoas e materiais. Outro ponto abordado é o impacto do meu envolvimento com a parte “técnica”, com a criação e a manutenção de aparelhos, objetos e artefatos e com as montagens dos espetáculos – sempre atualizadas em função dos vários lugares nos quais a Companhia Suspensa se apresentava –, sobre a maneira como comecei a perceber a participação dos materiais com os quais trabalhava nas criações artísticas. Serão abordadas, em especial, as pesquisas e investigações cujos desdobramentos resultaram em dois espetáculos da Companhia Suspensa: *Alpendre*, de 2010, e *Margem*, de 2016. Na discussão sobre *Alpendre*, apresento como o movimento oscilatório de um platô suspenso foi aos poucos modificando a maneira como, na Companhia, criávamos e percebíamos o movimento, e como as descobertas, em parceria com o aparelho, impactaram o resultado final do trabalho. No caso de *Margem*, procuro evidenciar a participação e o impacto dos materiais com os quais trabalhamos na performance dos dançarinos e na relação entre eles e o local onde o trabalho era apresentado, a fim de revelar as transformações que se dão pelo entrelaçamento entre objetos, materiais, pessoas e lugares, fazendo emergir formas, arranjos, movimentos e relações.

Nas considerações finais, articulo elementos discutidos ao longo da dissertação com o próprio processo de escrita e proponho possíveis desdobramentos da pesquisa.

Por fim, apresento as referências utilizadas na elaboração deste trabalho.

2 À beira da humanidade: sobre coisas e pessoas

Este capítulo propõe uma aproximação com questões e conceitos da antropologia, buscando formular apontamentos sobre como essas questões e conceitos, ao permitirem problematizar noções como as de corpo, sujeito e objeto, humano e não humano, podem impactar os processos de criação e as práticas artísticas que se dão pelo viés do movimento e do engajamento com os materiais. Procuo abordar alguns temas que considero relevantes para a discussão, em especial a divisão natureza e cultura e a questão da agência dos objetos. A partir de etnografias e textos de lideranças indígenas, abordo também a maneira como as cosmologias de diferentes povos ameríndios apontam para outras perspectivas e possibilidades de relação com os vários seres e materiais que habitam o mundo, sempre tendo em vista uma ampliação da compreensão do modo como se dá o engajamento com objetos e materiais nas artes da cena.

2.1 O olhar enviesado, ou Um estranho em nossos calcanhares

Procurei me aproximar de diferentes abordagens e estudos antropológicos antes mesmo de ingressar no mestrado. Minhas investigações artísticas, pautadas no engajamento com objetos, aparelhos e traquitanas, continuamente me convocavam a buscar soluções para questões que emergiam ao longo dos experimentos e que apontavam, frequentemente, para diferentes maneiras de perceber esses objetos. Essas investigações acabaram por conduzir a um deslocamento da minha compreensão sobre *projeto e processo, utilidade e funcionalidade* e me levaram a indagar sobre a participação das coisas nas práticas e investigações artísticas, para além de suas possibilidades simbólicas e representativas.

No intuito de ampliar meu entendimento sobre as relações entre pessoas e objetos, decidi me aproximar da antropologia em busca de uma aliada na problematização do esquema cultural e conceitual em que estou inserido. O que motivou essa aproximação, portanto, foi o desejo de avançar na compreensão de questões como a relação entre sujeito e objeto, natureza e cultura, mente e corpo, que

estão intimamente imbricadas na cultura e diretamente entrelaçadas com o fazer artístico.

Segundo Roy Wagner, em seu livro *A invenção da cultura*:

A antropologia estuda o fenômeno do homem – a mente do homem, seu corpo, sua evolução, origens, instrumentos, arte ou grupos, não simplesmente em si mesmos, mas como elementos ou aspectos de um padrão geral ou de um todo. Para enfatizar esse fato e integrá-lo a seus esforços, os antropólogos tomam uma palavra de uso corrente para nomear o fenômeno e difundiram seu uso. Essa palavra é cultura. (WAGNER, 2010, p. 17)

Entre os conceitos formulados e discutidos pela antropologia, o de cultura talvez seja o mais caro. O conceito de cultura, entretanto, não é um conceito universal, como lembra Wagner: “O estudo da cultura é na verdade *nossa* cultura: opera por meio das nossas formas, cria em nossos termos, toma emprestadas nossas palavras e conceitos para elaborar significados e nos recria mediante nossos esforços” (WAGNER, 2010, p. 46, grifo do autor). Para aproximar-se da cultura do outro, a antropologia recorre a referenciais, termos e conceitos da cultura na qual está inserida. A própria noção de cultura, como ressalta Wagner, carrega em seu bojo categorias que não necessariamente são compartilhadas com outros povos que nem mesmo chegaram a formular tal conceito. Por isso não é incomum que haja equívocos e distorções nessas aproximações. Muitas vezes, estudos precisam ser revisados à luz de novas abordagens, na tentativa de corrigir distorções e equívocos ligados, por exemplo, ao viés do olhar do pesquisador sobre o fenômeno observado ou à omissão das vozes dos povos e indivíduos estudados.

Para ampliar o poder de observação e a capacidade de reformular o esquema cultural e conceitual a partir do qual se aproxima da cultura do outro, o pesquisador precisa primeiro abandonar a noção de que a sua cultura é a única que tem acesso privilegiado ao “real” e que as outras culturas não passam de representações de povos primitivos, que ainda não se “desenvolveram” a ponto de alcançarem as premissas e os parâmetros idealizados pelo pensamento moderno. Como o pensamento moderno ocidental opera a partir de uma separação entre o que é natural e inato e o que é cultural e artificial, tal separação orienta a maneira como a realidade é percebida. Assim, o antropólogo ou o etnógrafo, ao se deparar com culturas que não funcionam a partir dessa mesma lógica, precisa considerar possibilidades de existir e se relacionar que

operam a partir de outras orientações, mas que nem por isso são menos legítimas, possibilitando colocar em perspectiva a própria realidade do pesquisador (WAGNER, 2010).

Entre as várias questões que geram polêmica na área antropológica está a da relação entre antropologia e etnografia, acompanhada de questões como “autoridade etnográfica”, “antropologia reversa”, “simetria”, entre outras. Ao longo da história da área, houve diferentes abordagens sobre como a antropologia e a etnografia se relacionam, em um *continuum* de diferenciações e aproximações.

James Clifford, em seu texto “A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX”, sintetiza a questão da seguinte forma:

[...] em termos esquemáticos, antes do final do século XIX, o etnógrafo e o antropólogo, aquele que descrevia e traduzia os costumes e aquele que era o construtor de teorias gerais sobre a humanidade, eram personagens distintos. (Uma percepção clara da tensão entre etnografia e antropologia é importante para que se perceba corretamente a união recente, e talvez temporária, dos dois projetos). (CLIFFORD, 2002, p. 26)

Franz Boas e Malinowski, entre outros, estabeleceram as bases da etnografia entendida como um trabalho de campo intensivo, que emerge como fonte legitimada de dados sobre uma cultura mais ou menos distanciada. Com Malinowski (1922), aquele que descreve e traduz uma cultura (o etnógrafo) e o construtor de teorias (o antropólogo) são unificados em uma só pessoa.

Clifford (2002) discute diferentes abordagens etnográficas, problematizando os *estilos de autoridade do escritor etnográfico*. No modo que o autor chama de *experiential*, a autoridade etnográfica é conferida pela experiência; a *observação participante* estabelece-se como norma do trabalho etnográfico, como meio de produzir conhecimento a partir de um intenso envolvimento intersubjetivo. No modo que Clifford chama de *interpretativo*, a cultura é olhada como um conjunto de textos a serem interpretados, e ganha destaque a tradução da experiência de pesquisa num texto representativo. Os modos de autoridade que Clifford chama de *dialógico* e *polifônico* rompem com as etnografias centradas numa única voz – a do etnógrafo – e propõem uma *produção colaborativa* do conhecimento. O autor, no entanto, alerta que:

Os modos de autoridade resenhados aqui – o experiencial, o interpretativo, o dialógico, o polifônico – estão disponíveis a todos os escritores de textos etnográficos, ocidentais e não-ocidentais. Nenhum é obsoleto, nenhum é puro: há lugar para invenção dentro de cada um destes paradigmas. Vimos como novas abordagens tendem a redescobrir práticas antes descartadas. (CLIFFORD, 2002, p. 58)

É possível, a partir de Clifford, perceber algumas das elaborações e reinvenções pelas quais passou a escrita etnográfica na tentativa de aprimorar as maneiras de se aproximar e descrever os modos de vida de diferentes povos, e como cada modo pode ser utilizado e reinventado de acordo com o contexto e a situação na qual o pesquisador está implicado. Contudo, a separação entre a figura do etnógrafo e a do antropólogo segue sendo motivo de discussão.

Como nota Tim Ingold, é comum que, em textos antropológicos, as palavras *etnografia*, *etnologia* e *antropologia* sejam utilizadas como equivalentes, chegando ao ponto de serem trocadas apenas para evitar a repetição vocabular. Porém, a etnografia, segundo o autor, está ligada a uma experiência em “primeira mão” com povos de diversos lugares, tendo a escrita como principal ferramenta para relatar, descrever e analisar essas experiências (INGOLD, 2015, p. 327).

Em diferentes momentos históricos, contudo, diversas correntes discutiram a respeito das especificidades, aproximações e distanciamentos entre a antropologia e a etnografia. Ingold apresenta um panorama, apoiado principalmente em Radcliffe Brown, Lévi-Strauss, Evans-Pritchard, Franz Boas e Edmund Leach, para citar alguns (INGOLD, 2015), a fim de problematizar o caráter *idiográfico* e o *nomotético*, relacionados à etnografia e à antropologia, respectivamente. A etnografia, supostamente, estaria mais próxima do modelo idiográfico, ou seja, da coleta, organização e descrição de dados, e a antropologia estaria associada a uma tarefa nomotética, ou seja, à formulação de teorias e conceitos gerais. Nas palavras do autor: “Convencionalmente associamos a etnografia ao trabalho de campo e à observação participante, e a antropologia à análise comparativa que se segue após termos deixado o campo para trás” (INGOLD, 2015, p. 344).

É comum a adoção do modelo trifásico, dividindo o processo de pesquisa antropológica em três fases sucessivas, respectivamente *observação*, *descrição* e *comparação* (INGOLD, 2015, p. 345). No entanto, o que Ingold aponta, a partir de Philippe Descola, é que esse modelo apresenta uma visão esquemática de processos que

se dão de maneira entrelaçada: “Não se pode dizer onde um termina e o outro começa” (INGOLD, 2015, p. 345).

Evitando o modelo trifásico, na tentativa de escapar das armadilhas positivistas que poderiam supostamente dar mais credibilidade e cientificidade ao conhecimento produzido, seja pela etnografia, seja pela antropologia, Ingold diz: “Etnógrafos descrevem, principalmente através da escrita, como as pessoas de alguns lugares e tempos percebem o mundo e agem nele” (INGOLD, 2015, p. 347). Já “o objetivo da antropologia, creio eu, é buscar uma compreensão generosa, comparativa, mas, nada obstante, crítica do ser e saber humanos no mundo que todos habitamos” (INGOLD, 2015, p. 327). Ingold separa a antropologia da etnografia, mas sugere que ambas mantêm uma relação pendular (INGOLD, 2015). Segundo o autor, a etnografia tem o objetivo de “descrever as vidas de outras pessoas além de nós mesmos, com uma precisão e sensibilidade afiada por uma observação detalhada e por uma prolongada experiência em primeira mão” (INGOLD, 2015, p. 327).

No entanto, a definição de antropologia a seguir, mais atrevida, segundo o próprio autor, me parece mais apropriada para este texto:

Como em um sonho, trata-se de continuamente *abrir* o mundo, em vez de buscar uma conclusão. A tarefa é essencialmente comparativa, mas o que compara não são objetos delimitados ou entidades, mas modos de ser. É a constante consciência de modos alternativos de ser, e da sempre presente possibilidade de “saltar” de um para o outro, que define a atitude antropológica. Ela se encontra no que eu chamaria de “olhar enviesado”. Onde quer que estejamos, e o que quer que estejamos fazendo, estamos sempre conscientes de que as coisas poderiam ser feitas de maneira diferente. É como se houvesse um estranho em nossos calcanhares, que vem a ser ninguém além de nós mesmos. Esta sensibilidade ao estranho à mão é, segundo creio, partilhada pela antropologia com a arte. Mas por isso mesmo é radicalmente distinta daquela da ciência normal, que desfamiliariza o real ao removê-lo completamente do domínio da experiência humana imediata. (INGOLD, 2015, p. 341, grifo do autor)

Essa abordagem da antropologia apresentada por Ingold interessa pela proposição de um “olhar enviesado”, ou seja, atento e consciente de que há “modos alternativos de ser”, “de que as coisas poderiam ser feitas de maneira diferente”. Tal abordagem abre caminho para a possibilidade de romper com a noção de que se está lidando com “objetos delimitados ou entidades”, que parece enclausurar não só as

coisas, mas também as pessoas, produzindo uma aparente interrupção dos processos de crescimento, interação e transformação aos quais as coisas, incluídos os humanos, estão entrelaçadas.

Estranhar a própria cultura, ver-se a si mesmo como um estranho, segundo o autor, é algo que a antropologia compartilha com a arte. É por esse potencial de estranhamento – “como se houvesse um estranho em nossos calcanhares”, nas palavras de Ingold –, comum tanto à arte quanto à antropologia, que escolhi entrelaçar as duas, na tentativa de repensar processos de criação nas artes da cena.

As questões apresentadas e os exemplos mencionados neste capítulo não se referem diretamente às artes da cena e, algumas vezes, nem mesmo à relação com objetos, mas recorro a eles por considerar que podem contribuir para a compreensão de como se dão os entrelaçamentos entre pessoas e objetos e como isso impacta as criações nas artes da cena.

Antropologia e etnografia, em suas várias abordagens, compõem um campo diverso e complexo na tentativa de “conhecer” outros povos e seus modos de vida, mas também de repensar o próprio modo de vida de quem se aproxima e busca entender e descrever outras culturas e como esse modo de vida influencia as narrativas criadas sobre os outros. Problematizando conceitos como o de animismo, vários autores, entre eles Bruno Latour, Tim Ingold, Isabelle Stengers, Roy Wagner e Viveiros de Castro, irmão, em diferentes contextos, levantar a questão da simetria, questionando se, na tentativa de descrever outras culturas a partir de parâmetros característicos da modernidade, não se estaria reduzindo ou adequando essas culturas a certos modelos e referenciais característicos das sociedades ocidentais.

Tomando como exemplo o conceito de animismo, Tim Ingold afirma que: “Tem sido convencional descrever o animismo como um sistema de crenças que atribui vida a objetos inertes” (INGOLD, 2015, p. 111). Trata-se, portanto, a partir dessa concepção, da atribuição de vida, de uma “alma” ou de intencionalidade a coisas como pedras, árvores ou rios. Para o autor, contudo, essa descrição é enganosa: essa atribuição de vida a objetos inertes estaria, inclusive, mais próxima ao pensamento de povos das sociedades ocidentais do que ao de povos indígenas. Isso porque seria mais característico das sociedades ocidentais imaginarem que a vida é algo que pode estar ou não embutida ou contida em determinadas coisas, seres e organismos, enquanto, para o

autor, na ontologia anímica, as coisas estão *na vida*, crescendo ou se transformando a partir dos diferentes movimentos e relações dos quais participam. Nessa perspectiva, a própria noção de animado e inanimado ganha outros contornos. A vida está relacionada ao movimento, e não à propriedade de determinadas estruturas biológicas. Na ontologia anímica, seria inconcebível “[...] a própria ideia de que a vida se desenrole sobre a superfície inanimada de um mundo pronto” (INGOLD, 2015, p. 123). Por isso, a operação de atribuir vida ou não a uma coisa ou outra seria muito mais característica das sociedades ocidentais, que procuram constantemente delimitar os motivos pelos quais se pode afirmar se algo é ou não vivo.

Já Eduardo Viveiros de Castro, ao discutir o conceito de animismo proposto por Descola, afirma que “o animismo pode ser definido como uma ontologia que postula o caráter social das relações entre as séries humana e não humana: o intervalo entre natureza e sociedade é ele próprio social” (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 315-316).

Isabelle Stengers propõe, em seu artigo “Reativar o animismo”, que o conceito de animismo já é uma forma de representação, redução e generalização de modos de vida que não separam o vivo do não vivo, e que serviu apenas para “justificar a colonização e a divisão por meio da qual uns se sentiam livres para estudar e categorizar outros – uma divisão que ainda persiste” (STENGERS, 2017, p. 2). Segundo a autora:

Devo, pelo contrário, reconhecer o fato de que minha prática e minha tradição me situam de um determinado lado da divisão, o lado que caracteriza os “outros” como animistas. “Nós”, do nosso lado, presumimos ser aqueles que aceitam a difícil verdade de que estamos sozinhos em um mundo mudo, cego, mas cognoscível – um mundo do qual teríamos a tarefa de nos apropriar. (STENGERS, 2017, p. 3)

Stengers pontua que, quando se encara a ciência como produtora de verdades, em oposição a povos cujas práticas são consideradas como meras crenças e superstições, as perspectivas são limitadas e reduzidas aos métodos, procedimentos e protocolos da ciência dura. No entanto, em vez de tratar a ciência como uma prática capaz de produzir verdades, desencantando o mundo, seria o caso de pensar as ciências como uma “aventura” (STENGERS, 2017, p. 4), como um conjunto de práticas que tem suas especificidades, mas que de certa forma é uma prática experimental e, por isso, humana, fluida e parcial.

Para entender a ciência como uma aventura, como propõe Stengers, é fundamental abandonar a ideia de uma ciência que visa conquistar o mundo e entender aquilo que a autora chama de “realizações científicas”. Segundo a autora: as *conquistas* das ciências experimentais se constituem como a condição do que posteriormente é celebrado e validado como definição objetiva. Já a *realização* científica experimental pode ser caracterizada como:

[...] a criação de uma situação que permita que aquilo que os cientistas questionam ponha em risco as perguntas feitas por eles, estabelecendo uma diferença entre perguntas relevantes e perguntas unilateralmente impostas. O que é chamado de objetividade pelos cientistas experimentais depende, portanto, de uma arte criativa muito particular e muito seletiva, pois significa que aquilo de que tratam deve ser devidamente admitido como “parceiro”, dentro de uma relação bastante incomum e enredada. Na verdade, o papel desse parceiro não é apenas responder a perguntas, mas também, e primordialmente, responder a elas de uma maneira que teste a relevância da pergunta em si. Correlativamente, as respostas que se seguem a essas realizações não devem nunca nos apartar do que quer que seja, visto que elas sempre coincidem com a criação de novas perguntas, e não com novas respostas dotadas de autoridade para perguntas que já nos eram importantes. (STENGERS, 2017, p. 4)

A autora propõe duas visões sobre a ciência, uma na qual existiria uma Ciência que seria a responsável pelo “desencantamento do mundo”, que poderia ser “descrita como uma conquista generalizada propensa a traduzir tudo o que existe em conhecimento racional, objetivo” (STENGERS, 2017, p. 4), e outra na qual as ciências poderiam ser pensadas como uma “aventura” (STENGERS, 2017, p. 4). A autora cria assim um duplo movimento: o primeiro, ao equiparar a ciência a outras práticas, visões de mundo e saberes, colocando-os, de certo modo, em pé de igualdade, e o segundo, ao reconhecer que as ciências têm suas especificidades, que, como prática específica, a ciência tem suas contribuições, desde que não seja tomada como *a verdade*, relegando outras visões e perspectivas ao estatuto de crença ou de *cultura*, quando essa é usada, ao estudar outros povos, para dizer: *eles* pensam assim, mas *nós* (respaldados pela ciência) sabemos como é *de fato*.

Para se pensar as ciências como uma aventura, é preciso rever a ideia de uma “Ciência”, no singular e com inicial maiúscula, capaz de uma conquista generalizada do mundo – a ideia de uma racionalidade científica hegemônica –, mas seria preciso

reconhecer que a aventura das ciências parte de pressupostos específicos, que não excluem seu caráter experimental, possibilitando, desse modo, a aproximação das ciências de outras práticas e cosmologias e provavelmente aumentando as possibilidades de elas se afetarem reciprocamente.

Pensar as ciências dessa maneira exige uma série de reformulações em relação às metodologias, aos protocolos e aos procedimentos. Stengers, em seu artigo “A proposição cosmopolítica” (2018), sugere uma desaceleração dos processos pautados no progresso, nas ciências e na economia, que, por sua velocidade e aparente neutralidade, ignoram ou não levam em consideração variáveis humanas e não humanas por eles diretamente impactadas. A “proposição cosmopolítica” a que se refere Stengers não diz respeito a uma política visando a fazer existir um cosmos, um bom mundo comum, disfarçado em uma moral colonizadora. Como diz a autora:

[...] trata-se justamente de desacelerar a construção desse mundo comum, de criar um espaço de hesitação a respeito daquilo que fazemos quando dizemos “bom”. Quando se trata do mundo, das questões, ameaças e problemas cujas repercussões se apresentam como planetárias, são os “nossos” saberes, os fatos produzidos pelos “nossos” equipamentos técnicos, mas igualmente os julgamentos associados a “nossas” práticas que estão na linha de frente. (STENGERS, 2018, p. 446)

Duas proposições especialmente me interessam na discussão proposta pela autora: a ideia de *desacelerar* e a de tratar as *coisas* como *parceiras*, e não apenas como algo a ser manipulado, clivado e controlado para servir aos projetos humanos.

Tratar as *coisas* realmente como *parceiras* deveria produzir como consequência uma desaceleração, uma vez que *coisas* não necessariamente humanas devem ser observadas e levadas em consideração, a ponto de redirecionar ou reverter as decisões e os rumos dos projetos humanos.

Como aponta Stengers, a Ciência pode ser entendida como um processo de colonização das próprias ciências. A partir de um mundo assim desencantado pela Ciência, nós, humanos modernos, nos tornaríamos, por dedução, os mais aptos a decidir o que fazer com tudo isso. Desconfiando desse ato aparentemente heroico de “conquista” do mundo, Stengers aponta algumas estratégias para “trair as duras exigências de uma narrativa épica” (STENGERS, 2017, p. 4). Uma delas seria desconfiar da ideia desse herói solitário desbravando um mundo inerte.

Em seu livro *Jamais fomos modernos* (1994), Bruno Latour, tratando de como os modernos se posicionam em relação a outros povos e a si mesmos, afirma: “‘Moderno’, portanto, é duas vezes assimétrico: assinala uma ruptura na passagem regular do tempo; assinala um combate no qual há vencedores e vencidos” (LATOURE, 1994, p. 15). Seríamos vencedores, no caso, segundo Latour, por termos separado natureza e cultura e aprendido a dominar, controlar e explicar a natureza, o que opera uma segunda divisão entre *eles* e *nós*, ou *nós* e *os outros*, sendo que o *nosso* lado é que realmente teria tido acesso à verdade, e não mais acreditaria em mitos e crenças, e os outros ainda viveriam nas trevas, em um mundo de representação no qual as coisas são sempre *como se fossem*, cabendo a *nós* analisá-las e explicá-las. Latour pergunta:

Por que o Ocidente se pensa assim? Por que justamente ele, e apenas ele, seria algo mais que uma cultura? Para compreender a profundidade desta Grande Divisão entre Eles e Nós, é preciso retornar a esta outra Grande Divisão entre os humanos e os não humanos que defini anteriormente. De fato, *o primeiro é a exportação do segundo*. Nós, ocidentais, não podemos ser apenas mais uma cultura entre outras porque mobilizamos também a natureza. Não mais, como fazem as outras sociedades, uma imagem ou representação simbólica da natureza, mas a natureza como ela é, ou ao menos tal como as ciências a conhecem, ciências que permanecem na retaguarda, impossíveis de serem estudadas, jamais estudadas. (LATOURE, 1994, p. 96)

Latour trata dessa “Grande Divisão” promovida pelo pensamento moderno, que separou os ocidentais tanto do meio natural quanto de todos os outros povos que não vivem a partir dela. Ele afirma ainda, nessa passagem, que a ideia de que a ciência é a responsável pela produção do conhecimento “real” fez com que a mesma se desenvolvesse de maneira pouco questionada e estudada. Daí esse entendimento de que as coisas estão no mundo para servir os humanos, que elas podem ser tratadas como recurso, que os humanos são capazes de dominá-las e manipulá-las sem maiores consequências, que elas devem ser separadas e classificadas e que assim se tem acesso ao “real”. Daí, ainda, a ideia de que, assim, o homem moderno ocidental se distinguiria dos *selvagens*, daqueles que acreditam em magia e que um mineral, um objeto ou uma planta podem ter agência e intenção e interferir em como as coisas se desenrolam no mundo.

Para assumir as coisas como parceiras, reconhecendo que os seres humanos não são os únicos a interferir no rumo dos acontecimentos, é preciso desmontar alguns preceitos que vêm orientando as maneiras de agir e de se referir a elas.

2.2 A questão da agência: quem, afinal, está autorizado a agir?

Na Wikipédia, encontra-se a seguinte definição para *agência*: “A agência humana é a capacidade dos seres humanos em fazer escolhas e impor estas escolhas ao mundo. Ela é normalmente contrariada por forças da natureza, as quais são causas que envolvem somente processos deterministas não conscientes”⁴.

Escrita de maneira colaborativa e editável por qualquer internauta que se aventure a colaborar, a Wikipédia é uma enciclopédia livre e, exatamente por essas características, pode servir de amostra de uma espécie de senso comum sobre o tema.

Nessa breve definição, além da clara separação entre natureza e cultura, encontram-se, de um lado, os humanos, dotados de agência, em função de uma mente capaz de fazer escolhas, tentando impor sua vontade ao mundo e, do lado oposto, a natureza incôscia, de alguma maneira contrariando os projetos humanos.

A partir do referencial moderno, a agência seria um privilégio da espécie humana – com exceção, talvez, de alguns animais. Contudo, algumas correntes de pensamento vêm, ao longo do tempo, questionando se esse atributo ou capacidade estaria de fato restrito apenas aos humanos, alargando essa possibilidade para reinos cujos integrantes eram antes sabidamente inertes, incapazes de agir. Com esse debate, vêm a reboque questões como intencionalidade, habilidade e subjetividade.

Tais estudos, ao questionarem o estatuto do humano como principal agente, desestabilizam as bases epistemológicas do pensamento moderno ocidental, provocando uma revisão de conceitos e aventando suas possíveis consequências e desdobramentos. O pressuposto de que a agência seria restrita ao ser humano garantia-lhe um determinado posto na hierarquia natural; quando se coloca a pergunta se a agência poderia ser atribuída também a outros seres, seres com diferentes corpos e maneiras de habitar o mundo, torna-se necessário repensar tais garantias e colocar em perspectiva

4 AGÊNCIA (FILOSOFIA). In: Wikipédia. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ag%C3%A2ncia_\(filosofia\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ag%C3%A2ncia_(filosofia))>. Acesso em: 5 maio 2020.

elementos estruturantes da cultura e da sociedade moderna ocidental, bem como as consequências dos atos humanos em relação às coisas que os rodeiam.

Se discutir a questão da agência entre os considerados seres vivos – como animais e plantas – já pode gerar alguma polêmica, a discussão é ainda mais complexa quando se trata de pensar a agência dos materiais, que costumam ser vistos como inequivocamente inertes, como pedras, madeira, ferro, couro etc.

Buscando superar as dicotomias entre objetividade e subjetividade, e materialidade *versus* imaterialidade, foram desenvolvidas várias abordagens teóricas que procuram evidenciar o papel dos elementos materiais nas redes de relações humanas. Apesar de apresentarem entre si vários pontos divergentes, tais propostas e abordagens, elaboradas por estudiosos como David Miller, ligado aos estudos da cultura material, Alfred Gell, Bruno Latour e Tim Ingold, entre outros, vêm problematizando não apenas a questão da agência dos objetos, mas da agência de maneira mais ampla.

Os apontamentos a seguir apresentados pretendem recolher algumas pistas que possam conduzir a uma compreensão dessa discussão, em diálogo, principalmente, com estudos de Tim Ingold.

No âmbito das ciências sociais, alguns autores procuraram ressaltar a importância da dimensão material da cultura. É o caso da chamada “cultura material”, que, de maneira resumida, estuda a cultura a partir da sua produção material⁵, procurando compreender a presença dos objetos e como eles são apropriados e envolvidos nas relações humanas. Considera-se, assim, que os fenômenos sociais não estão isolados do universo material, ou melhor, tanto o universo material é atravessado pela cultura, quanto a cultura não pode ser dissociada da materialidade. Como afirma Marcelo Rede, no artigo intitulado “História a partir das coisas: tendências recentes nos estudos de cultura material”: “Eis aí a fortuna do termo cultura material além das ambiguidades possíveis: ele denota que a matéria tem matriz cultural e, inversamente, que a cultura possui uma dimensão material” (REDE, 1996, p. 274). A partir dessa premissa, objetos e artefatos como garrafas de vidro, fragmentos de cachimbo ou de cerâmica, entre outros resíduos corriqueiros da vida cotidiana, ganharam nova importância e dimensão nos estudos sociológicos e culturais⁶.

Segundo Rede:

5 Cf. REDE, 1996.

6 BEAUDRY; COOK; MROZOWSKI, 2007.

Do mesmo modo que, na arqueologia, a noção de documento incorporou, além de objetos individualizados, estruturas, arranjos, contextos espaciais etc. etc., também nos estudos de cultura material a tendência foi a inclusão de bases heurísticas cada vez mais abrangentes. Um dos primeiros impulsos foi, sem dúvida, a necessidade de formulação de séries, quer as homogêneas (de um mesmo tipo de artefato: por exemplo, cerâmica, associada ao esforço de datação e elucidação de processos de difusão), quer as séries heterogêneas (objetos diferentes ligados funcionalmente: por exemplo, de caça ou de cozimento), quer, ainda, arranjos que procuravam cobrir a totalidade material de uma unidade de pesquisa (todos os artefatos domésticos, por exemplo). Logo, as preocupações estenderam-se a articulações mais vastas: cemitérios; portos; fábricas; quarteirões; cidades inteiras. (REDE, 1996, p. 278)

A partir dos estudos da cultura material, pode-se afirmar que cultura e materialidade estão inevitavelmente entrelaçadas. Contudo, alguns estudos apontam para o fato de que, ao se centrarem principalmente em aspectos funcionais, tecnológicos e adaptativos, ou no significado social e cultural atribuído aos materiais, essas abordagens acabaram por se distanciar da materialidade em si mesma.

Tania Andrade Lima, em seu artigo “Cultura material: a dimensão concreta das relações sociais”, afirma que vários autores chamaram a atenção para a primazia dispensada, nos estudos da cultura material, às relações sociais, em detrimento da dimensão propriamente material. Ao privilegiarem aspectos funcionais, tecnológicos e adaptativos, ou os significados sociais e culturais dos objetos e artefatos, tais abordagens se afastariam da materialidade em si mesma (tratando a cultura material como metáfora, símbolo, ícone, mensagem, texto...). Nesse caso, “cumpriria, então, resgatar essa dimensão, já que a disciplina simplesmente se desmaterializou, as coisas foram esquecidas” (LIMA, 2011, p. 22). A autora alerta, no entanto, para os riscos de um “fetichismo do artefato”, ao se colocar a ênfase apenas na materialidade dos objetos.

Já para Ingold, o próprio conceito de cultura material é uma expressão contemporânea do hilemorfismo matéria-forma: “de um lado, a materialidade bruta ou o ‘caráter material’ do mundo; de outro, a agência dos seres humanos que lhe dá forma” (INGOLD, 2012, p. 34). O autor sugere que o modelo abstrato convocado pela chamada *cultura material* impediu a compreensão adequada dos materiais, ao focar excessivamente na materialidade do objeto, em vez de nos materiais e em suas propriedades. Assim, nos estudos da cultura material, os materiais estariam confinados

em objetos, criando uma cisão ou interrupção conceitual entre os materiais e os fluxos nos quais estão imersos. Nas palavras do autor: “Apenas colocando-os dentro de objetos fechados eles são reduzidos à matéria morta ou inerte. É esta tentativa de encerramento que deu origem ao chamado ‘problema da agência’” (INGOLD, 2015, p. 45). Mesmo o corpo humano, dessa forma, poderia ser pensado como um pedaço de matéria. Então, se o corpo é matéria, precisa haver algo aí que anime esse corpo, e como, por vezes, tem-se a impressão de que os objetos podem *agir de volta*, interferindo no curso das ações humanas, logo eles devem possuir um pouco disso que anima os corpos. A isso dá-se o nome de agência (INGOLD, 2015, p. 45).

Em uma crítica a diversos teóricos⁷ que abordaram o tema, Ingold propõe que o compromisso dos referidos estudos não é, em sua maior parte, com as coisas tangíveis, mas com reflexões abstratas de teóricos e filósofos que, para entender a materialidade, parecem querer ficar o mais longe possível dos materiais:

Eles discorrem, muitas vezes em uma linguagem de impenetrabilidade grotesca, acerca das relações entre materialidade e uma série de outras qualidades igualmente insondáveis, que incluem agência, intencionalidade, funcionalidade, espacialidade, semiose, espiritualidade e encarnação. (INGOLD, 2015, p. 50)

Como contraproposta, Ingold sugere, a partir de Deleuze e Guattari, que é preciso “*seguir os materiais*” (INGOLD, 2015, p. 305, grifo do autor). Afinal, sempre que se interage com alguma matéria, interage-se com seu movimento e suas variações (INGOLD, 2015, p. 305). A partir dessa premissa, abordar os materiais enclausurados em objetos significa manter-se conceitualmente separado dos mesmos. Para o autor, mais do que animá-los ou revesti-los com ainda mais camadas, como intencionalidade ou funcionalidade, trata-se de restitui-los ao fluxo no qual todos estão imersos:

Longe de serem a coisa inanimada tipicamente imaginada pelo pensamento moderno, materiais, neste sentido original, são os componentes ativos de um mundo-em-formação. Onde quer que a vida esteja acontecendo, eles estão incansavelmente em movimento – fluindo, se deteriorando, se misturando e se transformando. A

⁷ Em sua crítica aos estudos sobre *materialidade e cultura material*, Ingold apresenta a lista a seguir: *The Mental and the Material*, de Maurice Godelier (1986); *Mind, Materiality and History*, de Christina Toren (1999); *Matter, Materiality and Modern Culture*, editado por Paul Graves-Brown; *Thinking through Material Culture*, de Karl Knappett (2005); *Materiality*, editado por Daniel Miller (2005); *Material Cultures, Material Minds*, de Nicole Boivin (2008), e *Material Agency*, editado por Lambros Malafouris e Karl Knappett (2008) (INGOLD, 2015, p. 50).

existência de todos os organismos vivos é apanhada nesse incessante intercâmbio respiratório e metabólico entre suas substâncias corporais e os fluxos do meio. (INGOLD, 2015, p. 61-62)

Em vez de olhar para os materiais e suas propriedades e para o modo como eles se entrelaçam aos processos humanos, tende-se a considerar que os resultados dos processos de fabricação, que envolvem humanos e materiais imersos nos fluxos do meio – ou seja, os produtos –, são prioritariamente resultado de um projeto elaborado mentalmente para ser executado sobre um universo material qualquer. Segundo Ingold, a maneira como o pensamento moderno entende projeto e produção também é afetada por essa linha de pensamento. Assim, nós, os humanos, seríamos agentes ainda mais capacitados por sermos capazes de impor nossas ambições a um mundo que deve curvar-se aos nossos projetos. Para o autor, seria necessário abandonar a matriz que entende produção como mera consequência de um projeto mental, apoiada na noção de que é preciso estruturar uma “[...] representação prévia de um fim a ser alcançado como uma condição necessária para a produção [...]” (INGOLD, 2015, p. 29). Ingold propõe que produção é um processo de renovação e atualização de potencialidades, tanto do chamado produtor quanto do mundo circundante e, se é assim, já não haveria motivos para considerar os seres humanos como os únicos produtores: “Produtores, tanto humanos quanto não-humanos, não tanto transformam o mundo, imprimindo seus projetos preconcebidos sobre o substrato material da natureza, quanto fazem a sua parte desde dentro na transformação de si mesmo do mundo” (INGOLD, 2015, p. 30).

Além das críticas apresentadas aos estudos de cultura material, Ingold também apresenta ressalvas em relação à imagem da *rede* proposta por Bruno Latour, que, segundo Ingold, sugere um modelo “que não concentra mente ou agência em mãos humanas, e sim as leva para serem distribuídas por todos os elementos que estão conectados ou mutuamente implicados em um campo de ação” (INGOLD, 2015, p. 139). Contudo, ainda segundo Ingold, essa afirmação implicaria imaginar um mundo de objetos independentes e fechados em si mesmos, para posteriormente serem justapostos, reunidos ou conectados por essa força chamada agência. Para contrapor o modelo de *rede* proposto por Latour, com seus pontos interconectados, Ingold sugere que a *malha* seria uma imagem mais adequada, uma malha tecida a partir de feixes que, além de se entrelaçarem, arrastam pontas soltas que se emaranham com outros fios de outros feixes. De acordo com Ingold: “[...] a ação não é o resultado de uma agência que seja

disseminada pela rede, mas sim que emerge da interação de forças que são conduzidas ao longo das linhas da malha” (INGOLD, 2015, p. 148). Ingold afasta assim a noção de agência em favor do que ele chama de “mundo da vida”:

[...] trata-se do potencial dinâmico, transformador de todo campo de relações dentro do qual seres de todos os tipos, mais ou menos semelhantes a pessoas ou coisas, contínua e reciprocamente trazem uns aos outros à existência. A animacidade do mundo da vida, em suma, não é o resultado de uma infusão de espírito na substância, ou de agência na materialidade, mas é, ao contrário, ontologicamente anterior a sua diferenciação. (INGOLD, 2015, p. 116)

Segundo Ingold, essa visão de que “[...] as coisas estão na vida ao invés de a vida nas coisas [...]” é “[...] totalmente coerente com os compromissos ontológicos reais de povos muitas vezes creditados na literatura como uma cosmologia animista” (2015, p. 63). Repensar o animismo indígena atribuído a diferentes povos “[...] com os quais antropólogos têm trabalhado, em regiões tão diversas quanto a Amazônia, o Sudeste da Ásia e o Círculo Polar ártico” (2015, p. 116), pode contribuir para “[...] a reanimação da nossa própria, assim chamada, tradição ‘ocidental’ de pensamento” (2015, p. 126).

Em uma operação semelhante à proposta por Tim Ingold ao se aproximar das perspectivas de diferentes povos que habitam o planeta, para a partir delas formular suas hipóteses e argumentos, propõe-se aqui uma aproximação das cosmologias ameríndias a partir de etnografias, relatos de lideranças indígenas e de um breve sobrevoo sobre a síntese conceitual que recebeu o nome de perspectivismo ameríndio.

2.3 Pontos de vista

[...] há mais pessoas no céu e na terra do que sonham nossas antropologias
(VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 359)

O *perspectivismo* é uma “síntese conceitual” formulada por Eduardo Viveiros de Castro e Tânia Stolze Lima⁸ para lidar com elaborações de diferentes povos ameríndios. Trata-se, segundo Viveiros de Castro, “da concepção, comum a muitos povos do

⁸ Tânia Stolze Lima foi orientanda de Viveiros de Castro e contribuiu para a formulação do perspectivismo ameríndio. Em entrevista incorporada ao livro *A inconstância da alma selvagem*, Viveiros de Castro afirma: “Eu e Tânia começamos a conversar sistematicamente sobre o material que ela estava analisando. Foi aí que começamos a definir esse complexo conceitual do perspectivismo” (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 401).

continente, segundo a qual o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 301).

Em seu livro *A inconstância da alma selvagem* (2017), Eduardo Viveiros de Castro, ao tratar do etnocentrismo em um relato que problematiza o encontro dos europeus com os índios, diz que os invasores estavam do lado da fronteira que separa a humanidade dos animais e dos espíritos e a cultura da natureza e da sobrenatureza, ao passo que, para os indígenas, natureza e cultura são parte de um mesmo campo “sociocósmico” (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 320).

Segundo Viveiros de Castro, os “selvagens” não são etnocêntricos, mas “cosmocêntricos”; os predicados da humanidade extrapolam as fronteiras da espécie (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 320). Dessa maneira, não se pode presumir que se trata nem do mesmo espírito nem da mesma matéria concebidos pelo pensamento moderno; é preciso observar atentamente as várias implicações e desdobramentos de uma perspectiva que reconhece diferentes seres e coisas como partícipes de um mundo comum e, quem sabe, repensar a perspectiva que insiste em tratar o mundo apenas como recurso.

Segundo Ailton Krenak, em seu livro *Ideias para adiar o fim do mundo*: “O rio Doce, que nós, os Krenak, chamamos de Watu, nosso avô, é uma pessoa, não um recurso, como dizem os economistas. Ele não é algo de que alguém possa se apropriar; é uma parte da nossa construção como coletivo” (KRENAK, 2019, p. 40). A partir das palavras de Krenak, é possível perceber que o que o pensamento ocidental concebe como natureza e, conseqüentemente, como recurso a ser explorado, para seu povo implica uma relação na qual um acidente geográfico pode estar associado a uma ideia de família, borrando os limites da distinção entre cultura e natureza.

O perspectivismo sintetiza uma ontologia que não opera a partir do dualismo natureza/cultura. Esse modelo geral, que organiza uma série de fenômenos e elaborações extraídos de etnografias anteriores, fornece um panorama das cosmologias ameríndias. Nas palavras de Viveiros de Castro:

A minha questão era identificar em diversas culturas indígenas elementos que me permitissem construir um modelo, ideal em certo sentido, no qual o contraste com o naturalismo característico da modernidade europeia ficasse mais evidente. Obviamente, esse

modelo se afasta mais ou menos de todas as realidades etnográficas que o inspiram. (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 401-402)

Advertidos das questões inerentes a tal generalização, nesta dissertação o recurso ao perspectivismo interessa por permitir tomar contato com distinções efetivamente operantes, presentes nas práticas de diversos povos, que não reivindicam exclusivamente para si o estatuto de humano e, conseqüentemente, a capacidade de agir de maneira intencional e consciente, para que, a partir dessa premissa, seja possível repensar e, de preferência, refazer, uma dimensão sensível no engajamento com os materiais.

Afinal, muitas questões apresentadas como obstáculos para se repensar determinados modelos, como, por exemplo, a divisão entre natureza e cultura, ou mente e materialidade, ou mesmo a invenção de uma ciência capaz de acessar a realidade, não fazem parte do repertório desses povos. Uma das questões centrais que parece desmontar essa engrenagem dualizante é a de não existir uma separação estanque entre *humanos e não humanos*.

Quando a condição ou os predicados atribuídos à humanidade deixam de ser privilégio de uma única espécie, podendo saltar de um ser para outro dependendo do contexto ou do ponto de vista, todas as questões discutidas anteriormente parecem ganhar outras dimensões e nuances. Nesse contexto, entendo que a palavra *agência*, presente na bibliografia etnoantropológica aqui apresentada, busca não explicar como povos indígenas atribuem vida a coisas que no pensamento ocidental são consideradas inanimadas (como as primeiras formulações do animismo, segundo Ingold e Stengers), mas entender uma perspectiva na qual essa separação nunca existiu como tal.

Se tanto as formulações de Ingold quanto as de Viveiros de Castro podem ajudar a repensar as categorias que estruturam a maneira como a modernidade ocidental lida com as coisas, o primeiro busca demonstrar como a noção de agência, discutida brevemente acima, apenas amplia a separação entre *nós* e o mundo que tentamos conceituar, e o segundo se vale da noção de agência na tentativa de estruturar uma possível interpretação acerca de concepções nas quais a própria separação entre natureza e cultura, e entre o que é e o que não é humano, não é dada de antemão. A palavra *agência*, nesse contexto, visa operar uma espécie de janela ou fresta para que se possa olhar o que alguns nomearam de *cosmologias ameríndias*, essa maneira de habitar

o mundo compartilhando com diferentes seres uma relevância que conduz a uma outra dinâmica relacional.

No capítulo “Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena”, do livro *A inconstância da alma selvagem*, Eduardo Viveiros de Castro explica como o modo de conhecer xamânico implica tomar o ponto de vista daquilo ou daquele que deve ser conhecido. O que se pretende conhecer pode, em muitos casos, ser outro sujeito ou agente, e cabe ao xamã avaliar e mediar esse encontro. Segundo o autor, na América indígena:

O xamanismo é um modo de agir que implica um modo de conhecer, ou antes, um certo ideal de conhecimento. Tal ideal é, sob vários aspectos, o oposto polar da epistemologia objetivista favorecida pela modernidade ocidental. Nesta última, a categoria do objeto fornece o *telos*: conhecer é objetivar; é poder distinguir no objeto o que lhe é intrínseco do que pertence ao sujeito cognoscente, e que, como tal, foi indevida e/ou inevitavelmente projetado no objeto. Conhecer, assim, é dessubjetivar, explicitar a parte do sujeito presente no objeto, de modo a reduzi-la a um mínimo ideal. Os sujeitos, tanto quanto os objetos, são vistos como resultantes de processos de objetivação: o sujeito se constitui ou reconhece a si mesmo nos objetos que produz, e se conhece objetivamente quando consegue se ver “de fora”, como um “isso”. Nosso jogo epistemológico se chama objetivação; o que não foi objetivado permanece irreal e abstrato. A forma do Outro é a coisa. O xamanismo ameríndio parece guiado pelo ideal inverso. Conhecer é personificar, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido — daquilo, ou antes, daquele; pois o conhecimento xamânico visa um “algo” que é um “alguém”, um outro sujeito ou agente. A forma do Outro é a pessoa. (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 310-311)

Na modernidade ocidental prevalece uma tentativa de se separar do objeto para conhecê-lo, uma ação de interrupção e controle – para se conhecer algo é preciso separar, explicar e resolver –, ao passo que, no pensamento indígena, outros seres são reconhecidos como agentes e como partícipes em um fluxo contínuo de relação e movimento. A escuta e a relação com os outros devem ser, continuamente, atualizadas.

Nas palavras de Tânia Stolze Lima, é preciso aprender a “pensar na presença dos índios” (LIMA, 2018, p. 121). Nesse sentido, não se trata de buscar uma equivalência de valores e representações, mas sim, como propõe Roy Wagner, trata-se, antes, de contrainventar a cultura alheia, para assim aproximar-se de uma cosmologia estrangeira e de difícil compreensão.

Viveiros de Castro propõe que, na Amazônia indígena, “as autodesignações coletivas do tipo ‘gente’ significam ‘pessoas’, não ‘membros de uma espécie humana” (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 323). Em um contexto como esse, não existe uma separação ontológica entre natureza e cultura; como aponta o autor, no perspectivismo a humanidade (e não a natureza) é o fundo comum, ou seja, animais, rios, montanhas e mesmo algumas plantas e artefatos estão originalmente associados e entrelaçados à humanidade. Na mitologia ameríndia, diferentes seres partilham uma origem comum, e se hoje vestem “peles”⁹ animais, um dia foram humanos e podem, a qualquer momento, revelar-se, inclusive, mais humanos do que nós. Segundo Viveiros de Castro: “As aparências enganam porque nunca se pode estar certo sobre qual é o ponto de vista dominante, isto é, que mundo está em vigor quando se interage com outrem. Tudo é perigoso; sobretudo quando tudo é gente, e nós talvez não sejamos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 344).

No artigo “O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi” (1996), etnografia que trata da caça aos porcos, Tânia Stolze Lima aponta que aquilo que os Yudjá apreendem como caça é apreendido pelos porcos como guerra. Não se trata, no entanto, de um único acontecimento percebido de maneira diferente por porcos e humanos. Trata-se de acontecimentos paralelos que podem se cruzar, sem que um exclua o outro.

O caçador precisa ser extremamente cuidadoso para que o ponto de vista dos porcos não domine o dele, culminando na perda da humanidade partilhada entre ele e os outros membros de seu grupo. A caça implica assim dois acontecimentos simultâneos a partir de pontos de vista distintos que se desdobram enquanto caça para os humanos e guerra para os porcos. Ao cruzar ambas as perspectivas, tem-se caçadores se confrontando com guerreiros. Para caçar, os Yudjá precisam preservar seu ponto de vista, garantindo que sua alma não seja capturada pelo ponto de vista dos porcos, o que implicaria, em última instância, assumir a perspectiva dos mesmos, indo viver com eles.

⁹ As expressões “pele”, “roupa” ou “máscara” são frequentemente utilizadas para tratar da dimensão metamórfica e transformacional de diferentes seres nas cosmologias ameríndias. Segundo Viveiros de Castro, “[...] a forma manifesta de cada espécie é um envoltório (uma ‘roupa’) a esconder uma forma interna humana, normalmente visível apenas aos olhos da própria espécie ou de certos seres transespecíficos, como os xamãs” (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 304).

Pode-se constatar essa origem comum entre humanos e animais nas palavras do xamã yanomami Davi Kopenawa, no livro *A queda do céu*, escrito em parceria com o antropólogo francês Bruce Albert:

No primeiro tempo, quando os ancestrais *yarori* se transformaram, suas peles se tornaram animais de caça e suas imagens, espíritos *xapiri*. Por isso estes sempre consideraram os animais como antepassados, iguais a eles mesmos, e assim os nomeiam. Nós também, por mais que comamos carne de caça, bem sabemos que se trata de ancestrais humanos tornados animais. São habitantes da floresta, tanto quanto nós. Tomaram a aparência de animais de caça e vivem na floresta porque foi lá que se tornaram outros. Contudo, no primeiro tempo, eram tão humanos quanto nós. Eles não são diferentes. Hoje, atribuímos a nós mesmos o nome de humanos, mas somos idênticos a eles. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 117-118, grifos dos autores)

Já a mitologia moderna ocidental opera pela lógica inversa: a natureza é o fundo, representa o que está dado, e é a partir dela que se distinguem os seres mais complexos dos menos complexos, sendo o humano o mais complexo e, portanto, o menos animal, emancipado da animalidade e da natureza pelo seu intelecto e pela cultura (VIVEIROS DE CASTRO, 2017). Segundo Viveiros de Castro, “dizer então que os animais e espíritos são gente é dizer que são pessoas; é atribuir aos não-humanos as capacidades de intencionalidade consciente e de agência que facultam a ocupação da posição enunciativa de sujeito” (2017, p. 323).

No pensamento indígena, “a humanidade é a forma universal da agência” (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 326). Qualquer ser que se apresente como capaz de interferir no rumo das coisas pode ser considerado, em algum momento, humano, ao passo que, na cosmologia moderna ocidental, essa capacidade parece estar, prioritariamente, centrada na humanidade enquanto espécie. No pensamento indígena, como apontam diversos estudos etnográficos, seres, dos mais diversos tipos, podem possuir os mesmos atributos dispensados à humanidade (VIVEIROS DE CASTRO, 2017). Além disso, “[...] a possibilidade de que um ser até então insignificante revele-se como um agente prosopomórfico capaz de afetar os negócios humanos está sempre aberta [...]” (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 306). Em um contexto no qual diferentes seres, que podem incluir rios e montanhas, compartilham os mesmos

atributos dispensados à humanidade, até mesmo artefatos podem desempenhar um curioso protagonismo.

Como exemplo, pode-se mencionar o estudo realizado por Tânia Stolze¹⁰ com o povo Yudjá (também conhecidos como Juruna) (LIMA, 2005), no qual a autora apresenta a trama de relações que envolve a procriação humana. A autora mostra como, na tradição Yudjá, a criança, desde a concepção, ativa uma trama de relações que irá impactar tanto nas relações interpessoais quanto naquelas com animais e mesmo com objetos. O que a mãe ingere durante o período de formação do embrião, por exemplo, irá interferir na sociabilidade da criança, levando-a a desenvolver qualidades como serenidade, cortesia, hospitalidade; ou, ao contrário, caso as restrições não sejam obedecidas, a criança se tornará desconfiada, esquiva ou bravia (LIMA, 2005, p. 133, 137). O pai da criança, assim como toda a existência Yudjá, também é atravessado por essas relações. Como explica Lima:

Além de oscilatória, a alma do recém-nascido é frágil, débil. Intervém aqui, articulando-se a isso, primeiro uma teoria da família humana, depois uma teoria da ação humana. Assim como a pessoa morta (adultos especialmente) replica a ação dos membros de sua família, a alma do recém-nascido replica a ação de seu pai, sem ter, contudo, o vigor para suportar as consequências do dispêndio de energia. Segundo uma teoria da ação humana, a força que se despende ou se aplica aos objetos corresponde a uma força equivalente que as imagens anímicas destes aplicam mais tarde aos corpos humanos, seja ao da própria pessoa, seja aos de sua família. (LIMA, 2005, p. 139)

Existe uma trama de relações tão intensa entre pessoa e meio material que, quando nasce uma criança, o pai não pode utilizar o arco, uma vez que, por pai e criança estarem conectados, o esforço despendido pelo pai poderia acarretar o rompimento do umbigo da criança, recém-cicatrizado. Da mesma maneira, a mãe não deve manusear o tipiti para espremer a mandioca, porque esse artefato pode engolir a alma da criança, comprimindo-a com força igual à que a mãe despendeu ao utilizar o utensílio (LIMA, 2005, p. 139).

Outro exemplo, retirado do artigo de Lucia Hussak van Velthem, diz respeito aos Wayana, para os quais a flecha está ligada a uma entidade espiritual que remonta aos seres ancestrais. As flechas, em tempos primevos, caçavam sozinhas, mas, na

¹⁰ Estudo realizado na terra indígena Parque Indígena do Xingu, MT, e com famílias Yudjá em Brasília e no Rio de Janeiro. Reunida em 1984-1985, 1988-1989 e 1990 (LIMA, 2005, p. 16).

transposição para a cultura, transmudaram-se, dividindo sua agência com a dos artesãos que as confeccionam, para aproveitarem suas características para a caça. Por isso é importante empenhar-se na manufatura, para garantir sua agência, a fim de interagir com ela e utilizar suas atribuições para a caça (VELTHEM, 2003, p. 130). Segundo a autora, os objetos seriam também dotados de sexualidade:

A sexualidade não fica restrita aos humanos, ela pode ser atestada igualmente entre objetos. Não se trata unicamente do simbolismo que os associa aos órgãos sexuais, mas sim de concepções que consideram que os objetos, enquanto corpos, seriam dotados de sexo e sexualidade e assim refletiriam sobretudo relações de parentesco afim e não consanguíneo. (VELTHEM, 2003, p. 135)

Como mostra a autora, os objetos não apenas têm sexualidade, o que determina sua esfera de atuação (guerra, caça ou trabalhos domésticos), como possuem um ciclo de vida de nascimento, maturidade e morte.

Segundo Viveiros de Castro, em algumas cosmologias ameríndias objetos e animais podem possuir agência ou mesmo intencionalidade, interferindo na relação que diferentes povos estabelecem com seu meio ou com o território no qual estão imersos e também, ou conseqüentemente, na maneira como esses povos o percebem. A essa trama de relações o autor se refere, a partir de Árhem (1993), como “ecosófica” (VIVEIROS DE CASTRO, 2017). Assim, o que poderia ser visto por determinado humano apenas como uma poça de lama, para a anta (ou do ponto de vista da anta), é uma casa cerimonial. De acordo com o autor:

Os artefatos possuem essa ontologia interessante e ambígua: são objetos, mas apontam necessariamente para um sujeito, pois são como ações congeladas, encarnações materiais de uma intencionalidade não-material (GELL, 1998, p. 16-18, 67). E assim, o que uns chamam de “natureza” pode bem ser a “cultura” dos outros. (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 313)

Viveiros de Castro cita o antropólogo inglês Alfred Gell, que entende a agência como uma substância impulsionada pela intencionalidade humana para o interior dos artefatos. Dessa maneira, objetos e artefatos seriam capazes de agir através de uma “agência secundária”, adquirida ao participar do universo social humano, por um processo chamado “abdução da agência” (ARONI, 2010, p. 6).

Mesmo aquilo que poderia ser considerado um mero acúmulo de água sobre a terra, no qual simplesmente se evitaria pisar, sem dar maior importância, apenas para não sujar os pés, nos contextos ameríndios aponta para uma trama de relações que implica uma gama variada seres; em alguma medida, todos estão implicados nessa trama.

Como explica Viveiros de Castro (a partir de vários estudos etnográficos), na perspectiva indígena, os seres todos veem ou “representam” o mundo da mesma maneira, o que muda, no caso, é o mundo que eles veem. Assim, animais e humanos utilizam as mesmas categorias e valores, “[...] seus mundos, como o nosso, giram em torno da caça e da pesca, da cozinha e das bebidas fermentadas, das primas cruzadas e da guerra, dos ritos de iniciação, dos xamãs, chefes, espíritos etc”. Contudo, apesar de verem todos da mesma maneira, as coisas que diferentes seres veem “[...] são outras: o que para nós é sangue, para o jaguar é cauim; o que para as almas dos mortos é um cadáver podre, para nós é mandioca fermentando; o que vemos como um barreiro lamacento, para as antas é uma grande casa cerimonial...” (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 328). E se, nesse contexto, mesmo uma poça de lama tem relevância, uma conclusão apontada pelo próprio autor é a de que: “se uma legião de seres outros que os humanos são ‘humanos’ – então nós os humanos não somos assim tão especiais” (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 325).

Nesse sentido, desmontar a hierarquia que outorgou aos humanos plenos poderes para fazer o que bem entendermos com o que quer que não seja *nós* parece ser um bom ponto de partida para estabelecer um diálogo mais franco com a vizinhança. Não se trata de uma demonização do humano, do ocidente ou das ciências, mas de uma tentativa de ajuste perceptivo e narrativo, para que seja possível escutar e relacionar-se de outra maneira em um mundo habitado por todos.

Não se trata, como aponta Viveiros de Castro, de abandonar “nossa herança intelectual” (2017, p. 303), mas é preciso identificar os problemas e inventar maneiras de viabilizar práticas que anunciem outras consequências. Segundo o autor:

A florescente indústria da crítica ao caráter ocidentalizante de todo dualismo tem advogado o abandono de nossa herança intelectual dicotômica; o problema é bem real, mas as contrapropostas etnologicamente motivadas têm-se resumido, até agora, a desideratos pós-binários antes verbais que propriamente conceituais. Prefiro,

enquanto espero, perspectivizar nossos contrastes, contrastando-os com as distinções efetivamente operantes nas cosmologias ameríndias. (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 303)

As possibilidades de relação aqui apresentadas por vários autores, indígenas e não indígenas, experimentadas e vividas por outros povos, apontam para um processo de construção que reconhece os diferentes seres, cada um a sua maneira, como sujeitos de um mundo em movimento, emaranhados em tramas relacionais. Nessas cosmologias, o ponto de vista dominante não repousa exclusivamente em mãos humanas (enquanto espécie), mas se estabelece, e pode variar, no momento do encontro.

A partir das palavras de Viveiros de Castro, reafirmo que não se trata de negar as aventuras e realizações alcançadas pela cultura ocidental (para retomar Stengers), tampouco de revalidar discursos que não fazem mais do que girar em torno de si mesmos. Interessa, sim, mesmo que tropeçadamente, investigar maneiras de descarrilhar uma prática que vem nublando a percepção de outras existências; para isso, no entanto, é preciso exercitá-las, ensaiá-las, praticá-las.

2.4 Corpos em cena

A partir das questões apresentadas anteriormente, proponho que as possibilidades de relação reveladas por esses estudos podem ajudar a repensar, no âmbito das artes, o lugar dos corpos em cena, incluindo os objetos, não mais tomados como adereços, como elementos figurativos ou metafóricos, como ferramentas ou instrumentos, mas como copartícipes na teia de relações colocada em cena. E, principalmente, nos processos de criação e experimentação, como estando, corpos e objetos, engajados em processos de coconstrução no qual *eu só sou em relação*, e essa relação é sempre um fluxo instável que se estabelece no momento; minha condição não está garantida.

Em contextos como os descritos por Kopenawa (2015) e Krenak (2019), humanos, montanhas, rios, animais e espíritos estão entrelaçados em uma existência partilhada e transformacional na qual esses domínios não são fixos e *todos* compartilham a condição de *habitantes* da floresta. E se, no pensamento ameríndio, esse fluxo instável é o estado natural das coisas, para uma sociedade acostumada a ditar as

regras essa perspectiva apresenta um desafio estrutural – o de parar de imaginar as coisas, e mesmo as pessoas, como recurso, para percebê-las como parceiras e copartícipes de um mundo em movimento.

Não se trata, evidentemente, de postular que se deva agir ou ser como os Yudjá, mas de entender as implicações de um modelo e do outro, a fim de repensar as relações que se estabelecem com o mundo circundante.

Afinal, quando me valho de objetos para o desenvolvimento de uma cena, quem está coreografando quem? Ou qual perspectiva se impõe, a minha ou a do objeto? Eu estou manipulando o objeto para que ele obedeça ao meu projeto artístico ou, ao me relacionar com ele, algo é produzido que diz respeito a ambos? As pessoas acreditam atuar sobre as coisas, controlá-las, mas de modo geral consideram muito pouco o quanto as coisas atuam sobre elas.

Se a questão de atribuir agência a não humanos está longe de ser um consenso, as perspectivas apontadas por Ailton Krenak (2019), Davi Kopenawa (2015), Bruno Latour (1994, 2012), Tim Ingold (2015), Tânia Stolze Lima (2018, 2005, 1996), Eduardo Viveiros de Castro (2017), entre outros, apresentam uma oportunidade de questionar uma abordagem que insiste em ver o mundo material apenas como recurso, apontando para outras possibilidades de relação com o que pareceria *a priori* insignificante e com o que se considera humano e natural.

Viveiros de Castro destaca, entre os indígenas da Amazônia, a centralidade dos corpos, os quais são definidores de como um ser, seja ele pessoa, animal, espírito, objeto, vegetal ou mineral, se relaciona e opera no mundo. O que se está chamando de “*corpo*, portanto, não é sinônimo de fisiologia distintiva ou de anatomia característica; trata-se de um conjunto de maneiras ou modos de ser que constituem um *habitus*” (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 330). O que interessa de fato são as capacidades singulares de cada espécie de corpo e o que elas são capazes de mobilizar. Quando algumas práticas indígenas envolvem a utilização de uma roupa ritual (pintura, máscara ou uma variedade de adereços), não se trata em hipótese alguma de algum tipo de fantasia, mas de ativar habilidades ou poderes de um outro corpo, a habilidade e a capacidade de desempenhar certas tarefas. Para Viveiros, essas roupas “[...] se aparentam aos equipamentos de mergulho ou aos trajes espaciais [...] O que se pretende

ao vestir o escafandro é poder funcionar como um peixe [...]” (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 341).

Uma boa questão seria: o que poderia acontecer se nos relacionássemos, artistas e pesquisadores, nas pesquisas e trabalhos das artes da cena, com objetos, artefatos, tralhas e materiais na tentativa de *funcionar* com eles?

Anna Tsing, em seu artigo “Margens Indomáveis: cogumelos como espécies companheiras”, convida a repensar a concepção que toma o humano como espécie superior e autônoma e a perceber como a existência de diferentes seres está entrelaçada em uma trama de relações entre eles e o meio que habitam: “A interdependência entre espécies é um fato bem conhecido – exceto quando diz respeito aos humanos” (TSING, 2015, p. 184). Segundo Tsing, “o *excepcionalismo humano nos cega*” (TSING, 2015, p. 184, grifo da autora).

As narrativas que defendem a superioridade humana alimentam pressupostos sobre uma suposta autonomia da espécie, levantando questões relacionadas ao controle, ao impacto humano sobre o mundo e à natureza e deixando de lado questões relativas à interdependência das espécies (TSING, 2015).

Embora concentre seus esforços, sobretudo, em demonstrar a interdependência entre as espécies, alguns exemplos fornecidos pela autora permitem extrapolar essa interdependência para o meio e os materiais. Alguns fungos, afirma Tsing, são capazes de perfurar pedras, disponibilizando minerais que auxiliam no crescimento de outras plantas, em uma interdependência entre fungo, pedras, solo, plantas e animais que habitam esses territórios. Outro exemplo da autora diz respeito ao fungo da “podridão seca” (*Serpula lacrymans*) (TSING, 2015, p. 185), que acometeu a madeira dos navios e posteriormente as vigas dos porões e dormentes das estradas de ferro patrocinadas pelos britânicos (TSING, 2015, p. 184).

Se se inicia essa história a partir da madeira utilizada para fabricar os navios, pode-se revisitar o seguinte caminho: a madeira foi extraída e depois modelada (por trabalhadores habilidoso, que dedicaram boa parte de suas vidas a conhecê-la), até, por fim (em conjunto com muitos outros materiais e trabalhadores, associados às histórias de práticas que constituem e possibilitam o manuseio e a transformação dos mesmos), tomar a forma de um navio, quando, então, cruzou as águas, viajou ao redor do mundo, deparou com um fungo sul-asiático (antes encontrado apenas no Himalaia), o que

culminou em seu apodrecimento, ou seja, no apodrecimento da madeira dos navios da marinha inglesa, que, por sua vez, considerou o evento uma calamidade nacional.

Tratar uma coisa como parceira implica extrapolar os limites da própria coisa e observar também suas relações, sua maneira de habitar o mundo e se entrelaçar a outros seres, que podem ou não incluir humanos. Para isso é preciso ter atenção e abertura para os movimentos dos materiais, num mundo habitado por diferentes seres que participam e interferem diretamente em sua dinâmica, e não apenas tentar, a qualquer custo e de maneira inconsequente, forçar as coisas a se submeterem aos projetos humanos de dominação e colonização.

Entendo que reconhecer outros seres como copartícipes de um mundo em movimento seja um desafio que trará outras questões igualmente desafiadoras. E se as artes da cena, como mostrou Lepecki, não estão isentas de reproduzir as lógicas que transformam sujeitos e materiais em mercadoria (LEPECKI, 2012), o que proponho aqui é que experimentar (testar, inventar) outras possibilidades de relação com objetos, artefatos, materiais, etc., pode ajudar a construir outras maneiras de enxergar, reconhecer e aprofundar a escuta dos diferentes seres que habitam este planeta.

Afinal, as consequências dessa postura que insiste em ver o mundo apenas como recurso já são evidentes. Como afirma Ailton Krenak:

Quando despersonalizamos o rio, a montanha, quando tiramos deles os seus sentidos, considerando que isso é atributo exclusivo dos humanos, nós liberamos esses lugares para que se tornem resíduos da atividade industrial e extrativista. Do nosso divórcio das integrações e interações com a nossa mãe, a Terra, resulta que ela está nos deixando órfãos, não só aos que em diferente graduação são chamados de índios, indígenas ou povos indígenas, mas a todos. (KRENAK, 2019, p. 49-50)

Ao avaliar tais consequências, não se pode mais ignorar que a forma de lidar com as coisas, tratando-as como recurso e lidando com os demais seres como se estivessem a serviço dos projetos humanos, tem impactado o mundo de maneira drástica. É preciso reconhecer que essa lógica está impregnada na maneira como cada um de nós lida com as coisas em seu dia a dia e começar a suspeitar das implicações dessas questões também no universo das artes da cena.

3 Dos objetos em cena aos bastidores dos materiais

Objetos sempre estiveram presentes nos palcos, desempenhando diferentes funções, como adereço, extensão do corpo do ator ou como representativos de uma narrativa, como performers substitutos ou como geradores de efeito cênico (LEPECKI, 2012).

A presença de objetos e materiais nos palcos, em trabalhos cênicos ou performáticos, está inevitavelmente em relação com uma tradição histórica e cultural e pode se aproximar ou se afastar, em maior ou menor grau, das funções, dos usos e da história daqueles objetos em determinada cultura. O universo de práticas e o imaginário que cercam esses objetos e materiais organizam toda uma hierarquia de percepções, que, quando colocadas em cena, podem ser atualizadas ou deslocadas.

Como foi visto no capítulo anterior, ao investigar o lugar ocupado pelos objetos é preciso levar em conta a prevalência de uma narrativa que pressupõe que a matéria está a serviço dos projetos humanos, oferecendo-se, nas palavras de Ingold, como “[...] uma lousa em branco, uma *tabula rasa*, para a inscrição de formas ideacionais” (2015, p. 51, grifo do autor). Ou seja, prevalece o hábito de ver os materiais como se eles estivessem apenas esperando que lhes seja atribuído algum sentido, nome e função. Em outras palavras, para retomar os termos de Ingold, existe uma tendência a reduzir *materiais* a *objetos* (INGOLD, 2015, p. 182 e ss.).

Neste capítulo, procuro discutir, a partir do comentário de alguns estudos e artigos que se voltam para a presença de objetos em produções artísticas específicas, como a chamada *materialidade cênica* vem sendo abordada por pesquisadores que investigam as transformações na maneira como artistas lidam com objetos e materiais em seus processos de criação e apresentação.

Os estudos aqui comentados, cada um à sua maneira, buscam, a partir da análise de trabalhos artísticos específicos, problematizar e traçar apontamentos sobre o estatuto do objeto e sobre como esses trabalhos promovem, desencadeiam ou possibilitam transformações nas relações entre corpo e objeto nas artes da cena.

Esses textos frequentemente questionam e problematizam categorias e domínios estabelecidos, como os de *cenário*, *objeto de cena* e *adereço*. Contudo, uma parte significativa dos esforços das autoras e dos autores tem sido despendida na fabricação

de novas categorias, por sua vez divisíveis em infindáveis subcategorias, cada qual com suas especificidades. Entendo, no entanto, que pouca atenção tem sido dada aos entrelaçamentos produzidos no contexto dessas práticas entre criadores e os materiais com os quais trabalham. Mais do que procurar demarcar o território dos objetos que proliferam no universo das artes da cena, interessa-me aqui intensificar a atenção voltada para os materiais e para o modo como, nesses entrelaçamentos, as pessoas dão forma e se formam continuamente *com* o mundo. Pois tão fortes quanto os movimentos humanos que mantêm as coisas operantes são os movimentos que operam seus “derramamentos”.

A indisciplina das coisas extrapola as categorias não apenas quando figurinos “escorrem” em direção ao cenário, objetos de cena se convertem em dançarinos ou quando a iluminação se edifica em cenário, mas também por meio dos processos de corrosão, desgaste, das falhas mecânicas e de toda sorte de imprevistos que o trabalho com materiais necessariamente implica.

Neste capítulo procuro discutir como a noção de objeto vem obstruindo, nas artes da cena, a percepção da vida dos materiais, privilegiando modelos e categorias de classificação dos objetos, em detrimento dos fluxos e movimentos dos quais diferentes materiais fazem parte. Para isso, apresento como alguns artistas, autores e pesquisadores vêm tratando a relação entre pessoa e objeto, discutindo tais abordagens a partir, principalmente, de Patrice Pavis, Tim Ingold e André Lepecki, no intuito de ampliar a perspectiva em relação aos materiais que compõem objetos, cenários e outros elementos cênicos. Ao longo do texto, serão discutidas as noções de *objeto*, *conhecimento classificatório*, *percepção* e as relações entre *ambiente* e *habitante*, a fim de problematizar questões recorrentes nas formulações de artistas e autores que abordaram o tema, como a questão da intencionalidade, do objeto como adereço ou como parceiro de cena, como criador de ambiências ou como desencadeador de ações.

3.1 Patrice Pavis: o objeto cênico em *A análise dos espetáculos*

A análise dos espetáculos, de Patrice Pavis, é um livro que permite discutir vários aspectos relativos tanto aos elementos que compõem um espetáculo quanto à sua recepção. Nele, Pavis expõe detalhadamente diversos componentes da cena, que vão desde o ator e o universo técnico e conceitual que o cerca, passando por figurino,

maquiagem, objeto, iluminação, olfato, tato e paladar, discutindo e problematizando cada um desses elementos. O mesmo acontece com os instrumentos de análise propostos pelo autor, que abarcam a descrição verbal, a tomada de notas, questionários e documentos anexos, fotografias e material de divulgação.

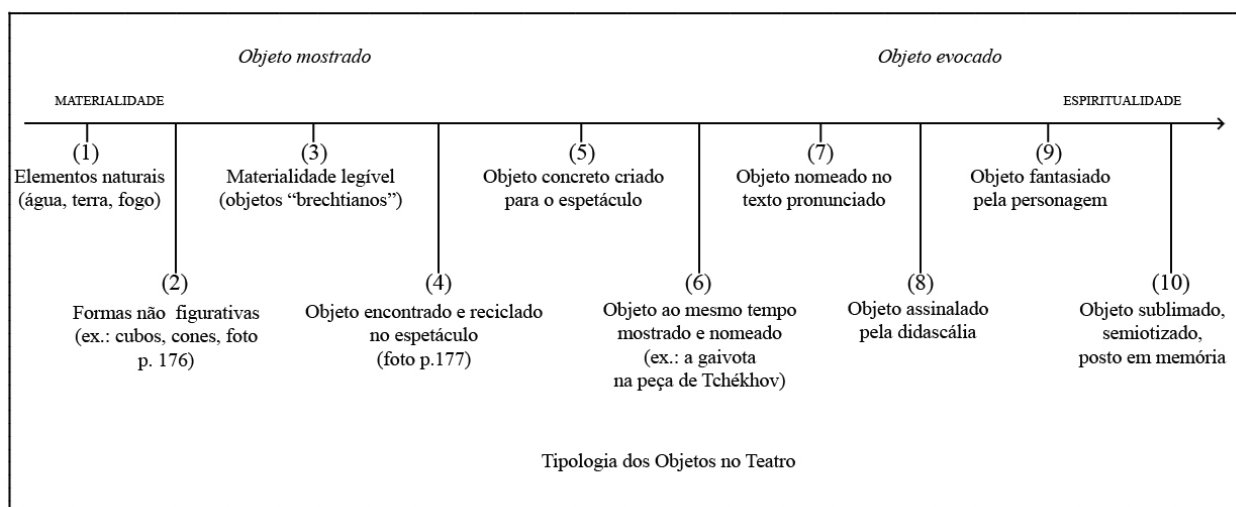
Para abordar esse tema extremamente vasto e complexo, levando em consideração a multiplicidade dos tipos de espetáculo, o autor apresenta um amplo panorama, abrindo com a contextualização dos métodos e ferramentas tradicionais de análise, levantando questões e obstáculos relativos a esses métodos e apontando para abordagens e teorias que poderiam auxiliar no aprimoramento das análises.

Ao tratar tanto da análise de diferentes espetáculos quanto de seus contextos, esmiuçando estratégias, mecanismos e procedimentos, Pavis, por meio de vários exemplos, ilustra as diversas maneiras como os elementos cênicos foram trabalhados, combinados e ressignificados, apresentando um verdadeiro caleidoscópio de produções artísticas em diferentes momentos históricos.

Aqui, será apresentado o modo como o autor aborda a presença de objetos e sua função nos espetáculos.

Para tratar desse tema, Pavis propõe uma tabela com uma tipologia dos objetos no teatro. A tabela apresenta um vetor que parte da materialidade do objeto (visual, olfativa e sonora) em direção à espiritualidade (objetos evocados, mas que não estão presentes fisicamente no momento da encenação) (PAVIS, 2008, p. 175).

TABELA 1 – Tipologia dos objetos no teatro



Fonte: PAVIS, 2008, p. 175.

O vetor inicia no que o autor denomina de “elementos naturais”, ou seja, o objeto como “um elemento não trabalhado pelo homem” (PAVIS, 2008, p. 174), como, por exemplo, a areia, a água, a terra e o fogo.

Na sequência, Pavis apresenta o que ele chama de “formas não figurativas”, as quais podem incluir cubos, cones, praticáveis: “formas abstratas que não podemos encontrar tais e quais na realidade” (PAVIS, 2008, p. 176).

A categoria seguinte se encaixa no que o autor chama de “materialidade legível”, entendida como “aquela dos objetos dos quais percebemos a materialidade individual tanto quanto a pertinência social a um grupo” (PAVIS, 2008, p. 176).

Em seguida, está o “objeto encontrado e reciclado no espetáculo”, que, segundo o autor, “é tomado de empréstimo à realidade e utilizado de maneira estética em um novo ambiente” (PAVIS, 2008, p. 176).

Ocupando a quinta posição estariam os objetos “concretos, criados para o espetáculo”, cuja característica reside em tomar traços emprestados aos objetos reais, mas serem adaptados às necessidades da cena, por exemplo, ao alterarem-se suas proporções (PAVIS, 2008, p. 176).

Aproximando da espiritualidade ou do objeto evocado, encontra-se o “objeto que é ao mesmo tempo mostrado e nomeado”. Sobre ele, Pavis diz que “podemos percebê-lo concretamente e concebê-lo abstratamente” (PAVIS, 2008, p. 176). Essa situação pode ocorrer quando, por exemplo, o objeto é mencionado no texto, mas em determinado momento pode também aparecer em cena.

Seguindo o vetor, tem-se o “objeto nomeado no texto pronunciado”, seguido do “objeto assinalado pela didascália”, do “objeto fantasiado pela personagem” e, por último, do “objeto sublimado, semiotizado, posto em memória” (PAVIS, 2008, p. 175). Segundo o autor, nesses últimos casos, ao ser evocado pela palavra, “o objeto tem um estatuto completamente diferente; há, no entanto, aqui também, diversos graus de abstração, como se estivesse gradualmente se distanciando de um uso concreto, até que seja apenas um elemento da língua posto na memória” (PAVIS, 2008, p. 177).

No trecho do livro dedicado ao figurino, pode-se reconhecer o mesmo tratamento. Segundo Pavis, “[...] o figurino é ao mesmo tempo significante (pura materialidade) e significado (elemento integrado a um sistema de sentido)” (PAVIS,

2008, p. 164). Para ele, as grandes funções do figurino estão atreladas a uma caracterização que possibilite identificar o meio social, a época, o estilo e as preferências individuais. O figurino é capaz de localizar dramaturgicamente as circunstâncias da ação, identificar ou disfarçar a personagem e localizar o *gestus*¹¹ global do espetáculo, a relação da representação e do figurino com o universo social (PAVIS, 2008, p. 164).

Ao discutir os elementos materiais da representação, o autor tece alguns comentários a respeito de uma hierarquia ou cronologia receptiva, ordenando e qualificando *como* o espectador percebe, *o que* ele seria capaz de perceber e até mesmo *em que ordem*, explicitando o que, em maior ou menor grau, vem orientando a percepção, mas também as escolhas e a maneira como o espectador se relaciona com o que se considera o universo material.

Pavis destaca, a partir de Maria Shevtsova, a existência de “[...] um hábito que leva os espectadores ocidentais interrogados a mencionar primeiro a atuação, depois, nessa ordem decrescente, ‘o cenário, o figurino, a iluminação, a rapidez da execução, a configuração espacial, a coreografia, a música e a atmosfera’” (PAVIS, 2008, p. 162). Ao longo do livro, o autor insiste na função central do ator na encenação, em seu “efeito de imantação” sobre toda a representação e, apesar de diversas vezes destacar “[...] a importância de uma análise global da representação, [...]”, insiste ainda que, na recepção do espetáculo, prioriza-se a “pessoa viva do ator”, e que fora isso “[...] não há hierarquia absoluta de ordem imposta segundo a qual o espectador releve os diferentes sistemas significantes” (PAVIS, 2008, p. 159-161).

Apesar de mencionar que a cronologia perceptiva do espectador não pode ser “objeto de regras absolutas”, Pavis reafirma a soberania humana ao dizer que “no máximo observaremos que o espectador se impressiona primeiro pelo que é visível e humano, pela atuação, depois pelos materiais mais ‘invasores’ como o cenário ou os figurinos, por fim por aquilo que autoriza a própria percepção: a iluminação” (PAVIS, 2008, p. 162).

Por mais que o próprio autor, nas páginas finais do livro, ressalte que o processo perceptivo mobiliza simultaneamente muito mais do que um ou dois órgãos de sentido, pode-se notar em sua abordagem um predomínio da visão. Segundo Pavis: “A

¹¹ Termo cunhado por Bertold Brecht que relaciona a totalidade da representação com o universo social. Cf. PAVIS, 2008, p. 164.

semiologia do espetáculo se fundou (em reação à literatura e à concepção literária do teatro) na visualidade, definindo suas unidades como signos do visível tornados legíveis por meio de uma linguagem da cena” (PAVIS, 2008, p. 301). A partir de Jaques-Dalcroze, Pavis reconhece que a visão e a audição não são os únicos sistemas perceptivos envolvidos na recepção do espetáculo, mas que esses, além de não atuarem sozinhos, dependem, em alguma medida, de todo o aparelho muscular (PAVIS, 2008, p. 301). Nota-se, assim, o esforço do autor para restaurar a visão ao corpo do espectador, bem como ressaltar sua interdependência em relação aos outros órgãos de sentido; no entanto, prevalece, ainda, na narrativa formulada pelo autor, uma supervalorização da visão.

Patrice Pavis, em diversas passagens do livro, adverte os leitores sobre os riscos de tomar as categorias, os modelos e também a cronologia perceptiva de maneira absoluta e alerta para os desafios da crítica em relação a produções de outras culturas e para a crescente influência, na contemporaneidade, de uma cultura sobre a outra, além de abordar os desafios propostos pelas vanguardas teatrais, que romperam com a hierarquia entre os elementos da cena e com a tentativa de se produzir um sentido único a ser decifrado pelo espectador.

Contudo, no caso das vanguardas teatrais, da maneira como são apresentadas por Pavis (2008), a ruptura de tais hierarquias centra-se principalmente em questões como representação e presença, teatro e espaços alternativos, diluição da barreira entre ator e espectador, bem como na suspensão da necessidade de transmitir uma mensagem predeterminada, em favor da abertura para a produção de múltiplos sentidos. Trata-se, assim, de questões que não parecem, pelo menos a princípio, abalar as dicotomias entre estrutura e agente, ou mente e materialidade: apesar das inúmeras rupturas operadas na cena, mantém-se o foco na intencionalidade humana, e os materiais que compõem a complexa trama de relações em cena permanecem como matéria-prima a serviço dos projetos de sentido de autores, atores ou dramaturgos.

Ao dizer, no entanto, que “a cronologia de nossas impressões de espectador é por certo fundamental, mas não pode ser o objeto de regras absolutas [...]” (PAVIS, 2008, p. 162), o autor considera a possibilidade de colocar em perspectiva categorias e hierarquias perceptivas estabelecidas, possibilitando repensar o que vem sendo negligenciado e invisibilizado.

3.2 Tim Ingold: da fixidez do objeto ao fluxo dos materiais

Em seu livro *Estar vivo*, Tim Ingold discute a questão do conhecimento classificatório, que agrupa e divide as coisas de acordo com atributos supostamente fixos. Ingold se refere ao conhecimento classificatório como “conhecimento verticalmente integrado” (INGOLD, 2015, p. 246). Após coletar uma amostragem significativa de dados sobre a superfície do mundo, essas informações são organizadas verticalmente. Para o autor, o conhecimento ocidental se apresenta a partir de dois eixos, vertical e horizontal, respectivamente *classificatório* e em *rede*, conectando um ponto ao outro.

A classificação organiza a diversidade, agrupando-a em tipos (*espécies* ou *classes*), e a rede organiza em forma de índice a posição, local ou situação de algo ou alguém por meio de nomes (INGOLD, 2015, p. 246). Segundo o autor: “A divisão entre eixos verticais e horizontais de integração pertence ela mesma a um imaginário colonial que vê o mundo espalhar-se a sua frente como uma superfície a ser ocupada e cujos conteúdos devem ser recolhidos, inventariados e classificados” (INGOLD, 2015, p. 248). Esse projeto de classificação, que agrupa e divide as coisas de acordo com atributos supostamente fixos, parte do pressuposto de que é preciso saber de antemão com o que se está lidando, para só então se lançar ao mundo (INGOLD, 2015, p. 247).

Segundo o autor, o conhecimento conceitual, elaborado a partir dessa premissa, equivale ao conhecimento classificatório. Para funcionar no mundo, é preciso primeiro saber com o que se está lidando, e para sabê-lo, as pessoas precisam ser capazes de assimilar os objetos com os quais deparam “[...] à ideia de uma classe de objetos que compartilham as mesmas características. Essa ideia é um conceito. Portanto o conhecimento conceitual é conhecimento classificatório” (INGOLD, 2015, p. 232).

Nessa perspectiva, o encontro com o que quer que seja se constitui enquanto um treinamento comparativo baseado no que já foi assimilado a partir de um conhecimento previamente transmitido (INGOLD, 2015, p. 229). Um encontro torna-se, em primeira instância, uma tentativa de buscar correspondência com algo já estabelecido, ou seja, torna-se a busca pela comprovação de algo que já se esperava, mais do que por uma ampliação da capacidade de perceber as possibilidades que se inauguram no momento mesmo do *encontro*.

Além de frequentemente operarem a partir de um conhecimento classificatório previamente organizado em forma de modelos a serem identificados, a maneira como as pessoas tendem a fazê-lo, a partir dessa premissa, parece ter produzido, também, uma hierarquia e uma cronologia da percepção do que é considerado mais importante, calcadas na divisão natureza/cultura, ranqueando os seres, dos mais “complexos” aos mais “simples”.

Em suas observações sobre a percepção, Ingold aponta um conjunto de mudanças que acompanharam o início da modernidade e que:

[...] conspiraram todas para conferir peso prático e experimental a uma separação imaginada entre as atividades de uma mente em repouso e um corpo em trânsito, entre cognição e locomoção e entre o espaço da vida social e cultural e a base sobre a qual essa vida é materialmente ordenada. (INGOLD, 2015, p. 76)

Entre essas mudanças o autor destaca aquelas produzidas nas modalidades de viagem e transporte, na educação da postura e do gesto, na avaliação dos sentidos e na arquitetura do ambiente construído, que modificaram a maneira como, na cultura ocidental, percebe-se e descreve-se o meio no qual se está imerso, privilegiando determinados órgãos de sentido em detrimento de outros.

A partir de diversos autores, Ingold aponta, dentro desse conjunto de mudanças, a *bota*, a *cadeira* e a *pavimentação* como exemplos que corroboraram essa imaginada separação entre elaboração mental e experiência corporal, abrindo caminho para o que o autor, a partir de Edward Tenner, designa como “sociedade sentada” (INGOLD, 2015, p. 78).

Ainda segundo Ingold, a bota, cerceando os pés de sua plena mobilidade e sensibilidade tátil, em conjunto com a cadeira, fornecem as bases para a valorização de uma percepção sedentária do mundo, mediada pelos sentidos supostamente superiores da visão e da audição. Desse modo, a experiência corporificada do movimento dá cada vez mais lugar a uma contemplação mais independente e especulativa. Enquanto a bota

[...] priva os usuários da possibilidade de pensarem com os pés, a cadeira permite que sedentários pensem sem absolutamente envolverem os pés. Entre elas, a bota e a cadeira estabelecem um fundamento tecnológico para a separação do pensamento da ação e da mente do corpo. (INGOLD, 2015, p. 78)

Esse processo de insulamento “artificial” do qual fala Ingold é, por sua vez, agravado em função da pavimentação, que, além de previamente orientar os trajetos e percursos pela cidade, invisibiliza os rastros dos pedestres sem que permaneça qualquer vestígio visível de seus movimentos (INGOLD, 2015, p. 45, 82, 86). Segundo o autor:

Parece que as pessoas, em suas vidas diárias, apenas roçam a superfície de um mundo que foi previamente mapeado e construído para elas ocuparem, em vez de contribuírem através de seus movimentos para a sua contínua transformação. (INGOLD, 2015, p. 86)

A partir dessas considerações, pode-se sugerir que, em alguma medida, a “sociedade sentada”, buscando eliminar ou reduzir qualquer interferência que pudesse atrapalhar seu ideal de objetividade, calcado em uma projeção mental do mundo, elegeu como estratégia eliminar, tanto quanto possível, qualquer interferência que pudesse perturbar o trabalho da mente em decifrar as imagens capturadas pelos olhos: calçando os pés e alisando o chão, a interferência do ambiente é reduzida a um mínimo. Quanto mais obediente, previsível e submisso for o meio, mais as pessoas o terão “entendido”.

Nesse contexto, “soluções” são inventadas, de modo a configurar paisagens e pensamentos que assegurem determinadas teorias e representações sobre o mundo. Para isso, as coisas devem ser reduzidas a suas representações, e seus fluxos devem ser disfarçados ou barrados, reduzindo sua afecção. O que se busca interromper, para que as coisas se comportem (segundo determinadas expectativas), é exatamente seu movimento, aquilo que tem o potencial de atualizar os encontros, de produzir espanto, de renovar as relações. Busca-se bloquear justamente o que permite ser e conhecer em um processo dinâmico e dialógico, revestindo com toda sorte de camadas tanto os corpos quanto as coisas. Dessa maneira, a “sociedade sentada” tende a operar, também cognitivamente, em um terreno pavimentado rumo a um destino aparentemente predefinido.

Ao problematizar os conceitos de paisagem visual e sonora, Ingold argumenta que, a partir da premissa de que seria possível construir uma imagem mais objetiva quanto mais fossem minimizadas as interferências dos outros sentidos, privilegiando e destacando a visão dos demais órgãos perceptivos, estabelece-se “uma rígida divisão entre dois mundos, o da mente e o da matéria” (INGOLD, 2015, p. 208).

Tal posicionamento frente às coisas influenciou, de acordo com Ingold, diversos estudos sobre a história da visão a considerarem os olhos não como órgãos de contemplação, mas como instrumentos de reprodução alojados na imagem e não no corpo do observador: “É como se os olhos vissem por nós, relegando-nos a (re)visão das imagens que transmitem à nossa consciência” (INGOLD, 2015, p. 207). Assim, segundo o autor, estudiosos da cultura visual e da cultura auditiva, ao incorporarem a analogia da gravação e reprodução ao funcionamento dos órgãos do sentido, acabam por limitar o entendimento de sua atuação ao reconhecimento de paisagens já mapeadas, em vez de os entenderem como órgãos de percepção acoplados ao observador (INGOLD, 2015, p. 206-207).

Retomando a questão da análise dos espetáculos e da recepção/percepção por parte do observador, exposta por Pavis, nota-se um predomínio da visão, endereçada, por sua vez, mesmo com algumas ressalvas, a um modelo hierárquico e classificatório. A partir de Ingold, compreende-se que, quando a percepção se encontra centrada em modelos e categorias (entendendo os órgãos de sentido como instrumentos de gravação e reprodução), privilegia-se um mundo para o qual se olha, um mundo de ideias e imagens, e não o mundo que se habita. Seria necessário, ao contrário, buscar uma reaproximação do mundo a partir da experiência como habitantes.

Segundo Ingold, é a “lógica da inversão” que leva as pessoas a privilegiarem instruções de modelos culturais ou esquemas cognitivos em detrimento do seu envolvimento com o mundo: “Por meio de inversão, seres originalmente abertos para o mundo são fechados em si mesmos, selados por uma fronteira externa ou casca que protege a sua constituição interna do tráfego de interações com o meio envolvente” (INGOLD, 2015, p. 117). Por meio dela, “[...] o campo de envolvimento no mundo, de uma coisa ou pessoa, é convertido em um esquema interior cuja aparência e comportamento manifestos são apenas expressões exteriores” (INGOLD, 2015, p. 117).

Essa mesma lógica, profundamente enraizada no pensamento ocidental (INGOLD, 2015, p. 301), afasta as pessoas de sua percepção enquanto habitantes, privilegiando a imagem de um mundo medido e registrado, em detrimento de um mundo experimentado (INGOLD, 2015, p. 153-154, 301). Dá-se mais importância aos modelos mentais criados sobre o mundo, deixando em segundo plano a percepção de que:

Habitamos o nosso meio ambiente: somos parte dele; e através desta prática de habitação ele também se torna parte de nós. Olhamos com olhos treinados pela nossa experiência de ver o que está acontecendo ao nosso redor, ouvimos com os ouvidos afinados pelos sons que são importantes para nós, e tocamos com corpos que se acostumaram, pela vida que levamos, a certos tipos de movimento. (INGOLD, 2015, p. 153)

Para o autor, quando se pensa o meio ambiente de dentro das casas, salas de aula e auditórios¹², em vez de imersos nele, privilegia-se um mundo para o qual se olha, e não o mundo no qual se vive (INGOLD, 2015, p. 153).

Para Ingold, tradicionalmente, “[...] tanto na antropologia quanto mais amplamente em áreas como a geografia cultural, a história da arte e os estudos de cultura material, os estudiosos têm-se centrado na fixidez da conformação superficial, em vez de nos fluxos do meio. Eles têm, em outras palavras, imaginado um mundo de pessoas e objetos que já tenham precipitado, ou solidificado, destes fluxos” (INGOLD, 2015, p. 209).

A discussão sobre a materialidade dos objetos oculta os movimentos de crescimento e transformação dos quais os materiais de que são feitos participam incessantemente (INGOLD, 2015, p. 59). Ingold sugere que, em vez de se centrarem na materialidade dos objetos, as pessoas deveriam voltar sua atenção para a propriedade dos materiais.

A propriedade dos materiais discutida por Ingold, no entanto, não se limita, como se poderia pensar inicialmente, a sua dimensão objetiva, a suas qualidades físicas ou químicas (dureza, maleabilidade, resistência). Questionando a objetividade por trás das noções de propriedade e qualidade dos materiais¹³, o autor argumenta que se trata mais de uma ocorrência do que de um dado, evocando as noções de substância, meio e superfície para defender que as propriedades dos materiais não são atributos fixos, essenciais, mas são processuais e relacionais. Elas não são nem determinadas objetivamente nem apenas subjetivamente imaginadas, “mas praticamente experimentadas”: “Nesse sentido, toda propriedade é uma estória condensada.

¹² De modo semelhante à noção de objeto como recipiente (que enclausura materiais), a partir da lógica da inversão os lugares são construídos como recipientes para as pessoas. Assim, a residência moderna é vista como um recipiente, aprimorada para manter o mundo do lado de fora. Por fim, as pessoas, ou melhor, suas mentes são vistas como recipientes destinados a receber os elementos de uma tradição (INGOLD, 2015, p. 189, 229).

¹³ Para mais, consultar INGOLD, 2015, p. 63-67, 69, 121.

Descrever as propriedades dos materiais é contar as histórias do que acontece com eles enquanto fluem, se misturam e se modificam” (INGOLD, 2015, p. 65). A propriedade ou a qualidade dos materiais não estão na sua natureza, na sua materialidade. Também não estão apenas na mente de quem os manuseia ou observa, mas emergem do envolvimento do material com todo o seu ambiente, incluindo eventualmente um observador. Sua existência emerge no entrelaçamento com o ambiente “[...] e da multiplicidade de maneiras pelas quais está envolvida nas correntes do mundo da vida. As propriedades dos materiais, em suma, não são atributos, mas histórias” (INGOLD, 2015, p. 69). Nesse sentido, materiais não tanto *existem*, como objetos do mundo material, mas *ocorrem*. Eles são os seus movimentos (INGOLD, 2015, p. 65).

Como exemplo, Pavis, ao organizar os objetos em categorias e tipos, aproxima-se dos aspectos funcionais, tecnológicos e adaptativos, ou do significado social e cultural do objeto. Mesmo elementos como areia, água, terra e fogo são tratados pelo autor como objetos classificados pelos seus níveis de objetividade, ocultando seus processos de transformação e relação. Muito se diz da simbologia e das funções desempenhadas pelos objetos, mas quase nada da vida dos materiais e de como se entrelaçam e participam de maneira decisiva dos processos de criação.

Como sugere Ingold, é preciso pensar nos materiais imersos em fluxos de transformação, e não aprisionados em categorias e objetos. E uma vez que as pessoas se encontram igualmente imersas em tais fluxos, trata-se de evidenciar os processos, desdobramentos e descobertas que resultam desses entrelaçamentos.

Ingold lista vários exemplos que desvelam a associação improvável de uma multiplicidade de materiais implicados na produção das coisas. Entre esses exemplos pode-se citar, a título de ilustração, a fabricação da tinta de uso mais difundido no século XII, descrita a partir do livro *Scribes and Illuminators, Medieval Craftsmen*, de Christopher de Hamel (1992). O bugalho, tumor que cresce nas folhas e galhos do carvalho, é formado em torno da larva da vespa que colocou seu ovo no broto da árvore. Segundo Hamel:

Os bugalhos são coletados, triturados e fervidos ou infundidos em água da chuva (ou vinagre de vinho branco). O outro ingrediente principal é o sulfato ferroso, fabricado pela evaporação da água da terra ferrosa, ou vertendo ácido sulfúrico sobre pregos velhos, filtrando o líquido e o misturando com álcool. O sulfato ferroso é

adicionado à poção de bugalho e bem mexido com uma vara de figueira. Isso tem o efeito de tornar a solução de marrom claro para preto. Finalmente, goma arábica – feita a partir da seiva seca da acácia – é adicionada a fim de engrossar a mistura. O escriba tem agora sua tinta, mas é claro que para escrever ele ainda precisa de uma caneta, feita a partir de uma pena de ganso ou corvo, e de pergaminho preparado por um longo processamento a partir de peles de cabra ou bezerras (HAMEL, 1992, p. 32-33 *apud* INGOLD, 2015, p. 59).

A partir de exemplos como esse, Ingold advoga mais uma vez contra a noção de objeto. Para o autor, materiais não se apresentam como *materialidade*, como símbolos de uma essência comum que confere a cada ente ou ser terreno sua inerente *objetidade*. Ao contrário, materiais estão envolvidos nos próprios processos de geração e regeneração contínua do mundo (INGOLD, 2015, p. 59)

Para Ingold, a noção de objeto está intimamente atrelada à ideia de que as coisas precisam antes ser classificadas, suas funções, propriedades e atributos mapeados, para que se possa conhecer e transmitir esse conhecimento. Dessa maneira, a noção de objeto, para o autor, implica circunscrever as coisas em recipientes fechados, interrompendo seus fluxos de interação e transformação. Ao que tudo indica, no entanto, mesmo imaginando, revestindo, nomeando, atribuindo funções e significados, as coisas não se conformam com os limites impostos a elas, escapando muitas vezes por caminhos imprevistos, que às vezes sequer são percebidos.

Também nas artes da cena, entendo que a noção de objeto frequentemente obstrui a percepção dos materiais. Muitas abordagens, mesmo algumas que colocam objetos no centro da cena, subvertendo suas funções, tendem a priorizar aspectos funcionais e representações sobre os objetos, mas pouco discutem, observam ou acompanham o movimento dos materiais que possibilitam a existência dos mesmos.

3.3 André Lepecki: sobre coisas e performance

No artigo intitulado “9 variações sobre coisas e performance”, André Lepecki, após constatar “uma proliferação de uso de coisas, objetos, tralha em vários trabalhos de dança experimental e *performance art* recentes” (LEPECKI, 2012, p. 93), propõe algumas reflexões a partir do conceito de *dispositif* de Giorgio Agamben.

Para Agamben, o mundo contemporâneo poderia ser dividido em duas grandes categorias: “organismos vivos”, de um lado, e “dispositivos”, do outro. Dispositivo,

para o autor, seria “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar ou assegurar os gestos, opiniões ou discursos dos seres viventes” (AGAMBEN, 2005, p. 13), desde objetos mais simples até os mais complexos¹⁴.

Esse conceito de dispositivo como instrumento de controle se torna útil, segundo Lepecki, para investigar o recente surgimento e predomínio de objetos em alguns trabalhos de dança experimentais, porque desvela a performatividade das coisas e sua intimidade com o controle dos nossos gestos, produzindo uma coreografia subterrânea que direciona gestos e corpos (LEPECKI, 2012, p. 95).

A partir de Agamben, Lepecki apresenta uma perspectiva na qual os objetos, após serem fabricados pelos humanos, passam a exercer uma espécie de controle sobre suas vidas. Trabalhar com um objeto, a partir dessa premissa, significa se engajar em um embate com dispositivos de controle, aos quais as pessoas estariam intimamente entrelaçadas. O que se leva para a cena são esses dispositivos e uma longa história partilhada entre eles e as pessoas.

Lepecki, a partir de Agamben, alerta para a capacidade dos objetos, dos mais simples aos mais complexos, de determinar, orientar e modelar os gestos, opiniões ou discursos dos seres viventes, invertendo, dessa forma, a polaridade que coloca em mãos humanas a capacidade de dominar a dimensão material da vida e deslocando-a para o polo dos objetos ou, mais precisamente, do que Agamben chama de “objetos-*dispositifs*”. Segundo Lepecki:

[...] ao produzirmos objetos, produzimos dispositivos que subjagam e diminuem a nossa própria capacidade de produzir subjetividades não subjagadas. Na medida em que produzimos objetos acabamos sendo produzidos por eles. Na luta entre o vivo e o inorgânico, não é apenas como se objetos estivessem assumindo o comando – é a própria subjetividade que se torna algo de “objetal”. (LEPECKI, 2012, p. 94)

Ampliando a lista de Agamben, Lepecki propõe que a coreografia poderia ser entendida como “um dispositivo de captura de gestos, de mobilidade, de disposições e

14 Ampliando a noção foucaultiana de *dispositif*, Agamben afirma que: “Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas, etc, cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares [...]” (AGAMBEN, 2005, p. 13).

de tipos de corpos, de intenções e de inclinações corporais com o intuito de colocá-los a serviço de espetaculares exposições de corpos em presença” (LEPECKI, 2012, p. 94).

É possível dizer, a partir de Lepecki, que a arte tem seus próprios dispositivos de captura, que muitas vezes acabam por reproduzir operações características dos sistemas dos quais fazem parte. Sistemas como capitalismo e colonialismo aliam-se na violência que exercem sobre humanos e materiais, o orgânico e o inorgânico, transformando-os todos em instrumentos, equipamentos, bens para consumo (LEPECKI, 2012).

Lepecki aponta que, diferentemente da capacidade ou habilidade humanas para promover mudanças na matéria, transformando-a em objetos (por exemplo, a capacidade de transformar um bloco de madeira em mesa), o capitalismo opera nos objetos uma transformação suplementar e “incorpórea” chamada por Marx de *mercadoria*. Segundo o autor, nesse modo peculiar de transformação, Guy Debord notou como as coisas (e suas qualidades, perceptíveis e imperceptíveis aos sentidos) exercem um domínio sobre a sociedade por ele chamado de “princípio do fetichismo da mercadoria” (Debord, 1994, p. 26 *apud* LEPECKI, 2012, p. 95). De acordo com Lepecki:

O destino político da mercadoria (muito próximo, como vemos, da noção de dispositivo de Agamben) é, então, completar o seu domínio total sobre a vida social, sobre a vida das coisas, mas também sobre a vida somática, uma vez que a sua dominância se inscreve profundamente nos corpos. De fato, a mercadoria domina não só o mundo das coisas, mas também a esfera do perceptível, do imperceptível, do sensível e do infra-sensível, o domínio do desejo, até mesmo o domínio dos sonhos. A mercadoria governa, e por isso mesmo ela rege mesmo as próprias possibilidades de se imaginar o que seria governamentalidade. Além disso, a mercadoria regula não apenas sujeitos, mas também a própria vida dos objetos, a vida da matéria – a vida da vida e da vida das coisas. Sob seu domínio, seres humanos e coisas encontram a sua capacidade de abertura para infinitas potencialidades esmagadas ou substancialmente diminuídas. (LEPECKI, 2012, p. 95-96)

Tanto o objeto quanto os materiais que o compõem estão, nesse mundo da mercadoria, necessariamente circunscritos em regimes de instrumentalidade e uso, de modo que seu destino não vai muito além de “[...] tornar-se um objeto utilitário anexado a toda uma economia de excesso, regida por um modo espetacular de aparição e demandando firmemente e sempre o ‘uso correto’ de objetos” (LEPECKI, 2012, p. 95).

Estes, por sua vez, vinculados a uma questão econômica, estão, em sua grande maioria, destinados, mais cedo ou mais tarde, ao descarte, ou seja, a se transformarem em lixo (LEPECKI, 2012, p. 95).

Como alternativa, Lepecki propõe, a partir de Fred Moten, que objetos (e aqui seria necessário incluir os materiais), quando não mais subjugados por mecanismos de captura, quando libertos de utilidade, valor de troca, significação, deveriam ser chamados de *coisas*, condição que, segundo o autor, revelaria sua capacidade *liberadora* (LEPECKI, 2012, p. 96). Para Lepecki, afirmar o objeto como coisa é:

[...] libertar a coisa capturada no objeto, aprisionada que fora pela razão instrumental e pelos dispositivos artísticos. Investir em coisas, não como substitutos do corpo, nem como elementos significantes ou representativos de uma narrativa, mas como parceiros, como entidades co-extensivas no campo da matéria, é ativar uma mudança fundamental na relação entre objetos e seus efeitos estéticos (na dança, no teatro, nas artes visuais, na performance e na instalação). Esta mudança corresponde à ativação política da coisa, para que esta possa fazer aquilo que de melhor faz: despojar objetos e sujeitos de suas armadilhas chamadas “dispositivo”, “mercadoria”, “pessoa” e “eu”. (LEPECKI, 2012, p. 98)

Quando o autor afirma que a dança percebeu que *objetos provocam ações* (LEPECKI, 2012, p. 95), de alguma maneira, quando libertos de utilitarismos e valor de uso e troca, poderiam as coisas, de alguma forma, ajudar a liberar os humanos dos dispositivos de captura inventados por eles mesmos?

Essa força *des-possessiva* do objeto a que se refere Lepecki a partir de Moten pode ser aproximada dos *fluxos de formação e transformação* destacados por Ingold, nos quais tanto materiais quanto humanos e outros seres estão imersos e em movimento. Nesse estado fluido e impermanente, não mais constrangidos por categorias estáticas, utilitarismos e abstrações econômicas, coisas e corpos, humanos e não humanos, podem existir para além de regimes de captura como o capitalismo e colonialismo, que tendem a considerar tanto humanos quanto os materiais como bens para consumo (LEPECKI, 2012, p. 96). Como sugere o autor: “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).

A partir de Silva Benso, no seu livro *The Face of Things* (2000), Lepecki convida o leitor a imaginar uma alteridade radical das coisas, numa atitude ético-

ontológica que implica o reconhecimento da complexidade das coisas, um ato de escuta, cuidado e atenção a sua alteridade (LEPECKI, 2012, p. 96-97). Uma “ética das coisas” implicaria conviver com elas sem forçá-las a um constante utilitarismo. Colocar a confiança não no divino ou no humano, mas no modo de ser da coisa, na atenção à dinâmica do mundo, considerando sua complexidade e os diferentes pontos de vista, inclusive das coisas.

Considero que é possível entender esse reconhecimento de uma alteridade radical das coisas como a admissão de que as coisas, orgânicas ou inorgânicas, implicam uma existência que ultrapassa a capacidade humana de apreendê-las. Reconhecer a alteridade radical das coisas implicaria, assim, reconhecer a existência singular das coisas para além das relações de uso ou significação.

No intuito de escapar ao que chamou de “um regime particularmente detestável do objeto (o regime do dispositivo-mercadoria) e um regime particularmente detestável do sujeito (o regime da pessoalidade-espetáculo) que aprisionam ambos, objetos e sujeitos, em uma prisão mútua” (LEPECKI, 2012, p. 97), o autor sugere que algumas danças talvez tenham se ocupado da libertação mútua das coisas e dos corpos, das subjetividades e dos objetos.

A partir de Mark Franko (1986), Lepecki lembra da ideia, ainda em voga, do bailarino como objeto de louvor sobre o qual se depositam todas as atenção, críticas e elogios (LEPECKI, 2012, p. 97). Como uma alternativa a tal regime, o autor destaca danças que investem em um *devir-coisa*¹⁵. Segundo o autor:

Tal devir é fundamental para que se encontrem regimes outros de visibilidade para a dança, para o dançarino, regimes onde nem o objeto nem a pessoa ocupem mais o centro, sejam o centro centrado da dança. Assim, outros espaços são inventados, envolvendo o espectador, dissolvendo o palco, movendo distinções. (LEPECKI, 2012, p. 97)

Muitas práticas artísticas e estudos feitos a partir dessas práticas vêm investigando outras possibilidades de se relacionar com os objetos colocados em cena. Contudo, o que se percebe é que muitas vezes tais investigações priorizam aspectos

¹⁵ Entre os exemplos de danças que não estariam centradas na figura do dançarino, Lepecki menciona: “[...] algumas experiências importantes de Vera Mantero, Boris Charmatz e Xavier LeRoy, dentre outros, parecem ter privilegiado um devir-animal como uma linha de fuga para a dança. Recentemente, Marcela Levi e Lucia Russo criaram uma peça extraordinária, *Natureza Monstruosa*, onde o devir animal surge como plano de imanência poético-coreográfico” (LEPECKI, 2012, p. 97).

funcionais e representativos, lançando mão de estratégias variadas para colocar o objeto no centro da ação, mas mantendo a dualidade sujeito-objeto. Embora muitas vezes bem-sucedidos em destacar a importância dos objetos, seus múltiplos usos e sentidos, e os modos como eles participam da existência humana e dos processos de criação, muitos desses enfoques acabam afastando-se dos materiais, dos seus movimentos e entrelaçamentos, que, ao fim e ao cabo, são aquilo que possibilita emergir o que se entende como materialidade cênica, na qual se poderiam incluir também os humanos.

3.4 Objeto cênico, objeto-*partner*, objeto técnico: variações sobre o objeto em cena

Neste interminável vai e vem entre a mente e o mundo material, parece que os objetos podem agir como sujeitos e que se pode agir sobre os sujeitos como objetos.
(INGOLD, 2015, p. 306)

A seguir, serão apresentados alguns artigos que abordam, em espetáculos específicos, a questão da presença de objetos. De maneira geral, os textos aqui mencionados investigam práticas artísticas que tomam a *materialidade* e a presença dos objetos como centrais. Trata-se de cenas e espetáculos em que os objetos, em alguma medida, ultrapassam a categoria de mero acessório ou adereço cênico, atuando como desencadeadores de outras corporalidades.

Os estudos que serão comentados a seguir dedicam-se a investigar a relação entre pessoas e diferentes objetos com os quais se relacionam nas práticas artísticas¹⁶. Alguns desses estudos buscam circunscrever e classificar as estratégias artísticas formuladas no contexto dessas práticas a partir de critérios como *utilidade* e *funcionalidade*, *visualidade*, *espacialidade* e *protagonismo cênico*. Muitos optam por destacar as visualidades inauguradas por uma maneira diferente de lidar com a materialidade ou pela incorporação de tecnologias até então inéditas ou raras na cena artística.

Os artigos aqui abordados, cada um à sua maneira, procuram investigar especificidades presentes em trabalhos artísticos que, de diversas formas, explicitam,

¹⁶ Para outros estudos sobre o assunto, cf. a dissertação *Corpo e objeto em dança contemporânea: relações de parceria*, de Mariana Hilda Batista (Salvador, 2017); os artigos “COISAZUL: uma pesquisa sobre dança, pessoas e objetos”, de Fabiana Marroni della Giustina e Roberta Kumasaka Matsumoto, de 2019; “O objeto como regra libertadora do corpo em cena”, de Gisela Dória Sirimarco, de 2008, e “Objetos performáticos: a vida do objeto na cena contemporânea”, de Alice Cruz Santos Ferreira Silva, de 2017.

tanto na prática cênica quanto, em alguns casos, no discurso produzido pelos criadores a respeito desses trabalhos, a importância dos objetos com os quais estão lidando.

Ao apresentar tais abordagens, busco repensar algumas questões apresentadas pelas autoras e autores, procurando discutir como a noção de objeto vem obstruindo a percepção dos materiais também nas artes da cena, não apenas daqueles que compõem tais objetos, mas, de maneira mais ampla, dos materiais em geral, com os quais os artistas se envolvem nos processos de criação.

Em seu artigo “O lugar dos objetos cênicos nas encenações de Eid Ribeiro junto ao Grupo Armatrix”, Luciano Flávio de Oliveira trabalha com o que ele denominou de “conceito ampliado de objeto”. Analisando três obras do grupo teatral, o autor propõe que “os objetos teatrais produzem imagens e inserem dicotomias, antíteses, paradoxos, metáforas, metonímias e poesias; criando sentidos. Eles também geram presença, constituindo, por vezes, a própria presença” (OLIVEIRA, 2018, p. 367). Além de conterem histórias figuradas por meio de sua ligação com o espaço, os objetos, segundo o autor, criam, ampliam e aprofundam os espaços simbólicos e memoriais.

Oliveira argumenta ainda que a intencionalidade do ator, ou sua ação consciente em relação a um elemento material da cena, é necessária para que este não permaneça como um mero elemento secundário:

[...] no ato da realização teatral, sem a intencionalidade da ação do ator, o objeto configura-se apenas como um elemento secundário. No entanto, se o ator, durante suas ações, relaciona-se de modo consciente com um elemento material da cena – seja ele o cenário, o adereço, o acessório, os instrumentos musicais, o figurino e/ou os bonecos – esse elemento pode ser considerado como objeto cênico. Este é, em suma, o conceito ampliado de objeto que apresentei. (OLIVEIRA, 2018, p. 367)

Como foi discutido anteriormente, a ideia de que a intencionalidade do ator ou sua ação consciente se constitui como uma força capaz de animar os objetos para que eles se tornem espécies de protoprotagonistas, saindo de seu estado secundário, aproxima-se da ideia de *agência* como uma substância impulsionada pela *intencionalidade* humana para o interior dos artefatos.

Contudo, a noção de que apenas a intencionalidade do ator seria capaz de animar o objeto com o qual ele trabalha não parece de fato ampliar o conceito de objeto como

sugere Oliveira, mas constitui-se, na verdade, como uma operação metafórica, na qual o objeto, por semelhança, pode representar alguma coisa com a qual ele se assemelha, como por exemplo: o tronco retorcido de uma árvore pode parecer uma serpente e, nas mãos de um manipulador habilidoso, aparenta ganhar “vida”. A “vida”, aqui, no entanto, é um efeito de cena, e não se confunde com a *vida do material*, contida e aprisionada em forma de objeto.

A título de exemplo, atentar para o movimento dos materiais, *seguí-los*, no sentido dado por Ingold, implicaria, no caso proposto, ocupar-se da “vida” do tronco, dos processos de crescimento que lhe deram forma ou de outros processos pelos quais passou, que poderiam estar relacionados ao desgaste pelo tempo, à decomposição ou a um longo período de exposição à água corrente. Seria possível dizer ainda que, ao ser manuseado pelo artista, outros processos seguem operando, que o suor das mãos (ureia, ácido úrico, cloreto de sódio) seguiria interagindo com a madeira, por exemplo, ou mesmo que as transformações simbólicas e metafóricas atribuídas ao tronco fazem parte do que se está chamando de *vida*. O que gostaria de destacar é que as transformações apontadas por Oliveira priorizam as dimensões simbólicas do objeto em relação às propriedades dos materiais. Tanto o objeto quanto os materiais seguem, dessa maneira, contidos em uma narrativa na qual as coisas permanecem circunscritas a projetos de sentido, abandonando seu posto subalterno apenas ao serem convocadas a participar na realização de algum efeito ou truque de cena.

A questão, contudo, não está em banir efeitos, truques ou ilusões, que podem ser valiosos aliados na ressignificação das coisas. Truques e efeitos podem ou não estar a serviço de processos de *re-visão* e *re-conhecimento* do que já está estabelecido. A ideia de que apenas quando mobilizados pela ação consciente do manipulador objetos e materiais teriam, por um instante, a chance de escapar, ainda que brevemente, das prisões em que estão encerrados, nas quais eles permanecem quietos e inertes, só voltando à vida ao serem convocados pelo manipulador, apresenta um mundo no qual apenas os humanos estariam em movimento.

Essa transformação momentânea e ilusória pode até convidar o espectador a perceber a realidade de outra forma, mas não parece reconhecer a vida dos materiais, suas histórias, seus caminhos de movimento, crescimento e transformação. Ao contrário, ela parece jogar com narrativas consolidadas, “transferindo” ou projetando habilidades

humanas para os objetos, compartilhando, sim, com eles, o protagonismo da cena, mas sem romper ou ao menos abalar a categoria de objeto ou revelar os movimentos dos materiais de que eles são feitos.

Oliveira distribui e classifica os objetos em quatorze categorias, de caráter técnico-analítico, as quais ele utiliza, ao longo do artigo, para analisar os espetáculos: bio-objeto, objeto-adereço, objeto-cenário, objeto-figurino, objeto-instrumento, objeto-afetivo, objeto-antropomórfico, objeto-des-viante, objeto-objeto, objeto-energético, objeto-extensão do corpo, objeto-faltante, objeto-imaginário e objeto-zoomórfico (OLIVEIRA, 2018, p. 368). Como o próprio autor relata, ele não é o inventor dos nomes de todas as categorias. O termo *bio-objeto* é uma expressão encontrada no livro *No limiar do desconhecido – reflexões acerca do objeto no teatro de Tadeusz Kantor*, de Wagner Cintra. Já as categorias *objeto-cenário* e *objeto-figurino* foram cunhadas tendo como base uma entrevista com o ator mineiro Odilon Esteves. Para discorrer sobre a categoria *objeto-energético*, Oliveira evoca o conceito de sagrado encontrado na obra *O sagrado e o profano*, de Mircea Eliade. Por sua vez, o termo *objeto-extensão do corpo* encontra reverberação na obra citada de Wagner Cintra. Finalmente, um exemplo da categoria *objeto-imaginário* foi encontrado na obra *O ator no século XX: evolução da técnica/problema da ética de Odette Aslan*, que analisa os objetos invisíveis de *A Floresta*, de Ostrovski, encenada por Meyerhold.

O esforço classificatório dos objetos em categorias parece-me, no entanto, mais do que ampliar a percepção dos mesmos, sobrepor a eles várias camadas de significantes. Dessa maneira, o “conceito expandido” de objeto com o qual o autor trabalha não abala o poder de captura que a ideia de objeto exerce sobre os materiais e seus movimentos, restando-lhe apenas interagir de outras maneiras com objetos “prontos”, que só podem se transformar em seus níveis simbólicos. É possível dizer que a lida com os materiais que compõem a materialidade cênica do espetáculo, tomada dessa maneira, só se presentifica, nesse caso, na confecção dos objetos ou do cenário ou quando algo enferruja ou se rompe e alguma manutenção se faz necessária.

Em outras palavras, esse “conceito expandido” de objeto se aproxima do que Ingold denominou, ao tratar do modelo classificatório, de “imaginário colonial”, que vê o mundo espalhar-se a sua frente como uma superfície a ser ocupada e cujos conteúdos devem ser recolhidos, inventariados e classificados (INGOLD, 2015, p. 248). A

tentativa de classificar, agrupando e dividindo as coisas de acordo com atributos fixos, reforça a ideia de que é preciso saber de antemão com o que se está lidando, para só então lançar-se ao mundo.

O conceito fechado em si mesmo convida a *re-conhecer* sua recorrência, a identificar sua repetição, cabendo ao espectador (ou ao ator) procurá-lo e identificá-lo. Mas o conceito, considerando a crítica ingoldiniana ao conhecimento classificatório, deveria abrir, mobilizar ação e pensamento, e não conter, prever e controlar.

Encerrar os objetos em categorias não promove uma aproximação com os materiais que os trouxeram à vida. Ao contrário, corre-se o risco de converter o encontro com os objetos numa espécie de treinamento comparativo que convida a revisitar e reconhecer o que foi previamente mapeado e instituído. E se o caráter utilitário do objeto é subvertido, é apenas para que as coisas sofram uma metamorfose previsível e controlada, que permite que elas saiam de uma determinada condição para ocupar outra igualmente fechada.

Ao descrever o espetáculo *De banda pra lua*, por exemplo, Oliveira destaca:

Nessas cenas observam-se dois níveis poéticos dos objetos: a função primária e a função terciária ou desviante. No primeiro, o cachimbo e a lanterna são usados para os fins a que se prestam, constituindo objetos-objetos: aqueles em estado primário, enquanto materiais, sem sofrer mutações físicas nem metafóricas. Já no terceiro, os objetos são colocados em posição de estranhamento, pois são desviados das suas funções principais: metaforicamente, o cachimbo muda-se em vago-lume e o foco de luz torna-se formigas que passeiam pelo corpo do caipira e, depois, muda para uma Lua cheia. Desse modo, há um desvio de sentido da lanterna. Em termos de níveis de apreensão, esses dois objetos não são reduzidos a um único sentido. De utilitários, eles ganham em ludicidade e simbologia, transformando-se em objetos-desviantes, ou seja, objetos que desviam dos seus sentidos primários, adquirindo níveis poéticos terciários, sem, no entanto, perder suas características básicas. Trata-se, exatamente, da função terciária do objeto. (OLIVEIRA, 2018, p. 370)

Transfere-se, assim, aparentemente, tanto para a criação quanto para a cena, um conjunto de representações nas quais os objetos, ao serem manipulados e estilizados, poderiam representar coisas: lenço igual a mulher, cachimbo como vago-lume, lanterna como lua, e assim por diante. Trata-se da capacidade de perceber (*re-conhecer*, segundo Ingold), por analogia, semelhanças entre características ou elementos específicos. No

caso do cachimbo como vaga-lume, o som, a trilha e o contexto da narrativa sugerem que o brilho da brasa do cachimbo é semelhante à bioluminescência do vaga-lume. No caso da lua, e ainda claramente subordinado ao contexto narrativo, o foco da lanterna pode lembrar a forma e o brilho do corpo celeste.

Dessa forma, nota-se que as características ou situações momentaneamente atribuídas ou encarnadas pelo objeto, mais do que expandir seu conceito, revelam as possibilidades figurativas e metafóricas a que são submetidos, fazendo com que momentaneamente eles ocupem um lugar desviante, mas não menos “objetificado”.

Outro artigo que aponta para uma perspectiva ampliada dos objetos cênicos é “Palco e cidade na experiência de Os Dois Cia de Dança”, de Hilton Berredo e Giselda Fernandes (2012). Os autores relatam que, na tentativa de remontar a coreografia *Im Bade Wannan*, em que Susanne Linke, sua criadora, dançava apoiada numa banheira de ágata, decidiram substituir a pesada banheira por uma caixa d’água de plástico. A alteração do objeto, relatam, mudou tanto a movimentação quanto a dramaturgia, orientando a criação e modificando o discurso apresentado.

Pode-se perceber, a partir dessa afirmação, dois entrelaçamentos. Um diz respeito à morfologia ou à forma do objeto que convocou a dançarina a reelaborar seus movimentos produzidos em contato com o objeto. Outro diz respeito ao contexto ou à história social de cada objeto: a banheira de ágata está atrelada socialmente à intimidade, ao ato de banhar-se e a determinada classe social; já a caixa d’água remete a um reservatório de água para o abastecimento de uma dada construção, à questão hídrica ou de abastecimento, e o ato de banhar-se em uma caixa d’água é associado a outra classe social.

Trabalhando com o conceito de “objeto-partner”, os autores chamam a atenção para a diferença de utilizar o objeto como um simples adorno ou objeto de cena e afirmam que a utilização do objeto como *parceiro* vai alterar o corpo e a construção coreográfica e determinar a dramaturgia, modificando a percepção social do objeto e exigindo do corpo um deslocamento de seus hábitos de movimentação.

Segundo os autores, no caso do objeto de cena:

[...] o bailarino usa um objeto qualquer, uma cadeira, por exemplo, seja para criar um ambiente, seja para apoiar-se, enquanto executa movimentos de uma coreografia que não se centra na relação de seu corpo com aquela cadeira, mas que usa a cadeira como um objeto de

composição da ambiência da cena. No caso do objeto-*partner*, pelo contrário, trata-se de se adotar um objeto qualquer para com ele explorar possibilidades de movimentação e disso extrair uma dramaturgia que resulta da relação do corpo com um objeto específico. Daí se chamar de *partner* esse objeto, uma atribuição que se dá a um parceiro, normalmente a uma pessoa com personalidade e corporeidade singulares. (BERREDO; FERNANDES, 2012, p. 11)

Percebe-se aí uma tentativa de ampliar as possibilidades de relação entre pessoa e objeto, investigando o que pode emergir do encontro entre eles, não mais pautada exclusivamente pelas transformações simbólicas que poderiam ser mobilizadas por seus manipuladores dentro de um determinado contexto narrativo. O que Berredo e Fernandes parecem estar propondo é uma espécie de inversão na qual, em vez de partir de um projeto que irá orientar a escolha dos objetos com os quais se vai interagir, partir da escolha de um objeto *qualquer* para que este oriente os performers em relação à criação da movimentação e também da dramaturgia e dos demais elementos do trabalho. Essa linha divisória, porém, não é muito precisa.

Como afirmam os autores, o trabalho *Castelo d'Água* partiu do desejo de remontar a peça de Susanne Linke – o que se poderia chamar de *projeto* – e, ao perseguir essa ideia, a dançarina deparou com várias outras questões, relacionadas ao que se entende como *processo*, como, por exemplo, o fato de a banheira original ser muito pesada.

A partir dessas considerações, várias questões podem ser levantadas sobre a relação entre projeto artístico e materialidade cênica. Por exemplo, é razoável supor que o peso da banheira poderia dificultar a mobilidade do trabalho ou até restringir seus espaços performáticos. Assim, o contexto econômico e logístico teria um papel decisivo no desdobramento do trabalho, “coreografando” ou modificando as escolhas dos criadores.

Mas seria possível dizer que um projeto artístico qualquer, que busca simplesmente criar uma ambientação utilizando os objetos como cenário ou objetos de cena, ainda que não investigue especificamente a relação entre corpo e objeto, está completamente imune às influências e transformações mobilizadas pela relação com/no seu contexto material?

Ainda que se tome a materialidade cênica como mero meio, artifício para viabilizar um projeto prévio que se originou na cabeça de seus criadores, não se estaria,

inevitavelmente, estabelecendo uma espécie de parceria involuntária, que necessariamente transformaria, no desenrolar do seu curso, o projeto original?

Fernandes, para se relacionar com a caixa d'água, sobrepõe uma narrativa socioecológica, agregando à cena um discurso sociopolítico em relação às questões hídricas e ao lazer de diferentes classes sociais, sobrepondo ao trabalho movimentos e discursos que não se centram na relação de seu corpo com a materialidade daquele objeto, mas com elementos que extrapolam essa relação.

Assim, a distinção entre objeto-*partner* e objeto de cena, apresentada pelos autores, revela-se menos clara do que pareceria a princípio, uma vez que a diferença entre movimentos que partem da relação do corpo com a morfologia de determinado objeto e a utilização do objeto para compor a ambiência da cena (BERREDO; FERNANDES, 2012, p. 11) não é tão nítida. Em alguma medida, as duas dimensões parecem estar entrelaçadas e não podem ser separadas de forma absoluta.

Quando se centra na relação do corpo com a “materialidade” e a forma do objeto (objeto-*partner*), alguns movimentos, ainda assim, parecem extrapolar essa relação, ao revelarem traços estilísticos de alguma dança ou gestos que procuram representar elementos, sentimentos ou sensações, agregando outras camadas de sentido e se aproximando assim do objeto de cena, que localizaria de alguma forma determinada ação ou movimento.

Um exemplo do que foi descrito poderia ser retirado do já mencionado trabalho *Castelo d'Água*, quando Fernandes, apoiada sobre a caixa d'água, executa gestos fluidos e delicados que poderiam, em função do objeto escolhido, representar a fluidez da água. De qualquer forma, seria possível argumentar que tal gesto poderia ser executado sobre diferentes objetos que não uma caixa d'água.

Quando se centra na relação com o objeto para construir uma ambiência ou como “simples” apoio (o que caracterizaria o objeto de cena, segundo os autores), como no caso de uma cadeira usada para os fins que lhe foram atribuídos socialmente, tem-se, ainda assim, que adequar a movimentação e os sentidos com os quais se está conscientemente trabalhando aos objetos escolhidos. Por mais que nesse caso possamos estar mais próximos de gestos e relações já estabelecidos socialmente, não seria incorreto afirmar que tais gestos e ações seguem atrelados às características do objeto, podendo estar circunscritos, em maior ou menor grau, a um repertório socialmente

familiar. Assim, uma categoria “escorre” em direção à outra. Seriam elas realmente distinguíveis?

A partir dessas especulações, algumas perguntas podem ser formuladas: qual seria a diferença entre explorar as possibilidades artísticas do engajamento com um determinado objeto e explorar uma *ideia* (ou projeto artístico) que leva a escolher determinado objeto para viabilizá-la, uma vez que nem objeto, nem pessoa, nem projeto parecem sair ilesos desses encontros? Em relação aos objetos, afinal, em qual desses contextos seria mais apropriado chamá-los *parceiros*? Sobrepor um elemento estilístico ou agregar determinados signos que sugiram um discurso implicaria, no caso do objeto-*partner*, deixar em segundo plano ou até mesmo trair a investigação *corporal* com o objeto?

Seria possível uma investigação “pura” com o objeto, que se limitasse a explorar as possibilidades de movimento inauguradas na relação entre corpo e objeto, ou essa investigação sempre estaria necessariamente *em relação* a algo, no limite à própria participação do espectador? Em outras palavras, inevitavelmente são agregados à investigação corporal com o objeto elementos, sentidos, narrativas, ainda que involuntariamente? Mesmo que houvesse um esforço de limitar o trabalho a um embate corporal e a uma exploração das possibilidades de relação com o objeto, não seria inevitável que, do ponto de vista do observador, considerando a participação dos espectadores, outros elementos, sentidos e narrativas sejam agregados?

A distinção proposta entre objeto de cena e objeto-*partner* implicaria maneiras diversas de pensar a técnica e a criação? Seria possível, por fim, utilizar o termo objeto-*partner* para qualquer objeto, de cadeiras e caixas d’água a celulares e computadores?

Com os avanços tecnológicos, diferentes objetos entraram também em cena. No artigo “A utilização de objetos técnicos nas criações teatrais contemporâneas”, Julie Valero aborda a utilização de dispositivos eletrônicos e tecnológicos na cena teatral. A autora propõe a utilização do termo “objeto técnico” para designar esses dispositivos, entre os quais se encontram computadores, microfones, telas e drones. Esses objetos, segundo Valero, ao serem manipulados pelo ator, podem se transformar em verdadeiros instrumentos de jogo, tornando-o mais criativo (VALERO, 2016, p. 216). Nessas condições, o objeto sairia da condição de mero acessório ou simples elemento de cenário (VALERO, 2016, p. 222). A autora procura discutir a corporalidade que esses

objetos desencadeiam e o deslocamento que eles operam na relação teatral, inclusive na relação com o público.

Segundo Valero, o objeto poderia ser entendido como ferramenta e instrumento. Como ferramenta, ele aumentaria a capacidade do ator de agir sobre o seu meio, e como instrumento, permitiria que o espectador percebesse seu meio de outra forma (VALERO, 2016, p. 216).

Analisando uma encenação de *Hamlet* pelo Wooster Group, com o uso de microfones e de uma projeção ao vivo, Valero conclui:

Considerar verdadeiramente o objeto técnico como uma prolongação de seu próprio corpo levaria o ator a descobrir novos usos e novas práticas de jogo, como as inventadas constantemente pelos atores americanos dirigidos por Élisabeth LeCompte. (VALERO, 2016, p. 217)

Se a utilização de “objetos técnicos” parece de fato modificar tanto a dramaturgia quanto a performance dos atores, entre os casos citados por Valero é possível perceber algumas distinções. Na reencenação de *Hamlet* pelo Wooster Group¹⁷, percebe-se uma macroestrutura anterior, pautada no texto dramático, a ser transformada pelo uso dos ditos objetos técnicos (entre eles microfones, telas de tv etc.). No caso de *Jetedemandedemedemander* (2008), de Lucille Calmel, a relação que a performer mantém, a partir de seu computador, com seus interlocutores, é levada para o palco em tempo real, constituindo a própria encenação. Nesse caso, a relação de Calmel com seus interlocutores, por meio da máquina, constitui-se simultaneamente como texto, corpo e dramaturgia. No espetáculo *Cheval* (2007), o objeto técnico não é algo pré-fabricado, com aplicabilidade prevista no mercado, mas foi fabricado pelos próprios artistas mesclando partes de diversos objetos (como um teclado velho, conectores, cabos e caixa de papelão). O trabalho, realizado por Antoine Defoort em colaboração com Julien Fournet, aponta para uma espécie de metalinguagem na qual mesmo os dispositivos e acordos da instituição teatro são problematizados, ao abrirem para o espectador e até mesmo para a equipe técnica do teatro elementos como o controle técnico do espetáculo, uma vez que tanto a sonorização quanto a iluminação são controlados

¹⁷ O Wooster Group, grupo experimental de Nova York, diferenciou-se desde o início pela utilização audaciosa e crítica das tecnologias de som e imagem. Em suas criações, essas tecnologias servem sistematicamente para a releitura crítica de textos da tradição dramática ou literária, de Shakespeare a Gertrude Stein, passando por Racine e Tchekhov. Cf. VALERO, 2016, p. 215.

explicitamente pelos atores em cena, o roteiro da peça é compartilhado à medida que a peça é encenada, e assim por diante.

Embora Valero levante questões relevantes para a abordagem dos objetos em cena, em especial aquelas relativas às corporalidades desencadeadas pelos objetos e à materialidade cênica, esteja ela circunscrita às cabines de comando ou incorporada explicitamente na encenação, a forma como ela aborda o tema parece privilegiar uma ideia de domínio ou controle. Materiais e objetos seguem limitados aos seus usos, símbolos e representações, subordinados ao protagonismo humano. Assim, embora a abordagem da autora extrapole utilitarismos e convenções, ela pouco ou nada parece deslocar as dicotomias sujeito-objeto ou mente-materialidade.

A maneira como Valero utiliza as palavras “ferramenta” e “instrumento” parece privilegiar a capacidade humana de manipular as coisas para o fim que se pretende alcançar, deixando de lado elementos importantes relativos aos processos de habilidade e relação com objetos e materiais implicados em tais engajamentos.

Quando afirma que os objetos técnicos, ao serem manipulados pelos atores não mais como simples objetos, mas como “verdadeiros *instrumentos* de jogo” (VALERO, 2016, p. 216, grifo da autora), podem tornar o *ator* mais criativo, a criatividade a que a autora se refere parece ter mais relação com os usos não premeditados pelos inventores de tecnologias do que com uma especificidade do trabalho ou do artista. Posso concordar com a afirmação de que as investigações artísticas podem se constituir como espaços privilegiados de descoberta de novos usos para determinadas coisas e artefatos, uma vez que, ao explorar dimensões que não estão restritas às funções convencionais, podem revelar empregos e dimensões ainda não imaginados. No entanto, deve-se levar em conta que os usos ordinários, as soluções do dia a dia, sempre levam também a empregos inusitados das coisas, para além de suas funções previamente definidas, como os vídeos sobre ferramentas e eletrodomésticos disponíveis no Youtube comprovam inequivocamente.

Como argumenta Ingold (2015), enquanto houver vida, ela irá desmontar os modelos mentais e os projetos sobre ela. Sempre que uma nova tecnologia é lançada, a partir dos usos e de sua participação no mundo da vida, a ferrugem, os desníveis, os desgastes, as gambiarras e os infinitos usos subversivos imediatamente extrapolam o projeto.

Valero afirma que nem sempre trabalhos artísticos consideram “o objeto propriamente dito, em sua materialidade e de acordo com as possibilidades que ele oferece àquele que o manipula” (VALERO, 2016, p. 208). E ela se pergunta então quais gestos, quais corporalidades, são desencadeados pela manipulação desse tipo específico de objeto pelo ator.

Observando esse “cabo de guerra” entre uma “essência” material, na qual supostamente estaria contido o destino da coisa (e em alguma medida o das pessoas) e uma intencionalidade humana que moldaria o mundo de acordo com suas necessidades, será que é a materialidade do objeto que contém em si possibilidades que o ator humano deverá decifrar, como se lá estivessem desde o início? Ou será o ator humano que, ao se engajar com o universo material, atribui usos e aplicações às coisas em função de suas necessidades? Ou, ainda, não seriam, de maneira geral, os contextos de práticas e produção que incluem humanos e não humanos, e aquilo que emerge dessa existência partilhada, que acabam por produzir novas corporalidades?

Investigando as relações entre cultura e ambiente, Ingold se aproxima de Jakob von Uexkull e de James Guibson e sua abordagem *ecológica da percepção*, para argumentar contra a polaridade entre o ambiente circundante e o ser que o habita. Segundo o autor:

A física pode esforçar-se para compreender a natureza do mundo tal como ele realmente é, reduzido aos seus constituintes essenciais de força, energia e matéria. Um meio ambiente, no entanto, não existe em si e por si. Ele existe apenas em relação ao ser cujo meio ambiente ele é. (INGOLD, 2015, p. 129)

Em outras palavras, nem o meio ambiente pode existir sem o organismo nem o organismo sem seu meio.

Para Ingold, o modelo guibsoniano, apesar de investir no sentido de superar a dicotomia entre *meio ambiente* e *ser*, aproxima-se de uma visão mais convencional que entende “[...] o meio ambiente como um conjunto de condições objetivas que existem de maneira independente e anterior às criaturas que vêm habitá-lo, e ao qual devem forçosamente se adaptar” (INGOLD, 2015, p. 129). Segundo o autor, a contradição do modelo proposto por Guibson reside no fato de que, ao pensar o meio como um

conjunto de *affordances*¹⁸ – constituintes essenciais de qualquer ambiente, independente da presença e do funcionamento do organismo –, mesmo que se retire o organismo, o meio continuaria lá (INGOLD, 2015, p. 129-130). Nessa perspectiva, o ambiente ofereceria as condições às quais o organismo, seja ele qual for, deveria se adaptar. Como sugere Ingold: “Como propriedades do mundo mobiliado, as *affordances* do meio ambiente estão lá para serem descobertas e postas em uso por qualquer criatura equipada para fazê-lo” (INGOLD, 2015, p. 130). O autor defende que, apesar dos esforços de Gibson em afirmar que o conceito de *affordances* apontaria para ambos os lados, tanto do organismo como do ambiente, tal conceito aponta apenas para o ambiente, como se este prescindisse do organismo para existir (INGOLD, 2015, p. 130-131).

Analisando outra abordagem da mesma questão, Ingold afirma que Von Uexkull buscou “entender como o mundo existe *para* o animal, dada a sua própria morfologia, sensibilidades e potenciais de ação particulares” (INGOLD, 2015, p. 131). Seria por meio das características e da atividade de um dado organismo que as qualidades do meio ambiente seriam reveladas ou constituídas. Ou seja, a qualidade não é intrínseca à coisa, mas é desvelada ou adquirida por ter sido atraída pela existência de uma determinada criatura (INGOLD, 2015, p. 131). Apontando uma alternativa para essa dicotomia, entre uma *ecologia do real* e uma *fenomenologia da experiência*, que situa em lados opostos *ambiente* e *habitante*, Ingold se aproxima de Gilles Deleuze para dizer que não deveríamos pensar a vida contida dentro de um perímetro, mas *ao longo de linhas*.

A partir dos conceitos de “linha de fuga” ou “linhas de devir” (DELEUZE; GUATTARI, 2004), Ingold destaca que tais linhas valorizam a abertura e não o encerramento, mesmo ao vincularem o ser ao seu mundo, para dizer que não se trata de uma conexão *entre* pontos, organismo e ambiente, mas de um emaranhamento, propondo, a partir de Deleuze e Guattari (2004), que cada ser “[...] tem sua própria linha particular, ou feixe de linhas” (INGOLD, 2015, p. 136-137).

Considerando meio e ser como um entrelaçamento ou um emaranhado, entendo, na companhia de Ingold, que a atividade de um organismo deve ser compreendida como

18 De acordo com Ingold, a *affordance* pretende superar as dicotomias entre o subjetivo-objetivo, sujeito-objeto, entre a existência do *ser* e o *meio ambiente* com o qual ele se relaciona. Para mais, consultar INGOLD, 2015, p. 129-131.

“[...] um aspecto do desdobramento de um sistema total de relações composto pela presença incorporada da criatura em um ambiente específico” (INGOLD, 2015, p. 140). O autor propõe ainda que “[...] ao invés de pensar em organismos como emaranhados *em* relações, deveríamos considerar todas as coisas vivas como elas mesmas um emaranhado” (INGOLD, 2015, p. 141).

Pensar dessa maneira implica cautela e atenção redobrada para os processos de “dissecação” das coisas, para que, ao separar ou isolar determinados elementos de um sistema, não se simplifique o sistema a tal ponto que se corra o risco de, para garantir o recorte e o argumento, excluir exatamente o que mantém o arranjo vivo e em movimento, ou seja, omitir e apagar seus entrelaçamentos, seu potencial de transformação, exatamente o que pode revelar novas dimensões do “objeto” de estudo em questão.

Afasto-me assim de Valero, na sua tentativa de evocar a ideia de que o objeto técnico “contém sua própria disciplina”, extraindo do ator humano um determinado comportamento. Antes, entendo que ambos, em seu *entrelaçamento*, ao se encontrarem em um trabalho artístico, produzem novos entrelaçamentos, geralmente imprevisíveis. O que determina a forma desse encontro não é nem somente a habilidade do ator, nem somente as características do objeto, mas os modos como esses emaranhados se entrelaçam em uma constante improvisação.

Entendo o que Valero chama de *possibilidades que o objeto oferece* como ligadas à ideia de improvisação sugerida por Ingold. Para Ingold: “Improvisar é seguir os caminhos do mundo, na medida em que se abrem, ao invés de recuperar a cadeia de conexões, desde um ponto-final para um ponto de partida, em uma rota já percorrida” (INGOLD, 2015, p. 309).

Ao propor, a partir de Deleuze e Guattari, a ideia de *seguir os materiais*, Ingold compara o mundo a uma grande cozinha na qual as coisas são misturadas e combinadas de variadas formas, “[...] gerando novos materiais no processo que, por sua vez, são misturados a outros ingredientes em um processo interminável de transformação. Para cozinhar, recipientes têm que ser abertos, e seu conteúdo derramado. É preciso que tiremos as tampas das coisas” (INGOLD, 2015, p. 305).

Os conceitos de objeto técnico, objeto-*partner* ou as várias categorias e subcategorias por meio das quais se procura classificar as coisas postas em cena

parecem sobrepor novas camadas, dessa vez de categorias especializadas, soterrando ainda mais os materiais, na tentativa de diferenciá-los e de extrapolar usos e representações já sedimentadas. Como foi visto a partir de Ingold, os materiais já estão aprisionados na forma de objetos. Na tentativa de diferenciá-los, a fim de ressaltar os aspectos que os afastam de seus usos e desígnios convencionados, muitas vezes acaba-se por capturá-los rapidamente e realocá-los em uma nova categoria.

Se, por um lado, os estudos aqui apresentados buscam expandir a noção de objeto, problematizando seu caráter funcional e decorativo, questionando ainda suas categorias cênicas – como *cenário*, *adereço* e *objeto de cena* –, por outro, eles parecem novamente circunscrevê-lo dentro de novas subcategorias. Mas não seria o caso, para expandir a noção de objeto, de procurar investigar os entrelaçamentos e as possíveis transformações ou mudanças de perspectiva que *seguir os materiais*, também nas artes da cena, poderia produzir?

Os trabalhos artísticos mencionados e os artigos que sobre eles se debruçam em alguma medida já tensionam a tendência de estabelecer relações utilitaristas e hierarquizadas com os objetos, tanto artística quanto socialmente; todavia, o desafio de *seguir os materiais*, problematizando a noção de objeto, convida a trilhar um caminho no qual é preciso estar mais atento aos campos de força e movimento dos quais pessoas e materiais fazem parte, aos fluxos de transformação dos materiais e do meio no qual todos estão imersos. Em outras palavras, convida-nos a nós, humanos, a nos juntar ao mundo no qual seres de diferentes tipos trazem uns aos outros à existência.

Não se procurou aqui empreender uma análise conclusiva que aponte para um determinado modelo de relação com o objeto, tampouco se propôs uma categoria para alocar modalidades de relação com objetos em cena ou novos objetos oriundos de avanços tecnológicos. O que se pretende é propor exercitar a atenção para os *derramamentos* desencadeados pela retirada das *tampas* (objetos, categorias, conceitos), que se dão nos contextos de prática e criação, no entrelaçamento entre pessoas, coisas e materiais imersos nos fluxos do meio.

Entendo que os esforços deveriam se centrar nas histórias de práticas e nos contextos sempre moventes nos quais artistas e coisas se movimentam, em um contínuo de transformações, pensando a teorização não como um processo de captura ou de explicação, mas de explicitação dos entrelaçamentos que se dão a partir do

envolvimento do pesquisador ou crítico *com* determinado trabalho artístico, na perspectiva de abrir e ampliar seu alcance.

3.5 Um comentário sobre *Nada que é dourado permanece, hilo, amáka, terra preta de índio*, de Denilson Baniwa

Os artigos abordados na seção anterior investigam o protagonismo dos objetos em diferentes trabalhos cênicos, enfatizando a subversão de seus usos e funções e sugerindo a criação de termos para classificar esses objetos, seus sentidos e visualidades, ou ainda discorrem sobre o modo como, nesses trabalhos cênicos, objetos provocam ações. A seguir, a partir de um trabalho do artista Denilson Baniwa, direcionarei a atenção para movimentos que incluem humanos e não humanos e como eles se entrelaçam na produção de um trabalho artístico.

Denilson Baniwa, do povo indígena Baniwa, é natural do Rio Negro, interior do estado do Amazonas, na região Norte do Brasil. Seus trabalhos, como se lê no *site* do artista,

[...] expressam sua vivência enquanto Ser indígena do tempo presente, mesclando referências tradicionais e contemporâneas indígenas e se apropriando de ícones ocidentais para comunicar o pensamento e a luta dos povos originários em diversos suportes e linguagens como canvas, instalações, meios digitais e performances.¹⁹

O trabalho que será abordado não é uma produção circunscrita aos modos tradicionais de confecção de artefatos, vinculados diretamente a uma determinada tradição, uma vez que o artista em questão está inserido também nos contextos da arte contemporânea. Não serão abordadas aqui questões relativas especificamente à arte indígena e a suas relações com o circuito de arte contemporâneo, que extrapolam o escopo desta dissertação; ainda que sejam evocados alguns elementos da tradição trazidos pelo próprio artista ou por estudos arqueológicos, etnográficos e antropológicos, meu objetivo é sobretudo articular o trabalho em questão com as discussões elaboradas até aqui.

Nada que é dourado permanece, hilo, amáka, terra preta de índio, de Denilson Baniwa, abarca duas ações: uma instalação com vestígios do Museu Nacional,

¹⁹ <https://www.behance.net/denilsonbaniwa>

instituição localizada no Rio de Janeiro que, em 2018, sofreu um incêndio de grandes proporções que destruiu parte considerável de seu acervo, e uma performance-instalação que consiste em semear um perímetro do estacionamento da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Denilson cultiva, entre os paralelepípedos do estacionamento, tipos variados de flores e gramíneas. O artista prepara o solo semipermeável com porções de terra fértil e, com uma ferramenta perfurante, auxilia a penetração do substrato entre as pedras do calçamento. Após preparar o terreno, Denilson distribui as sementes, ora arremessando-as em gestos semicirculares, dispersando-as no ar para que se distribuam no solo, ora introduzindo-as com o dedo para que penetrem na terra. Posteriormente, ele rega, com o auxílio de uma mangueira, a área semeada.

A ação de Denilson se desdobra em dois resultados distintos. O primeiro é uma instalação – acontecimento que se desenrola ao longo dos dias da sua duração²⁰. O segundo é um vídeo-performance resultante da instalação. A instalação mobiliza o corpo do artista e o do observador. E mobiliza também, por se tratar de um acontecimento a céu aberto, os movimentos do meio, da cidade e dos parceiros de trabalho de Denilson: semente, cesto, mangueira, terra, paralelepípedos etc.

O vídeo-performance resultante da instalação é organizado em quatro janelas simultâneas que reproduzem imagens previamente editadas e montadas, gravadas por quatro câmeras, sendo três fixas e uma móvel. Duas das quatro janelas exibem imagens capturadas por câmeras de segurança, situadas na parte superior do edifício e que monitoram diferentes ângulos do estacionamento. Das outras duas janelas, uma exhibe imagens captadas por uma câmera fixa, posicionada rente ao chão, que focaliza o jardim já estabelecido, e a outra reproduz as imagens gravadas por um cinegrafista que registra a dinâmica do plantio. A composição joga com a velocidade das imagens, a passagem dos dias e os diferentes fluxos de movimento – dos carros, dos pedestres e do próprio artista.

No vídeo-performance, a presença-ausência dos coparticipantes da ação se apresenta por meio da imagem, como registro de uma ação que se deu no passado. Os

20 A instalação-performance teve lugar na Pinacoteca de São Paulo, no contexto da exposição “Véxoa: Nós sabemos”, cuja abertura aconteceu no dia 31 de outubro de 2020. A exposição é a primeira da instituição dedicada à produção indígena contemporânea. Com curadoria da pesquisadora indígena Naine Terena, a mostra reúne 24 artistas e coletivos indígenas brasileiros, de diversas partes do país. Para mais, cf.: <https://pinacoteca.org.br/programacao/vexoa-nos-sabemos/>

observadores desse evento provavelmente estarão circunscritos a equipamentos e aparatos – computador ou telefone celular, sofá ou cadeira – e o observador.

As imagens provenientes das câmeras de segurança estão aceleradas, encurtando a duração dos dias em minutos, transformando o fluxo dos automóveis sobre o asfalto em intermitentes rios de metal, fazendo com que o movimento dos pedestres se assemelhe ao de pequenos insetos que, após se deterem por alguns segundos, subitamente se deslocam com uma velocidade desproporcional ao tamanho de suas patas. As imagens são ritmicamente interrompidas por uma espécie de interferência ou ruído digital que passeia pelas janelas do vídeo, como um lembrete de que o que se vê é uma representação digital de uma ação que já aconteceu, mas também como um alerta do próprio ruído, falha ou desgaste característico desses tipos de aparato, que, apesar dos esforços humanos, seguem subordinados à vida dos materiais de que são feitos, às peculiaridades do ambiente e aos hábitos, cuidados, negligências e adaptações das pessoas que os manuseiam, apontando para seu possível desaparecimento ou destruição (como no caso do incêndio no Museu Nacional, evento que o artista também mobiliza na mesma exposição).

A ideia de vigilância está entrelaçada à narrativa do vídeo. Câmeras destinadas ao monitoramento de possíveis danos ao patrimônio ou mesmo à segurança ou à preservação do acervo contido no edifício registram agora a insurreição de um jardim que contesta e conclama a *propriedade* do solo – contesta a propriedade da terra no sentido de seu pertencimento a um dono, de bem passível de ser comprado e vendido, e conclama as propriedades da terra no sentido de suas qualidades ou atributos (permeabilidade, fertilidade, textura...). Contesta, ainda seu uso para estacionamento de veículos, máquinas que amassam, bloqueiam, infertilizam o solo.

Denilson, enquanto artista e indígena, ao se engajar com esses aparatos tecnológicos, parece produzir uma fissura na maneira como o discurso moderno entende vigilância, cuidado, registro e memória. A vigília, no trabalho do artista, registra e revela a implementação de um jardim, lembrando a vocação do chão. O artista, que parte de uma tradição calcada na oralidade e na experiência, faz pensar, ao cultivar o jardim, em um registro vivo que emerge do território, dos corpos e das práticas compartilhadas e, ao mobilizar os próprios aparatos de registro, vigilância e transmissão, convida a repensar o que e como se deve guardar e qual vigilância se faz necessária.

Equipado com um chapéu e um cesto, Denilson desempenha sua tarefa sob o céu, o sol, o vento e a fuligem. Por um lado, se a ênfase for colocada na agência e na intencionalidade humanas, pode-se dizer que o jardim-estacionamento-instalação se configura como um projeto (uma ação) do artista no qual ele é o protagonista. Por outro, se a atenção for direcionada para a multiplicidade de movimentos e entrelaçamentos que possibilitam o acontecimento em questão, deve-se reconhecer que a ação de Denilson se desdobra não como um projeto criado em sua cabeça e implementado tal e qual sobre a realidade material, mas está entrelaçada a outros movimentos, que por sua vez extrapolam, em maior ou menor grau, a própria natureza ou o alcance do projeto.

Um projeto, plano ou ideia não se desdobra independentemente de outros seres não humanos que participam da sua execução. Trata-se, antes, de “[...] um processo de renovação e atualização de potencialidades, tanto do chamado produtor quanto do mundo circundante” (INGOLD, 2015, p. 30). Um projeto tampouco se desenrola completamente isento de acidentes, desvios e contratempos. Afinal, nem os materiais, nem o temperamento do tempo se curvam completamente aos desejos, instrumentos ou ferramentas inventados pelos humanos. Como afirma Tim Ingold, tanto humanos quanto não humanos “[...] fazem a sua parte desde dentro na transformação de si mesmo do mundo” (INGOLD, 2015, p. 30).

Terra, água, sol, sementes não são objetos estáticos e bem delimitados com os quais o artista contracenava, cumprindo um roteiro previamente estruturado. São antes substâncias, meios e materiais com os quais ele se sintoniza, que ele segue ou acompanha a partir de histórias compartilhadas, tanto as dos próprios materiais, quanto as narradas ao artista por praticantes experientes, por ele experimentadas e incorporadas, e que desembocam agora no que podemos reconhecer como um jardim. O chapéu e o cesto tampouco são apenas objetos que poderiam fornecer dados sobre a etnia, a região ou determinada técnica de fabricação, mas, antes, contam as histórias de crescimento de fibras vegetais em um mundo de céu e terra que, ao se entrelaçarem aos movimentos dos Baniwa, neste mesmo mundo, vieram a tomar a forma de cestos e chapéus.

Assim como as coisas, incluindo Denilson, não estão encerradas em objetos dispostos sobre a superfície isomórfica ou abstrata da terra, o estacionamento da Pinacoteca não é um palco – no sentido como às vezes o palco é pensado, como uma

paisagem neutra, disposta a sediar nossas projeções (encenações) mentais, na qual as coisas se encontram como objetos ou cenários à disposição dos nossos projetos de sentido.

Como afirma André Lepecki, quando nós, artistas, trabalhamos não mais centrados em objetos ou pessoas, mas a partir da perspectiva de um devir-coisa, movemos distinções, dissolvendo também o palco (LEPECKI, 2012, p. 97), afastando-nos de uma ideia abstrata de espaço e recuperando a percepção do ambiente que habitamos. O território, nesse sentido, não é um cenário sobre o qual a ação se desenrola, ele é ação e movimento; não é uma paisagem que capturamos com os olhos e registramos com o cérebro, ele é antes parte do mundo com o qual agimos. Somos, relembando Ingold (2015), incluindo o estacionamento, as sementes e os demais elementos e materiais envolvidos nesse acontecimento, um “ramo de atividades” (2015, p. 308). As coisas, sob essa perspectiva, são os seus movimentos e estão em constante reação e transformação, o que possibilita que emergjam coisas como jardins, cestos, chapéus, baniwas e pinacotecas.

Do ponto de vista dos materiais, o palco de um teatro também é assim: sem a manutenção adequada, em pouco tempo um edifício pode se converter em ruína, invadido pelos movimentos que a engenharia e a arquitetura buscaram conter. Movimentos do meio, como o sol e a chuva, mas também os processos de deterioração característicos dos ciclos de vida dos materiais.

O trabalho de Denilson abraça essa dimensão cíclica. As imagens registradas pelas câmeras dão a ver a passagem dos dias, a rotina do artista, o movimento das pessoas e dos carros, o percurso do sol projetado pelas sombras das árvores, o vento movendo as folhas das palmeiras e o crescimento das plantas semeadas pelo artista, além de insetos e pássaros atraídos pela presença da água ou pela chegada dos novos habitantes vegetais que brotaram por entre as brechas do calçamento.

Ao lado dos paralelepípedos, o asfalto avança pelas ruas e avenidas que circundam a Pinacoteca. A permeabilidade dos paralelepípedos, mesmo que reduzida, contrasta com a impermeabilidade do asfalto, essa superfície que não se deixa atravessar nem pela água nem pelo crescimento das plantas. A pavimentação, como afirma Ingold, “bloqueia a própria mistura de substâncias com o meio que é essencial para a vida, o crescimento e a habitação” (INGOLD, 2015, p. 191).

Pavimentando as ruas da cidade moderna, “torna-se possível para os habitantes sustentarem uma ilusão de falta de chão, como se eles pudessem atravessar as calçadas sem estabelecer qualquer contato com, ou impressão sobre a terra” (INGOLD, 2015, p. 191). Os esforços para conformar o mundo às expectativas humanas em relação a ele, pavimentando estradas e erguendo alicerces de concreto, transformaram as cidades em desertos, corroborando com a percepção de que as coisas ocupam o mundo, mas não o habitam. De acordo com Ingold: “Sob a rubrica do ‘ambiente construído’, a indústria humana criou uma infraestrutura de superfícies rígidas, equipadas com objetos de todos os tipos, sobre a qual a peça da vida é supostamente encenada” (INGOLD, 2015, p. 191). Segundo o autor:

O chão não é a superfície da materialidade mesma, mas um composto texturizado de diversos materiais que são cultivados, depositados e entrelaçados através de uma interação dinâmica através da interface permeável entre o meio e as substâncias com as quais entra em contato. (INGOLD, 2015, p. 199)

Para Ingold, a partir da lógica da inversão operada pelo pensamento moderno, “os caminhos ou trilhas *ao longo dos* quais os movimentos prosseguem são percebidos como limites *dentro* dos quais estão contidos” (INGOLD, 2015, p. 219, grifos do autor). Os lugares operam, assim, uma espécie de confinamento. Edifícios e instituições, como museus, teatros, salas de ensaio, mas também as disciplinas, as medidas jurídicas, a burocracia, entre outros, passam a conter a arte, os corpos e a memória em forma de objetos a serem guardados dentro de instituições-recipientes. O trabalho de Denilson, ao contrário, convida a pensar do lado de fora, a céu aberto, incluindo o movimento da cidade, do meio e dos materiais.

Em entrevista transcrita e cedida pelo artista (BANIWA, 2020), Denilson discorre sobre o nome do trabalho: *Nada que é dourado permanece: hilo, amáka, terra preta de índio*. A instalação, segundo o artista, parte de um poema de Robert Frost, “Nada que é dourado permanece”, que descreve a germinação de uma planta que, pouco antes de assumir a cor verde, passa brevemente pelo dourado, destacando a transitoriedade e a efemeridade da natureza e da vida.

O hilo, explica o artista, “[...] é uma marca na semente, quase arqueológica. Foi do momento em que a semente virou semente, lá no tempo ainda da transformação das

plantas” (BANIWA, 2020). A marca resultante do processo de transformação da semente está associada, segundo Denilson, a uma memória efêmera e frágil, característica intrínseca, segundo ele, à própria vida, o que leva o artista a indagar sobre o que fazer frente a essa impermanência.

A palavra *amáka* corresponde, segundo Denilson, a coivara. O artista remete a essa técnica/prática agrícola tradicional – que consiste em abrir uma clareira, após uma minuciosa escolha do local apropriado, derrubando parte da vegetação, que posteriormente será seletivamente queimada (atividade que, na maioria das culturas, é realizada de forma cooperativa e itinerante) (LEONEL, 2000, p. 240) – como exemplo para contrapor uma noção de memória indígena à maneira como o pensamento moderno lida institucionalmente com ela.

Utilizando as cinzas do Museu Nacional, que pegou fogo em 2 de setembro de 2018, Denilson compara duas maneiras de lidar com a memória: uma, aprisionada em instituições, e outra, uma memória em trânsito e movimento. A instituição “protege” a memória em forma de objetos, textos e registros, documentos a serem armazenados e acessados a partir de um conjunto de regras, protegidos pelos edifícios e seus sistemas de segurança, armazenamento e logística. Já a memória a que se refere Denilson não está contida em uma instituição ou edifício, trata-se de uma memória dinâmica e viva, entrelaçada a saberes e fazeres que incluem o corpo, o território, os fluxos do meio e outros seres que ali habitam.

Ao trazer as cinzas do Museu Nacional para sua instalação, Denilson recupera os movimentos de uma memória museificada, transformada pelos impactos do incêndio. Se os objetos, após o incêndio, já não existem como tais, os materiais que os trouxeram à vida seguem existindo, transformados pelo fogo em cinzas e escombros. O artista também engarrafa parte das cinzas, reproduzindo simbolicamente a operação museológica. O ato de engarrafar as cinzas leva a refletir sobre materiais que estão em trânsito, em movimento e transformação, e não mais contidos em objetos acabados ou instituições. O artista afirma colocar assim em trânsito, por exemplo, as múmias Aymaras perdidas no incêndio: “eu as engarrafo de volta como essa instituição, elas ainda existem, só não conseguimos ver, mas elas ainda existem” (BANIWA, 2020).

Pode-se pensar em dois tipos de incêndio: um conecta (faz nascer e reagir) e o outro extingue, interrompe. A queima característica do plantio por meio de coivaras

depende de uma complexa trama que envolve a observação do céu, o comportamento de insetos, a temporada de chuvas, entre outros. A prática da coivara, em conjunto com a floresta e integrada ao movimento de animais e humanos, estimula o crescimento de diferentes plantas. Após as queimas seletivas, a cinza e o carvão vão contribuir para a fertilização do solo (LEONEL, 2000).

O manejo dessas áreas se revela como uma espécie de agricultura itinerante que não está ligada à domesticação, pautada exclusivamente nos interesses humanos, mas que integra a participação de outros seres, animais e vegetais, que coabitam o território. Ao preservar, na área a ser cultivada, espécies de plantas que fazem parte da dieta de determinados animais, e não apenas de humanos, inclui-se nesse manejo a dinâmica da floresta, reconhecendo outros seres também como produtores do mundo que se habita, compartilhando com eles o direito à terra (CUNHA, 2019).

Isso conduz à expressão *terra preta de índio*, com a qual o artista propõe uma reflexão sobre uma memória “engarrafada”, de um lado, e, de outro, uma memória cultivada nos corpos e no território, que pode germinar e se adaptar a contextos sempre moventes, que se poderia igualmente chamar *vida*. Uma memória efêmera e frágil, porque não se pretende estanque e objetificada, como um objeto “a ser guardado, emoldurado, enclausurado” (BANIWA, 2020). Deve-se, porém, colocar em perspectiva os termos *efêmero* e *frágil* para se referir a essa memória, quando se pensa que aquilo que é preservado em um museu a qualquer momento pode ser ameaçado por furto ou catástrofe, enquanto algo que é compartilhado e experimentado ao longo de gerações se atualiza ou se transforma a partir de uma trama que inclui o território e os diferentes seres que o habitam.

Em alguns contextos, segundo relatos arqueológicos, etnográficos e antropológicos²¹, o ciclo de vida de objetos e artefatos está entrelaçado a seu uso e descarte (fragmentação intencional, queima, afogamento ou enterramento), e o descarte, por sua vez, está entrelaçado ao território, aos objetos, ao corpo e à memória. Em determinadas situações, os diferentes tipos de descarte visam interromper poderes atribuídos a um artefato e podem ser utilizados para sinalizar lugares sagrados ou ritualísticos²².

21 Cf. BARRETO; OLIVEIRA, 2016; CABRAL, 2014; LEONEL, 2000; VELTHEM, 2003; SILVA, 2013.

22 O texto “Para além de potes e panelas: cerâmica ritual na Amazônia antiga”, de Cristiana Barreto e Erêndira Oliveira (2016), discute como a produção e o descarte de objetos, que inclui o enterramento

No caso da coivara, como vimos, as cinzas da roça queimada para limpar o terreno serão novamente absorvidas pelo solo, possibilitando a germinação de diferentes espécies de plantas. Também os objetos e artefatos descartados e enterrados em sítios ou locais sagrados não só demarcam territórios importantes para as comunidades que os enterraram, como posteriormente passam a compor o que os arqueólogos chamam de *terra preta de índio*, sítios extremamente férteis em função da ocupação e do manejo da terra pelos povos que lá viveram²³ (BARRETO; OLIVEIRA, 2016). Dessa maneira, pode-se constatar que tanto no caso da coivara, quanto no caso dos locais sagrados, histórias humanas e não humanas se entrelaçam, participando da dinâmica da floresta.

Denilson, por fim, propõe pensar memória e registro para além da fragilidade e da institucionalidade. O artista se interroga então sobre o que se pode construir a partir disso, se o caminho seria: “[...] fazer uma terra preta de índio onde seja possível construir e plantar novas memórias ou deixar registros mais amplos?” (BANIWA, 2020). As provocações do artista apontam para a necessidade de pensar a memória como uma coisa viva, compartilhada e praticada, uma memória que deixe registros dos quais as pessoas façam parte e aos quais tenham acesso, que não estejam restritos ou limitados a objetos e instituições. Memória entendida não como um processo de captura e encerramento, mas como algo vivo e compartilhado por meio de histórias de crescimento e transformação.

Em seu trabalho, Denilson Baniwa articula elementos da tradição de pensamento indígena (atenta às coisas *na vida*), ao mesmo tempo que interpela a “sociedade contemporânea” por meio de seus próprios aparatos de captura, armazenamento e reprodução. Convidado a ocupar o espaço expositivo da Pinacoteca, o artista escolhe o perímetro externo do estacionamento e nele implementa um jardim, que, após seu cultivo, tenderá a desaparecer rapidamente, seja pela manutenção do espaço (que usualmente busca assegurar uma espécie de assepsia do terreno), seja pelo retorno do

proposital em sítios sagrados nos quais se encontra a chamada “terra preta de índio”, estão entrelaçados ao corpo, ao território e à memória das populações ameríndias da região amazônica. Entre os povos abordados estão os Wauja, Wayana, os Kaxinawa, os Shipibo-Conibo, os Asuriní, os Xikrin, os Warao e os Munduruku, para citar alguns.

23 Carvão, restos de alimentos, utensílios, fragmentos cerâmicos e urnas funerárias são exemplos de elementos que podem compor esses sítios, também chamados por Barreto e Oliveira (2016) de “bolsões de memória”, que não apenas demarcam territórios importantes como podem vir a aprimorar o solo, seja pela capacidade dos fragmentos cerâmicos de reter a umidade ou em função dos materiais orgânicos ali eventualmente depositados.

fluxo de automóveis (esses objetos mágicos, entre vários outros, que nos permitem transitar pela superfície da terra sem maiores incômodos).

Denilson desafia a imaginar uma memória e um registro que não estejam vinculados à captura, ao colecionismo, que não estejam restritos e destinados a determinados recipientes, como instituições e acervos. Uma memória e um registro que transbordam dos corpos e territórios, que não podem ser contidos pela mão do homem, mas que, antes, emergem e são continuamente forjados nos fluxos de transformação nos quais todos os seres estão imersos – não apenas os humanos, mas uma infinidade de não humanos participam ativamente do *vir a ser* do mundo.

O que aconteceria se esforços fossem direcionados rumo à percepção-inclusão de outros movimentos, de outros seres e pontos de vista que habitam este planeta, em vez de contê-los e usá-los para a manutenção de um ideal de vida e existência que parece tentar suprimir, ignorar ou invisibilizar esses movimentos, em nome, talvez, de uma supremacia da espécie?

As discussões apresentadas neste capítulo, a partir dos artigos comentados e do trabalho *Nada que é dourado permanece, hilo, amáka, terra preta de índio*, de Denilson Baniwa, abrem um campo de debate com implicações não só para o universo artístico, mas também para os modos como são percebidos os processos de coconstrução entre o ser humano e o mundo do qual ele faz parte.

Os trabalhos aqui mencionados são o resultado de um entrelaçamento entre pessoas, coisas e materiais imersos nos fluxos do meio. Assim como é a própria vida no mundo. Um entrelaçamento.

A mesa que apoia a comida ou os computadores, as roupas ou mesmo as casas compõem a existência partilhada pelas pessoas com aquilo a que se dá o nome de *objetos, artefatos, coisas* ou *materiais*. Nas práticas artísticas, as pessoas estão também entrelaçadas a objetos, artefatos, coisas e materiais, seja em sua rotina de produção e gestão, seja nos ensaios, pesquisas e experimentações. Estar atentos aos materiais, e não a suas formas objetificadas e supostamente estáticas, mas a seus movimentos, sua abertura, pode ser um caminho para o que Ingold chama de *mundo da vida*, ou seja, para que, também nas artes da cena, ou talvez, em alguma medida, por meio delas, pessoas possam se engajar com materiais na tentativa de *acompanhá-los*, e não de capturá-los.

4 Descobrimo o movimento das coisas

Neste capítulo, descrevo brevemente meu percurso, centrado nas transformações da minha compreensão do movimento e da relação com os materiais envolvidos na fabricação de aparelhos e traquitanas. Da ginástica artística ao circo, do circo à dança e à Companhia Suspensa, minhas práticas e investigações foram aos poucos transformando a maneira como entendo o movimento e as relações com os materiais. Abordo também dois trabalhos artísticos, *Alpendre*, de 2010, e *Margem*, de 2016, e seus processos de criação, procurando discutir como neles se dá o engajamento com os materiais e entrelaçar essa discussão com aquelas apresentadas nos capítulos anteriores.

4.1 Sobre trapézios e trapezistas

Protegido pelas estruturas de um edifício conhecido por abrigar uma escola de circo, vejo-me em frente a um objeto. Mais do que um par de cordas atadas ao teto, sustentando uma barra metálica suspensa a determinada altura do solo, eu o reconheço como um trapézio.

Salto e agarro a barra, executo um movimento circular que me possibilita sair do plano baixo do trapézio e conquistar a parte superior da barra.

A descrição acima reflete em boa medida a maneira como cheguei a entender o movimento ao longo da minha juventude. Sob essa perspectiva, eu imaginava o movimento que descrevi (assim como o trapézio) como uma espécie de objeto acabado, apreendido como uma unidade.

Tanto na minha trajetória na ginástica artística, quanto no circo e em parte também na dança, fui introduzido a diferentes repertórios de movimento por meio de módulos, pequenos blocos de movimento que muitas vezes eram decupados em fragmentos ainda menores, que depois eram reunidos em um movimento “completo”, tomado como um objetivo (partilhado por mim e pelo professor) a ser alcançado. Essa maneira de lidar com a aprendizagem me levou a pensar o conhecimento como uma espécie de transferência de conteúdo que visava à aquisição de formas prontas.

Os movimentos, classificados e organizados em combinações e sequências, forneciam as bases para se imaginar uma ação composta por pedaços, ou pequenos blocos construtivos, como alguns brinquedos infantis, nos quais as formas já vêm prontas e cabe à criança apenas combiná-las em arranjos relativamente previsíveis. Não é de se espantar, então, que não raramente o desafio de trabalhar com iniciantes ou mesmo artistas experientes seja o de “ligar” as coisas, sejam elas movimentos ou cenas. Entendidos como células encerradas em si mesmas, frequentemente os movimentos são executados e compreendidos como uma sequência de inícios e fins, aos moldes de uma cadeia operatória, de uma sequência operacional cuja soma das partes formaria o todo.

Na ginástica artística, a destreza na execução desses blocos de movimento e das sequências por eles constituídas (frequentemente com os chamados *elementos de ligação* ou *artísticos*) diferencia, em categorias, também o nível técnico dos alunos. Esse sistema, associado aos rituais de avaliação e competição, obedece a um ideal de movimento que prescreve uma série de requisitos, selecionando corpos aptos e inaptos, definindo padrões de beleza, excelência e eficiência almejados na modalidade.

Para entender um pouco o contexto dos movimentos e aparelhos da ginástica artística, é necessário voltar à sua origem, o chamado Movimento Ginástico²⁴, que se estabeleceu na Europa no século XIX. A ginástica estruturada ao longo desse período estava alinhada com o desenvolvimento técnico e científico da época e aos interesses das classes dominantes. Afirmando-se como parte da educação do indivíduo, a ginástica se estrutura a partir de princípios de ordem e disciplina, no intuito de potencializar o caráter utilitário de ações e gestos, visando à obtenção de um corpo capaz de desempenhar funções úteis à sociedade, à fábrica e à guerra (SOARES, 2002). A ginástica objetiva assim inscrever no corpo, e na maneira como as pessoas se relacionam com o que está à sua volta, uma ideologia cientificista “[...] onde tudo pode e deve ser medido, classificado, comparado, definido e generalizado a partir da descoberta constante de ‘leis’. Onde as coisas evoluem do inferior ao superior e do simples ao complexo” (SOARES, 2002, p. 19).

O tratamento dispensado aos movimentos e ao corpo pautava também a relação com o ambiente e os objetos. Ginásios foram construídos com o intuito de fornecer o

24 O Movimento Ginástico Europeu surge no século XIX a partir da difusão de estudos detalhados de exercícios físicos que visavam moldar e adestrar o corpo, privilegiando a verticalidade e a retidão corporal, imprimindo-lhe um porte ou postura específicos. Vinculada à ciência, a ginástica busca instaurar uma ordem coletiva e assegurar seu lugar na sociedade burguesa (SOARES, 2002, p. 18).

ambiente considerado adequado ao exercício físico, aparelhos foram deslocados do contexto circense, ligado a um universo lúdico, subversivo e transformacional, para o contexto ginástico, no qual ganharam novos contornos e objetivos. Nesse contexto, exercícios cênicos e funambulescos, bem como os aparelhos a eles associados, foram revestidos de um caráter utilitário, a partir do qual ações úteis deveriam ser executadas com precisão com base em princípios científicos ditados pela mecânica do movimento (SOARES, 2002).

O circo e a ginástica, desde a Antiguidade até os dias de hoje, influenciam-se mutuamente, seja pela apropriação de técnicas e modalidades, como no caso da manipulação de objetos no malabarismo e na ginástica rítmica, seja na importação de técnicas e métodos de treinamento e de ensino do movimento. Na contemporaneidade, a crescente influência do treinamento esportivo, a migração de atletas e ex-atletas para os espetáculos de circo contemporâneo e o advento das escolas de circo estabeleceram um contexto que ampliou a influência do pensamento e do treinamento esportivos pautados na ciência e na tecnologia.

Na ginástica, o desenvolvimento tecnológico modificou profundamente a fabricação e o desempenho dos aparelhos tradicionais. Um exemplo curioso é o do cavalo, que deu origem ao cavalo com alças e ao salto sobre o cavalo (hoje reconfigurado em uma mesa), que na Antiguidade era a reprodução do animal em madeira, sustentando cabeça, rabo, crina, orelha, e tendo seu corpo recoberto de couro macio, e era utilizado para o adestramento de soldados de cavalaria (BORTOLETO, 2011, p. 288).

Especula-se que as barras, as argolas e os trapézios surgiram de adaptações a partir de jogos e brincadeiras que envolviam subir em árvores e balançar em seus galhos. Tais aparelhos, na sua maioria, eram confeccionados em madeira e pertenciam ao universo circense, e só posteriormente foram incorporados e modificados para a ginástica (BORTOLETO, 2011).

A evolução tecnológica dos aparelhos e dos materiais dos quais são feitos foi determinante para o desenvolvimento da ginástica artística tal como existe hoje, a qual foi impactada também pelos avanços nas áreas de biomecânica e cinesiologia. A elasticidade, a rigidez e a textura dos materiais utilizados são condicionantes para o desenvolvimento da movimentação e dos exercícios realizados sobre tais aparelhos

(BORTOLETO, 2011, p. 293). Antes da padronização da fabricação dos aparelhos utilizados na ginástica artística, eram frequentes os acidentes e falhas de execução, uma vez que os atletas eram obrigados a se adaptar a aparelhos confeccionados com madeiras de diversos tipos e medidas e com gradações de flexibilidade diferentes dos aparelhos com os quais haviam praticado ao longo de muito tempo (BORTOLETO, 2011).

Embora os avanços tecnológicos tenham influenciado também os circos contemporâneos, existe, nesses contextos, uma liberdade maior, pelo fato de eles não estarem submetidos a uma legislação específica que determina o padrão de fabricação dos aparelhos ou que legisla de maneira declarada sobre os padrões de movimentação (BORTOLETO, 2011). Contudo, apesar dessa maior liberdade, a exigência imposta por um determinado entendimento de técnica e virtuosismo pressiona de maneira semelhante os artistas a superarem constantemente seus limites. Como se pode notar, até “[...] mesmo a forma de treinamento desenvolvido no esporte de alta competição foi transladada ao circo” (BORTOLETO, 2010, p. 105).

Não é de se estranhar que parte desses elementos que estruturam o pensamento esportivo tenha em alguma medida influenciado também o circo a incorporar noções como economia de tempo, gasto de energia (eficiência) e cultivo da saúde como princípios organizadores das práticas, do treinamento e até mesmo do cotidiano. Como aponta Soares (2002), a ginástica influenciou o surgimento do esporte moderno atrelado à ciência, à técnica e ao entretenimento. O circo nas academias, centros de treinamento e escolas especializadas importou parte da concepção esportiva para o interior de suas práticas, da maneira como se treina e da forma como se concebe o movimento.

Com o urbanismo moderno e a difusão da ginástica, um conjunto de práticas foi aos poucos se distanciando do ambiente a céu aberto, das praças, em direção ao ginásio. Os aparelhos e movimentos que, no contexto do circo, estavam atrelados a um desdobramento dos processos de habitação, em um ambiente que incluía o território e seus múltiplos movimentos, foram aos poucos adaptados a partir de uma concepção utilitária das ações, em um ambiente “controlado”. Movimentos, posturas e códigos passam a ser concebidos com base em habilidades específicas e devem ser transmitidos, treinados e assimilados. A trave de equilíbrio, as argolas, as barras deveriam ser utilizadas com o objetivo de formar ou formatar o cidadão ideal para a máquina da

sociedade, capacitando o indivíduo a se lançar, de maneira eficiente, em um mundo antecipadamente calculado.

Criados e prescritos por especialistas, movimentos, aparelhos e até mesmo o ambiente se distanciavam de uma dimensão inventiva e improvisacional, de um aprendizado que se dá no mundo e com o mundo, em direção ao aprendizado de formas prontas em um mundo já “mobiliado” (INGOLD, 2015, p. 130), e não em um mundo que emerge à medida que é habitado, transformando e sendo transformado.

Quando, em 1999, aproximei-me do circo, a relação com o movimento me pareceu muito próxima da abordagem modular à qual eu havia me habituado na ginástica artística. Contudo, movimentos e sequências se desenrolavam em um novo contexto, no qual não havia mais júri, ou no qual o júri era a plateia (embora essa não seja uma boa comparação).

Os movimentos, alguns muito similares aos da ginástica, eram revestidos com outras camadas, que buscavam conferir-lhes alguma dimensão narrativa e, de alguma maneira, artística. Em diferentes momentos históricos, o circo se aproximou de narrativas teatrais ou acontecimentos sociais para estabelecer uma espécie de linha narrativa que organiza os números²⁵. Frequentemente, nessas tentativas, é possível perceber as “emendas” entre movimentos acrobáticos, a utilização de símbolos ou elementos dramáticos para agregar algum sentido àqueles movimentos e os blocos de demonstração de destreza e habilidade nas respectivas áreas, repertórios e categorias (malabares, equilibrismo, acrobacia aérea e palhaço, entre outras).

De acordo com Soares (2002), no circo do século XIX, ou mesmo antes dele, de maneira geral, a utilização dos aparelhos não remetia a um ideal de utilidade. Ao contrário, o circo reafirmava o “espedício” do movimento, e por isso se apresentava como uma ameaça aos ideais da época. Contudo, atualmente, a exploração de sua dimensão espetacular, econômica e midiática aproxima frequentemente essa manifestação dos valores e premissas das sociedades de consumo.²⁶

25 Para mais, cf. o texto “Formas teatrais no circo de hoje”, de Christine Hamon-Siréjols, no livro *O circo no risco da arte* (2009).

26 Seria importante investigar em que medida a criação de escolas de circo e toda uma cadeia produtiva ligada ao espetáculo e ao entretenimento têm impactado a percepção e a aprendizagem, entendidas como acúmulo ou transmissão de um conjunto preestabelecido de técnicas, habilidades e relações.

Minha aproximação com a dança se deu através do circo. Na época, eu integrava o Grupo Trampulim²⁷, no qual havia um grupo de pesquisa que, além de práticas como meditação e tai chi chuan, começou e incorporar algumas técnicas do movimento somático²⁸. A partir daí as práticas antes pautadas em um repertório predefinido deram lugar a investigações e experimentações que buscavam aguçar uma percepção do corpo em movimento, e os desejos, vontades e sensações que emergiam ao longo da prática passaram a compor nossa atenção. Aos poucos, começamos a conjugar as práticas realizadas no chão com experimentos e improvisações em aparelhos aéreos, como trapézio e tecido. No entanto, a força necessária para se manter sobre esses aparelhos e o risco de queda intrínseco ao repertório gestual característico dos mesmos nos impediam de experimentar com a liberdade que desejávamos, e passamos então a modificar o contexto dos aparelhos, rebaixando o trapézio a poucos centímetros do chão, agregando diversos nós aos tecidos, de forma a propiciar uma permanência e uma movimentação que não implicassem tanto risco e esforço. Com o passar dos anos, o grupo de pesquisa tomou corpo, culminando, em 2007, na fundação da Companhia Suspensa, em parceria com Patrícia Manata, Roberta Manata e Tana Guimarães (que posteriormente se desvinculou da Companhia).

Após algum tempo desenvolvendo trabalhos com a Companhia Suspensa ou em parceria com outros grupos e artistas, senti a necessidade de investigar como essas experiências, que incluem a construção de aparelhos e a montagem dos trabalhos em lugares e contextos variados, haviam trazido à baila questões específicas. Ocupar esse lugar, próximo dos percalços das montagens, da concepção e da fabricação de aparelhos e traquitanas, me conduziu a questões e hipóteses que mobilizaram o desenvolvimento do meu trabalho solo.

Neste capítulo, apresentarei parte do meu percurso artístico, mobilizado pela necessidade de investigar questões que emergiram da minha relação com os materiais,

27 O grupo Trampulim existe desde 1994 e surgiu dentro da Spasso – Escola Popular de Circo, sediada em Belo Horizonte. Em 2007, uma das linhas de pesquisa do grupo, dedicada à investigação de aparelhos aéreos, emancipou-se, dando origem à Companhia Suspensa. O grupo Trampulim se especializou na linguagem do palhaço e segue em funcionamento até o presente momento. Para mais, cf. <https://trampulim.com.br/grupo-trampulim/historico/#mais-historico>. Acesso em: 12 abr. 2021.

28 O movimento somático abarca diferentes práticas, entre as quais a Eutonia, a Ideokinesis, o Feldenkrais, a Técnica de Alexander e o Body Mind Centering (BMC), que propõem modos de lidar com o corpo por meio da investigação e da exploração de si e da relação com o ambiente, procurando descondicionar os modos de atuar e perceber e agenciar outras maneiras de aproximação do movimento. Cf., entre outros, BIANCHI, 2014.

tanto ao longo da pesquisa artística e das diversas apresentações junto à Companhia Suspensa quanto na construção de aparelhos e montagens em diferentes contextos e lugares nos quais apresentamos nossos trabalhos. Abordarei também dois espetáculos específicos, *Alpendre*, de 2010, e *Margem*, apresentado pela primeira vez em 2016, e seus processos de criação, buscando destacar o quanto o engajamento entre pessoas e materiais foi determinante na sua concepção, além de pontuar como esse processo inevitavelmente se entrelaça aos movimentos das demais integrantes e aos contextos de produção nos quais estávamos inseridos.

4.2 Mudando as coisas de lugar: tato, percepção e movimento

Como profissionais, o construtor, o jardineiro o cozinheiro, o alquimista e o pintor não estão tanto impondo forma à matéria quanto reunindo diversos materiais e combinando ou redirecionando seu fluxo na expectativa do que pode surgir. (INGOLD, 2015, p. 305)

Retirando aparelhos tradicionais do circo de seus contextos estabelecidos, novas possibilidades de relação se inauguram e determinados movimentos do repertório tradicional associado a esses aparelhos tornam-se inviáveis. Ao colocar o trapézio a aproximadamente 1 metro do chão, podemos carregá-lo com a mão, afrouxando a corda que sustenta a barra metálica e manuseando-o como um elemento que não mais se comporta como um trapézio. A barra e as duas cordas atadas às extremidades passeiam, configurando planos, linhas e formas em um contexto muito diferente do anterior. A barra, agora suspensa na altura do quadril, evidencia a participação ativa do chão, inaugurando outras possibilidades de relação em comparação àquela na qual o chão representava, principalmente, um destino iminente trágico, o que deveria, no contexto original, produzir um maior interesse pela performance do trapezista.

O simples fato de modificar as condições de uso desses aparelhos possibilitou que nós, integrantes da Companhia Suspensa, pudéssemos percebê-los de outra maneira, modificando também nossa relação com o entorno e entre nós. Uma primeira e importante mudança se deu na relação com o movimento. Se antes nosso treinamento e nossas práticas visavam à aquisição de determinadas habilidades e condições físicas que

nos capacitassem a realizar movimentos de uma tradição, nesse novo contexto éramos convidados a descobrir ou inventar outras formas e relações. A subversão dos usos desses aparelhos nos levou a experimentar com outros objetos, como cadeiras, bacias e mesas, ampliando a superfície esguia da barra do trapézio. Como a movimentação em objetos suspensos tem suas peculiaridades, e já estávamos habituados tanto a um repertório específico de técnicas e movimentos quanto a uma maneira de pensar o movimento (que busca a todo tempo antever o que se vai produzir), começamos a improvisar com diferentes objetos também no solo, como uma estratégia de desconstrução forçada dos nossos hábitos e repertórios de movimento.

Uma das maneiras que encontramos de inibir tanto quanto possível nossos hábitos de treinamento e de lidar com o movimento sem tentar prever ou antecipar o que poderia acontecer foi direcionar nossa atenção para as relações de atrito, peso, superfície, deslizamento, deslocamento e pressão na relação com os objetos e também entre nós. Dessa maneira, mais do que nos dedicarmos a tentar controlar o resultado final, buscávamos direcionar nossa atenção para os processos de produção do movimento *em movimento*, o que acabava por produzir alguma coisa, mas que acontecia ao longo das práticas, e não a partir de um objetivo predefinido.

Para improvisarmos nos aparelhos aéreos não mais ancorados em um repertório predefinido, a Técnica Alexander e o Contato Improvisação tiveram grande relevância para nos auxiliar a repensar a relação com os aparelhos e as possibilidades de movimento que poderiam emergir desse encontro.

O Contato Improvisação é uma forma de dança criada no início da década de 1970 e marcada, sobretudo, pelo contínuo contato corporal entre os dançarinos, possibilitando-lhes experimentar movimentos não orientados por estilos e formas predeterminados, para voltar a atenção para as impressões sensoriais, para o treinamento da própria capacidade de sentir e se perceber (SCHMID, 2017, p. 316-315). Em uma breve síntese, o movimento do Contato Improvisação propunha que a dança ou o movimento poderiam surgir a partir do encontro, de maneira não premeditada, sem um objetivo espetacular, de forma que a negociação – e as soluções e “erros” – entre as pessoas em movimento e em contato é mais importante do que a forma final e “acabada” (SCHMID, 2017, p. 308).

O Contato Improvisação se edifica a partir de elementos como peso, suporte, *momentum* (balanço, impulso), atenção, percepção sutil, giros, espirais, apoios (SCHMID, 2017, p. 308). O que está em jogo é uma escuta extremamente “elaborada”, que propõe um desafio: o de não premeditar o resultado da ação, mesmo quando se trata de uma ação coletiva (o que é ainda mais complexo), mantendo, assim, uma abertura e um estado de prontidão para eventuais, praticamente certos, percalços, uma vez que o encontro entre duas (ou mais) existências com expectativas e desejos distintos, mas atuando simultaneamente, produz uma espécie de “síntese” que é resultado não do desejo de um ou do outro, mas do encontro.

Experimentações como entregar-se a situações de desorientação e procurar abandonar seus reflexos, observar impulsos de movimento sem reagir a eles, investigar as possibilidades de uma pessoa em contato com outra, entre outras, revelaram uma dança que não parte das convenções, regras e prescrições das danças acadêmicas ou mesmo modernas (SCHMID, 2017, p. 309-310).

Na Companhia Suspensa, inspiramo-nos nas estratégias do Contato Improvisação para investigar as possibilidades de relação com aparelhos e objetos, buscando expandir alguns desses princípios para experimentos e práticas artísticas que se dão pelo acoplamento do corpo a aparelhos, objetos e materiais.

Se, no Contato Improvisação, é necessário negociar com as características do outro nossas relações, com o objeto ou o aparelho não é necessariamente diferente. O que parece diferir, fundamentalmente, é o fato de tendermos a nos considerar hierarquicamente superiores e, portanto, mais relevantes do que o outro – coisa, objeto ou aparelho com o qual nos relacionamos. Não estou obviamente negando que existam diferenças entre pessoas e materiais, apenas ressaltando que, como propõe o Contato Improvisação, mais do que nos relacionarmos com pessoas e coisas a partir do que acreditamos ser capazes de prever, podemos nos manter abertos aos diferentes desdobramentos que se inauguram no momento do encontro. Pessoas e materiais possuem características e qualidades que, ao se entrelaçarem, transformam-se reciprocamente.

Nos experimentos que empreendemos na Companhia Suspensa, tratava-se de criar situações nas quais, por mais que houvesse uma expectativa ou mesmo hipóteses preconcebidas, era no engajamento com o aparelho ou o objeto que tanto a

movimentação quanto a narrativa se estabeleciam (ou revelavam-se). A tentativa não era a de dominar ou controlar o resultado, mas de trabalhar a partir de uma “escuta” que implicaria perceber o aparelho com o qual estávamos interagindo, ao mesmo tempo que aprimorávamos nossas habilidades. Como no Contato Improvisação, eu não prevejo a queda, mas sei que a qualquer momento ela pode acontecer; minha condição não está garantida, mas é construída e atualizada ao longo da ação.

Embora eu tenha utilizado aqui o termo “escuta”, é possível que o processo esteja mais próximo do tato do que da audição ou da visão. A separação em si dos sentidos se apresenta como um problema, uma vez que, mesmo supostamente norteados pelo (ou imbuídos pela intenção de privilegiar o) tato, os outros sentidos estavam simultaneamente presentes.

Experimentar com esses elementos que compõem nossa relação ordinária com a gravidade, com o peso e com o atrito promove uma curiosa renovação ou atualização da percepção da nossa condição no planeta. Percepções banais, praticamente automatizadas (mas que se traduzem em habilidades sem as quais seríamos incapazes de nos deslocar até a padaria mais próxima), recuperam sua vida, em uma relação de espanto com o absolutamente familiar.

Ingold contrapõe surpresa e espanto, afirmando que a surpresa, mais próxima das sociedades ocidentais, é a “moeda de especialistas que comerciam planos e previsões” (INGOLD, 2015, p. 112). O autor aponta que povos frequentemente descritos pela literatura etnográfica como animistas compartilham “[...] um modo de ser que está vivo e aberto a um mundo em nascimento contínuo. Nesta ontologia anímica, os seres não se propelem através de um mundo pronto, mas sim surgem através de um mundo em formação, ao longo das linhas de seus relacionamentos” (INGOLD, 2015, p. 111-112).

Ingold propõe que, para reanimar a tradição de pensamento ocidental, é preciso “[...] recuperar o sentido de espanto banido da ciência oficial” (INGOLD, 2015, p. 112). Ser surpreendido está atrelado ao desvio, quando o que se espera ou se prevê não acontece. Em um mundo supostamente previsível, as descobertas se revelam nesses lapsos, transformando o que não é surpreendente e inesperado em algo rotineiro, sem interesse ou importância: “Assim, a própria história torna-se um registro de falhas de previsão” (INGOLD, 2015, p. 112).

Segundo o autor, em um mundo em devir

[...] até mesmo o comum, o mundano ou o intuitivo causam espanto – o tipo de espanto que advém da valorização de cada momento, como se, naquele momento, estivéssemos encontrando o mundo pela primeira vez, sentindo seu pulso, maravilhando-nos com a sua beleza e nos perguntando como um mundo assim é possível. (INGOLD, 2015, p. 112)

Nossos experimentos nos levaram a recuperar o interesse pelas percepções presentes nos gestos mais simples, atentos ao peso e à gravidade, ao atrito e ao deslocamento. Ao intercalar as experimentações com os objetos no solo e suspensos no ar, repetindo sequências de movimento ora no chão, ora sobre os objetos suspensos, a mudança de contexto provocava um deslocamento perceptivo. O resultado é que tanto no chão quanto fora dele elementos simples já não nos pareciam tão banais.

Considere-se, por exemplo, uma cadeira suspensa, não mais apoiada no piso e, sim, atada ao teto. Como resultado dessa alteração, todo movimento produzido sobre a cadeira irá acarretar um movimento oscilatório – por mais que do ponto de vista da física esse fenômeno possa ser explicado com facilidade, o deslocamento perceptivo que esse simples experimento provoca na maneira como se percebe o movimento pode ser revelador.

Ou considere-se uma sequência simples, realizada sobre a cadeira seguramente posicionada no chão. Ao realizar a “mesma” sequência sobre a cadeira suspensa, além dos ajustes necessários devido à distância do chão, cada movimento que se acreditava conhecer, e que havia sido executado com desenvoltura com a cadeira no solo, revela-se de maneira completamente estranha. Dependendo do ponto de apoio, a cadeira poderá virar, os movimentos geram um período oscilatório com o qual é necessário se sintonizar ou antagonizar, gerando contextos completamente distintos.

Essas estratégias, por mais simples que possam parecer, ajudaram a criar uma espécie de contratreinamento. O simples fato de criar uma sequência no chão e traduzi-la posteriormente para um aparelho ou objeto ou apenas mudar o plano da execução – por exemplo, criar uma sequência de pé e depois tentar traduzi-la para o chão na posição deitada – convida a perceber o movimento de outra maneira, na tentativa de criar adaptações que preservem tanto quanto possível a sequência original. O efeito é que os contextos de realização da sequência acarretam mudanças globais, uma vez que, após

experimentá-la no chão, ao realizá-la novamente de pé não a percebemos mais da mesma maneira, levamos conosco a experiência aprendida no chão para sua execução na vertical.

Em ambos os casos tínhamos um objetivo, mas o mais relevante era como e o que faríamos para alcançá-lo, tomando consciência de cada apoio, transferência de peso e adaptação que se fizessem necessários. O que estávamos treinando de fato era a recusa do hábito de (acreditar) saber de antemão ou de tentar prever o que deveria acontecer. Nesse aspecto, outra prática que nos auxiliou, além do Contato Improvisação, foi a *Técnica Alexander* (TA).

Criada no início do século XX por Frederick Matthias Alexander (1869-1955), a “[...] TA lida com as relações existentes entre o sistema de equilíbrio, a postura, o controle de tensão muscular e os estados emocionais do indivíduo” (GUIMARAES; SANTIAGO, 2019, p. 2). Seu objetivo principal é a reeducação do indivíduo para que ele faça um melhor *uso de si mesmo* – como indica o título do livro de Alexander – por meio do aperfeiçoamento da autoconsciência corporal, que permitirá ao praticante *usar seu próprio organismo* a partir da integração corpo-mente-emoções, baseada na indivisibilidade do ser (GUIMARAES; SANTIAGO, 2019, p. 2).

Aqui, não será abordada a fundo a técnica criada por F. M. Alexander, apenas serão destacados alguns princípios que foram apropriados e adaptados por nós, integrantes da Companhia Suspensa, a nossas práticas e experimentos.

A expressão *end gaining*, cunhada por Alexander, diz respeito ao hábito ou tendência de manter a mente e a ação focadas no objetivo que se deseja alcançar, dando pouca ou nenhuma atenção para *como* se faz. Essa expressão foi traduzida por Ivone Castilho Benedetti, tradutora do livro *O uso de si mesmo* (ALEXANDER, 2010) no Brasil, como uma tendência de *conquistar objetivos*, mas poderia ser traduzida também como *buscar o fim* ou o *resultado*, ocasionando um uso mal dirigido de si mesmo, o que poderia levar a distúrbios e lesões. O autor entendia que era possível evitar ou “corrigir” esse mau uso através do que ele chamou de *meio pelos quais* (*means-whereby*), descrevendo como nos comportamos ou como “usamos a nós mesmos” ao desempenhar uma ação (ALEXANDER, 2010).

Para Alexander, era possível inibir o uso insatisfatório e aprender um novo uso, um uso aprimorado. *Inibir* indica uma recusa em agir imediatamente em resposta a um estímulo, uma vez que essa resposta seria estabelecida a partir de velhos hábitos de uso.

O autor conta, por exemplo, que, investigando estratégias para inibir seus hábitos insatisfatórios de uso da voz, ocorreu-lhe que, no momento em que iria pronunciar as primeiras palavras (seu objetivo inicial), ele poderia mudar de ideia no meio do processo e, por exemplo, decidir levantar o braço (ALEXANDER, 2010, p. 39). Assim, ao permitir-se mudar de ideia a qualquer momento, ele descobriu que conseguia manter *o meio pelos quais*, sem regredir ao uso habitual, dissociando toda a sua preparação de um objetivo específico para uma espécie de estado de prontidão que poderia levá-lo de maneira desejável a qualquer objetivo.

Minha experiência com a técnica modificou a maneira como me relaciono com o movimento. Contudo, para além de um objetivo terapêutico, interessei-me especialmente pelo estado de disponibilidade e abertura que esse conhecimento me apresentou e pela possibilidade de tomar consciência e inibir (ou me relacionar de outra forma com) determinados hábitos e repertórios de movimento já cristalizados, muitos dos quais eu realizava sem me dar conta. Outro ponto diz respeito à importância atribuída à conquista de determinado objetivo previamente imaginado ou imposto e ao desejo de alcançá-lo. A Técnica de Alexander me permitiu uma ampliação da percepção e uma capacidade de abertura para outros fluxos de movimento ao meu redor, que poderiam me levar para outros caminhos e escolhas.

Se o Contato Improvisação nos auxiliou a descobrir outras possibilidades de relação com os aparelhos, atentos à relação com o peso, o atrito e o impulso, a Técnica Alexander potencializou nossa capacidade de fazer escolhas ao longo da movimentação sem nos preocuparmos ou até mesmo questionando a busca por objetivos previamente imaginados e nosso hábito de querer antecipar ou controlar o resultado.

4.3 Construindo aparelhos e traquitanas

Quando estávamos montando o espetáculo *Pouco acima* (2004), que marcou a independência do grupo de pesquisa *Sem os pés no chão* (1999), ainda no Grupo

Trampulim²⁹, eu já havia criado certa intimidade com os equipamentos de escalada (apropriados pelo circo para a montagem de determinados aparelhos e estruturas). Todos os estudos, pesquisas, soluções e montagens técnicas necessários às experimentações com os objetos que suspendíamos ficavam então sob a minha incumbência.

Em *Pouco acima*, a cadeira foi selecionada como principal aparelho sobre o qual se desenrolaria a ação. O espetáculo estreou em 2004 e consistia numa espécie de realidade suspensa, em que a cadeira de certo modo funcionava como síntese da casa e das relações que aí se dão. Uma estrutura cúbica metálica e treliçada servia de cenário e suporte para os aparelhos. Iniciávamos o espetáculo com os quatro componentes da Companhia Suspensa em pontos diferentes da estrutura, sentados cada um na sua cadeira sobre um pequeno deque de madeira. Havia por toda a estrutura várias cordas penduradas em alturas variadas, com nós que possibilitavam deslocar com as cadeiras suspensas sem que nunca tocássemos o chão. Não utilizávamos as cadeiras como trapézios adaptados, reproduzindo o repertório tradicional desse aparelho. Toda a movimentação foi desenvolvida levando em conta a morfologia do objeto, suas superfícies e seu universo simbólico, os gestos característicos a ele associados e as relações que esse objeto suspenso propiciava entre os dançarinos.

As cadeiras, doadas por familiares, foram reforçadas. Propus que soldássemos duas barras metálicas perpendiculares ligando os dois pés dianteiros e outra ligando os dois pés posteriores, aumentando a resistência das cadeiras e ampliando as possibilidades de relação com o objeto ao suspendê-lo, deslocando seus usos habituais. Foram soldadas também duas chapas metálicas apoiando o encosto, para que pudéssemos explorar com segurança a cadeira em diferentes posições. Acrescentei ainda quatro limitadores às quatro quinas, que funcionavam como uma contenção para que as fitas de escalada, independentemente da posição da cadeira, não saíssem do lugar.

As fitas, atadas à cadeira, possuíam, na extremidade oposta, mosquetões com travas em arame curvo que facilitam o engate, posicionadas de maneira a viabilizar a movimentação através das cordas. Com a cadeira suspensa, ao transferirmos o peso para uma região específica do objeto, as fitas, que não estavam tensionadas em função do

29 A formação que deu origem ao grupo de pesquisa se encontrou em 1999 dentro do Grupo Trampulim. O nome *Sem os pés no chão*, contudo, só foi formalizado em 2003. O grupo, que se dedicava principalmente à investigação do movimento em aparelhos aéreos a partir de diversas práticas e técnicas, muitas delas oriundas do universo da dança, deu origem, em 2007, à Companhia Suspensa. Para mais, cf. MARQUES; MANATA; MANATA; GUIMARÃES *et al.*, 2007.

peso depositado naquele ponto específico, afrouxavam, ficando liberadas para articularmos a movimentação através dos nós. A cadeira foi convertida em um diminuto ambiente a ser habitado, mas que ao mesmo tempo nos possibilitava deslocar por toda a estrutura, de forma semelhante ao modo de existir de alguns moluscos.

Em função do atrito com as fitas, o estofado, apesar dos reforços em pontos críticos, ainda assim precisava ser constantemente trocado ou reformado. Embora eu ainda não tivesse investido a devida atenção aos materiais, sempre me interessei pela possibilidade de expor as entranhas das cadeiras, revelando materiais como algodão, estopa, espuma e molas, que comumente compõem o objeto, mas que ao longo de sua vida útil permanecem invisíveis.

Em *De peixes e pássaros* (2009), foram fabricados diversos mecanismos por meio dos quais objetos subiam e desciam, como se levitassem, além do mecanismo final composto por um sistema de polias, sendo uma móvel e duas fixas. Enquanto eu estava posicionado em uma plataforma que poderia variar entre 6 e 9 metros de altura, preso a uma das extremidades da corda que integra o mecanismo e fora do ângulo de visão da plateia, duas dançarinas estavam simultaneamente presas à extremidade na qual se situava a polia móvel, o que significa que a vantagem mecânica, nos termos da física, fazia com que nossas massas corporais se equiparassem. Quando eu saltava da plataforma, as duas dançarinas eram içadas, até que nos equilibrávamos no ar a aproximadamente 3 metros de altura do solo.

Para reduzir o risco de acidentes, como, por exemplo, no caso de uma ou de ambas as dançarinas falharem em conectar-se ao mecanismo, eu havia criado, por precaução, um sistema paralelo. Ao longo de todo o espetáculo, dois contrarregras experientes operavam os mecanismos e, na cena final, um deles se acoplava a um mecanismo paralelo, para que, caso as dançarinas não conseguissem se enganchar aos mosquetões que nos vinculariam à mesma corda, eu não caísse em queda livre. Em *De peixes e pássaros*, uma parte considerável da ação acontecia nos bastidores.

Os vários dispositivos, traquitanas, engenhocas e protótipos que fabriquei ao longo dos anos, entre montagens, testes e experimentos, foram compondo minhas experiências, evidenciando que as características dos materiais com os quais eu trabalhava desempenhavam um papel decisivo tanto na constituição dos trabalhos quanto na minha maneira de perceber o movimento e a criação.

4.4 Montagens, bastidores, habitação

As montagens dos espetáculos, mas também a maneira de viabilizá-los em diferentes lugares, foram decisivas para minha formação. Cada lugar apresenta um contexto específico a partir do qual devem-se buscar soluções e ajustes, a fim de viabilizar as condições básicas necessárias à apresentação de um determinado trabalho.

Na Companhia, buscávamos flexibilizar tais parâmetros, a fim de ampliar as possibilidades de apresentação. Propus que trabalhássemos com uma variação de pé direito entre 5 e 7 metros de altura. Caso a estrutura do lugar não fosse robusta o bastante para a instalação dos aparelhos, desenvolvi diversas maneiras de distribuir a carga entre diferentes pontos do espaço e confeccionei um *gride* independente para a viabilização de trabalhos mais complexos. Como a estrutura na qual os aparelhos eram fixados não poderia oscilar em nenhuma direção, travamentos laterais também eram necessários. Assim, varandas, pilares, escadas, volumes inteiros eram cogitados como possíveis pontos de ancoramento e estabilização lateral.

Ficava cada vez mais claro para mim o quanto o espaço determina as condições do próprio trabalho, e comecei a me interessar cada vez mais pelas possibilidades artísticas que se inauguravam a partir de determinado ambiente, em vez de tentar forçar sobre ele as condições previamente estabelecidas ou determinadas pelo contexto da sala de ensaio da Suspensa. Os teatros, sob esse nome genérico, podem sugerir uma espécie de padronização, mas, na prática, revelam, principalmente para quem extrapola as exigências estruturais de iluminação e sonorização, invadindo os cantos menos explorados dessas edificações, toda sorte de variação.

Como demandávamos das equipes dos teatros dados e medidas incomuns, e nem sempre essas informações eram enviadas com precisão, acabamos optando por contratar uma equipe de produção local para fotografar e medir os teatros, garantindo assim as informações de que necessitávamos.

Toda essa história de encontros com os diversos sítios de montagem foi aos poucos me levando a imaginar como ocupar diferentes lugares, observando os elementos e as oportunidades de diálogo e habitação, o que, em conjunto com as

práticas desenvolvidas ao longo dos anos pela Companhia, desembocou na criação de vários trabalhos.³⁰

Passamos, então, a procurar imaginar as possibilidades de habitar um determinado lugar ou estrutura, não mais com a preocupação de adaptar um espetáculo concebido em um lugar para outro, cujas características não correspondem às do primeiro, mas com a atenção voltada para a percepção dos volumes e movimentos, da luminosidade, dos ruídos e das dinâmicas que compõem o lugar, para, a partir do repertório partilhado pelos integrantes da Companhia, estabelecer com ele uma relação. Infelizmente, no caso da Companhia Suspensa, foram poucas as oportunidades de permanecermos o tempo desejado para a criação do trabalho em conjunto com o lugar, uma vez que isso implica um custo maior para a instituição contratante, bem como a disponibilidade de reservar o espaço para o estudo da ocupação.

Com a mudança da Companhia Suspensa, em 2009, para sua nova sede – o C.A.S.A., centro de arte construído em parceria com o grupo mineiro de teatro Armatrix –, localizada no bairro Vale do Sol, em Nova Lima (MG), tornou-se mais evidente para nós que a criação artística extrapolava as fronteiras dos espetáculos e ensaios. Como nos mudamos para o prédio sem que ainda estivesse completamente construído, nossos esforços passaram a ser conjugar etapas da obra com processos artísticos. Por exemplo, realizamos performances e instalações ao batermos as lajes do prédio, ao finalizarmos a fachada e a instalação das janelas, e assim por diante³¹. Esse movimento de experimentar e habitar o prédio de diversas maneiras e em diferentes momentos da construção fez com que suprimíssemos paredes, diminuindo a separação entre os espaços, alterando o projeto original antes mesmo de ser executado. Esse

30 Em uma residência com o grupo inglês Scarabeus, em 2009, ocupamos árvores, rochas e um edifício em construção. *Experimento 1*, apresentado no Festival de Inverno da UFMG em 2018, no bosque da Escola de Música, partia das árvores, da iluminação para pedestres e do desenho de um caminho cimentado por entre elas. Em 2015, circulamos pelo Norte e o Nordeste do País nos apresentando na sede de diferentes grupos e companhias, utilizando o espaço desses coletivos e os objetos de espetáculos do seu repertório para criar uma apresentação a partir deles.

31 Entre as residências, performances e instalações realizadas a partir dessa relação com as etapas da obra, destacam-se: *Homenagem a Pina Bausch*, da qual participaram vários artistas e grupos da região, como Grupo de Dança Primeiro Ato, Quik Cia. de Dança, Companhia Suspensa, Grupo Armatrix, Escola de Dança do Grupo Corpo, a bailarina Isabel Stewart e os músicos Marina Machado, Anderson Guerra e Lenis Rino (2009); intercâmbio entre a Companhia Suspensa e o grupo inglês Scarabeus (2010); *Fachada e Alvenaria*, apresentada na fachada do C.A.S.A., com a participação da Companhia Suspensa e da Flux Cia. de Dança (2011); *MuroMuro*, uma parceria entre Luiz Sartori, Sanna Vellava, Guilherme Morais e Companhia Suspensa (2011), entre outras.

processo radicalizava a experiência de perceber que habitar um lugar é transformar e ser transformado por ele.

Toda essa história foi aos poucos alterando a premissa de que um trabalho artístico se dá prioritariamente a partir de um projeto que nos levaria a produzir os objetos e cenários necessários para viabilizá-lo. Nosso olhar sobre o ambiente no qual estávamos imersos e sobre as coisas com as quais nos relacionávamos no nosso cotidiano se entrelaçava com nossos projetos artísticos. Assim, algo que já estava montado para outro trabalho ou espetáculo ou mesmo os objetos e materiais disponíveis da obra ainda em andamento ou da rotina de produção e limpeza acabavam por ser incorporados aos projetos artísticos, passeando de uma esfera a outra. Estávamos sempre atentos à participação dos diversos materiais com os quais convivíamos e aos lugares que habitávamos no nosso cotidiano.

4.5 O platô

Em 2004, durante a montagem do espetáculo *Pouco acima*, eu estava animado com a ideia de construir um conjunto de platôs suspensos que pudessem se deslocar, compondo pisos e anteparos instáveis sobre os quais poderíamos avançar em nossas investigações. No entanto, em função de interesses divergentes, limitações orçamentárias e de tempo, acabamos investindo apenas na estrutura metálica, que era ao mesmo tempo ambiente e suporte, e nas cadeiras, que se tornaram o aparelho sobre o qual todo o espetáculo se desenrolava. Foi apenas em 2007 que, por meio de um projeto educativo que articulava circo e física, consegui os meios para fabricar o platô.

Nos primeiros experimentos realizados no contexto do grupo de pesquisa *Sem os pés no chão* e nos primeiros tempos da Companhia Suspensa, meus desafios se limitaram a escolher objetos que possuíam uma estrutura robusta o bastante para suportar o peso de uma pessoa e a pendurá-los, em alguns casos fazendo pequenas intervenções e aprimoramentos que reforçassem sua estrutura ou facilitassem sua suspensão. Esses procedimentos já implicavam uma espécie de fabricação no sentido ingoldiniano, uma vez que tanto escolher quanto intervir e modificar os objetos, alterando suas possibilidades, implica uma espécie de encontro que vincula a pessoa aos

materiais com os quais ela está trabalhando (INGOLD, 2015, p. 260). Essa forma de proceder, contudo, estava ancorada ainda no meu passado circense e na compreensão de que não haveria razão para pendurar alguma coisa se não fosse para subir nela e executar uma diversidade de truques. Com o platô, tive a primeira oportunidade de realmente fabricar um aparelho desde a concepção até a execução e os primeiros testes.

O processo de concepção do platô foi amadurecendo ao longo do tempo. De um plano relativamente abstrato desenhado no papel – mesmo que imaginado a partir de um conjunto de práticas relativas aos nossos primeiros experimentos na Companhia Suspensa –, agora o platô era concebido com base numa trajetória mais ampla de engajamento com as histórias de materiais variados, em contextos diversos. Projetar sua fabricação não implicava implementar uma ideia preconcebida na imaginação a um universo material predisposto a recebê-la, mas antes entrelaçava diversas histórias e movimentos ao longo dos quais tanto eu quanto os materiais tomávamos forma.

Soluções técnicas para a criação de diferentes espetáculos e também para a viabilização de suas montagens em ambientes diversos compunham experiências que se misturavam a um universo imaginativo e inventivo. Conhecimentos sobre a resistência dos materiais e estruturas, fruto dessas histórias, coexistiam com minhas práticas cotidianas, que incluíam pequenas reformas domésticas ou na antiga sede da Suspensa, como a implementação do depósito e uma série de melhorias e intervenções que viabilizaram a fixação dos aparelhos e estruturas aéreas nas vigas de madeira do velho galpão do bairro Floresta, em Belo Horizonte.

A composição e o desenho de um projeto, seja de um aparelho ou da montagem de um espetáculo, são elementos diretamente imbricados com a prática. Lápis, mão e papel se entrelaçam à memória, aproximando o gesto do desenho daqueles realizados diversas vezes no atrito com os materiais, constituindo-se como um exercício de imersão rumo ao passo ou movimento seguinte. Ao esboçar em papel ou maquete um projeto de fabricação ou de montagem, nos sintonizamos com as experiências passadas e, a partir delas, aventamos problemas e possíveis soluções. Esses problemas e soluções não necessariamente corresponderão exatamente ao que encontraremos quando a ação se desenrolar, mas, por meio do desenho, imaginação, memória e futuro se amalgamam numa mesma trama, ampliando a capacidade imaginativa. Com o desenho, sobrevoamos o terreno da montagem, viabilizando o cálculo da quantidade necessária de

equipamento, o comprimento de cordas e cabos. Ainda assim, mesmo com toda preparação e planejamento, quando nos deslocamos para realizar a montagem de um espetáculo carregamos, por precaução, algumas malas de material extra, que curiosamente, na maioria das vezes, contêm exatamente o que, na hora H, não precisamos, culminando nos clássicos improvisos com materiais, ferramentas e equipamentos disponibilizados pela equipe local ou numa incursão ao comércio mais próximo.

Segundo Ingold, o pensamento moderno substituiu a ideia de fabricação pela de projeto, levando a imaginar um mundo à disposição dos nossos planos, em vez de um mundo no qual nos constituímos, alterando-o e sendo por ele alterado. Para o autor, “Trata-se de uma visão que entende a fabricação como projeto, pelo qual uma ideia, já moldada na imaginação, é realizada em um substrato material pré-preparado para recebê-lo” (INGOLD, 2015, p. 259). Para o fabricante ou para quem vai implementar o projeto, contudo, ajustes e adequações são, ao longo do processo, incorporados ao projeto original, em uma negociação constante com o território e os materiais com os quais se trabalha.

Na fabricação do platô, ainda norteado pela tradição circense e pelos cálculos da engenharia e da escalada, estimei uma capacidade de carga de 400 quilos, que corresponde ao peso médio de cinco pessoas simultaneamente sobre o platô, desenhei uma estrutura robusta de metalon e madeira e, como a solda não está entre as habilidades de nenhum dos integrantes da Companhia, convidamos nosso parceiro Fernando Ancil.

Entre cantoneiras, madeira, parafusos, porcas, cordas e mosquetões, os mais de 50 quilos de aparelho não viajariam facilmente em avião. Além do peso excessivo, suas medidas não se encaixavam no padrão de bagagem. Essa questão já evidencia que a materialidade extrapola os limites da cena e dos ensaios, numa espécie de coreografia logística e econômica que reforça uma determinada maneira de lidar com o que convencionamos chamar universo material.

Após a confecção do platô, iniciamos os testes. Em alguma medida os experimentos com os objetos suspensos já haviam estabelecido as bases para o que viria a seguir. Nosso treinamento já não visava mais adquirir um repertório preestabelecido a partir de um treinamento predeterminado com objetivos previamente estipulados. Nossa

rotina de práticas apontava para uma ampliação da percepção, atenta ao desenrolar dos movimentos no engajamento com os aparelhos. Buscávamos, de diversas maneiras, lançar-nos em um encontro no qual não sabíamos o que iria acontecer, embora tivéssemos lá nossas expectativas, desejos e projeções.

Iniciamos de maneira semelhante ao modo como procedíamos com os objetos suspensos: partimos de sequências realizadas no chão e depois executadas sobre a plataforma suspensa. As sequências serviam como uma espécie de estrutura por meio da qual explorávamos as diferenças entre os desdobramentos de sua realização no chão ou sobre os aparelhos aéreos. O objetivo era de certa forma secundário, e estávamos sempre abertos a abandonar a sequência a qualquer momento, absorvendo ou incorporando as interferências do platô.

Movimentos extremamente simples se revelavam de maneira surpreendente. Por exemplo, ao embalarmos o platô em um movimento circular, com uma pessoa sobre ele posicionada em quatro apoios, essa pessoa poderia experimentar a pressão passeando cada hora por um membro, como se a plataforma a colocasse para engatinhar sem sair do lugar. Enquanto a oscilação transferia o peso em função da direção e momento da circunferência, ora uma mão, ora um pé, e assim por diante, ficava totalmente livre, enquanto os outros membros sustentavam o peso do corpo.

Tarefas como partir da posição deitada e negociar o caminho até a verticalidade, ficando de pé, foram também incorporadas aos primeiros testes. A qualquer movimento, mesmos os mais sutis, a plataforma se deslocava em sentido contrário, iniciando um leve balanço que se modificava à medida que novos movimentos e direções eram propostos. Ora sintonizando, ora antagonizando essas oscilações, íamos ampliando nosso repertório e desenvolvendo novas habilidades.

O platô suspenso carrega em si um elemento rítmico atrelado ao comprimento da corda: quanto mais longa a corda, mais lenta a oscilação, e quanto mais curta, mais veloz. Entre se sintonizar com as oscilações e balanços e antagonizar com eles, em um movimento contrário – o que pode resultar numa redução ou mesmo na paralisação da plataforma –, as possibilidades são diversas.

O período, determinado pelo comprimento da corda, é um exemplo, entre muitos, de fator que interferia decisivamente nas montagens. Teatros e outros lugares utilizados para apresentações possuem alturas variáveis e possibilidades diferentes de

ancoramento e fixação das estruturas. Como buscávamos apresentar o espetáculo tanto quanto possível, não nos deixando intimidar pelos diversos contextos de montagem, com alguma frequência deparávamos com alturas que ora tornavam a resposta do platô excessivamente rápida, ora produziam um efeito câmera lenta, obrigando-nos a readequar toda a movimentação.

Uma vez fora da plataforma, era possível manuseá-la deslocando-a como um plano que dança pelo espaço e, ao torcer as quatro cordas, produz-se um eixo (ou vértice) que permite deslocar o platô com facilidade até que ele fique perpendicular ao chão, como uma parede, revelando a parte de baixo da plataforma suspensa.

Após algum tempo explorando o aparelho, selecionamos a instabilidade e a conexão física com a superfície do platô como elementos da nossa atenção. Procuramos explorar a instabilidade como estratégia para alterar padrões de movimento, e ao mesmo tempo tentar revelar ou traduzir as oscilações do platô, por meio da observação das consequências dos seus movimentos no corpo dos performers. Buscamos priorizar (ou isolar) os movimentos provocados pelo platô, apurando nossa capacidade de “escuta” do aparelho e, ao mesmo tempo, procurando inibir (inspirados em Alexander) nosso treinamento (hábito) de produzir gestos estilizados que contivessem qualquer informação além da nossa reação à instabilidade do platô.

Todos os que estejam sobre a plataforma suspensa estão fisicamente implicados; qualquer movimento que ocorre em cima do aparelho ecoa em quem estiver sobre ele. A partir dessa constatação, iniciamos uma investigação sobre os movimentos provocados como consequência de uma ação ou de um gesto realizado sobre o platô, que, por sua vez, seria colocado em movimento, obrigando a outra pessoa a se mover ou se adequar às interferências, oscilações e mudanças de direção.

Revezávamos entre quem improvisava e quem observava e dividíamos impressões. Buscávamos um tônus muscular limítrofe que nos permitisse estar sobre a plataforma, mas o mais disponíveis quanto possível a suas variações. Quando trabalhávamos sozinhos sobre a plataforma, procurávamos criar um fluxo contínuo de movimento, de forma a impossibilitar cálculos excessivos que nos permitissem tentar prever as oscilações, e assim ampliávamos as situações de descontrole e imprevisibilidade, sendo constantemente demandados pelas reações do platô.

Se, por um lado, ao trabalharmos em duplas ou trios, a profusão de estímulos tornava a tarefa de nos movermos a partir do reflexo ao movimento transmitido pelo platô muito mais fácil, por outro lado o risco de queda ou de ter que se haver com uma situação extremamente delicada e perigosa também era potencializado.

Trabalhar com o movimento ou a relação com o aparelho dessa maneira não significa se lançar ao caos, como se nos aventurássemos no absolutamente desconhecido. A experiência talvez possa ser comparável à de rastreadores experientes, ou à dos caçadores e coletores, conforme explica Ingold (2015). O território é familiar, mas sempre outro. Saber ler as diferentes marcas e sinais, mesmo as mais sutis, saber quando o perigo pode estar próximo ou quando se perdeu ou se confundiu ao longo do caminho e saber retomá-lo são habilidades que fazem parte da prática do rastreador, em sintonia com o território, em conjunto com os movimentos que aí se entrelaçam. A prática do dançarino, nessa perspectiva, não é tão diferente. Como os rastreadores, não sabemos exatamente o que vai acontecer, mas aprendemos a ler as pistas com todo o nosso corpo e nos adequamos, a partir de nossas experiências, a movimentos sempre novos.

Para mim, era fascinante procurar distinguir um movimento que resultava da instabilidade do aparelho de um movimento claramente apoiado em um repertório pregresso, que funciona como uma espécie de adorno, ou um movimento que é fruto do hábito ou do simples desejo de realizá-lo de um gesto ou sequência fruto da antecipação do que a pessoa gostaria que acontecesse a seguir. Essas variações e diferenças com o tempo tornavam-se muitas vezes perceptíveis para os executores.

O intuito era nos transformarmos em uma espécie de vetor do movimento produzido pela instabilidade, evitando movimentos que extrapolassem essas condições, ou seja, inibindo hábitos de treinamento ou a necessidade de adornar o movimento com algum elemento que não fosse desdobramento desses desequilíbrios e recuperações. Com esse nível de indeterminação e incerteza, era preciso manter-se responsável por si mesmo (e pelos seus movimentos) e simultaneamente preservar a integridade dos demais companheiros de palco, incluindo o platô e eventualmente uma parede ou boca de cena que estivesse perigosamente próxima do perímetro oscilatório do aparelho.

Trabalhamos também com movimentos mais constantes e amigáveis, apesar de nunca iguais, como pêndulos e oscilações circulares, nos quais se fazem necessários

apenas pequenos ajustes e adequações. Trabalhando com esse tipo de movimento, os desafios são outros: encontrar o momento certo de atacar pode resultar na manutenção do movimento, mas também no seu desvio ou interrupção. Caso se consiga, no momento adequado, saltar do chão para a plataforma, a velocidade, a intensidade, a direção e o sentido do movimento serão mantidos; de outra forma, a ação irá modificar tanto a trajetória do platô quanto esses outros elementos.

Uma vez sobre a plataforma, caso a pessoa decida se locomover e sua intenção seja a de manter o movimento da plataforma, alguns cuidados são necessários. O platô, ao se deslocar, cumpre o mesmo papel da transferência de peso que executamos ao andar, ou seja, a oscilação do platô faz com que o peso do corpo se concentre, à medida que se movimenta, em determinada parte do corpo, assim como ao andar transferimos o peso ora para um pé ora para o outro. Quem estiver sobre o platô tem que estar atento para só levantar o pé, ou a parte do corpo que estiver apoiada no platô, no momento em que a oscilação apontar que aquela parte está liberada e que a pressão resultante do movimento oscilatório estiver momentaneamente em outra parte do corpo. Concordando com a oscilação, quem estiver sobre o platô será capaz de mantê-la ou ampliá-la, aproveitando a transferência de peso resultante do movimento oscilatório para intensificar e ampliar o movimento. Caso contrário, o que implica uma habilidade ainda maior, deve-se ser capaz de antagonizar o movimento sem comprometer a trajetória, o que possibilita sutilmente reduzi-la até sua interrupção. O desejo de quem se movimenta sobre o platô deve estar totalmente sintonizado aos movimentos do aparelho, seja para concordar ou discordar dele, ou as consequências podem ser desastrosas.

Depois de nos familiarizar com esses movimentos, deslocávamo-nos pelo tablado transportados pela plataforma. Saltávamos sobre ela e ela nos levava a outro ponto da sala. Essa modalidade de deslocamento realizava um antigo desejo de incorporar o chão à movimentação aérea. Transitando entre o chão e o aparelho, a relação com o ambiente se modificava. O aparelho tradicional de circo está suspenso a ponto de o chão se tornar apenas a lembrança do acidente iminente. Com o platô, inaugurava-se para nós, integrantes da Companhia, uma outra maneira de conceber as possibilidades de relação entre o chão, o aparelho, o ambiente e as pessoas. Alterava-se, de fato, nossa maneira de imaginar a concepção de um espetáculo.

Em alguns momentos, apenas a presença de um plano geométrico oscilando pelo ambiente da sala parecia prescindir da presença humana. Confeccionei um novo platô. Eram agora dois planos suspensos a se mover pela sala e passamos a experimentar, com ambos, as possibilidades tanto de manuseá-los quanto de apenas impulsioná-los em trajetórias variadas de movimento e abandoná-los até que o movimento cessasse por conta própria.

Abandonando a premissa de que um espetáculo se faz com um conjunto de cenas posteriormente reunidas por uma linha narrativa, buscávamos perceber como os movimentos que produzíamos em parceria com a plataforma se encadeavam uns aos outros, atentos aos diferentes ritmos e transformações.

4.6 *Alpendre*

Em *Alpendre*³², espetáculo que estreou em 2010 e que foi fruto dessa pesquisa, ampliaram-se as tentativas de compartilhar o protagonismo da cena com os aparelhos com os quais trabalhávamos.

No início do espetáculo viam-se três pessoas dispostas como se estivessem sentadas à mesa. A única plataforma visível no momento se encontrava no limite do proscênio, a aproximadamente quarenta centímetros do solo, de maneira que uma pessoa ajoelhada no nível do piso do palco poderia facilmente apoiar seus dois cotovelos sobre o plano suspenso (FOTOGRAFIAS 1 e 2).

Iniciávamos com movimentos sutis e, como estávamos ajoelhados sobre o palco e com os antebraços apoiados na plataforma, qualquer movimento iniciado por um de nós reorganizava todo o contexto. Exploramos esses apoios conscientes de que tinham uma proximidade com gestos cotidianos realizados à mesa, embora tivéssemos o cuidado de procurar não os interpretar como tal (mesmo que nem sempre conseguíssemos), tentando mantê-los em uma zona limítrofe entre o gesto familiar e a mera consequência de um ajuste necessário em resposta à movimentação da plataforma e dos demais colegas.

32 O vídeo do espetáculo na íntegra pode ser visto no link <https://www.youtube.com/watch?v=baohlpCC8NU>. Como se trata de um registro da estreia, muitos ajustes e alterações foram feitos ao longo do tempo. Por isso, cabe ressaltar que as descrições e comentários que seguem podem não corresponder exatamente às imagens do vídeo. Com o amadurecimento do trabalho, em alguns casos, luz, figurino, trilha e até mesmo parte da estrutura do espetáculo e da movimentação foram aos poucos sendo alterados.

Os movimentos realizados sobre a mesa iam sendo ampliados e, mesmo que não saíssemos do lugar, apenas manipulando a mesa, era como se mudássemos de assento (“mudando” de posição na mesa). A manipulação da mesa, associada a pequenas inclinações do tronco, ou movimentos de braço, compunha duos e solos, entre cabeceiras e quinas, criando uma espécie de debate silencioso. Em alguns movimentos mais bruscos, a plataforma poderia encobrir por completo um dos integrantes, dando a impressão de que desaparecera, restando apenas dois.

Ao atingir um ponto em que não mais era possível se manter próximo ao platô, em função da amplitude e da intensidade dos movimentos, nos deslocávamos, a princípio restritos aos planos médio e baixo. Como só nos movíamos quando provocados ou pelo risco de sermos atingidos, ou ao sermos convidados por algum integrante que nos arremessasse a plataforma, ficávamos como que ilhados em um perímetro agora um pouco mais ampliado do que o da mesa, à espera de que, por acaso, ou pela decisão de alguém, a plataforma se acercasse, para que, a partir dela, articulássemos um movimento. Dessa maneira, mantínhamos o pacto de tentar, tanto quanto possível, nos mover apenas como consequência de um encontro com o aparelho.

Fotografias 1 a 4 – *Alpendre*. 2010. Teatro Marília.
Fotógrafa: Cuiá Guimarães.



Fonte: Arquivo da Companhia Suspensa.

Esse momento do espetáculo era todo improvisado. Tínhamos, contudo, elaborado ao longo dos anos de pesquisa uma espécie de idioma para cada momento. Nomeávamos e escrevíamos com giz numa parede pintada de preto palavras que selecionávamos coletivamente para traduzir qualidades, intensidades e características dos diferentes momentos, além de desenhos e notas que compartilhávamos na tentativa de produzir um entendimento coletivo.

Essas práticas de observação, descrição e registro não eram utilizadas com o intuito de capturar ou estabilizar o espetáculo para ser posteriormente reproduzido, mas nos auxiliavam a ampliar e partilhar percepções, habilidades e ideias que iam aos poucos modificando o espetáculo. Arriscaria dizer que, entre os espetáculos da Companhia, nenhum jamais foi apresentado mais de uma vez sem que se incorporasse alguma modificação. Diria que mesmo as partes coreografadas carregam essa dimensão improvisacional e viva, não sendo possível repeti-las em um ideal de produção em série. Como aponta Ingold, mesmo movimentos considerados “repetitivos” e treinados ao longo de muitos anos, como os despendidos no uso de ferramentas, implicam uma dimensão improvisacional. Ao serrar uma tábua, assim como ao caminhar (e eu incluiria também ao dançar), explica o autor, “[...] o movimento sempre ultrapassa os seus destinos” (INGOLD, 2015, p. 98).

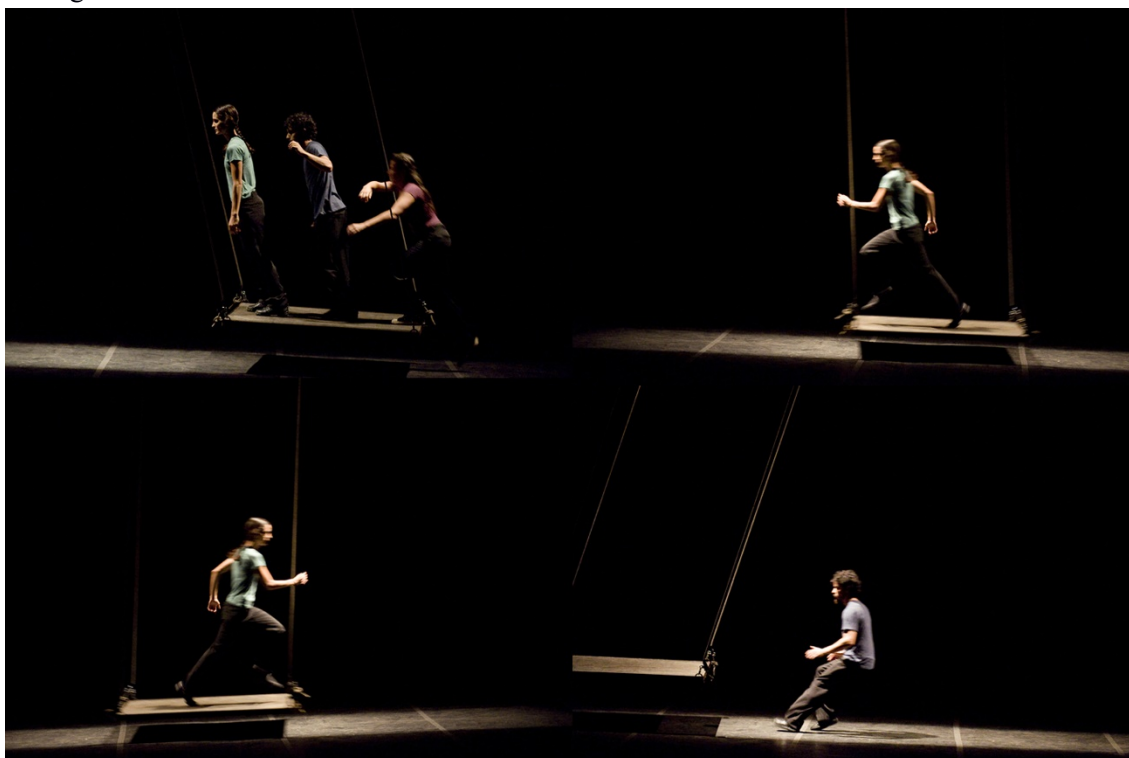
Registrar e compartilhar as percepções sobre os encontros com o platô entre os integrantes da Companhia ajudou a compor um idioma partilhado: estar sempre disponível às alterações produzidas no acoplamento com o aparelho, ou com os demais participantes, de maneira que qualquer desejo ou movimento inicial rumo a um objetivo pudesse ser imediatamente transformado. Incorporávamos o movimento iniciado pelo colega, que por sua vez se deixava alterar pelas interferências tanto da plataforma quanto pela presença e pelas possibilidades ou contextos de seus companheiros.

Em determinados momentos do espetáculo, mesmo que não coreografados, oscilações específicas da plataforma deveriam ser mantidas. Em um deles, o movimento pendular se tornava o eixo de desenvolvimento da cena. O desequilíbrio de uma das dançarinas sobre o platô iniciava o movimento de pêndulo que deveria ser mantido ao longo desse momento do espetáculo. Posicionados lateralmente e encobertos pelas coxias, deslocávamo-nos em relação ao movimento pendular, seja apenas

acompanhando-o, ou arriscando saltar sobre o platô, que nos levava então à outra extremidade do palco.

A partir do movimento pendular, trabalhamos diversas possibilidades de ação, que incluíam transpor a plataforma, saltando por cima dela sem tocá-la, retirar um colega de palco que estivesse oscilando sobre a mesma, ou mesmo conter a plataforma por um breve momento, quando ela atingisse uma das extremidades do movimento oscilatório, provocando a queda de quem estivesse sobre ela. Essa dinâmica conferia uma espécie de humor à cena e poderia ser qualificada como uma tentativa de aproximação com a plateia. Ao ocuparmos a plataforma de diferentes maneiras, às vezes em duplas, sozinhos ou em trios, ou mesmo ao seguirmos a plataforma, mas sem subir nela (FOTOGRAFIAS 5 A 8), “encenávamos” uma sequência de encontros e desencontros, como uma espécie de caminhada pela cidade.

Fotografias 5 a 8 – *Alpendre*. 2010. Teatro Marília.
Fotógrafa: Cuia Guimarães.



Fonte: Arquivo da Companhia Suspensa.

Em alguns momentos do espetáculo, trabalhávamos com apenas um platô; o segundo só era revelado quando começávamos a manipular a plataforma como se

colocássemos o plano geométrico para passear pelo palco. Nesse passeio, o plano navegava revelando ora seu piso, ora sua face inferior (posteriormente instalamos um sistema de *led* com um interruptor acoplado, que nos permitia acender e apagar a parte de baixo da plataforma), assumindo várias posições, produzindo desenhos e perspectivas.

Buscávamos compor com os platôs uma espécie de dança. Um deles era manipulado por duas pessoas e o outro por uma apenas. Ao conduzir ambos os platôs, afastando-os do eixo central, posição em que eles se mantinham paralelos ao chão, a tendência, em função das cordas, era a de que eles fossem progressivamente assumindo uma posição vertical (FOTOGRAFIA 9), até ficarem perpendiculares ao chão. Quando uma oportunidade se apresentava, abandonávamos simultaneamente os dois platôs, com o cuidado de evitar uma colisão entre eles, deixando-os oscilar livremente. Assim, eles oscilavam numa trajetória que resultava de sua posição em relação ao eixo de ancoragem ao qual estavam atados.

Fotografia 9 – *Alpendre*. 2010. Teatro Marília.
Fotógrafa: Cuiá Guimarães.



Fonte: Arquivo da Companhia Suspensa.

Esses pequenos abandonos privilegiavam a movimentação dos tablados suspensos, enquanto apenas observávamos e esperávamos o momento certo de recuperar a condução dos platôs rumo a uma nova largada, até que, por fim, entre a sustentação dos planos em uma composição conduzida, abandonávamos de vez os platôs e nos retirávamos do palco, nele permanecendo apenas uma “dança” feita de ferro, madeira, luz, som e cordas. Nesse momento, a luz (que até então havia apenas expandido de um foco sobre o platô, desenhando geometricamente variações de formas quadriculares e trapezoidais e revelando o espaço do palco à medida que se expandia) se apagava.

Durante a maior parte do espetáculo, trabalhávamos apoiados em uma narrativa construída a partir das relações entre pessoas e plataformas, explorando trajetórias, planos e deslocamentos. Na cena que se seguia, contudo, um foco violeta incidia a pino sobre cada um dos platôs, e sobre cada um deles se encontrava uma pessoa de pé. Na sequência, tinha início a música “Coração do Brasil” (1998), de Jards Macalé, que se resume à frase “coração, ah!, coração”, em uma melodia constante. Aos poucos, várias vozes se somam ao coro e novos instrumentos são incorporados, e por fim resta apenas o som de um surdo, instrumento característico do samba, abafando a cabeça do compasso e soando no tempo fraco. Esse som joga com o movimento ascendente e descendente dos platôs, estabelecendo também uma espécie de pulso e um jogo entre som e movimento.

Esse momento era radicalmente diferente dos outros momentos do espetáculo. A intenção era criar uma espécie de ruptura na narrativa, introduzindo um elemento com uma simbologia clara e difundida, ao incluir uma música que canta a palavra coração, no único momento em que aparece uma cor. A introdução desse elemento, de certa forma estrangeiro, contrapunha-se aos momentos anteriores e seguintes, atravessando o trabalho com um signo, ou símbolo, talvez quase clichê. É possível pensar que esse momento cria uma tensão entre a maneira como havíamos abordado o movimento até então e uma narrativa que orienta de maneira mais direta as possibilidades de interpretação.

Fotografia 10 – *Alpendre*. 2010. Teatro Marília.
Fotógrafa: Cuia Guimarães.



Fonte: Arquivo da Companhia Suspensa.

Após o breve apagar das luzes mencionado acima, a cena se desdobrava da seguinte maneira: o foco violeta iluminava as duas pessoas que se encontravam de pé sobre os platôs. Com pequenos movimentos de quadril e às vezes auxiliadas pelos braços, elas iniciavam um movimento de torção, que ia aos poucos fazendo girar ambas as plataformas sobre seu próprio eixo (FOTOGRAFIA 10), até o ponto em que as quatro cordas se torciam, formando um poliedro, interrompendo, por um breve momento, os movimentos de ascensão e descensão que elas haviam assumido em parceria com os platôs.

Depois dessa cena, já perto do fim do espetáculo, trabalhando com apenas um dos platôs, a movimentação atingia o máximo de caos e risco. Ocupando simultaneamente a diminuta plataforma de 1,5 metro por 1,5 metro, desordenadamente imprimíamos sobre o platô movimentos contraditórios, criando um ambiente revolto, ao mesmo tempo que procurávamos nos abrir às múltiplas e bruscas interferências. Quando alguém era arremessado para fora da plataforma, seu retorno (imediate, como havíamos

combinado caso alguém caísse no meio do turbilhão) provocava ainda mais instabilidade.

À medida que a intensidade da cena ia amainando, seguíamos abertos aos desequilíbrios sutis que nos eram transmitidos pelas oscilações, agora bem menores, da plataforma. Essas pequenas oscilações, que por vezes nos faziam desequilibrar numa mesma direção ou simultaneamente levantar um braço na tentativa de recobrar o equilíbrio, criavam uma espécie de coreografia involuntária, mediada pelo tablado suspenso. Quando o movimento chegava a um ponto quase imperceptível, buscávamos sintonizar nossos passos, transferindo o peso de maneira coordenada, iniciando um pequeno movimento oscilatório e circular. À medida que intensificávamos a caminhada sobre o platô, o movimento se ampliava, até se tornar um grande movimento circular e contínuo.

Esse momento, apesar de suspenso, silencioso e calmo, resultava num outro tipo de tensão. Qualquer distração, ansiedade ou desconexão entre os dançarinos e o platô poderia desencadear uma alteração na trajetória da plataforma e, conseqüentemente, o desequilíbrio dos outros integrantes, comprometendo o desfecho do espetáculo. Como não conseguíamos garantir uma execução infalível – e talvez isso fosse mesmo uma espécie de contradição com o que e como estávamos investigando –, incorporamos algumas alternativas, como, por exemplo, auxiliar um colega que se desequilibrasse, conectando nossos centros de gravidade e reduzindo o risco de queda ou de uma mudança brusca na trajetória do platô.

4.7 Luz, trilha, figurino, ou Um capítulo à parte

O espetáculo foi concebido de maneira a procurar evitar elementos que objetivassem agregar outras narrativas e sentidos que não os mobilizados pela relação com o platô. O primeiro figurino eram calças pretas e camisas de cores elementares em tom fechado. Quando revisitamos o espetáculo em 2018, a convite do SESC, após alguns anos sem apresentá-lo, optamos por cada integrante utilizar uma das partes pretas e a outra branca, calça ou camisa, jogando com o piso do platô e seu verso quando iluminado.

Com a trilha e a iluminação, buscamos respeitar o mesmo princípio, limitando-nos a temas geométricos e zonas de luz e sombra, no caso da luz, e, no caso da trilha, a momentos de silêncio que permitiam incorporar os ruídos produzidos pelo próprio aparelho, intercalados com momentos nos quais a trilha foi composta buscando jogar com as diferentes atmosferas do espetáculo.

Esses elementos compõem um capítulo à parte, uma vez que, frequentemente, esses profissionais e aparatos só eram incorporados, no caso da Companhia Suspensa, quando os espetáculos já estavam praticamente estruturados. Embora fosse oportuno um levantamento aprofundado sobre as dinâmicas variadas de criação cênica, nas quais esses profissionais se somam ao processo em diferentes momentos, contextos e condições, limito-me a relatar que, na experiência da Companhia, trilha e iluminação são, frequentemente, incorporados já bem próximo da data da estreia.

A luz completa do espetáculo, na maioria das vezes, só era experimentada no ensaio geral, logo antes da estreia ou mesmo ao longo da primeira sessão. Nossa falta de intimidade com o novo ambiente que se apresentava, em função dos refletores, sem falar na adaptação da sala de ensaio para o teatro, era um desafio. O fato de não estarmos familiarizados com a iluminação gerava momentos de desorientação, aumentando os riscos e eventualmente provocando pequenas falhas e acidentes, como, por exemplo, quando alguém tentava executar um movimento e era ofuscado por um refletor que, nos infinitos ensaios, não estava lá.

A luz modifica até mesmo a temperatura do palco, seleciona o que vai ser visto e o que não vai, define também *como* o que vai ser visto será visto, ao alterar o ângulo de incidência do refletor, além de influenciar no tom do que se vê: cores, temperaturas, focos e intensidades revestem a cena como uma roupagem.

Esses materiais que tomam a forma de refletores, mesas de luz, *dimmers*, e a maneira como nos relacionamos com eles nas artes da cena certamente valeriam um estudo à parte, que, no entanto, resultaria numa outra dissertação de mestrado. Aqui, limito-me a chamar a atenção para o fato de que a questão da relação com os materiais ultrapassa as relações apresentadas no palco e abarca uma série de objetos, materiais e artefatos que usualmente não são considerados. Considera-se a luz, mas os refletores são ignorados.

No caso do *Alpendre*, já em um ponto avançado do processo convidamos o iluminador Cristiano Medeiros, no intuito de criarmos coletivamente a luz do espetáculo. Compartilhamos com ele os princípios norteadores das relações e do encadeamento dos movimentos e chegamos em um misto de geometria, zonas de luz e sombra e alguns momentos que se descolavam desse pensamento, estabelecendo outros vínculos e possibilidades de conexão.

A trilha do espetáculo, criada por Bruno Santos, foi concebida mais ou menos nas mesmas condições. Do mesmo modo como ocorreu com a luz, foi apenas com o tempo que conseguimos nos relacionar com os ritmos, as sutilezas e as provocações, o crescendo, as pausas e os silêncios da trilha.

O figurino tem suas próprias especificidades, uma vez que, nos aparelhos aéreos, estão atrelados à segurança, à permanência e à movimentação no aparelho, bem como à coexistência com os vários apetrechos (ganchos, cordas e outros aparatos). Na maioria dos casos, buscávamos nos ater a esses elementos. Em *Alpendre*, chegamos a incorporar caneleiras (e alguns até joelheiras) em função dos constantes encontros indesejados com a quina metálica do aparelho.

*

Os experimentos com o platô que possibilitaram a criação do espetáculo *Alpendre* significaram já um momento na trajetória da Companhia Suspensa em que a relação com o aparelho foi colocada em primeiro plano, numa tentativa de, como sugere Lepecki, “investir em coisas, não como substitutos do corpo, nem como elementos significantes ou representativos de uma narrativa, mas como parceiros, como entidades co-extensivas no campo da matéria” (LEPECKI, 2012, p. 98).

No entanto, o platô, após sua fabricação, tornou-se um objeto com o qual nos relacionávamos em nossas práticas, oficinas e espetáculos. Seus materiais de certo modo desapareceram, e só lembramos deles quando alguma manutenção se faz necessária. No platô, parafusos, madeira e ferro se fundem numa única entidade. Quando fabricado ou ao ser remontado para uma apresentação após uma viagem, parafusos, porcas e outras ferramentas voltam a ser incorporados às tramas de relação

que irão viabilizar a apresentação do trabalho, mas depois são novamente invisibilizados.

A seguir, relatarei como, aos poucos, as propriedades e características dos objetos e materiais com os quais lidávamos foram assumindo um papel cada vez mais evidente nos trabalhos da Companhia Suspensa, levando-nos a trilhar outros caminhos.

4.8 Além da superfície da trama, ou Alma, capa e contracapa

Em 2014, a Companhia Suspensa foi contemplada com o prêmio da Fundação Clóvis Salgado para criar um espetáculo que ficaria em temporada na sala João Ceschiatti, no Palácio das Artes, em Belo Horizonte.

A sala tem um pé direito de aproximadamente 3 metros de altura, com uma estrutura precária de iluminação parafusada à laje do teto, circunstância que praticamente inviabilizava a suspensão dos dançarinos. Na Companhia, já havíamos ampliado nossos horizontes para uma ideia de *suspensão* que extrapolava o sentido literal de suspender um corpo, entendendo a suspensão sobretudo como um deslocamento do habitual, a fim de revelar outros pontos de vista. Sugeri então que suspendêssemos não os dançarinos, mas os objetos com os quais trabalhávamos.

Desde 2013, havíamos iniciado a investigação de um novo processo criativo. O espetáculo *1-p3 - um espaço para três* (2014) havia sido criado a partir de três solos, um de cada integrante da Companhia, na tentativa de incluir e respeitar os anseios criativos individuais. A ideia era não estarmos mais restritos à necessidade de agrupar tudo num espetáculo coeso, num processo de negociação e argumentação em que era necessário abrir mão de determinados processos e desejos em favor de uma construção coletiva.

Como havíamos trabalhado coletivamente ao longo de 14 anos, no entanto, mesmo cada um seguindo seu caminho, estabelecendo seu ritmo de trabalho, a partir dos seus desejos, modos e procedimentos de criação, o resultado, por mais que evidenciasse a individualidade de cada um, revelava também uma certa unidade. Havia algo que parecia emergir da nossa história partilhada de criação e pesquisa, que produzia uma espécie de coesão ou diálogo entre os solos de cada integrante.

Margem (2016), espetáculo resultante do prêmio da Fundação Clóvis Salgado, foi idealizado como uma espécie de continuidade dessa proposta de trabalho.

Estabelecemos como procedimento que cada integrante deveria compartilhar uma cena inicial com os demais, para posteriormente pensarmos coletivamente as possibilidades de coexistência ou não dos diferentes trabalhos.

Já há algum tempo havíamos assumido uma modalidade colaborativa de direção. Com raras exceções, a maioria dos espetáculos e performances da Companhia contavam com a participação de convidados e colaboradores que atuavam, de maneira diversa, em diferentes momentos da concepção ou da realização do espetáculo. No caso de *Margem*, convidamos o artista visual e cineasta Pablo Lobato e a dançarina e professora Gabriela Christófar³³ para trabalharem conosco.

Remexendo alguns trabalhos e ideias em busca do que compartilhar para a criação do espetáculo, uma questão há muito latente para mim e já em fase de desenvolvimento, em forma de pequenas cenas e testes, veio à tona: *por que escondemos as cordas?*

Ao longo dos então 14 anos de existência da Companhia, as cordas constituíam um elemento basilar, o meio a partir do qual os trabalhos ganhavam vida. Contudo, procurávamos a todo custo tornar as cordas o menos visíveis possível, quase como se quiséssemos prescindir delas e alçar voo, o que se confirma em boa parte dos nomes atribuídos aos trabalhos realizados pela Companhia – *Sem os pés no chão, Pouco acima, De peixes e pássaros, Visto de cima, Órbita, Objeto de voo*³⁴. Insistir em trabalhar com cordas e equipamentos prioritariamente pretos, raros no mercado, reduzir ao máximo o diâmetro das cordas, ocultar as traquitanas atrás de coxias e bambolinas ou pensar uma iluminação que as tornasse menos evidentes eram algumas das estratégias das quais nos valíamos na tentativa de ocultá-las.

Convencido de que a corda havia sido tratada por muito tempo como uma espécie de protagonista injustiçada, comecei a observar suas características, propriedades e movimentos, repensando as relações que eu havia estabelecido com ela ao longo dos anos. Comecei a observar e perceber de outra maneira gestos característicos, como os envolvidos na confecção de diferentes nós ou nas várias

33 Após a temporada de *Margem* na sala João Ceschiatti em 2016, Roberta Manata se afastou da realização dos espetáculos da Companhia. Com isso, convidamos Gabriela Christófar para integrar o elenco e adequamos o espetáculo em função de sua presença e das contribuições que a sua participação produziu.

34 Para mais conferir: <https://www.youtube.com/user/Companhiasuspensa>

maneiras de organizar e armazenar as cordas, indagando por que aqueles gestos executados e treinados tantas vezes, seja nas práticas cotidianas, nas montagens e desmontagens, seja nas infinitas arrumações, checagens e contagens dos materiais, eram mantidos à parte das apresentações, ocultando esse vasto universo desconhecido para a maioria das pessoas.

Seguindo um rastro semelhante ao investigado por Lepecki, ao propor que talvez exista algo, na relação com os objetos, para além do controle dos gestos e comportamentos (LEPECKI, 2012, p. 94-95), procurávamos, nos trabalhos da Companhia Suspensa, subverter usos e funções de determinados objetos, deslocando nossa percepção, mobilizando outra atenção e atitude ante os objetos e os movimentos produzidos na relação com eles. Essa constatação da performatividade das coisas, de que, nas palavras de Lepecki (2012), *objetos provocam ações*, já orientava a criação dos trabalhos da Companhia. Questionávamos, contudo, os usos e funções dos objetos cotidianos e circenses, mas muito pouco os motivos da separação entre contexto artístico, técnico (preparatório) e administrativo. Existia uma espécie de “bastidor técnico” que, por algum motivo, não estava autorizado a participar da cena, entendido como uma preparação para o que realmente importa e, logo, como desprovido de interesse.

A própria divisão de tarefas na Companhia revelava essa espécie de desinteresse pela dimensão técnica. Tanto a preparação para os ensaios quanto a montagem dos espetáculos se configuravam como um momento ou uma parte do trabalho que parecia separada da dimensão artística. Na maior parte das vezes, os integrantes que não estavam envolvidos diretamente na montagem só chegavam ao local da apresentação poucas horas antes do espetáculo, para a realização de algum teste ou para o ensaio geral. Aos poucos, começamos a compartilhar parte da montagem, incumbindo cada integrante de montar seu aparelho, de modo que todos tiveram que aprender alguns nós e o manuseio de determinados equipamentos. Com o aguçamento da nossa percepção da participação de diferentes objetos e materiais no que poderia ser considerada a dimensão artística da cena, algumas habilidades foram incorporadas por todos os integrantes, e mesmo a participação nas montagens e preparações para os espetáculos passou a ser em alguma medida compartilhada.

Comecei então a me interessar por como e por que motivo determinados objetos e gestos não eram considerados, por mim, como apropriados para estar em cena. O manuseio da corda, para além do momento das apresentações, constitui um repertório de ações que era omitido ou desconsiderado, tanto nos ensaios quanto no “produto” final, embora se entrelaçasse tanto aos meus processos de habilidade e conhecimento quanto à própria viabilização da pesquisa e dos trabalhos que dela se originaram. Tais gestos, circunscritos ao manuseio cotidiano de organização, montagem, checagem e armazenamento, apontavam para outras camadas na relação com os materiais, que me habilitavam a perceber seus desgastes, seu tempo de vida, suas transformações e a possibilidade de articulá-los em novas invenções e novos encontros.

Suspeito que o desinteresse por essa dimensão preparatória advém do mesmo pensamento que encerra materiais em objetos e práticas em espetáculos para serem comercializados, que separa em extremos opostos a dimensão administrativa e a artística, o gesto técnico no manuseio dos equipamentos e o gesto do dançarino, em última instância, a arte e a vida.

Els Lagrou, no quarto capítulo do livro *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*, intitulado “Pintura e desenho corporal”, afirma que a fabricação de artefatos e pinturas, em contextos indígenas, tem um sentido particular, diferente dos cânones tradicionais da arte ocidental, e ressalta a importância de “[...] voltar nossa atenção para contextos nativos cuja produção ‘artística’ não segue as mesmas leis que as do Ocidente, não entra na lógica do mercado, e, às vezes, nem na da troca, e não funciona a partir da separação entre a vida cotidiana e a arte” (LAGROU, 2009, p. 80). Entrelaçada a uma dimensão espiritual, ao território e aos demais seres que aí habitam (visíveis e invisíveis), a arte indígena, como é usualmente chamada pelos não indígenas (e atualmente também por alguns artistas indígenas), muitas vezes é performada apenas para os espíritos e para quem a executa, como no caso de algumas manifestações musicais quase inaudíveis (LAGROU, 2009, p. 80).

No pensamento indígena, tal como sintetizado pela etnografia, pode-se constatar a intrincada trama que traz um artefato à existência, desde a coleta de determinado material, que deve respeitar a época correta, observando os movimentos do céu e as temporadas de chuva. Deve-se respeitar também, em alguns casos, o gênero, a paternidade e a idade de quem manipula o artefato, sob o risco de doença

(RODRIGUES, 2020, p. 95). Em alguns casos, os artefatos são considerados mesmo como filhos, em uma existência na qual fabricação e procriação não estão exatamente separadas. Para os Wayana, pessoas e coisas estão intimamente entrelaçadas: “[...] um mesmo verbo, ‘*tihé*’, ‘fazer’ ou ‘produzir’ descreve como a ação humana, ao ser exercida sobre matérias corporais como sangue e sêmen, vai produzir filhos, e atuando sobre matérias naturais como penas, pelos, caniços, folhas, cipós, argila, madeiras, vai resultar em objetos” (VELTHEM, 2003, p. 119). A constituição da pele é associada às tiras de arumã utilizadas na fabricação de diferentes artefatos, matéria-prima que descende, desde os tempos primevos, da mulher primordial, cuja estrutura da pele resulta do entrelaçamento de tiras da planta (VELTHEM, 2003, p. 120).

Em contextos como esses, cordas (ou as fibras vegetais que vêm a tomar a forma de cordas) e outros artefatos não são, como nos lembra Ingold, objetos, “reduzidos à matéria morta ou inerte” (INGOLD, 2015, p. 45), mas pertencem a uma trama que envolve a terra, os seres vegetais e toda uma cosmologia que vai do corpo aos seres mitológicos e espíritos. Mesmo implicando momentos distintos da lida com os materiais, colheita, processamento, manufatura e rituais (incluindo os de descarte) estão intimamente entrelaçados e compõem o saber e o modo de existir desses povos, não se constituem como cadeias produtivas fragmentadas que materializam produtos para serem consumidos nas prateleiras.

Esses contextos exemplificam e evidenciam as formulações ingoldinianas de que não se trata de objetos, mas sim de materiais em movimento cujas histórias de crescimento e transformação se relacionam com as histórias das pessoas que habitam esses territórios. Mas como, a partir da nossa cosmologia, recuperar as trilhas de histórias e movimentos que entrelaçam humanos e coisas?

As cordas são muito antigas e estão implicadas numa multiplicidade de tarefas e funções. Muito se fala sobre as possibilidades inauguradas com a invenção das cordas, sobre seus atributos e sobre como alteraram as possibilidades de atuação humana no mundo, bem como sobre sua dimensão simbólica³⁵. Contudo, limitar a discussão sobre os diferentes materiais a questões como intencionalidade, funcionalidade, espacialidade, semiose, espiritualidade e encarnação (INGOLD, 2015, p. 50) pode prejudicar a percepção dos materiais como componentes ativos de um mundo em formação,

35 Para mais, consultar TURNER; GRIEND, 1996.

operando uma cisão conceitual entre pessoas e materiais. De modo geral, essas abordagens, próximas da noção de materialidade proposta pelos estudos da cultura material, tendem a considerar que os produtos que resultam desses materiais são prioritariamente resultado de um projeto elaborado mentalmente para ser executado sobre um universo material qualquer (INGOLD, 2015).

Em uma entrevista concedida ao programa *Roda Viva* em 19 de abril de 2021, Ailton Krenak (2021), respondendo a uma pergunta de Denilson Baniwa sobre como crianças que acreditam que o leite nasce em caixinhas de supermercado podem aprender a ouvir as vozes de outros seres, propõe que existe um “abismo cognitivo” instalado nas sociedades capitalistas, nas quais as coisas são produzidas em série, gerando a impressão de que objetos e mercadorias materializam-se como que por mágica, não importando o processo ou mesmo os materiais que possibilitaram e possibilitam sua existência. A partir da expressão de Davi Kopenawa, que se refere ao mundo dos “brancos” (não indígenas) como “o mundo da mercadoria” (KOPENAWA; ALBERT, 2015), Krenak afirma que esse mundo da mercadoria é “mágico”: “[...] ele faz aparecer água na torneira, leite na caixinha e coisas na gôndola. Quer dizer, o pensamento mágico do mundo subalterno a essa lógica capitalista, ele é tão maravilhoso quanto o pensamento de um xamã [...]” (KRENAK, 2021, min. 47:30 a 47:51).

Ao comparar uma “magia capitalista” a uma “magia xamânica”, Krenak parece contrapor uma magia que desvincula, que invisibiliza materiais e processos, a uma magia que vincula, além de questionar a objetividade técnico-científica (ao colocá-la em pé de igualdade com a magia xamânica), que supostamente dá aos “brancos” o direito de afirmar que são os únicos a ter acesso à realidade e que aquilo em que acreditam outras culturas não passa de mera crença, devendo ser relegado ao “sobrenatural” ou descartado como “meramente simbólico”³⁶.

Em busca de repensar a maneira como havia me relacionado com as cordas até então, iniciei uma série de experimentos, utilizando inicialmente cordas de poliamida com entre 10 e 11 milímetros de diâmetro, as mesmas que utilizávamos nos trabalhos da Companhia. Dessa vez, no entanto, não pendurei nada, apenas distribuí a corda aleatoriamente pelo tablado da sala de ensaio. Observava os desenhos que se formavam

36 Para mais, consultar WAGNER, 2010, p. 216-217 e LATOUR, 2013, p. 96.

no chão e depois recolhia novamente a corda, atento tanto aos gestos envolvidos no processo quanto à maneira como os desenhos iam aos poucos se desfazendo.

Fixei alguns mosquetões em diferentes pontos da sala, só que agora nas paredes e não no teto. Perguntava-me quais eram os hábitos das cordas, como torcer, enrolar, engastalhar, e ia aos poucos, dia após dia, testando essas situações. Distribuía a corda pelo ambiente da sala e esparramava objetos variados, depois enganchava determinados pontos da corda aos mosquetões que havia fixado nas paredes. Escolhia uma das pontas e puxava, observando o ritmo, o movimento da corda e como aos poucos ela ia se aproximando dos objetos, deslizando sobre sua superfície e por vezes engastalhando em alguns deles, fazendo-os se aproximarem ou até mesmo se encaixarem uns nos outros. Deslocando os objetos engastalhados à corda através da sala, prestava atenção aos sons produzidos no atrito com o chão de madeira e no choque dos objetos entre si.

Testei ainda movimentos como manipular a corda com a mão, fazendo-a serpentear em várias direções, produzindo ondas e círculos, ou torcê-la, produzindo movimentos que faziam com que suas extremidades se comportassem como alguns vermes. Após um longo tempo aplicando esse movimento de torção, a ação culminava num volume retorcido que, apesar de, para mim, parecer belo, me lembrava exatamente do que, em termos de segurança, não se deve fazer com uma corda, uma vez que torcê-la pode resultar no despregamento da capa do restante da estrutura da corda.

Em um desses encontros, observando o comportamento da corda e dos demais objetos, distribuí mais uma vez alguns objetos pela sala e levei pela mão para passear uma corda de aproximadamente 30 metros, como se segurasse uma enorme coleira sem cachorro. O teste visava a princípio investigar essa mania das cordas de engastalhar nas coisas. Eu caminhava pela sala por entre os objetos dispersos na expectativa do que a corda poderia “pescar” e, como consequência, colocar em movimento. Variando o ritmo da caminhada e o trajeto, em algum momento tive vontade de alterar o comprimento da corda à medida que me deslocava, e meu primeiro ímpeto foi o de me enrolar nela. Executando, ao caminhar, giros sobre meu próprio eixo, eu lograva encurtar ou alongar a corda ao longo da caminhada, girando em um sentido ou no outro. Ao final, entendi que o gesto em si, de enrolar-se na corda, deveria ser investigado mais a fundo.

Experimentar com objetos e materiais implica esses encontros inusitados que são para mim verdadeiros presentes. Inicia-se com uma hipótese, mas a chance de encontrar

o que não se estava buscando é praticamente certa. Com frequência, revelam-se possibilidades antes não aventadas.

Tanto os experimentos nos quais eu torcia a corda quanto aqueles em que eu me enrolava nela me levaram a investigar outros tipos de corda, fabricadas a partir de outros trançados e materiais. Como não estava trabalhando em nada que implicasse maiores riscos, a possibilidade de a corda se romper no meio do processo me parecia até interessante. Afinal, esse hábito de eventualmente romper-se poderia ser incluído como mais uma das várias características das cordas.

A trama da corda e sua estrutura (por exemplo, ter ou não alma – nome que se dá à parte interna da corda –, capa e contracapa) interferem diretamente no resultado do movimento de torção e, conseqüentemente, na forma final do bolo, produzindo esculturas com padrões e formatos variados. O experimento de me enrolar na corda, por implicar um contato mais íntimo com a pele, e a possibilidade de moldá-la ao corpo me levaram a escolher uma corda confeccionada em algodão. Em função do peso da corda de poliamida e do seu diâmetro, mas também pelo interesse em experimentar outras cordas, deixei temporariamente de me valer das cordas de escalada.

Associar a corda a mosquetões fixados em diferentes pontos da sala inaugurou uma série de possibilidades. Os mosquetões podem ser utilizados, por exemplo, para redirecionar o sentido da força. Um objeto ou pessoa presos a uma das extremidades da corda, ao serem puxados pela extremidade oposta, movem-se em sentido contrário à força que os está tracionando. Nessas condições, o tensionamento da corda cria uma espécie de canal de comunicação. Pela percepção auditiva, pelo ângulo da corda e por seu nível de tração, uma série de elementos podem ser percebidos sem o auxílio do contato visual direto. Essas estratégias de movimentação e relação possibilitam outras formas de se imaginar questões relacionadas com composição e controle. Eu me libero ou me isento de tentar garantir um padrão de execução predeterminado, ou mesmo da expectativa do que deveria acontecer, para me dedicar aos ritmos, intensidades e ruídos, engajando-me na cena e com os demais participantes a partir de outras possibilidades de vinculação.

Avançando nos testes de me enrolar e desenrolar, atei uma das pontas da corda em um mosquetão a aproximadamente 1,70 metro do chão. A extensão da corda me permitia fixá-la ao quadril, sobrepondo duas voltas de corda uma sobre a outra, e ao me

posicionar em uma das extremidades da sala de ensaio, produzia-se uma linha tracionada que me ligava ao mosquetão. Experimentando e modulando a tração da corda, tornava-se possível experimentar ângulos de movimento e equilíbrio improváveis. Buscando a princípio manter a corda sempre esticada, aos poucos foi se estabelecendo uma movimentação a partir de diferentes gestos, que ora me aproximavam ora me distanciavam do ponto de ancoragem.

Extrapolando os movimentos de enrolar a corda para todo o corpo, os gestos, na fronteira entre a dança e o simples enrolar, eram produzidos a partir da relação entre pessoa e corda. O “limite” imposto pela corda compunha o meio no qual a ação se desenrolava. A execução do gesto tem essa dimensão ambígua: o caráter performático do gesto se confunde ou coexiste com uma espécie de função ou tarefa.

A sintonia com a corda e a atenção constante a cada movimento permitem evitar estrangulamentos excessivos, uma vez que se enrolar na corda, dependendo da maneira como a pessoa se lança ao movimento, pode resultar na limitação do movimento seguinte ou na diminuição da capacidade pulmonar por excesso de pressão.

Após algum tempo, além de aproveitar os desequilíbrios, observando como, com o mínimo de condução e controle, o corpo se desenrolava, experimentando uma sensação de *ser dançado*, comecei a afrouxar a corda, retomando a ação a partir dos solavancos ocasionados pelo seu retesamento brusco. A ação até então era limitada pelo comprimento da corda com a qual eu estava trabalhando e pelas dimensões da sala. Aproveitando os diversos mosquetões previamente posicionados para as experimentações com o engastalhamento de objetos, entendi que, utilizando os mosquetões, eu poderia ampliar minhas possibilidades de deslocamento e ocupação do ambiente.

Passei então a trabalhar com uma corda de aproximadamente 100 metros, ou 72 braçadas – o manuseio de cordas tem essa interessante característica de se valer do corpo como medida. Ao segurar uma das extremidades da corda e esticar ambos os braços paralelos ao chão em sua amplitude máxima, teremos aproximadamente 1,5 metro de corda. Ao enrolarmos a corda em volta do antebraço, aproximadamente 40 centímetros; na mão, aproximadamente 10 centímetros. Ao manusear a corda de diferentes maneiras, somos capazes de averiguar seu comprimento a partir do resultado final da ação. Essa maneira de lidar com a corda ou mesmo com outros materiais remete

a como as medidas, em sua origem, têm um lastro de relação com o corpo e o ambiente, desde a contagem de ovelhas a partir de pedras até as polegadas e pés, nessa curiosa relação (de aproximação, atrito, correspondência) entre corpo, coisas e território.³⁷

Decidi incorporar também o gesto de dispersão da corda pelo ambiente da sala, que se assemelha à ação de semear um determinado trecho de solo. Após organizar a corda em 72 braçadas, atirava-a ao solo, volta por volta, à medida que caminhava pela sala. Esse procedimento poderia ser lido como aleatório, mas implica uma série de decisões, uma vez que as cordas, em função de suas tramas, tendem a enrolar em si mesmas. Assim, para distribuir a corda pela sala, é preciso escolher com atenção o trecho de corda a ser destacado do conjunto, o que exige uma determinada disposição corporal, atrelada a um movimento que concorde com a torção da corda, e uma atenção ao desenho e à composição do espaço sobre o qual a corda está sendo depositada.

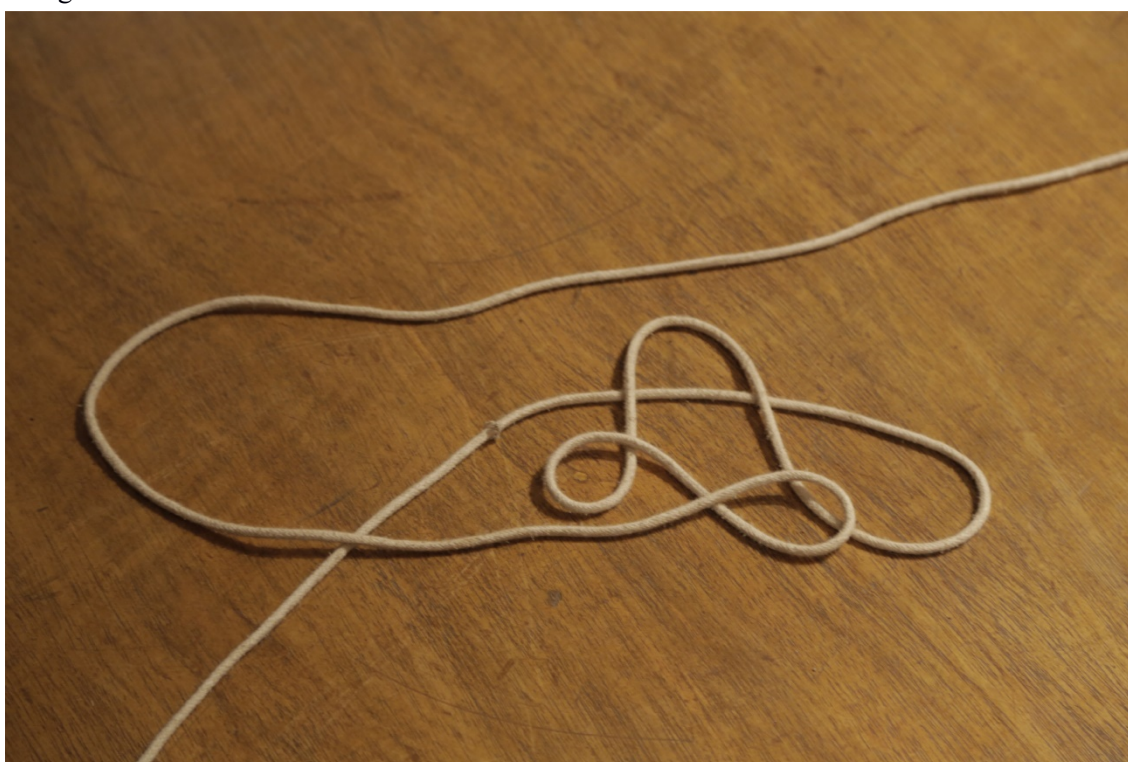
Antes de distribuir a corda pelo ambiente da sala, uma de suas extremidades já se encontrava atada a um mosquetão. Como as cordas possuem essa mania de enroscar-se em quase qualquer coisa, incluindo elas mesmas, eu procurava distribuir a corda de maneira a evitar possíveis nós ou embaraços potenciais e, ao final da ação, buscava me situar no extremo oposto ao ponto de início, no qual uma das extremidades da corda estava amarrada. A partir daí recorria à ponta recém-atirada ao chão e começava a me enrolar à corda. Cada movimento, além de agregar uma nova volta a determinada parte do corpo, acumulando uma sucessão de linhas brancas, ocasionava uma resposta cinética da corda. Por vezes, repetia determinado movimento, agregando mais voltas a uma parte do corpo, consciente de que estabeleceria um certo padrão de resposta ao comportamento da corda, como naqueles movimentos de serpenteamento mencionados anteriormente.

A ação de se enrolar aos quase 100 metros de corda dispersos no chão envolve um conjunto de movimentos. O movimento de dispersão produz um grande desenho sobre o tablado, como uma espécie de mapa, que interfere e orienta a relação com a corda, o deslocamento e o posicionamento no ambiente da sala. À medida que eu me enrolo à corda, o desenho vai se desfazendo, e para que a corda não se embole no processo, é preciso observar as camadas sobrepostas, que indicam o sentido do movimento, a possibilidade de repeti-lo e sua velocidade. Dessa maneira, trilhar o

37 Para mais, consultar *História da matemática: o primeiro indício dos números* (SILVA, 2014).

caminho indicado por esse mapa recém-fabricado e sempre novo implica simultaneamente seu desaparecimento. O rastro de movimento produzido pela dispersão da corda é ao mesmo tempo apagado e traduzido (“interpretado”) pelo gesto de enrolar-se. Se o movimento de dispersar a corda implica a produção de um rastro deixado pelo movimento que já não mais se vê, o gesto de enrolar-se implica, ao contrário, seu apagamento a partir da trilha deixada pela ação anterior.

Fotografia 11 – *Margem*. Ensaio no C.A.S.A. 2015.
Fotógrafo: Pablo Lobato.



Fonte: Arquivo da Companhia Suspensa.

Essa descrição me remete à formulação de Ingold de que tanto artistas quanto artesãos são peregrinos itinerantes. Seguir instruções de movimento ou um roteiro não implica repetir um modelo preestabelecido em busca do mesmo resultado, mas perceber e se sintonizar aos movimentos dos materiais com os quais se está trabalhando. Em um mundo em movimento, as linhas ou trilhas do nosso movimento se entrelaçam às linhas de movimento de outros seres e coisas (INGOLD, 2015, p. 309-310).

Ingold relata que, para os nativos Inuit, tão logo uma pessoa se move, ela se converte em uma linha. Tanto para caçar um animal quanto para encontrar uma pessoa

perdida, produzem-se linhas de trilhas pelo território percorrido em busca de sinais de outra trilha de movimento, que poderiam levar o rastreador ao seu objetivo (INGOLD, 2015, p. 220). Pessoas, coisas e outros seres, ao longo dos seus movimentos, entrelaçam-se ao ambiente, transformando-o e sendo por ele transformados (INGOLD, 2015). A dança, contudo, parece assemelhar-se mais aos deslocamentos marítimos – seu rastro é extremamente efêmero, como o de um pequeno barco que, à medida que avança, as pistas de seu movimento rapidamente se dissipam.

A coincidência entre as linhas mencionadas por Ingold e as linhas da corda do experimento por mim realizado é apenas casual. Contudo, mesmo que, no caso dos Inuit, a relação com o território se estabeleça de maneira mais intensa e evidente, nos dois casos as linhas apontam para o vínculo que une humanos e não humanos, vínculo por meio do qual uns trazem os outros à existência, diferentemente de um processo mágico no qual as coisas se oferecem às pessoas em forma de objetos prontos para serem consumidos e descartados³⁸. Ao atuar assim, desconsiderando ou minimizando dimensões relevantes do engajamento com o território e os materiais, que incluem os processos de fabricação e descarte, descartamos um pouco de nós mesmos.

Ingold afirma que seguir os materiais “[...] significa mudar o foco de objetos prontos para processos de geração e dissolução” (2015, p. 261), reconhecendo as relações de força que compõem a realização de diferentes tarefas, alterando as formas de pensar e perceber, de modo a questionar em vez de presumir a objetividade das coisas (INGOLD, 2015, p. 262), o que pode impactar a maneira como determinadas produções artísticas são apresentadas e fruídas (INGOLD, 2015, p. 283-300).

Após haver enrolado a corda em quase toda a sua extensão, acumulando diversas camadas distribuídas entre pernas, braços e tronco e mantendo uma distância de aproximadamente 4 metros do mosquetão ao qual a corda estava fixada, eu lograva por fim tensioná-la. O ângulo de trabalho e a posição do mosquetão na sala modificam as possibilidades de relação com a corda e com o espaço; assim, quando eu atingia o limite da extensão da corda em relação à parede oposta, que me impedia de avançar, enganchava a corda no mosquetão mais próximo, para prosseguir com a ação, agora em sentido oposto ao inicial.

38 O segundo capítulo desta dissertação aborda brevemente os contextos de descarte descritos por BARRETO e OLIVEIRA (2016), que, diferentemente daqueles que ocorrem nas sociedades capitalistas, estão diretamente conectados ao território, à demarcação de solos sagrados, resultando ainda no aprimoramento do solo.

Como eu trabalhava com mosquetões em diversas alturas, a corda ziguezagueava pela sala e, dependendo da altura do mosquetão, alteravam-se também as possibilidades de relação com os diferentes planos de execução do movimento. Um mosquetão posicionado à altura do quadril, por exemplo, possibilita trabalhar os planos médio e baixo, conferindo outra dinâmica à movimentação, privilegiando o engajamento das pernas e possibilitando ações como rolamentos e a ampliação da relação entre as superfícies do corpo e do chão.

Trabalhar com o mosquetão a aproximadamente 1,70 metro de altura possibilita uma ampla participação dos braços. Mantendo-os em determinadas posições, ao mesmo tempo em que se enrola à corda, é possível construir uma espécie de volume de corpo e corda, podendo esse volume ser desfeito percorrendo o caminho inverso. É possível também ir progressivamente tracionando a corda e, aos poucos, ir cedendo à sua pressão, até que o volume se converta numa espécie de contenção.

Essa maneira de trabalhar com a corda me levou a explorar também possibilidades geométricas. Manipular a corda pisando sobre ela ou mesmo utilizando outras partes do corpo, como joelhos, cotovelos, antebraços e mãos, pode acarretar o surgimento de triângulos, quadrados e outras formas. É possível manusear essas formas entrando e saindo das mesmas, criando um diminuto ambiente geométrico a ser ocupado, atravessado ou desfeito.

Trabalhar com a corda nessa perspectiva implica uma curiosa sensação na qual não se distingue claramente se sou eu que manipulo a corda para que ela realize meu desejo ou se é ela que direciona meus movimentos. Frequentemente, era como se a ação de enrolar e desenrolar implicasse executar o que a corda demandava de mim, como se a ação de enrolar e desenrolar fosse resultado de uma espécie de prescrição que estaria inscrita no material, e não, como tende a ser compreendida, uma imposição da minha vontade sobre o material.

Essa polaridade remonta a questões apontadas por Valero, discutidas no segundo capítulo desta dissertação, de que cada objeto oferece um conjunto de possibilidades àquele que o manipula, como se viesse embutido no objeto um conjunto de regras (VALERO, 2016, p. 208). Defendo, contudo, que não se trata nem de uma disciplina contida no objeto, nem exclusivamente da intenção do manipulador de atribuir, independentemente do objeto ou do material, o uso que lhe convém. Antes, trata-se de

se sintonizar às correntes de movimento nas quais tanto o “manipulador” quanto a corda estão imersos, dando forma a uma relação que se estabelece no momento.

Com a sala repleta de linhas em diferentes planos, compondo diagonais em ziguezague, resolvi fixar alguns mosquetões também no teto. A inclusão dos mosquetões, que pendiam do teto, presos por finas cordas de 5 milímetros, alocados a aproximadamente 2 metros do chão, possibilitava a criação de vértices ao longo das linhas diagonais, formando picos que atravessavam o espaço, realçando a dimensão gráfica do que restou da ação. O destaque conferido à corda, após essa travessia, parecia de alguma forma me redimir do longo tempo de bastidor ao qual eu a havia condenado.

“Bastidor”, aqui, pode ser interpretado muito mais como uma limitação perceptiva da minha parte do que com um maior ou menor protagonismo da corda, uma vez que escondê-la em nada alterava (ou alterava muito pouco) a completa interdependência dos trabalhos nos quais a corda, estando ela visível ou maquiada, estava implicada.

Essa curiosa fronteira que separa pesquisa, ensaio, montagem e apresentação constitui um limite que me interessava tensionar.

4.9 Margem

Mesmo fabricados em série, nunca se deve crer na completa identidade entre os objetos: a memória do couro, por exemplo, ou a inteligência dos metais podem desorientar qualquer padrão de comportamento.³⁹
(CASTRO, 2017)

Antes de começar o espetáculo... produtores correm de um lado para o outro, técnicos se apressam para resolver os ajustes finais, dançarinos se preparam com uma diversidade de técnicas e práticas ou conferem suas marcas e o posicionamento dos objetos e materiais no palco. A plateia, entre conhecidos e desconhecidos, performa o ritual de adquirir o bilhete que lhe garantirá uma cadeira – naquele conjunto de cadeiras destinadas a acolher seus corpos enquanto durar espetáculo, mas que na

³⁹ Nota criada por Marcílio França Castro para o espetáculo *Margem*, após assistir a ensaios e participar de uma série de conversas. As notas foram incluídas no programa do espetáculo e posteriormente publicadas na revista *Piauí*, na edição de dezembro de 2017 (CASTRO, 2017).

maior parte do tempo estão marcadas exatamente pela ausência desses corpos – e, posteriormente, o de aguardar, em um hall, foyer ou outra área destinada à espera, o evento que está prestes a acontecer.

No início do espetáculo⁴⁰ o palco está “vazio”: a cortina originalmente instalada atrás de duas pilastras havia sido retirada, revelando toda a profundidade do palco, até o corredor que dá acesso aos camarins, cujas portas eram mantidas abertas ao longo do espetáculo, incorporando ao palco uma área antes destinada a atividades de bastidor. Assumindo o ponto de vista da plateia, no fundo do palco, à direita, pende uma corda de aproximadamente 100 metros, aduchada em vai e vem, formando uma penca branca sobre o fundo preto da parede. Como todas as luzes de serviço se encontram acesas e, no momento da entrada, o público costuma estar mais atento a seus próprios assuntos, uma vez que a ação parece não ter se iniciado, é somente no momento em que a luz de serviço se apaga que o foco de luz de um refletor, posicionado em uma vara no meio do palco, em baixa intensidade, convida o observador a perceber o objeto agora em destaque.

Por um par de minutos, a corda e o ambiente da sala podem ser contemplados, agora sob os efeitos da iluminação cênica, com refletores de baixa temperatura que diferem da luz fria de serviço, semelhante à utilizada em escritórios ou ambientes nos quais a luz é considerada prioritariamente pela função de manter as condições necessárias à realização de determinadas tarefas.

Estabelecido esse novo contexto, entro no palco pela porta dos fundos, que dá acesso ao corredor, retiro a penca de corda do gancho no qual estava pendurada, reconheço a disposição das voltas, umas sobre as outras, numa leitura tátil e visual, e inicio a ação de dispersá-la pelo tablado. Aos poucos, vai se desenhando um mapa branco sobre o tablado de madeira. Quando finalmente me desfaço de todo o volume, preservando apenas a ponta da corda na mão, o desenho permanece como uma lembrança da ação executada. Observo o desenho produzido pela corda disposta sobre o tablado, que já aponta algumas pistas para os movimentos que vêm a seguir. Posiciono a corda em volta do quadril e dou início a movimentos circulares, intercalados com

40 O vídeo do espetáculo na íntegra pode ser visto no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=z2PiSnCyq3A>. Também neste caso, trata-se de um registro da estreia do espetáculo, que pode não coincidir integralmente com as descrições e comentários apresentados a seguir. Cf. nota 30.

pequenos deslocamentos, desviando e às vezes ultrapassando a corda com minhas passadas, à medida que avanço.

Sigo enrolando-me à corda de diferentes maneiras, variando o ritmo e explorando as questões que se apresentam no momento da ação, até, por fim, tensioná-la. A partir daí a relação se modifica. Antes um material leve e plástico (mole, flexível), que ondulava e se movia de acordo com a minha movimentação, a corda, agora tensionada, ao mesmo tempo que inaugura um apoio horizontal, conferindo sustentação a movimentos que extrapolam o eixo de equilíbrio morfológico, comporta-se como uma linha tensa que se desloca pelo espaço. Após algum tempo lidando com a corda nessas condições, em um constante enrolar e desvencilhar-me, como se tentasse vestir uma peça de roupa sem começo nem fim, chego à pilastra localizada do lado esquerdo do palco, à qual o primeiro mosquetão está fixado.

Fotografias 12 a 14 – *Margem*. Teatro João Ceschiatti, 2017.
Fotógrafo: Netun Lima.



Fonte: Verão Arte Contemporânea.
<http://veraoarte.com.br/2017/galeria/margem-companhia-suspensa/>

Engato a porção da corda ao primeiro mosquetão e sigo em direção ao próximo e assim por diante, até compor um ziguezague. A partir dos diferentes níveis dos mosquetões, que se encontram fixados em vários pontos do espaço, o que altera o ângulo da corda, a ação vai se modificando em relação aos níveis (alto, médio e baixo) e às partes do corpo mobilizadas. Quando alcanço o limite do proscênio, uma das dançarinas entra pela lateral direita, localizada no fundo do palco, desfaz o nó atado ao mosquetão, no qual a extremidade oposta da corda a que estou enrolado se encontra, prendendo-a ao seu quadril.

Como compartilhamos a mesma corda, atados cada um a uma de suas extremidades, a movimentação e o deslocamento devem ser negociados entre nós, uma vez que, para manter a corda esticada, precisamos sintonizar nossos movimentos. Caso eu deseje me deslocar tracionando a corda, minha companheira de palco deverá se deslocar de maneira a aliviar a tensão da corda sem afrouxá-la completamente, uma vez que, em função do atrito produzido pelo encontro da corda com os vários mosquetões, eu seria incapaz de deslocar a outra dançarina apenas tracionando a corda. Assim, as ações de enrolar, desenrolar e se deslocar não podem ser decididas individualmente, mas devem ser negociadas entre os dançarinos, a corda e o ambiente, considerando, também, o limite do palco.

Estabelecida a relação entre eu e Roberta/Gabriela⁴¹, Patrícia entra no palco pela mesma porta destinada à entrada da plateia, já com um volume considerável de corda enrolada em seu tronco. A dançarina atravessa por entre os dois blocos de arquibancada, em um movimento lento e contínuo de desenrolar. Como sua corda é um pouco mais grossa do que a que eu e Roberta/Gabriela dividimos, a espessura do traço desenhado no espaço se alarga. Ao entrelaçarmos nossos movimentos e as respectivas linhas que ziguezagueiam pelo ambiente, desviadas e redirecionadas pelos mosquetões laterais, tem-se a impressão, por vezes, de se tratar de uma única corda partilhada, com três pontas que conectam os dançarinos entre si. A conexão a que nos convida a entrada da terceira dançarina, no entanto, é outra. Por não estar fisicamente ligada nem a mim nem

41 De agora em diante, incluirei os nomes de ambas as dançarinas, Roberta Manata e Gabriela Christóforo, que atuaram no espetáculo em diferentes ocasiões, desempenhando, cada uma a sua maneira, as ações aqui descritas. Cf. nota 33.

a Roberta/Gabriela, o que conecta Patrícia aos nossos movimentos é uma sintonia que se dá pela relação que se estabelece a partir da presença e do movimento.

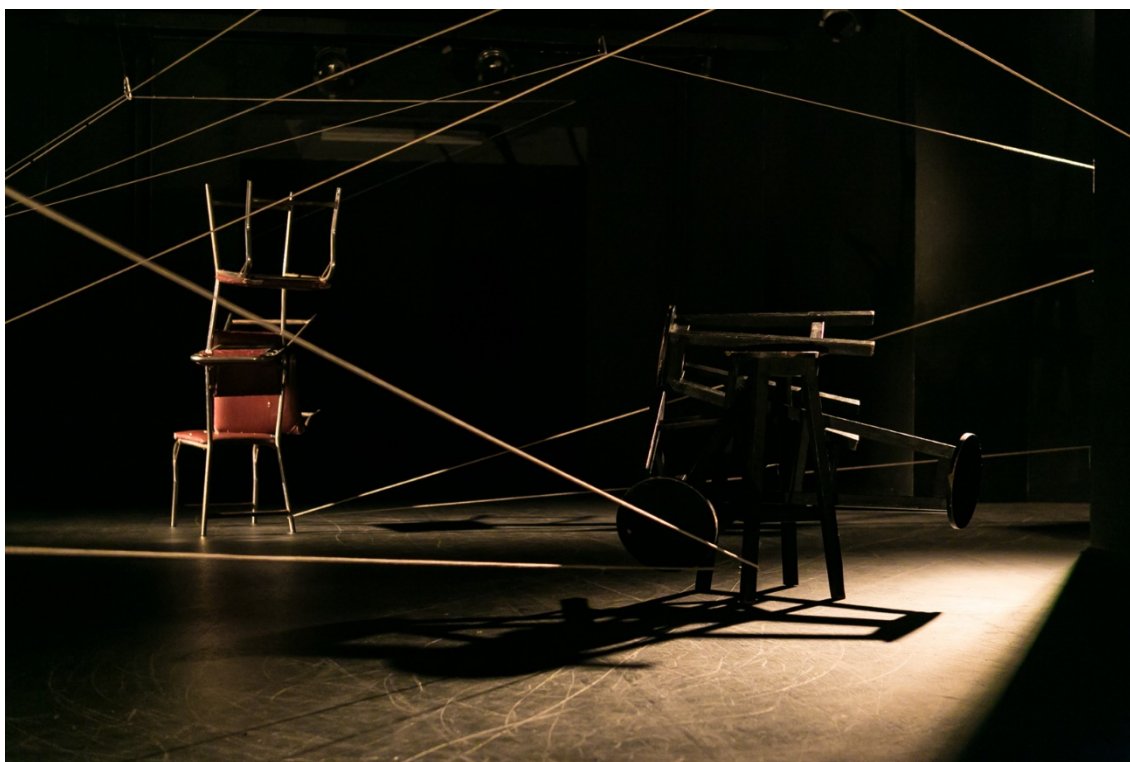
Rearranjamos as cordas entre os mosquetões, modificando mais uma vez o desenho, numa espécie de coreografia induzida pela condição comum aos dançarinos. Mesmo que aproveitássemos conscientemente a recorrência ou a semelhança de algum movimento, boa parte da percepção coreográfica era sugerida ou mediada pela relação com a corda. Nesse momento do espetáculo, utilizávamos os mosquetões que pendiam do teto, criando vértices nas linhas diagonais ao engatar neles diferentes partes da corda, deslocando o desenho do plano médio para o plano alto.

Concluída a alteração do desenho, cada dançarino segue se desenrolando rumo a saídas localizadas em pontos diferentes do palco. Próximas a duas das saídas do palco, encontram-se duas pilhas, uma composta por quatro cadeiras e a outra por quatro bancos. Cada pilha forma uma espécie de escultura que se mantém precariamente coesa. Quando estou prestes a sair do palco, eu perpasso minha corda pelo pé da cadeira que serve de base para as demais, e Patrícia faz o mesmo com a escultura de bancos, ambas situadas em pontos periféricos do palco.

O palco permanece assim por um momento, apenas ocupado pelos desenhos produzidos pelas cordas no encontro com os pilares, corrimões, paredes e mosquetões, até que eu, de um lado, e Patrícia, do outro, em pontos cegos do palco, começamos a puxar cada um a sua corda. Ao puxarmos a corda, as esculturas que haviam sido acopladas ao sistema começavam a se deslocar. A entrada daqueles objetos reunidos e amontoados era um convite para abandonar sua aparência formal, atrelada a um conjunto de hábitos, e perceber seus encaixes e travas, decorrentes do entrelaçamento entre os pés e as travessas inferiores, os vãos dos bancos e cadeiras sendo atravessados por pés, encostos e assentos. As quinas e os ângulos decorrentes das dobras efetuadas no material para concordarem com a operação do quadril revelavam agora sua competência para a tração, e não apenas para a compressão implicada na ação de sentar. Mesmo acostumados a discerni-los individualmente como células, o arranjo nos convida a percebê-los pelo conjunto, despojados de suas orientações utilitárias, como se pés, encosto, lateral, qualquer parte desses objetos pudesse estar para cima ou para baixo, como em alguns quadros sobre os quais não existe um consenso sobre como posicioná-los.

Até esse ponto não se ouvia mais do que o deslizar dos pés, as manifestações e os ruídos ocasionais da plateia e o tilintar do engate dos mosquetões. Com a entrada das esculturas, puxadas pelas cordas, o atrito dos pés das cadeiras e dos bancos com a superfície de madeira do palco produz um som característico. A escultura de bancos, ao ser arrastada, gera um ruído grave, enquanto a de cadeiras de metal produz um som mais agudo. A presença, tanto sonora quanto visual, dessas esculturas convida a ampliar nossa percepção, uma vez que, aparentemente mudos, cadeiras e bancos não são usualmente pensados como dotados de alguma espécie de voz. Com isso somos lembrados de que a madeira e o metal, para além dos instrumentos musicais que utilizam esses materiais, participam, assim como nós, de um mundo de luz e de som, ou seja, estão imersos na luz e no som.-

Fotografia 15 – *Margem*. Teatro João Ceschiatti, 2017.
Fotógrafo Netun Lima.



Fonte: Verão Arte Contemporânea.

<http://veraoarte.com.br/2017/galeria/margem-companhia-suspensa/>

A partir de Ingold, pode-se dizer que som e luz não são objetos da nossa atenção, mas compõem o meio no qual percebemos, habitamos, nos relacionamos e criamos (2015, p. 197). Segundo o autor, o som deve ser entendido como um “fenômeno de

experiência” (INGOLD, 2015, p. 208), e não como materialidade (vibrações mecânicas no meio), compreensão que reforçaria a cisão entre mente e matéria. Não vemos a luz, mas vemos *na* luz, da mesma maneira que não ouvimos o som, mas ouvimos *nele*.

Segundo Ingold, “[...] ouvir é unir o processo de sua própria atenção sinestésica a uma trajetória de som” (2015, p. 319). Podemos ouvir o som e tentar apreendê-lo como um padrão ou um conjunto de notas, mas podemos também ampliar a percepção, atentos aos diversos movimentos envolvidos nos eventos sonoros que incluem os materiais (suas diversas configurações e associações), o corpo (as pessoas), o atrito, o ar e as memórias ou as histórias de experiências pregressas envolvidas na audição. Diferentemente de perceber o som como uma estrutura completa, sentir o som fluindo através do corpo implica se sintonizar com tudo isso que participa ou está em jogo na experiência da escuta (INGOLD, 2015, p. 319). Conceber uma música ou trilha como algo pronto, como um bloco, a ser capturado pelos ouvidos e enviado para a mente em forma de impulsos elétricos, implica perder de vista os processos que possibilitam sua existência e também os processos que implicam escutá-la. Reduzir a escuta à interpretação do som é retirar de cena o corpo, o ambiente e as experiências nela implicadas.

Tratar um banco de madeira somente como objeto pressupõe, em alguma medida, afastá-lo dos materiais e processos que o trouxeram à vida e torná-lo mudo. O banco não é só um objeto, mas um entrelaçamento de materiais e histórias partilhadas com os humanos. Esses encontros, entre humanos e materiais, podem resultar em formas e configurações diversas, mas que seguem em movimento, interagindo e se transformando. O som do atrito do banco com o chão lembra que é nos processos de formação e transformação, de atrito e encontro que as coisas são produzidas. O som produzido é o resultado do encontro de uma determinada conformação e associação de materiais com o piso de madeira, a corda, os dançarinos e o ar.

A escultura de bancos segue sendo tracionada pela corda até o limite da plateia frontal, enquanto a de cadeiras atravessa o fundo do palco da esquerda para a direita, parando novamente em um ponto de pouca visibilidade, na extremidade oposta àquela em que se encontrava. Nesse momento, logo antes de o movimento de ambas as esculturas cessar, as caixas de som começam a emitir uma trilha gravada, composta por ruídos produzidos nas cordas de um violoncelo, ora dedilhadas, ora rangendo com o uso

do arco. Os sons, contudo, não remetem à sonoridade tradicional do instrumento, mas soam como ruídos que se sintonizam com a corda tensionada, no caso do dedilhado, ou com o ruído das esculturas sendo arrastadas pelo piso do palco.

Ao longo da concepção do espetáculo, convidamos o músico Felipe José, com o qual conversamos, observamos, experimentamos e gravamos os sons produzidos pelos diversos encontros entre materiais e pessoas, buscando evidenciar a dimensão sonora do meio a partir das relações que aí se davam. A trilha buscava confundir-se com os sons produzidos no palco e, em alguns momentos, era absorvida pelo movimento dos materiais, como se o som que saía das caixas emanasse deles.

Logo que a trilha vai se estabelecendo, cada um dos dançarinos que havia puxado as cordas que provocaram o deslocamento das esculturas solta uma das pontas da corda e começa a puxar a outra ponta, iniciando a retirada da corda. As duas cordas deslizam agora pela superfície do tablado, pelas pernas dos bancos e das cadeiras, e pouco a pouco vão abandonando, um a um, os mosquetões. O som das cordas ao cair no chão se amalgama aos sons da trilha. A corda serpenteia seu caminho através do palco e dos objetos, compondo aos poucos uma coreografia. Ao abandonar os mosquetões aéreos, a corda os coloca um a um em movimento pendular, até abandonar o palco, restando apenas os mosquetões, oscilando como uma espécie de cardume de metal sobre o qual incide a luz de um par de refletores, convidando a plateia a perceber os movimentos sutis provocados pelo encontro dos diferentes objetos e materiais que participaram da ação⁴².

Na sequência, retorno ao palco, desmonto a escultura de cadeiras e as arremesso, distribuindo-as entre as demais dançarinas. A ação, que intitulamos nos ensaios de *cadeiras jogadas*, consiste em impulsionar as cadeiras uma a uma para que deslizem sobre o tablado até alcançar as mãos dos dançarinos. Deslocando-nos pela periferia do palco, o movimento das cadeiras ocupava o centro. A ação combina diversos ritmos e possibilidades de composição, conforme variamos as maneiras de arremessar as cadeiras. Esse momento poderia ser compreendido como uma espécie de malabarismo horizontal, e a sequência foi meticulosamente ensaiada, já que pequenos desvios ou falhas na execução poderiam comprometer toda a cena.

42 De fato, mosquetões muito antigos costumam guardar as marcas dos movimentos das cordas que por eles passaram ao longo do tempo, esculpindo-os como algumas formações rochosas trabalhadas pelo vento e pela água.

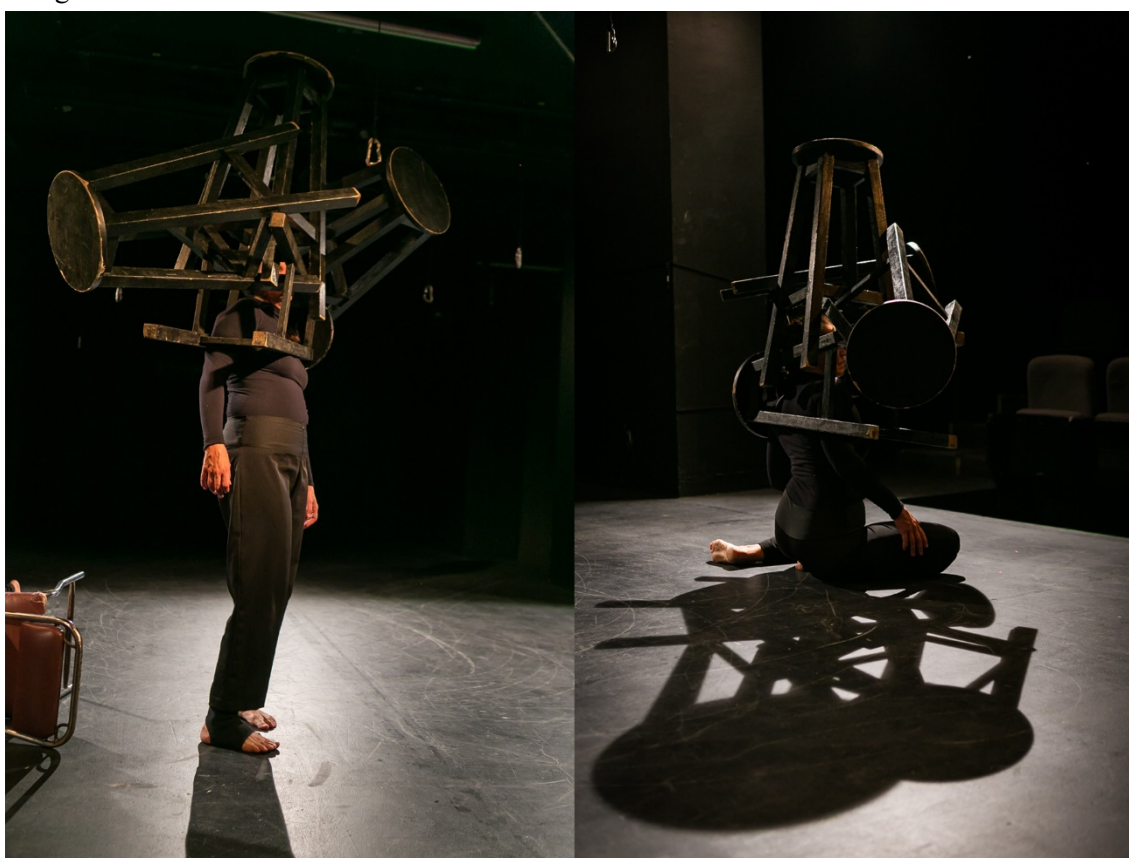
Estudamos nos ensaios diversas maneiras de posicionar as mãos sobre as cadeiras para viabilizar um arremesso que não ocasionasse a queda do objeto. Construímos uma sequência na qual as cadeiras cruzavam o palco em múltiplas direções, por vezes em duplas, solitárias ou em cânone, variando o intervalo dos arremessos. Esse momento, extremamente dinâmico e ruidoso, uma vez que as cadeiras deslizavam velozmente, arrastando sobre o piso de madeira, culminava em arremessos combinados em direção à plateia frontal, na qual se encontrava a escultura de banco, quando, finalmente, a última cadeira arremessada atingia, em alta velocidade, uma das cadeiras arremessadas anteriormente, que já se encontrava próxima ao limite do palco (cena que buscávamos “reproduzir” inspirados por um ensaio em que duas cadeiras, ao serem arremessadas, colidiram e rodopiaram conjuntamente). A colisão deveria idealmente derrubar ambas as cadeiras, mas a queda de apenas uma delas já encaminhava a ação que se desenrolaria a seguir.

A colisão e a queda de uma ou de ambas as cadeiras inauguravam uma outra possibilidade de relação. A partir desse evento nos deslocávamos em direção às cadeiras, que já se encontravam bem próximas da escultura de bancos. Observando a maneira como as cadeiras haviam caído, íamos posicionando as demais em relação aos elementos fornecidos pela leitura da queda, como, por exemplo, fazendo coincidir determinadas partes do objeto com as do objeto caído ou tombando cuidadosamente uma cadeira sobre a outra, para que se encaixassem, produzindo duplas e trios, até que as quatro formavam uma nova escultura, em um arranjo diferente do que havia atravessado o palco logo no final da cena inicial das cordas. Nesse momento eu me dirigia à escultura de bancos e começava a tentar ocupá-la, aproveitando os espaços vazios entre os pés, travessas e assentos que mantinham o arranjo precariamente coeso.

Esse trânsito entre vestir, habitar e se fundir à escultura, em uma delicada operação de se acoplar, apoiando partes do arranjo a determinadas partes do corpo, emaranhando, entre os pés, travessas e assentos dos bancos, partes do corpo, como trapézios, pescoço e abdômen, resulta numa quimera em que não se distingue exatamente o que se vê, como se houvesse um lapso morfológico e linguístico que nos confronta com formas que não pertencem exatamente nem ao domínio do corpo humano, nem ao do objeto, desprovidas de uma identidade reconhecível, ainda não nomeadas, sem uma função clara ou previamente estabelecida.

No mesmo momento em que eu me somo à escultura de bancos, as duas dançarinas cuidadosamente vão deslizando para o interior da escultura de cadeiras. Enquanto as dançarinas penetram as esculturas, as cadeiras encaixadas umas às outras vão se acomodando ao novo volume que adentra os vãos ainda não preenchidos, produzindo ruídos à medida que, ao se acomodarem, as partes metálicas dos objetos levemente se chocam.

Fotografias 16 e 17 – *Margem*. Teatro João Ceschiatti, 2017.
Fotógrafo Netun Lima.



Fonte: Verão Arte Contemporânea.

<http://veraoarte.com.br/2017/galeria/margem-companhia-suspensa/>

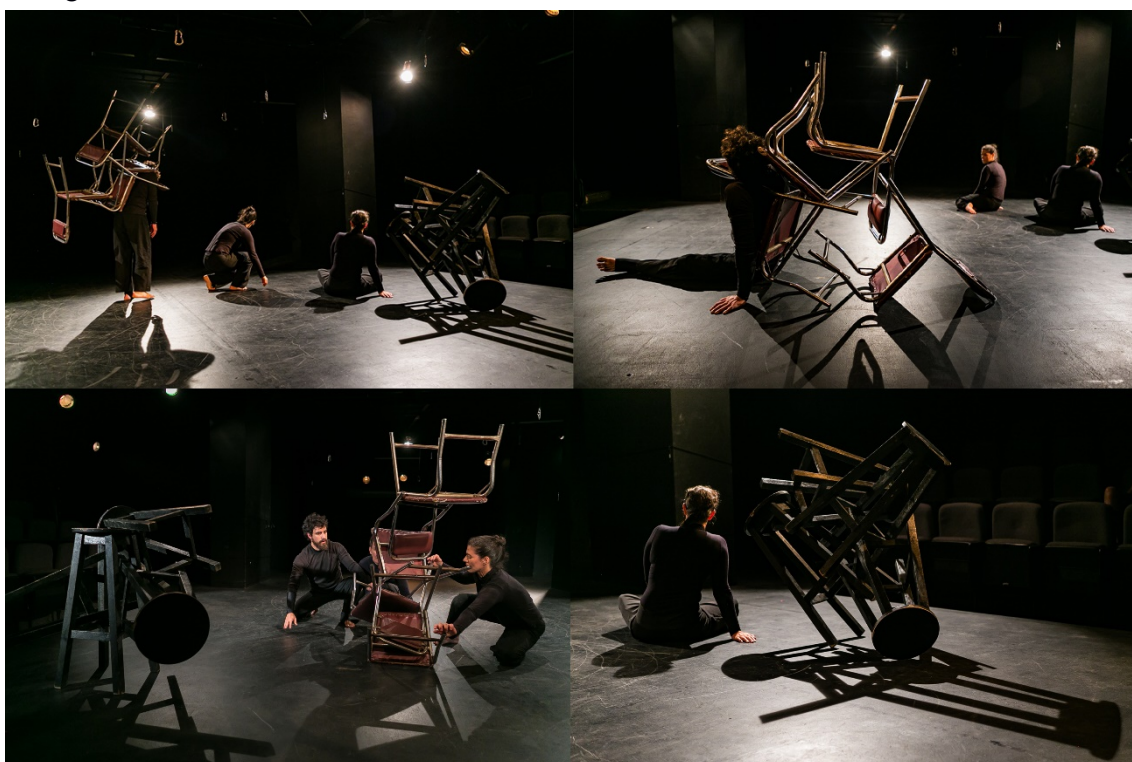
A ação de vestir e desvestir as esculturas é uma ação, entre outras coisas, sonora. Explorávamos ao longo de todo o espetáculo os sons produzidos em cena e os sintonizávamos à trilha, escolhendo timbres que tinham algum parentesco com os sons produzidos no palco, incorporando à trilha também os ruídos produzidos pelos objetos, gravados anteriormente. Sons como os de atritar, ranger, estalar, entre outros, permeavam quase todo o espetáculo, coexistindo com o atritar, o ranger e o estalar que aconteciam ao vivo, como se os materiais não parassem de murmurar de dentro dos

objetos. Ao desencontrar som e movimento, os objetos, mesmo parados, pareciam emitir o mesmo som de quando estão em movimento, criando a sensação de que, mesmo parados, eles estavam prestes a reagir.

Adequando-nos ao novo volume, peso e centro de gravidade, modificados pelo conjunto de objetos acoplados ao corpo, vamos nos equilibrando até ficarmos de pé. Uma vez de pé, deslocamo-nos orientados pela percepção do peso da estrutura, entendendo o caminho apontado por ela. A cena resulta dessa espécie de estudo em tempo real das condições de locomoção nesse novo contexto, revelando o trajeto dessas criaturas que fazem e desfazem sua própria estrutura ao se moverem pelo ambiente do palco.

A ação variava entre montar coletivamente determinada escultura, no chão ou sobre os dançarinos. Dessa maneira, todos, incluindo os dançarinos, tornavam-se elementos construtivos. Por vezes, após montar uma escultura, no chão ou sobre um de nós, observávamos sua forma ou a maneira como se deslocava, em um jogo de montar, desmontar e observar as transformações produzidas.

Fotografias 18 a 21 – *Margem*. Teatro João Ceschiatti, 2017.
Fotógrafo Netun Lima.



Fonte: Verão Arte Contemporânea.

<http://veraoarte.com.br/2017/galeria/margem-companhia-suspensa/>

Depois de caminharmos, utilizando o mesmo princípio do peso, investigávamos maneiras de descer até o chão sem desmontar as esculturas com as quais estávamos vestidos. O processo de sair da posição de pé para construir o caminho até o chão envolve uma série de decisões. Cada movimento implica uma acomodação da estrutura às alterações corporais necessárias para chegarmos ao chão, sem que um banco ou cadeira se desprenda, desmontando todo o conjunto. Dessa maneira, a decisão de como mover-se deve estar, a todo momento, sintonizada com o arranjo global. Não se pode tomar uma decisão ou estabelecer um objetivo e simplesmente executá-lo. Cada momento do processo deve ser cuidadosamente construído e reformulado ao longo do caminho, para chegar em algum lugar ou posição que não corresponde exatamente ao projeto ou à ideia que mobilizou o início do movimento, mas é fruto de uma íntima e atenta negociação entre pessoa, escultura e ambiente.

Fotografias 22 e 23 – *Margem*. Teatro João Ceschiatti, 2017. Fotógrafo: Netun Lima e *Margem*. Teatro João Ceschiatti, 2016. Fotógrafo: Guto Muniz.



Fontes: Fotografia 22: Verão Arte Contemporânea. <http://veraoarte.com.br/2017/galeria/margem-companhia-suspensa/>. Fotografia 23: Arquivo da Companhia Suspensa.

Uma escultura, ao ser apoiada no chão numa posição diferente daquela em que se encontrava quando havia sido vestida, resulta numa nova configuração. Essa nova configuração, no entanto, nem sempre se sustenta de pé. Mapeamos algumas combinações, fruto das nossas experimentações, nas quais isso ocorria, mas, ainda assim, mesmo as estruturas que permitiam ser apoiadas em mais de uma posição tinham de ser cuidadosamente negociadas com as irregularidades da madeira do tablado, uma vez que o atrito com o piso é um elemento decisivo para o equilíbrio das esculturas. Por isso, o tempo de desvestir era por vezes bem longo. Precisávamos ir percebendo, com as várias partes do corpo, se o arranjo havia realmente se equilibrado, para só então nos desacoplarmos da escultura.

Outra possibilidade que havíamos explorado era a de desmontar processualmente a escultura, à medida que construíamos nosso caminho até o chão. Nesse caso, podíamos apoiar, mesmo antes de nos ajoelhar ou de agachar, uma parte da escultura, e a partir desse novo apoio, ir descendo, desfazendo processualmente a mesma, até que, objeto por objeto, ela fosse aos poucos, e sem cair, se desmontando (FOTOGRAFIAS 22 e 23).

Aos poucos íamos mesclando esses procedimentos, até que um dançarino pudesse desvestir-se a si mesmo enquanto se deslocava e simultaneamente vestir outro dançarino, de maneira que as esculturas-vestimentas passavam a ser montadas e desmontadas num contínuo, até que, por fim, descíamos os três ao chão, desmontando cada um sua respectiva roupa-escultura, deixando bancos e cadeiras esparramados e já não mais divididos em categorias.

A partir daí, limitando nossa movimentação aos planos médio e baixo, iniciávamos uma ruidosa movimentação em direção ao fundo do palco, ora arrastando os objetos pelo chão, ora passando-os de mão em mão pelas laterais ou por cima das nossas cabeças, em uma mistura entre bancos, cadeiras e pessoas imersos em movimentos e ruídos produzidos no atrito com o chão e ao se chocarem uns nos outros. Esse breve percurso resultava nos três dançarinos vestidos com esculturas que agora mesclavam cadeiras e bancos num mesmo arranjo.

A fim de reduzir a um mínimo o tempo de montagem e vestimenta das últimas esculturas, combinávamos as várias maneiras de fazê-lo, ou seja, ao mesmo tempo que um dançarino vestia um objeto, ele vestia o companheiro mais próximo, era vestido por

outro e, por fim, ao mesmo tempo que se levantava, coletava, com uma parte do próprio objeto ao qual já estava vestido, o último objeto que restava no chão. Dessa maneira, os objetos e pessoas esparramados pelo chão subitamente se levantavam na forma de três esculturas vestidas pelos dançarinos.

A partir daí caminhávamos pelo ambiente do palco, abandonando pouco a pouco objeto por objeto. Os oito objetos, agora dispersos no palco, equilibradamente distribuídos e mesclados, resultavam numa paisagem sem frontalidade definida, enquanto nos retirávamos do palco.

Então, uma sequência de três notas se repetia, variando o intervalo de tempo entre elas. Diferentemente do que ocorria na maior parte do espetáculo, em que a trilha explorava timbres e ruídos que se misturavam aos sons produzidos no palco, nesse momento o encadeamento das mesmas três notas, constantemente repetidas, convidava a plateia a perceber um padrão. Eu entro então no palco pela porta esquerda. Atada ao meu tornozelo esquerdo se encontra uma corda preta de algodão; na outra extremidade da corda está o tornozelo direito de Patrícia, que ainda não entrou no campo de visão da plateia. Caminho próximo à pilastra, à esquerda do palco. Por estamos em uma semipenumbra, não é possível perceber de imediato a corda que conecta os dois dançarinos. Sigo atento à maneira como a corda, ainda frouxa, se arrasta pelo chão, até que, ao atingir o limite de 4 metros, a corda tensiona-se e interrompe a minha passada, desestabilizando minha movimentação e convocando, pela tração, a dançarina a entrar no palco. Após a entrada, buscamos manter a corda esticada ao longo de toda a cena.

Deslocar-se procurando manter a tensão da corda, sintonizando os passos e o deslocamento, resulta numa movimentação peculiar, uma vez que exige uma determinada atenção e disposição corporal. Uma das estratégias para manter a corda esticada é deslocar-se utilizando o pé que não está amarrado como um pivô, sobre o qual pode-se projetar a perna amarrada de diferentes maneiras, articulando a movimentação dos dois dançarinos. Essa articulação é o que define momento a momento o encadeamento da movimentação, uma vez que, nessas condições, só é possível mover o próprio pé se o pé do outro dançarino estiver disponível (se o outro dançarino estiver com o peso do corpo depositado sobre o pé, seria muito difícil movê-lo).

A movimentação se desenrola nessa negociação. Logo que se posiciona o pé, contido pela corda, no chão, tem-se, por um breve momento, a oportunidade de se reorganizar, escolhendo a direção e a amplitude da base de apoio, que por sua vez será reconfigurada pela escolha de quem estiver na outra ponta da corda, que, ao demandar do colega uma realocação do pé compartilhado, pode surpreender ou frustrar a decisão ou previsão anterior.

Observando essa dinâmica, percorríamos o ambiente do palco, deslocando-nos por entre os objetos esparramados. Íamos deslizando a corda pelas pilastras e pelas laterais das cadeiras e bancos sem movê-los, apenas roçando a superfície da corda contra a superfície dos objetos, o que por vezes ocasionava pequenos deslocamentos acidentais dos objetos, que eram incorporados à dinâmica da cena. Depois desse rápido reconhecimento do território, mediado pela corda atada aos nossos pés, incluíamos o uso das mãos, conferindo maior liberdade aos movimentos, ampliando as possibilidades de relação, uma vez que, ao associarmos o movimento dos pés ao das mãos, dividíamos a corda em mais segmentos, o que possibilitava manejá-la sem que se afrouxasse, além de incorporar os movimentos mais sutis, habilidosos e precisos das mãos e dos braços⁴³.

Somando a essas possibilidades as ações de enrolar e desenrolar na corda, ganhávamos agilidade para percorrer o território de maneira mais veloz e dinâmica, até engatar a corda em um mosquetão aéreo localizado no meio do palco. Esse mosquetão opera como uma espécie de polia fixa, alterando o sentido da força e possibilitando pequenas suspensões, agregando complexidade à cena. Começávamos então a explorar os objetos, utilizando-os seja como apoio em situações de queda, seja para auxiliar na tração da corda, visando deslocar o outro dançarino. Desenvolvendo essa relação, após desengancharmos a corda do mosquetão aéreo, laçávamos uma cadeira, sem tocá-la, por meio de uma manobra treinada inúmeras vezes, para que acontecesse de maneira ágil e fluida. A laçada consistia em sobrepor uma volta de corda sobre a cabeceira metálica da cadeira. A volta, que não chegava a configurar um nó, permitia que a cadeira se movesse com certa liberdade, uma vez que, a partir do ângulo estabelecido entre ela e os dançarinos, a cadeira pode girar lateralmente de um lado para o outro, deslocando-se e se adaptando aos diferentes ângulos de tração. Dessa maneira, deslocávamo-nos agora

43 Vale lembrar que essa discrepância no repertório de habilidades das mãos e dos pés é característica das sociedades que adotaram tecnologias restritivas aos pés, delegando principalmente à mão e ao cérebro a tarefa de transformar o mundo. Para mais, consultar o capítulo do livro *Estar vivo* intitulado “A cultura no chão: o mundo percebido através dos pés” (INGOLD, 2015, p. 70-94).

aos três, dançarinos e cadeira, por entre os demais objetos. Por fim, em uma manobra reversa, abandonávamos a cadeira no mesmo sítio do qual a havíamos retirado e saíamos do palco, obedecendo a movimentação que havia sido construída ao longo da cena. Apesar da movimentação com a corda preta incorporar muitas das técnicas desenvolvidas com a corda branca, o fato de figurino, ambiente e corda partilharem a mesma cor facilitava a abstração da corda, convidando a perceber o movimento e as relações de outra maneira.

Retornávamos então os três para o palco, agora portando cada um uma penca de cordas pretas. Cada penca era o resultado de três emendas de cordas de tamanhos variados e marcadas em cada uma de suas extremidades por fitas adesivas brancas ou laranjas. Distribuíamos a corda por entre os objetos, criando um desenho que modificava a configuração do tablado. Depois pegávamos partes específicas da corda e enganchávamos nos mosquetões que pendiam do teto, previamente definidos e marcados, criando picos e vales como um eletrocardiograma tridimensional, no qual o pico era produzido pelo mosquetão e o vale apenas tocava o chão, de onde subia em direção ao mosquetão seguinte, formando outro pico e assim por diante.

A partir daí desatávamos os nós que uniam os fragmentos de corda e passávamos a amarrar as extremidades marcadas com as fitas adesivas laranjas aos objetos, ora nos pés ora na cabeceira, em alguns casos com duas cordas e em outros com apenas uma. Essa espécie de contrarregragem ao vivo, que constituía uma desaceleração no ritmo do espetáculo, criando um momento mais lento e contemplativo, destacava o gesto de amarrar a ponta da corda aos objetos, evidenciando como corda, cadeiras, bancos e mosquetões, que antes apenas roçavam as superfícies uns dos outros, finalmente se amalgamavam em um mesmo sistema.

Depois, cada dançarino recolhia as extremidades das cordas que não estavam atadas aos objetos e se sentava no chão, na periferia do palco, onde começava a amarrar as cordas a diferentes partes do próprio corpo, como pés, mãos e tronco. Cada um de nós desenvolveu uma maneira de atar as cordas a si mesmo. As demais integrantes preferiam confeccionar laços, enquanto eu optei por sobrepor um número específico de voltas com um arremate que travava as cordas por atrito, o que me permitia alterar, ao longo da movimentação, o comprimento das mesmas.

Finalizadas as amarrações, todas as cordas estavam tensionadas, o que significa que qualquer movimento da nossa parte resultaria no deslocamento de um ou mais objetos. Os dançarinos, sentados em regiões distintas do palco, em meio aos objetos dispersos e às cordas que atravessavam o ambiente em vários sentidos, ocasionavam um embaralhamento em que não era possível perceber com clareza quem estava ligado a qual objeto.

Realizar pequenos movimentos, quase imperceptíveis, por vezes apenas exercendo uma pressão um pouco maior nas cordas já tensionadas, bastava para que os objetos reagissem. Os bancos tendiam a se deslocar, diferentemente das cadeiras, de maneira claudicante, cambaleando em função do atrito e das irregularidades do piso. As diferentes reações, ritmos e sons produzidos por cada objeto individualmente davam a impressão de que cada um tinha uma personalidade (uns mais velozes e ruidosos, outros mais lentos...), e também sugeriam uma espécie de relação entre eles.

Além da visão, orientávamo-nos pelos ruídos e pela percepção do peso dos objetos, que nos possibilitavam perceber quando um deles estava prestes a se mover. Buscávamos estar atentos ao que estava acontecendo no momento, aproveitando as oportunidades e as composições que se davam no instante.

Movimentos como abaixar ou levantar o braço, flexionar uma perna ou cotovelo, inclinar o tronco ou apoiar um antebraço no chão implicavam, simultaneamente, edificar nossa própria dança e compor com os objetos em movimento. Nessa improvisação semiestruturada, ao mover uma cadeira, na tentativa de compor com um banco que já estava em movimento, poderia ocorrer de, exatamente no momento em que a cadeira iniciasse seu deslocamento, o movimento do banco subitamente se interromper. Ainda assim, nada impediria que outra dançarina, mesmo estando de costas, simultaneamente mobilizasse uma outra cadeira, interferindo no desenrolar da cena. A composição se estabelecia no momento, e não buscávamos controlar exatamente o que estava sendo produzido.

Após esse conjunto inicial de deslocamentos, as cordas atingiam um limite a partir do qual qualquer movimento poderia suspender os objetos. Isso era percebido principalmente pelo aumento do tensionamento da corda. A partir daí buscávamos construir uma sequência equilibrando os objetos em dois pés, depois apenas em um – o que provocava uma série de giros. Em seguida, lentamente íamos deitando os objetos,

fora de suas posições convencionas, até estarem quase completamente entregues ao chão. Interrompíamos a descida no limite em que os objetos ainda estavam sutilmente suspensos.

Fotografia 24 – *Margem*. Teatro João Ceschiatti, 2017.
Fotógrafo Netun Lima.



Fonte: Verão Arte Contemporânea.
<http://veraoarte.com.br/2017/galeria/margem-companhia-suspensa/>

Nesse momento, começava a soar uma trilha que se assemelhava ao ruído de uma pequena máquina mal-ajambrada, como que composta por peças emprestadas de outras máquinas, que não se acomodam direito umas às outras. A entrada processual da trilha inaugura o momento em que progressivamente tracionamos as cordas até que todos os objetos se encontrassem suspensos, no limite máximo imposto pelos mosquetões, a aproximadamente 2 metros do chão.

Fotografia 25 – *Margem*. Teatro João Ceschiatti, 2016.
Fotógrafo: Guto Muniz.



Fonte: Arquivo da Companhia Suspensa.

Por fim, após trilha, movimento e luz terem atingido uma espécie de clímax, no qual tanto a trilha quanto a precariedade do mecanismo produziam uma sensação de que a máquina poderia romper-se a qualquer momento, lentamente iniciávamos o caminho inverso, dessa vez em um tempo mais curto, construindo a descida processual dos objetos, até que, por fim, estavam todos deitados, sem movimentos aparentes.

Pode-se dizer que essa cena se aproxima do princípio da marionete ou do títere, essa dimensão mágica na qual o objeto parece ter sido animado, e que muitas vezes implica um certo “desaparecimento” do manipulador humano, para que se amplie a experiência e a percepção de que uma coisa, antes sabidamente inanimada, ganhou vida. Não à toa apelidamos esse momento de *cadeiras bailarinas*.

Buscávamos cativar o olhar do observador para a vida dos objetos (mesmo que provavelmente ainda estivéssemos distantes da percepção dos materiais). Contudo, não nos limitávamos, ou ao menos tentávamos nos afastar, de uma dimensão realmente ilusória, na qual os objetos parecem ganhar vida apesar de seus manipuladores

humanos. Nas práticas da Companhia, já estávamos convencidos de que o universo material desempenha um papel decisivo nas nossas criações. Na tentativa de convidar o observador a perceber a participação dos materiais, decidimos propor essa espécie de jogo, como um convite a pelo menos fantasiar a vida das coisas, uma vez que, na tradição ocidental, elas são convencionalmente pensadas como inertes, e não como partícipes de uma existência compartilhada.

Convidar o observador a perceber a vida das coisas nessa cena está diretamente ligado à percepção de como os movimentos humanos estão intimamente entrelaçados ao movimento das coisas. Isso difere da tentativa de camuflar a participação do manipulador humano, criando a ilusão de que alguma coisa, antes inanimada, ganhou vida, como se infundíssemos algo na matéria que fizesse com que subitamente ela adquirisse uma força agentiva, usualmente atribuída apenas a humanos e a alguns outros animais. A ideia de agência assim entendida tende a buscar uma correspondência com a maneira como humanos atuam e se comportam⁴⁴. Buscávamos jogar exatamente com os limites dessa concepção, explicitando, por meio da precariedade do mecanismo, as demandas implicadas no manuseio de determinado objeto, evidenciando os percalços, colisões, atritos e ruídos característicos daqueles objetos e materiais. É possível afirmar que a cena se afasta assim de uma ideia de agência como atributo propriamente humano e procura desvelar a vida das coisas, na forma como se revela no encontro entre pessoas e materiais.

Todo o precário mecanismo, assim como sua montagem, havia sido lentamente exposto. Essa maneira de trabalhar implica, mais uma vez, uma tentativa de borrar o limite entre quem está manipulando e quem está sendo manipulado. Buscávamos construir nossa movimentação a partir da percepção dos apoios produzidos pelas cordas e nos orientávamos pelos sons produzidos pelos objetos no atrito com o chão, sem nos fiarmos excessivamente à visão, na tentativa de garantir o controle dos objetos e da corda. Dessa maneira, por mais que tivéssemos elaborado um roteiro que, em linhas gerais, ajudava a organizar a cena, não se sabia ao certo se éramos nós a manipular as cadeiras e bancos ou se era o contrário. Operando a partir dessa premissa, buscávamos nos situar em relação aos apoios e deslocamentos, que por sua vez desencadeavam movimentos nos objetos, com nossa atenção voltada para o que os objetos demandavam

44 No primeiro capítulo desta dissertação, foi apresentada uma discussão sobre a questão da agência.

e produziam em nós, levando-nos a posições e deslocamentos improváveis em outras condições.

É possível pensar da seguinte maneira: para tornar-se um habilidoso manipulador de marionetes, é preciso dedicar-se ao mecanismo em questão, de maneira que se pode afirmar que, em alguma medida, o boneco e os diferentes mecanismos implicados na sua manipulação constituem partes indissociáveis do trabalho e da performance do manipulador. Seria possível dizer, ainda, que, portanto, o manipulador é, em alguma medida, *contramanipulado* pelo boneco que manipula. Só que, a partir da narrativa moderna, que transforma materiais em objetos, tem-se a impressão de que apenas a intencionalidade humana dá forma tanto ao material – convertendo-o em um boneco projetado anteriormente na cabeça do bonequeiro – quanto à performance que ele apresenta.

Nossa tentativa era deixar essa dimensão evidente, ao utilizarmos uma engrenagem que ia, ao longo da cena, edificando uma dança. Ao manipularmos os objetos, buscávamos evidenciar a *contramanipulação* que incidia sobre os dançarinos, direcionando seus movimentos e toda a sua disposição corporal. Poderíamos dizer o mesmo do manipulador tradicional, mas seus movimentos tendem, tradicionalmente, a fazer mover a marionete sem chamar tanta atenção ou conferir interesse a como a marionete demanda do manipulador uma certa disposição corporal.

No entanto, seja em uma manipulação que busca evidenciar as demandas que incidem sobre o manipulador, seja naquelas em que essas demandas acabam mascaradas (de algum modo reforçando uma narrativa de domínio sobre os não humanos), objeto, manipulador e ambiente são, em ambas, partes indissociáveis, tanto da ação quanto da fruição de um determinado acontecimento. Como explica Ingold, “[...] é na ‘sintonia’ mesma do movimento em resposta às sempre mutáveis condições de uma tarefa em desdobramento que a habilidade de qualquer técnica corporal, em última instância, reside” (2015, p. 90). Toda tarefa está atrelada a todo um campo de relações, que inclui a presença do ser humano no mundo habitado. Processos de habilidade se dão assim, ainda segundo o autor, a partir da vinculação da percepção e da ação em uma sinergia entre profissional, ferramenta e material (INGOLD, 2015, p. 97). Entendo que a relação entre ferramenta e material pode ser extrapolada para a manipulação de diferentes objetos e materiais, a qual implica se sintonizar com as variações tanto dos objetos que

se pretende manipular quanto do humano que pretende manipulá-los em um determinado contexto e condição ambiental.

Seguindo adiante na descrição do espetáculo, nesse momento de quietude, quando todos os objetos se encontravam deitados no palco, sem movimentos aparentes, desvencilhá-vamos-nos das cordas às quais estávamos atados, levantávamos e agarrávamos o trecho da corda que se situava entre os objetos e o mosquetão e começávamos a conduzi-los rumo a um ponto comum. Esse movimento fazia, simultaneamente, deslizar sobre os mosquetões as porções de corda recém-desatadas e arrastava os objetos de maneira caótica e ruidosa, formando aos poucos uma espécie de escombros.

Fotografia 26 – *Margem*. Teatro João Ceschiatti, 2017.
Fotógrafo Netun Lima.



Fonte: Verão Arte Contemporânea.
<http://veraoarte.com.br/2017/galeria/margem-companhia-suspensa/>

Para consolidar esse escombros, faziam-se necessários diversos movimentos. Cada dançarino conduzia pelo tablado do palco de dois a três objetos, e para que todos os oito objetos se consolidassem num único bloco era necessário que, aos nos

deslocarmos, procurando uni-los, aos poucos fôssemos engastalhando as cordas, de forma a fixar os objetos num conjunto mais ou menos coeso. A partir do momento em que julgávamos que o conjunto estava razoavelmente estável, iniciávamos um movimento giratório. O eixo do redemoinho que se formara eram os objetos e, para acelerar seu movimento giratório, corríamos cada vez mais rápido, na tentativa de alcançar um desfecho no qual os diferentes movimentos e materiais, humanos e não humanos, se fundissem. Às vezes, um banco ou cadeira se desvencilhava do conjunto e atingia um dançarino ou uma pilastra, e apesar de tentarmos reagrupá-lo, isso nem sempre era possível. Quando lográvamos criar uma dinâmica entre a nossa movimentação, em conjunto com o escombro, a luz se apagava, enquanto os ruídos dos objetos se acomodando, já com o teatro escuro, finalizavam o espetáculo.

Fotografia 27 – *Margem*. Teatro João Ceschiatti, 2016.
Fotógrafo: Guto Muniz.



Fonte: Arquivo da Companhia Suspensa.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pode ser uma boa maneira de começar: primeiro, é preciso estar apoiado sobre algo – convencionalmente, na cultura ocidental, sentado em um banco ou cadeira.

Monitor, teclado, mouse, papel, caderno, caneta, livros também costumam estar apoiados sobre algo, geralmente uma mesa. Com exceção do monitor e do teclado, os demais objetos e elementos que acompanham a leitura e a escrita sofrem uma movimentação intensa. Uns sobre os outros, livros e celular podem servir de peso ou de apoio para manter a página aberta no melhor ângulo possível para a delicada tarefa de devolver para o computador o que já estava impresso. Objetos são reorganizados sobre a mesa, como num jogo composicional orquestrado pelos movimentos periféricos dos braços cujo fundo se altera quando as manchas de café obrigam a trocar a toalha.

Os vários livros dispersos sobre a mesa podem ser facilmente distinguidos por seu grau de importância: as bordas machucadas pelo atrito e o volume expandido pelo constante manuseio dos livros consultados com frequência tornam-nos muito distintos dos volumes abertos poucas vezes, que mantêm sua retidão compacta e suas páginas claras e planas. Os livros, nesse contexto, frequentemente acomodam entre suas páginas diferentes objetos, desde variados fragmentos de papel aos tradicionais marcadores de livro e post-its, passando por objetos mais inusitados, como lápis, celulares e até outros livros, que, na urgência da escrita, vão se sobrepondo, compondo um inusitado ecossistema.

Assim como aos livros, objetos vão se encaixando também ao corpo: eu, por exemplo, sempre tive o hábito de perder o lápis sobre minha orelha direita, à qual ele se acomoda perfeitamente, como se feito sob medida. Para compor as notas de rodapé e as referências bibliográficas, um livro por vezes pode ser atravessado por três dedos ou mais, na tentativa de aproximar diferentes trechos e informações, dispersas pelo autor em seções longínquas, mas que, por alguma razão, devem, naquele momento, se aproximar.

O precário equilíbrio desse arranjo entre pessoa e objetos mobiliza o corpo das mais diversas maneiras. A cabeça, quando se está escrevendo no computador, está levantada, olhando para a frente. Já ao anotar algo a lápis ou caneta sobre o papel, a

cabeça se abaixa, volta-se para baixo. Para escrever no computador, usam-se, geralmente, as duas mãos; para escrever sobre o papel com uma caneta ou um lápis, em geral apenas uma. É comum alternarem-se os movimentos, do computador ao papel e deste novamente para o computador, levantando e abaixando a cabeça, revezando entre usar as duas mãos ou apenas uma. Apesar da profusão de ritmos e gestos, dos materiais envolvidos, da variação da temperatura, dos ruídos, do sabor da comida ou da temperatura do café, ainda assim é comum a afirmação de que escrever é uma atividade solitária. Ao que tudo indica, no entanto, não somos apenas nós (humanos) a escrever.

Talvez um entre os vários perigos da escrita e da leitura seja esquecer o corpo que se é.

Ao longo da escrita desta dissertação, desenvolvi o hábito de observar a digitação como uma forma de dança, atento a como as mãos e os dedos, em parceria com a máquina, desencadeavam um conjunto de gestos frequentemente revisitados ou diariamente atualizados. Às vezes a digitação me parecia também uma espécie de música: o ritmo, o encadeamento e os sons produzidos ao golpear as teclas faziam com que cada frase tivesse um desenvolvimento rítmico e melódico, como as partes de uma sonata composta no mesmo instante em que é executada.

Curiosamente, essa estratégia de escrita, que me fazia dividir o foco com os gestos realizados em parceria com o computador, por vezes me auxiliava a concatenar e encadear o pensamento. Essa atenção aos gestos me ajudava também a evitar pequenos erros de digitação, como a supressão de determinadas letras ou mesmo a antecipação das letras finais de uma palavra, como se quisesse concluí-la antes de escrevê-la, como se corresse atrás de um fluxo de pensamento para que a ideia não escapasse. Percebi, de fato, um parentesco entre a escrita e o engajamento com os materiais no meu trabalho artístico.

Como a pintura a óleo, que apaga seus rastros (INGOLD, 2015, p. 312), o texto final de uma dissertação em geral não deixa ver seu processo de escrita, as hesitações, os recuos, os apagamentos, o acúmulo dos livros e papéis, os rascunhos, os cadernos, as anotações em folhas avulsas, as inúmeras revisões. Como em geral acontece nos espetáculos, os bastidores da escrita não fazem parte da cena.

Sandra Beatriz Salenave de Brito, em seu artigo “Algumas notas sobre o processo criativo de Gonçalo M. Tavares” (2014), relata que o escritor chama a atenção para o fato de que, ao escrever com uma caneta, mobilizam-se apenas alguns dedos, enquanto no computador passa-se a escrever com as duas mãos. O movimento muscular altera em alguma medida a forma de pensar, convidando a raciocinar de maneira diferente. Escrever pela manhã ou à noite produziria também textos muito distintos.

Isabelle Stengers, por sua vez, propõe que a escrita é uma forma de animismo. Segundo a autora, “escrever é uma experiência de transformação metamórfica. Escrever nos faz sentir que as ideias não são do autor, mas que elas exigem uma espécie de contorção cerebral, isto é, corporal, que frustra quaisquer intenções pré-formadas” (STENGERS, 2017, p. 10). A autora afirma ainda que a experiência de uma escrita animista atesta o domínio de um mundo “mais que humano” (STENGERS, 2017, p. 11). A escrita entrelaça-se ao mundo e às experiências de quem escreve. Não somos apenas nós, humanos, a escrever, e tampouco trata-se de um processo de transcrever o que já estava premeditado para o papel.

Minhas práticas e investigações com diferentes materiais me conduziram a constatações análogas às de Stengers ao falar sobre a escrita. Ao engajar-me com os materiais, encontrá-los todos os dias, procurar “escutá-los”, perceber seus movimentos e transformações, atesto a existência de um domínio “mais que humano”, que me leva a reconhecer que minhas criações e trabalhos artísticos (mas também minha vida cotidiana) constituem um entrelaçamento entre mundo, coisas, pessoas e histórias, de humanos e não humanos. Talvez não exista algo como um trabalho solo.

O exercício de procurar descrever ou traduzir minhas próprias práticas e espetáculos em forma de texto demandou procedimentos curiosos, já que, por vezes, era preciso animar a memória da experiência ao longo da escrita. Mesmo sentado, executava partes de movimentos em busca de palavras e expressões para descrevê-los, na tentativa de transformar movimentos em palavra, de maneira a convocar o leitor ou a leitora a, por sua vez, lançar mão de suas próprias experiências para, de alguma forma, imaginar e recriar os gestos e situações que eu buscava descrever.

A partir das várias leituras de relatos etnográficos que me acompanharam nesta empreitada, comecei a associar o esforço descritivo das práticas e investigações artísticas ao “trabalho de campo” dos etnógrafos. Ainda que não tão sistematizadas (ou

sistematizadas de outras maneiras), as constantes tentativas de seguir elaborando os encontros com os materiais e de “traduzi-los” em pequenos textos e desenhos ou registrá-los em áudio ou em vídeo, compartilhando processos e registros com colegas e amigos, alternando essas práticas, descritivas e imaginativas, com as experimentações, acabam por se constituir como uma espécie de imersão na maneira de ser das coisas, em seus movimentos e suas histórias e no modo como se comportam em diferentes circunstâncias. Tais tentativas constituem diversos fios que se entrelaçam para compor a investigação artística com os materiais.

Esse trânsito entre experimentação, observação e descrição implica uma série de interpretações (que se entrelaçam em alguma medida também aos referenciais teóricos), que não visam uma correspondência entre descrição e prática, mas uma ampliação das possibilidades de perceber e se envolver *com* o mundo, estabelecendo uma relação muito distinta das que usualmente se dão com objetos supostamente prontos e acabados, com seus usos e funções predefinidos.

Se no dia a dia as pessoas lidam usualmente com objetos produzidos em massa, substituíveis, descartáveis ou mesmo intencionalmente perecíveis, adquirindo coisas por compulsão ou fetiche, e tendem a tratar o mundo exclusivamente como recurso, como se viu a partir de vários autores aqui abordados, como Ailton Krenak, Davi Kopenawa, Isabelle Stengers, Tim Ingold e André Lepecki, o que se pretendeu, nesta dissertação, foi sobretudo chamar a atenção para possibilidades de engajamento entre pessoas e materiais, no que concerne à produção, à invenção e à criação, que permitam reconhecer e ativar seu potencial de vínculo, e não de alienação.

Nessa relação que privilegia o encontro em detrimento do consumo, o material ou o objeto não pode ser considerado como um elemento autônomo, que se materializou na gôndola, na prateleira ou na página de algum *website*. Os processos de fabricação e engajamento com os materiais desempenham um papel importante para aguçar a atenção para seus processos de transformação, reação, duração e descarte, em suma, para a *vida* dos materiais (ou, como diria Ingold, para os materiais *na* vida). Quanto mais atenção se dedica aos materiais, mais movimentos e relações podem se revelar. Fabricar, diferentemente de consumir, revela-se como uma oportunidade de envolvimento com o mundo, de participação num movimento gerador, em sintonia com os movimentos de outros seres.

Essa atenção ao movimento das coisas e à maneira como participam do desenrolar dos acontecimentos convida a repensar uma concepção que toma o humano como espécie superior e autônoma e a perceber como a existência de diferentes seres está entrelaçada em uma trama de relações entre eles e o meio que habitam. Repensar o lugar dos materiais implica, de alguma forma, repensar o próprio estatuto de humano.

Tratar uma coisa como parceira implica extrapolar os limites da própria coisa e observar também suas relações, sua maneira de habitar o mundo e se entrelaçar a outros seres, que podem ou não incluir humanos. Para isso é preciso ter atenção e abertura para os movimentos dos materiais, num mundo habitado por diferentes seres que participam e interferem diretamente em sua dinâmica, e não apenas tentar, a qualquer custo e de maneira inconsequente, forçar as coisas a se submeterem a determinados projetos de dominação e colonização.

As ideias, e os trabalhos artísticos que delas resultam, não são do artista individualmente, mas emergem do encontro com os materiais com os quais ele está trabalhando. Todo envolvimento com materiais, em especial os que implicam algum grau de fabricação, tende a frustrar, em alguma medida, quaisquer intenções pré-formadas.

Abordar os materiais e objetos limitados a categorias como cenário, objeto de cena, adereço, extensão do corpo do ator ou como representativos de uma narrativa, como performers substitutos ou como geradores de efeito cênico, aprisionados em categorias e domínios já estabelecidos, implica limitar a percepção dos seus movimentos, como se os materiais só estivessem autorizados a adentrar o universo social humano quando seus fluxos já foram interrompidos, quando já se tornaram objetos. Vale lembrar que essa operação está relacionada a uma cisão conceitual entre mente e matéria, uma vez que, mesmo imaginados apenas a partir de suas dimensões simbólicas e funcionais, os materiais seguem reagindo e interferindo nos assuntos humanos. Não se trata, apenas, do que o ator humano faz com as coisas, mas do que resulta desse entrelaçamento. Não é apenas a intencionalidade do artista que dá forma à cena ou à dança, mas o encontro.

Apesar de frequentemente, em seus processos de criação, artistas experimentarem com objetos e materiais variados e esgarçarem seus usos e funções preestabelecidos, provocando alterações na forma como são percebidos e na maneira

como com eles se lida, prevalece uma noção de que tanto nos usos cotidianos quanto em trabalhos artísticos todo esse repertório de usos e subversões se deve principalmente à criatividade humana, de modo que pouco ou nada se reconhece do papel desempenhado pelas coisas.

Nas artes da cena, a noção de objeto frequentemente parece obstruir a percepção dos materiais. Mesmo algumas abordagens que colocam objetos no centro da ação, subvertendo seus usos e funções, muitas vezes tendem a priorizar aspectos funcionais e representações sobre os objetos, mas pouco discutem, observam ou *acompanham* o movimento dos materiais que possibilitam a existência dos mesmos.

Mesmo nos textos comentados no segundo capítulo desta dissertação, em que se nota um esforço para reconhecer a força da dimensão material nas artes da cena e a importância (ou parceria) dos objetos nos processos de criação e em seus resultados, materiais seguem, ainda assim, aprisionados em forma de objetos, entendidos de modo geral como dependentes da intencionalidade humana.

Apesar de tomarem a relação com o objeto como central, discorrendo sobre como podem desencadear outras corporalidades e também sobre seus impactos na dramaturgia e na fruição dos espectadores, é possível constatar que, na tentativa de ressaltar a importância dos objetos, os textos discutidos acabam por circunscrever e classificar estratégias artísticas, formuladas no contexto dessas práticas, a partir de critérios como *utilidade e funcionalidade, visualidade, espacialidade e protagonismo cênico*. Alguns autores optam por destacar as visualidades inauguradas por uma maneira diferente de lidar com a materialidade ou pela incorporação de tecnologias até então inéditas ou raras na cena artística.

As tentativas de ampliar o que se entende por objeto e as possibilidades de relação com eles seguem, no entanto, atreladas à ideia de que é a intencionalidade do ator ou sua ação consciente que se constitui como uma força capaz de animar os objetos para que eles se tornem espécies de protoprotagonistas e não parecem abalar o poder de captura que a ideia de objeto exerce sobre os materiais e seus movimentos. A estratégia classificatória de agregar adjetivos ou apêndices, como *objeto-partner*, objeto técnico, bio-objeto, objeto-afetivo, entre tantas outras categorias, na tentativa de expandir o conceito de objeto ou diferenciar o objeto tratado como parceiro do mero objeto de cena, parece circunscrever objetos em novos regimes de instrumentalidade e uso, de

modo que seu destino não iria muito além de tornar-se um objeto utilitário, mas agora a serviço dos projetos de sentido atrelados ao universo cênico.

Mais do que agregar qualificações aos objetos, na tentativa de diferenciá-los do mero objeto de cena, a questão me parece residir no reconhecimento da participação dos materiais e de seus movimentos nos processos de investigação e criação nas artes da cena. Em qualquer caso, havendo ou não consciência disso, os materiais seguem lá, constantemente reagindo, deteriorando-se e transformando-se, opondo resistência a planos e desejos. Seja quando o objeto é tomado como mero adereço ou objeto cênico, seja quando ele é considerado protagonista ou um parceiro de cena, nem pessoa, nem projeto parecem sair ilesos desses encontros. Em ambos os casos, atores humanos seguem compondo seus movimentos, mesmo que a partir de diferentes estratégias e premissas. Em ambos os casos, tanto materiais quanto objetos podem ser considerados parceiros das produções humanas, ainda que essa parceria não seja realmente considerada.

O que está em jogo é uma narrativa que captura tanto os movimentos humanos quanto os dos materiais (ou mais amplamente, os movimentos não humanos), num mundo que já decantou e no qual apenas resta interagir com formas já estabelecidas.

A proposta de moldar-se à forma de diferentes objetos e estruturas, que se depreende da proposição de considerar objetos como parceiros, pode de fato levar a outras maneiras de percebê-los, a repensar os gestos cotidianos e as possibilidades de movimentação que se inauguram a partir dessa relação. No entanto, essa perspectiva segue limitada, em alguma medida, à ideia de inventividade humana, à habilidade das pessoas de se moldarem a tais formas.

Talvez uma alternativa possível fosse a de expandir o que se entende por *personalidade do objeto* e rever a ideia de que existiria uma espécie de disciplina supostamente intrínseca a ele, para considerar as propriedades, o atrito, a porosidade, a temperatura, mas também as histórias dos materiais e o modo como essas características, propriedades e histórias, ao se entrelaçarem aos movimentos das pessoas, modificam a dança para além dos seus usos coreográficos, sociais e simbólicos.

O fato de estudiosos e artistas, quando discutem a “materialidade cênica”, abordarem objetos preferencialmente como elementos significantes ou representativos de uma narrativa acaba por afastá-los dos materiais, circunscrevendo o debate à análise

abstrata das coisas já feitas. Perpetua-se, assim, a polaridade entre mente e matéria, como se mentes imateriais trabalhassem sobre um mundo material.

Considerar os materiais nos processos de criação e apresentação nas artes da cena realmente como parceiros implica uma disposição para redirecionar ou reverter os rumos e decisões e as consequentes transformações que podem se revelar a partir da percepção de seus entrelaçamentos.

Práticas artísticas desencadeadas pelo engajamento com aparelhos, objetos e materiais, como é o caso dos experimentos descritos nesta dissertação, podem operar deslocamentos perceptivos, despertando questionamentos acerca de estados e processos já estabelecidos tanto socialmente quanto artisticamente e revelando, em alguma medida, o caráter de coprodução do encontro dos corpos com outros corpos. As possibilidades de relação reveladas por esses experimentos, assim como as questões antropológicas brevemente discutidas nesta dissertação, podem ajudar a repensar, no âmbito das artes, o lugar dos corpos em cena, incluindo os objetos, não mais tomados apenas como adereços, elementos figurativos ou metafóricos, ferramenta ou instrumento, mas como copartícipes na trama de relações colocada em cena nos processos de criação e experimentação artísticos.

Minha trajetória artística me levou a questionar a primazia do humano sobre as coisas e como essa narrativa impacta os processos de criação, seus resultados e a maneira como são fruídos. O envolvimento com a parte “técnica”, com as montagens e com a fabricação de aparelhos, associado à criação artística, revelou-se um contexto privilegiado para perceber a participação dos materiais, entrelaçados aos movimentos humanos, e o que pode emergir desses encontros.

No trabalho com a corda ou com o platô suspenso, ao encontrar com o material, procurar acompanhá-lo – *seguir-lo*, para usar a expressão de Ingold –, algo do seu movimento se entrelaça aos movimentos do corpo, fazendo emergir tramas ou formas. Observando a corda a que me pendurei por décadas, e que me possibilitava habitar fachadas de edifícios, montanhas e guindastes, pude perceber os movimentos da trama, sua constituição interna, sua torção, suas qualidades construtivas.

Enrolar-se na corda e, ao longo do tempo, ser capaz de perceber e equalizar o tônus muscular à tensão da corda, perceber a maleabilidade da corda se ajustando, a cada momento, à flexibilidade das fibras, é um processo que talvez possa ser traduzido

como um diálogo entre as fibras musculares e as da corda, num entrelaçamento entre corpo, meio e material. Como sugere Ingold, “[...] como um nexos de vida e crescimento dentro de uma malha de relações. *O organismo não é limitado pela pele*” (2015, p. 141, grifo do autor). O organismo “vaza”, extrapola seus contornos. Perceber e agir no ambiente no qual se está imerso implica juntar-se aos fluxos e movimentos dos materiais que contribuem para a contínua formação das coisas (INGOLD, 2015, p. 143).

Já no caso do platô, é como se, ao longo do tempo dedicado ao aparelho e a seu movimento oscilatório, algo se alterasse internamente. Como se o período oscilatório, a maneira como ele se manifesta, sua atividade, tivessem sido aos poucos *incorporados*, ou seja, passassem a ser de algum modo partes do meu próprio corpo. Enquanto escrevo estas linhas, mesmo com os olhos plenamente abertos, sou capaz de reconhecer na minha coluna os movimentos realizados em parceria com o aparelho, como se o platô oscilasse na minha frente, em um movimento de atração entre seu período oscilatório e os meus próprios movimentos ao acompanhá-lo. Ao imaginá-lo, a partir das minhas experiências, atualizo a memória do seu peso, a dureza fria de suas quinas metálicas, a sensação do atrito entre o corpo e a madeira, que permite manter-me sobre a plataforma no limite de escapar e ao mesmo tempo atento e aberto a essa possibilidade.

Observar e acompanhar o platô significa perceber e reconhecer o quanto ele interfere continuamente nos processos e desfechos nos quais estamos ambos implicados. O platô não é um objeto que se cristalizou e cujas aplicações já foram por mim desvendadas e mapeadas, tornadas previsíveis.

O engajamento com diferentes objetos, traquitanas, equipamentos, ferramentas e materiais, mas também as trocas de experiências sobre os diversos modos de fazer entre as pessoas com as quais trabalhei, levaram-me a perceber o quanto as relações com os materiais forjam as produções artísticas. Mesmo que muitos trabalhos e abordagens sigam tratando as coisas como objetos a serviço de suas narrativas, como se só os assuntos humanos importassem, não se pode negar que nenhum deles existe *apesar* do mundo.

É preciso reconhecer, porém, que, tanto nos trabalhos da Companhia Suspensa quanto na minha trajetória pessoal, a evidência da participação dos materiais, bem como as tentativas de explicitá-la e incorporá-la de maneira a alterar os rumos do trabalho, são ainda tímidas. Operamos, em boa medida, na Companhia Suspensa, em um regime no

qual os nossos movimentos parecem se sobrepor ao movimento dos materiais, como se ainda estivéssemos apegados a nossas expectativas e projetos de sentido, enredados em certas práticas, pressupostos e premissas que mantêm os materiais, seus movimentos e as relações que estabelecemos com eles camuflados por convenções estabelecidas. Sigo apostando, no entanto, que a dedicação atenta aos materiais com os quais trabalhamos e convivemos, a tentativa de sintonizar-nos a seus movimentos, atentos a suas propriedades e aos caminhos para onde conduzem as experimentações que com eles se dão, podem favorecer a realização de um trabalho que se dá *com* materiais, e não *sobre* eles.

Investir nessa relação poderia ainda implicar a inclusão ou explicitação, nos espetáculos e criações nas artes da cena, de movimentos e processos que muitas vezes são excluídos ou omitidos do resultado final, por vezes nem mesmo considerados como parte do processo artístico: todo o universo de relações que compõem os bastidores de um trabalho, como, por exemplo, os processos de fabricação e manutenção, os diversos aparatos e ferramentas, ou até mesmo os resíduos desses processos – momentos em que frequentemente a participação dos materiais se revela de maneira mais evidente.

Uma pesquisa que poderia se desdobrar a partir desta dissertação seria a investigação e o levantamento de produções artísticas nas quais os materiais e seus movimentos são evidenciados, e não omitidos, e quais práticas, pensamentos e discursos são aí produzidos. Caberia investigar também processos artísticos que se dão a céu aberto e como tais trabalhos se relacionam com os movimentos do próprio ambiente no qual se estabelecem, como é o caso do trabalho do artista Denilson Baniwa discutido no segundo capítulo. Outro possível desdobramento seria investigar de que maneira as tradições de determinados povos e o modo como se relacionam com diferentes materiais podem ou não ter influenciado trabalhos de artistas indígenas contemporâneos e a produtividade dessa discussão para as artes da cena. Seria possível incluir também a investigação das implicações ou consequências de se trabalhar com materiais nos processos educativos e formativos nas artes da cena, não apenas circunscritos a representações, símbolos e imagens, mas a partir de processos que privilegiem o encontro entre pessoas, materiais e o meio no qual estão imersos e a experiência sensível de se sintonizar ao movimento de outros seres. É importante, ainda, seguir ampliando o debate acerca da própria distinção entre a dimensão técnica e a arte, uma

vez que os ateliês e oficinas frequentemente constituem espaços privilegiados para o envolvimento com materiais diversos, seus processos e suas histórias partilhadas com as pessoas. Nesse aspecto, algumas vertentes das artes visuais que têm uma relação íntima com ferramentas, materiais e objetos, mas também com a forja, a serralheria, a marcenaria, todas as práticas que envolvam e possibilitem uma aproximação com o movimento das coisas, poderiam colaborar com as artes da cena.

Ingold propõe que “um modo de conhecer é também uma maneira de ser” (2015, p. 341). Sugiro, a partir do autor, que conhecer ou se engajar com materiais nos processos de criação nas artes da cena, não a partir de suas formas acabadas ou do que representam ou podem representar, aponta para um campo de investigação que privilegia a percepção e a sintonização com os materiais. Proponho que investigar a maneira de ser das coisas pode impactar a maneira de ser dos artistas que trabalham com objetos e materiais, possibilitando a criação de outros vínculos.

Compartilhar as trilhas, os percalços e as descobertas que foram aos poucos moldando a criação dos trabalhos da Companhia Suspensa, apresentar minha trajetória artística e a maneira como ela me levou a perceber a importância do engajamento com os materiais, o que acabou culminando no desejo de escrever esta dissertação, é para mim uma forma de deixar pistas ou rastros a serem investigados por artistas-pesquisadores (se é que essa expressão não é uma redundância) que talvez possam encontrar aqui alguma ressonância com as questões que vêm investigando, e assim, quem sabe, continuar a fiar essa linha conjunta que entrelaça múltiplos movimentos e convida a uma aproximação com um mundo no qual seres de diferentes tipos trazem uns aos outros à existência.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? Trad. Nilceia Valdati. *Outra Travessia*, Florianópolis, n. 5, p. 9-16, 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576/11743>. Acesso em: 15 ago. 2021.

AGÊNCIA (FILOSOFIA). In: Wikipédia. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ag%C3%Aancia_\(filosofia\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ag%C3%Aancia_(filosofia)). Acesso em: 5 maio 2020.

ALEXANDER, F. Matthias. *O uso de si mesmo*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ARONI, Bruno Oliveira. Por uma etnologia dos artefatos: arte cosmológica, conceitos mitológicos. *Proa: Revista de Antropologia e Arte*, Campinas, ano 2, v. 1, n. 2, set. 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/brunoaroni.html>. Acesso em: 10 jun. 2020.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DA TÉCNICA ALEXANDER. Disponível em: <http://abtalexander.com.br/o-que-e-a-tecnica-alexander/>. Acesso em: 12 fev. 2021.

BANIWA, Denilson. Transcrição, cedida pelo autor, de entrevista concedida para o vídeo TERRA FÉRTIL: Vexoa e a arte indígena contemporânea na Pinacoteca de São Paulo. Roteiro, direção e produção Débora McDowell e Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: 2020. Não publicado.

BARRETO, Cristiana; OLIVEIRA, Erêndira. Para além de potes e panelas: cerâmica e ritual na Amazônia antiga. *Revista Habitus: Revista do Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia*, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 51-72, out. 2016. Disponível em: <http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/habitus/article/view/5075>. Acesso em: 3 fev. 2021.

BATISTA, Mariana Hilda. *Corpo e objeto em dança contemporânea: relações de parceria*. 2017. 104 f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

BEAUDRY, Mary C.; COOK, Lauren J.; MROZOWSKI, Stephen A. Artefatos e vozes ativas: cultura material como discurso social. *Vestígios – Revista Latino-Americana de Arqueologia Histórica*, v. 1, n. 2, p. 72-114, jul-dez 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/vestigios/article/view/11928>. Acesso em: 20 maio 2020.

BERREDO, Hilton; FERNANDES, Giselda. Palco e cidade na experiência de Os Dois Cia de Dança. *O Percevejo Online: Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/UNIRIO*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, ago./dez. 2012. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/3043>. Acesso em: 15 mar. 2020.

BIANCHI, Paloma. Abordagens somáticas em dança: uma outra perspectiva em pesquisa e criação. *DAPesquisa*, Florianópolis, v. 9, n. 12, p. 33-44, dez. 2014.

Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/5060>. Acesso em: 13 abr. 2021.

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

BORTOLETO, Mac. A ginástica e as atividades circenses. In: GÓIS, Ana Angélica Freitas; GAIO, Roberta; BATISTA, José Carlos Freitas. *A ginástica em questão: corpo e movimento*. São Paulo: Editora Phorte, 2010.

BORTOLETO, Mac; OLIVEIRA, Maurício dos Santos de. Apontamentos sobre a evolução histórica, material e morfológica dos aparelhos da ginástica artística masculina. *Revista da Educação Física/UEM*, Maringá, v. 22, n. 2, p. 283-295, 2º trim. 2011. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/270935645_Apontamentos_sobre_a_evolucao_historica_material_e_morfologica_dos_aparelhos_da_ginastica_artistica_masculina. Acesso em: 12 abr. 2021.

BUTLER, Judith. Traços humanos sobre as superfícies do mundo. Trad. André Arias e Clara Barzaghi. São Paulo: n1-edições, 2020. Disponível em: <https://www.n1edicoes.org/textos/75>. Acesso em: 16 jul. 2021.

CABRAL, Mariana Petry. De cacos, pedras moles e outras marcas: percursos de uma arqueologia não-qualificada. *Amazônica - Revista de Antropologia*, [S.l.], v. 6, n. 2, p. 314-331, out. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/amazonica/article/view/1871>. Acesso em: 3 fev. 2021.

CASTRO, Marcílio França. Vinte e uma notas sobre a intimidade das coisas. *Revista Piauí*, edição 135, dez. 2017. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/vinte-e-uma-notas-sobre-intimidade-das-coisas/>. Acesso em: 8 ago. 2021.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Organização de José Reginaldo Santos Gonçalves. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

COMPANHIA SUSPENSA. *Margem*. Direção coletiva: Lourenço Martins Marques, Patricia Manata, Roberta Manata, Gabriela Christófaró e Pablo Lobato. Contemplado com o Prêmio Fundação Clóvis Salgado de Estímulo às Artes Cênicas – 2014. Estreia e temporada no Teatro João Ceschiatti/Palácio das Artes (Belo Horizonte-MG) de 29 de abril a 22 de maio de 2016. Prospecto.

COMPANHIA SUSPENSA. *Pouco acima*. Direção: Ana Virgínia Guimarães e Sergio Penna. Dançarinos criadores: Lourenço Martins Marques, Patrícia Manata, Roberta Manata e Tana Guimarães. Cenografia: Mauricio Leonard e Rodrigo Borges. Prospecto.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Antidomestication in the Amazon: Swidden and its foes. *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, v. 9, n. 1, p. 126-136, 2019. Disponível em: <https://www.haujournal.org/index.php/hau/article/view/1341>. Acesso em: 10 set. 2021.

DEBORTOLI, José Alfredo Oliveira; SAUTCHUK, Carlos Emanuel; MARQUES, Lourenço; MANATA, Patrícia; MANATA, Roberta. Movimento, percepção e improvisação em um campo de relações pessoa-técnica-mundo em um contexto de prática social. *In: REACT – REUNIÃO DE ANTROPOLOGIA DA CIÊNCIA E TECNOLOGIA*, 4, 2013, Campinas. *Anais [...]*. Disponível em: <https://ocs.ige.unicamp.br/ojs/react/article/view/1212>. Acesso em: 21 jul. 2021.

DEBORTOLI, José Alfredo Oliveira; SAUTCHUK, Carlos Emanuel. Cultura e Habilidade: um diálogo entre a educação física e a antropologia de Tim Ingold. *Revista Brasileira de Ciências do Esporte (Online)*, v. 36, p. 338-352, 2014. Disponível em: <http://revista.cbce.org.br/index.php/RBCE/article/view/2137>. Acesso em: 21 jul. 2021.

DIAS, Jamile Pinheiro. Artistas indígenas reativam a vida em meio aos escombros da modernidade colonial. *Pernambuco: Jornal Literário da Companhia Editora de Pernambuco*, Recife, 19 de março de 2021. Disponível em: <http://suplementopernambuco.com.br/artigos/2646-reativar-a-vida-pela-arte.html>. Acesso em: 2 mar. 2021.

GIUSTINA, Fabiana Marroni della; MATSUMOTO, Roberta Kumasaka. Coisazul: uma pesquisa sobre dança, pessoas e objetos. *In: ENCONTRO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA*, 6, 2019, Salvador. *Anais eletrônicos [...]*. Campinas: Galoá, 2019. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/anda-2019/papers/coisazul--uma-pesquisa-sobre-danca--pessoas-e-objetos>. Acesso em: 24 nov. 2020.

GRUPO TRAMPULIM. Disponível em: <https://trampulim.com.br/grupo-trampulim/historico/#mais-historico>. Acesso em: 13 abr. 2021.

GUIMARAES, Livia; SANTIAGO, Patrícia Furst. A Técnica Alexander no desenvolvimento da consciência corporal do músico instrumentista e do cantor. *In: NAS NUUVENS... CONGRESSO DE MÚSICA*, 5, 2019. *Anais [...]*. Disponível em: <https://musica.ufmg.br/nasnuvens/wp-content/uploads/2019/11/Trabalho-07.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2021.

GUINSBURG, J.; FERNANDES, Sílvia (Orgs.). *O pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2017.

HABER, Alejandro. Palas conversan con humanos. *In: La casa, las cosas y los dioses: arquitectura doméstica, paisaje campesino y teoría local*. Córdoba: Encuentro Grupo Editor, 2011. cap. 3, p. 53-77.

HERCOLES, Rosa. Dramaturgia da dança: a inerência entre forma e sentido no movimento. *Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança, UFBA*, Salvador, v. 4. n. 2, p. 12-26, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/20894>. Acesso em: 5 ago. 2020.

HERCOLES, R. As dramaturgias do movimento. *Dramaturgias*, Revista do Laboratório de Dramaturgia – LADI, UnB, n. 8, ano 3, p. 88-99, 2018. Dossiê Dramaturgia da Dança. Disponível em:

<https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/14969>. Acesso em: 18 fev. 2021.

INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Vozes, 2015.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. Entrevista ao Programa *Roda Viva*. TV Cultura. 19/04/2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BtpbCuPKTq4>. Acesso em: 5 abr. 2021.

LAGROU, Els. *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2009. Historiando a Arte Brasileira v. 4. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3759493/mod_resource/content/1/LAGROU%2C%20E.%20%28Cap%C3%ADtulo%201%29.pdf. Acesso em: 7 abr. 2021.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

LATOUR, Bruno. *Reagregando o social*. Bauru, SP: EDUSC; Salvador, BA: EDUFBA, 2012.

LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

LEONEL, Mauro. O uso do fogo: o manejo indígena e a piromania da monocultura. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 14, n. 40, p. 231-250, 2000. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9556>. Acesso em: 3 fev. 2021.

LEPECKI, André. 9 variações sobre coisas e performance. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Santa Catarina, n. 19, p. 93-99, nov. 2012. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3194>. Acesso em: 7 jul. 2020.

LIMA, Tania Andrade. Cultura material: a dimensão concreta das relações sociais. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*, Belém, v. 6, n.1, p.11-23, 2011. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1981-81222011000100002&lng=pt&tlng=pt. Acesso em: 15 jun. 2020.

LIMA, Tânia Stolze. A planta redescoberta: um relato do encontro da ayahuasca com o povo Yudjá. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 69, p. 118-136, abr. 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/145636>. Acesso em: 20 abr. 2020.

LIMA, Tânia Stolze. *Um peixe olhou para mim*. O povo Yudjá e a perspectiva. São Paulo: UNESP/ ISA/ NUTI, 2005.

LIMA, Tânia Stolze. O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia Tupi. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 21-47, out. 1996.

MACIEL, Lucas da Costa. Perspectivismo Ameríndio. In: *Enciclopédia de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, 2019. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/conceito/perspectivismo-amer%C3%ADndio>. Acesso em: 7 nov. 2020.

MARQUES, Lourenço; MANATA, Patrícia; MANATA, Roberta; GUIMARÃES, Tana *et al.* *Sem os pés no chão*. Belo Horizonte, 2007. 54p. il. Inclui DVD.

MARQUES, Lourenço. *O circo volta às ruas?* 2004. 50 f. Monografia (Graduação em Educação Física) – Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2004.

NICOLELIS, Miguel. Variante indiana: Miguel Nicolelis fala sobre riscos da nova cepa. UOL Entrevista. 21/05/2021. YouTube. Disponível em: <https://youtu.be/DExUDoCUwZ0>. Acesso em: 8 ago. 2021.

OLIVEIRA, Luciano. O lugar dos objetos cênicos nas encenações de Eid Ribeiro junto ao Grupo Armatrux. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Santa Catarina, v. 2, n. 32, p. 364-383, set. 2018.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

REDE, Marcelo. História a partir das coisas: tendências recentes nos estudos de cultura material. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 265-82, jan./dez. 1996. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47141996000100018&tlng=pt. Acesso em: 12 nov. 2020.

RIBEIRO, Mônica Medeiros. O prazer estético: um laboratório somaestético na sala de aula de dança. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 163-178, jan./jun. 2012. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/25683>. Acesso em: 5 abr. 2020.

RODRIGUES, Igor Moraes Mariano. Por uma etnoarqueologia dos trançados ameríndios. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, [S. l.]*, v. 34, n. 34, p. 87-110, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revmae/article/view/160042>. Acesso em: 3 mar. 2021.

ROMANO, Lúcia. *O Teatro do Corpo Manifesto: teatro físico*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SEEGER, Anthony; DA MATTA, Roberto; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. *Boletim do Museu Nacional, Série Antropologia*, n. 32, p. 2-19, 1979. Disponível em: <http://www.etnolinguistica.org/pessoa:abertura>. Acesso em: 15 fev. 2021.

SCHMID, Jörg. Contato Improvisação como uma arte de viver. Trad. Bruno Garrote M. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Santa Catarina, v. 1, n. 28, p. 302-322, jul. 2017.

SILVA, Alice Cruz Santos Ferreira. Objetos performáticos: a vida do objeto na cena contemporânea. *Revista Ensaia*, v. 4, p. 15, jun. 2017. Disponível em: <https://www.revistaensaia.com/objetos-performaticos>. Acesso em: 2 fev. 2021.

SILVA, Fabíola Andréa. Território, lugares e memória dos Asurini do Xingu. *Revista de Arqueologia*, São Paulo, v. 26, n. 1, p. 28-41, 2013. Disponível em: <https://revista.sabnet.org/index.php/sab/article/view/366>. Acesso em: 15 nov. 2020.

SILVA, Késia Isabel da. *História da matemática: o primeiro indício dos números*. 2014. 32 f. Monografia (Especialização em Fundamentos da Educação: Práticas Pedagógicas e Interdisciplinares) – Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2014.

SIRIMARCO, Gisela Dória. O objeto como regra libertadora do corpo em cena. CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISAS E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 5, 2008. *Anais [...]*, v. 9, n. 1, 2008. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1457/1569>. Acesso em: 21 jan. 2020.

SOARES, Carmen Lúcia. *Imagens da educação no corpo*. Campinas: Autores Associados, 2002.

STENGERS, Isabelle. Reativar o animismo. Trad. Jamille Pinheiro Dias. *Cadernos de Leitura n° 62*, Edições Chão da Feira, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno62/>. Acesso em: 12 set. 2020.

STENGERS, Isabelle. A proposição cosmopolítica. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 69, p. 442-464, abr. 2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i69p442-464>. Acesso em: 6 abr. 2020.

TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação*. Alfragide: Editorial Caminho, 2013.

TERENA, Naine. Entrevista concedida no evento [#ABRILINDÍGENAUFPR2021](https://twitter.com/ABRILINDÍGENAUFPR2021), do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal do Paraná, sobre a exposição “Véxoa: Nós sabemos”, da Pinacoteca de São Paulo. 17/04/2021. Disponível em: <https://youtu.be/TwIqrTyKj08>. Acesso em: 15 set. 2021.

TERRA FÉRTIL: Véxoa e a arte indígena contemporânea na Pinacoteca de São Paulo. Vídeo. Roteiro, direção e produção Débora McDowell e Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7VnYH4VgaAE>. Acesso em: 21 fev. 2021.

TSING, Anna. Margens indomáveis: cogumelos como espécies companheiras. *Ilha – Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 17, n. 1, p. 177-201, jan./jul. 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8034.2015v17n1p117>. Acesso em: 23 fev. 2020.

TURNER, John; GRIEND, [Pieter Van de](#). *History and Science of Knots*. World Scientific Publishing Company, 1996.

VALERO, Julie. A utilização de objetos técnicos nas criações teatrais contemporâneas. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 206-225, maio/ago. 2016. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/rbep/v6n2/pt_2237-2660-rbep-6-02-00206.pdf. Acesso em: 24 jan. 2020.

VELTHEM, L.H. van. *O belo é a fera: a estética da produção e da predação entre os Wayana*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia: Assírio & Alvim, 2003.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Ubu, 2017.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WALLON, Emmanuel (Org.). *O circo no risco da arte*. Trad. Ana Alvarenga, Augustin de Tugny e Cristiane Lage. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.